



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

Dijna Andrade Torres

ÈÈWÒ no ILÊ: Os usos, o controle e a circulação de imagens
fotográficas no Candomblé de Sergipe

Florianópolis
2020

Díjna Andrade Torres

**ÈÈWÒ no ILÊ: Os usos, o controle e a circulação de imagens
fotográficas no Candomblé de Sergipe**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da
Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de doutora em
Antropologia.
Orientador: Profa. Dra. Vânia Zikan Cardoso

Florianópolis
2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Torres, Díjna
ÈÈWÔ no ILÊ : Os usos, o controle e a circulação de
imagens fotográficas no Candomblé de Sergipe / Díjna Torres
; orientador, Vânia Zikán Cardoso, 2020.
194 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa
de Pós-Graduação em Antropologia Social, Florianópolis, 2020.

Inclui referências.

1. Antropologia Social. 2. Antropologia . 3. Candomblé.
4. Imagem fotográfica. 5. Controle e circulação de imagem.
I. Zikán Cardoso, Vânia. II. Universidade Federal de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social.
III. Título.

Dijna Andrade Torres

ÈÈWÒ no ILÊ: Os usos, o controle e a circulação de imagens fotográficas no
Candomblé de Sergipe

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Profa. Dra. Vânia Zikán Cardoso
(Orientadora e Presidente, PPGAS/UFSC)

Prof. Dr. Scott Correll Head
(Avaliador interno, PPGAS/UFSC)

Profa. Dra. Sônia Weidner Maluf
(Avaliadora interna, PPGAS/UFSC)

Profa. Dra. Fabiana Bruno
(Avaliadora externa, IFCH/UNICAMP)

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de doutora em Antropologia Social.

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Prof.(a) Dr.(a) Vânia Zikan Cardoso
Orientador(a)

Florianópolis
2020

Para todas as mulheres que me ensinam a navegar, em especial à minha mãe Fatima e à minha mãe Yemanjá.

Báálé
Yemoja ágbódò dáhùn ire
Ìyá mi.
Aseperiola.
Abèrìn èye lénu
Iwo l'oko mi
Abìrìn iyì lésè méjèjì
Olówó orí mi
Omi owó kò wón nílè wa
Omi là bureke
Iyemoja a tó f'ara tí bí òkè
O l'ómi nílè bí egbele
Òrìsà tí nfì omi tútù wo àrùn
A wo àrùn fún olomo má gba èjé
Yemoja a tún orí eni tí kò sunwòn se
Túbò tún orí mi se kalé o.

Agradecimentos

“Escolher escrever é rejeitar o silêncio” Chimamanda Ngozi Adichie

A minha vida é marcada pela presença de mulheres fortes, inúmeras, as quais eu não conseguirei citar nominalmente nesse curto espaço. Mas quero citar algumas delas como forma de contemplar todas de alguma maneira. Agradeço primeiramente à minha mãe Yemanjá, dona do meu ori, da minha devoção, respeito e amor. Sem água, não há vida. À minha avó Dilma, que não concluiu o ensino fundamental, mas sempre nos incentivou a estudar, a trabalhar, que me dava conselhos valiosos, que me ensinou o feminismo mesmo sem saber o que era. À minha mãe, Fatima, que fez e faz absolutamente TUDO por mim, com sua entrega, proteção, apoio a todos os meus projetos, viagens, trabalhos, é a primeira que torce, que se emociona, que vibra, e que me ensina todos os dias a ter mais cuidado comigo mesma, a ela, eu dedico não só essa pesquisa, como toda a minha gratidão. Às minhas tias Fran e Flávia, duas corajosas, bravas e desbravadoras, que mesmo com a distância física, são presentes em todos os momentos, dedicando, cada uma de sua forma, seu tempo, afeto, atenção e conselhos valiosos. Sou grata por tudo, sempre. Aos meus tios Washington, Wellington e William e às suas respectivas famílias, pelo apoio imenso ao longo de toda a minha vida e por vibrarem junto todas as vezes. Aos meus primos: Jú, Yan, Wellington e Dinecy, a leveza das crianças é sempre um acalento em momentos de tensão.

Dedico essa árdua tarefa também às minhas irmãs, Mirelli e Mariana, que me orgulham, me ensinam, e despertam o melhor em mim com o olhar de admiração e amor que sempre me dedicam. Ao meu pai e irmão, Eliezer, pelos incentivos, cada um, à sua maneira.

Às mulheres da família Omin Mafé, minha família de axé, de fé, de força. Especialmente às minhas mães (que sorte ter duas mães de axé na vida) Martha e Bequinha, que me acolhem, que são resilientes, amáveis, pacientes e sempre com uma palavra, abraço e colo nos meus momentos de desespero, quando quis desistir, parar. Yemanjá e Oxum, mães muito generosas. Vodun Adeji!

Às filhas e mulheres de Mar, um grupo de apoio de irmãs que me ajudou em diversos momentos, vocês são especiais, todas.

Às irmãs que a vida me deu: Dinha, Rafa, Nane, Yérsia, Nêssa, Mari, Dani, Adri, Vé, Kel, Adriano, cada uma com sua força, com seus conselhos, puxões de orelha, tempo dedicado a me ouvir, a me acolher, a sentir junto, a vibrar, a me impulsionar sempre. Essa pesquisa é de todas nós.

Às minhas raparigues dos mares do sul: Eveline, Rochelle, Melissa, Alejandro, Fernando e João, cada conselho, risada, lágrima, abraço, é um afago e uma linda lembrança da amizade e reciprocidade que construímos juntas. Amo vocês.

À família Abassá Axé Ilê Pilão de Oxaguiã, que sempre me recebeu com o maior respeito, cuidado, carinho e amizade. Em especial a Pai Cris, meu amigo, meu eterno padrinho, a quem dedico minha amizade, amor e gratidão. Obrigada por acreditar, por torcer, por vibrar, e sempre emanar boas energias em minha direção. Você é luz em meu caminho, e sigo repetindo que tenho um amor imenso por você. Vodun Adeji!

À família Nagô da Irmandade Santa Bárbara Virgem, em especial à Bárbara e Ciza, a quem dedico minha profunda admiração, respeito, amizade e carinho. Aprendi e sigo aprendendo demais com vocês. Obrigada por sempre acreditarem em mim, no meu trabalho e por abrir as portas das casas para me receber com confiança e respeito. Vocês são incríveis!

Como boa filha de Yemanjá, minha mãe acaba trazendo para meus caminhos várias filhas dela para que cuidem de mim aqui na Terra. Orí no Candomblé, representa a nossa cabeça, nosso ponto maior de energia, de ligação entre o mundo físico e o espiritual, energético, é onde temos que cuidar para manter sempre o equilíbrio. Yemanjá é a dona de todos os Orís, de maneira geral, e sendo assim, eu apelidei minha orientadora de Orí, abreviação da palavra orientadora, mas nunca foi por isso, sempre foi porque nela eu via um equilíbrio. Todas as vezes que me desesperava na pesquisa ou quando me empolgava, eu corria para ela. Vânia é a pessoa que me acalmou durante todo o processo, soube conduzi-lo com muita leveza, honestidade, seriedade, acreditando, sendo paciente, dialogando, trocando e eu realmente não sei se teria conseguido terminar se não fosse ela a minha Orí. Obrigada por tudo.

Às professoras do PPGAS que cruzaram o meu caminho e me ensinaram muito, muito mesmo, de maneiras muito distintas, mas sempre me acolhendo de maneira afetuosa e também me ajudando em muitos processos ao longo dessa jornada difícil que é a vida acadêmica, em especial à Viviane, Evelyn,

Sônia, Jean, Miriam Grossi e Ilka.

À minha banca de qualificação de projeto e tese: Sônia e Scott, sempre muito atenciosos, cujos apontamentos foram fundamentais para a construção desta pesquisa.

À Fabiana Bruno, que se dispôs a participar desta última etapa, como avaliadora desta pesquisa. Certamente será de grande contribuição para a minha vida acadêmica. Agradeço mais uma vez a Scott e Sônia, que toparam mais uma vez acompanhar esse processo, como avaliadores desta última etapa. Meus mais profundos agradecimentos.

Às minhas amigas e amigos que os mares do Sul me deram: Suelem, Mari, Amanda (a mãe de Bentinho), Elisa, Jamaica, Ana, Janja, Déia, Wesam, todas vocês tem uma participação especial nesses 6 anos de ilha de magia. Obrigada pela parceria e torcida!

Aos meus amigos e colegas do GESTO, o grupo de pesquisa mais legal e interessante da UFSC, em especial a Franco, Felipe Neis e Marcelo Silva, amigos queridos, parceiros de copo, de boas risadas, desabafos, conselhos e alegrias.

Aos colegas do PPGAS, aos colegas de turma, em especial ao meu amigo querido Igor Luiz, Fernando Cielo, Nádia, Edilma, Tati Cerqueira, Amanda, Carla, etc.

Às minhas amigas da dança, parceiras, maravilhosas, do Studio Hayffa Manzato, em especial à Hayffa, que me acolheu, me deu uma força imensa, me trouxe à dança, me deu ânimo, me incentiva e se empolga com todas as minhas conquistas.

Durante o doutorado eu tive o grande privilégio de conseguir uma bolsa de pesquisa para estudar por 6 meses em Nova Iorque. Esse período foi um divisor de águas em minha vida, e foi um grande presente. Foi intenso, marcante e necessário para meu crescimento. Agradeço à minha Gang PDSE, Rosa, Bruna, Sara, Ana Cláudia, Ane, Helenão, Tiago, Talisson, Marina, vocês são Massa, sem vocês, essa experiência não teria sido tão divertida e transformadora. I love u, bitches!

Não posso deixar de citar minha Gang de NYC, meus queridos amigos, que maravilha conhecer vocês: Andrew, Chris, Diana, Jadelle, Oilda, Lynette, Amy. You are AMAZING.

A John Collins, meu orientador no período do sanduíche, o gringo baiano mais legal que já

conheci. Aos professores da CUNY, que me receberam muito bem: Jacqueline Brown; Herman Bennet; Julie Skurski; Karen Strassler e Michele Kettner.

À Beatriz Gois Dantas, sempre maravilhosa, acessível, que acompanha o meu processo e me auxilia com agradáveis papos, e doçura.

A Brice, meu orientador de mestrado e amigo, que permaneceu sendo parceiro, dando ideias, incentivando e acompanhando o processo, mesmo que de longe.

A Ulisses Neves, também querido professor e amigo, pelos conselhos, incentivo e dicas de leitura e escrita, acreditando nessa pesquisa.

Às minhas colegas e meus colegas da Secretaria de Estado da Inclusão e Assistência Social, que foram pacientes, resilientes e parceiros nesta etapa. Especialmente à ASCOM.

À minha terapeuta, Carla Amaral, que foi essencial para que eu mantivesse a saúde mental diante de tantas demandas.

A Samuel, que chegou nessa reta final trazendo ânimo, força, alegria e muito amor ao meu caminho. Obrigada por tanto cuidado e carinho. Você é muito lindo e eu te amo! Juntos sempre.

A todas as minhas e meus interlocutores, e a todas que direta ou indiretamente me ajudaram a chegar aqui. Muito obrigada.

À Capes, pela bolsa concedida ao longo desses anos. Aos Governos Lula e Dilma, que me proporcionaram o ingresso à pós-graduação, a permanência, mudando a minha vida para sempre. Sou grata por poder ser a primeira doutora da minha família graças ao ensino público. Vida longa às universidades federais, às ações afirmativas e à pesquisa científica no Brasil!

Axé!

Resumo

No candomblé, as interdições têm um papel fundamental no processo ritualístico das casas e famílias que compõem essa religião. Uma forma de controle e que é colocada nominalmente como proibição, frequente nas diferentes casas de axé de candomblé é o ato de fotografar e as implicações que estão contidas neste ato. Esta pesquisa tem como foco a análise da imagem fotográfica como elemento central de relações entre o público e o privado, o que pode ser visto, fixado e o que não pode ser visto ou fixado através do ato fotográfico, sejam eles produzidos pelos integrantes das casas de axé, ou por pesquisadores e demais visitantes que circulam entre essas festividades. Além disso, essa pesquisa trouxe uma breve discussão sobre as memórias fotográficas de três casas de Candomblé sergipano, e a forma como essas memórias são organizadas, trazidas à tona, através não só daquelas que são expostas em diversos lugares da casa, como as paredes do barracão com fotografias emolduradas, como também fotografias digitais e a circulação dessas imagens nas redes sociais. As fotografias que circulam nas redes sociais, especificamente nas redes Facebook e Instagram, apresentam a imagem como um produto a ser exibido, fabricado, circulado. Neste sentido, ao tomar esse tipo de fotografia como um “produto”, podemos perceber que esse produto é formado por um conjunto de práticas, que vão além de uma bricolagem de símbolos que se encaixam. Tais práticas incluem uma série de fatores que atuam simultaneamente, como o som, a ação, o movimento, que pode ser “lido” e interpretado como algo que se expande para além do que é “visível” e montado num pedaço de papel, num quadro na parede, ou até mesmo compartilhadas digitalmente. Portanto, a discussão visa problematizar como essas imagens circulam e o papel desses arquivos como preservação de uma memória e ato de resistência em momentos de intolerância e conservadorismo político.

Palavras-chave: Antropologia; Candomblé; Sergipe; Imagem fotográfica; Controle e circulação de imagens;

Abstract

In candomblé, interdictions play a fundamental role in the ritualistic process of the houses and families that are from this religion. One form of control, known as prohibition, which is common in different candomblé houses, refers to the act of photographing and the implications that are contained in this act. This research focuses on the analysis of the photographic image as a central element of relations between the public and the private, of what can or cannot be seen, fixed through the photographic act, whether produced by members of the houses of axé, or by researchers and other visitors who circulate between those festivities. In addition, this research brings a brief discussion about the photographic memories of three Candomblé houses in Sergipe, and the way those memories are organized and brought to the surface, through not only those that are exposed in different places in the houses, such as the walls of the houses shed with framed photographs, as well as digital photographs and the circulation of these images on social networks. The photographs that circulate on social networks, specifically on Facebook and Instagram, present the image as a product to be displayed, manufactured, circulated. In this sense, when taking this type of photography as a “product”, we can see that this product is formed by a set of practices, which go beyond a bricolage of symbols that fit together. Such practices include a series of factors that act simultaneously, such as sound, action, movement, which can be “read” and interpreted as something that expands beyond what is “visible” and mounted on a piece of paper, in a picture on the wall, or even shared digitally. Therefore, the discussion aims to problematize how these images circulate and the role of these archives in the preservation of a memory and as an act of resistance in moments of intolerance and political conservatism.

Keywords: Anthropology; Candomblé; Sergipe; Photographic image; Control and circulation of images;

Lista de Imagens

Imagem 01: Vista da cidade de Laranjeiras do alto da Igreja da Comandaroba

Imagem 02: Avenida João Ribeiro, vista do alto da Igreja do Santo Antônio

Imagem 03: Fotografia parcial da cidade de Riachuelo

Imagem 04: Apresentação das Taieiras no Encontro Cultural de Laranjeiras em 2009

Imagem 05: Manifestação dos Lambe Sujo e Caboclinhos na cidade de Laranjeiras em 2017

Imagem 06: Mãe Marizete confere a exposição Matamba – Oyá vai ao Palácio

Imagem 07: Saída de Yawó com a roupa estampada

Imagem 08: Fotografias espalhadas do chão do quarto de santo, remontando a Festa de Exu em 2003

Imagem 09: Festa de Marujo, também em 2003, no Ilê Axé Omin Mafé

Imagem 10: Inkita de Caboclo, em 2004, no Ilê Axé Omin Mafé

Imagem 11: III Lavagem da Nossa Senhora da Conceição em 2003, em Riachuelo

Imagem 12: Parede Nagô no terreiro Santa Bárbara Virgem

Imagem 13: Parede das Taieiras

Imagem 14: Parede dos santos

Imagem 15: Parede do sagrado da Irmandade Santa Bárbara Virgem em 2009

Imagem 16: Parede Nagô

Imagem 17: Parede com fotos das Taieiras, e parede dos santos.

Imagem 18: Bárbara e Ciza preparando as roupas das Taieiras

Imagem 19 e 20: Registros do sagrado na festa de Santa Bárbara/Iansã/Oyá na Irmandade Santa Bárbara Virgem

Imagem 21: Casa de Ti Herculano

Imagem 22: Uma das paredes da Casa de Ti Herculano

Imagem 23: Parede lateral da sala da Casa de Ti Herculano

Imagem 24: Uma das paredes do barracão do Ilê Axé Omin Mafé

Imagem 25: Parede do barracão do Ilê Axé Omin Mafé

Imagem 26: Fotografia da Oxum de Mãe Bequinha

Imagem 27: Imagem do barracão no dia de festa das Yabás

Imagem 28: Imagem do barracão na primeira puxada de uma yawó

Imagem 29: Construção do Abassá em 2012

Imagem 30: Entrada para o Barracão

Imagem 31 e 32: Pintura representando o Yawó e pintura representando Oxaguian

Imagem 33: Pai Cris entre Mãe Marizete e Mãe Wilma

Imagem 34: Poltrona do pai de santo

Imagem 35: Fachada do Abassá Asé Ilê Pilão de Oxaguian

Imagem 36: Mural do barracão do Abassá Asé Ilê Pilão de Oxaguian

Imagem 37: Abertura do xirê no Olubajé

Imagem 38: Nesta foto, representantes de 3 casas distintas

Imagem 39: Evento realizado no Abassá Ilê Axé Pilão de Oxaguian

Imagem 40: Filha e neta biológicas de Mãe Bequinha

Imagem 41: Pose para a foto com os amigos na Festa de Marujo

Imagem 42: Marujo de Mãe Martha

Imagem 43: Página do Facebook do Ilê Axé Omin Mafé

Imagem 44 e 45: Página do Facebook do Ilê Axé Omin Mafé

Imagem 46 e 47: Perfil do Instagram do Ilê Axé Omin Mafé e da Lavagem da Conceição

Imagem 48 e 49: Postagens do Instagram do Ilê Axé Omin Mafé

Imagem 50 e 51: Página do Facebook e Instagram do Abassá Axé Ilê Pilão de Oxaguian

Imagem 52 e 53: Postagens do Instagram do Abassá Axé Ilê Pilão de Oxaguian

Imagem 54: Fotografia que compõe o acervo 'Menino Nagô'

Imagem 55: Fotografia publicada no perfil do Facebook

Imagem 56: 48 anos de Omin Mafé, Oxum de Mãe Bequinha

Imagem 57: Print Screen do Canal do Youtube Candomblé Sergipano

Imagem 58: Odu Ijé de Larissa Ti Opará, no Ilê Axé Omin Mafé

Imagem 59: Corte do inhame no Nagô

Imagem 60: Orixá Ogum, incorporado em Mãe Bequinha

Imagem 61: Foto de um ritual para Oxalá no Abassá Ilê Pilão de Oxaguian

Imagem 62: Terreiro Santa Bárbara Virgem, preparado para o ritual da colheita do inhame

SUMÁRIO

LISTA DE IMAGENS GLOSSÁRIO

INTRODUÇÃO	17
CAPÍTULO 1 - HISTÓRIAS CONTADAS E IMAGENS MONTADAS: UMA BREVE INTRODUÇÃO ÀS RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS EM SERGIPE	27
1.1 LARANJEIRAS	28
1.2 ARACAJU	32
1.3 O SILÊNCIO DAS RUAS DE ARÁ	37
1.4 RIACHUELO	42
1.5 IDENTIDADE NEGRA E A RECONSTRUÇÃO DA HISTÓRIA ATRAVÉS DO IMAGÉTICO	45
1.6 RELIGIÃO E RESISTÊNCIA NEGRA	51
1.7 INSERÇÃO DA FOTOGRAFIA NOS CULTOS AFRO RELIGIOSOS NO BRASIL	54
CAPÍTULO 2 - HISTÓRIAS EM (DES)ARRANJOS	61
2.1 PATCHWORK DO PASSADO, OS RETALHOS FOTOGRÁFICOS E AS ESCOLHAS IMAGÉTICAS	63
2.1.1 <i>Recortes da história e sacolas de memórias: a escolha do que se fixa, do que se guarda e do que se expõe</i>	64
2.1.2 <i>Arranjos fotográficos em memórias selecionadas: as paredes e seus altares</i>	75
2.1.3 <i>As paredes de memórias na casa de Ti Herculano</i>	87
2.2 DESARRANJOS FOTOGRÁFICOS EM MEMÓRIAS SELECIONADAS: AS PAREDES DE OMIN MAFÉ	91
2.4 (RE)ARRANJOS FOTOGRÁFICOS EM MEMÓRIAS SELECIONADAS: A PAREDE ANCESTRAL E A CONTEMPORANEIDADE DAS IMAGENS	96
2.5 MURAL DO PRESENTE E A REPRESENTAÇÃO PICTÓRICA DOS PODERES ANCESTRAIS	103
2.6 COMO OS SÍMBOLOS ATUAM NA FOTOGRAFIA DE CULTOS AFRO-RELIGIOSOS?	110
2.7 O MOSTRAR-SE E O ESCONDER: DETALHES ESCOLHIDOS A SEREM FIXADOS	112
CAPÍTULO 3 - PAREDES VIRTUAIS E A CIRCULAÇÃO DIGITAL	116
3.1 CONHECENDO O AXÉ	121
3.2 CASA DE MÃE BEQUINHA (Ilê Axé Omin Mafé)	124
3.2.1 <i>As redes do Omin Mafé</i>	127
3.3 CASA DE PAI CRIS	139

<i>3.3.1 As redes de Pai Cris</i>	<i>144</i>
3.3 SANTA BÁRBARA VIRGEM	148
<i>3.3.1 As redes do Nagô</i>	<i>151</i>
3.4 PERFORMANCE DA IMAGEM	154
CAPÍTULO 4 - POTÊNCIAS (S) DO AXÉ: RELAÇÕES ENTRE IMAGEM, SUAS TRANSFORMAÇÕES E VISIBILIDADE	158
4.1 POTÊNCIAS DAS IMAGENS	170
4.2 POTÊNCIAS DO AXÉ E SUAS NARRATIVAS	175
Considerações finais	178
Referências Bibliográficas	

GLOSSÁRIO

Abian = Abiã - pessoas que não passaram pelos rituais de iniciação.

Àgò = Quer dizer pedir licença;

Aláfia = Quando as condições são favoráveis a algo;

Axé = Força vital;

Babalorixá = Zelador ou pai de santo;

ÈÈWÒ = Tabu, interdição, o que é proibido;

Iaquequerê = Mãe pequena da casa;

Ilê = Terreiro, espaço onde são realizadas as ritualísticas do Candomblé;

Lôxa = Zeladora ou mãe de santo no Nagô;

Mo túnbá = É pedir e dar a benção;

Mo dúpé = É agradecer.

Vodun Adeji = Agradecer.

Yalaxé = Aquela que porta o axé do terreiro;

Yalorixá= Zeladora ou mãe de santo;

Yaô ou Yawó = os filhos de santo no candomblé já iniciados na feitura de santo.

INTRODUÇÃO

Na primeira vez que visitei um terreiro de Candomblé, notei que havia molduras com fotografias pregadas nas paredes do barracão, o espaço onde acontecem os rituais festivos e públicos, imagens que me pareciam ser de pessoas que estavam em transe, e imagens de pessoas que estavam fazendo poses, que pareciam ocupar algum tipo de “cargo” importante na hierarquia local. Todas elas pareciam estar relacionadas a algum ritual religioso da casa, seja pelas vestes ou pela composição da imagem com símbolos que representassem de alguma forma o Candomblé.

Além de imagens em fotografias, alguns terreiros fazem murais com as imagens em desenhos dos orixás, ou quadros com imagens que se referem ao yawó¹. Ou seja, a imagem, seja ela gravada por meio da fotografia ou da pintura, tem uma relevância e destaque dentro dessas casas de axé, não somente como uma forma de registro de memória, como também para exibir ao público, frequentadores, curiosos etc. uma história da casa, ou o que essa história representa através dessas imagens. Porém, limitar a imagem fotográfica ou a pintura a somente essas “funções”, seria limitar também o contexto em que elas foram pensadas, vivenciadas e “fabricadas”.

Para a tese, o uso da palavra em Yorubá ÈÈWÒ, significa provocar para uma problematização e reflexão do controle como interdição, tabu, trazendo esse debate para a seara das imagens fotográficas no campo de pesquisa. Ao refletir sobre as imagens no Candomblé, pretendo apresentar através das fotografias feitas por mim e por outras pessoas, as formas como os rituais de religiões afro-brasileiras em Sergipe são representados através de seus personagens e espaços. A intenção nesta pesquisa não é apresentar uma interpretação do que cada imagem representa ou significa, uma vez que a imagem é multifacetada, e apresenta naquele recorte, inúmeras possibilidades de interpretação, mas como essas imagens e tudo o que está envolvido em sua produção e circulação, operam dentro deste universo religioso.

¹ Yawó é o estágio em que a filha ou filho de santo nasce para o seu orixá. Ou seja, torna-se Yawó a pessoa que passa pelo processo de feitoril, que inclui 21 dias de processo ritualístico no terreiro, e a festa, ou a saída de Yawó, acontece no último dia desse processo.

De acordo com Eliade (1994), as imagens englobam alusões ao que é concreto, porém, apresentam inúmeras significações. Traduzi-las a uma terminologia concreta é reduzi-las, mutilá-las ou anulá-las, como temos visto ao longo das pesquisas sobre imagens na Antropologia, de um modo geral. Neste sentido, a interpretação segue sendo o elemento central e também o problema para os estudos dos símbolos e imagens. Apesar de ser um texto mais antigo, Eliade (1994) contribui com temas interessantes acerca dos símbolos rituais, aponta as imagens de objetos rituais, pinturas, símbolos e mitos com a incumbência de deixar à mostra as modalidades mais secretas do ser, o que me faz pensar sobre o paradoxo da imagem brevemente apresentado acima, em que o mostrar também faz parte de uma montagem e também apresenta lacunas que nos levam a outras interpretações e ao invisível. Para Eliade, as imagens englobam alusões ao que é concreto, multivalentes em sua própria estrutura.

Por apresentar diversas significações, traduzir a imagem a uma terminologia concreta é, portanto, reduzi-la ou anulá-la, pois a imagem representa uma parte de um todo, o que me parece próximo ao pensamento de Gonçalves e Head (2009), ao apontar as relações e percepção da imagem que não se limitam somente ao visual, além do que é apresentado e representado, num tempo presente e numa realidade sociocultural situada. Entretanto, isso não significa dizer que Eliade desacredita na existência de um plano concreto da realidade que se apresenta na imagem, mas que a imagem não deve ser reduzida somente a esse plano concreto.

Apresento-lhes a estrutura da tese, que está dividida em quatro capítulos: O capítulo 1, "Histórias contadas e imagens montadas: uma introdução às religiões afro brasileiras em Sergipe", visa trazer uma introdução ao campo de pesquisa e à metodologia utilizada, ou seja, como foi o meu processo de inserção no campo e como ele foi desenvolvido ao longo da pesquisa. Paralelo a isso, para falar sobre a circulação de imagens nessas religiões, faz-se necessário apresentar também um contexto mais amplo onde essas casas estão inseridas e um relato histórico sobre como a discussão com a imagem se desenvolve dentro dessas três casas em que estive circulando. Pois, antes de entrar na discussão sobre a imagem fotográfica em si, é importante destacar que no Candomblé, há também uma preocupação em reproduzir a África imaginária² através das fotografias e da montagem docenário para que essas fotografias apresentem uma realidade “próxima” de uma conexão

com os ancestrais “legítimos” africanos.

Deborah Willis (1994) fala sobre outra ideia do imaginário num texto sobre como reproduzimos uma África imaginária através da fotografia, o mundo colonizado, é como se o país de origem tivesse um ideal; uma África fabricada pelo imaginário. Apesar de seu foco de estudo não ser voltado às questões de religião e religiosidades, quando ela discute a questão dos estereótipos - nesse trabalho, especificamente, ela reflete acerca do estereótipo da mulher negra americana - para ela, há um ato transformativo quando se quebra esse estereótipo, ou seja, mesmo na ruptura, que não deixa de ser também uma montagem, a fotografia é pensada ou montada para passar uma mensagem. A imagem, nesse sentido, atua como um espelho, que reflete na montagem aquilo que foi adquirido através de um status social, ou até mesmo uma montagem que apresenta resquícios do passado refletidos nos *framings* representados.

Se pensarmos essa imagem montada como uma experiência da percepção, podemos pensar a fotografia através de outro viés que não o reforço dos estereótipos, mas a quebra deles. A autora propõe pensarmos esse tipo de fotografia de outra forma, pensando na imagem como um ato político desenvolvido a partir da experiência passada. O ato político que a autora menciona, se refere, sobretudo, à fixar essas realidades que refletem esses cotidianos montados, porém são apagadas diariamente fora desse mundo imagético. Esses estereótipos criados por essas famílias de maneira distinta do que fora criado ao longo desses anos na área da publicidade, por exemplo, é também uma ruptura do que está sendo produzido em outras esferas. Porém, esse é um assunto a ser mais desenvolvido na escrita do capítulo, posteriormente.

Ainda sobre o capítulo 1, as três casas em que fiz pesquisa de campo apresentaram modos diferentes de pensar a circulação da imagem, razões pelas quais aquelas fotos haviam sido escolhidas para serem mostradas e a importância da imagem no contexto

² O uso da palavra imaginário neste sentido não está fazendo contraste com o real, mas de uma África referencial para essas comunidades. Essa é uma discussão que será melhor elaborada posteriormente.

religioso de cada uma delas. No Ilê Axé Omin Mafé, em Riachuelo, por exemplo, as autoridades da casa deixaram explicado que meu acesso às fotos, DVDs etc. se deu por conta da pesquisa, e todo o acervo de fotos da casa foi colocado à disposição para consulta, análise, e para registro. De acordo com Mãe Bequinha, apesar de eu ser integrante da casa, eu estava ali como pesquisadora, estava usando as informações para os estudos, para divulgar a nossa religião de uma maneira, segundo ela, não depreciativa ou pejorativa, e por isso, esse acesso seria permitido. O meu acesso apenas como filha de santo não seria permitido de maneira tão ampla, pois há uma posição hierárquica que deve ser seguida e respeitada no terreiro, e nessa hierarquia, eu ainda não tenho vivência e experiência suficientes para ter acesso a determinadas informações. Algumas delas, que me foram faladas, eu também optei por não escrever, por uma questão ética, muito mais como filha de santo, do que como antropóloga pesquisadora.

Além disso, o registro que fiz, mesmo como pesquisadora, foi somente de fotografias de festas públicas, de espaços e momentos a que todos podem ter acesso, uma vez que Mãe Bequinha não permite registro de qualquer tipo dos rituais privados, ou rituais de quarto de santo, como são conhecidos na casa. Dos vários álbuns e sacolas plásticas repletas de fotografias de vários momentos da casa, seja de saídas de Yawó, festas para os caboclos, ibejis (crianças), Orixás, Exus, Lavagem, boris etc., as imagens selecionadas por mim foram escolhidas por nelas constarem pessoas que autorizaram o uso de suas imagens, mesmo que em processo de transe.

As canções, batuques, danças, vestimentas e a ordenação do ritual, provocam diversas sensações em quem assiste a todos esses movimentos que ocorrem quase que simultaneamente em cada momento do ritual, para além do grupo de adeptos. E, com todos esses elementos circulando e sendo expostos à curiosidade do público, o registro desses detalhes pode ser feito seja por filhos de santos da casa, ou por pessoas que não fazem parte como adeptos da religião, mas pretendem utilizar a fotografia de diversas maneiras. Isso me leva à discussão sobre a circulação de imagens, como elas ocorrem e como controlar o que é registrado ou não, se é que há quem possa exercer esse controle sobre quem fotografa e quem circula, e por onde circula.

Partindo desse contexto de histórias e introdução a essa circulação, o capítulo 2, "Memórias em (des)arranjos", traz uma discussão sobre as memórias fotográficas das casas, e a forma como essas memórias são organizadas, trazidas à tona, através não só daquelas que são expostas em diversos lugares da casa, como as paredes do barracão com fotografias emolduradas, mas também nas sacolas guardadas, repletas de álbuns de fotografias, como também dos relatos que são trazidos através do retornar a ver ou o parar para ver as fotografias que ali estão expostas. Além das fotografias reveladas e exibidas, há também uma breve discussão que fará a introdução para o capítulo seguinte, que trata das fotografias digitais e a circulação dessas imagens nas redes sociais.

A escolha de pensar a imagem fotográfica neste contexto se dá também pela importância que essas famílias de santo atribuem às imagens fotográficas, sobretudo no sentido de registrar e fixar o passado no presente. Os signos que se apresentam nas fotografias, de acordo com Machado (2015), servem para “representar” algo que não está ali. Em se tratando de fotografias no Candomblé, essa afirmação faz certo sentido, pois, o que é representado nas fotografias, está no lugar do que seria a realidade (a exemplo da incorporação ou transe). Além de existirem outros elementos que, fixados somente na imagem e vistos a partir de um recorte, não apresentam “perigo” (no sentido de revelar segredos somente através da imagem), pois o que está fixado é, para muitas filhas e filhos de santo entrevistados, uma parte da realidade ou o registro de algo que somente quem conhece ou esteve no momento em que o evento ocorreu, saberá explicar ou entender aquilo que está captado.

Em seguida, no capítulo 3, "Paredes virtuais e a circulação digital", busco trazer uma discussão sobre as fotografias que circulam nas redes sociais, especificamente na Internet, como as redes Facebook e Instagram, pensando a fotografia como um produto a ser exibido, fabricado, circulado. Neste sentido, ao tomar esse tipo de fotografia como um “produto”, podemos perceber que esse produto é formado por um conjunto de práticas, que vão além de uma bricolagem de símbolos que se encaixam. Tais práticas incluem uma série de fatores que atuam simultaneamente, como o som, a ação, o movimento, que pode ser “lido” e interpretado como algo que se expande para além do que é “visível” e montado

num pedaço de papel, num quadro na parede, ou até mesmo compartilhado digitalmente.

É importante destacar também, como a visão cosmológica afeta essa relação entre a imagem, o ato imagético, e quem fotografa e quem é fotografado. Para essa reflexão, recorro a obras e autores que me ajudam a pensar na circulação dessas imagens produzidas por integrantes da casa e pelos “de fora”. É igualmente importante relacionar também a essa visão cosmológica como essas pessoas querem ser vistas através da imagem fotográfica, uma vez que a imagem comunica algo, produz e reproduz um discurso, até mesmo os locais em que essas imagens estão dispostas já nos diz muita coisa, a exemplo de fotos de processos rituais tiradas pelos “de casa”, que geralmente são guardadas (o segredo/o privado) e as imagens dos rituais festivos tiradas pelos “de casa” ou pelos “de fora”, geralmente expostas no barracão ou em espaços compartilhados (público).

Como nos diz Paul Johnson:

[t]o become public is the moment of a sign's detachment, not necessarily the complete detachment of sign from signified, but the moment when a sign is objectified and made available to users distant in time or space from the sign's site and social locus of production (JOHNSON, 2002, p. 154).

No livro ‘Imagens do sagrado’, Fernando Tacca (2009) trata a discussão do uso de imagens de rituais de iniciação do Candomblé por veículos de comunicação, especificamente uma matéria da revista *O Cruzeiro*. Aquela matéria abordava de maneira sensacionalista as imagens dos rituais de iniciação, principalmente as que envolvem as incisões com a navalha e a imolação dos bichos. O contexto apresentado por Tacca é controverso em se tratando do Candomblé sergipano, uma vez que os rituais em que há incisões e imolação são proibidos de ser fotografados, porém os rituais festivos, abertos ao público, podem ser registrados e divulgados.

A circulação dessas fotografias para além das redes sociais, mas também pelo uso dos meios de comunicação, e por antigos adeptos do Candomblé, que em suas novas práticas religiosas visam contrapor o passado com o presente, gera, potencialmente, uma série de preconceitos e situações de intolerância a partir desta circulação, especialmente nos meios de comunicação de massa. Como sugere Tacca:

Os formatos de apresentação de material etnográfico nos meios de comunicação de massa e suas consequências com a invasão do olhar leigo, voyer e massificado, muitas vezes preconceituoso e induzido pela mídia em relação às cerimônias e rituais tradicionais de culturas locais não globalizadas, produzem significações descontextualizadas, muitas vezes pejorativas e elevadas ao campo do exótico e da humilhação. Entretanto, as mesmas imagens de cunho sensacionalista veiculadas por mídias populares, quando descoladas do contexto jornalístico, reencontram seu referente vivificado no seu intrínseco valor etnográfico: porém as consequências desastrosas da primeira publicação se mantêm (TACCA, 2009, p.28).

Para Tacca, o candomblé, visto como religião popular, tem uma dinâmica muito própria e cria redes de relação duradouras que muitas vezes não são atingíveis pelas organizações religiosas e mesmo pelos religiosos. Para ele, o problema das imagens, está no uso delas feito pelos evangélicos, principalmente pela Igreja Universal do Reino de Deus, por exemplo, o qual pode desencadear ataques e evasão de adeptos do candomblé por medo do crescimento dessas igrejas neopentecostais. No entanto, se Tacca atribui essa circulação “indevida” aos de fora, Mãe Bequinha sugere que essa circulação é também fomentada por ex-adeptos do Candomblé, que, como ela lamenta, um dia foram “acolhidos pelos orixás” e depois “viraram as costas para a casa”, levando o “segredo para onde não deveriam levar”.

Tacca apresenta dados etnográficos interessantes sobre a forma como a reportagem repercutiu na Bahia, e sobre as diversas interpretações que uma imagem pode causar, a exemplo de imagens que podem ser retiradas do contexto jornalístico e que seu uso pode desencadear em ataques, como o uso de imagens de rituais no Candomblé feito por pessoas que não fazem parte dessas religiões. O olhar ‘desde fora’ do contexto religioso pode levar também à ridicularização, ao exotismo e indução do preconceito.

A circulação das imagens atingiu um patamar ainda mais complexo por ter ganhado espaço nas redes sociais, dificultando o controle dessa circulação, e as discussões

controversas entre os diversos adeptos dessa religião, que ora concordam que deve haver a circulação de imagens dos rituais e praticantes das religiões afro-brasileira, pois, segundo uma das filhas de santo de uma das casas em que pesquisei “Quem não é visto, não é lembrado, não temos vergonha da nossa religião, então por que esconder?”, ora discordam que essa circulação possa apresentar algum benefício à religião. De acordo com uma praticante de outra casa de religião afro-brasileira, expor fotografias fora de contexto e a quem não entende pode ser munição para quem critica as práticas dessas religiões: “Os evangélicos podem usar essas fotos para nos difamar, e depois do estrago feito, quem vai consertar? O poder público só está ao nosso lado no papel, mas na prática, a gente sabe como funciona”.

Ou seja, há um paradoxo que perpassa essas questões acerca da circulação, pois mostrar imagens de maneira negativa ou positiva pode construir uma visão essencialista, criando os estereótipos e circulando termos e conceitos que podem vir carregados de diversas implicações. Mas então, para que as imagens são feitas?

A partir dessas indagações, o capítulo 4 “Potência (s) do axé: relações entre imagem, suas transformações e visibilidade”, pretende apresentar e discutir as representações do Candomblé produzidas por quem faz parte dele. Apesar de as fotografias serem vistas como recortes de realidades e contextos, elas apresentam uma série de interpretações acerca daquilo que querem comunicar. Além disso, busco pensar nos atos performativos e políticos que esses sujeitos realizam ao tornar visíveis ou não as imagens que são produzidas nestas três casas.

Em uma discussão acerca de duas leituras opostas do filme *Les Maîtres Fous*, de Jean Rouch, Paulo Menezes (2000) apresenta o filme não de maneira descritiva, mas de maneira analítica, sobre como essa narrativa pode ser pensada como um “discurso sobre o mundo”, em vez de somente um filme etnográfico sobre rituais. E aí ele aponta a importância de pensarmos quais são os caminhos que nos levam a interpretações tão diversas de um mesmo material. Segundo Menezes, para melhor compreender a imagem, devemos buscar os sistemas relacionais que a constituem e, para ele, o autor é como uma figura ideológica para proliferação de sentido.

Sztutman (2009), por sua vez, aponta que as imagens dotadas de uma real eficácia podem levar a um temor de que a realidade de filme escape da tela. Ele afirma que o perigo não seria somente o de retratar as imagens como uma representação fílmica, mas diz respeito também à agência das imagens projetadas, ou seja, “a representação partilha ou adquire as propriedades do objeto representado, produzindo, assim, o que se poderia chamar de um efeito mágico sobre o mundo” (p.233).

A fotografia, então, não tem que mostrar uma unicidade das pessoas, pois a composição fotográfica engloba o aspecto cultural e estético, simultaneamente incorporando o individual e as características de cada contexto sem enfatizar demais qualquer um deles (SPRAGUE, 2003).

Tais fotografias circulam em distintos terrenos políticos e éticos onde existem múltiplas leituras das imagens, produzindo diversos efeitos por onde circulam, a exemplo do uso feito das imagens de rituais de Candomblé pelos que não são adeptos dessas religiões. Torna-se assim importante considerar também quais são os perigos ligados aos usos das imagens e os efeitos que elas podem causar, pois, como argumenta Sprague:

O perigo não reside apenas na representação fílmica de um ritual africano de possessão – uma representação que prioriza os tais elementos “aparentemente irracionais” e, por isso mesmo, aberta a “más” interpretações -, o perigo diz respeito também à agência das imagens projetadas. Estamos diante, nesse sentido, de um caso no qual a representação partilha ou adquire as propriedades do objeto representado, produzindo, assim, o que se poderia chamar de um efeito mágico sobre o mundo. (SPRAGUE, 2003, p. 233).

E para entender essa dinâmica, julguei necessário recorrer aos estudos da performance, que trazem uma conotação que surgiu justamente a partir de análises das dinâmicas culturais. De acordo com Langdon (1999), as teorias do rito e performance foram marcadas pela interdisciplinaridade ou transdisciplinaridade como a autora denomina, tendo o conceito de performance surgido “de dois paradigmas na antropologia atual: a vida social como dramaturgia, ou como drama social (GEERTZ, 1983), e a “performance como evento”, que tem seu enfoque nas características e na produção dos

eventos performáticos” (1999, p. 21). A questão que a autora problematiza e aponta como algo a focar é que, conquanto nem todos os atos de comunicação e narração sejam performáticos, “a experiência invocada pela performance é importante e é uma consequência dos mecanismos poéticos e estéticos, uma consequência dos vários meios comunicativos sendo expressados simultaneamente” (LANGDON, 1999, p.21). Seria então a imagem fotográfica no Candomblé um ato performativo? Podemos pensar a questão do transe em frente às câmeras como performance? Se tomarmos o ato performativo como vários meios expressados simultaneamente, eu diria que sim. Pois ao pensarmos numa imagem fotográfica de um elemento ritual do Candomblé, ou de uma pessoa em movimento no momento do transe, esses elementos que compõem essa imagem não estão representando no sentido de reproduzir um personagem fixo e fechado, mas estão em constante transformação, mesmo que a estrutura do ritual seja a mesma.

A imagem fotográfica apresentaria então uma força performativa, constituída através das formas de ação, do movimento, do não dito, das pessoas e objetos que compõem aquele cenário naquele exato momento, e que não se repetirá. Além disso, o transe, no Candomblé, implica em uma forma de autoridade, ou seja, essa performance na religião implica uma certa autoridade que todos esses símbolos e movimentos vão apresentar à medida em que forem evocados. E dentro deste contexto, especificamente, dialogando com Tambiah (2005), são os símbolos que vão apontar para esse contexto do transe, e a cada revisitação ou reprodução de um mesmo ritual, ou de fotografias, as maneiras de interpretação também irão mudar. Por isso, elementos como as fotografias de pessoas em transe no Candomblé, apresentam um certo tipo de poder, uma força ilocucionária, que irão engajar esses atores, ainda que de formas diferentes, e irão produzir essa autoridade religiosa que está imbricada em todo esse processo de interação desses atos simultâneos.

CAPÍTULO 1 - HISTÓRIAS CONTADAS E IMAGENS MONTADAS: UMA BREVE INTRODUÇÃO ÀS RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS EM SERGIPE

O mais difícil de contar uma história é sempre o começo, escolher por onde iniciar uma narrativa é uma árdua tarefa para quem tem que lutar (ou acha que tem) com a escrita etnográfica\acadêmica, e a escrita jornalística num mesmo processo. Parei de pensar sobre isso e decidi apenas escrever, sem pensar se sairá como uma escrita mais acadêmica ou jornalística, e partindo do princípio que essa é uma história sobre mim, sobre o outro e também sobre você, que está lendo e será afetado de alguma forma por essas narrativas aqui expostas. Mas antes de falar novamente sobre todas as dificuldades que me fazem pensar e repensar os modos de escrita, gostaria de contar um pouco sobre a minha história, já que é partindo dela que as relações com as cidades e terreiros acontecem.

Quando iniciei meus estudos em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo na Universidade Federal de Sergipe em 2005, me encantei com a área de Jornalismo Cultural, e com a possibilidade de conhecer as culturas populares do meu estado, as manifestações populares. Trabalhei na Secretaria de Estado da Cultura de Sergipe, o que me possibilitou conhecer diversos municípios sergipanos, povoados, comunidades quilombolas, museus, artistas de diversos segmentos, e também as diversas manifestações religiosas, que proporcionaram uma aproximação e curiosidade ao Candomblé, abrindo os caminhos para um percurso de linhas tortuosas, porém firmes e contínuas, seja na minha trajetória enquanto pesquisadora e jornalista, seja como minha trajetória enquanto filha de santo.

No período de conclusão de curso, tomei uma decisão inusitada, mesmo sendo bolsista de iniciação científica e com um projeto sólido e encaminhado para publicação dentro da perspectiva das inovações tecnológicas do jornalismo impresso e online em Sergipe, conversei com meu orientador e decidir partir para os estudos sobre o jornalismo cultural, começando do zero uma pesquisa que me trouxe até aqui. Pensei em pesquisar a forma como o jornalismo impresso em Aracaju tratava as manifestações populares, como eram abordadas, se dentro do panorama geral do jornalismo sergipano, as culturas

populares tinham espaço considerável e se eram retratadas de maneira coerente nestes locais. Fazendo um mapeamento dessas manifestações, dentre elas, me chamou a atenção as da cidade de Laranjeiras, considerada pelos sergipanos como berço da cultura negra de Sergipe, e um dos palcos onde se passa parte dessa história.

1.1 LARANJEIRAS

Figura 1 - Vista da cidade de Laranjeiras do alto da Igreja da Comandaroba



Fonte: Silvio Oliveira (2015)

Situado a 18 quilômetros da capital sergipana, Aracaju, o município de Laranjeiras é um dos poucos onde ainda se pode ver a força da arquitetura colonial, foi elevado à condição de cidade pela lei provincial nº 209, de cinco de maio de 1848. A cidade, às margens do Rio Cotinguiba, já foi uma das mais importantes regiões do estado em termos de comércio, agricultura e pecuária, tendo ainda destaque para as diversas manifestações populares e culturais que atualmente ainda resistem às adversidades do tempo. Berço da cultura, educação, política e da economia, este município só não se

tornou a capital de Sergipe por conta de uma manobra política do Barão de Maruim, que transferiu a sede de São Cristóvão para Aracaju.

De acordo com informações da Prefeitura Municipal de Laranjeiras³, a história do município nasceu pouco depois do surgimento das primeiras cidades do Brasil. Enquadrando o início de sua história pelos marcos da colonização, aponta para o período entre os séculos XVI e XVII, quando houve a distribuição das terras da região do Vale do Cotinguiba, dando resultado às povoações da Manilha e do Bom Jesus. Por ser uma região de terras férteis e propícias para o cultivo da cana de açúcar, a construção de engenhos e o crescimento do número destes marcou o município como grande polo de comércio e agricultura no século XVIII.

A movimentação pelo Rio Cotinguiba era intensa por causa das grandes plantações de cana de açúcar, que durante muitos anos representaram o apogeu econômico na região Nordeste e, conseqüentemente, a principal fonte de renda do município de Laranjeiras. A partir disso, o comércio passou a ganhar espaço, principalmente no que se refere à grande comercialização de escravos que trabalhavam nos canaviais e grandes engenhos localizados na região. A vinda dos escravos africanos trouxe para Laranjeiras os costumes de um povo que, deslocado de sua terra natal, lutava para manter viva a sua cultura, uma herança que contribuiu, segundo a prefeitura e população, para transformar a cidade no berço da cultura negra em Sergipe. De acordo com a pesquisadora e historiadora sergipana Maria Thétis Nunes, em sua obra História de Sergipe (1978), Laranjeiras foi, no século XIX, uma das mais importantes cidades do estado. Esta importância que refletia nas grandes produções agrícolas e comerciais fez com que a cidade chegasse a ser cogitada para ser a capital do estado, por conta da sua localização privilegiada, propiciando destaque ao município durante o período açucareiro, quando a cidade viveu seu apogeu econômico e cultural.

A arquitetura colonial de Laranjeiras também é um dos destaques visuais da cidade (embora boa parte esteja atualmente em más condições de conservação). Ruas,

³Fonte: www.laranjeiras.se.gov.br/historia.asp Acesso em 15 de março de 2011. A pesquisa foi realizada através do site, após a procura pelos gestores do secretariado de Laranjeiras para obter informações sobre a cidade, que disseram estarem no site todas as informações necessárias à entrevista. Nenhuma obra de leitura foi indicada e os gestores não souberam informar sobre a pesquisa populacional do IBGE realizada no município.

casarões e igrejas ainda são mantidos como forma de resgatar os tempos de glória de um dos municípios mais antigos de Sergipe. Atualmente, sua população e o poder público desenvolvem uma campanha de valorização da cultura negra no município, que é considerado o berço da cultura negra, pela diversidade e quantidade de manifestações populares, e até mesmo religiosas que, em sua maioria estão vivas há mais de um século. A importância de suas obras, que trazem as marcas da história em suas paredes e edificações, recebeu, em 1996, o título de Patrimônio Histórico Nacional pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), destacando-se desde o século passado no cenário cultural brasileiro devido à expressividade de sua cultura popular, com as suas mais de 30 representativas manifestações populares e religiosas. Estas manifestações culturais ganham, há 40 anos, espaço garantido no Encontro Cultural de Laranjeiras, evento que foi criado a partir de uma quermesse, a fim de angariar fundos para a população e se transformou em um dos mais importantes eventos culturais do país pela quantidade de manifestações populares que desfilam pelas ruas da cidade e pela realização de um seminário para discussão de políticas públicas na área da cultura, que agrega estudiosos e pesquisadores de várias partes do Brasil e do mundo.

A cidade, que já teve como apelido ‘a Atenas sergipana’, realiza o Encontro Cultural no primeiro mês do ano, sempre na semana em que acontece a Festa de Reis (dia 6 de janeiro), evento típico do calendário católico, mas que é de extrema importância para a realização da coroação da rainha das Taieiras⁴, grupo folclórico formado por virgens e vinculado ao terreiro Santa Bárbara Virgem, casa Nagô em Laranjeiras. A realização dessa coroação é tão importante para o Encontro que este teve a sua data ajustada⁵ para que a celebração ocorresse dentro do evento. O Encontro, que teve suas primeiras edições realizadas em maio é realizado em janeiro há mais de trinta devido a esta coroação, uma

⁴ Grupo de cultura popular em que predominam as mulheres virgens, vinculado ao terreiro Santa Bárbara Virgem e à religião Nagô. As Taieiras levam em suas vestes as cores que representam Santa Bárbara, ou Iansã (orixá que a representa no Nagô), o vermelho e branco, entoam cantos que vão do sagrado ao profano e realizam a coroação de sua rainha na Igreja Católica São Benedito, em Laranjeiras.

⁵ Inicialmente o Encontro era realizado no mês de maio, porém a realização da coroação da Rainha das Taieiras modificou a data do evento para que o público participante pudesse acompanhar essa cerimônia tão peculiar que acontece na cidade.

celebração que acontece no domingo de Reis pela manhã, após o cumprimento de um processo ritual realizado ao longo do percurso entre o terreiro Santa Bárbara Virgem (casa da Lôxa) e a Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, localizada numa espécie de colina da cidade.

Foi a partir dessas informações e da curiosidade e fascínio que as Taieiras exerceram sobre mim, que decidi então, escrever o meu trabalho de conclusão de curso em Jornalismo sobre elas, e a pesquisa foi feita no intuito de analisar as dificuldades de manter a tradição de um grupo antigo (registros do século XIX), perceber o papel que a mídia exerce em relação não só a esse grupo, como também em outros grupos de manifestações populares do Estado, mas principalmente perceber como o capitalismo e a contemporaneidade influenciam nas mudanças e novos aspectos das *Taieiras*.

Após o trabalho de conclusão de curso, e ao conhecer o vínculo religioso das Taieiras com o Nagô, ingressei no mestrado em Sociologia, focando dessa vez nas relações de gênero e parentesco no terreiro Santa Bárbara Virgem, uma vez que fiquei intrigada com a forma como essas relações eram constituídas e como os laços entre o catolicismo, o folclore e o Nagô se misturavam e ao mesmo tempo eram muito distintos em suas formas de manifestações simbólicas que se apresentavam nos rituais.

De acordo com Prandi (1996), as religiões africanas sempre foram devedoras e dependentes do catolicismo no Brasil por uma questão de necessidade, inclusive de preservação dos seus cultos, uma vez que, no século XIX, a identidade brasileira estava relacionada ao catolicismo, ou seja, para ser brasileiro era necessário ser católico. Portanto, o sentido de pureza e tradição não significa dizer que nenhum elemento de outra religião tenha sido adaptado ou incorporado ao Nagô, somente que este tipo de culto não sofreu modificações drásticas e manteve suas origens ritualísticas ao longo do tempo. De acordo com Dantas (1988, p. 215), o candomblé nordestino é uma celebração mítica da cultura africana e é necessário buscar na origem do conceito de pureza (neste caso, no terreiro Santa Bárbara Virgem) as respostas para as modificações sofridas ao longo do tempo para obter a totalidade deste fenômeno.

No Nordeste, a exaltação da herança cultural da África, sobretudo a herança “mais pura”, não estaria negando o projeto racista e hegemônico engendrado pelos dominantes,

expresso também na teoria da aculturação, mas adequando-o às condições regionais. A alta concentração de negros aponta mais fortemente na direção da África como tema de alta potencialidade de manipulação ideológica. De outro lado, o próprio referencial teórico da aculturação que informa grande parte dos estudos sobre cultos afro-brasileiros permite validar, em termos metodológicos, essa fixação no estudo da herança mais pura (DANTAS, 1988, p. 215).

Portanto, a escolha de permanecer pesquisando o Nagô como uma das casas para tratar sobre a questão das imagens e das narrativas, é justamente pelo fato de que são histórias que não se esgotam, mesmo em se tratando das narrativas do passado, ainda assim, há a dinamicidade também dessas maneiras de contar, de quem as conta, de que modo, e, portanto, essas narrativas que misturam histórias das Taieiras, da relação com o catolicismo, com o Nagô e da própria relação com a cidade e as imagens que foram e são produzidas ao longo do tempo, trazem também essa curiosidade para pensar sobre a relação das imagens com essas narrativas e, também, a forma como pensamos as relações entre essas três casas, e o que leva ao controle e à circulação, não só dessas narrativas orais e escritas, como também das narrativas imagéticas expostas ou não nesses espaços.

1.2 ARACAJU

Apesar de ser a minha cidade de nascimento, a que voltei a viver e a que conheço muito bem seus vários aspectos, quis iniciar por Laranjeiras, por uma questão de tempo de pesquisa, como se fosse uma espécie de hierarquia de trajetórias, que a posiciona em outro lugar. Mas voltando à minha cidade natal, a história da capital de Sergipe, Aracaju - antigo povoado Santo Antônio de Aracaju, é uma das mais inusitadas. Sua fundação ocorreu inversamente ao convencional. Ou seja, não surgiu de forma espontânea como as demais cidades, foi planejada especialmente para ser a sede do Governo do Estado. Passou à frente de municípios já estruturados, principalmente São Cristóvão, do qual ganhou a posição de capital. Acredita-se que uma capelinha, a Igreja de Santo Antônio, erguida no alto da colina, tenha sido o início de sua formação que se transformaria depois na capital do Estado.

Segundo os arquivos do IHGSE, no dia dois de Março de 1855, a Assembléia Legislativa da Província, recebeu inesperadamente, o projeto que levaria o então povoado de Santo Antônio à condição de cidade, para onde se transferiu a Capital da Província. Então, no dia 17 de Março de 1855, foi instituída oficialmente a capital sergipana. De acordo com Filho (2010), em sua pesquisa por arquivos e pesquisas historiográficas, a cidade de Aracaju foi dividida em quatro fases: a 1ª delas, a de sua fundação ou período de conquista, caracterizada pela expansão inicial e pela ação da província; a 2ª, que vai da década de 1860 aos primeiros anos do período republicano, períodos esses que denotaram o aparecimento das primeiras indústrias; a 3ª que durou os primeiros 25 anos do século XX e termina entre as revoluções de 1924 e 1930, que de acordo com o autor, apresenta-se com o governo estadual retomando o interesse pela cidade, realizando obras de saneamento e embelezamento. Além disso, é nessa fase que iniciou-se o zoneamento espontâneo da cidade, onde também surgiu o território chamado Aribé, onde atualmente localiza-se o Bairro Siqueira Campos, composto por negros e migrantes oriundos das cidades do interior sergipano. Por fim, a 4ª fase, que acontece quando a Municipalidade torna-se responsável pelos serviços de interesse local com as obras de urbanização do Bairro Santo Antônio e na administração de Godofredo Diniz (1935/-1941 e 1963-1967), fase onde se constituiu um movimento de massas operárias.

Com a criação da nova cidade, insere-se no processo de desenvolvimento da vida urbana corrente à época pós-independência, resultante na criação e expansão de vários órgãos administrativos sediados nas cidades, do progresso do comércio ao aparecimento das indústrias, surgimento de uma aristocracia das cidades que compartilhou prestígios com os senhores rurais, serviços de saneamento básico, expansão dos transportes e outros melhoramentos do período que visavam o aparelhamento das cidades, além de atrair a atenção para outros problemas da cidade que tocavam sua estrutura (PORTO, 1991, p 29).

Apesar de muitos sergipanos afirmarem que a cidade de Aracaju é uma cidade planejada, há controvérsias. Segundo alguns autores, é incorreto falar de um planejamento da cidade de Aracaju, visto que, um planejamento requer além de um traçado urbano definido, uma projeção da localização das atividades econômica e social

local, previsão de correntes migratórias, de diferentes classes sociais, reflexos de um contexto regional. E ao que consta em alguns documentos, o planejamento de Aracaju não foi pensado em função das cidades próximas, a exemplo das capitais Salvador e Maceió, e sim pensado em função da economia e do bem-estar das elites que viriam a ocupar a nova capital, o quadrado nobre da cidade, território que foi ocupado pelos prédios da administração e pelas classes sociais mais abastadas (comerciários e funcionários públicos).

Com isso, a cidade cresceu fria e inflexível, fazendo com que os problemas então, começassem a aparecer no momento em que ocorriam as primeiras expansões demográficas e suas primeiras desapropriações. Logo, o processo de marginalização e exclusão social começou a crescer. A Câmara Municipal pôs em execução suas primeiras posturas, aprovadas pela Resolução Provincial nº 458, de 3 de setembro de 1856 que regulava as edificações e os costumes de seus habitantes, delimitando um perímetro dentro do qual era vedada a *cobertura de palha*. Ou seja, tudo que ficasse dentro do tabuleiro de xadrez ou quadrado da cidade (PORTO, 1991) tinha que se condicionar estritamente a essas exigências, como citado no artigo 10º:

Art.10º: É proibido fazer vozerias, alaridos e dar gritos nas ruas sem ser para objeto de necessidade, assim como é proibido aos trabalhadores andarem gritando pelas ruas, sob pena de quarenta e oito horas de prisão, ou multa de 45 réis. (PORTO, 1991. p. 56).

Como é possível perceber em apenas um dos artigos das determinações do Código de Posturas Municipal em Aracaju, as populações negras e de migrantes pobres que viviam às margens, eram institucionalmente tolhidos e silenciados com base em leis que visavam expurgar qualquer que fosse a população que apresentasse o que o Estado na época considerava como desordem, ao que o Estado estipulou como progresso, e ao que a população aristocrática determinou como boa convivência e boas maneiras. Assim, se pensarmos nas populações de terreiros em Aracaju, por exemplo, podemos observar que no centro da cidade, esse mesmo onde nasce a cidade e o progresso do comércio e indústria, não há terreiros de candomblé ou umbanda, estes estão localizados em bairros que circundam o centro, mas que não fazem parte dele, e esse silenciamento através das leis, do Estado, constitui também os mecanismos de controle e circulação não só das imagens, como das informações, narrativas, que essas populações desenvolvem até hoje. Por isso, voltar um pouco ao passado, pode nos elucidar sobre muitas situações

factuais, em que o silêncio remonta um cenário de cerceamento e encarceramento de uma população.

Mas voltando ao tabuleiro de xadrez ou o chamado plano de Pirro, projeto este, desenvolvido pelo engenheiro José Basílio Pirro, responsável pelo projeto da cidade, naquele momento, em Aracaju, proliferavam os arruamentos espontâneos e o aumento da população por negros recém-libertos, constituindo nesses espaços, verdadeira cidades livres (territórios dos negros e pobres), dando início ao arruamento irregular que subvertia as determinações da Câmara dando origem ao labirinto de ruas e becos por volta de 1920 (SANTOS, 2010, p.35). Visto isso, a cidade foi se adequando ao desenvolvimento econômico mundial (industrial e urbano), segregando e empurrando os negros para novos territórios, utilizando-se do código de posturas como justificativa e nesse mesmo momento, usando do processo de higienização vigente no Brasil para manter a elite dominante afastada dos negros e ocupar os espaços mais rentáveis da cidade, levando os negros a constituírem territórios que serviram e ainda servem como lócus de resistência e contra-discursos às posturas políticas do poder público.

Imagem 02: Avenida João Ribeiro, vista do alto da Igreja do Santo Antônio



Fonte: BARRETO, Armando. Cadastro industrial, comercial e informativo de Sergipe, 1934.

E em se tratando de poder público, este atuou sobre o solo urbano desde a primeira configuração da planta baixa da cidade, onde já demonstrava sua posição de segregação social. Ainda segundo Filho (2010), em 1856, Aracaju já contava com 1.484 habitantes, sendo 20% destes na condição de ex-escravos, que acresciam a população tornando mais visível a estratificação sócio-espacial entre as zonas sul e norte da cidade, principalmente nesta última, onde residiam aqueles de menor poder aquisitivo. Com isso, a partir da década de 20, o Estado retoma seu interesse pela cidade em 1920, quando começa a chegar em Aracaju, os primeiros líderes religiosos das religiões de matriz africana.

A expansão da cidade seguindo os critérios adotados pelo poder público comunga com a segregação de uma expressiva parcela da sociedade, trabalhadores rurais comuns, negros (ex-escravos) e seus descendentes, que migraram para Aracaju desde a fundação da cidade, em busca de melhores condições de vida. E que por força de uma política urbana de padrões eurocêntricos, terminaram sendo empurrados para os espaços pobres, nas zonas periféricas, fora do Plano de Pirro, visto que, este espaço fora reservado à elite economicamente dominante e aos funcionários públicos da cidade.

Modernizar Aracaju era atribuir ao seu centro um modelo amplo, geométrico, arborizado e limpo, capaz de elitizar esse espaço em degradação da cidade, mesmo que, para isso, fosse preciso derrubar edificações, em um verdadeiro bota abaixo, e expulsar os moradores. Os urbanistas que seguiram planejando o espaço urbano de Aracaju seguiram carregando essa mesma ambição modernizadora. Apesar de direcionar suas ações urbanísticas apenas para a instalação de uma infraestrutura básica – saneamento, pavimentação etc. –, as iniciativas do Estado se circunscreviam à região central da cidade, a mesma região que anteriormente citei como a região onde não há concentração de terreiros.

Apenas no final dos anos 1980 ficará mais evidente a presença do capital privado na expansão urbana de Aracaju, com altos investimentos na criação de bairros no sentido do sul da cidade, destinados à habitação de indivíduos de estratos mais estabelecidos da sociedade. Com o deslocamento financeiro e simbólico do Centro para essas novas áreas comerciais, é iniciado o processo de deterioração do marco zero aracajuano, desembocando na conseqüente desvalorização e marginalização desse espaço da cidade. As novas centralidades de Aracaju sobrepuseram-se às paisagens antigas da cidade e, assim, evidenciaram outras paisagens, “talvez de forma até mais fortes que a tradicional

Praça Fausto Cardoso: a das orlas, da Treze de Julho e, sobretudo, a da Atalaia. Mostra-se também a grande expansão urbana e a apropriação de novos espaços, como as praias do Mosqueiro, e a abertura da cidade para uma nova atividade econômica mais explícita, o turismo” (DINIZ, 2009, p.41).

Contudo, o que fica evidente no processo de urbanização de Aracaju e sua busca incessante pela modernidade é a participação direta do Estado no desenvolvimento das políticas estruturantes e do discurso que embasou todo esse movimento, e com essa participação e o movimento elitista ao qual a cidade submeteu-se, o silenciamento dos migrantes e da população negra tornou-se cada vez mais evidente. Como resultado, observamos uma cidade apartada, desde o seu nascimento, e tracejada a partir da constante busca pelo novo, sendo a modernidade a sua maior referência, e a exclusão para as margens a sua característica. Mesmo que a historiografia local aponte que esse discurso modernizador fosse mais evidente nas imagens da capital sergipana que se deslocavam entre a decadência, a falta de infraestrutura e a de desenvolvimento, alcançando *status* de capital da qualidade de vida em meados dos anos 2000, o rígido controle do espaço urbano se constituiu em amarra para o seu progresso. Em contrapartida, uma transformação na representação da cidade começa a surgir e, com ela, novos planejadores começam, também, a repensar as formas de administrar o espaço urbano, em uma franca oposição ao modelo modernista.

1.3 O SILÊNCIO DAS RUAS DE ARÁ

Ainda pensando sobre a historiografia local de Aracaju, há um ponto que merece destaque antes de pensarmos sobre essa relação com a imagem, e também a relação da ciência com as religiões afro brasileiras em Sergipe. No ano de 1959, o governador da época, José Rollemberg Leite, tinha como uma de suas metas, a criação de uma faculdade de Filosofia para preparar professores, porém o Estado não dispunha de aporte financeiro para tal fim. Para que o seu desejo de intelectual se realizasse, o governador convidou a Diocese de Aracaju para que se envolvesse no processo, garantindo uma subvenção através da Assembléia Legislativa.

À frente destes movimentos, estava o padre Luciano, padre este, que de acordo com informações do IHGSE, buscava sempre o seu aprimoramento intelectual, e logo interessou-se pela causa, de investir no ensino superior em terras sergipanas. E foi com esse pensamento, que Estado e Diocese uniram-se para a criação da Faculdade de Filosofia, a FAFI, que nasceu da necessidade de pensar na formação para professores que ensinariam às novas gerações, mas também da necessidade de difundir no meio acadêmico os dogmas de fé da Igreja Católica.

No ano de 1959, Monsenhor Luciano fundou e supervisionou o campo para a prática de ensino dos alunos da FAFI, o Ginásio de Aplicação (G.A.), que, de acordo com a concepção da época, visava atender a necessidade de formação de docentes para o ensino secundário. Para Mons. Luciano, a formação de professores capazes era uma exigência dos novos tempos que começavam na segunda metade do século XX, visto que a industrialização em massa vinha substituindo a produção agrícola em importância na economia brasileira, e, portanto, Sergipe não poderia perder essa oportunidade.

É importante destacar que o clero também não poderia deixar a tarefa de formar professores no ensino superior e formar intelectuais a leigos ou àqueles que fossem contra os dogmas da Igreja Católica. De acordo com Nunes (1989), as influências externas que atingiram o Brasil nessa época já encontraram o país abalado pelas “transformações socioeconômicas trazidas pela Revolução de 1930”, sendo destacada a importância da vida urbana em relação à rural. Tais transformações influíram bastante no sistema educacional. Nesse sentido, Estado e Igreja se uniram para propiciar condições de formar professores com condições de se adequar ao sistema político vigente e acrescentar, à educação formal, firmes sentimentos religiosos embasados na doutrina social católica.

E foi pensando nisso, que a Faculdade Católica de Filosofia de Sergipe foi pensada e criada, sendo aprovado o funcionamento dos cursos de Filosofia, Matemática, História e Geografia, Letras Anglo Germânicas, Letras Neolatinas e Pedagogia, por meio do Decreto publicado no Diário Oficial da Capital Federal, de nº 29.311 de 28 de fevereiro de 1951.

De acordo o Regimento Interno da Faculdade Católica de Filosofia de Sergipe – FAFI, os seus três principais objetivos eram: “promover o desenvolvimento da cultura do espírito, como meio de formação integral do homem e da elevação moral da sociedade;

estimular a investigação científica; e, preparar candidatos ao magistério do ensino secundário e normal”.

Após a sua fundação, o desafio era fazê-la funcionar. Foi então que o Monsenhor Luciano tentou convencer as pessoas a ingressar na Faculdade, seja reduzindo a mensalidade, seja convencendo os professores a também atrair alunos, para que a Faculdade pudesse funcionar. Portanto, a influência da Igreja na formação das Ciências e Pesquisa em Sergipe merece ser mencionada aqui, para justificar de alguma forma e problematizar o que já questionamos diversas vezes em mesas, simpósios e ao buscar nos arquivos informações sobre as religiões afro brasileiras, espiritismo, xamanismo etc. e a falta de informações sobre essas religiões nos acervos das bibliotecas públicas, das bibliotecas universitárias e até mesmo nos acervos do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe.

Portanto, o engajamento do padre Luciano em terras sergipanas não era somente pensando e preocupando-se com a educação formal, mas com um projeto hegemônico da Igreja, uma questão ideológica, e, conseqüentemente, de dominação e exclusão.

Não quero aqui dizer, que a Igreja Católica é uma inimiga das religiões afro brasileiras e que Dom Luciano atuou como combatente e intolerante a essas religiões. O que quero elucidar, é que, apesar de a Faculdade Católica de Filosofia de Sergipe ter sido uma significativa instituição superior que cumpriu sua missão formadora de professores e de alunos, que, posteriormente assumiram posições de destaque nas reconhecidas instituições de ensino do Estado e na primeira Universidade de Sergipe, esse papel de formação educacional direcionou a produção de pesquisa para assuntos que eram do interesse somente do clero e do Estado.

Arquivos e informações em textos de pesquisadoras e historiadoras renomadas como Maria Thétis Nunes e Terezinha Oliva, mostram que o padre Luciano Duarte demonstrava o desejo de ver prosperar a pesquisa e o ensino em sua terra, uma vez que ele também era um intelectual e, portanto, simpatizava e apoiava a causa docente. Na década de 60, Sergipe iniciou com seis faculdades em funcionamento (Faculdade de Ciências Econômicas, Escola de Química de Sergipe, Faculdade de Direito, Faculdade Católica de Filosofia de Sergipe, Faculdade de Serviço Social e a Faculdade de Medicina), o que ampliou as possibilidades para um possível surgimento de uma universidade. E apesar de ser considerado o menor Estado pertencente ao Brasil, apresentou condições que demonstravam acompanhar o que era chamado de progresso,

tanto quanto os maiores Estados, buscando também, acompanhar os acontecimentos e as inquietações que o mundo vivia, durante a segunda metade do século XX, no momento em que o país, o qual, mesmo abalado pelas transformações sócio-econômicas, apresentava a visível importância que as áreas urbanas vinham adquirindo para o status médio da população, anseios manifestados na busca de solução dos problemas educacionais e surgimento das universidades em meio à crise do pensamento e do monopólio intelectual da Igreja, das descobertas científicas, das transformações técnicas e econômicas.

Foi nesse cenário que surgiu a ideia da criação da primeira universidade em terras sergipanas, sendo ela de caráter público, a Universidade Federal de Sergipe (UFS). Desde então, a UFS é reconhecida pelos sergipanos como o principal pólo de pesquisa, ensino e extensão do estado. Porém, em se tratando de pesquisas sobre as religiões afro brasileiras, o cenário é de silêncio e apagamento, o que é contraditório com a práxis dos terreiros que conheci, frequentei e frequentei, bem como com as narrativas de filhos e filhas de santo, que abrem as portas para a pesquisa, porém, alegam não receber pesquisadores com frequência, ou, quando recebem, não há o retorno da pesquisa.

Desse apagamento e silenciamento, é importante pensar que ao longo de toda a história, e construção do ensino e pesquisa, como também da construção da cidade de Aracaju, a população negra e seus costumes seguiram marginalizados, colocados como hábitos que fogem ao progresso, hábitos estes denominados como primitivos, arcaicos, e que não são passíveis de pesquisa, sobretudo num ambiente dominado pela Igreja Católica. Portanto, a escolha por Aracaju como campo etnográfico, é também uma escolha desafiadora, que me fez pensar sobre os motivos pelos quais é tão difícil o acesso a informações sobre a formação dos terreiros na capital, bem como a escassez de pesquisas sobre as religiões afro brasileiras em Sergipe, que apresentem dados históricos sobre a formação das casas. Há também poucos dados disponíveis sobre como as relações foram construídas ao longo do tempo com o entorno, ou seja, a relação dessas casas com a vizinhança, com o Estado, com outras instituições religiosas. Há trabalhos ricos em descrição de campo etnográfico, de processos rituais, porém não há dados históricos sobre a construção da memória dessas casas, dessas religiões, para que se problematizem questões como as da violência, intolerância religiosa, marginalização das casas etc. no contexto de Sergipe.

É, portanto, uma escolha arriscada, pois o tempo para a escrita mostrou-se curto,

diante de tantas pessoas e arquivos que eu ainda deveria mexer, ler, pensar sobre, para tratar ainda mais sobre esse cerceamento realizado pela Igreja Católica na década de 60, e que atualmente, é realizado pelas Igrejas Pentecostais ou Neo-pentecostais, com justificativas distintas. O que antes era denotado como um racismo institucional, cujo Estado corroborou, e que determinou o silenciamento dos rituais, hábitos e costumes dessa população na capital do estado, atualmente ressignificou-se, transformando-se em outro tipo de enfrentamento e combate ao racismo religioso⁷ através do mostrar-se. Ou seja, há um novo movimento no sentido de um enfrentamento através da visibilidade dessas religiões, do mostrar-se nas redes, disseminando informações, mostrando-se publicamente no dia a dia com o uso dos torços⁶, fios de conta⁷, adereços de maneira geral que remetam a essas religiões.

Isso não significa dizer, que no passado, o esconder-se praticado por diversos integrantes dessas religiões e suas casas não fosse uma forma de enfrentamento, ao contrário, o proteger-se e ocultar-se é também uma forma de enfrentar a violência sofrida por essas populações. Além disso, no passado, o ocultar-se era uma forma de também ser socialmente aceito e “tolerado”, afinal, você é pertencente a um grupo, porém, só se mostra como tal em espaços onde se aceita tal comportamento.

⁷ Opto pela expressão racismo religioso, em vez de intolerância religiosa. A discussão sobre a tolerância vem desde os discursos filosóficos nas cartas de Montesquieu, por exemplo, com sua ideia sobre alteridade, diferença e a cultura como porta de entrada para a tolerância. Ao aproximar-se do contexto afroreligioso, abre-se uma discussão sobre essa dicotomia, que é a do tolerante como alguém que necessariamente esteja apenas ciente de que aquela religião existe, porém, não respeita a existência do outro em sua diferença. Pensando nesse sentido, sobretudo em minhas andanças e circulação em debates, rodas de conversa e no cotidiano dos terreiros e movimentos negros em Sergipe e Santa Catarina, adotei o termo racismo religioso para tratar sobre o que amplamente denominam como intolerância religiosa. A adoção desse termo para esta pesquisa diz respeito ao que a mesma representa: as religiões de populações Negras, trazidas, fundadas, disseminadas, reconstruídas por essas populações, e que, ainda são compostas, em sua maioria, por pessoas negras.

⁸ Espécie de tecido que enrola-se na cabeça como um turbante, usado por mulheres nas religiões afro-brasileiras.

⁹ Colar formado por contas ou pedrinhas com cores que representam os Orixás.

1.4 RIACHUELO

Imagem 03 : Fotografia de uma parte da cidade de Riachuelo.



Foto: Portal Infonet (2020).

Por fim, mas não menos importante, a cidade de Riachuelo, a terceira cidade na qual realizei a pesquisa de campo, fica a 29 quilômetros de Aracaju. Historiadores afirmam que as primeiras informações sobre o município dão conta que aquelas terras, em finais de 1590, eram ocupadas por uma família de portugueses, os dos Pinto. Por causa das terras extremamente férteis, e dos rios Sergipe, Cotinguiba e Jacarecica, os Pinto se transformaram em grandes produtores de açúcar, algodão e gado, e assim a cidade começou a ser conhecida.

O núcleo primitivo do atual Município de Riachuelo foi inicialmente pouso de tropeiros, no roteiro entre os centros açucareiros mais próximos, os da cidade de Laranjeiras e Divina Pastora. De acordo com Nunes (1989), com a vinda da família Pintos - cujos descendentes se estabeleceram em fazendas de criar ou em engenhos de açúcar, por toda região, tornando-se, de fato, seus senhores - teve início a aglomeração conhecida como "Povoado dos Pintos", que foi elevado, em 1837, à categoria de freguesia (Nossa Senhora da Conceição do Riachuelo) e, em 1874, à de Vila e Município com a denominação de Riachuelo.

Riachuelo foi até fins do século XIX, um dos centros mais importantes da Província, depois Estado de Sergipe, junto com o município de Laranjeiras, devido, sobretudo, à sua indústria açucareira. De acordo com informações da Prefeitura do Município, Riachuelo foi criada pela lei Resolução Provincial nº 946, de 06-05-1872, sendo elevado à categoria de vila com a denominação de Riachuelo, pela lei provincial nº 964, de 31-03-1874.

Riachuelo foi elevado à condição de cidade pelo decreto estadual nº 10, de 25-01-1890. O centro das atenções era o engenho do português Mesquita Pinto. E é assim que a localidade começa a ser conhecida. Por causa das terras extremamente férteis, e dos rios Sergipe, Cotinguiba e Jacarecica, os Pinto se transformaram em grandes produtores de açúcar, algodão e gado. Em 6 de maio de 1872, o Povoado Pintos, que atraía centenas de pessoas para a cultura da cana, é transformado em Freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Riachuelo. Em 31 de março de 1874, com apenas dois anos de vida, a freguesia é transformada em Vila de Riachuelo e desmembrada do município de Laranjeiras. A nova vila vivia a grande fase da indústria açucareira. Seu poder econômico chegou a ser superior a Maruim e até mesmo a Laranjeiras, tendo no engenho e depois Usina Central de Riachuelo uma das mais importantes do Brasil. No dia 25 de janeiro de 1890, a vila de Riachuelo, com a implantação da República, passa a ser cidade.

O período áureo de grande desenvolvimento de Riachuelo durou até as primeiras décadas do século XX. Depois de Aracaju, com um porto mais franco e com todas as linhas de ferro chegando até lá, Maruim, Laranjeiras e Riachuelo passam a entrar em declínio. Um reflexo é o número da população. No censo de 1950, Riachuelo tinha 8 mil

moradores e 50 anos depois a população era a mesma (EMDAGRO; 2008).

Mesmo sendo o município menor dentre os pesquisados, por conta de sua herança açucareira, Riachuelo tem grande expressão da cultura negra em sua constituição. Além disso, a cidade conta com mais de 20 terreiros de religiões afro brasileiras, sendo, da mesma forma que Laranjeiras, constituídos também em consonância com grupos populares e tradição familiar. Portanto, conhecer e reconhecer a importância de como essa história surgiu, faz com que possamos compreender melhor e contextualizar as narrativas de silenciamento e controle de informações sobre as práticas religiosas de cada casa, sobretudo no que diz respeito ao Nagô de Laranjeiras e ao Ketu de Riachuelo, que são casas mais antigas em termos físicos, cujo resquício de um passado escravocrata e racista ainda respinga sobre a forma como as práticas serão determinadas.

No caso de Laranjeiras, as práticas do Nagô foram trazidas por negros escravizados, que trabalharam nos canaviais e engenhos nos arredores da cidade. Parte da família dos fundadores da casa de Nagô em Laranjeiras, ainda permanece e segue na religião, e todos são discretos em relação ao que se pergunta ou ao que é comentado sobre a religião. Alguns desses integrantes me contaram que falar sobre o sagrado com pessoas que o desconhece não é algo interessante, para somente gerar ou sanar uma curiosidade, e também há o receio de represálias e perseguições, afinal, segundo uma delas: *“nem todo mundo compreende as nossas práticas, muitas pessoas acham que é loucura, invenção, coisa atrasada e ultrapassada, então, pra que mostrar?”*.

A situação de Riachuelo é semelhante em termos de herança colonial dos engenhos e canaviais, mas o Omim Mafé não é uma casa secular como o Nagô de Laranjeiras, e sua zeladora é uma mulher branca, casada com um homem negro, cujas filhas e filho são todas negras. Todos relatam também inúmeros casos de racismo religioso vivenciados por eles em ambientes escolares, por vizinhos etc.. O mais recorrente em termos de racismo para esta comunidade, são as ofensas dirigidas às crianças (netas de Mãe Bequinha) nas escolas, quando as meninas usam fios de conta, torço, ou saem de branco numa sexta-feira ou no dia em que é celebrado o Orixá de frente delas.

O uso das redes, das fotografias e vídeos, para essas meninas de uma geração mais

jovem, é uma forma de reafirmar sua identidade enquanto jovens negras de axé. O processo de reconhecimento da dor e da transformação dessa dor em empoderamento, em força, faz com que elas orgulhem-se do que elas chamam de suas raízes. “Eu tenho orgulho de minha cor, de minha religião, e é por isso que não me escondo mais, agora se alguém falar alguma coisa, alguma piada, vai ter resposta, porque eu não vou mais me esconder” (Yasmin Cristine, neta de mãe Bequinha, filha de Oxum, 2017).

1.5 IDENTIDADE NEGRA E A RECONSTRUÇÃO DA HISTÓRIA ATRAVÉS DO IMAGÉTICO

Desde que comecei a pesquisar sobre culturas populares na época da minha graduação em Comunicação Social, busquei nos arquivos sempre algo que remetesse à fotografia. A imagem fixada, os arquivos fotográficos sempre foram objetos instigantes para pensar nos processos do tempo em movimento. Laranjeiras, palco do meu primeiro atrevimento como pesquisadora, é a “cidade da cultura”, como muitas pessoas em Sergipe, inclusive os profissionais da imprensa, adoram falar. Quando se fala em identidade negra, o vale do Cotinguiba, onde Laranjeiras e Riachuelo estão situadas, também é lembrado pelos sergipanos como região das cidades que comportam grande número de manifestações populares e religiosas de presenças africanas.

Após apresentar brevemente os cenários dos terreiros em que fiz a pesquisa de campo, acho que é importante situá-los quanto ao reconhecimento das identidades, neste sentido, a identidade negra, que aparece de maneira nítida em rituais religiosos e, conseqüentemente, nas imagens fotográficas. Algumas manifestações populares, por exemplo, estão diretamente relacionadas com a ritualística religiosa do terreiro ao qual o grupo está vinculado, a exemplo das *Taieiras*, grupo folclórico de Laranjeiras, vinculado ao Nagô. A imagem abaixo mostra parte do grupo em 2011, no Encontro Cultural de Laranjeiras. Ao contrário das *Taieiras* de outros municípios sergipanos, as *Taieiras* de Laranjeiras continuam com a mesma composição da época de Dona Bilina, primeira Lôxa (ou mãe de santo) do terreiro, porém depois de sua morte, o grupo se apresentou sem as lacraias e somente com uma rainha, foi no ano de 2008 que as funções de lacraias e segunda rainha voltaram a estar presente no grupo e nos cortejos.

De acordo com as coordenadoras das *Taieiras*, não houve modificações na estrutura do grupo, nem nas danças, cantos e vestes, que continuam sendo a saia branca com fitilhos coloridos, a blusa vermelha, o chapéu branco com vermelho, a vareta, o querequexé (ganzá em formato cônico) e a cestinha (ver anexo 3). As roupas do rei, rainhas, patrão, capacetes e lacraias também não sofreram grandes alterações. Bárbara afirma que o branco e o vermelho simbolizam as cores de Santa Bárbara Virgem (Iansã) e os fitilhos coloridos representam as cores dos orixás nagôs.

O critério para participar do grupo é que as meninas, *taieiras*, devem ser moças virgens, o que não impede que elas namorem, porém, se decidirem deixar de ser virgens, elas devem deixar também de integrar o grupo. Já as rainhas não precisam seguir esse mesmo critério, porém uma delas deve ser vitalícia e ambas devem pertencer à religião Nagô. Em relação à idade dos integrantes, Bárbara afirma que não há uma idade fixa estabelecida. A maioria dos integrantes do grupo é negra, assim como na época de Bilina, isso se dá pelo fato de Laranjeiras ser um município que surgiu na época da escravatura e muitos africanos passaram a habitar a cidade, trazendo sua cultura e tradições que permanecem até hoje “vivas” em Laranjeiras, a exemplo do terreiro Nagô e das *Taieiras*. Os africanos chegaram à Laranjeiras e lá construíram seus quilombos e foram também constituindo suas famílias, e é por isso que Laranjeiras possui mais de 80% de seus habitantes negros.

Foto 04: Apresentação das Taieiras no Encontro Cultural de Laranjeiras em 2009.



Foto: Lúcio Telles

Outra manifestação popular que gostaria de comentar para pensar sobre a questão da identidade com relação à produção de memória vinculada à questão religiosa, é o teatro a céu aberto Lambe-sujo e caboclinhos, que acontece anualmente no mês de outubro, retratando há aproximadamente 90 anos os combates entre negros e índios, estratégias de luta, com muita encenação, cantos e música, tornando a cidade um verdadeiro palco de teatro.

De acordo com Santos (2009), ao longo da celebração, os indivíduos imersos em suas atribuições, procuram celebrar o Lambe sujo fazendo referência ao passado, através de fatos que trazem à tona a história local.

Nesta perspectiva, a narrativa empregada pelos que produzem o festejo é descrita sob o ponto de vista das histórias da colonização portuguesa, do encontro com os povos indígenas e da população africana durante a escravidão, em que são frequentemente, reiteradas como sendo o *tempo/lugar da formação do Brasil mestiço* (MARCON, 2005, p.79).

Dessa maneira, a constante retórica que figura a cidade como berço da cultura negra no estado sergipano, passa a servir de argumento principal no ato de conceber a comunidade, o que afeta significativamente a narrativa empregada sobre o festejo. (SANTOS, 2009, p. 37)

Foto 05: Manifestação dos Lambe Sujo e Caboclinhos na cidade de Laranjeiras em 2017



Foto: Pritty Reis

Ainda de acordo com Santos (2009), em outros estados existem manifestações populares similares ao Lambe sujo de Laranjeiras, como é o caso na Bahia, onde é conhecido por *Negro Fugido* e, em Alagoas, por *Quilombos*. Para ele, a semelhança entre a manifestação de Alagoas e a sergipana é tanta que o autor faz uma alusão a uma reinterpretação brasileira ou mesmo africana da antiga *Mouriscada* ou Mouros e Cristãos peninsulares e europeus. E quando pensamos na questão dos embates na manifestação, é possível ter a compreensão de que é um processo de resistência e formas de sobrevivências, não da África, mas da “própria história dos negros no Brasil” (SANTOS, 2009, p. 27).

Vários dos trabalhos sobre a festa do Lambe sujo de Laranjeiras focam de maneira geral nas formas descritivas da festa, assim como mencionei anteriormente sobre as pesquisas acerca das manifestações religiosas afro brasileiras em Sergipe. Ao que parece, os escritos sobre as manifestações populares em Sergipe e também sobre as religiões afro brasileiras estão focados mais na descrição dos eventos, do que em pensar nesses rituais enquanto formas de preservação da memória. Os arquivos das pessoas envolvidas nesses movimentos e o que elas têm a dizer sobre isso ainda tem pouca força e legitimidade nas muitas pesquisas de historiadores, antropólogos, e sociólogos.

Com isso, não quero dizer que as pesquisas acadêmicas não sejam importantes, tanto são que aqui estou fazendo um recorte acadêmico, problematizando também e mostrando as dificuldades que esse silenciamento histórico e a separação entre o campo e a ciência trazem e nos fazem refletir sobre como conduzir uma pesquisa sobre narrativas históricas e memórias, sem cair numa historiografia em busca de um processo evolutivo desses rituais.¹⁰

E já que estou escrevendo sobre memória e narrativas, é importante pensar ao que essas memórias estão conectadas. Pollack (1992, p. 104) relaciona a memória à identidade, caracterizando-a como “tudo aquilo que constitui nossa característica moral”. Pollack acredita que entre a memória e a identidade existe a autoimagem que um indivíduo adquire ao longo de sua existência, e que esta é construída e apresentada aos

¹⁰ Me refiro aos estudos clássicos das teorias evolutivas, sobretudo os que são ainda referência nos cursos de Ciências da religião. Em contato com diversos alunos da graduação e pós-graduação em Ciências da religião, e também ao verificar as ementas desses cursos em questão, verifiquei a escassez das discussões sobre religiões afro brasileiras de maneira geral, bem como o uso somente de autores clássicos como Durkheim, Mauss e Lévi-Strauss para uma discussão de maneira mais geral sobre religiosidades. Reitero que esses autores citados são de extrema importância e devem ser rememorados, porém, diante do cenário exposto, acredito que a expansão da discussão para outras searas faz-se necessária, digo isso em se tratando desses estudos e pesquisas em Sergipe, por exemplo.

outros da maneira como ela quer ser vista pelas pessoas. Assim, podemos pensar sobre a questão da identidade negra nesse contexto e a forma como ela se constitui dentro dessas manifestações populares e religiosas, como a representação de uma construção e reconstrução de si, ligada também à memória e história de seus antepassados.

Podemos portanto dizer que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual, como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si (POLLACK, 1992, p.104)

E ao falar em identidade negra como representação de si para essas comunidades, podemos associá-la às questões étnicas como base nesses contextos, sobretudo nas cidades de Laranjeiras e Riachuelo, em que essas manifestações populares e os terreiros afroreligiosos constituem-se através das dinâmicas inter-étnicas locais.

Para Manuel Castells (2000), a questão da etnia passou a tornar-se o ponto chave, a base para a autodefesa e criação de comunidades, unidades territoriais que produzem um padrão específico de comportamento baseado na diferenciação da comunidade total, neste caso, do Estado. Castells afirma que as pessoas resistem ao processo de individualização para que não se sintam excluídas. Esses agrupamentos comunais geram um sentimento de pertença. Mesmo que se contraponha à identidade nacional, a formação de identidades culturais por meio desses grupos gera, da mesma forma que a identidade nacional, um sentimento de pertencimento e a construção de um caráter coletivo da identidade. Além disso, o sentimento de pertencimento é reforçado a partir das mobilizações sociais, ou seja, a participação dos indivíduos e grupos em movimentos urbanos, não necessariamente movimentos revolucionários ou protestos, mas de movimentos que agreguem os interesses do grupo, que apresentem interesses comuns a essas comunidades, tendem a reforçar ainda mais este sentimento.

Resumindo,

Enfim, as comunidades locais, construídas por meio da ação coletiva e preservadas pela memória coletiva, constituem fontes específicas de identidades. Essas identidades, no entanto, consistem em reações defensivas contras as condições impostas pela desordem global e pelas transformações incontroláveis e em ritmo acelerado. Elas constroem abrigos, mas não paraísos (CASTELLS, 2000, p. 84).

Pensando nisso, o conceito de identidade não mais está ligado à unicidade, ou seja, na atualidade, múltiplas identidades estão surgindo caracterizando grupos e indivíduos, a partir dos diversos símbolos e interesses em comum entre dois ou mais indivíduos. Dentro desta perspectiva, estão as identidades nacional e cultural, a primeira discutida como “forçada” desde o nascimento, e a segunda, apresentada por alguns autores como opcional ou forçada, mas ambas são embasadas no mesmo propósito de cultivar o sentimento de pertencimento a um grupo específico.

E é a partir disso que, busca-se um resgate da História e das memórias para retratar esse sentimento de pertencimento, de legitimidade de cada uma dessas manifestações. De acordo com Woodward (2000), esse resgate da história e tradição pode ser um desejo de a comunidade local buscar recuperar o seu passado, partilhar uma cultura como forma de reforçar a identidade do grupo. Woodward retoma as concepções de identidade cultural elaboradas por Stuart Hall, ao afirmar que esse tipo de reconhecimento e pertencimento a uma cultura pode manifestar uma postura de transformação e reconstrução de uma realidade baseada no passado em comum de um grupo.

1.6 RELIGIÃO E RESISTÊNCIA NEGRA

De acordo com Joaquim (2001), o tráfico de negros escravizados realizado nos séculos XVI e XVII, em que essas pessoas foram distribuídas como mercadoria pelo Brasil, se depararam com um contexto social completamente diferente do que viviam, colaborando para a subordinação das identidades étnicas de diferentes partes da costa africana, e frente a todas as condições desfavoráveis pós-abolição que a população negra enfrentou e ainda enfrenta no Brasil, que é a de ser um cidadão oprimido e marginalizado na sociedade. Além disso, desde seu processo histórico, a cultura negra é referência quando pensamos em resistência, pois a trajetória de sua cultura no Brasil é marcada pelo histórico da repressão, a exemplo dos espaços de resistência como os quilombos, e os

próprios terreiros de candomblé, que passam até hoje por rejeição social. Esses espaços, ao longo dos séculos, têm criado mecanismos e estratégias de sobrevivência da cultura negra, representando a resistência frente a uma rejeição social.

Para Joaquim (2001), a religião africana foi a primeira forma de resistência das populações negras escravizadas no Brasil, e através dessas manifestações, esses grupos religiosos passaram a se estruturar em oposição ao poder oficial do estado. Para ela, era através dos cultos religiosos, principalmente, que os negros podiam preservar seus rituais, elementos de sua identidade, que apresenta uma riqueza de elementos do sistema de pensamento Nagô-Yorubá, panteão que é refletido na vida do indivíduo, bem como na sua vida social. Outro ponto importante que devo acrescentar aqui, é que os sistemas religioso também se estabeleceu em novas estruturas em nossa sociedade, pois passou a englobar os brancos, ou seja, os cultos religiosos funcionaram como elementos de resistência e de afirmação da identidade negra, mas também essa população precisou criar subterfúgios para manter o direito de cultuar suas divindades

Assim, através do processo histórico, constatamos que o candomblé foi um dos principais focos de resistência do negro na sociedade brasileira. Constituiu um espaço de preservação das tradições e afirmação da sua identidade, e a mãe-de-santo foi um elemento fundamental neste processo. [...] Ao mesmo tempo, não podemos rechaçar o contexto em que se dá a relação liderança-candomblé, na qual o efeito desintegrador da perda da tradição, da divisão do trabalho da ausência de sentido e da impossibilidade de estabelecer a identidade induz os indivíduos a se integrarem em grupos carismáticos. A causa está situada no processo histórico brasileiro, desde o regime escravocrata até as ditaduras militares, nas quais se agravaram as desigualdades sociais, gerando uma população colocada à margem do processo social, o que se traduz em carência de saúde, educação, habitação, emprego, e de tudo aquilo que constitui o mínimo necessário para a vida cotidiana. (JOAQUIM, 2001, 35-37)

Pensando em todas essas questões imbricadas nas manifestações africanas no Brasil, especificamente em Sergipe, trago um pouco desse panorama histórico ao qual essa religião está ligada e como ela foi constituída dentro de um contexto em que, dentre os vários subterfúgios criados para que essa cultura se mantivesse, se incluem as diversas estratégias de acesso dos brancos à essa cultura. Isso ecoa com o que Gilroy (1993) aponta em *The Black Atlantic*, ao afirmar que há uma ambivalência na consciência negra,

quando ela não só rejeita a cultura do branco, mas ativamente se engaja a ela. Nesse sentido, no Brasil, para que essas religiões pudessem se manter em determinados períodos, sobretudo o ditatorial, foi necessário que várias mães e pais de santo se engajassem com essa cultura e essas pessoas, transformando a curiosidade, o encantamento, o fetichismo, da população branca e de elite, em atrativos para os pesquisadores, jornalistas, políticos.

Trouxe um pouco desse contexto antes de falar propriamente das imagens fotográficas, porque ele é importante para entender a forma como essas imagens participam dessa interação social com a população branca, para compreender a quem foi permitido o acesso à instituição Candomblé, além de ajudar a perceber as implicações de como essas imagens são feitas e apresentadas. É necessário também compreender que o Candomblé estipulou, e ainda estipula diversos modos de relações, formas próprias de hierarquia, padrões, comunicação, e, portanto, para pensar nessas imagens produzidas, seja pela imprensa ou pelos pesquisadores que frequentam esses espaços, entre outros profissionais ou curiosos, é fazê-lo com o mínimo de entendimento necessário de como esse sistema opera de maneira geral.

Deslocando esse recorte para Sergipe, encontrar informações sobre o momento a partir do qual essas imagens passaram a ser produzidas e veiculadas, e por quem, foi um árduo trabalho, e confesso que com pouco sucesso. Beatriz Góis Dantas¹¹ em conversa informal em sua casa, me contou sobre o movimento da expansão do turismo em Aracaju a partir dos anos 1950 e por isso também, o despertar do interesse em fotografar e registrar de alguma forma as culturas populares, rituais, festejos, o que incluía também os terreiros de Candomblé e Umbanda de Aracaju e região (São Cristóvão e Laranjeiras, especificamente).

Os textos e documentos sobre o Candomblé eram feitos por pesquisadores brancos, europeus, e, durante muitos anos, essas religiões foram enquadradas como contravensivas, criminosas, sendo essa a visão perpetuada. Um imaginário formado pelo

¹¹ Em maio de 2019, estive com a professora e antropóloga Beatriz Góis Dantas, em sua residência em Aracaju. Dantas é autora do livro *Vovó Nagô, papai branco* (1988), primeira obra publicada sobre o terreiro Santa Bárbara Virgem, em Laranjeiras.

preconceito disseminado ao longo dos anos no Brasil, através de um pensamento eurocêntrico, discriminando a tradição oral, com base no racismo, em que as práticas oriundas dos negros eram demonizadas pela lógica cristã. E esse tipo de prática é recorrente no Brasil. Afinal, segundo Dantas (2014, pg 22), “silêncio e esquecimento são elementos constitutivos da memória, que é seletiva por excelência”.

1.7 INSERÇÃO DA FOTOGRAFIA NOS CULTOS AFRO RELIGIOSOS NO BRASIL

De acordo com Coster (2007), na década de 1950, o Candomblé passou a despertar o interesse dos meios de comunicação, por conta da curiosidade e da inserção de algumas dessas pessoas nesses locais, exemplo disso são as reportagens produzidas por George Henri-Clouzot, para a Paris Match e Arlindo Silva e José Medeiros para O Cruzeiro (TACCA, 2009). Além disso, é importante destacar que a inserção de fotógrafos não é algo consensual e homogêneo no Candomblé e Umbanda, não foi no passado e ainda não é.

A autora aponta que a partir das primeiras reportagens sobre o tema, principalmente por conta das imagens expostas ao longo dos escritos, despertaram a curiosidade, bem como a rejeição crescente por parte de muitas pessoas. Se a cultura negra já era alvo de perseguição, com a exibição dessas imagens, muitos adeptos relataram que sofreram algum tipo de perseguição ou ato de violência. Alguns desses relatos pude obter recentemente ao fazer parte como voluntária de dois mapeamentos de terreiros, um pela Universidade São José, pelo curso de Ciências da Religião, em que foram mapeados alguns terreiros do município de São José, em 2016, e no mapeamento dos terreiros da Grande Florianópolis, realizado entre 2016 e 2017, pelo Núcleo de Estudos de Identidades e Relações Interétnicas (NUER), da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Todas as pessoas entrevistadas por mim, questionaram qual era a minha relação com a religião (Candomblé, Umbanda ou Almas e Angola), e a maioria só permitiu fotos da entrada da casa ou do barracão. Ao questionar os porquês, todas me

responderam que já sofreram ou ouviram casos de quem já sofreu ataques por conta de exposição de fotos, vestimentas etc.

Em Sergipe, o movimento é inverso em muitas casas, e a relação com a imprensa tem se desenvolvido de maneira diferente, por conta do aumento de número de adeptos que fazem parte dos meios de comunicação. A forma como o Candomblé e Umbanda têm sido retratadas midiaticamente em Sergipe na última década, aponta uma diferença substancial, sobretudo com o cuidado não só de desfetichizar, como de seguir as orientações sobre como deve ser feita a escrita e as fotografias a serem mostradas. Além disso, o foco tem sido as questões factuais, como a apresentação de grupos de afoxés, seminários realizados pelos terreiros, previsões para os anos que seguem, ou denúncias de casos de racismo religioso.

De acordo com Dantas (2014), em se tratando da cidade de Aracaju, a década de 1940, no que diz respeito às religiões afro brasileiras, foi marcada pela crescente visibilidade dos terreiros. A autora aponta que isso tem a ver com o aumento das casas de culto, já que na década anterior, muitos pais de santo da Bahia passaram a realizar iniciações de membros dessas religiões em Aracaju. E, dessa forma, diversificaram os cultos realizados, atraindo novos adeptos e curiosos, sobretudo no que diz respeito a festas públicas.

Da mesma forma que houve o aumento de adeptos, houve também o aumento de reclamações por parte da elite aracajuana. Com isso, os terreiros permaneceram sendo abertos nas regiões periféricas da cidade, mais afastados do centro comercial. As décadas seguintes permaneceram sendo de silenciamento, porém, com as pesquisas de estrangeiros na Bahia, sobretudo de Pierre Verger e Roger Bastide, houve o despertar da imprensa sergipana e também de fotógrafos locais, que passaram a acessar esses locais, e registrar os rituais públicos, com autorização dos seus líderes religiosos.

Atualmente, alguns fotógrafos em Aracaju fazem esses registros não só nos terreiros da capital sergipana, como também em algumas cidades do interior, a exemplo de Laranjeiras e Riachuelo. Entrevistei Janaína Couvo e Jorge Ducci, que fazem registros fotográficos dos rituais relacionados às religiões afrobrasileiras, porém com alguns

propósitos distintos. Janaina Couvo Aguiar é historiadora e doutoranda em Museologia, pesquisa culturas populares, manifestações populares e também afro religiosas:

Quando eu comecei a minha pesquisa no campo das religiões afro-brasileiras em Sergipe, particularmente em Aracaju, quis trabalhar também com a fotografia, já que eu já utilizava nos registros da cultura popular. Porém, percebi que este seria um dos grandes desafios nesta pesquisa, já que não tinha pesquisadores trabalhando esse campo de estudo, como também fotógrafos. Conheci um único pesquisador que utilizou a fotografia, que foi Fernando Lins, mas que não expôs. Então, quando eu comecei a acompanhar os terreiros de Umbanda, tive o cuidado de conversar com os líderes religiosos das casas, explicando o porquê eu gostaria de utilizar a fotografia. Eu tive muito cuidado com o uso da máquina, pois, como é uma área carregada de visões distorcidas e preconceituosas, eu escolhi conquistar a confiança das pessoas para depois utilizar a máquina fotográfica. Assim, demorava 3 a 4 meses para iniciar o registro fotográfico. A escolha do uso da imagem nos terreiros vem de uma ideia que surgiu ao longo da pesquisa, que foi trabalhar com a desconstrução do preconceito para com estas religiões, utilizando a fotografia em espaços expositivos. Assim, comecei a organizar exposições fotográficas, com o objetivo de apresentar a sociedade aracajuana a diversidade de elementos que compõem as religiões afro-brasileiras, porém, sempre com a autorização dos responsáveis pelos terreiros. Na época, havia uma proibição do uso da imagem nos terreiros, e eu fui conquistando este espaço a partir da seriedade do meu trabalho, e também porque em diferentes casas em tive a autorização das entidades religiosas. Quando comecei a registrar o candomblé, também segui o mesmo caminho, recebendo autorização tanto das pessoas quanto dos Orixás que regem os terreiros. Acredito muito que este foi e ainda é o meu papel, combater o preconceito e a intolerância a partir do meu trabalho de pesquisa. Esta certeza é o que me fez e faz permanecer com trabalhos nesta área desde 1997, ou seja, há 22 anos. Toda a minha carreira acadêmica passa por estudos nesta temática. (Janaina Couvo Aguiar em entrevista em outubro de 2019).

De acordo com a pesquisadora, a fotografia é uma ferramenta que ela utiliza como parte da construção de narrativas em suas pesquisas. Aguiar não divulga em suas redes sociais as fotos que ela tem em seu acervo, inclusive em seus artigos acadêmicos sobre o tema, ela tem o cuidado também de não divulgar as imagens. Essa é uma escolha feita pela pesquisadora, já que algumas pessoas as quais ela já fotografou autoriza o uso da

imagem com fins científicos ou de divulgação em redes, como foi o caso da Exposição que ela fez sobre Iansã, no terreiro de Mãe Marizete, na zona periférica de Aracaju. A exposição conta com registros fotográficos da festa de Oyá, realizada pelo Abassá São Jorge, cuja liderança é Mãe Marizete. A exposição foi realizada em novembro de 2016, no Palácio Olímpio Campos, em Aracaju.

Foto 06: Mãe Marizete confere a exposição Matamba – Oyá vai ao Palácio.



Foto: Janaína Couvo Teixeira Maia de Aguiar

A pesquisadora afirma que todos os registros fotográficos das casas as quais ela já visitou são feitas cópias e entregues para essas pessoas. No caso do Abaçá São Jorge, que é o terreiro com maior registro fotográfico que a pesquisadora já fez. Seu último trabalho em termos de fotografia foi a organização de um arquivo sobre os 20 anos de registros imagéticos, memória do local, e foi entregue à Mãe Marizete neste ano, durante a festa de Iansã.

Em relação ao fotógrafo e músico, Jorge Ducci, seus registros são feitos com o intuito de salvaguardar a memória desses locais, também como forma de agradecimento pela abertura das casas, confiança e relações de proximidade que ele desenvolveu com essas pessoas. Jorge fotografou o meu feitoril, entre outras festas que aconteceram no Ilê Axé Omin Mafê, porém, tive acesso somente às fotos que já estão impressas no terreiro, fotos essas de que falarei mais a respeito no capítulo seguinte. Da mesma forma que Janaína, Jorge também não expõe em suas redes sociais as fotos tiradas nos terreiros, bem como os vídeos gravados. Todos esses arquivos são de uso exclusivo dos terreiros aos

quais essas imagens estão vinculadas. Segundo ele, essa é uma forma também de preservar a imagem das pessoas que estão ali envolvidas e que, no transe, podem não querer ter a sua imagem exposta por qualquer que seja o motivo.

No meu caso, eu solicitei, na época, que nenhuma imagem fosse publicada nas redes sociais quando eu estivesse incorporada ou nos processos ritualísticos aos quais passei. Essa foi uma escolha, que naquele momento, fazia sentido para mim. E para os integrantes do terreiro, é uma discussão tranquila, mesmo quando não há como controlar outras pessoas com o celular que não fazem parte da casa, e que podem fazer circular esses registros, sem que as pessoas envolvidas sequer saibam ou tenham acesso a esse material. Porém, com os fotógrafos convidados, como é o caso de Jorge, esse controle de imagens é possível, já que existe uma relação de confiança estabelecida entre a mãe de santo e o fotógrafo. Além de Jorge, outros fotógrafos também frequentam e fazem esses registros, seja pela fotografia, ou por vídeo. Para Jorge, o uso da imagem requer muito cuidado, principalmente por conta dos rompantes de intolerância religiosa e histórico de perseguição sofridos pelos terreiros ao longo de décadas

Eu comecei a pesquisar sobre as batidas folclóricas de Sergipe, quando eu concluí toda a minha pesquisa, no funil disso aí, eu fui parar no Candomblé, porque eu encontrei vários ogãs nessas manifestações, e aí eu comecei a pesquisar a ritmia do Candomblé em Sergipe. O Candomblé é instigante, eu me apaixonei pela pesquisa, fiz um projeto chamado Xirê, catalogação dos ritmos no Candomblé, e por conta disso, me levou à fotografia, imagem, para sustentar essa pesquisa. Acabei conhecendo os candomblés em Sergipe. A fotografia começa por conta dessa pesquisa, começou em Laranjeiras no Nagô de Bárbara, mas muito amistosamente porque não é permitido muita coisa, mas no Ketu eu encontrei uma abertura maior, e aí iniciei com Bequinha, em Riachuelo. O Candomblé tem a coisa do segredo, né, não dá pra se aprofundar muito nas coisas. Mãe Bequinha confiou em mim, e o que me levou também a fotografar pra Seides [atual SEIAS], quando eles fizeram a catalogação dos terreiros em Sergipe, e me confiaram essa missão de fotografar. 35 terreiros fotografados, fotografei e aproveitei por minha conta, para entrevistar essas pessoas, tenho esse material inédito, mas não divulguei nada, pretendo fazer uma exposição futuramente. Dei de presente todas as fotografias, como forma de retribuir, não cobrei nada dessas pessoas. As pessoas que me pedem, eu vou sem cobrar, não tenho interesse em

cobrar, a maioria é de pessoas humildes, então não tem porque eu cobrar, até porque eu não vivo disso. Nenhum dos filhos de santo de Mutalambô, incluindo a família de Mãe Bequinha e ela, chegou para me pedir para não publicar o que fotografei, eu que por minha conta não publiquei na internet porque esse é um posicionamento meu, eu não concordo. Cada casa é uma casa e os pais e mães de santo que devem decidir isso, mas eu, pessoalmente não concordo em mostrar, sobretudo coisas de quarto de santo, a matança, por exemplo, a sociedade pode não compreender. O candomblé é um universo muito rico e fundo, quando você mergulha, não sabe onde vai dar. O que mudou em mim foi a percepção que eu tinha, eu não sigo uma religião, mas eu respeito o que eu aprendi, que eu presenciei, sou padrinho e pai pequeno de muitos filhos de santo, apesar de não ser da religião, me fez ter um respeito muito grande. Sei que nesse meio, cada um tem suas normas, mas nunca me posicionei em relação a isso, sempre tive cuidado de não expor nenhuma das fotos, as pessoas que me pediram acabaram publicando, mas sem consentir, jamais. Temos que seguir um código de ética também, e o que eu vier a publicar algum dia, será tudo com consentimento (Trecho da entrevista com Jorge Ducci, em janeiro de 2017).

A questão da ética nas religiões afro-brasileiras de maneira geral é uma forma de determinar também esse entrelaçamento de tempos, o passado e o presente, através das experiências que se repetem de maneira anacrônica, porém seguindo uma lógica de acontecimentos que formam essas memórias e constroem essa linearidade através, também, das imagens fotográficas. Essa experiência enquanto fotógrafo, que Jorge retrata, é também um processo de formação da pessoa dele. Nessa convivência e através da montagem desses cenários e imagens, Jorge moldou seu ser com essas experiências que envolvem as particularidades dessas memórias e relações.

Em *Performing Afro – Cuba*, Kristina Writz (2014) analisa como performances de histórias particulares sobre o passado, em locais fechados, públicos e rituais formam/moldam processos de racialização no presente. É possível refletir sobre a experiência e como o tempo fazem parte da construção de pessoas, como a experiência não deixa de ser um processo de atualização, visto que o passado imaginado atua também no presente. Ou seja, de acordo com Ciza, o “passado nunca está morto. Ele nem passou”. Pensando nisso, Writz recorre ao conceito de *cronotopo*, de Bakhtin, a relação

entre categorias espaciais e temporais, para explicar a forma como essa memória se manifesta através das narrativas e performances.

Criamos ordens temporais sobre o que podemos ver como eventos conectados. Tendemos a elencar momentos e eventos de discurso para especificar quadros temporais, interligando relações temporais e espaciais na produção de diferentes cronotopos. O diálogo mútuo no mundo de autores, performer e audiências, coloca os performers em posição de encenar diferentes *cronotopos* e voltar a contrastá-los.

Partindo das memórias que são recontadas através das narrativas dos filhos de santo, aparecendo de maneira entrelaçada nas casas que frequento, busco também o entrelaçamento entre passado e presente nas memórias contadas e na formação e firmação da experiência, bem como na construção da pessoa no Candomblé. O capítulo que segue, visa trazer um pouco dessas narrativas que costuram as memórias e seus elementos numa rede de relações entre os filhos de santo e sua ancestralidade, como também em relação ao espaço físico que é o terreiro e sua extensão.

CAPÍTULO 2 - HISTÓRIAS EM(DES)ARRANJOS

Para chegar à imagem fotográfica em si, muitos elementos precisam ser pensados, a exemplo do espaço em que essas fotos são feitas, e o momento em que elas são produzidas, uma vez que esses espaços, onde os sujeitos realizam o ritual, são também relacionados à experiência da percepção. O que/m não pode se ver ou ser visto, sejam estes os momentos capturados pelas lentes, ou pelo nosso olhar que interpreta o que se torna visível nas imagens? Neste contexto de ritual, o ato fotográfico é também um ato de comunicação ritual que produz constante atualização dos modos de apreensão e, conseqüentemente, um agenciamento não só de quem está fotografando, como também da própria imagem, através de sua composição. Isso me leva a questionar qual seria o objetivo desta comunicação ritual através das fotografias. Seria tornar visível o invisível, ou buscar fixar esses elementos que se “dão a ver” durante o momento em que essas imagens foram “captadas”? Se o que pode ser visto também aponta para modos distintos de ver e de fazer uso das imagens, o que pode e o que não pode ser visto? Como essas imagens foram produzidas, para quê e para quem?

O artigo de Etienne Samain e Fabiana Bruno (2016), "Como pensar e fazer pensar um arquivo fotográfico: uma dupla experiência", em que eles escrevem sobre as experiências e sensações provocadas ao ver imagens, e como pensar a fotografia e os arquivos fotográficos, me leva a refletir sobre a minha própria experiência ao olhar as fotos que encontrei em campo - sejam aquelas guardadas em sacolas nas casas das pessoas, ou as armazenadas nos álbuns das redes sociais ou ainda aquelas expostas nas paredes de terreiros - experiência essa que provoca sensações e emoções que evocam também sentimentos relacionados ao passado e à minha trajetória com essas pessoas e nessas casas. Samain e Bruno (2016) afirmam que as imagens são também uma documentação, uma memória e uma revelação:

Seduzido pelo curioso apelo das imagens, o produtor empreende, por sua vez, uma lenta descida no coração de suas imagens. Com elas, ele vai evidentemente ao encontro de lembranças, e de outras reminiscências que afloram sem, todavia, o satisfazer. Não somente as imagens permanecem mudas mas, no caso, não chegam a recordar necessariamente o contexto dos registros, menos ainda os motivos e as razões da emergência das

fotografias. Esse mutismo provoca a memória que exige uma resposta à qual o retorno ao texto dos diários oferece uma saída (SAMAIN & BRUNO, 2016, pg. 115).

Neste texto, os autores sugerem algumas questões preliminares antes de um pesquisador entrar no campo da análise das fotografias, questões essas que foram importantes para que eu pensasse sobre as memórias fotográficas que estavam ao meu alcance e que emergiram ao longo do campo de maneira tão desordenada. Essas questões apontadas por eles, ainda na página 115, são:

“- O que se pretende fazer do arquivo, quais serão seus destinos? Para quem, como e porquê? - De que (textos, imagens, objetos...) o arquivo está constituído e como está organizado ?

- Na ausência do próprio autor, contextualizar o arquivo: quem era seu criador, quais seus objetivos de pesquisa com relação a outras pesquisas, na época?

- Na medida do possível, voltar às comunidades estudadas, devolver essa memória verbal e visual para que elas possam se lembrar do passado, questionar o seu presente e projetar seu futuro.”

Para Samain e Bruno (2016), as imagens despertam a fala, ou seja, é a partir do que está sendo visto, que o processo de comunicação acontece e as respostas emergem para evocar a fala que a memória trazida através dessa fixação imagética aponta. É possível fazer esse paralelo com as conversas que tive em campo ao olhar as fotos que estavam nos barracões e nas sacolas¹¹. Mesmo sem eu pedir qualquer explicação sobre as imagens, as fotos mostradas despertavam lembranças e as narrativas vieram à tona, como se a foto evocasse essa linguagem e reciprocidade do que é e não é visto, e o que pode ou não ser explicado.

Um pouco diferente do percurso desses autores, mas que também se aproxima de exemplos que vivenciei no campo, há o processo narrativo a partir do contar, e o que esse “contar” as histórias pode evocar ao envolver uma série de sensações imbricadas na fala. Esse processo de compreensão das imagens através das emoções, também evoca uma

¹¹ Sacolas plásticas em que estão armazenados os álbuns com fotos reveladas de diversas obrigações, festas de caboclo, pomba gira, marujo, festa para os orixás etc. Há também caixas de sapatos com alguns álbuns e gravações em DVDs de algumas obrigações de filhos de santo e da própria Mãe Bequinha.

experiência sensorial não só no sentido do ver, observar essas imagens e o que elas nos passam, que tipo de sensações elas despertam, como também no ouvir, que tipo de experiência é evocada através dos processos do “contar” essas histórias através das lembranças despertadas pelo “ver” das imagens.

Ao refletir sobre os sentidos das narrativas, Maluf sugere que:

o interesse antropológico que despertam essas narrativas não se circunscreve aqui à identificação da estrutura do discurso ou das formas de comunicação (e de interação) entre os interlocutores. O que me interessa é, de um lado, pensar a variedade e a riqueza observadas como parte de um processo ao mesmo tempo subjetivo e social e, de outro, o exame da situação de enunciação ou de performance e da própria narrativa em sua totalidade. O objetivo [antropológico] é buscar os sentidos, os signi- cados da narrativa e da situação narrativa (interpretar não somente o que foi dito, mas o que foi dito nesta situação precisa), buscando inseri-los no contexto mais amplo de itinerários pessoais e coletivos. (MALUF, 1999, pg.75).

Maluf (1999) afirma ainda que a compreensão de uma linguagem emocional expressa nos processos rituais, ou, no caso de minha pesquisa, fixadas nas imagens exibidas nessas casas, se dá melhor através desse contar de sua experiência, do que através de uma explicação de como se organiza ou estrutura um ritual, por exemplo. O “ouvir” é um processo fundamental para se compreender o “ver”, inclusive para enxergar e sentir aquilo que as explicações teóricas sobre as fotografias não dão conta dentro desses processos memoriais do sagrado para essas casas.

2.1 PATCHWORK DO PASSADO, OS RETALHOS FOTOGRÁFICOS E AS ESCOLHAS IMAGÉTICAS

As três casas em que fiz pesquisa de campo apresentaram modos diferentes de pensar a circulação da imagem, razões pelas quais certas fotos haviam sido escolhidas para serem mostradas e a importância da imagem no contexto religioso de cada uma delas. O passado das famílias e a história de cada casa está em cada canto desses locais, e nas fotografias, essa ode ao passado apresenta pontos importantes e que merecem destaque para falar sobre a fotografia e essa circulação que se opera no presente.

Ao iniciar meu campo, pensei em analisar as fotografias que circulam no presente, buscando através dessa contemporaneidade do uso das redes sociais uma forma de compreender como se dá essa circulação. Porém, ao circular pelas casas, entre as pessoas, observar com mais atenção as paredes dos cômodos, e ouvir as histórias do que os símbolos imagéticos, sejam as fotos nas paredes ou as representações dos orixás em forma de quadros, barro ou papel, representam para cada uma das famílias, percebi que essas paredes, objetos e acervo fotográfico, ecoam memórias que refletem as redes de parentesco, hierarquia e de como esse uso da imagem é “arranjado” nessas casas.

Pensando nisso, iniciei meu processo de reflexão sobre o passado e essa colcha de retalhos imagéticos no Ilê Axé Omin Mafé, casa que frequento há oito anos, e onde fui iniciada no Candomblé em 2013.

2.1.1 Recortes da história e sacolas de memórias: a escolha do que se fixa, do que se guarda e do que se expõe

No Ilê Axé Omin Mafé, em Riachuelo, casa da qual faço parte como Yawó, minha relação também como pesquisadora se inicia no processo da obrigação de três anos para a orixá que rege a minha cabeça, que é Yemanjá. Por uma questão ritualística e por eu ser rodante¹², não lembro da maior parte dos acontecimentos ao longo da semana em que estive na casa para cumprir essa etapa do meu tempo na religião. Porém, pude observar elementos, conversar com as pessoas que fazem parte da casa e começar a pensar em como poderia desenvolver a pesquisa a partir de minha vivência no candomblé.

Essa relação com a casa, muito mais tem a ver com a vivência na rotina das atividades da casa, do que propriamente com a sequência de rituais pelos quais os filhos de santo devem passar para atingir novos graus de hierarquia ao longo dos anos¹³. Ou seja, por exemplo, há uma regra na casa, de que ao completar 3 anos do feitoril, e ao realizar a

¹² Rodante é a pessoa que entra em transe.

¹³ Rituais ou obrigações que nesta casa são constituídas como: Feitoril (primeira obrigação ou ritual de fazer santo), obrigação de ano (após um ano do feitoril), obrigação de três anos (após 3 anos do feitoril), obrigação de 7 anos, de 14 e 21, que são as etapas “obrigatórias” para os filhos de santo da casa.

obrigação desses 3 anos, a filha de santo ou filho de santo recebe uma bata (vestimenta), que simboliza a liberação de não mais ir ao chão como os abians e yawós. É como se a bata confirmasse certa autoridade em relação aos yawós, porém, ainda em grau de inferioridade aos egbomis (pessoas que já passaram pela obrigação de sete anos em diante). No meu caso, que já tenho a obrigação de 3 anos, eu não recebi a bata, por decisão minha e em concordância das minhas mães de santo, Mãe Bequinha e Mãe Martha, pois apesar de ter o tempo do feitoril, eu não tenho o tempo de roça, ou seja, a vivência na rotina do axé, já que moro há cinco anos fora de Sergipe. Essa vivência e esse tempo na roça é muito importante para a transmissão do saber e compreensão do que significa cada processo simbólico dentro da casa, e que é medido através de sua participação, comprometimento, observação e presença.

Como mencionei anteriormente, ser Yawó é respeitar todo esse processo de aprendizado e aprender a silenciar e a não questionar determinadas ordens dentro do terreiro. Além disso, ser Yawó não te dá acesso a muitos conhecimentos para os quais é necessário o tempo e a vivência no terreiro. Estou falando sobre isso, pois no Ilê Axé Omin Mafé eu tive acesso a determinadas informações não por ser filha de santo da casa, mas por estar pesquisando sobre a casa. O meu papel de pesquisadora me levou a determinados questionamentos, e me deu acesso a informações sobre imagens etc.

No Ilê Axé Omin Mafé, por exemplo, as autoridades da casa deixaram explicado que o acesso às fotos, DVDs etc. se deu por conta da pesquisa, e todo o acervo de fotos da casa foi colocado à minha disposição para consulta, análise, e para registro. De acordo com Mãe Bequinha, no Ilê Axé Omin Mafé, apesar de eu ser Yawó da casa, eu estava ali como pesquisadora, estava usando as informações para os estudos, para divulgar a religião de uma maneira não depreciativa ou pejorativa, e por isso, esse acesso seria permitido. Além disso, o registro que fiz, mesmo como pesquisadora, foi somente de fotografias de festas públicas, de espaços e momentos a que todos podem ter acesso, uma vez que Mãe Bequinha não permite registro de qualquer tipo dos rituais privados, ou rituais de quarto de santo, como são conhecidos na casa.

No caso do Ilê Axé Omin Mafé, uma casa com mais de 20 anos aberta, e uma mãe

de santo com mais de 45 anos de santo, o acervo fotográfico e fílmico é considerável. São diversas sacolas plásticas com álbuns antigos, fotos em envelopes, em álbuns de papel, vídeos gravados em DVD's, fitas VHS antigas etc. Essas memórias estão guardadas na casa de Mãe Bequinha, que compartilha o mesmo terreno com o Ilê, porém, não são fotografias de fácil acesso ou exposição. São fotografias guardadas em caixas no fundo do guarda-roupa da mãe de santo, fotos que não são vistas ou retiradas dali com frequência. Quando eu conversei com Mãe Bequinha sobre a minha pesquisa, perguntei a ela sobre o acervo do Ilê, se elas faziam registros das festas, rituais, e ela prontamente se disponibilizou a me mostrar as fotos e os DVD's com imagens das festas.

Essas sacolas de memórias são de fotos mais antigas, já que, com a circulação de imagens através dos celulares, revelar as fotos tem se tornado cada vez mais escasso não só nas casas de axé, como também de uma maneira geral. Além disso, a facilidade em editar as imagens no próprio aparelho e selecionar quais delas serão publicadas nas redes sociais ou enviadas para seus contatos faz com que o acervo digital seja muito maior que o físico. Da mesma forma, o controle¹⁴ desse acervo digital é praticamente impossível, uma vez que, nas festas públicas, por exemplo, não há como controlar quem fotografa ou filma e onde esses registros serão publicados, portanto, essas memórias mais recentes passam a circular sem, necessariamente, o conhecimento das pessoas que fazem parte desses registros.

Na casa de Mãe Bequinha, por exemplo, tive acesso às fotos num sábado à tarde, logo após o horário de almoço. Cheguei lá e fui recebida por Angélica (Egbomin da casa e neta biológica de Mãe Bequinha), Mãe Bequinha, Natália e Beatriz (duas crianças, filhas de Angélica). Entramos no quarto de santo, sentamos no chão e esperei Angélica trazer as sacolas. O hábito de conversar no quarto de santo sobre assuntos que se referem à casa é algo corriqueiro no Ilê. Para gravação do documentário 'Eu, Oxum', de Héloa Rocha e Martha Sales (2017), o cenário escolhido foi o quarto de santo. Lá, é como se fosse um cômodo à parte da casa da família Guimarães, família de sangue de Mãe Bequinha, é como se os assuntos do sagrado fossem acolhidos ali, mesmo que seja só para conversar,

¹⁴ Esse assunto sobre o controle e seus modos será retomado no capítulo 3 e melhor desenvolvido posteriormente

desabafar ou, no meu caso, ver fotografias.

Mãe Bequinha, inicialmente, me deixou com as crianças e disse que ia terminar algo que estava fazendo na cozinha: “Minha fia, fique à vontade. Qualquer coisa eu tô na cozinha”. Abri as sacolas, fui mexendo em cada álbum, um por um. As meninas olhavam com encantamento ao ver tias, primos, avó, mãe, tão mais jovens.

Angélica chega com mais sacolas e junta-se à nós. Perguntei sobre cada foto, festejos, em que ano elas foram tiradas, quem eram aquelas pessoas (as que eu não conhecia ou não reconheci inicialmente). Em alguns momentos Angélica chamava Mãe Bequinha para perguntar e logo Mãe Bequinha acabou ficando por ali, contando sobre as festas, mostrando como era o quarto de Exu antigamente, as saídas de Yawó, as festas para Caboclo, Ibeji, falou também sobre a Lavagem de Nossa Senhora da Conceição, pois havia muitas fotos ali sobre as edições dela. Espalhamos as fotos pelo chão, eram muitas, nem sei dizer ao certo quantas. Nenhum álbum obedecia uma ordem, nem mesmo as sacolas, não há uma catalogação, uma organização cronológica ou separação de fotos de cada ritual, festejo. Não há também fotos recentes, ou seja, fotografias e vídeos de eventos que aconteceram há menos de oito ou nove anos. Segundo elas, com o celular, elas pararam de revelar as fotos, além disso, há fotógrafos que frequentam a casa e que têm um acervo muito grande, segundo Mãe Bequinha, maior do que o dela, a exemplo do fotógrafo e músico, Jorge Ducci, que possui um acervo de mais de 10 anos de fotografias e vídeos de festas e rituais públicos do Ilê Axé Omin Mafé.

Jorge se interessou inicialmente pelo Candomblé através dos ritmos tocados pelos ogãs nos terreiros, e essa sua pesquisa relacionada à musicalidade no Candomblé o levou a se envolver com a produção de imagens. Jorge começou a fotografar as religiões afro-brasileiras em Laranjeiras, na Irmandade Santa Bárbara Virgem, porém, de maneira mais superficial como ele afirma, por ser um terreiro que, naquela época (e ainda atualmente) tinha restrições em relação ao que pode ser registrado em fotografias. Após esse primeiro contato, Jorge se aproximou do Candomblé de Ketu, e teve essa abertura no Ilê Axé Omin Mafé, por conta da relação com uma das filhas de santo da casa, que

atualmente é uma das autoridades¹⁵. Jorge passou a fotografar e a entrevistar pais e mães de santo de muitos terreiros sergipanos, por conta própria, por causa de seu envolvimento com a religião, e porque as pessoas passaram a confiar nele como um profissional que respeitaria as interdições e a circulação das imagens.

Em relação à casa de Mãe Bequinha, Jorge afirma que possui um acervo grande de fotografias das festas e saídas de Yawó, mas nem sempre o Ilê recebe cópias desses arquivos. Perguntei a ele se os arquivos eram disponibilizados, porém, ele afirmou que precisa ainda organizar algumas pastas no computador, e muitas vezes também por esquecimento ou falta de tempo, acaba não levando esses arquivos ou disponibilizando-os aos filhos de santo da casa que aparecem nessas imagens. Nas últimas festas em que estive na casa, Jorge estava presente, sempre podendo circular em qualquer canto do barracão, entre as autoridades, chegando perto do santo que dançava, como forma de registrar. Inclusive, Jorge fotografou a saída de minha Yemanjá, no dia 02 de fevereiro de 2013, registrada na foto a seguir por um amigo, também antropólogo.

¹⁵ Autoridade é o nome dado às pessoas que recebem uma função espiritual na casa de axé, além de cumprir alguns requisitos e obrigações para receber esse cargo de poder. A mãe de santo, por exemplo, é a autoridade máxima de um terreiro.

Imagem 07: Saída de Yawó com a roupa estampada¹⁶.



Foto: Igor Luiz Rodrigues, 2013.

Nessa fotografia, Jorge está entre o Pai de santo, Júnior Boi, e um filho de santo que está incorporado do Orixá Xangô, e na frente dos atabaques, uma posição considerada privilegiada pela família de santo. Por ele estar fotografando a festa como um profissional, há uma liberdade de movimentação que não é permitida, por exemplo, ao público geral

¹⁶ A roupa estampada é utilizada para marcar uma das entradas do Yawó no barracão. Ao todo, são quatro entradas, com quatro vestimentas, com cantos, danças e vestes diferentes.

que aparece para assistir os rituais, bem como para os filhos de santo. Muitas vezes, Jorge ou outras pessoas que fotografam dessa maneira, ocupam o mesmo espaço que só a mãe ou pai de santo podem ocupar ao longo do ritual, o que lhes confere uma agência dada através do ato de fotografar, de produzir essas diferentes imagens neste contexto.

Dos vários álbuns e sacolas plásticas repletas de fotografias de vários momentos da casa, seja das saídas de Yawó, de festas para os caboclos, ibejis (crianças), Orixás, Exus, Lavagem, boris etc., as imagens selecionadas abaixo foram escolhidas por nela constarem pessoas que autorizaram que suas imagens, mesmo que em processo de transe, aparecessem na pesquisa e fossem divulgadas. Optei por não publicar as fotografias com as crianças ou com pessoas que não fizessem parte da família de santo e com quem eu não tivesse conversado sobre a pesquisa por uma questão ética de preservação da imagem dessas pessoas, e também a pedido de Angélica e Mãe Bequinha. Nesse processo de escolha em conjunto com elas, algumas das imagens ficaram de fora porque elas comentavam que “não estavam muito boas”, ou porque ali tinham pessoas que elas não conheciam, ou que não lembravam quem eram. Outras imagens apresentavam as pessoas que também aparecem nas imagens nas paredes da casa, como Mãe Martha, Mãe Bequinha, Mãe Cristina, por exemplo, e filhas biológicas de Mãe Bequinha, que são também autoridades da casa, pessoas importantes para o funcionamento do Ilê.

A escolha de apresentar as fotos espalhadas no chão e desarranjadas de uma ordem dos acontecimentos foi minha. Com essa forma de exibição, eu queria mostrar como as sacolas com fotografias misturadas, fora de ordem e de sequência despertaram em mim uma confusão de ideias, uma tentativa de organizar os períodos que, porém, não era possível naquele momento, e que tampouco pareceu ser a vontade delas. Essas fotos fazem parte da memória do Ilê, mas ao mesmo tempo, não foram escolhidas para serem colocadas nas paredes ou organizadas de maneira ordenada. É como se esses fragmentos do passado também sofressem essa desordem dos acontecimentos, e esses registros “fixados”, tivessem uma importância maior na época em que foram feitos.

Por mais que as pessoas que estão nessas imagens ainda frequentem a casa, outras festas já aconteceram, outras pessoas já entraram, outras saíram, e esses fragmentos do

passado já não se apresentam, me parece, mais como tão importante, ao menos não nessas sacolas. Mas, ao mesmo tempo, procurar esses registros e querer revê-los, despertou nelas histórias que pouco são comentadas, como o contar sobre essas festas que eu pude ver através das fotografias. Sobre a festa de Exu, por exemplo, Mãe Bequinha me contou como a casa estava cheia de tantas pessoas que ela não conhecia, e que nessa época Mãe Martha ainda não tinha sido feita, que foi antes dela entrar para o quarto de santo e fazer a sua iniciação; contou ainda sobre como era a casa, onde era feita a festa, que naquela época as entidades saíam para a rua. Ao ouvi-la contar, percebi uma certa nostalgia, como se ela fizesse uma comparação com as festas de Exu que atualmente acontecem na casa. Mas essa comparação não me pareceu como uma comparação que estivesse colocando uma ou outra festa em patamar de superioridade, mas sim, de diferença, de como era no passado, entre como era feito então e como é feito agora. “Olhe essas roupas minha fia, e o quarto de Exu como era, tá vendo? A festa era feita lá, mal cabia o povo, tá vendo?”. E eu via tudo, até ouvia as vozes das lebaras¹⁷ cantando, e o som dos atabaques, enquanto ela me contava sobre a festa.

¹⁷ O mesmo que pomba gira ou exu.

Imagem 08. Fotografias espalhadas do chão do quarto de santo, remontando a Festa de Exu em 2003.

Fonte: Acervo da casa (Foto: Díjina Torres, 2018).



A Exu em todas as fotos apresentadas é a de Mãe Martha, e as duas mulheres a seu lado são Mãe Mércia (Ekedi da casa, vestindo uma bermuda preta e camiseta branca e preta), e Mãe Cristina, vestindo um vestido vermelho. Já nas fotos abaixo, vemos a festa de Marujo, uma festa considerada profana, no sentido de permitir a ingestão de bebidas alcóolicas não só pelas entidades, como também por quem estiver presente, além de uso de cigarros, charutos etc. Nessa festa e foto, à direita está João Velho, entidade que acompanha Mãe Cristina, e o Marujo de Mãe Bequinha, que aparece cortado no registro, à esquerda, o Marujo de Mãe Martha e Piti, afilhado de Mãe Martha e um dos primeiros filhos de santo de Mãe Bequinha.

Imagem 09: Festa de Marujo, também em 2003, no Ilê Axé Omin Mafé.



Fonte: Acervo da casa (Foto: Dijna Torres, 2018)

Imagem 10: Inkita de Caboclo, em 2004, no Ilê Axé Omin Mafé. O Caboclo em destaque é o de Mãe Bequinha, e Mãe Mércia aparece a seu lado vestida de branco



Fonte: Acervo da casa. Foto: Dijna Torres, 2018.

Imagem 11: III Lavagem da Nossa Senhora da Conceição em 2003, em Riachuelo, realizada pelo Ilê Axé Omin Mafé. No centro, acima, está Pai João Cigano, e ao lado aparece Mãe Martha, que na época era Yawó.



Fonte: Acervo da casa. Foto: Díjna Torres, 2018.

Outras fotografias dos mesmos acontecimentos também mereceriam destaque por retratarem confirmação de cargos de autoridades do Ilê, festa dos Ibejis, outras festas de Marujo, enfim, todas apresentam sua importância e marcam acontecimentos considerados importantes pela família de santo. Porém, precisei escolher dentre algumas, principalmente aquelas em que aparecem pessoas importantes dentro do Ilê. Além disso, essas fotografias trouxeram narrativas e explicações que imbricadas com esses acontecimentos, geram interpretações diferentes das que eu tive ao olhar as fotos pela primeira vez e antes delas serem “explicadas” a mim, uma forma de dizer que a foto foi

contada, e sua história remontada para que eu entendesse o que, segundo minhas interlocutoras, acontecia nas cenas ali fixadas.

Segundo Machado (2015),

A visão “realista” coincide, de certo modo, com a concepção ingênua e largamente aceita por todos de que a fotografia fornece uma evidência: não se coloca em dúvida que ela “reflete” alguma coisa que existe ou existiu fora dela e que não se confunde com seu código particular de operação. (MACHADO, 2015, p. 39).

A fotografia, nesse sentido, “representa” algo que não é ela própria, remetendo a algo fora de si mesmo, trazendo um caráter transfigurador dos signos e símbolos que a compõem, não só refratando esses signos, como também ressignificando-os. Partindo dessa ressignificação dos signos, Gonçalves e Head (2009, p. 11), ao falar da mimese como uma “percepção através de imagens que permite uma fusão entre o objeto da percepção e o corpo do preceptor, criando uma relação que não se limita ao visual ou audiovisual, mas que permeia os sentidos”, nos fazem pensar em como a imagem e o uso dela são capazes de afetar não só quem as vê, como também a prática antropológica, através da corporalidade e todas as conexões que a imagem fotográfica é capaz de suscitar. Uma dessas conexões que ficou em evidência ao longo da pesquisa de campo nessas três casas é a questão da imagem e as relações com as memórias.

2.12 Arranjos fotográficos em memórias selecionadas: as paredes e seus altares

Nas casas mais antigas do interior de Sergipe, é comum observar as paredes repletas de imagens de santos católicos, e fotografias ancestrais que ao serem arranjadas parecem formar uma árvore genealógica que remonta e conta a história de cada família. Nas casas que compõem a Irmandade Santa Bárbara Virgem, as paredes ecoam histórias do passado e apresentam a rede de ancestralidade de toda a história Nagô. Quero aqui destacar duas casas da Irmandade, em que isso se apresenta de maneira sagrada e é mantida com muito respeito e cuidado.

No terreiro Santa Bárbara Virgem, as paredes da sala da casa de Bárbara e Ciza¹⁸ são repletas de fotografias diversas, imagens de santos, que se misturam a fotografias das Taieiras, grupo folclórico que está vinculado à Irmandade, e fotos das antigas Lôxas e dos festejos Nagô. Mas essas fotos não são escolhidas e montadas aleatoriamente, há um arranjo e um local para cada elemento da tríade sagrada que compõe essas paredes.

Imagem 12: Parede Nagô no terreiro Santa Bárbara Virgem.



Foto: Díjna Torres, 2017.

As três fotos maiores acima são das três Lôxas que a Irmandade teve e tem, Bárbara, Maria de Lourdes e Umbelina. A letra B representa Bilina, apelido da primeira Lôxa da Irmandade, Umbelina Araújo. As fotos próximas à árvore de Natal, de cima para baixo são de Bárbara, crianças do Nagô, e Ciza, a iaquequerê da casa. Ao lado há os quadros montados com diversas fotos consideradas representativas pela família de santo, pois ali estão muitos dos integrantes da Irmandade, alguns que já se foram, a exemplo de Mãe Bilina, Mãe Lourdes, entre outros. Abaixo da letra B, há a foto de Bárbara, Seu Zé Maria (filho de santo mais velho do Nagô) e Ciza, da esquerda para a direita, além de

¹⁸ Bárbara é a atual Lôxa, ou mãe de santo da Irmandade Santa Bárbara Virgem, e Ciza é a Iaquerê da casa, ou mãe pequena, a segunda autoridade mais importante da casa depois de Bárbara.

mais algumas poucas fotos que foram cortadas, em que está Bárbara como protagonista dos recortes fotográficos.

A imagem abaixo apresenta a parede das Taieiras, nome proveniente das mulheres que carregavam água em talhas que a princípio eram chamadas de “Talheiras”, é uma manifestação folclórica, formada em sua maioria por mulheres virgens (as dançarinas e líder do grupo) e que tem uma ligação direta com o terreiro Santa Bárbara Virgem. Na década de 70, a antropóloga Beatriz Góis Dantas publicou um estudo sobre as Taieiras em Sergipe, dando destaque ao grupo de Laranjeiras que era organizado por Dona Bilina. De acordo com Dantas (1972), naquela época havia a predominância de jovens e mulheres no grupo (de seis a oitenta anos de idade). Bilina era quem escolhia todas as integrantes, conhecia muito bem os cantos, organizava e promovia os eventos em que o grupo fosse se apresentar. Foi com Dona Bilina, e a partir dela que as Taieiras passaram a ser respeitadas entre os grupos folclóricos do Estado e a serem reconhecidas pela sociedade. Ou seja, essa parede, representa um aspecto importante da história dessa Irmandade, e de um grupo que está completamente vinculado ao Nagô.

Imagem 13: Parede das Taieiras.



Foto: Dijna Torres, 2017

Nesta parede estão fotos desde a década de 70, em que Mãe Bilina liderava o grupo, como as fotografias maiores e a pintura emoldurada, que elas ganharam de fotógrafos e pesquisadores, a exemplo de uma das fotos que foi tirada pelo fotógrafo Alejandro Zambrana, que será comentada em seguida.

A última parede, a que compõe a tríade do sagrado nesta casa, é a parede maior, em termos de largura. É nela que estão as imagens de santos católicos e de Yemanjá. Um verdadeiro altar em louvação aos santos que também podem representar os orixás cultuados na casa, uma vez que historicamente esse sincretismo entre os santos católicos e orixás foi imposto para que os negros africanos pudessem realizar seus cultos sem serem perseguidos pela Igreja.

Imagem 14: Parede dos santos

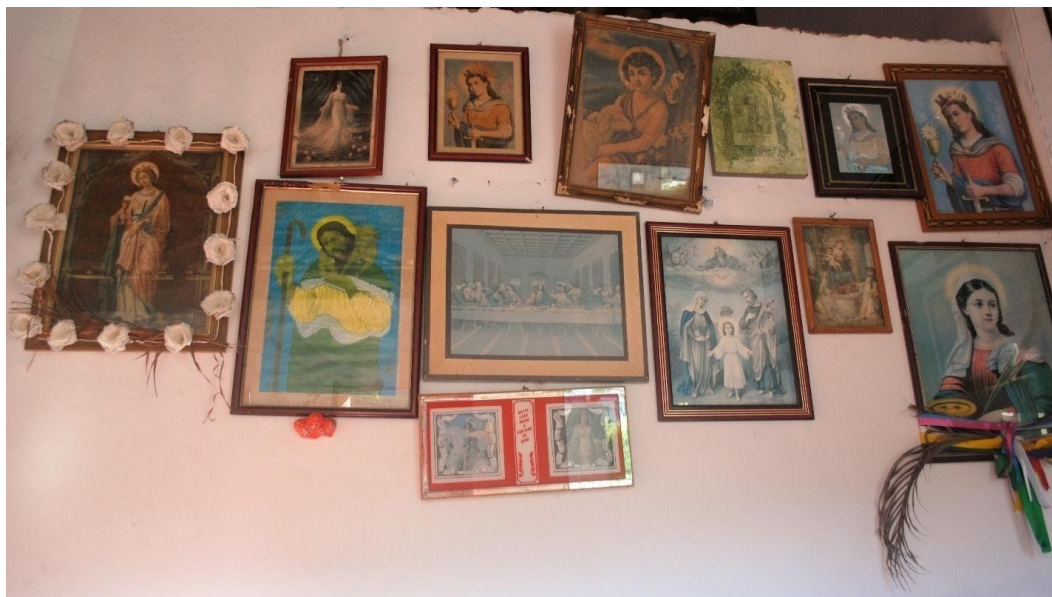


Foto: Dijna Torres.

Nesta parede estão diversas imagens de santos católicos e uma representação branca de Yemanjá no canto esquerdo acima, com destaque para as diferentes formas de representação de Santa Bárbara. Ciza e Bárbara afirmam que essas fotografias representam a história e memória da Irmandade. Dizem que é importante expor as fotos do Nagô, porém, é tão importante quanto expor as imagens das Taieiras e dos santos que as protegem, apesar de não haver imagem dos orixás, a exceção de uma representação ocidentalizada de Yemanjá, orixá da Lôxa Bárbara Cristina, zeladora da casa.

Pensando nessas memórias “emparedadas”, retorno também ao início da minha relação com o Nagô e às fotos das mesmas paredes há alguns anos. A minha relação com a família de santo Nagô iniciou ainda na graduação em Jornalismo, por volta de 2007/2008 em que pesquisei a cultura popular sergipana, especificamente As Taieiras, grupo folclórico vinculado a Irmandade Santa Bárbara Virgem (TORRES, 2015). O processo de mediação entre nós foi feito pela antropóloga e professora Beatriz Góis Dantas, o que foi fundamental para que fosse estabelecida uma relação de confiança. Em 2009, iniciei o mestrado em Sociologia (TORRES, 2015), e a Irmandade, desta vez, era o meu campo de pesquisa, não mais o grupo folclórico, e sim a família de fé. Os nossos encontros para as conversas “mais formais”, as entrevistas, questionamentos sobre a casa e os processos ritualísticos eram realizados ou na sede da Irmandade ou na casa de Bárbara e Ciza, com a exceção de alguns filhos de santo que foram entrevistados em suas casas ou em locais públicos. Estes últimos, por conta do trabalho, aproveitavam seus intervalos para me encontrar e conversar.

Na casa de Ciza e Bárbara, não só nos anos de pesquisa de graduação e mestrado, mas também durante a pesquisa de campo feita no doutorado, as conversas com as duas sempre aconteceram na sala da casa, na mesma sala onde estão as três paredes com as fotos dos santos católicos, com as fotos dos integrantes do Nagô e com as fotos das Taieiras. Bárbara e Ciza sempre conversaram comigo juntas, a exceção de nossas conversas informais pelo bate-papo do Facebook, seja para avisar de minhas idas, ou para solicitar algo. As conversas que foram gravadas, por uma questão de reproduzir determinados dados históricos e nomes das pessoas com clareza, sempre foram as mais objetivas. Mas quando eu desligo o gravador ou vou aos rituais da casa e converso com os grupos de mulheres, ou com as crianças, quando ia para os fundos para comer com elas, ou ver o preparo das comidas para os santos na cozinha do santo, rústica, com fogo no chão e panelas de barro, é aí onde as narrativas realmente emergem, onde há uma troca, onde as formalidades acabam, onde o gravador não mais irá atuar como um agente controlador, do tom de voz, do que falar e de como falar.

Voltando aos anos 2009 e 2010, quando fui fotografar os rituais festivos na Irmandade, parei para prestar mais atenção às paredes da sala, aquela mesma sala em que eu sentava no chão perto do sofá ou da janela para ouvir as histórias de Bárbara e Ciza, mas por estar tão atenta ao papo, as paredes me passavam despercebidas. Nos dias de festejos, eu circulava pelos cômodos, conversava, muitas vezes ficava em silêncio observando o movimento, e num desses momentos de silêncio, eu olhei para a parede dos santos e vi Santa Bárbara toda enfeitada com a vela acesa, tirei uma foto, dela, e das outras paredes. Naquele momento, eu fotografei por curiosidade, algo despertou em mim a vontade de fotografar a foto, fixar o que já estava fixo nas paredes.

Nove anos depois, resgato essas fotos e penso nas outras memórias que foram acrescentadas a essas paredes ao longo desses anos e porquê delas estarem ali, compondo

o mural de memórias desta família. A parede onde estão as fotos do que representa o sagrado, os santos, é a mesma em 2009 e 2017. Porém, a configuração das fotografias mudou. A parede em 2009 tinha menos imagens de santos e as fotografias do Nagô dividiam o mesmo espaço com essas representações católicas, como pode ser notado a seguir. À medida em que os anos passaram e as imagens se multiplicaram na casa, seja através de presentes de seus filhos de santo ou dos frequentadores e pesquisadores que levam fotografias reveladas, as paredes tomaram nova configuração.

Imagem 15: Parede do sagrado da Irmandade Santa Bárbara Virgem em 2009.



Foto: Dijna Torres

Imagem 16: Parede Nagô



Foto: Díjna Torres, 2017

Imagem 17: Parede com fotos das Taieiras, e parede dos santos.



Foto: Díjna Torres, 2017.

A sala da casa é estruturada em quatro paredes, sendo uma a de entrada, com a porta e a janela, nela não há fotografias. As três paredes em frente a essa, são respectivamente a da frente, a mais larga, a parede dos santos; a parede da direita, onde há uma porta que dá para outra sala e segue até o terreiro, essa é a parede em que estão as fotos das Taieiras, mais estreita; e a parede da esquerda, mais larga que a parede das Taieiras, por não ter porta, em que estão as fotos do Nagô.

Essas memórias no quadro com as fotos, segundo elas, não são escolhidas com base numa ordem cronológica, mas de modo a mostrar os filhos e filhas de santo que fazem parte da família Nagô, são memórias relacionadas ao parentesco, fotos tiradas pelos próprios filhos de santo ao longo dos festejos. As imagens de santo, por sua vez, são presentes recebidos por elas e que são expostas na parede como forma de agradecimento e devoção.

De acordo com Rocha (2012), a agência de uma imagem é alterada ao ser colocada no altar, que nesse caso são as paredes com fotografias e imagens de santos. Quando introduzidas nesses espaços, aumenta o grau do seu poder sagrado:

a interação entre devotos e seus altares domésticos não se resume a um mero exercício de contemplação iconográfica, mas a uma experiência de contaminação com o poder sagrado da coisa contemplada, a qual a constituiu, em última instância, a forma material desse poder. Portanto, a coisa sagrada é também o poder que ela representa por intermédio de uma forma específica, e por isso sagrada. Acariciar as imagens dos santos e as flores que os enfeitam significa ativar nesses objetos a dimensão sagrada que possuem, tirá-la de um estado de latência para um estado de ação positiva, fazer irromper nesses objetos uma instância de sujeito, igualmente sagrada como a divindade a que ele remete (ROCHA, 2012, p. 46).

Associar essas paredes do sagrado a um altar remete justamente à importância da escolha dessas fotos para serem exibidas nas paredes de entrada dessas casas. No Nagô, por exemplo, as molduras são ordenadas de acordo com o contexto que estão inseridas, seja as fotos das Taieiras, do Nagô ou dos santos católicos, e a medida que os anos passam, esse altar ganha novas molduras, e os santos ganham enfeites, velas e flores. Em 2018, por exemplo, as paredes ganharam mais fotografias, inclusive de fotógrafos que já visitaram a casa ou já fotografaram as Taieiras e os rituais Nagô. Essas fotografias emolduradas, também foram presentes desses fotógrafos, como forma de gratidão pelo trabalho, parceria e resultado de exposições sobre o tema, a exemplo dos fotógrafos Ana Lira e Alejandro Zambrana, que fotografaram as Taieiras e realizaram a exposição ‘Taiê’, com as fotos selecionadas, em 2011. A foto abaixo é uma das que está emoldurada na parede em que estão as outras fotos das Taieiras, foi um presente do fotógrafo para Bárbara e Ciza.

Imagem 18: Bárbara e Ciza preparando as roupas das Taieiras.



Foto cedida por Alejandro Zambrana, 2011

Porém, nem sempre os fotógrafos que registram os festejos dão o retorno esperado por elas. Ciza conta que elas já vivenciaram situações em que pessoas registram em fotos os festejos e depois desaparecem, elas não sabem onde as fotos foram parar. Além dos registros de Zambrana e de outros fotógrafos, um dos filhos de santo da casa, Diering Adler, fez um ensaio fotográfico, que se transformou em exposição, 'Menino Nagô'. As fotos foram tiradas em fevereiro de 2016, no festejo de Santa Bárbara/Iansã/Oyá, com enfoque nas crianças e adolescentes que participam dos festejos e fazem parte da Irmandade.

Diering também começou a frequentar o Nagô quando criança, mas por um anseio próprio, não por parentesco, ao contrário de outras crianças que frequentam a casa por serem filhas ou netas de praticantes, e acabam tornando-se parte integrante também da família de fé. Mesmo fazendo parte da família, Diering não pode fotografar os rituais privados, pois segundo Ciza, não eram fotografados no passado quando não existiam fotos e filmagens, e mesmo com o surgimento da fotografia, elas não concordam com o ato de registrar esses momentos de cultos privados.

Imagens 19 e 20: Registros do sagrado na festa de Santa Bárbara/Iansã/Oyá na Irmandade Santa Bárbara Virgem



Fotos cedidas por Diering Adler, 2016.

Este é um momento novo para a Irmandade, pois agora o fotógrafo profissional é também um integrante da família de fé, não mais um visitante para pesquisa, mas um filho que despertou seu olhar para essa expressão artística. Diering comentou que o interesse na fotografia surgiu em sua vida “naturalmente”, e não somente o Nagô faz parte de seu interesse de registro, mas manifestações populares, religiosas, sobretudo na cidade de Laranjeiras, local onde nasceu. Dentre as fotos de Diering sobre o Nagô, a maioria delas mostra de maneira espontânea os movimentos de dança ou canto dos filhos de santo da casa, padrão seguido pela maioria dos fotógrafos que visam capturar o movimento ou o momento de maneira natural, ou seja, sem que as pessoas percebam que estão sendo fotografadas. Porém, esse fotógrafo, que é filho de santo da casa, também segue os mesmos critérios adotados por Bárbara. Sobre o registro fotográfico dos rituais públicos, Bárbara afirma que não há como elas controlarem quem fotografa e como essas imagens serão exibidas, o que se controla é o registro no momento do transe.

Nas paredes na casa, em que estão as fotos do Nagô, os retratos, em sua maior parte, não são das pessoas fazendo poses para a foto, e sim de momentos específicos do ritual em que a captura é de um movimento, como pude ver também nas fotos espalhadas pelas paredes da Casa de Ti Herculano.

2.1.3 As paredes de memórias na casa de Ti Herculano

A primeira casa Nagô, a ‘matriz’, como é chamada pelos integrantes da Irmandade, é a casa de Ti Herculano. Herculano Barbosa, ou Ti Herculano, era um africano liberto, que fundou o culto Nagô em Laranjeiras. Foi Beg¹⁹ da religião até sua morte, em 1907, quando a liderança do grupo foi passada para Umbelina Araújo, ou mãe Bilina, como era conhecida na cidade. Segundo informações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), a casa de Ti Herculano remonta à segunda metade do século XIX, e foi o segundo espaço em que se organizaram os cultos Nagô em Laranjeiras, a primeira teria sido a casa de Ti Henrique, casa esta, para a qual não há registro.

A casa de Ti Herculano é uma das casas em que acontecem rituais do Nagô. Foi herdada pela viúva Bernarda Barbosa e seus familiares, descendentes que zelam pela religião e pelos santos que são cultuados na casa. Quando Mãe Bilina assumiu a liderança da casa, após o falecimento de Ti Herculano, ela passou a realizar alguns festejos em sua própria casa, na antiga Rua da Cacimba, e que hoje leva o nome de Umbelina Araújo em sua homenagem. Mesmo com a casa de mãe Bilina, que hoje é de Bárbara, sendo a sede dos festejos Nagô, a casa de Ti Herculano segue como um espaço referencial para a história dessa família.

Imagem 21: Casa de Ti Herculano



Foto: Ascom/Iphan – 2011²⁰

¹⁹ Beg é o equivalente a pai de santo.

²⁰ Disponível em: <https://infonet.com.br/noticias/cultura/casa-ti-herculano-sera-entregue-a-comunidade-de-laranjeiras/>
Acesso em 10 fev. 2020.

No dia 08 de abril de 2011, a casa de Ti Herculano foi oficialmente aberta após a restauração do Iphan. A casa, que estava com sua estrutura comprometida, passou por uma primeira restauração, após a demanda apresentada pela família de sangue e de santo de Ti Herculano, pois lá, não somente habitam pessoas de sua família, como também é um local onde se realizam alguns dos cultos e cerimônias públicas e privadas do Nagô.

Eu fui convidada para essa reabertura e apresentação da exposição 'Casa de Ti Herculano: lugar nagô em Laranjeiras', e participei da cerimônia, fotografando toda a exposição, porém, por um problema de formatação, perdi as fotos de 2011. No entanto, em conversa com os integrantes da casa, consegui as fotos atuais das suas paredes, que permanecem com as mesmas fotos e molduras expostas em 2011, na reabertura da casa após a restauração. De acordo com a família Nagô, essa obra foi solicitada, pois a casa apresentava degradação dos revestimentos, alvenaria e coberturas, além de desestabilização de diversas paredes. Segundo o Iphan, a obra foi acompanhada pela Irmandade, respeitando os espaços de uso do sagrado, e, por ser uma casa muito antiga e que tanto representa para essa comunidade religiosa, esse trabalho de restauração fortaleceu ainda mais os esforços para que futuramente a casa consiga ser tombada como patrimônio cultural do município de Laranjeiras.

A configuração das paredes da Casa de Ti Herculano é muito parecida com a forma como as fotos estão dispostas nas paredes da casa de Bárbara. Na parede em que estão as imagens de santos católicos, há também imagens das três Lôxas que o Nagô já teve até então, Umbelina, Maria de Lourdes e Bárbara. Há também fotos tiradas nos festejos públicos realizados na casa, em que constam filhos de santo descendentes de Ti Herculano. Nas outras paredes, as fotos estão dispostas de maneira diferente, colocadas lado a lado na exposição em 2011,. São fotos também tiradas em festejos públicos nesta casa, e onde aparecem filhos de santo, em destaque a Lôxa Bárbara, que é a liderança Nagô.

Esses retratos nas paredes apresentam um pouco dos momentos ritualísticos e cotidianos da casa, porém, há também as fotos “montadas”, no sentido de que quem está presente nelas, apresenta-se de maneira parada, fazendo alguma pose, ao contrário de outras fotos em que há a captura da família em movimento em seus afazeres ao longo das festividades. Essa mescla entre o que está parado e o que está em movimento apresenta articulações e deslocamentos entre os corpos e a percepção evocada pelo ambiente. As fotos em que as pessoas, especificamente as Lôxas, estão paradas e “fixas” para serem fotografadas não são feitas no local²¹ em que acontecem os rituais, ao contrário das fotos “em movimento” que são todas feitas nesses terreiros. Mesmo que estejam paradas na frente da entrada da casa, ou na frente da entrada do quarto de santo, as poses não são feitas no meio do terreiro com os rituais acontecendo. Essa fixação da imagem no sentido do retrato parado, é levada para fora do espaço sagrado compartilhado.

Imagem 22: Uma das paredes da Casa de Ti Herculano, com fotos que compuseram a exposição que houve na reabertura da casa após a obra de restauração pelo Iphan em 2011.



Foto: Acervo da família de Ti Herculano , 2018.

²¹ Os rituais acontecem nas casas, porém no que chamamos de barracão ou propriamente o terreiro, que no caso do Nagô é um espaço de chão de terra batida, com bancos feitos de cimento e tinta branca para que os integrantes que tocam os instrumentos possam sentar e a família também possa ficar confortável à medida que os rituais acontecem.

Imagem 23: Parede lateral da sala da Casa de Ti Herculano, com fotos da exposição que houve na reabertura da casa após a obra de restauração do Iphan em 2011.



Foto: Acervo da família de Ti Herculano , 2018.

O momento do ritual aparece como uma experiência que não pode ser interrompida para poses, é um momento sacro, em que os orixás estão preparando-se para que seus filhos entrem em transe, é o momento do canto para louvá-los e chamá-los, e esse momento não pode ser interrompido, mesmo que seja um ritual público desconhecido por quem o assiste. Não são contratados fotógrafos profissionais para “cobrir”²² o evento, ao contrário do que acontece em outras casas de Candomblé, que contratam esses profissionais como forma de garantir que essas imagens, sejam elas filmadas ou fotografadas, preservem o acervo e a memória desses locais.

O que pude perceber de diferente nos dois “altares”, nas paredes da casa de Bárbara e nas paredes da casa de Ti Herculano, é que, na primeira, há um espaço dedicado somente às Taieiras, o que não existe nas paredes da segunda casa. As paredes da sala da casa de Ti Herculano são dedicadas às fotos do Nagô ou dos santos católicos. Porém, em ambas, as fotos que estão expostas nas paredes são relacionadas com o sagrado para cada casa.

²² Expressão jornalística utilizada para dizer que o fotógrafo foi contratado para registrar os acontecimentos do evento.

Não há fotos de familiares ou de outras situações que não estejam vinculadas ao Nagô e ao que essa religião ecoa, por isso, podemos pensar nessas paredes como verdadeiros altares que celebram o sagrado através das imagens que o representam.

2.2 DESARRANJOS FOTOGRÁFICOS EM MEMÓRIAS SELECIONADAS: AS PAREDES DE OMIN MAFÉ

Esse jogo da memória e retorno ao passado é algo que perpassa as três casas e as três falas de seus zeladores, como se essas memórias apontassem para a multivocalidade não só das fotografias, como também dos discursos e narrativas sobre essas imagens. Gama (2009) afirma que a fotografia não é uma verdade dada, mas uma representação (ou representações) construídas. No Ilê Axé Omin Mafé, em contraste com a casa de Bárbara e de Ti Herculano, somente 5 imagens estão expostas no barracão, mesmo com o grande acervo de fotos que a família possui, e essas imagens não estão ordenadas ou representam a história do terreiro, mas fixam momentos importantes de pessoas que ocupam cargos de autoridade na casa.

Imagem 23: Uma das paredes do barracão do Ilê Axé Omin Mafé, no canto direito, está mãe Bequinha com um “barco” de Yawós²³, seu primeiro barco.



Foto: Díjna Torres, 2017

²³ Barco é a forma como é designado um grupo de pessoas que passa pelo feitoril juntas.

Imagem 24: Parede do barracão do Ilê Axé Omin Mafé, no canto direito, há uma foto da primeira Lavagem de Nossa Senhora da Conceição, e no canto esquerdo, acima, uma foto da Yemanjá de Mãe Martha, no seu feitoril.



Foto: Díjna Torres, 2017

Imagem 25 e 26: Fotografia da Oxum de Mãe Bequinha à esquerda, e da Yemanjá de Angélica ao lado de Mãe Cristina, filha biológica de Mãe Bequinha e mãe biológica de Angélica.



Fotos: Díjna Torres, 2017

Essas paredes não seguem uma ordem ritualística ou cronológica, nem tampouco visam mostrar toda a família de santo, até porque há também uma rotatividade de filhos e filhas de santo que ali frequentam, por inúmeras questões, esses filhos e filhas também “circulam”. Além disso, essas fotos reveladas, inclusive as fotos que estão nos álbuns, nas sacolas, foram presentes dados pelos fotógrafos, a maioria das vezes são fotos tiradas por Jorge Ducci.

Inicialmente, eu tinha escolhido postar somente duas fotos da parede, porém, ao rever as outras fotos e ouvir as narrativas, optei por usar todas as fotos que registrei das paredes, pois elas evocam memórias marcantes do passado dessas pessoas das fotos, e que são pessoas importantes na casa. Abaixo, podemos ter uma dimensão maior de onde essas fotos estão dispostas, ao ver o barracão de uma maneira geral. Em 2018, as fotos foram tiradas das paredes, pois a casa passou por uma reforma, e nas últimas festas, as fotos ainda não haviam sido colocadas de volta.

Imagem 27: Imagem do barracão no dia de festa das Yabás. Obá dança e um visitante registra o momento.



Foto: Acervo Ilê, 2017

Imagem 28: Imagem do barracão na primeira puxada de uma yawó.



Foto: Acervo do Ilê, 2016.

Há algo de sequencial nesses rituais e as repetições deles, modificando-se as pessoas envolvidas, mas repetindo-se a mesma história. Se pensarmos de maneira geral como são constituídos esses rituais, e até mesmo as fotos - a exemplo das fotos com os Orixás, nesse mesmo terreiro, em que as pessoas posam com os santos em diferentes festas, em diferentes anos, mas nos mesmos locais, e na mesma posição, ora no quarto de santo, ora no barracão -, podemos perceber que há uma ordem sequencial dessas montagens, aquilo que não se pode mudar ao longo dos rituais nessas casas.

Há uma sequência, uma trilha a seguir nos rituais, uma ordem, mesmo quando há visitantes e quando outras situações imprevisíveis, como incorporações ao longo dos rituais de pessoas que não são filhos de santo, adeptos ou não que eventualmente podem passar mal em determinado ritual, cântico etc., que aparentemente desordenam essa sequência. No entanto, para quem faz parte dos processos, essas ‘quebras’ nos eventos apontam para uma inevitabilidade sempre presente nesses processos, e o que pode parecer desordem, pode também ordenar esses acontecimentos nomeados pela família de santo como excepcionais.

O evento é aquilo que pode ser narrado, ou seja, como argumenta Steedley (1993), evento e interpretação estão imbricados. Portanto, os discursos ecoados no contar dessas lembranças, sejam elas as emolduradas nas paredes do barracão ou aquelas guardadas em sacolas, são formas de publicizar e fixar aquele evento do passado no presente constantemente. Há uma dimensão de legitimação dos eventos nas falas, é como se constantemente as fotos recontassem algo “verdadeiro”, tomando esse discurso universal de que o que está à mostra é o que realmente aconteceu como uma forma de sacralizar aqueles eventos fixados nas imagens. Para Smith (1981), esse ordenamento narrativo é universal porque ele atribui sentidos, e para ele, essa é a forma da própria história. Ou seja, quando minhas interlocutoras produzem certos ordenamentos cronológico ao analisar as fotos nas sacolas, separar as fotos de cada etapa, de cada ano, de cada festa, há também a produção narrativa de uma forma de ordenamento explicativo.

Por essa razão, as narrativas e as conversas com os interlocutores das três casas demonstraram e produziram essa rede de relações entre as memórias e os registros fotográficos como algo que está mutuamente imbricado. Isso remete a algo que Mitchell (1996) já falava em ‘What do pictures want?’, quando afirma que as imagens não querem ser interpretadas ou decodificadas, elas não falam. Quem fala é quem produz o *frame*, o enquadre ou o interlocutor delas. Essa impotência da imagem (o que ela não pode mostrar) é o que lhe dá o “poder” que tem. Trazendo para o contexto de meu campo etnográfico e as múltiplas realidades das casas em questão, as narrativas dos interlocutores e a experiência do ver e ouvir não poderiam ser deixadas de fora ou colocadas em situações distintas como se uma não estivesse imbricada na outra, pois a partir dessas memórias contadas através dessas montagens e da experiência do rever-se, podemos pensar no poder que emana dessas imagens dentro desse contexto religioso, assim como na importância dessas histórias. Isso se dá não por uma questão do contar ou explicar o contexto ou o momento registrado, mas porque nos permitem refletir sobre como essas pessoas enxergam esse ambiente e se enxergam através desses contextos fixados.

2.3 (RE)ARRANJOS FOTOGRÁFICOS EM MEMÓRIAS SELECIONADAS: A PAREDE ANCESTRAL E A CONTEMPORANEIDADE DAS IMAGENS

O Abassá Ilê Axé Pilão de Oxaguian, apesar de ser um terreiro de nação Angola, tem regras muito parecidas com o Ilê Axé Omin Mafé em relação à circulação de imagens e uso das fotografias. É um terreiro que foi erguido há poucos anos, terreiro este que vi nascer, desde a sua construção no terreno vazio próximo ao Rio Vaza-barris, num bairro periférico de Aracaju e também de terra batida, chamado Aloque. Pai Cris, zelador da casa, foi o primeiro pai de santo com quem tive contato, foi a primeira pessoa com quem joguei os búzios, e por ser pai de santo de algumas pessoas da minha família, e muito amigo de minha família de santo, acabei me tornando uma “agregada” em sua casa.

Vi a casa sendo levantada, os esforços para a construção de cada cômodo, os bôris sendo realizados com a casa em construção, ainda no tijolo, e a construção sair mais rápida do que todos imaginavam. Como Oxaguian, jovem caçador guerreiro, gostaria que fosse, com rapidez e sede para que as obrigações acontecessem, para que a casa tivesse seu funcionamento pleno.

Ao contrário de Mãe Bequinha, Pai Cris, inicialmente, era contra qualquer tipo de fotografia, exposição em redes sociais, principalmente por receio de que seus filhos e ele sofressem represálias, preconceito, perdessem o emprego e passassem por situações de risco e violência. Porém, mesmo vivenciando situações que poderiam validar tal comportamento proibitivo, ele repensou a importância de circular a imagem das atividades do Abassá, que vão muito além dos rituais e obrigações aos orixás, mas que constituem uma rede de estudos e solidariedade entre a família de santo e a comunidade do Aloque.

Acompanhei a construção do Abassá em 2012, quando o terreiro realizou seus primeiros rituais, ainda com o espaço físico sendo levantado. Naquela época, Pai Cris não imaginava a dimensão que a casa tomaria ao longo dos seis anos seguintes. Por ser uma casa jovem e que contou com a ajuda dos filhos de santo, amigos e comunidade, para ser erguida, Pai Cris imaginava que seu sonho de abrir a casa de Oxaguian, como ele a intitula, demoraria muitos anos a ser concretizado, porém, através de muitas doações e trabalho coletivo, a casa passou a crescer, seja em sua dimensão física, como também no número de adeptos e filhos de santo do local.

Imagem 29: Construção do Abassá em 2012.



Foto: Díjna Torres.

Imagem 30: Entrada para o Barracão.



Foto: Acervo do Abassá, 2018

As fotos que tirei em 2012 e o acompanhamento da construção não tinham, naquele momento, nenhuma pretensão de qualquer relação com a pesquisa. Pela relação de amizade e parentesco que tenho com algumas pessoas da casa e com Pai Cris, acompanhei todo esse processo e ao longo dele, conversava muito com Pai Cris sobre o que pesquisei no mestrado e sobre o que almejava para o doutorado. Numa dessas conversas, falamos sobre fotografia e pinturas, e ele mencionou trabalhos como o de Allan de Xangô, filho de santo do Ilê Axé Omin Mafê que pinta murais, telas e camisetas com as imagens de Orixás, yawós etc. Pai Cris comentou que admirava esse tipo de trabalho, mais artístico e contemporâneo, segundo o mesmo, e posteriormente notei que não só a parede externa do Abassá, como também as paredes internas do barracão e de alguns cômodos do local, eram pintadas com representações dos orixás ou do Xiré²⁴.

²⁶ Roda formada em rituais públicos com os filhos de santo para louvar os orixás.

Imagens 31 e 32: Pintura representando o Yawó e pintura representando Oxaguian, ambas de Allan de Xangô. A primeira está pintada em uma das paredes do barracão, a segunda é uma tela que está na porta de um dos cômodos sagrados do Abassá.



Fotos: Acervo do Abassá, 2018.

Ao contrário do Ilê Axé Omin Mafé e da Irmandade Santa Bárbara Virgem, a única fotografia em destaque na parede do Abassá é uma emoldurada, de Pai Cris e suas duas mães de santo, Mãe Wilma e Mãe Marizete²⁵. Esta fotografia parece uma pintura, não é uma fotografia que mostra o movimento de um processo ritual, mas é uma fotografia montada como uma pintura antiga, em que as pessoas produziam-se e posavam para o pintor, que neste caso é o fotógrafo.

²⁵Assim como eu, Pai Cris é dofono, ou seja, o primeiro filho de santo feito pela mãe de santo dele. Dofono também pode ser de barco, ou seja, o primeiro que bola antes de entrar no processo ritual. .

Imagem 33: Pai Cris entre Mãe Marizete e Mãe Wilma.



Foto: Acervo do Abassá, 2018.

A foto está localizada acima da poltrona de Pai Cris, um local estratégico no barracão, pois é justamente onde todas as pessoas podem ver, e de acordo com Pai Cris, essa é uma foto que muito representa para ele, é uma demonstração de respeito pelas suas raízes ancestrais e pela hierarquia do Candomblé. Essa foto estar acima da poltrona do pai de santo destaca esse respeito que ele tem pelas mães que o fizeram para o santo. Se pensarmos nas paredes do Nagô ou do Ilê Axé Omin Mafé, as fotos posadas e centralizadas acima das outras fotografias rituais, são as fotos de pessoas que representam uma função hierárquica importante naquelas casas. No Nagô, as fotos e destaque são sempre as das Lôxas, elas estão em molduras maiores e há pelo menos uma foto de cada Lôxa sozinha, parada, posando para o fotógrafo, ou no caso de Mãe Bilina, pintada ao centro da parede da casa de Bárbara, antiga casa de mãe Bilina.

No Ilê Axé Omin Mafé, as fotos nas pequenas molduras dispostas nas paredes do barracão são também de pessoas importantes na hierarquia da casa, como a própria Mãe Bequinha, sua filha biológica e mais velha, Mãe Cristina²⁷, Mãe Martha, Yalaxé²⁸ da casa, e os primeiros filhos de santo que mãe Bequinha raspou na casa.

Imagem 34: Poltrona do pai de santo, com a foto anterior acima da poltrona



Foto: Acervo do Abassá, 2017.

²⁷ Mãe Cristina é filha de santo do mesmo pai de santo de mãe Bequinha, Tonho Mutalambô, já falecido. Ela foi feita ainda na barriga de sua mãe, pois quando mãe Bequinha entrou para fazer o feitoril, estava grávida de Mãe Cristina sem saber.

²⁸ Yalaxé significa herdeira do axé, ou seja, é um cargo hierárquico importante dentro da constituição do Candomblé, pois significa que essa pessoa herda o axé da mãe de santo da casa, quando ela falecer

Por uma questão de escolha do pai de santo, o Abassá tem em suas paredes ou nas portas dos quartos, molduras e pinturas que representam os orixás. Esses murais trazem uma conexão com o passado, mas ao mesmo tempo representam também uma atemporalidade, pois representam essas figuras do sagrado tão importantes para essa religião. Além disso, há também que se levar em consideração que Pai Cris inicialmente proibia o uso e circulação de fotografias ritualísticas, mesmo em situações de festas públicas. Ou seja, se havia essa proibição, a lógica da casa para aquele momento de pintura dos murais, era justamente a de não haver fotos de pessoas da casa em momentos de incorporação ou até mesmo em função no terreiro.

É importante destacar que em relação às outras casas pesquisadas, o Abassá é a casa mais jovem, construída em 2012, inaugurada em 2013, apontando a história curta da casa, porém com longa trajetória do pai de santo, que na época da construção, já tinha feito a obrigação de 14 anos, uma idade significativa para quem é de terreiro, pois indica um nível de experiência e vivência muito grande dentro do axé. Essa foto central na parede também é um ponto de partida para a construção da história do terreiro, que está sendo feita de maneira diferente das casas mais antigas. Isso pode se dar a partir da nova fase do Candomblé no Brasil, um momento contemporâneo, onde o que é produzido digitalmente sobressai o papel revelado, impresso, e essa fixação, no sentido de deixar uma imagem emoldurada, fixa nas paredes ou álbuns, toma uma nova proporção, um novo rumo dentro dessas religiões.

2.4 MURAL DO PRESENTE E A REPRESENTAÇÃO PICTÓRICA DOS PODERES ANCESTRAIS

A teia de memórias representada através das fotos que vimos no Nagô e no Ilê Axé Omin Mafé não se apresenta no Abassá Asé Ilê Pilão de Oxaguiã, em que Pai Cris optou pelos painéis pintados à mão para representar o que seriam os seus Orixás, ou os Orixás que regem a sua casa, a exceção de uma única foto em formato de quadro, em que ele está com suas duas mães de santo, sem incorporação, uma foto enquadrada e posada, como vimos anteriormente.

A imagem representada em pintura também carrega em seus símbolos algo que muitas vezes pode não ser revelado ou representado ao fixar a imagem na fotografia. Por ser uma casa que em seu processo inicial não pensava a fotografia como parte do processo ritual, mesmo o público, a representação dos orixás de maneira subjetiva aos olhos do artista que compôs os murais a partir de sua interpretação e visão do que seriam essas divindades, também apresenta uma agência e relação temporal com aquilo que não pode ser visto e fixado, para que não seja circulado o que seria “real” (a fotografia), e não o “imaginário” (a pintura).

De acordo com Didi-Huberman (2012), a imagem não está no presente, ela é uma impressão, um traço visual do tempo que quis tocar, mas de outros tempos suplementares. A imagem cria ao mesmo tempo sintoma e conhecimento. Segundo o autor, as imagens não estão lá somente para representar algo, elas têm uma dimensão política, inclusive a sua própria análise é política, e ultrapassa aquilo que podemos inicialmente ver. O fato de representar através de desenhos ou pinturas até mesmo alguns processos como os do Yawò, pode ser pensado como uma forma de não personificar nenhum dos filhos de santo, mesmo quando não são eles que estão fixados nas imagens, nos momentos de transe.

A representação em pintura parece evitar que se construa uma imagem negativa ou essencialista através da descontextualização que uma dessas fotografias pode passar, caso circule por locais que não sejam relacionados ao axé. E essa é uma dimensão que toma forma através de gestos que não podem ser fixados naquela imagem em si, mas que estão imbricados na sua fabricação, no modo como a imagem será montada e deve ser vista, aquilo que ela quer passar através de todos os movimentos que a constrói. O que está invisível aos nossos olhos, é justamente o que deve ser analisado e questionado.

Imagem 35: Fachada do Abassá Asé Ilê Pilão de Oxaguian.



Acervo do Abassá.

As imagens das paredes não são escolhidas aleatoriamente. Por mais que não haja uma preocupação com um estilo mais técnico, se comparadas às imagens feitas por Diering Adler, filho de santo e fotógrafo, ou Jorge , há uma preocupação com quem será exposto e de que maneira. Nas três casas, há uma preocupação com o uso público da fotografia, mesmo que elas façam parte de um acervo de imagens da casa. Como cada uma dessas imagens carrega uma série de significados e representam contextos ritualísticos específicos, fora desses contextos, a imagem pode ser manipulada com uma representação que, para essas famílias, pode prejudicar suas relações nas casas.

Imagem 36: Mural do barracão do Abassá Asé Ilê Pilão de Oxaguian. No mural, há a representação de Oxaguian, cujo pilão e as pombas são elementos característicos desse orixá.



Foto: Acervo da família de santo.

Diferente do que percebi ao longo do meu processo no campo, Rocha (2012) sugere não separar a pintura da fotografia no sentido interpretativo, pois ao classificar ou separar a imagem fotográfica da pintura, perdemos o caráter híbrido que a imagem apresenta, além de que é mais interessante pensar no jogo de semelhanças e relações que a fotografia e a pintura apresentam, do que em separá-las para tentar interpretá-las. Para ele, na fotografia, a pessoa se sente impotente por não poder intervir, apesar do uso de diversas formas de edição de imagens, o que tornaria o fotógrafo um pintor, se pudermos analisar dessa forma, já que ele afirma que o pintor dá a chance da pessoa alterar aquilo que ainda está em processo de feitura.

A minha intenção com esse capítulo não foi fazer uma comparação entre as imagens e nem conceituar o que existe em cada uma delas, mas buscar reconstruir essa teia de significados, analisando e problematizando o que essas narrativas e sensações evocadas através dessas imagens trazem como propósito e estabelecem como relações. De acordo com Malinowski (1935), para reconstruir significados, precisamos pensar no propósito da ação, pois o discurso não significa nada sem o contexto da atividade na qual ele está inserido. Para ele, é necessário produzir o texto, para depois traduzi-lo, porém, como traduzir o que não se traduz? No caso das imagens e dessas memórias expostas nas paredes ou espalhadas nos álbuns de papel, não há como reproduzi-las, interpretá-las ou traduzi-las, e nem esse deve ser o propósito, pois esse tipo de linguagem, o que a imagem mostra é, em si mesma, o próprio aspecto cultural, e não a representação de outra realidade cultural.

2.5 COMO OS SÍMBOLOS ATUAM NA FOTOGRAFIA DE CULTOS AFRO-RELIGIOSOS?

Em “Histórias, devires e fetiches das religiões afro-brasileiras: ensaio de simetriação antropológica”, Goldman (2009) faz um panorama sobre os discursos e interpretações simbólicas dentro dos cultos afro-brasileiros, apresentando como enfoque as formas de interação entre esses estudos sobre os símbolos com a sociedade. Historicamente, no Brasil, as histórias e mitos produzidos sobre o Candomblé eram contadas por seus adeptos, porém adaptadas a uma linguagem científica em trabalho acadêmicos, visto que, até hoje, os discursos produzidos pela ciência tendem a ser classificados como os “verdadeiros”, em detrimento dos discursos dos adeptos religiosos como “fictícios”. Goldman aponta que talvez por isso seja necessário o que seria “o outro”, se tornar “o eu” na academia.

Neste sentido, me coloco como pesquisadora, mas também como nativa da religião, mesmo que com conhecimento limitado dentro desta esfera, uma vez que no Candomblé, o aprendizado é constante e contínuo, e o tempo atua quase que de uma maneira materializada, como um corpo que determina a hora e momento certo para aprender os rituais e significados dentro da casa de axé. O que parece nem sempre é o que é, e o que é nem sempre é o que parece. Mas, se não podemos delimitar os símbolos e defini-los, como definir também o que é ou não dentro dessas casas? Como tratar desses símbolos e de todo esse evento performativo que é uma celebração ou ritual no Candomblé, sem delimitar e definir os símbolos e sem transformá-los em uma universalização de características?

Uma imagem pode ser montada através das experiências de quem está fotografando, mas também pode ser multi interpretada e ter várias leituras entrelaçadas, não somente por quem observa a fotografia, como também para quem fotografa e transpõe para aquela montagem inúmeras passagens e experiências que ajudam a compor o ato fotográfico. O corpo, nesse contexto, se manifesta como um ser holístico, no sentido de que o corpo se manifesta por inteiro, inclusive na escrita - a escrita também expressa uma corporalidade, ou corporeidade.

A partir disso, há uma linha tênue entre o que pode ser ou não real na imagem, não por causa da incorporação em si, mas porque ao mostrar uma imagem fixada da incorporação, a sua potência de axé só será compreendida enquanto tal, através da imagem, por quem conhecer essa potência, por quem a ela já teve acesso. Ou seja, mesmo que haja uma imagem fotográfica ou um vídeo mostrando algum símbolo ou ritual que supostamente compõe o segredo do axé, tal segredo não é necessariamente não há desvendado ou como reproduzi-lo por outras pessoas que não sejam da religião, ou até mesmo por aquelas que o sejam, pois cada ritual é único, mesmo que sejam utilizadas as mesmas ferramentas, os mesmos fundamentos.

Imagem 37: Abertura do xirê no Olubajé, ou festa para o Orixá Omolu no Ilê Axé Omin Mafé



Foto: Díjna Torres

Na foto acima, por exemplo, há uma comida utilizada para Exu que, para quem não entende, é apenas uma comida, e, para quem entende, ainda que seja um tipo de comida conhecido, podem não saber como é feita, qual é a ordem e disposição nos pratos de barro, bem como as cantigas que são entoadas ao celebrar esse orixá, entre outros fatores que compõem a potência do axé da comida de Exu. Há um vazio entre o mundo e o que o ser humano produz. Esse vazio entre a coisa e a cópia produz algo, seja uma reação, reprodução.

Por mais que a imagem possua a habilidade de congelar, fixar, o significado e significante, é importante pensar na totalidade do corpo, e também nas suas partes, enquanto algo que não pode ser externalizado por inteiro. A fixação da imagem é um recorte, ela mostra algo incompleto, inclusive em relação à extensão do corpo, se pensarmos no transe como uma extensão do orixá no corpo - ou vice-versa.

Se pensarmos essa imagem montada como uma experiência da percepção, podemos pensar a fotografia através de outro viés que não o reforço dos estereótipos, Rabelo (2008) propõe pensarmos esse tipo de fotografia de outra forma, pensando na imagem como um ato político desenvolvido a partir da experiência passada. O ato político que a autora menciona, se refere, sobretudo, a fixar essas realidades que refletem esses cotidianos, mas que são apagadas diariamente fora desse mundo imagético.

A superfície do corpo, o vestir-se é uma forma de comunicarmos nosso status social, e adornos no corpo constituem um meio cultural, talvez um dos mais especializados em formar a comunicação de uma identidade pessoal e social. Turner (2008) fala que nós podemos pensar nos papéis sociais e estrutura social de um povo através de seus ornamentos. Se Turner está interessado em como adornamos o corpo, outros autores, estão preocupados com o corpo em si nesse participação social:

o corpo está em constante relação com o espaço, não só o habitando, mas sendo também espaço. Assim, o corpo é um espaço social, relaciona-se com outros espaços e participa da produção do espaço. Dessa forma, os corpos têm um enorme potencial – corpos fora da norma ainda mais –, pois possuem um forte potencial de subversão que pode permitir a transgressão das normas que regulam os espaços públicos. Se somarmos performances artísticas ao corpo, percebemos formas de ativismo e resistência em que utilizamos nosso próprio corpo como suporte para a ação no espaço público, o que permite tornar visíveis as relações de dominação e injustiça social, gerando uma nova maneira de fazer ativismo (SANTOS, 2019, p. 137).

Cometemos o erro de tratar as diferenças como coisas e coisas como naturalmente diferentes das outras, não pensando de maneira reflexiva sobre o que as redes de relações produzem, sobretudo em se tratando de formas de sociabilidade também entre as casas. A experiência como um processo de conhecimento que não deveria ter que andar junto ou ser enfatizado com os dados estatísticos.

Imagem 38: Nesta foto, representantes de 3 casas distintas, incluindo o Ilê Axé Omin Mafé e o Abassa Pilão de Oxaguian, em uma festividade realizada na casa de Mãe Vânia, que está ao lado do rapaz com faixa de Babá Otun Ty Oxum.



Foto: Acervo pessoal de Mãe Vânia

Imagem 39: Evento realizado no Abassá Ilê Axé Pilão de Oxaguian (2019), onde na mesa estavam representantes da Umbanda e Candomblé sergipanos, entre elas algumas das entrevistadas para essa pesquisa, a exemplo de Mãe Bequinha (não aparece nitidamente na imagem, mas está sentada entre Yá Sônia Oliveira - mulher negra- e Babá Juracy Júnior - homem branco, também vestido de branco), Mãe Martha (está sentada na ponta da mesa ao lado de Pai Cris) e Pai Cris (que está falando ao microfone)



Foto: Díjna Torres

As duas fotos acima apresentam a forma como a rede de relações existente entre as casas, para além do prestígio de visitação ritualística em momentos de sagrado,   também uma forma de articula o política entre as casas. As imagens compartilhadas trazem a potencialidade desse modo de representa o da união entre as casas, fomentando uma discussão acerca da importância dessa rede de rela es. No contexto atual do candomblé sergipano, a inser o da academia nos terreiros ou dos terreiros na academia   também um ponto importante ao repensar criticamente a dicotomia criada anteriormente pelas ciências sociais de que deveria haver uma separa o entre o pesquisador e seu campo de pesquisa.

Há algumas décadas, esse panorama tem mudado, e em Sergipe não   diferente. O Abassá de Pai Cris, por exemplo, desenvolve, há aproximadamente 5 anos, o grupo de pesquisa Azuela Omo Oris , cujos filhos pesquisam sobre o candomblé e suas imbrica es, discutem, debatem conceitos, obras, e realizam eventos abertos ao público em forma de roda de conversa, por exemplo, para apresentar   comunidade questões relacionadas   saúde da popula o de terreiro, intolerância religiosa, etc.

2.6 O MOSTRAR-SE E O ESCONDER: DETALHES ESCOLHIDOS A SEREM FIXADOS

Assim como os retratos pintados eram comumente solicitados para que a imagem escondesse ou mostrasse detalhes específicos, solicitados por quem pede essa reprodu o, as fotografias também são expostas seguindo por essa lógica. Nos rituais religiosos públicos, as vestimentas e adereços usados pela família de santo são muito diferentes do que   usado no cotidiano da família ou em rituais privados. O “mostrar-se   sociedade”   algo que requer uma produ o e montagem para que seja mostrado somente o que for permitido por quem irá aparecer nas fotos - há uma busca por controlar a imagem de si que se oferece ao registro das lentes.

Ao fazer as entrevistas, nos dias em que não havia cerimônias públicas, ninguém se mostrou interessado ou autorizou que eu os fotografasse. “Quer tirar foto deu assim? Escolhe alguma das festas, mais arrumadinha”. “Eita, tirar uma assim? Agora? Pode ser outra hora não, assim pra eu me ajeitar?”. “Aparecer assim na foto é melhor nas festas, né? Que a gente tá mais apresentável”. Além do esconder o que não quer ser mostrado, há também uma questão de poder que essas fotografias emanam através das funções que são exercidas nas casas e o poder que a fixação das imagens tem para legitimar esses cargos. “Montados” nas suas funções, a autoridade também é emanada através da imagem, ela fixa uma história, mesmo que essa função ainda não seja de poder, mas há uma legitimidade - e legitimação - desse percurso através desses registros fotográficos. Podemos ver esse poder através das fotografias que estão expostas nas paredes. Não há registros do cotidiano da roça ou de suas famílias, mas de rituais públicos, em que há uma apresentação para a sociedade. Exemplo disso segue nas fotografias abaixo, em que no dia anterior à festa eu estava na casa conversando com as meninas, olhando as fotos, e elas pediram para fotografá-las no momento da festa, e não sem estar “arrumadas”, pois publicar fotos sem essa “montagem” pode ser um sinal de desleixo, descuido.

Imagem 40: Filha e neta biológicas de Mãe Bequinha, ambas filhas de santo da casa, tirando *selfies* na Festa de Marujo, em 2017.



Foto: Díjna Torres.

Imagem 41: Pose para a foto com os amigos na Festa de Marujo



Foto: Díjna Torres, 2017.

“Agora tira uma foto nossa com a sua câmera que ela é melhor que a do celular. Assim, arrumada pra festa é melhor né?”, disse a filha de mãe Bequinha e também filha de santo da casa, que na foto aparece ao lado de amigos que não são filhos de santo da casa, mas são devotos do marujo de Mãe Bequinha.

Lissovsky (2011) afirma que toda fotografia está viva, tudo que fotografamos parece estar à disposição. Toda fotografia é sobrevivente, atua num tempo multidimensional, mistura de tempos, ela foi, poderia ter sido, é e será. Somado à isso, Samain & Bruno (2016) apontam para essa vivacidade que a fotografia exprime através de sua linguagem própria.

Entre textos e imagens, a cumplicidade tanto como a reciprocidade são patentes, necessárias e decisivas. É bom lembrar o que Gombrich escrevia: “Se considerarmos a comunicação do ponto de vista privilegiado da linguagem, vamos descobrir que a imagem visual é sem igual no que diz respeito a sua capacidade de despertar, que sua utilização para fins expressivos é problemática e que, reduzida a si-mesma, a possibilidade de se igualar à função enunciativa da linguagem lhe falta radicalmente” (GOMBRICH, 1995, p. 323). Importará, assim, descobrir melhor ainda as complexas gramáticas do verbal e do visual, quando declinam suas singulares conjugações. (BRUNO & SAMAIN, 2016, p. 115).

Essas relações complexas entre as narrativas, o que é visto e as sensações provocadas por esse imbricamento entre essas linguagens e suas reproduções através das imagens, apontam para outra discussão que é a do uso dessas imagens montadas e a seleção delas para circular em outro local, além das paredes dos terreiros e das sacolas de memórias reveladas que as casas guardam. As redes sociais e o uso delas pelas três casas passam a fazer parte desse acervo como uma parede virtual dessas fotografias que circulam, tornando-se um álbum expandido de memórias, e que merece também a atenção e problematização dessas inúmeras agências que envolvem essa circulação em outras esferas mais amplas e contemporâneas.

CAPÍTULO 3 - PAREDES VIRTUAIS E A CIRCULAÇÃO DIGITAL

A relação entre as imagens fotográficas e o Candomblé está presente de diversas formas em seus rituais e no cotidiano das casas de axé. Coster (2007, p. 09) aponta que a fotografia, especificamente, tem sido incorporada no cotidiano dessas casas de diferentes formas, por exemplo, como registro de memórias, como vimos no capítulo anterior com as fotografias penduradas nas paredes e também guardadas em sacolas, álbuns etc., ou até mesmo rejeitada por essas casas, parcialmente ou totalmente, como se a fotografia pudesse apresentar um determinado poder de corromper o tempo e o espaço através do que nela está fixada:

O que se percebe na observação do cotidiano dos terreiros é a presença cada vez maior da fotografia em diversas esferas da vida sacra do Candomblé. As mudanças estão em ressonância com a penetração da fotografia na vida moderna, seja ela privada ou pública. O acesso a câmeras digitais, a maior familiaridade dos indivíduos com a imagem fotográfica, a maior compreensão do poder ideológico da fotografia (que se traduz por um controle institucional das imagens feito através da distribuição ou não de autorizações do uso de imagens dos cultos), vêm modificando a relação do Candomblé com a fotografia. Ainda assim, verifica-se uma resistência ao registro por parte de um grupo relativamente grande de terreiros, o que indica que a incorporação da fotografia no Candomblé não é homogênea nem consensual. (COSTER, p. 09, 2007).

Essa relação não homogênea apresentada pela autora aponta para uma incursão de inúmeros fotógrafos, artistas, cientistas sociais, acadêmicos de maneira geral, sobretudo em se tratando de um aumento da demanda por parte dos adeptos de ter os rituais públicos, geralmente, registrados, como se a fotografia e a filmagem já fizessem parte desse processo ritual. É como se essa nova fase da imagem sendo registrada no Candomblé apresentasse uma nova configuração do processo ritual, sobretudo o público, que é o que se pode ver, filmar e fotografar, apresentando e fixando símbolos que a partir do controle e liberação da imagem foram ressignificados.

Exemplo disso é a discussão anterior, sobre as fotos fixadas nas paredes e sacolas,

que apresentou alguns caminhos para pensar sobre a questão dos símbolos que aparecem nessas imagens, como também sobre as relações dessas fotografias com seu entorno, onde elas estão postas, como elas interagem com o ambiente e como esse ambiente interage também com essas imagens.

Partindo dessa discussão anterior, agora voltando-nos para uma observação das imagens virtuais, inicialmente, podemos tomar como ponto de partida uma discussão sobre como os diferentes símbolos são constituídos e qual é o caminho percorrido para chegar a uma interpretação ou significado do que esse símbolo forma ou o que ele se propõe a fazer.

Pensando a partir de Firth (1973), que segue uma linha relativista em seu texto '*A question of terms*', pode-se pensar numa definição relacional do símbolo ao sujeito, e entre o símbolo e o que ele representa, propondo assim uma conexão entre distintos elementos para o estudo do simbólico. Ou seja, quando pensamos em símbolos, que conceitos estamos acionando para afirmar o que é um símbolo ou não? É necessário destacar que, para Firth, quando pensamos nessas relações entre os elementos, que seriam as estruturas, pensamos também nas relações entre os símbolos, mas deixando claro que essas relações são abstrações e não conteúdos. Já para Leach (1978), por exemplo, há uma crítica aos antropólogos, em que o autor afirma que esses tendem a querer explicar ou decodificar os símbolos através de uma reconstrução histórica, a exemplo de Tylor, em vez de pensar na explicação dos fatos, e quais seriam esses fatos que necessitam de uma explicação, voltados também para a questão contextual, ou seja, de que maneira o sentido e a imagem, por exemplo, estão ligadas a objetos e fatos do mundo externo sem que tendamos a definir ou opor os sentidos metafóricos. Portanto, a nossa interpretação de símbolo dependerá de nosso ponto de vista sobre a realidade.

Partindo disso, e em como Firth critica a arbitrariedade dos estudos simbólicos, como podemos elaborar uma interpretação de um símbolo, por exemplo, sabendo que temos o nosso próprio ponto de vista a partir de nossa experiência, dentro do contexto do Candomblé, e que cada casa/terreiro possui especificidades e predefinições singulares do que seriam esses símbolos ou signos dentro dessas imagens? Como pensarmos nesse

estudo sem enveredarmos em oposição de termos ou comparação, visto que mesmo num contexto geral, se tomarmos o Candomblé, por exemplo, os rituais, vestes e objetos que se relacionam ao sagrado variam de significado em cada recorte imagético?

É importante também não atribuir dimensões descontextualizadas aos símbolos quando aparecem. Para trazer à tona alguns conceitos, deve-se lembrar da ambigüidade e complexidade deles, do tempo e local em que foram analisados e desenvolvidos. Se olharmos para os variados pontos de vista e variados ritos e cosmologias como um produto da história, nos deslocamos da construção de padrões e modelos de ordem em manifestações culturais.

Fazendo um paralelo com a discussão de Barth (2000) sobre as novas práticas das pesquisas antropológicas também em outras sociedades, o foco nas particularidades que compõem a estrutura de um ritual passa a ter uma importância central em trabalhos sobre cosmologias religiosas, especialmente em pesquisas sobre o Candomblé. O que Barth aparentemente pretende, não é demonstrar que um padrão pode ser arbitrariamente transformado em outro, e sim, aplicar o modelo da subjetivação e reobjetivação do símbolo através das oscilações cosmológicas. Considerando exemplos de variações de significados de acordo com os diferentes contextos, ou do mesmo contexto em diferentes épocas, Barth argumenta que o exercício de buscar entender o significado atribuído ao símbolo deve ser o de construir uma harmonização de suas diversas conotações.

Porém, o discurso de Barth e outros teóricos não dão conta de pensar que esse modelo de subjetivação, no sentido de explorar as particularidades das culturas e problematizá-las a partir desses contextos sociais específicos, é uma tendência a uma interpretação de um antropólogo, e que, portanto, há limitações. Ainda sobre essas limitações e seguindo também o pensamento de Barth, de acordo com Keesing, os significados são ambíguos, os conceitos não são verdades, e os antropólogos precisam reconhecer as limitações do que estão produzindo, pensando também na importância do contexto neste sentido, pois o contexto e a interação também evocam esses múltiplos significados.

Retomando a discussão das imagens de rituais de Candomblé, em que operam

noções particulares de segredo e sagrado, é importante destacar que esta é uma religião cujos ritos, símbolos e rituais variam a cada casa, cada região, cada liderança. Um dos elementos, cuja importância é acentuada para esses adeptos e a casa em questão, é a preservação do segredo que, de acordo com Mãe Bequinha, constitui a sacralidade de diversos símbolos, tais como as ervas utilizadas e a forma como elas são utilizadas nos rituais, as frases e cânticos em Yoruba ditas no ritual, a manipulação de facas e navalhas, do sangue e dos bichos, todos considerados sagrados, assim como todas as danças, vestes, e atos performativos em que estão imbricadas o processo do transe.

A questão do sagrado nos rituais para os Orixás, nessa casa em questão, muito se assemelha a uma relação entre o puro e impuro, como as relações de contágio discutidas por Douglas (1976). Douglas argumenta que os rituais de pureza e impureza são atos religiosos que apresentam noções extremamente funcionais no cotidiano das pessoas, especificamente no cotidiano dos religiosos, e busca compreender esses fenômenos através da comparação entre eles, e não somente através da análise e caracterização deles separadamente:

Em primeiro lugar, não esperamos compreender o fenômeno religioso limitando-nos a estudar as crenças em seres espirituais, mesmo que refinemos esta fórmula. Em certos momentos da nossa pesquisa, necessitaremos talvez de examinar todas as crenças conhecidas noutros seres: fantasmas, antepassados, demônios e fadas. Mas seguindo Robert Smith, não suporemos que, tendo catalogado toda a população espiritual do universo, captamos a quarta essência da religião. Em vez de construir definições exclusivas, tentaremos comparar as diferentes concepções que os povos têm acerca do destino e do seu lugar no universo. Em segundo lugar, enfim, não podemos esperar entender as ideias dos outros sobre o contágio, sagrado ou secular, antes de nos confrontarmos com as nossas. (DOUGLAS, 1976, p. 41)

Porém, como podemos comparar nossas ideias de contágio, pureza e impureza, se o contexto é completamente diferente? Como podemos fazer uma comparação entre as nossas formas, e as formas dos outros, se ao fazer isso, já estamos supondo que há um denominador comum entre esses conceitos, e que há também os mesmos conceitos nesses

contextos, somente com significados e interpretações diferentes. Portanto, pensar o símbolo como passível de comparação dessa forma ou pensá-lo apenas como representação, deixa passar o processo de interação e subjetividades que produzem esses significados não meramente como uma representação de algo já dado, pré-estabelecido ou conceito fechado.

Com relação ao exposto, este capítulo tem como objetivo apresentar uma parte de minha pesquisa de campo que procura problematizar a questão da circulação de imagens neste local através do foco em como os símbolos religiosos e suas fotografias operam neste campo religioso, atentando para a importância de mostrar algumas coisas e esconder outras. Apresento algumas fotografias sobre alguns rituais públicos, dois específicos, nos quais estive lá, além de recortes e *prints* das páginas das redes sociais, criadas há alguns anos por filhos de santos das casas estudadas em questão. Essas imagens foram selecionadas por fazerem parte do ritual público, nos quais o ato de fotografar é permitido, mesmo quando os fotógrafos ou o público em geral não são membros do *candomblé*. Além disso, essas imagens apontam para algumas importantes interpretações feitas por quem assiste ao ritual, participa e fotografa. Segundo Birman (2005, p. 404), os princípios religiosos de interpretação do mundo operam como forma de construir a realidade, portanto a narrativa dos adeptos das religiões afro-brasileiras torna-se aqui indispensável para a compreensão de certos rituais, assim como para a compreensão da associação entre certos signos e símbolos que fazem parte desta esfera religiosa.

Em "Símbolos no ritual africano", Turner (1972) discute as maneiras pelas quais os símbolos podem ser investigados. O autor explica que existem três maneiras de analisar os símbolos: pode-se pedir aos atores culturais que digam quais são suas interpretações; os antropólogos podem observar como os símbolos são manipulados, quem os manipula e como os atores os interrelacionam à maneira como os usam; os observadores podem encontrar nas relações espaciais e temporais o que o autor chama de "significado posicional", que, segundo ele, opera entre o meio e o símbolo, determinando assim a posição dimensional do significado. O foco do trabalho de Turner no estudo do processo ritual africano é o estudo da natureza polissêmica dos símbolos, sua capacidade

de unificar significados, condensar várias idéias e estabelecer relações entre as coisas. Para o autor, alguns símbolos dentro do ritual tendem a ser dominantes e, portanto, a posição desses símbolos é de extrema importância interpretativa, uma vez que o símbolo pode ter vários significados, mas é sua posição que determinará o que significa. Abordando o estudo dos símbolos desta pesquisa, para Schwarz (2008, p. 96), o símbolo está relacionado à realidade da experiência humana, ao mesmo tempo em que dá sentido a essa experiência que é parte de uma realidade imediata. Assim, relacionado ao inconsciente coletivo e ao que o autor chama de processo natural.

Para ele, o fato de várias coisas serem simbolizadas da mesma forma significa que essas determinadas coisas residem no que é natural, e que esse símbolo pode ter vários significados, contrariamente ao que Turner discute sobre a polissemia dos símbolos, apresentando o significado definido por uma posição. dimensional. Desta forma, a função mediadora dos símbolos pode resultar de tendências contraditórias. E, portanto, a percepção das narrativas e o processo ritual pelo qual essas pessoas passaram e ainda passam, para encontrar os símbolos comuns a essas trajetórias, é a premissa de Douglas (1976, p. 41). A autora afirma que não se deve entender "o fenômeno religioso limitando-nos a estudar crenças em seres espirituais, mesmo que refinemos esta fórmula", mas sim procurar estabelecer uma interconexão com outros seres, incluindo os ancestrais, caso, também incluir o Orixá. Devido a isso, optei por trazer algumas ideias sobre o meu trabalho de campo e os terreiros com quem tive contato, inclusive com a casa do Candomblé em que sou membro.

3.1 CONHECENDO O AXÉ

Historicamente, as religiões afro-brasileiras têm sido relegadas à marginalidade, uma vez que seus cultos e rituais não cristãos trazem consigo o estigma de religiões marcadas pela demonização de seus corpos e de seus processos culturais. Durante décadas e ainda na atualidade, muitos adeptos do Candomblé e outras religiões afro-brasileiras, adotaram o anonimato como forma de preservar suas raízes ancestrais, e

também preservar a integridade física do terreiro e de seus integrantes, já que no Brasil, casos de intolerância religiosa são cada vez mais frequentes ao longo dos últimos anos²⁸. Em Sergipe, a perseguição contra essas religiões resultou em inúmeras batalhas judiciais, alguns terreiros foram depredados, membros do Candomblé hostilizados, além de relatos de casos de assédio moral em escolas, faculdades e ambiente de trabalho, exemplos fornecidos pelos interlocutores dessa pesquisa, a exemplo de netas de Mãe Bequinha, e por fontes jornalísticas locais.

Diante de um cenário exposto por seus integrantes como perigoso e complexo, busca-se cada vez mais ferramentas que ampliem o acesso às leis de proteção aos templos religiosos, e criação de grupos de redes de apoio, a exemplo da Sociedade Omolayé, cujo objetivo é prestar serviços de assessoria e promover ações educacionais que busquem o fortalecimento das comunidades tradicionais de terreiros, e a União de Negros e Negras pela Igualdade (UNEGRO, núcleo Sergipe)²⁹, que visa promover discussões e ações acerca da luta pela igualdade social.

Com a expansão e facilidade do uso das redes sociais na última década, muito se tem discutido em reuniões de lideranças de terreiros e entre os membros de suas próprias casas de muitas regiões do país, sobre o uso das redes sociais como forma de divulgação da religião, da casa e da rotina de festividades e eventos que ocorrem nesses locais. Escolhi duas redes sociais que são muito utilizadas entre os adeptos do Candomblé em Sergipe para o uso das imagens fotográficas especificamente, que são o Facebook³⁰ e

²⁸ Links de matérias sobre depredação de terreiros em Sergipe.

<https://a8se.com/sergipe/noticia/2018/10/147373-intolerancia-religiosa-terreiro-de-babalarixa-e-incendiado-na-soleidade.html>

<http://pm.se.gov.br/pm-apreende-instrumentos-sonoros-utilizados-em-culto-de-matriz-africana-no-bairro-america/>

²⁹ Página da Unegro Sergipe: <https://www.facebook.com/unegrosergipe/>

³⁰ O Facebook é uma rede social de acesso gratuito em que seus usuários criam perfis com suas preferências, interesses, podem publicar textos, vídeos, fotografias, além de se comunicar por mensagens privadas com outros usuários, criar eventos ou páginas vinculadas a seu perfil sobre produtos, serviços ou assuntos de seu interesse. Link da página do Ilê Axé Omin Mafé: <https://www.facebook.com/iaominmafe/>. Link da página do Abassá Axé Ilê Pilão de Oxaguian: <https://www.facebook.com/Abass%C3%A1-Ax%C3%A9-II%C3%AA-Pil%C3%A3o-de-Oxaguian-316190232124740/>

Instagram³¹. Por serem gratuitas e de fácil acesso, podendo ser acessadas do aparelho celular ou computador, essas redes se tornaram fontes de disseminação de informações de maneira rápida e gratuita. Além disso, essas redes têm como foco, a publicação em uma espécie de mural, em que várias pessoas ao mesmo tempo podem ter acesso ao que for publicado, sejam textos, fotos ou vídeos.

Alguns terreiros conhecidos nacionalmente, como a Casa de Oxumaré, em Salvador, por exemplo, tem utilizado as redes sociais como forma de divulgar eventos realizados pela casa, e também como espaço para informações sobre a religião e denúncias de violência contra adeptos e terreiros de Candomblé, como forma de fortalecer a rede de acesso a essas informações e para que esses adeptos se identifiquem entre si. Existem outras redes sociais de fácil acesso e disseminação de informações, como o *Whatsapp*, aplicativo utilizado através de um aparelho celular, porém, as redes citadas publicizam de maneira mais ampla, ou seja, se um terreiro possui contas abertas (de acesso irrestrito) no *Instagram* e *Facebook*, não só seus amigos, como qualquer pessoa que não esteja adicionada em sua rede, poderá ter acesso às publicações, comentários etc. E, portanto, para muitos desses adeptos, é uma ferramenta adequada para a divulgação de qualquer que seja a informação sobre sua religião que seja pertinente para quem a publica.

Essa ferramenta de divulgação se transformou em uma arma contra a intolerância, ou, ao menos, o fato de as redes sociais terem esse suposto poder de espalhar informações em alta velocidade, faz com que determinadas ações sejam coibidas por medo de ações judiciais contra situações de racismo e intolerância religiosa. Em contrapartida, as casas passaram a ficar mais visíveis, o que também pode gerar um problema, sobretudo na comunidade da qual faz parte e seu entorno, uma vez que há um embate religioso travado há décadas entre a comunidade evangélica-neopentecostal e os adeptos das religiões afro-brasileiras.

³¹ Instagram é uma rede social de fotografias e vídeos curtos para usuários do Iphone ou Android. Pode ser baixado gratuitamente através de um aplicativo no aparelho celular. Os perfis do Ilê Axé Omin Mafé e Abassá Axé Ilê Pilão de Oxaguian no Instagram são: @ile_ominmafe e @abassapilaodeoxaguian.

Trazendo essa discussão para o contexto da minha pesquisa de campo, as três casas consultadas apresentam distintas formas de pensar e se relacionar com as redes sociais. Porém, a preocupação com a preservação da integridade física e moral dos seus espaços e de seus integrantes é a mesma. Pensando nisso, esse capítulo visa analisar a “parede virtual” construída nessas redes sociais, como essa rede de memórias é pensada, montada, divulgada, bem como analisar o que é circulado, fixado e mediado nesses locais e como essa construção imagética das casas e do que estão relacionados a elas performam um ato de resistência (expressão utilizada por muitos dos meus interlocutores, entre outros adeptos do Candomblé e Umbanda a quem tenho acesso). Para isso, volto a trazer informações sobre processos vivenciados antes mesmo de imaginar que esse seria meu campo de pesquisa, já que o universo afro-brasileiro faz parte de uma longa trajetória de minha vida.

3.1 CASA DE MÃE BEQUINHA (Ilê Axé Omin Mafé)

O primeiro ritual público que presenciei na casa de Mãe Bequinha foi no início de 2012. Era uma tarde de domingo, quando cheguei à casa com duas amigas de infância que frequentavam o local. Eu nunca havia presenciado uma farra³² para Marujo³³, nem mesmo nos rituais de Umbanda que costumava frequentar quando era mais jovem. Nesse dia, somente poucas pessoas estavam presentes. Lembro que sentei no canto direito, perto da porta de entrada da casa para o barracão, e fiquei observando, batendo palmas e cantando as músicas que eram tão recorrentes na minha infância. Imediatamente lembrei de meu avô, a figura do homem alto, todo de branco, que pescava e adorava o mar, parecia até que ele estava ali, bebendo e cantando ‘Marinheiro só’, junto com todos nós.

Essa memória familiar é algo que aparece em muitos discursos de filhos de santo da casa, lembrar de um ancestral a partir da manifestação de uma entidade, ou de uma característica sonora, imagética e gestual que acontece ao longo das festividades, fazendo com que essa gama de gestos e sons sejam relacionais, interconectando o passado e o

³² É uma reunião com filhos de santo e poucas pessoas, não chega a ser uma festa, mas uma celebração para essa entidade.

³³ Espírito de marinheiro ou marujo que é recebido por Mãe Bequinha.

presente a todo momento. Mas o que isso tem a ver com as imagens fotográficas? Comecei a ver esses *frames* e o próprio ato de fotografar de uma maneira mais expansiva, ou seja, a olhar essas imagens já postadas e prontas como um recorte de uma montagem que vai além de uma fixação imagética, mas que é composta por muitos movimentos e sons. E isso foi algo que me chamou a atenção desde que observei as poucas fotos que vi nas paredes da casa na primeira vez em que lá estive, como também nessa ocasião, na festa de Marujo, em que o uso dos celulares para fotografar as entidades ainda era pouco. Nesse momento, as pessoas que participavam estavam inteiramente conectadas com as músicas, as danças e as consultas da entidade.

Além do Marujo de Mãe Bequinha (João da Firina), um espírito alegre, que passa recados através de um jogo de metáforas, o Marujo de Mãe Martha (Manoel Junqueira) e de Mãe Cristina (João Velho) se manifestaram, cantaram, dançaram e passaram seus recados. Os três marujos, apesar de diferentes, têm características em comum, uma delas é o gosto pela bebida, pela farra e música. Outra característica é o fato de as três entidades serem galanteadoras, se aproximam das mulheres com flertes, rimas e um movimento corporal que configura sempre uma paquera, como beijos nas mãos, olhos nos olhos, chamados para sambar e as várias adjetivações atribuídas às mulheres que estão presentes.

Nesse dia, e em outros em que presenciei a farra de Marujo com poucas pessoas, tive a percepção de que as entidades estavam muito à vontade, sem câmeras, sem a presença de muitas pessoas, só com os “da casa”, cantando, dançando e falando de maneira assertiva o que tinham para falar para quem ali estivesse. Passados alguns anos, retornei à farra de Marujo, nesse momento, eu não era mais somente uma curiosa, eu já era filha de santo e uma doutoranda que estava pesquisando imagem naquela casa.

Ao chegar na festa, numa manhã de domingo em janeiro de 2017, pude notar a diferença entre a primeira farra que fui, em 2012, e essa, cinco anos depois. A farra deixou de ser uma farrinha, e virou uma grande festa, com camisetas e canecas personalizadas, muitas pessoas da comunidade, e outras casas de axé, muitos filhos de santo da casa presentes, muita fartura de comida e bebida. As vestimentas dos marujos

também estavam diferentes, e mesmo com o mesmo jeito expansivo, brincalhão e cheios de malemolência ao falar, cantar e dançar, a grande quantidade de câmeras de celulares parecia incomodar um pouco as entidades, que eram constantemente paradas para que alguém tirasse uma foto, seja da entidade sozinha, seja como um fã que está vendo seu ídolo pela primeira vez e necessita registrar a ocasião.

Imagem 42: Marujo de Mãe Martha, Manoel Junqueira (com cigarro na mão) e o Ashogun da casa, Paulo César, mais conhecido como Fio, à direita.



Foto: Díjna Torres, janeiro de 2017.

Na foto acima (Imagem 42), as duas pessoas que olham para a câmera e que não estão em transe, ambos autoridades da casa que ocupam cargos exclusivos daqueles que não incorporam entidades, parecem estar na mesma “sintonia” que os Marujos. É como se ambos estivessem projetando algo que está ligado a eles de alguma forma, como uma extensão daquilo que está sendo externalizado pelas entidade, uma expansão da energia e da força que essas entidades passam no momento do ritual.

Mesmo com essa habilidade de congelar ou fixar tal momento, esse recorte

imagético apresenta uma expansão e continuidade com aquilo que percebi pessoalmente ao longo da festa. Ao mostrar essa foto a uma pessoa que não é do Candomblé, que nunca esteve nessa casa e não conhece essas pessoas, a mesma afirmou que as quatro pessoas da foto estavam incorporadas. “Aí são todos marujos, né isso?”, disse. Perguntei porque ela achava isso, e ela disse que parecia que todos estavam na mesma sintonia, como se estivessem fazendo o mesmo. Essa impressão é descrita por muitos filhos de santo como o contágio da energia das entidades, aquilo a que me referi como expansão do corpo, uma continuidade desse movimento para fora desse corpo.

3.1.1 As redes do Omin Mafé

A festa de Marujo, que para mim, constituiu um marco, já que foi a primeira de que participei no Ilê Axé Omin Mafé, antes mesmo de me tornar filha de santo, foi um momento importante também para que eu decidisse marcar o meu primeiro Bori³⁴, uma decisão que apresentou-se urgente e necessária, mas que desencadeou dúvidas, medos e também certezas de que esse seria um caminho a seguir daquele dia em diante.

No dia do Bori, eu e 3 mulheres passamos pelo processo, em que estavam presentes algumas pessoas da casa, filhos de santo, como também, pessoas do Abassá Axé Ilê Pilão de Oxaguiã, já que minha madrinha e padrinho de Borí eram a Mãe Kota (Carmen Andrade Bittencourt) e o Babalorixá (Cristiano José dos Santos) do Abassá. Mesmo com o quarto de santo lotado, não houve registro fotográfico ou filmico algum, nem mesmo por parte de netas e filha de Mãe Bequinha, que ainda não haviam se tornado filhas de santo na época em que esse ritual aconteceu. Um detalhe que considero importante nesse fato é que, após o meu Borí, presenciei muitos outros Borís na casa e em outras casas, sendo madrinha, inclusive, de uma filha de santo do Abassá de Pai Cris, e em todas essas ocasiões, não presenciei pessoa alguma fotografando ou filmando os processos do Borí. Isso reitera o controle da imagem em rituais realizados no quarto de

³⁴ Primeiro ritual para alimentar a cabeça, dedicado aos Orixás Yemanjá e Oxalá, em que o filho ou filha de santo se vincula à religião, porém não é iniciado, é como se fosse uma pré-iniciação, uma forma de preparar ,e também de renovar as energias dessa pessoa que está recebendo as oferendas nesse ritual.

santo, como é o caso do Borí, e tantos outros rituais, que mesmo com a presença de convidados de outras casas de axé, além de parentes e amigos dos filhos de santo que estão passando por aquele procedimento. Muitas vezes os convidados não fazem parte da religião, alguns nunca pisaram em um terreiro de Candomblé, mas, ainda que a mãe de santo não anuncie que não deve ser fotografado o ritual dentro do quarto de santo, as pessoas já agem como se essa fosse uma regra fixa e muito bem explicada, tanto para os “dentro”, como também para “os de fora”.

Nessa época, bem como na época da minha iniciação em 2013, o uso das redes sociais, e criação de grupos de Whatsapp³⁵ para avisar sobre rituais, festividades e atividades na casa de maneira geral ainda não existia. Nós ficávamos sabendo dos rituais através de outros filhos de santo que telefonavam ou quando nos encontrávamos pessoalmente.

A prática de fotografia e filmagem em seus rituais públicos sempre foi comum entre os adeptos, pois, segundo os mesmos, Riachuelo é uma cidade com muitos terreiros e essas famílias sempre buscam registrar suas festas, rituais etc. já que a maioria dessas famílias de axé, é também extensão das famílias de sangue. Além disso, para eles, o registro fotográfico e filmico é uma forma de guardar a memória de rituais que marcam a história de vida das pessoas envolvidas, como as saídas de Yawós, por exemplo, bem como o registro da história e memória da casa. Quando me refiro à prática de filmar e fotografar, me refiro à fotografias feitas por profissionais, o uso dos celulares para fotografia e filmagem por pessoas que não fazem parte da casa e pelos próprios filhos de santo. Essa prática passou a ser ampliada ainda mais após a adesão a essas redes sociais, há poucos anos.

Para Mãe Bequinha, Yalorixá da casa, as fotografias guardam lembranças de rituais que jamais serão os mesmos. “Uma festa de marujo ou uma saída de yaô, mesmo que tenha todo ano, não é igual, uma festa nunca é igual a outra, um bori nunca é igual a outro, por isso a gente olha as fotos e passa um filme na cabeça de tudo que a gente já viveu ali” (Mãe Bequinha, em entrevista em setembro de 2017).

³⁵ Aplicativo para bate-papo que pode ser utilizado via celular e computador.

Esses registros fazem parte de um acervo de memórias, como abordado no capítulo 2, mas além desses arquivos guardados na casa, expor imagens nas redes sociais é uma forma pensada por alguns filhos de santo da casa, com o intuito de combater o preconceito e a intolerância religiosa.

A primeira rede social do Ilê Axé Omin Mafê foi criada em 16 de junho de 2015 pelas netas de Mãe Bequinha e suas filhas de santo Angélica Rocha e Yasmin Guimarães, que juntamente com o babalossain Lucas de Oxóssi, alimentam as redes com postagens, informações, criações de eventos etc.

O Ilê tem a página do Facebook e Instagram, que é administrada e também foi criada por mim, com a autorização da mãe de santo da casa. Tem certas fotos de festas da casa que a gente compartilha, algumas fotos a gente acaba não compartilhando,. Eu geralmente não uso muitas fotos da casa, geralmente eu posto fotos que pesquiso no Google, fotos que o pessoal compartilha, que faz memes. Só quando tem alguma festa, ou quando é aniversário de santo de alguém, aí a gente acaba postando. (Angélica Rocha, entrevista em janeiro de 2017)

Angélica relatou que a ideia de criar páginas em redes sociais, surgiu por conta da proliferação de casas, não só em Sergipe, como casas da Bahia, Rio de Janeiro etc., que também começaram a criar seus perfis para divulgação de informações de suas casas, como também do Candomblé, de um modo geral. Segundo ela,

a gente criou mais por uma questão de moda, todo mundo tava criando, decidimos criar, mas também assim, a gente posta porque tem a questão do conhecimento, pra o pessoal ter mais conhecimento da casa, da religião. Na página, todas as postagens estão em modo de compartilhamento público, então acaba que qualquer pessoa pode compartilhar .

[...]

O perigo é que às vezes as pessoas usam essas fotos pra falar de algum defeito, alguma fofoca, daqui de casa nunca aconteceu, mas de outras casas, a gente até já recebeu em Whatsapp. Às vezes, até mesmo quem é da religião distorce o que a imagem tá mostrando, como esses buxinhos que falei que a gente recebe no Whatsapp, tipo, “ói, o que aconteceu na casa de fulana”, às vezes não foi nem aquilo que aconteceu, mas o que o pessoal diz, como legenda da foto, diz mais até do que a própria imagem. Nem sempre o que a imagem mostra, é o que as pessoas falam” (Angélica Rocha , entrevista em janeiro de 2017)

De acordo com Martha Sales Costa, Yalaxé do Ilê Axé Omin Mafé, a questão do controle do que deve ser fotografado é muito importante para preservar a questão do segredo, do conhecimento que está alicerçado nesses rituais privados ou internos que as famílias de axé realizam em seus espaços. Ela afirma que toda religião tem seus mistérios e segredos, e além da proibição das fotos de rituais internos, ela acredita também que deva haver um controle de imagens sobre as festas públicas, uma vez que a depender do número de pessoas e de toda a função que as filhas e filhos de santo desenvolvem durante um ritual público, é muito difícil ter alguém especificamente cuidando para controlar o que o público, de modo geral, fotografa ou filma.

Eu penso que deve ter um controle sobre as festas públicas, pois com os celulares, redes sociais, o processo de registro acaba expandindo. As pessoas chegam, fotografam, sem controle. Eu já tive uma imagem minha exposta, não por maldade, mas alguém tirou e postou num portal. Acho importantíssimo que sejam feitos os registros, até pela questão da preservação da memória da casa através desses arquivos, mas acho que deve passar no crivo, pelo gerenciamento da casa. Pra mim tem que ter o controle. Tenho visto em algumas casas e concordo, penso que lá em casa essa prática poderia ser adotada. Não abrir para os de fora, mas que internamente uma ou duas pessoas se responsabilizassem por essas fotografias, pessoas da casa, e internamente se discutisse aquilo que pode ser exposto ou não, e quem quer também, porque é um direito da pessoa não querer que a sua imagem seja exposta. (Martha Sales, entrevista em 19 de janeiro de 2017)

Essa questão do controle é um assunto delicado e importante, pois algumas imagens já foram usadas de maneira equivocada, especialmente na mídia sergipana, que segundo Mãe Martha, já publicou imagens fora do contexto ou, ainda quando a imagem não está fora de contexto, as informações dadas sobre a imagem não contemplam como a comunidade de axé se percebe e se entende enquanto pessoas de axé e o que seria esse universo.

Por conta da exposição de nossas imagens nas redes por parte de outras pessoas que não são as de axé, o povo de axé começou a pensar e a se posicionar de maneira mais organizacional nas redes sociais, mas ao mesmo tempo eu comecei a observar que outras pessoas passaram a

copiar, e essa réplica me incomoda um pouco. Ao mesmo tempo que é legal que as pessoas estejam seguindo um certo modelo, mas me incomoda porque às vezes as pessoas acabam só copiando textos, copiando informações sem uma reflexão crítica do que é aquilo que a informação quer dizer, ou sem uma identidade própria da página. Eu acho interessante as pessoas de axé terem descoberto que esse é um universo que pode nos levar para outro lugar de visibilidade, de empoderamento mesmo, fazer com que a sociedade nos enxergue. Mas ao mesmo tempo, o uso, a forma como esses espaços são utilizados, me incomoda porque às vezes reflete algo que não contribui para o combate de casos de intolerância, pelo contrário, às vezes alimenta o discurso de intolerância e a ideia de que grande parte da sociedade tem sobre nós. Eu tenho visto muitas discussões, troca de farpas na internet, no Facebook, por exemplo, que não contribui em nada, aí levam para o Facebook ranços, discussões às vezes até de cunho pessoal, tô falando do Face, mas nos grupos de Whatsapp isso acontece também. Aí quer dizer, você tem os grupos, que em tese seriam para contribuir com assuntos relacionados ao axé, mas algumas pessoas parecem que ainda não estão maduras para o uso dessas mídias, dessas redes sociais. Nós temos que aprender a usar isso a nosso favor, não é deixar de se expor, de postar, mas fazer com isso seja uma ferramenta para algo positivo. Por enquanto, eu vejo que ainda estamos num processo de amadurecimento. (Martha Sales, entrevista em 19 de janeiro de 2017).

Imagem 43: Print Screen feito no dia 02 de abril de 2018- Página do Facebook do Ilê Axé Omin Mafé – primeira postagem³⁶.



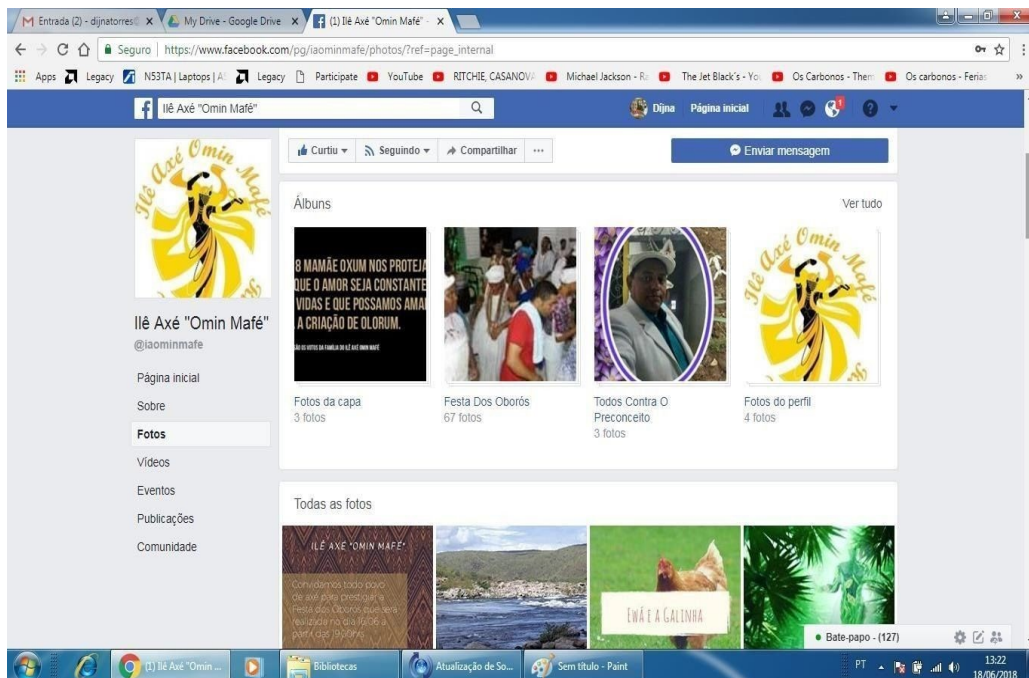
Fonte: <https://www.facebook.com/iaominmafe/>. Acesso em: 25 de junho de 2017.

³⁶ Lavagem de Nossa Senhora da Conceição, em Riachuelo.

Nessa imagem, Mãe Martha aparece um pouco atrás de Mãe Bequinha, à esquerda, representando também a organização hierárquica, já que ela é a Yalaxé da casa, e Mãe Bequinha, que está na parte da frente da foto, é a Yalorixá da casa, ambas carregando as flores em homenagem à Oxum e Nossa Senhora da Conceição.

A página apresenta fotografias de festas públicas, de filhos de santo em transe em festas públicas no terreiro, informações sobre o que significam determinadas ações e símbolos no Candomblé, a exemplo de uma postagem sobre o que significa ser Yawó, o que significa o paó, bem como postagens sobre informações sobre os orixás e características de seus filhos, assim como postagens sobre eventos, rituais públicos, festas para os orixás, festa de Marujo, saídas de yawós, festas de autoridades etc.

Imagens 44 e 45: Print Screen feito no dia 18 de junho de 2018- Página do Facebook do Ilê Axé Omin Mafé.

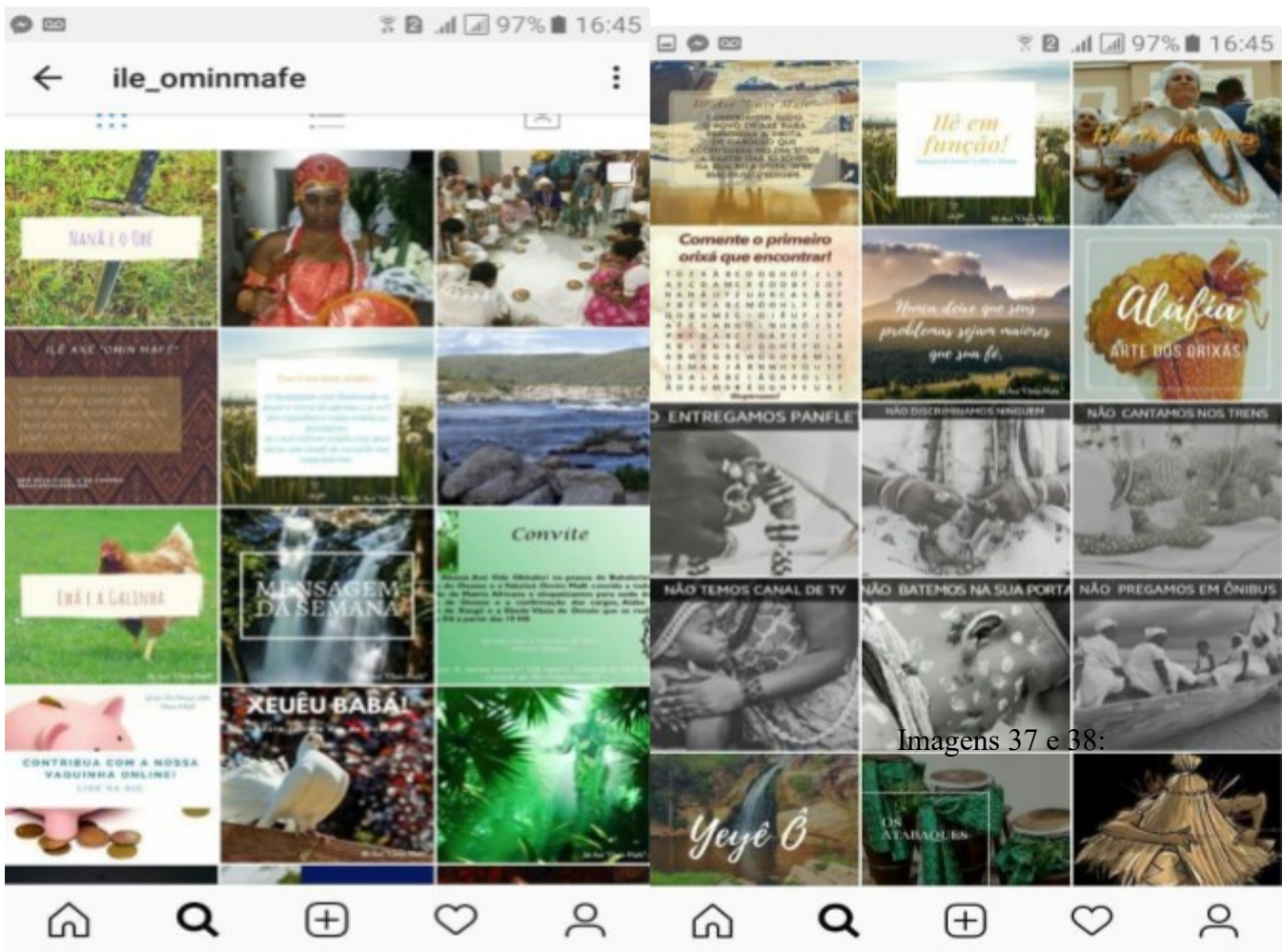


Riachuelo, com o intuito de buscar dialogar com outras manifestações religiosas. Em 2017 foi realizada a 13ª Lavagem, depois de sua última edição ter sido realizada em 2012, e o retorno dessa atividade, de acordo com a Yalaxé da casa, Martha Sales, foi para mostrar que a comunhão entre as diversas formas de sagrado, seja no Candomblé ou em outra religião - nesse caso a religião católica- existe, e também como forma de combater a intolerância religiosa que tem vitimado cada vez mais adeptos da religião.

Imagem 46 e 47: Perfil do Instagram do Ilê Axé Omin Mafé e da Lavagem da Conceição.



Imagem 48 e 49: Postagens do Instagram do Ilê Axé Omin Mafé.



Da mesma forma que a página do Facebook, a página do Instagram (Imagem 47) da casa contém imagens com as representações dos Orixás, convites para festas públicas e mensagens cujos textos contam histórias e mitos, e oferecem informações diversas sobre a religião. Segundo as administradoras das páginas, essa divulgação de informações busca evitar a propagação de informações incorretas sobre o Candomblé, assim como quebrar tabus sobre o que são esses cultos e a gama de símbolos que estão envolvidos nessa esfera.

De acordo com Yasmin Cristine de Santana, ela, Angélica e Lucas administram o perfil das páginas do Facebook e Instagram, e quando eles pensaram em criar as redes do Ilê, pensaram em publicar conteúdo que fosse relacionado à religião, porém de maneira educativa, pensando não só no público de axé, como também pensando nas pessoas que não são adeptas da religião, mas que são curiosas, gostariam de saber mais :etc.

Faço parte da religião desde que nasci. Minha iniciação foi no dia 16 de abril de 2016. Eu gerencio a página junto com minha irmã e Lucas. Eu acho importante que a página exista porque é uma forma de divulgar a nossa religião. Eu tenho amigos que não são da religião, mas seguem a página, pra conhecimento mesmo, porque é onde a gente mostra a história dos Orixás, e a gente fala coisas sobre o Candomblé, que é contrária à imagem demoníaca que o povo tem. Tem coisas que eu acho que não é admissível tirar, coisas no quarto de santo, por exemplo, mas tem outras que pode ser tirada, pra ter aquela lembrança, mas também não deveria ser divulgado, coisas do quarto de santo. Lá fora [no barracão onde acontecem as festas], como é público, dá pra tirar e divulgar. Eu tirava algumas fotos antes da minha iniciação, quando o santo estava tomando o rum, mas eu não tirava pra colocar nas redes, era mais pra mostrar à pessoa depois, no meu caso, eu pedi pra tirarem foto pra eu guardar de recordação também (Yasmin Cristine, entrevista em 05 de fevereiro de 2017).

Essa diferença entre tirar e divulgar nas redes e tirar para mostrar à pessoa que está em momento do transe é também uma forma de pensar sobre o controle desses corpos e das imagens. A palavra proibição é utilizada nesse contexto como uma palavra usada pelos integrantes dos terreiros visitados. Podemos pensar nessa proibição como um controle das imagens que serão circuladas ou vetadas, o que pode fazer sentido, já que há regras para que sejam feitas imagens ou filmagens dos rituais públicos. Podemos pensar na questão do controle, interligada à questão da autorização dessas imagens, como essa interpelação dos integrantes que decidem a forma como elas serão feitas e veiculadas, produzindo uma agência de quem a controla, quem a produz, em conjunto com a agência da própria imagem e o que ela está mostrando. Mãe Bequinho afirma que não há como controlar quem fotografa ou filma nos rituais públicos, porém, quando usamos a palavra

controle, é justamente porque nos rituais privados, aqueles em que as pessoas “de fora” não podem participar, Mãe Bequinha exerce esse controle, uma vez que proíbe que se fotografe ou sejam registradas qualquer tipo de imagem desses rituais.

Além disso, existem outras formas de controle que são exercidos, sobretudo no que diz respeito à circulação dessas imagens, e ao uso delas. Quando escolhemos as imagens e informações que daremos nas redes sociais, essa também é uma forma de controle, um recorte a fim de restringir aquilo que se quer mostrar e ao público restrito. Mesmo quando os perfis de Facebook e Instagram são abertos ao público, as postagens geralmente são direcionadas ao público que está conectado diretamente a essas redes, os amigos que curtiram a página, ou que estão sendo seguidos e seguem essas páginas, no caso do Instagram. Essa forma de controle é diferente da restrição imposta por Mãe Bequinha, por Bárbara e Pai Cris, quando não é permitido fotografar determinados espaços e momentos dos rituais, o controle existe nos dois casos, porém com finalidades distintas. O intuito de controlar as fotografias e filmagens ou restringi-las, é uma forma de proteger o sagrado e também as pessoas que estão envolvidas nele, segundo meus interlocutores. Em relação ao controle nas redes sociais, parte de uma premissa semelhante, que é a de fazer esse recorte do que pode ser exibido, não apresentando elementos do sagrado que não possam ser mostrados segundo as regras de cada casa.

Isso se dá, porém, ainda com proibições e interdições em relação ao que possa se constituir como sagrado e fundamento, que são elementos materiais não divulgados utilizados em rituais privados para garantir a harmonia e axé da casa e do filho de santo para quem está sendo realizado determinado ritual.

A noção de fundamentos, segredo etc. é fundamental na relação com imagens, pois é justamente aquilo que deve ser interditado, inclusive aos filhos de santo nos momentos de rituais privados. Ana Cristina de Santana Rocha, Yalorixá, Abiassé, foi raspada na barriga de Mãe Bequinha, quando Mãe Bequinha fez sua iniciação, ela estava grávida de Mãe Cristina

As partes de fundamento, do que é o preceito, do sagrado de nossa religião, eu não concordo que seja mostrado porque, por exemplo, em relação ao sacrifício [animal], as pessoas não compreendem o que ele representa em nossa religião, e caso elas vejam, seja através de uma imagem, ou pessoalmente, no quarto de santo, elas vão ter uma imagem distorcida, justamente por não compreenderem o que aquilo representa, e porque no momento ritual, não podemos ficar explicando, parando. O que chamamos de segredo, faz parte justamente do que é o fundamento de nossa religião, coisas que queremos preservar, no sentido de evitar que as pessoas apresentem esses fundamentos que são tão sagrados para nós, de maneira depreciativa, ruim. A nossa religião, nossa prática, não prega o mal, não é ruim, e por isso, preservar, controlar o que é mostrado, é importante para evitar que esse tipo de julgamento, que muitas vezes acontecem de maneira criminosa, através da depredação das casas, de atos de violência contra filhos de santo, aconteçam” (Entrevista com Mãe Cristina, em fevereiro de 2018).

Segundo Ana Cristina de Santana Rocha, Yalorixá, Abiassé, e filha de Mãe Bequinha, que foi raspada na barriga da, ou seja, quando Mãe Bequinha fez sua iniciação, ela estava grávida de Mãe Cristina, o controle deve respeitar algumas regras para que não seja mostrado algo que possa deturpar de alguma forma ou que alguma pessoa faça uma interpretação equivocada do que é sagrado e contínuo dessas religiões.

3.2 CASA DE PAI CRIS

Meu primeiro contato com Pai Cris foi em 2011, através de uma prima que já o conhecia e era sua filha de santo. Eu estava em processo de escrita da dissertação de Mestrado e num momento complicado da vida, sobretudo em se tratando da parte espiritual. Pai Cris foi o primeiro babalorixá com quem fiz consulta no jogo de búzios, ele ainda não tinha construído o seu abassá, estava em processo de construção. Lembro que no dia da consulta, eu estava bastante nervosa, pois não sabia muito bem como funcionava o jogo dos búzios, mas logo que o vi, uma calma enorme me tomou e a nossa conversa fluiu, parecia um reencontro de amigos, talvez fosse isso mesmo. Além dele, conheci no mesmo dia Mãe Carmem, mãe kota do abassá de Pai Cris, e também me senti em casa, me sentia à vontade com ela, para conversar, tirar dúvidas, me sentia um pouco filha dela também.

Começamos a nos falar com frequência e viramos amigos, eu, Pai Cris e Mãe Carmem. Pude acompanhar o processo de construção da casa e fui a algumas ocasiões no terreiro da irmã de sangue de Pai Cris, Mãe Vânia, onde ele realizava alguns rituais enquanto sua casa ainda não estava pronta. A família de Pai Cris sempre foi como uma família para mim também, acabei construindo uma relação de amizade, afeto e reciprocidade com muitas pessoas que fizeram ou fazem parte dessa casa.

Em 2012, fui convidada a ir ao terreno onde o Abassá estava sendo construído, num bairro de Aracaju chamado Aloque. Eu nem pensava que um dia pudesse fazer pesquisa lá ou no Ilê de Mãe Bequinha, mas tive a vontade de levar minha câmera fotográfica para fazer um ensaio do antes e depois da casa, como forma de registro de memórias de como tudo começou.

O primeiro ritual que participei na casa, foi também em 2012, no primeiro semestre, quando uma amiga e um amigo fizeram o Borí e eu fui convidada para ser madrinha da minha amiga que se tornou filha de santo do Abassá. O ritual foi muito bonito e cheio de axé, em meio às construções, tudo foi feito com muito zelo, cuidado, a forma como as pessoas que não faziam parte da casa foram recepcionadas também foi muito gentil e respeitosa. Nessa época, eu já frequentava a casa de Mãe Bequinha, já havia decidido em me tornar filha de santo daquele Ilê, e pedi autorização à Mãe Martha para que eu pudesse ir à casa de Pai Cris e acompanhar a minha amiga e afilhada nesse processo ritualístico.

Nesse final de semana, nenhuma fotografia foi tirada, e até o dia em que finalizei meu campo, ao menos na casa de Mãe Bequinha e em rituais mais fechados na casa de Pai Cris, nunca vi ou presenciei o uso de câmeras fotográficas, ou câmeras de celulares para fotografar ou filmar esses rituais de Borí, carregos, ou limpezas.

Quando Mãe Martha e Mãe Bequinha marcaram o dia do meu Borí, eu pude, enfim, convidar Pai Cris e Mãe Carmem para meu padrinho e madrinha, não conseguia imaginar outras pessoas que não fossem os dois, e mesmo sendo de fora do Ilê, existia uma relação de respeito e afeto entre as duas casas. Como acontece em todas as relações

de afeto e amizade, existem fases em que o afastamento é necessário, e essa fase iniciou-se um pouco antes da realização do meu feitoril, fazendo com que eu tivesse que trocar de padrinho e madrinha. No Candomblé, assim como nas relações familiares de laços consanguíneos, há momentos difíceis, em que essas relações precisam de um tempo para que sejam novamente fortalecidas, como foi o caso da relação entre o Ilê e o Abassá.

A minha relação com Pai Cris e Mãe Carmem permaneceu da mesma forma, como amigos que sempre fomos, mas entendi que naquele momento, a questão era algo que eu não podia ou não devia compreender, apenas aceitar e seguir. E foi o que fiz, segui com o planejado, fui feita no santo, para Yemanjá, e em 2013 as águas salgadas me levaram à Santa Catarina, logo após o resguardo do feitoril acabar.

Passados alguns anos, após meu processo de resguardo da obrigação de 3 anos, em 2016, pude visitar o Abassá Pilão de Oxaguiã. Inicialmente, o Abassá de Pai Cris, como é carinhosamente chamado pelos adeptos do candomblé, não estaria na minha pesquisa, porém, ao longo do curso, uma situação inusitada aconteceu no terreiro, que foi a publicação de um vídeo feito por uma pessoa que solicitou autorização de imagem para gravar uma festa para o orixá Oxossi, com a justificativa de utilizar as imagens somente para apresentação do trabalho de conclusão de curso de graduação. Por ser uma pessoa conhecida de um dos integrantes da casa, Pai Cris autorizou a filmagem, mesmo tendo sido proibido o uso de câmeras e celulares para fotografar e filmar qualquer ritual público ou privado na casa até aquele momento. Porém, um dos filhos de santo, Luiz Fernando Medeiros, também entrevistado ao longo desse processo, achou um vídeo, ao pesquisar sobre a casa no YouTube³⁷, e percebeu que se tratava de uma montagem com as imagens feitas neste terreiro, juntamente com imagens de outro local, sem que fosse deixado claro que as filmagens haviam sido feitas em dois lugares distintos, Isso gerou muito incômodo por parte dos filhos de santo do abassá, como também, de Pai Cris:.

Eu estava no meu período de resguardo e estava fazendo pesquisas sobre o Candomblé na Internet, foi quando encontrei o vídeo da minha casa, uma imagem negativa porque o vídeo não tinha sido autorizado. Eu fui o primeiro a

³⁷ Plataforma digital de compartilhamento de vídeos.

achar esse vídeo, ninguém sabia, depois que eu soube, isso foi passado para o pai de santo e demais filhos da casa. O que é feito aqui dentro é nosso sagrado, ainda mais divulgar dessa forma, uma festa com vários filhos de santo tendo sua imagem divulgada sem autorização, caberia um processo, mas decidimos não entrar nessa briga (Luis Fernando Fonseca de Medeiros, ogã alabé do Abassá Axé Ilê Pilão de Oxaguian, em entrevista no dia 08 de fevereiro de 2017).

Para ele, divulgar imagens fora do contexto pode dar margem a uma imagem negativa, pois se tratavam de duas casas diferentes, em rituais diferentes e mostradas como se fossem a mesma. Para um leigo na religião, essas imagens talvez não causassem impacto algum, mas para a comunidade de axé, essa “mistura” poderia ser caracterizada como algo ritualmente errado. “Já pensou, uma pessoa de Candomblé assiste um vídeo desses e vê essa misturada toda com as coisas da Umbanda? O que vão pensar daqui de casa? ”, concluiu o ogã.

Ao procurar Pai Cris para falar sobre esse assunto, ele me explicou com detalhes como aconteceu todo esse processo e como ele decidiu estabelecer certos procedimentos para impedir que a casa fosse novamente exposta dessa maneira:

Eu permiti que a filmagem fosse feita, porque me foi garantido que essa filmagem só seria exposta na defesa do TCC da pessoa que fez a filmagem. Como essa pessoa era parente de um dos meus sobrinhos, eu, infelizmente, não exigi nenhum documento que garantisse a veiculação somente na apresentação do TCC. Depois de algum tempo da filmagem, me disseram que este vídeo estava sendo exposto em alguns eventos, eu entrei em contato com essa pessoa, lhe disse que não autorizava e que tinha deixado claro que era somente para o TCC, essa pessoa tentou se retratar, pediu desculpas, mas ficou uma situação extremamente chata para a casa. Eu sei que tem casas que não tem essas regras, e isso não vem ao caso, mas aqui, no Abassá, eu tomo muito cuidado, até pra que não seja desvirtuado, a questão da exposição do sagrado, a questão de se manter isso reservado, e é uma coisa muito respeitada por mim, por ter sido ensinado dessa forma e por acreditar que tem que ser dessa forma, até para nos preservarmos, tanto energeticamente, como publicamente, para que não seja desvirtuado. Nós elaboramos cartazes para colocar na casa, e deixamos claro que é proibida a filmagem ou fotografia, desde que sejam feitas por pessoas autorizadas pela casa. Nós acreditamos que no momento do transe, aquele ser humano deixe de ser aquela pessoa, perde sua identidade para dar passagem a uma divindade, uma divindade que é cercada de mistério, cercada de preceitos para estar ali,

então em respeito à tudo isso, temos o entendimento que não se deve ter o registro desse tipo de situação. Tem outro ponto que é a questão da perseguição sofrida pelas religiões de matrizes africanas historicamente, e vem sendo de forma mais acirrada nas últimas décadas pelas igrejas neopentecostais e fundamentalistas, várias histórias que já presenciamos, vimos, ouvimos, deles se aproveitarem de determinadas imagens para desvirtuarem e demonizarem a nossa religião para a opinião pública. Então, tem que se ter cuidado hoje em dia, para que tipo de imagem está sendo exposta, pelo receio dessa falta de controle que se tem da circulação e até mesmo de um amparo legal, onde haja punição para esse tipo de ação [a publicação de imagens pelas igrejas] (Pai Cris, entrevista em 08 de fevereiro de 2017).

O Ashogun do Abassá, Raphael Bittencourt, reiterou a importância em manter o *segredo* - aqueles conhecimentos e procedimentos tidos como exclusivos a certas pessoas e reservados a certos lugares apropriados - dentro do axé, alegando que determinados rituais só devem ser assistidos por quem já participou desses rituais de alguma forma, não só por uma questão de respeito ao *fundamento* -ao conhecimento que sustenta o poder e a eficácia dos ritos - como também como forma de respeito a uma tradição

Por mais que exista a modernidade, por mais que devemos nos adaptar aos tempos atuais, mas acho que determinados preceitos e determinadas tradições devem ser mantidas até para se manter a própria religião. Existe um acervo de imagem fotográficas no Ilê, mas só para a questão das solenidades que são abertas ao público, solenidades que todos possam ver. A questão dos preceitos religiosos que são restritos para os iniciados ou restritos para determinados tipos de iniciados que tem o aval de poder participar disso, de forma nenhuma ele é registrado de qualquer forma. Toda essa questão, até do conhecimento desses fundamentos são tratados com oralidade dentro do terreiro, não tem nada escrito, não tem nada registrado, nem filmado e nem fotografado, mesmo por nós [os de dentro da casa]. Eu penso que determinados tipos de informação, a informação em si sobre qualquer assunto serve para desmistificar um pouco todos os preconceitos que existem sobre a religião, mas desde que essas informações, desde que essa imagem da religião, seja passada de uma forma correta e coerente, não por uma pessoa que não sabe o que tá acontecendo, uma pessoa que desconhece da questão do ritual, publicar aquilo ali sem ter um prévio conhecimento sobre as coisas, acho que tem que ser mantido no mínimo o respeito e a integridade de todos que participam em questão. Essa questão dos pesquisadores que vão à casa, buscando conhecimento para justamente repassar esse conhecimento, eles vão com fins bem específicos e geralmente esses fins são esclarecidos na hora que eles vão fazer a apresentação para poder se utilizar ou de uma entrevista ou de uma

imagem, qualquer coisa a respeito disso. O que fica complicado é a questão do público em geral, ou até determinados adeptos que eu vejo, que como uma grande falha até, dos próprios adeptos, que de alguma forma, são as atitudes deles que de certa forma prejudicam a religião, não de um público externo, mas até de um público interno mesmo, um público que “comunga” da religião mas que não tem determinados tipos de conhecimento, ou não respeita determinado tipo de conhecimento e deturpam, querendo ou não, a imagem da religião. Sobre a filmagem inadequada, eu não estava no dia, eu fiquei sabendo depois. Eu acho que o sacerdote da casa tem muito cuidado com tudo que é feito em respeito à religiosidade, à individualidade das pessoas, tudo é feito com muito respeito, com muito cuidado com todo mundo, e de uma certa forma, a pessoa divulgar isso aí, sem ter cuidado nenhum, é uma questão muito invasiva e uma questão até criminosa de uma certa forma, porque ela não sabe o que tá fazendo, ela já deturpa a imagem, mistura, tal, tudo isso, e divulga sem uma certa autorização. Acho que é de uma forma totalmente equivocada. (Raphael Bittencourt, entrevista em 06 de fevereiro de 2017).

Após esse acontecimento, ficou completamente proibido o ato de fotografar, filmar e divulgar em redes sociais os rituais e festas que aconteciam no terreiro. Até a primeira entrevista que fiz com o pessoal do abassá, essa era uma regra da casa.

3.2.1 As redes de Pai Cris

Ao longo dos meses de pesquisa e após várias visitas e entrevistas com algumas pessoas da casa, o Abassá decidiu entrar para as redes sociais, sendo criadas uma página no Facebook e no Instagram, duas redes sociais onde a imagem fotográfica ou em formato de vídeo tem bastante relevância. No Instagram, por exemplo, não é permitido postar somente textos, mas deve haver imagem ou vídeo curto para ser divulgado.

Ao questionar Pai Cris sobre o motivo de ter sido liberada a postagem de fotografias e informações sobre a casa, depois de tudo que haviam me dito em nossas conversas anteriores, ele me respondeu que o intuito da criação dessas páginas não era o de mostrar processos rituais que a casa realiza, pessoas em transe, etc., mas tinham a intenção do que ele chama de “desmistificar o candomblé”. Para ele, isso significava quebrar preconceitos e intolerância, através de, por exemplo, postagens que discutissem

questões sobre o Candomblé. Pai Cris me disse que havia percebido que as redes sociais têm ocupado um papel importante nas discussões sobre políticas públicas para os povos de axé, intolerância etc., e, portanto, “melhor que sejamos nós que falemos de nós mesmos, porque aí sim fica mais fácil apresentar o contexto certo e fazer com que as pessoas conheçam, não mais de maneira equivocada”. Algumas das postagens do Abassá são sobre os orixás, outras são mensagens sobre solidariedade, outras são divulgação de eventos, palestras, atuações do terreiro junto à comunidade.

Ou seja, a partir do questionamento sobre a circulação de imagens de sua própria casa e a partir do exemplo da inserção de outros terreiros de vários locais do Brasil nessa nova modalidade de comunicação, o Abassá repensou sua postura de restrição quanto às imagens, inserindo a casa nas redes. Buscavam assim um papel ativo na divulgação de suas ações, e buscavam controlar a apresentação de suas imagens, para que não pudessem ser deturpadas ou utilizadas com outros propósitos, tais como a construção de uma visão fetichista do candomblé muitas vezes divulgada pela mídia e outros meios de comunicação.

Por conta da expansão dessas redes, procurei saber há quanto tempo e quantos terreiros aderiram a essa prática de utilizar as redes sociais como ferramentas de comunicação com o mundo. Em pesquisa, tanto na plataforma de buscas Google, como no próprio Facebook, consegui localizar mais de 200 terreiros brasileiros (Umbanda e Candomblé), que estão atualmente postando fotografias e textos sobre suas casas. Pelo que levantei no Facebook, em maio de 2018, foi a partir de 2012 que as primeiras casas começaram a criar perfis no Facebook e, em 2015, o número de casas com perfil já ultrapassava os 100. Procurei também pesquisas acadêmicas sobre redes sociais e terreiros, e encontrei somente o artigo de Borges (2017), o qual aborda o Facebook e Whatsapp como meios de interação entre os filhos de santo e como fonte de disseminação de conhecimento dos terreiros em que ela fez sua etnografia.

Essa expansão do uso das redes sociais abertas pelas casas religiosas se dá, porém, ainda com proibições e interdições em relação à divulgação daquilo que é compreendido como sagrado e como fundamento. A noção de fundamento e de segredo é fundamental

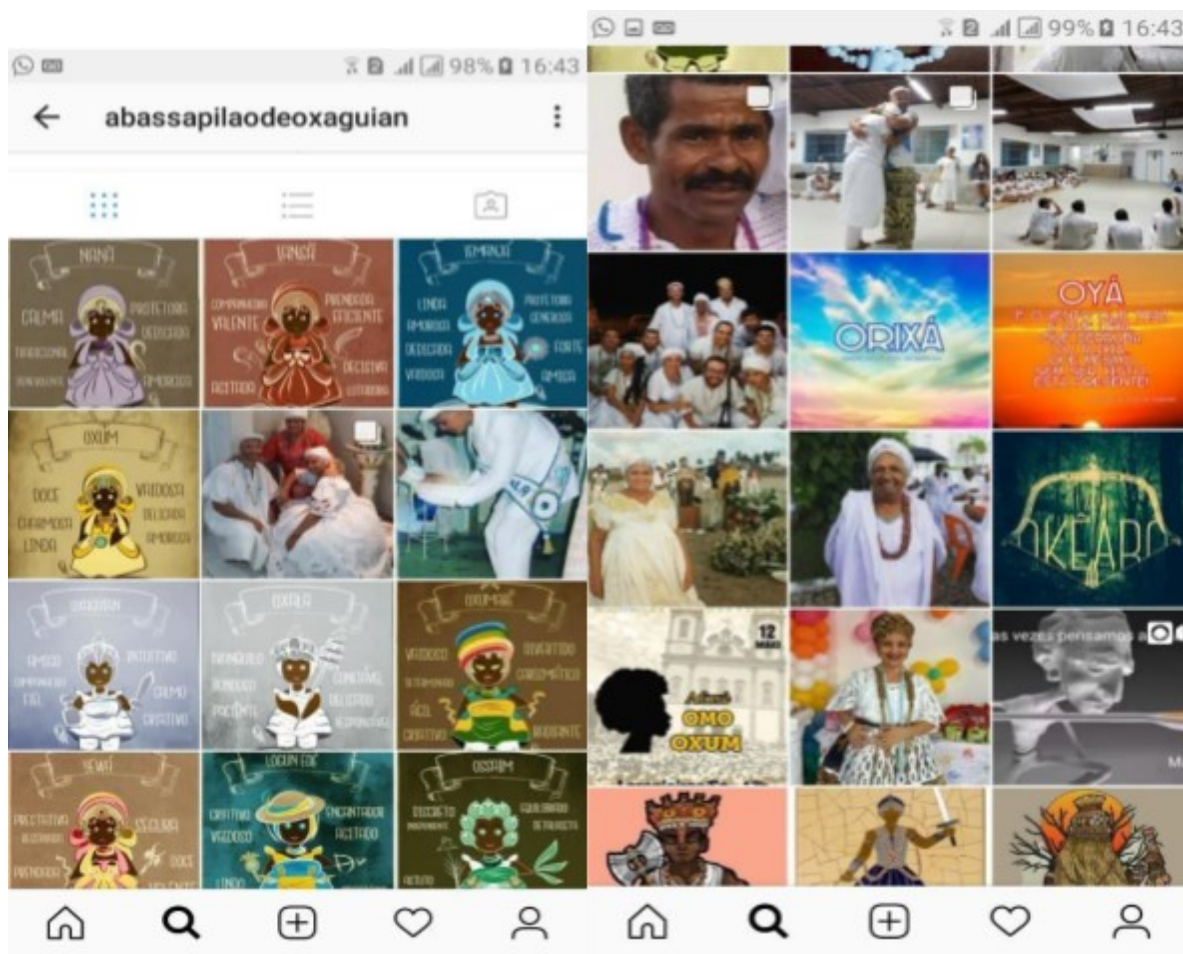
na relação com imagens, pois é justamente aquilo que compõem o interdito, inclusive a certos filhos de santo em momentos particulares de rituais considerados privados.

Imagens 50 e 51: Página do Facebook e Instagram do Abassá Axé Ilê Pilão de Oxaguian, criadas respectivamente em 22 de setembro de 2017 e 11 de setembro de 2017.



As imagens dos dois perfis da casa são dos murais pintados nas paredes do Abassá. Essa relação com as pinturas é algo que me chamou a atenção, sobretudo por ser um terreiro jovem, em que as memórias estão sendo construídas, mas ao mesmo tempo com projetos que envolvem a comunidade, organizações municipais e instituições.

Imagens 52 e 53: Postagens do Instagram do Abassá Axé Ilê Pilão de Oxaguian.



Ao conversar com Pai Cris sobre o que seria permitido ou não em suas páginas nas redes sociais, ele foi categórico ao apontar que mesmo que seja um ritual público, a permissão de filmagem e fotografia é restrita. O momento do transe, por exemplo, é um

momento que apresenta essa restrição

Mesmo que seja um ritual público, eu só permito a filmagem ou fotografia com restrições, uma delas é que no momento do transe, não fotografem o Orixá de frente, de modo que apareça o rosto da pessoa que está incorporada. E, ainda assim, permitimos quando é para ser exposto em apresentações para estudo, que foi o caso que aconteceu na casa.

Da mesma forma que as páginas do Ilê Axé Omin Mafé, as páginas do Abassá também trazem reflexões e informações sobre a religião, de maneira explicativa, didática, como se estivessem apresentando à comunidade o que é o Candomblé e suas relações, e interações com a sociedade mais ampla.

3.3 SANTA BÁRBARA VIRGEM

Minha relação com o terreiro Santa Bárbara Virgem é mais antiga do que com as outras casas. Antes mesmo de pensar em entrar para o Candomblé, eu já conhecia e frequentava o Nagô. Desde adolescente, sempre tive um carinho especial pela cidade de Laranjeiras, especialmente por seus grupos folclóricos. Por isso, ao ingressar no curso de Jornalismo, na graduação, quis escrever sobre jornalismo cultural e culturas populares em Laranjeiras, com enfoque nas Taieiras, grupo folclórico vinculado ao terreiro Nagô.

Minha primeira vez na casa foi intermediada pela professora e antropóloga Beatriz Góis Dantas, primeira antropóloga que escreveu sobre o terreiro, a obra “Vovó Nagô e Papai Branco” (1988), uma etnografia bem detalhada sobre a casa. Bárbara e Ciza não gostam de dar informações para todos os pesquisadores que chegam por lá, por conta de algumas experiências negativas em relação a estudantes e professores que fizeram campo e publicaram informações que, segundo elas, são incorretas sobre cânticos, rituais, e até mesmo sobre a história da casa. Além disso, uma das queixas frequentes é a de que algumas pessoas que visitam a casa e colhem informações, nunca mais retornam para mostrar o trabalho final ou deixar uma cópia com elas, para que elas leiam, compartilhem com a família de santo e guardem como arquivo para o acervo da casa.

Quando cheguei, fui recebida com muita simpatia, eu era “a menina que a professora Beatriz disse que podia confiar”. Foi uma grande responsabilidade estar nesse papel, sobretudo por conta de todo o histórico de situações já vivenciadas por aquela família de santo. Em nossa primeira conversa falei sobre o que seria a minha pesquisa com as Taieiras, marquei algumas entrevistas, fotos, elas me passaram as datas e o caminho do cortejo do grupo, que todo ano participa do Encontro Cultural de Laranjeiras, evento dedicado à celebração das culturas populares, e por fim, lembro-me de Ciza perguntando: “E o Nagô, você vai querer falar também?”. Naquela época nem imaginava que esse seria um tema tão importante para mim, um tema, inclusive que não só abriu as portas para a minha vida acadêmica na pós-graduação, como também para a possibilidade de expandir e debater sobre temas tão importantes dentro do universo religioso afro-brasileiro em tantos espaços diferentes.

Passada a graduação e o trabalho com as Taieiras, pensei sobre a possibilidade de cursar o mestrado, já com a ideia de permanecer pesquisando com elas, mas dessa vez, com enfoque no Nagô. Desde que li o livro da professora Beatriz e conheci a família de santo e fui ao primeiro festejo, antes mesmo de ingressar no mestrado, fiquei fascinada com a história do terreiro, em ter me deparado com uma celebração que nunca tinha visto antes, diferente de qualquer outro ritual que tenha ido em outra religião. Perguntei a elas se podia continuar com a pesquisa, mas agora pensando no Nagô, e a resposta, como sempre, foi positiva. Quero destacar o *como sempre*, pois estabeleci uma relação com essa família que ambas entendíamos como sendo ética e de confiança e, por isso, sempre tive a permissão delas para falar sobre esse lugar. Esse foi um processo construído e que ainda está sendo construído, e assim será o resto da vida, em que tive e tenho o cuidado de mostrar a elas, à Bárbara e Ciza, tudo que produzo, seja de imagens ou de texto sobre o Nagô.

Na época do mestrado, recebi duras críticas sobre a minha relação, pois nunca encarei essa família de santo como meros interlocutores, essas pessoas escreveram junto comigo, compartilharam suas memórias, abriram suas casas, me deixaram entrar em suas vidas, em seus cotidianos, e, por isso, eu não podia deixar de ser “controlada”. Assim

como as imagens proibidas, eu não publicizei aquilo que elas me indicavam para não fazer. Eu pude ver e entrar em todos os espaços, mas não podia fotografar e nem detalhar em meus escritos algumas dessas coisas. Fui autorizada a falar sobre certas coisas que vi, certas informações e descrições de rituais, somente na defesa, mas jamais escrever sobre e assim o fiz, assim permaneço fazendo.

Em relação às imagens, desde o período em que iniciei meus estudos sobre as Taieiras vinculadas ao terreiro, em 2008, fotografias e vídeos não eram permitidos sem prévia autorização do grupo e ainda assim, somente eram permitidas gravações e fotografias da primeira parte dos rituais do Nagô, quando os filhos de santo ainda não estão em processo de transe. O Nagô tem uma dinâmica ritual diferente do Candomblé de nação Ketu e Angola, como são as casas de Mãe Bequinha e Pai Cris, respectivamente. Seus rituais seguem um calendário anual de festejos públicos, que estão relacionados à colheita, às fases da agricultura, e à relação com alguns orixás. Exu também não é um orixá cultuado na casa, nem entidades relacionadas a Umbanda e às “misturas”, que segundo, Maria do Espírito Santo, ‘Ciza’, a Iaquequerê³⁸ da casa, não é algo que vem da África, mas são entidades que vêm do Brasil, e, portanto, não são cultuadas no Nagô, que segundo a mesma, é uma religião de cultos trazidos da África pelos seus ancestrais. Para Ciza, é dever delas fazer com que aquilo a que elas se referem como “tradição” - os costumes, hábitos e formas de realização ritual - permaneça da mesma forma como fora trazida por seus ancestrais.

Apesar de não concordarem com a divulgação de imagens dos filhos de santo em transe, Ciza, Bárbara e outros filhos de santo têm perfis em redes sociais, como Facebook e Instagram, porém não há uma página específica da casa divulgando o calendário festivo, informações sobre o Nagô etc. Para elas, é importante preservar a casa dessa forma, pois já é um terreiro bastante procurado mesmo sem a divulgação em redes sociais, por ser um terreiro de mais de um século de existência, por se autodescrever como “Nagô puro”³⁹, e também porque a forma como elas se relacionam com seus filhos

³⁸ Mãe pequena, uma autoridade na religião que auxilia a mãe ou pai de santo na casa.

³⁹ Essa é uma discussão que trago na dissertação de mestrado, não cabe nesse momento retomá-la, pois o tema não perpassa por esse assunto. Porém, é importante destacar que esse é um dos motivos pelo qual esse terreiro é procurado por pesquisadores e fotógrafos, a curiosidade em saber e conhecer o que seria esse “Nagô puro”, único no Brasil.

de santo, em sua maioria parentes consanguíneos dos fundadores da casa, Ti Henrique e Ti Herculano, não envolve uma busca por maior divulgação além desse círculo de familiares e amigos. Apesar disso, a Irmandade Santa Bárbara Virgem é um terreiro que sempre está presente em eventos contra a intolerância religiosa, caminhadas para Oxalá, fórum de políticas públicas, encontros de cultura etc.

3.3.1 *As redes do Nagô*

Nas páginas do Facebook de Bárbara, Ciza e de filhos de santo da casa, a exemplo de Diering Adler, que é um filho de santo e também fotógrafo, há algumas fotos dos festejos Nagô, mas sempre em rituais públicos, com imagens autorizadas pelas pessoas que ali aparecem. Segundo Bárbara, não há como controlar quem pode fotografar o ritual público antes da incorporação, somente no período do transe, momento em que elas pedem que não sejam feitas imagens e vídeos. Ciza ainda afirma que as pessoas que procuram as festas para fotografar geralmente são estudantes ou fotógrafos que querem material para acervo ou pesquisa relacionado a religiões de matrizes africanas:

Mesmo Diering que é fotógrafo e é filho de santo da casa, não pode fotografar sem autorização, e só pode fazer foto dos rituais públicos, os privados ninguém pode. Onde já se viu ficar tirando foto do sagrado? Não pode não, nem mesmo pra quem é da casa, não tem necessidade. Essas fotografias devem ser tiradas só pras pessoas saberem que o Nagô existe, pras pessoas terem esse conhecimento, tem muita gente que pensa que o Nagô, principalmente nessa nossa hierarquia, não existe. Então, pra nós, isso é até importante, que tenha as fotos e os estudos pra mostrar que o Nagô existe, porque, somos únicos no mundo inteiro nessa nossa hierarquia. Por exemplo, Bárbara fez faculdade em religião, ⁴² e não tinha nada sobre o Nagô, só sobre Umbanda e Candomblé, porque o Nagô lá não foi exibido pra que ela estudasse como os outros, porque eles acham que o Nagô nesse modo que a gente faz, não existe, mas a gente existe, a gente tá aqui, então é importante mostrar que a gente existe, mas com esse propósito, de estudo, de conhecimento, não de outra forma. (Ciza, em entrevista em 26 de janeiro de 2016).

⁴⁰ Curso de graduação em Ciências da Religião na Universidade Federal de Sergipe (UFS)

Reverton Lima, também filho de santo da casa e aspirante à fotógrafo, também relata sua experiência como filho de santo e fotógrafo, apontando a importância de respeitar a hierarquia da casa em relação ao controle dessas imagens. Reverton também fotografa e guarda as fotos no seu computador, ele gosta de fotografar a abertura da roda, que é roda das virgens⁴¹, que para ele é o momento mais emocionante da abertura do ritual:

Eu não acho de acordo fotografar a pessoa incorporada, primeiro em respeito à hierarquia, segundo porque eu acho que pode gerar um problema de preconceito e discriminação quando é exposto no Facebook, por exemplo. Eu não permitiria, por exemplo, fotos minhas incorporado. A minha preocupação não é com minha família e nem por questão de preconceito, eu amo o Nagô e minha família sabe, mas eu não acho legal expor essas fotos nas redes, compartilhar esse tipo de momento, que é um momento sagrado (Reverton, em entrevista em 03 de fevereiro de 2017).

Sobre o uso das redes sociais e compartilhamento das fotos, Bárbara frisa que é restrito, não são todas as fotos, de todas as pessoas e rituais que podem ser colocadas nas redes, mesmo sendo perfil pessoal de cada filho de santo, ou até mesmo o dela, o que pode ser divulgado sobre o Nagô é sempre o que for de festas públicas e com imagens de pessoas que autorizem sua publicação.

⁴¹ A roda das virgens é uma roda com as crianças, adolescentes e mulheres virgens, que abrem o ritual. Elas cantam e dançam, fazendo uma a uma, a saudação aos atabaques.

**Imagem 55: Fotografia que compõe o acervo ‘Menino Nagô’-
Exposição realizada no Museu afro de Sergipe, em Laranjeiras.**



⁴²
Foto: Diering Adler ; 2016

⁴²O acervo fotográfico desta exposição está disponível em: <http://dieringadler.com.br/nago>

Imagem 56: Fotografia publicada no perfil do Facebook. de Bárbara em 10 de novembro de 2017, referente a um festejo Nagô na década de 70. A Lôxa na imagem é Umbelina Araújo, primeira Lôxa da Irmandade Nagô. A foto pertence ao acervo da Irmandade Santa Bárbara Virgem



Fonte:

https://www.facebook.com/photo.php?fbid=820747254756562&set=pb.1000_4638842379.-2207520000..&type=3&theater .

3.4 PERFORMANCE DA IMAGEM

Um das dimensões importantes da própria constituição do Candomblé são os atos performativos relacionados aos rituais. De acordo com Johnson (2008), a ação no terreiro não é apenas comunicativa, indexicalizada a partir dos objetos materiais, mas é performativa. Para Johnson, o discurso no Candomblé, por exemplo, é visto como algo materializado, não importando propriamente o que é dito, mas sim o que é feito. Portanto, na prática do Candomblé, a performance tem mais importância e força do que o discurso, e o espaço no Candomblé não é apenas o geográfico, onde os corpos realizam o ritual, mas está também relacionado à experiência da percepção.

Para entender essa dinâmica, julguei necessário recorrer aos estudos da performance. De acordo com Langdon (1999), as teorias do rito e performance foram marcadas pela interdisciplinaridade, ou transdisciplinaridade, como a autora a denomina, e o conceito de performance “surgiu de dois paradigmas na antropologia atual: a vida social como dramaturgia, ou como drama social (GEERTZ, 1983, pg. 27), e a “performance como evento”, que tem seu enfoque nas características e na produção dos eventos performáticos”.

O enfoque que tem sido dado a partir desses eventos performáticos, é a reformulação do conceito de cultura, no sentido de que ela tem sido pensada com enfoque no ator social como agente. E ainda de acordo com Langdon, esta visão de cultura não nega que as pessoas dentro do mesmo grupo compartilhem certos valores, mas que o ponto central e foco está na interação dos atores sociais que estão produzindo essa cultura a todo momento:

Experiências passadas e tradição fornecem possíveis recursos para os indivíduos interpretarem, entenderem e agirem no presente, mas é através da interação social que a cultura emerge. Os gêneros performativos não são limitados ao teatro, concertos, palestras, como reconhecido no mundo ocidental, mas também incluem ritos, rezas, cerimônias, festivais, casamentos, etc. (Bauman, 1992). São expressões artísticas e culturais marcadas por um limite temporal, seqüência de atividades, programa de atividades organizado, conjunto de atores, platéia, um lugar e ocasião para a performance. Podem ser observadas numa experiência direta e única e, ainda mais importante, são compostas de “mídia cultural”, ou o que Singer descreve como meios de comunicação que incluem não só a linguagem falada, mas meios não-lingüísticos tais como cantos, dança, interpretações performativas, artes gráficas e plásticas (Singer, 1972, p. 71). Performances são uma orquestração de meios simbólicos comunicativos, e não expressões num único meio. Elas resultam num conjunto de mensagens sutilmente variadas sendo comunicadas numa performance.” a “perspectiva performática” surge da preocupação de como as culturas constroem e produzem seus gêneros particulares de performance (LANGDON, 1999, pg. 23).

A autora aponta que nem todos os atos de comunicação e narração são performáticos, afirmando que “a experiência invocada pela performance é importante e é uma consequência dos mecanismos poéticos e estéticos, uma consequência dos vários meios comunicativos sendo expressados simultaneamente” (LANGDON, 1999, pg.24).

Seria então a imagem fotográfica no Candomblé também um ato performativo? Podemos então pensar a questão do transe em frente às câmeras como performance? Ao pensarmos numa imagem fotográfica de um elemento ritual do Candomblé, ou de uma pessoa em movimento no momento do transe, podemos dizer que os elementos que compõem essa imagem não estão representando algo, no sentido de reproduzir um personagem fixo e fechado, mas estão eles mesmos em constante transformação, ainda que a estrutura do ritual possa ser a mesma.

A imagem fotográfica apresentaria então uma força performativa, constituída através das formas de ação, do movimento, do não dito, das pessoas e objetos que compõem aquele cenário naquele exato momento, e que não se repetirá, mesmo que o mesmo local, ou os mesmos objetos e personagens estejam presentes em outras fotografias. Além disso, o transe, no Candomblé, implica uma certa forma de poder, que se manifesta em símbolos e movimentos que se apresentam a medida em que são evocados. A cada revisitação ou reprodução de um mesmo ritual, ou de fotografias, as maneiras de interpretação também vão se modificando de acordo com o contexto, e por isso os elementos rituais no Candomblé apresentam um certo tipo de poder, uma força ilocucionária, que irão engajar esses atores, e irão produzir uma autoridade religiosa que está imbricada na interação de diversos atos simultâneos.

Por fim, ao tomar esse tipo de fotografia como um produto, podemos perceber que esse produto é formado por um conjunto de práticas, que vão além de uma bricolagem de símbolos que se encaixam, mas que incluem uma série de fatores que atuam simultaneamente, como o som, a ação, o movimento, que podem ser “lido” e interpretado como algo que se expande para além do que é “visível” e montado num pedaço de papel ou num quadro na parede.

O que me parece é que essa revisitação e esses processos rituais, com enfoque na religião, são processos comunicativos contínuos, que nunca cessam e que acontecem via símbolos que variam de sentido através da dinâmica de seus contextos e atos performativos. Portanto, penso que a forma mais coerente para tratar com o uso dessas imagens e a sua circulação é pensar os processos pelos quais eu cheguei a essa interpretação e como poderei passar isso para quem estiver lendo essas pesquisas. Afinal, não podemos mais pensar numa vertente que dê conta de tudo, pois seria utópico, visto que o contexto muda a todo momento, e essa reflexão sobre como podemos falar ou passar esse conhecimento e em que contexto podemos fazê-lo é o que me parece ser o caminho mais pertinente e próximo ao que pretende a Antropologia.

Partindo disso, é importante pensar na força performativa e política dessas imagens e o controle e circulação delas num cenário em que as interdições nem sempre são explícitas, e que o silêncio comunica através dos corpos, e das imagens.

CAPÍTULO 4 : POTÊNCIA (S) DO AXÉ: RELAÇÕES ENTRE IMAGEM, SUAS TRANSFORMAÇÕES E VISIBILIDADE

Sabemos que há muitas pesquisas sobre as perseguições sofridas pelas religiões afro brasileiras, bem como há muito material sobre isso na imprensa, em discussões nos movimentos sociais e em outros espaços de acolhimento à população de terreiro. Nesse sentido, não venho através da pesquisa mostrar os índices de violência contra esses povos, ou os crimes de intolerância ou falar sobre a perseguição sofrida ao longo de tantas décadas. O que tentei e me propus a pensar e fazer, enquanto filha de santo, antropóloga e pesquisadora, é refletir sobre a preservação das memórias fixadas e refletidas através de imagens fotográficas, como atos de resistência em momentos de intolerância e conservadorismo político, além de pensar nas formas como os sujeitos, através de seus corpos como meios de comunicação entre o sagrado e o mundano, trazem uma perspectiva potencializadora de axé através do que é fixado na imagem durante os processos ritualísticos.

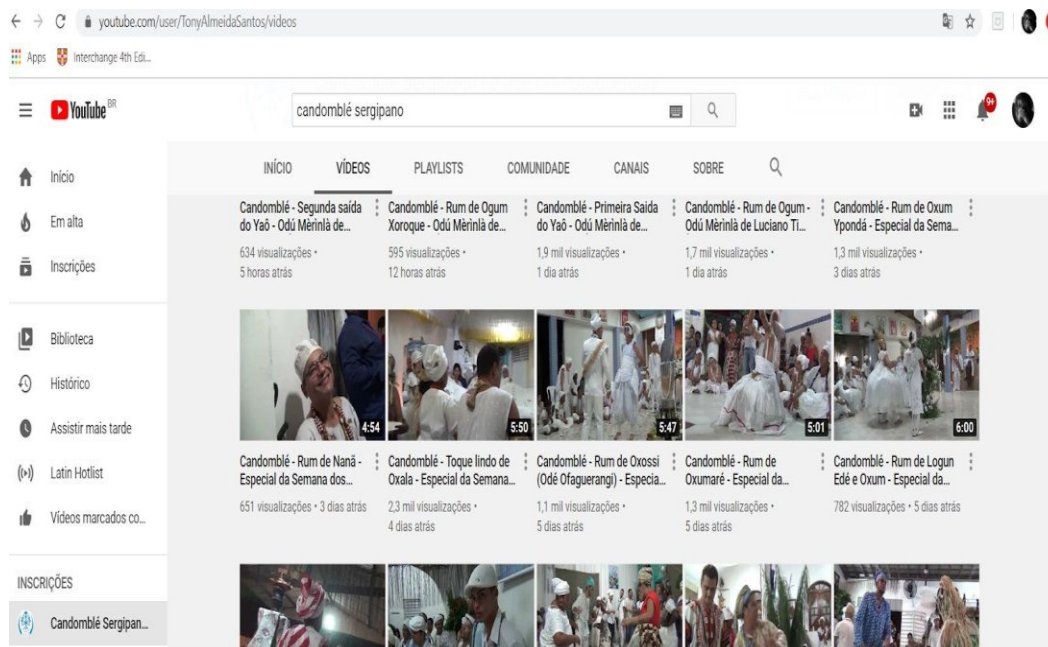
Imagem 56: 48 anos de Omin Mafé, Oxum de Mãe Bequinha



Foto: Pai Tony Ojuteran

Na imagem anterior, a orixá Oxum está em terra, e o que é curioso é que nesse momento, vários filhos de santo, autoridades da casa, curiosos e visitantes, estão com os celulares a postos, filmando, registrando o momento em que uma senhora de mais de 60 anos celebra 48 anos de iniciação no Candomblé. Essas imagens compõem um dos inúmeros álbuns da página de Facebook de Pai Tony Ojuteran, também membro do Candomblé e militante contra a intolerância religiosa e perseguições aos cultos afro-brasileiros. De acordo com Pai Tony, a ideia de partilhar vídeos e fotos no Facebook⁴⁴ é fruto da criação de um canal no YouTube⁴⁵, que surgiu em 16 de março de 2009. Segundo ele, o primeiro ritual registrado pelo canal foi o Amadocy do babalorixá Pierre ti Odé, realizado na casa de Obá Mojilewá, na cidade de São Cristóvão, Sergipe. Até o momento, mais de cem louvores em 28 casas de Sergipe e Alagoas foram registrados por ele.

Imagem 57: Print Screen do Canal do Youtube Candomblé Sergipano.



Fonte: <https://www.youtube.com/user/TonyAlmeidaSantos>.

⁴⁴ Página do Facebook: <https://www.facebook.com/tonyobaojuteranalmeida>.

⁴⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/user/TonyAlmeidaSantos>.

Ainda de acordo com Pai Tony, toda semana o Canal cobre uma celebração religiosa. Ele conta que o critério é somente o convite do babalorixá ou yalorixá da casa e disponibilidade na agenda, sendo que “o critério de escolha quando há vários convites para o mesmo fim de semana é o de antiguidade no Santo de quem convida”. A questão do tempo de santo ou antiguidade no santo é algo muito forte no candomblé sergipano. Não é à toa que no Candomblé, há o hábito de sempre pedir a bênção primeiro aos mais velhos, e depois aos demais. O tempo no santo, que é o equivalente aos anos de iniciação que a pessoa em questão tem na religião, significa não somente o tempo como experiência, mas também como o tempo que deve ser respeitado pelo fato de aquela pessoa ter passado por rituais e processos ao longo dos anos, que outras pessoas ainda não passaram, por exemplo.

Quando questionado sobre o critério de registro, sobre o que deve ser registrado e o que não deve ser registrado e os porquês, Pai Tony me explica que apesar de concordar com a exposição e circulação de imagens, há também a necessidade do controle do que se produz, já que a Internet é uma rede ampla, cujas fotografias podem ser utilizadas de maneira positiva por quem alimenta essas redes, mas também pode expor seus sujeitos, os que compõem as imagens, a situações de desconforto em ambientes de emprego, familiar, ou até mesmo em situação de ridicularização, calúnia e difamação:

as fotos são postadas. Sempre são veiculadas no meu perfil pessoal do Facebook, é compartilhado na página do Ilé Asé Odé Ofaguerangi, também no Face. Os vídeos somente no canal do YouTube Candomblé Sergipano. Não disponibilizamos nada em mídia física para evitar comercialização de nossos vídeos e fotos. Nosso trabalho é sem fins lucrativos e por amor ao Orixá. Nossa agenda está tomada até novembro. Somente registramos louvores de Orixá, não registramos umbanda, festa de catiços, entidades como boiadeiro, caboclos e pretos velhos não registramos também. Somente sessão pública é registrado e somente aquilo que leigos podem ver sobe no canal. Momento da Alafia do Orixá no Urunko é cortado, santo sendo arrumado não filmamos, fundamentos como suspensão de cargos e se alguém bolar no santo não registramos. Absolutamente nada de camarinha como Oro, bori e fundamentos internos da cada jamais é registrado. (Pai Tony, entrevista realizada em julho de 2019)

Imagem 58: Odu Ijé de Larissa Ti Opará, no Ilê Axé Omin Mafé



Foto: Pai Tony Ojuteran

A orixá que aparece na foto é também Oxum, dessa vez a Oxum de uma das netas consanguíneas de Mãe Bequinha. Pode-se perceber pelo ângulo da foto que Pai Tony está sempre muito próximo dos orixás, quase ao lado dos santos no xirê, na mesma distância em que as autoridades da casa, que aparecem na foto, enfileiradas, de branco e faixas, se posicionam. O que confere a Pai Tony um duplo prestígio no xirê, é que, além de ter a autoridade de um pai de santo, ainda que não dessa casa em si, ele também exerce a agência de fotógrafo.

No caso de pai Tony, que além de fotografar e filmar, também faz parte da religião, tal pertença lhe confere credibilidade entre as tantas casas as quais ele frequenta para fazer as fotos e vídeos. De acordo com Mãe Bequinha, Pai Tony é uma pessoa confiável, por ser de axé, por ter sensibilidade de fotografar somente o que é permitido, de filmar aquilo que as casas consideram permitido, e por isso, há uma liberdade para que

essa circulação da produção dessas imagens e vídeos aconteçam.

Imagem 59: Corte do inhame no Nagô, momento em que Bárbara saúda os atabaques. Nesse momento, não há incorporação.



Foto: Díjna Torres

No caso do Nagô, em que as fotos do corpo em transe não devem ser produzidas e nem circuladas, minha própria posição como pesquisadora se coaduna com a de fotógrafa. Minha produção junta-se, assim, às imagens de crianças, idosos, de todo o ritual antes do momento da incorporação, feitas por fotógrafos profissionais e que são exibidas em exposições. Essas imagens “mostram a religião”, respondendo assim ao que me foi relatado em entrevista, que é o desejo delas de fazer com que as pessoas saibam que o Nagô existe e que sua chegada à Laranjeiras foi também um ato de resistência. A permanência desses terreiros também é um ato de resistência, e todas essas imagens da performance ritual estendem sua existência para além de um momento temporal em que as pessoas reúnem-se para a consagração do sagrado.

4.1 POTÊNCIA DAS IMAGENS

A palavra Potência foi pensada justamente pelo fato de a palavra Axé representar Força, e, portanto, me remeter à sua potencialidade enquanto mantenedora da religião. No Candomblé, quando as pessoas desejam axé ou dizem que uma casa ou ritual está cheia de axé, isso significa dizer que há força, há uma potência energética que faz com que as pessoas ali saiam fortalecidas e movimentem esse axé para que todos que estão ali presentes, recebam essa força proveniente da energia dos Orixás. Com a minha vivência no campo, ao ouvir os relatos e em muitos momentos, ao ver as fotos das pessoas em transe, sobretudo as fotos às quais tive acesso na casa de Mãe Bequinha, ouvi muito as frases “Dá pra sentir o axé na foto”; “esse santo aí tem muito axé”, entre outras frases que remetem a um sentimento, a uma força ritual, que apesar de estar fixada numa imagem, é sentida por aqueles que a reconhecem em seus cotidianos.

Imagem 60: Orixá Ogum, incorporado em Mãe Bequinha.



Foto: Pai Tony

Quando eu falo sobre as potências do axé, pensando nessas potências como sendo múltiplas e o axé podendo englobar várias, uma dessas potências afeta também a questão do uso da imagem e da forma como essa imagem é controlada. Então, como eu mencionei no capítulo anterior, nessa questão dos usos das imagens e das redes sociais e a forma como esse controle e essa circulação têm sido feitos nessas casas, é preciso pensar também sobre a performance dos corpos nos rituais e suas imagens.

Muito se tem discutido sobre os rituais nos terreiros, tratando dessa performance ritualística, em particular do transe. O que eu gostaria de focar é outro viés, o da performance política, da agência desse sujeito que aparece também nas fotos e que está se colocando como filho de santo diante de uma realidade que traz bastante intolerância, bastante preconceito. Nesse sentido, divulgar sua imagem, independente de se a imagem é da pessoa posando ou de seu orixá incorporado, é também um ato performativo político, e esse contexto, essa circulação, essa seleção de imagens, também são feitas de maneira pensada.

Diante de exemplos de campos diversos, a exemplo dessas três casas que apresento ao longo da pesquisa, é importante pensar que essa potência da imagem e do axé, carrega símbolos, interpretações diversas e múltiplas subjetividades, tornando essa ritualística complexa. Geertz (2005) tem nos mostrado que religiões são sistemas simbólicos complexos, cuja multivocalidade, multiplicidade de significados e modos de fazer os rituais, carregam distintas possibilidades de interpretação da realidade de um indivíduo.

Ao que parece, Geertz está mais preocupado com o modo como os sujeitos pensam e interpretam a religião do que com uma definição e classificação que é baseada em métodos científicos ocidentais, e em como a religião influencia no curso da vida. Ou seja, ele pensa na questão da interação, no que as pessoas estão comunicando, quais são as relações e significados que estão sendo compartilhados. Essa preocupação tem muito a ver com a minha atenção tanto ao deslocamento e às diversas interpretações acerca das imagens e de sua circulação, quanto à própria atenção que os sujeitos em questão, meus interlocutores, dedicam a essas questões.

É importante destacar que a rede de relações que é proporcionada por esse sistema de controle e circulação das imagens no Candomblé, traz diversas formas de interação entre os símbolos que estão imbricados nesses rituais, e nos contextos e recortes feitos a partir das imagens fotográficas. Pensando nessas interações simbólicas e nas formas de comunicação, passamos a perceber aspectos performativos dessas relações, enfocando elementos não discursivos dos rituais, analisando elementos que assumem um papel multivocal e buscando entender como esses elementos produzem sua eficácia, e quais são os efeitos que esses elementos combinados vão produzir ou provocar nos rituais através da produção dessas imagens.

Pensando nisso, recorri a Tambiah (2007), que afirma que a linguagem da magia não é qualitativamente diferente da linguagem usual, mas que ela atua como uma forma intensificada e dramatizada. Ele afirma que as mesmas leis de associação que se aplicam à linguagem em geral estão presentes na magia e que a eficácia deriva do caráter performativo do rito. Para ele, os rituais partilham alguns traços formais e padronizados, mas estes são variáveis, portanto, o ritual não pode ser considerado falso ou errado em um sentido causal, mas, sim, impróprio, inválido ou imperfeito. Da mesma maneira, a semântica do ritual não pode ser julgada em termos da dicotomia falso/verdadeiro, mas pelos objetivos de expansão do significado, como uma continuidade do mesmo.

Portanto, tratar as imagens como forma de legitimar algo é uma das ferramentas utilizadas pelos candomblecistas para comprovar, principalmente para a comunidade de axé, que o orixá está em terra, ou que as entidades estão em terra. Além disso, por ser uma religião que sofre perseguição e que sempre teve a sua memória invisibilizada e apagada da história do Brasil, registrar as memórias através de arquivos de imagens, torna-se um ato performativo de resistência, é um ato político, de salvaguardar as narrativas através das imagens registradas em cada ocasião, mesmo que os segredos de quarto de santo sejam protegidos desse registro em imagens. Preservar a imagem, divulgá-la, é uma forma de demonstrar não só que os rituais existem, como também de enfrentamento à intolerância religiosa, uma vez que essas religiões sofrem o apagamento através de diversas formas de violências às quais estão submetidas.

Para Schieffelin (1985; 1998), esses elementos performativos, e a performance em si, não visam construir uma realidade simbólica a fim de apresentar um argumento, explicação ou descrição. Segundo ele, o intuito da performance é fazer com que os participantes experimentem os significados simbólicos como parte do processo ao qual eles já estão submetidos e no qual estão atuando, ou seja, a performance funciona através de uma dupla transferência vivenciada pelos atores e pelo processo de interação entre os participantes e os símbolos discursivos e principalmente os não discursivos. O autor aponta que o mundo não é algo concreto ou dado, e sim em constante construção, e que a questão para a etnografia deve ser como esse mundo é produzido.

Podemos, então, pensar nessas imagens recortadas como uma reconstrução de realidades relacionadas a esses espaços? Traçando uma linha cronológica sobre minha pesquisa de campo, percebo que ao longo desses anos, as realidades não foram modificadas e alteradas somente no sentido de haver mais ou menos interdições e circulação de informações, ou até mesmo de integrantes e adeptos nas casas, mas pensando numa forma de reconstruir também o passado através da fixação dessas imagens. Talvez seja pretensioso usar a palavra reconstrução de passado através de imagens rituais, mas uma reconstrução no sentido de fixar uma memória rotativa, que está ali presente em todos os ambientes, a partir da preservação de objetos simbólicos, rituais, vestes, entre outros objetos que simbolizam uma história a ser montada e remontada através das lentes de quem a conta.

Ou seja, quando falamos em montar, fixar, circular, não podemos deixar de falar sobre a agência e o controle que essas imagens possuem dentro desses contextos de axé. Então, retomando trabalhos como o de Ortner (1996), em que a questão do poder e controle irá situar debates com um viés político, a cultura agora terá um papel central como o de construir ideologias, que vão justificar certas desigualdades sociais.

Mais uma vez, é importante pensarmos no contexto em que essas discussões emergiram e suas limitações dentro da Antropologia em si, sobretudo em se tratando dos estudos sobre as religiões afro-brasileiras, justamente pelo fato de que naqueles contextos, tais problemas não haviam emergido ou não haviam sido pensados de diferentes formas ou relevância, para que se constituísse de fato uma questão a ser problematizada pelo estudo dos símbolos, e por isso, algumas pessoas apontam a Antropologia das religiões como teorias que não dão conta de determinadas questões

contemporâneas, mas porque estão fixadas num contexto atual como se esses contextos e conceitos fossem fixos e não pudessem ser revisitados.

É importante então retomar uma noção de “prática” ou uma “teoria da prática”, que conforme Ortner (2007, p.38), é “a teoria geral da produção de sujeitos sociais por meio da prática no mundo e da produção do próprio mundo por intermédio da prática”. Ou seja, a autora pensa na história como algo que é feita de duração, não algo preso somente ao passado, mas a períodos de tempo e uma análise de um momento em particular. Partindo disso, a autora sugere que uma análise centrada na prática implica no estudo de todas as formas de ação humana, porém de um ponto de vista político, pensando na ação como uma escolha pragmática. Neste sentido, o ritual, para ela, é uma forma de prática.

Fazendo um paralelo com Barth (2000), o foco nas particularidades que compõem a estrutura de um ritual passa a ter uma importância central em trabalhos sobre cosmologias religiosas, especialmente em pesquisas sobre o Candomblé. O que Barth aparentemente pretende, não é demonstrar que um padrão pode ser arbitrariamente transformado em outro, e sim, aplicar o modelo da subjetivação e reobjetivação através das oscilações cosmológicas. Apontando para variações de significados de acordo com os diferentes contextos, ou o mesmo contexto em diferentes épocas, para Barth, o exercício analítico de definir os sentidos do símbolo deve ser o de construir uma harmonização de suas diversas conotações.

Porém, a análise de Barth e outros teóricos não dão conta de pensar, que esse modelo de subjetivação é uma tendência, uma interpretação de um antropólogo, e que, portanto, há limitações. De acordo com Keesing (2014), os significados são ambíguos, os conceitos não são verdades, e os antropólogos precisam reconhecer as limitações do que estão produzindo, pensando também na importância do contexto neste sentido, pois o contexto e a interação também evocam múltiplos significados.

Um dos elementos de grande importância para esses adeptos e as casas em questão, é a preservação do segredo. Para a mãe Martha, o segredo é constitutivo da sacralidade de diversos símbolos, como as ervas utilizadas e a forma como elas são utilizadas nos rituais, frases e cânticos em Yoruba para manifestar algo em determinado momento do ritual, a manipulação de facas e navalhas, do sangue e dos bichos, também considerados sagrados, e todas as danças, vestes, e atos performativos em que estão

imbricadas o processo do transe, por exemplo.

Para Pai Cris e seus filhos e filhas, não é necessário fazer postagens com pessoas da casa em transe, as únicas fotos que vi em suas redes sociais de um orixá em terra, não mostra o rosto do filho ou filha de santo, não é possível identificar. Mesmo as fotos dos rituais, as que são postadas são sempre aquela em que as pessoas não estão em transe. Para Pai Cris, o momento do transe é algo sagrado, que não precisa ser compartilhado dessa forma, além de ter a preocupação com a exposição dos filhos e filhas de santo que muitas vezes sofrem preconceito no ambiente de trabalho, ou no ambiente escolar, como me foi relatado por pessoas da casa.

Imagem 61: Foto de um ritual para Oxalá no Abassá Ilê Pilão de Oxaguian.



Foto: Acervo do terreiro

A questão do sagrado nos rituais para os Orixás praticados por essas casas em questão, muito se assemelha a uma relação de puro e impuro, como as relações de contágio citadas por Douglas (1976). A autora trata dos rituais de pureza e impureza como atos religiosos que apresentam noções extremamente funcionais no cotidiano das pessoas, especificamente no cotidiano dos religiosos, buscando compreender esses fenômenos através da comparação entre eles.

Porém, como podemos comparar nossas ideias de contágio, pureza e impureza, se o contexto é completamente diferente? Como podemos fazer uma comparação entre as nossas formas, e as formas dos outros, se ao fazer isso, já estamos supondo que há um denominador comum entre esses conceitos, e que há também mesmos conceitos nesses contextos, somente com significados e interpretações diferentes? Portanto, pensar o símbolo como passível de comparação ou como representação, deixa passar o processo de interação e subjetividades que produzem esses significados, e não meramente uma representação de algo como já dado, pré-estabelecido ou conceito fechado.

No município sergipano de Laranjeiras, a poucos quilômetros da capital, o terreiro Nagô Santa Bárbara Virgem fincou raízes há pouco mais de um século, tornando-se, para os moradores da região e praticantes dos cultos afro-brasileiros, um dos terreiros mais tradicionais e antigos do Estado. Um aspecto importante, se não o mais importante, para esta família de santo é o tratamento dado pelo terreiro a uma noção de “pureza”. Ao questionar a Irmandade sobre o que a difere dos outros terreiros, não só de Laranjeiras como do Brasil, a Lôxa, Bárbara Cristina dos Santos, responde que este terreiro é o único “puro” do país, conceito este elaborado pelo grupo a partir da “tradição” como fator determinante de “pureza”:

A gente classifica o Nagô deste terreiro como puro porque a gente preserva a raiz africana, ou seja, tudo aquilo que foi trazido da África pelos africanos que habitaram em Laranjeiras permanece da mesma forma como veio trazido. A Irmandade Santa Bárbara Virgem não aderiu a novas coisas como a questão do caboclo, por exemplo, que vem do toré, que é da cultura indígena, e não africana. Essa pureza vem daí, da preservação do que é tradicional africano. (SANTOS, em entrevista à autora em 02/04/2011)

A ideia de “pureza” para esse terreiro de candomblé é vista como algo remetido ao que vem da África, principalmente aos cultos nagôs. Dantas (1987, p.122) remete a ideia de pureza às instituições culturais africanas que se almeja reproduzir de maneira fidedigna, tornando-se, dessa forma, uma forma de resistência à transformação. Capone (2009, p.122), ao citar o trabalho de Dantas (1988), “Vovó Nagô e Papai Branco”, afirma que essa heterogeneidade existente no campo religioso faz com que a identidade religiosa seja constantemente negociada entre os atores sociais.

Segundo Capone, o que constitui o cotidiano de certos cultos afro-brasileiros é a oposição entre uma forma “pura” – que representa mais um modelo ideal que uma realidade, e uma forma “misturada”, ou seja, essa oposição marca a diferença central entre as casas de culto de candomblé. Essa “mistura” resultaria numa confusão, e é preciso manter a ordem geral do mundo expressa no esquema de classificação. Mas nem sempre é possível impedir certas “misturas” indesejáveis que introduzem a desordem, e, neste caso, é necessário não só identificar os tipos de “misturas” portadoras de prejuízos, mas também determinar o lugar para o híbrido, aquele que confunde o esquema geral do mundo. É esta tarefa que se tem pela frente face aos que seriam os “africanos misturados” (DANTAS, p.121,1988).

Para os integrantes do terreiro Santa Bárbara Virgem, o modelo de nagô puro é o que demarca a diferença entre eles e o “outro” anteriormente citado por Dantas (1987). Os que misturam outros elementos, aqueles em que a tradição original é incorporada a

outros elementos são considerados deturpados. Ainda de acordo com Dantas (1987, pg.124), essa ideia de pureza pode ser articulada com a ideia de poder, uma vez que dentro deste sistema religioso demarcar os tipos de terreiro como puro e misturado é também uma forma de marcar o espaço de cada um, buscando, assim, legitimidade e hegemonia dentro desta classificação de poder.

Em relação ao terreiro Santa Bárbara Virgem, para buscar compreender a forma como eles conceituam, enxergam e utilizam esse conceito de pureza em seus rituais e práticas cotidianas, foi necessário aprofundar o que é esse conceito nativo e como um antropólogo não nativo pode tratar desse conceito sem que se aproprie dele como sendo seu.

Imagem 62: Terreiro Santa Bárbara Virgem, preparado para o ritual da colheita do inhame, setembro de 2017

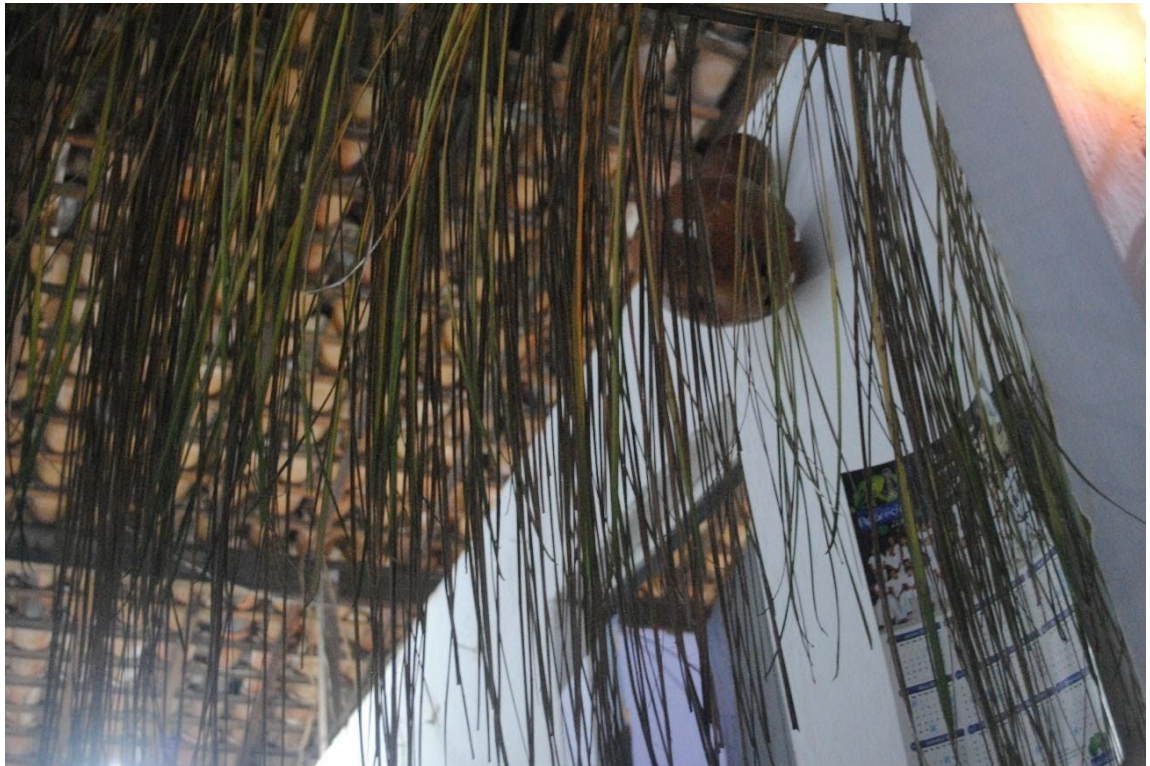


Foto: Díjna Torres

De acordo com Deleuze e Guatari (1992) o modo de operar os conceitos não é pelo modo de contemplação, nem comunicação. Para os autores, os conceitos não são objetivos e nem precisam ser, eles surgem na controvérsia ou rivalidade entre o saber. Os autores afirmam que vários componentes formam o conceito e este está sempre em construção.

Neste sentido, eles fazem uso da noção de *outrem* para demonstrar a relação com o outro, mostrando que não existe um eu transcendental, que o eu e o outro estão interconectados. Portanto, a forma de trabalhar o conceito dentro deste escopo é pensar em como o conceito foi montado, nesse caso, como o conceito de pureza foi construído pela Irmandade Nagô, sem assumir a nossa visão de pureza como algo enraizado e fixo, e sim, trabalhando com as concepções como possibilidades, desestabilizando o conceito ao qual estamos acostumados. Dessa forma, a tradução do conceito varia de acordo com o olhar individual, o contexto e a finalidade, por isso, ele não pode ser tratado como somente uma forma de mediação:

Não há conceito simples. Todo conceito tem componentes, e se define por eles. Tem portanto uma cifra. É uma multiplicidade, embora nem toda multiplicidade seja conceitual. Não há conceito de um só componente: mesmo o primeiro conceito, aquele pelo qual uma filosofia "começa", possui vários componentes, já que não é evidente que a filosofia deva ter um começo e que, se ela determina um, deve acrescentar-lhe um ponto de vista ou uma razão. Descartes, Hegel, Feuerbach não somente não começam pelo mesmo conceito, como não têm o mesmo conceito de começo. Todo conceito é ao menos duplo, ou triplo, etc. Também não há conceito que tenha todos os componentes, já que seria um puro e simples caos: mesmo os pretensos universais, como conceitos últimos, devem sair do caos circunscrevendo um universo que os explica (contemplação, reflexão, comunicação...). Todo conceito tem um contorno irregular, definido pela cifra de seus componentes. É por isso que, de Platão a Bergson, encontramos a idéia de que o conceito é questão de articulação, corte e superposição. É um todo, porque totaliza seus componentes, mas um todo fragmentário. É apenas sob essa condição que pode sair do caos mental, que não cessa de espreitá-lo, de aderir a ele, para reabsorvê-lo (DELEUZE; GUATARI, 1992, p.25).

Partindo desses pressupostos, Sahlins (2001) reitera que os conceitos estão ligados a outros conceitos, as leituras ou o modo de fazer, é que são distintas, e por isso, as traduções são diferentes. Neste sentido, a “pureza” passa a ser diretamente relacionada ao conceito de “tradição”, uma vez que o puro é o não mesclado, ou seja, aquilo que não é impuro, profano, que para eles seriam os elementos da umbanda ou dos rituais de caboclo. No caso da religião católica, para eles, os elementos não são considerados impuros, mas sim sagrados. Douglas (1976, p. 196) cita em sua obra ‘Pureza e perigo’, que a pureza é inimiga da mudança, ou seja, ela é incompatível com a ambiguidade, e, portanto, inflexível. No Nagô, é exatamente esta relação com a pureza que os integrantes da casa querem passar para os “de fora”, o outro, de que a pureza remete a uma tradição imutável.

Para Eliade (1996), o sagrado significa a manifestação de uma entidade que seja considerada sagrada, a exemplo de determinados objetos em algumas sociedades. A construção do sagrado é dada pela consciência humana, ou seja, o autor apresenta o sagrado também em oposição ao que é profano e acrescenta que o sagrado está relacionado ao poder, pois para o homem religioso, nada pode começar ou se manifestar sem uma orientação prévia.

Dentro deste contexto, o sagrado, assim como a pureza, assume papel primordial no terreiro Santa Bárbara Virgem como elemento norteador das atividades ritualísticas da casa e, conseqüentemente, a pureza é um elemento que para esses integrantes está diretamente relacionado e, por vezes, incorpora-se ao sagrado estabelecendo uma relação que se interconecta, forma e transforma-se juntos. Para Strathern (1995), são as relações estabelecidas entre os conceitos que devem ser observadas, e que os antropólogos têm insistido em focar nas partes que podem formar um todo, em vez de observar as relações que essas partes estabelecem e como elas vão se transformando e promovendo deslocamento dos conceitos.

Outro procedimento metodológico importante, recomendado aos pesquisadores em formação, por Gallois et. al. (2013), é relacionado à variação nas manifestações dos

conhecimentos tradicionais por diferentes indivíduos ou grupos e à inexistência de um padrão único e/ou “mais verdadeiro” para tais saberes. Complementando, Barreto (2012) afirma que os conceitos operam além das suas noções e proposições feitas pela ciência, e que o conhecimento nativo não deve ser considerado um mito, fábula ou narração, e sim uma lógica de pensar, “por isso que o conhecimento científico é construído a partir da pesquisa, são construções, fabricação a partir de combinações de elementos, enquanto o outro é construído a partir da oralidade, da linguagem” (BARRETO, 2012, pg. 532).

Partindo disso e reforçando o que foi dito anteriormente e inicialmente sobre a “pureza Nagô” neste trabalho, a ideia de pureza para os terreiros de candomblé é vista como algo remetido ao que vem da África, principalmente aos cultos nagôs. Dantas (1987, p. 122) remete a ideia de pureza às instituições culturais africanas que são reproduzidas de maneira fidedigna, tornando-se, dessa forma, uma resistência. Para os integrantes do terreiro Santa Bárbara Virgem, o “Nagô puro” é o que demarca a diferença entre eles e o “outro”. Os que misturam outros elementos, aqueles em que à tradição “original” são incorporados outros elementos são considerados deturpados.

Em se tratando do puro e impuro no Nagô, a Lôxa Bárbara Cristina dos Santos, afirma que este terreiro é o único puro do país, pois é algo que veio dos seus antepassados e porque eles mantêm essa tradição da mesma forma que lhes foi passada. Além disso, a pureza também está ligada a uma noção de sacralidade, tornando-a um conceito inter-relacional e composto por múltiplos elementos caracterizados pela própria família de santo.

No terreiro Nagô, a noção de sacralidade e pureza está presente em todas as ocasiões, inclusive nos ritos e rituais realizados pela família de santo e pela Lôxa diariamente. Esses ritos devem cumprir uma etapa sequencial em que tudo deve ser respeitado como forma de preservar o sagrado. Os objetos do quarto de santo, por exemplo, só podem ser manipulados por pessoas que tenham o ‘corpo limpo’, ou seja, não tenham ingerido bebida alcoólica, drogas, ou mantido contato sexual. Portanto, a definição de pureza como um conceito nativo a partir desses autores demonstra que o conceito é múltiplo e opera de maneiras diversas através de relações estabelecidas entre

eles. E que não há como definir um conceito nativo através de nossa percepção de mundo, sem buscar no contexto, na lógica e na finalidade com a qual ele opera, dentro de um locus de complexidade elementos por diversas vezes desconhecidos por nós.

4.2 POTÊNCIAS DO AXÉ E SUAS NARRATIVAS

Se o controle do uso da fotografia no contexto do Nagô de Laranjeiras está intimamente ligado à própria concepção da ‘pureza’ e das disputas em torno da preservação de uma esfera do “segredo” que cerca o “conhecimento” e o “fundamento” dessa pureza, esse controle remete a outras questões em um território mais amplo de disputas de reconhecimento, e portanto de poder, na rede de relações dessas casas religiosas.

Apesar de haver uma padronização e sequência cronológica dos eventos e da utilização material dos símbolos, nenhum ritual é igual ao outro. A imprevisibilidade é também um marcador importante para essas e outras casas de culto afro-brasileiro. Não há como prever determinados acontecimentos, os tranSES de algumas pessoas que não fazem parte da família de santo e, muitas vezes, as filhas de santo que nunca passaram pelo processo de incorporação e que passam pela primeira vez nestes rituais. Além disso, há também um território de disputas e relações de poder que não fica evidente para “os de fora”, mas que é reconhecido pelos “de dentro”, como situações de pais ou mães de santo de outras casas participarem das festas não somente como forma de prestigiar, mas para observar o que está sendo feito, se há “falhas”, se as Yawós estão mesmo incorporadas com os orixás, entre outras situações que foram relatadas a mim e outras que vivenciei em outros momentos rituais nas casas.

Essas relações de poder e essas disputas também operam como símbolos dentro da dinâmica social que é vivenciada por esses grupos, ao menos na cidade de Riachuelo-SE, em que a casa de axé de que faço parte está. Toda essa simbologia material e imaterial não é visível nas fotos, nem mesmo aos olhos de quem fotografa, ou de quem opera como

interlocutor através das imagens feitas. Há uma disputa nas vestimentas (que parecem as vestimentas da antiga corte, feitas com tecidos caros e suntuosos), há uma disputa nas danças (os orixás que dançam bem, os orixás que não dançam bem), disputa por público (festas mais cheias, menos cheias), decoração (salão com muitas flores, tecidos etc.), cânticos, força do Rum, Rumpi e Lé (três atabaques que são considerados como entidades por conta dos sons que emitem para chamar os orixás), enfim, toda essa gama de símbolos que aparecem através das relações e experiência de quem vê e vivencia algo relacionado à religião ou próximo a isso.

Retomando o diálogo a partir de Ortner (2007) com a teoria da prática, em que os símbolos e rituais atuam com um viés político, sendo eles sagrados ou profanos, a exemplo do movimento feminista, podemos tomar a questão do poder e conflito como algo central que norteia essas discussões na Antropologia.

Para tanto, retomo também o argumento de Briggs (1996), quando ele diz que a cultura é performada em pequenos atos (que para mim, seriam os ritos), e que esses atos são dinâmicos, ou seja, são reiterados cotidianamente, transformados através de contextos, momentos, situações, em que o conflito perpassa as relações. Briggs e outros autores, argumentam que o símbolo cria processos de comunicação e relações que darão o seu significado no contexto no qual ele está inserido e que também está transformando através da experiência e da prática. Os contextos e as apropriações dos símbolos e seus significados são diferentes, e para entender ou buscar o significado de cada símbolo, precisamos primeiro entender em que contexto ele está inserido e o seu significado como emergente em cada um desses contextos.

Então, se tomarmos esse tipo de fotografia - a fotografia do sagrado ou segredo - como um “produto”, podemos perceber que esse produto é formado por um conjunto de práticas, que vão além de uma bricolagem de símbolos que se encaixam, mas que incluem uma série de fatores que atuam simultaneamente, como o som, a ação, o movimento, e que pode ser “lido” e interpretado como algo que se expande para além do que é “visível” e montado num pedaço de papel ou num quadro na parede.

Segundo Mitchell (1996), em *What do pictures really want*, as imagens não têm a

intenção de serem decodificadas e interpretadas, elas não falam, mas quem fala é quem a produz através de seu olhar, a voz que percebemos na imagem é a voz do interlocutor. De qualquer forma, a interpretação de quem vê a imagem é também o que dá voz a ela, ou seja, quem produz e quem vê a imagem atuam como interlocutores.

Além da interpretação e dos elementos que uma imagem apresenta, Didi-Huberman (2012), nos alerta para pensar a imagem como uma impressão visual do tempo, em que o presente atua mais como um coadjuvante do que como um elemento principal de todas as relações de tempo que uma imagem apresenta e que são interpeladas pelas diversas interpretações e interrupções. Pensando nisso, como tratar os símbolos que as fotografias apresentam dentro deste contexto religioso, sem defini-los?

É nesse sentido que penso que a forma mais coerente para tratar com o uso dessas imagens e a sua circulação nessa etnografia, tem sido apontar os processos pelos quais eu cheguei a certas interpretações e passar isso para quem estiver lendo essas pesquisas. Afinal, não podemos mais pensar numa Antropologia que dê conta de tudo, e essa reflexão sobre como podemos falar ou passar esse conhecimento e em que contexto podemos fazê-lo é o que me parece ser o caminho mais pertinente e próximo ao que pretende a Antropologia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa foi desenvolvida a partir de indagações e vivências minhas ao longo de uma década, desde que tive meu primeiro contato prático com as religiões e cultos afro-brasileiros. Meu campo começou a partir do terreiro Santa Bárbara Virgem, na cidade de Laranjeiras, que culminou na dissertação de mestrado, sobre relações de gênero e parentesco no local. A partir disso, para o doutorado, decidi pesquisar sobre a circulação de imagens e o controle sobre sua produção e circulação, e acrescentei duas casas: o Abassá Ilê Axé Pilão de Oxaguian, e o Ilê Axé Omin Mafé. A primeira é a casa de um grande amigo e pai de santo, e a última é a casa da qual faço parte enquanto filha de santo.

Para além das relações de afeto, a escolha das casas se deu pelo fato de serem de nações distintas, dentro do universo religioso afro-brasileiro, como também por serem casas com relações de sociabilidade entre elas, mas que pensam de maneira muito distinta sobre o controle e circulação das imagens fotográficas em rituais religiosos. Optei pela pesquisa de campo, ou método etnográfico, assumindo um papel de pesquisadora nativa, após muitas reflexões sobre me afastar ou não do campo. Parei para pensar e não consegui fazer esse afastamento, e nem conseguiria, pois existem as relações e acredito que são elas que fazem com que o corpo desse texto tenha substância, talvez não como uma pesquisa teórica clássica, mas pensando num viés que também apresenta questões substanciais a partir de um olhar nativo e acadêmico, pensando que não é necessário dissociar um do outro.

Inicialmente a minha proposta era a de analisar os usos, as proibições e a circulação de imagens fotográficas em terreiros de Candomblé em Sergipe, pensando em introduzir inquietações acerca da imagem fotográfica no Candomblé, no sentido de buscar pensar, através das suas relações e conceitos, a questão do segredo, a proibição e suas relações com o público e o privado. Essas inquietações foram pensadas ao longo de todo o texto, uma vez que as casas têm modos de fazer e pensar de maneiras distintas, como pudemos ver ao longo dos 4 capítulos aqui desenvolvidos.

Além disso, busquei problematizar como a visão cosmológica afeta a relação entre a imagem, o ato imagético, e quem fotografa e é fotografado, através de informações do campo, elencadas com a revisão bibliográfica, buscando compreender quais são os limites do ato fotográfico e como a circulação fotográfica atua nos campos e relações públicas e privadas, sobretudo em se tratando de um campo ético e político que apresenta conflitos. Infelizmente, o tempo, apesar de extrapolado, ainda foi curto para tantas informações recebidas, trocadas, e dados que ainda possuo e que posteriormente podem ser inseridos em trabalhos posteriores.

Indo ao encontro da crítica de Benjamin (1987) sobre a forma como a fotografia é geralmente usada como índice do real, como um recorte da realidade em algum modo, pudemos problematizar aqui, ainda que brevemente, a potência da imagem fotográfica de fixar algo e conseguir deslocar para outro lugar, mostrando que a imagem é o meio do real e não uma cópia do real. O grande desafio de trabalhar com imagens, sobretudo as rituais, é pensar justamente no contexto e na imagem de maneira relacional, como eles são pensados em relação ao outro por quem está vendo ou assistindo.

Além disso, a fotografia nos leva a uma multivocalidade a partir das interpretações de cada sujeito e sua vivência ou experiência. É como se a fotografia se aproximasse do que se considera real, como se ela penetrasse a realidade. E aí é onde entram questões que ainda estão em aberto: Como lidamos com a cena do outro sem correr o risco de criar dicotomias entre o conhecimento do outro e o nosso? Pensando justamente sobre como retratar esse espaço intersubjetivo que se apresenta entre o que seria a realidade e o imaginário.

Vimos também, que o poder da fotografia de instituir um mundo de imagens que substitui seus referentes, é encontrado a todo instante em nossa vida diária. A fotografia produz um momento imediato, enquanto na antropologia o deslocamento temporal pode ser visto servindo a interesses de poder específico.

Tratar sobre as questões dentro do universo religioso afro-brasileiro é um desafio constante, seja para os que, assim como eu, fazem parte de uma dessas religiões, seja para curiosos ou estudiosos do tema.

Busquei trazer um pouco da minha experiência como filha de santo do Ilê Axé Omin Mafé para problematizar uma questão central sobre a circulação da fotografia. Toda essa premissa, ao que pude constatar e perceber ao longo de minhas observações e conversas com integrantes das casas, é a de que está fundada não só nas experiências vividas e contadas de mães e pais para filhos de santo, como também no mito narrado e contado sobre as histórias imbricadas dentro dos contextos apresentados nas imagens vistas.

A bibliografia escolhida é ampla e transgressora, no sentido de trazer a voz e a importância do Outro para a construção do discurso e das etnografias, pontuando e problematizando questões importantes, que apesar de trazer campos e contextos diferentes, se encaixam e podem ser relacionadas com o que busco para tentar compreender melhor os processos pelos quais a casa que frequento passa. Pude trazer brevemente questões acerca do silêncio como resposta e a título de violência diante de um discurso opressor e carregado de intencionalidade e como essas intenções surgem ao longo de processos ritualísticos. Além disso, tentei mostrar como todo discurso é político, e é mutável a depender de quem o faça e para quem o faça, e acredito que essa formação e construção dependa de inúmeros fatores, a começar pelo contexto e relações imbricadas entre os atores envolvidos nos processos de comunicação nos quais o discurso será elaborado.

Sendo assim, deixo em aberto alguns questionamentos para que possam ser melhores desenvolvidos e elaborados com mais revisão bibliográfica e tempo de pesquisa, que envolvem a questão da formação da pessoa e o contraste entre santos e indivíduos.

De acordo com Maluf (2013), sujeito é constituído mediante uma exclusão e diferenciação, talvez uma repressão, encoberta pelo efeito da autonomia. Afirmar que o sujeito é constituído, não quer dizer que ele é determinado. Nesse sentido, as possibilidades de mobilização são produzidas com base nas configurações existentes de discurso e poder, pois o sujeito nunca está plenamente constituído.

Os sujeitos se constituem mediante a exclusão/efeito/significado (ato de significação performativo, pois produz o corpo que afirma encontrar antes da significação).

A pessoa não é um ser inacabado, é um ser em movimento, por isso, o corpo não é um dado, ele é performado. As categorias de pessoa e sujeito são complementares e não excludentes.

Ao analisar os modos de apreensão das imagens, busquei compreender como a relação da pessoa com a imagem participa do processo de composição pessoa/orixá e como parte da produção da pessoa no candomblé, e quais são as implicações dessas relações no âmbito religioso e ritualístico, ainda que de maneira breve e incompleta. Busquei também problematizar ainda mais essas relações, mitos e discursos que perpassam a questão religiosa, envolvendo envolvendo em minha análise as relações interpessoais entre a família de santo e seres sobrenaturais, e como isso é passado para a imagem.

Pensando nas relações e intervenções que podem ser produzidas a partir do fazer fotográfico em si, a presença dos fotógrafos de fora e dos filhos de santo fotografando, o próprio registro das imagens dos rituais faz parte também de uma dinâmica dessas casas. A impressão desses corpos/pessoas através das imagens como algo materializado vai além dessa indexicalidade, sendo, então, um ato performativo, no sentido de que tudo o que possa compor esse ato fotográfico é expandido para além da fotografia em si, ou seja, envolve uma série de símbolos, relações e trocas que parecem estar em constante transformação e atualização, e que atuam, ao que parece, na construção dessas dinâmicas e das pessoas que estão envolvidas e produzem essas relações.

Durante diversas idas a campo realizadas nos anos de 2015, 2016 e 2017, participando ativamente dos processos e rotina das casas de axé pesquisadas, não só como integrante de uma delas, como também pesquisadora, pude conhecer diversas narrativas e discursos de várias pessoas que frequentam a religião e que ocupam cargos importantes dentro dessa hierarquia religiosa, bem como narrativas de pessoas que ainda não estão completamente inseridas na religião ou não ocupam cargos dentro deste contexto. Partir dessas narrativas, do conhecer os diversos processos e contextos em que elas estão inseridas e a quem esses discursos se destinam e para quê, edificou ainda mais

a minha preocupação em entender e problematizar as controvérsias dos posicionamentos, inclusive, as controvérsias do ato de fotografar e ser fotografado.

Isso implicou na discussão de uma questão ética e política que envolve não só a preservação da religião contra os ataques de outras religiões, como também a “*posse de uma sabedoria especial*” (COLLINS, 2008, p. 48) que daria um lugar "cristalizado" ou até mesmo "naturalizado" a esses saberes, como se o tombamento patrimonial desses saberes ou dos locais em que os processos rituais acontecem, fosse garantir uma estabilidade. No entanto, diante de todo o histórico e processos semióticos que o Candomblé apresenta, essa estabilidade a partir da fixação de objetos, imagens e tombamento patrimonial de seus locais e ritos, não acontece.

Pensando nessas indagações, e no arcabouço teórico apresentado por John Collins, que pesquisou a Bahia e aspectos do Candomblé durante uma década, a imersão de estudo e intercâmbio que fiz ao longo do doutorado, justificou-se no sentido de buscar encontrar, através de questões teóricas e etnográficas, elementos que ajudassem no desenvolvimento desta pesquisa, uma vez que se trata de uma religião complexa já em sua formação (constante e dinâmica) e em seus elementos que se entrelaçam com desdobramentos sócio-políticos que vão muito além da formulação das histórias e construção das imagens. Tornou-se assim necessário a compreensão do(s) posicionamento(s) a partir das narrativas pessoais que entrelaçam o presente e o passado (COLLINS, 2008, p. 38), aquilo que busquei trazer no capítulo 1, com referências históricas sobre a formação dos candomblés em Sergipe e como se deu a inserção da fotografia nesse universo.

Neste sentido, é importante pensar na transitoriedade do tempo, atores envolvidos no processo, mas, principalmente, pensar nas formas de linguagem e no contexto em que essas narrativas surgem e para quem. Não há como engessar ou delimitar as narrativas dentro de um universo como o das religiões afro-brasileiras. Especialmente porque cada casa de axé ou de santo é única no sentido em que cada uma delas possui suas regras, sua forma de condução e personagens diferentes, com histórias diferentes e maneiras de relacionar-se diferentes também. Podemos pensar nessas narrativas como mutáveis, bem

como as regras de cada casa, contextos e situações, além disso, mesmo a universalização de mitos e histórias é passível de mudanças, é passível de erros e de transformações ao longo dos processos rituais em que a casa está sempre submetida. Portanto, tratar dessas narrativas como assertivas e histórias prontas e fixas, é tentar engessar um universo em constante transmutação.

Deixo aqui essas indagações, e sigo afirmando que-esse trabalho foi uma tentativa de retomar o fôlego para enfrentar também a falta de arquivo e memória sobre os candomblés sergipanos, e a escassez de produção de pesquisas sobre essas histórias que devem ser registradas para além da oralidade. Minha intenção foi apresentar as narrativas e histórias desses locais através das imagens que essas pessoas produzem sobre si e sobre seus espaços, mas também problematizar essas imagens como atos de resistência e atos performativos políticos diante do enfrentamento ao racismo religioso e à intolerância religiosa, que têm aumentado vertiginosamente em nosso país.

Acredito que há ainda muito a ser pensado, acrescentado e dito, porém, deixo nesses escritos as linhas abertas, que assim como no Candomblé, fluem para os mais diversos campos, caminhos e apresentam contextos que vão se desdobrando ao longo do tempo e dos processos das casas.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, J.; VIEIRA, A. “Provas imateriais: experimentos entre a ciência e formas de conhecer indígenas” Entrevista com João Paulo Lima Barreto. **Revista de Antropologia**, v. 55, n. 1, 7 dez. 2012.

BARRETO, João Paulo. **Wai-Mahsã: peixes e humanos, um ensaio de antropologia indígena**. Dissertação de Mestrado, Manaus, 2012.

BARTH, Fredrik. **O guru, o iniciador e outras variações antropológicas**. Tradução de John Cunha Comerford. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria. 2000, 07-67.

BASTIDE, Roger. **As religiões africanas no Brasil**. São Paulo: Editora Pioneira, 1971.

BELTING, Hans. **Antropologia de la imagen**. Madrid: Katz Editores. 2007.

BENJAMIN, Walter. **Verdade e método**. Petrópolis: Vozes, 1997.

_____. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense. p.91-107. 1985.

_____. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In: BENJAMIN, W. **Obras escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BIRMAN, Patrícia. **Fazer estilo criando gêneros: possessão e diferenças de gênero em terreiros de umbanda e candomblé no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1995.

_____. Transas e transe: sexo e gênero nos cultos afro-brasileiros, um sobrevôo. **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis, v. 13, n. 2, p. 403-414, Aug. 2005. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2005000200014&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 11 Mar. 2020. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2005000200014>.

BORGES, Luzineide Miranda. Facebook e afroreligiosidade: o orunkò e os ‘nós’ no intercruzamento das redes que nos formam. **ODEERE**, [S.l.], v. 2, n. 3, jul. 2017. ISSN 2525-4715. Disponível em: <<http://periodicos2.uesb.br/index.php/odeere/article/view/1579>>. Acesso em: 11 mar. 2020. doi: <https://doi.org/10.22481/odeere.v3i3.1579>.

BRIGGS, Charles. **The Politics of Discursive Authority in Research on the “Invention of Tradition”** Cultural Anthropology 11(4): 435-469, 1996.

CAPONE, Stefania. **A busca da África no candomblé, tradição e poder no Brasil**. Rio de Janeiro: Contra capa livraria/Pallas, 2009.

CARDOSO, Vânia Z; HEAD, Scott. Matérias nebulosas: coisas que acontecem em uma festa de exu. **Relig. soc.**, Rio de Janeiro, v. 35, n. 1, p. 164-192, June 2015. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-85872015000100164&lng=en&nrm=iso. Acesso em 11 Mar. 2020. <https://doi.org/10.1590/0100-85872015v35n1cap08>.

GONÇALVES, Marco Antônio; MARQUES, R.; CARDOSO, Vânia Zikán. Etnobiografia: Esboços de um conceito. In: Marco Antonio Gonçalves; Roberto Marques; Vânia Z. Cardoso. (Org.). **Etnobiografia: Subjetivação e etnografia**. 1ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012, v. 1, p. 9-18, 2012.

CARDOSO, Vânia Zikán. Assombrações do feminino: estórias de pombagiras e o poder do feminino. In: ISAIA, Artur; MANOEL, Ivan. (Org.). **Espiritismos e Religiões Afro-Brasileiras**. 1ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011, v. 1, p. 179-202.

CASTELLS, M. **A era da Informação**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

_____. **A Sociedade em Rede - A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura** (vol. 1). 5ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

COLLINS, John. A razão barroca do patrimônio baiano ["Bahian Patrimony's Baroque Reason"] **Revista de Antropologia (Brazil)**, 51(1): 29-73, 2008.

_____. **Revolt of the Saints: Memory and Redemption in the Twilight of Brazilian "Racial Democracy"**. Duke University Press, 2015.

COSTER, Eliane. **Fotografia e Candomblé: modernidade incorporada?** Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Estadual de Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <http://www.ppgartes.uerj.br/discentes/discentes/elianecoster.html> Acesso em 10 fev. 2020.

DANTAS, Beatriz Góis. Tambores silenciosos: a saga dos objetos de terreiros no acervo do IHGSE. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe**, Aracaju, n.º 44, p. 21-50, 2014.

_____. Pureza e poder no mundo dos candomblés. In: MOURA, Carlos Eugênio M. de. (org). **Candomblé, desvendando identidades**. São Paulo: Emw editores, pp. 121-127, 1987.

_____. Parentesco de sangre y herencia de los “santos” en el culto Xangó. **Revista Montalban**, n. 22. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, pp. 137-145, 1990.

_____. **Vovó Nagô e Papai Branco**: Usos e abusos da África no Brasil. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. **A Taieira de Sergipe**: Pesquisa exaustiva sobre uma dança tradicional do Nordeste. Petrópolis: Vozes, 1972.

DELEUZE, G. E GUATTARI, F. **O que é a filosofia**. Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, p. 206-219, 30 nov. 2012.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e Perigo – Ensaio sobre as noções de poluição e tabu**. Lisboa: Edições 70, 1976.: Siglo, 2008.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **Mito e Realidade**. 4º. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

FIRTH, Raymond. A Question of Terms: Scope and Meaning of Symbol. In: FIRTH, Raymond. **Symbols Public and Private**. Ithaca, Cornell University Press pp. 55-91, 1973.

GALLOIS, D; SZMRECSANYI, L.; et al. Saberes Wajãpi: formação de pesquisadores e valorização de registros etnográficos indígenas. In: STEPHEN, L.; HALE, C.R. (Org.). **Otros Saberes. Collaborative Research on Indigenous and Afro-Descendent Cultural Politics**. 1ed. Santa Fe: School of American Research Press, 2013, v. 1, p. 49-74.

GAMA, Fabiene. Etnografias, autorepresentações, discursos e imagens: somando representações. In: GONÇALVES, Marco Antônio; Head, Scott. (Org.). **Devires Imagéticos: Representações/ Apresentações de Si e do Outro**. Rio de Janeiro: 7letras, 2009.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio, Zahar, 1978.

_____. Gêneros Misturados. In: GEERTZ, Clifford. **O Saber Local**. (versão original “Blurred Genres: The Refiguration of Social Thought. In Local Knowledge. New York,

Basic Books, Inc. pp. 19-36, 1983.

GILROY, Paul. **The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness**. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993.

GOLDMAN, Marcio. Histórias, devires e fetiches das religiões afro-brasileiras: ensaio de simetrização antropológica. **Anál. Social**, Lisboa, n. 190, p. 105-137, 2009. Disponível em <http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0003-25732009000100005&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 11 mar. 2020.

_____. “A construção ritual da pessoa: a possessão no candomblé”. In: **Religião e Sociedade**, Rio de Janeiro: Ed. Campus, pp. 22-54, 1985.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC Livros Técnicos e Científicos, 1995.

GONÇALVES, Marco Antônio; HEAD, Scott. Confabulações da alteridade: imagens dos outros (e) de si mesmos. In: GONÇALVES, Marco Antônio; HEAD, Scott (org) **Devires Imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

HOBSBAWN, Eric & RANGER, Terence (orgs). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro. Ed. Paz e Terra, 1984.

JOAQUIM, Maria Salete. **O papel da liderança religiosa feminina na construção da identidade negra**. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

JOHNSON, Paul. **Secrets, gossip and Gods: The transformation of Brazilian Candomblé**. Oxford: Oxford University Press, 2002. Pg. 103 – 149.

LAZAR, Sian. **This is not a parade, it's a protest march: Intertextuality, Citation and Political Action on the Streets of Bolivia and Argentina**. *American Anthropologist* 117(2): pp. 242-256, 2015.

LEACH, Edmund R. **Cultura e Comunicação**. Rio, Zahar, ed. 1978.

KEESING, Roger M. Anthropology as an Interpretive Question. **Current Anthropology** 28:3: pp. 161-169. 1987.

LANGDON, Esther Jean. Dialogicidade, Conflito e Memória na Etno-história dos Siona. In: F. Fischman e L. Hartmann, org. **Donos da Palavra: Autoria, performance e experiência em narrativas orais na América do Sul**. Rio Grande do Sul, Editora UFSM, 2007.

LANGDON, Ester Jean. A fixação da narrativa: do mito para a poética de literatura oral. **Horiz. antropol.**, Porto Alegre , v. 5, n. 12, p. 13-36, Dec. 1999 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71831999000300013&lng=en&nrm=iso>. access on 11 Mar. 2020. <https://doi.org/10.1590/S0104-71831999000300002>.

LIMA, Vivaldo da Costa. **A família de santo nos candomblés jejes-nagôs da Bahia:** um estudo de relações intragrupais. Salvador: Corrupio, 2003.

_____. Organização do grupo de candomblé. Estratificação, senioridade e hierarquia. In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. **Culto aos orixás**. Rio de Janeiro:Pallas, pp. 79-132, 2011.

_____. **Lessé Orixá:** Nos pés do santo. Salvador: Corrupio:2010. PP.:139-182.

LISSOVSKY, Maurício. **Dez Proposições Acerca do Futuro da Fotografia e dos Fotógrafos do Futuro**. FACOM (FAAP), São Paulo, v. 23, 2011.

LODY, Raul. **O povo do santo:** religião, história e cultura dos orixás, voduns, inquices e caboclos. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MACDOUGALL, David. **The Corporeal Image**. New Jersey: Princeton University Press, 2006..

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular:** uma teoria da fotografia. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2015.

MALINOWSKI, Bronislaw. **The description of gardening**. London: George Allen & Unwin, 1935.

MALUF, Sônia. Por uma antropologia do sujeito: da Pessoa aos modos de subjetivação. **Campos**, 14(1-2): 131-158, 2013.

_____. Corpo e corporalidade nas culturas contemporâneas: abordagens antropológicas. **Esboços:** história em contextos globais. Florianópolis, 2008.

MALUF, Sônia Weidner. Antropologia, narrativas e a busca de sentido. **Horiz. antropol.**, Porto Alegre , v. 5, n. 12, p. 69-82, Dec. 1999 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71831999000300069&lng=en&nrm=iso>. access on 11 Mar. 2020. <https://doi.org/10.1590/S0104-71831999000300005>.

MENEZES, Paulo. Les maitresfous, de Jean Rouch: Questões epistemológicas da relação entre cinema documental e produção de conhecimento. In: BARBOSA, Andrea; CUNHA, Edgar Teodoro da; HIKIJI Rose SatikoGitirana. **Imagem-Conhecimento**.

Campinas:Papirus, 2009. Pg.255-272.

METZ, Christian. "Photography and fetish". **JSTOR**, October 34:81-90, 1985.

MITCHEL, J.C. **Social Networks in Urban Situations: analyses of personal relationships in central African towns**. Manchester: Manchester University Press, 1969.

MITCHELL, W.J.T. "What do pictures "really" want?", **JSTOR**, October, Vol. 77, pp.71-82, 1996.

MOTTA, Roberto. Tempo e milênio nas religiões afro-brasileiras. In: **XXIV Encontro Anual da Anpocs**. Petrópolis: 2000. p. 01-21.

NUNES, Maria Thétis. **Sergipe Colonial I**. Aracaju: Tempo Brasileiro / UFS, 1989.

OPIPARI, Carmen. **O Candomblé: imagens em movimento**. São Paulo: Edusp, 2010.

ORTNER, Sherry. "Uma atualização da teoria da prática". In: GROSSI, Miriam; ECKERT, C. & FRY, Peter (orgs.), **Conferências e diálogos: saberes e práticas antropológicas – 25ª RBA**. Blumenau: Editora Nova Letra. pp. 19-43, 2007.

PINNEY, Christopher. **Photography's Other Histories**. London: Duke University Press, 2003.

PORTO, Fernando Figueiredo. **A cidade do Aracaju, 1855-1865: ensaio de evolução urbana**. 2 ed. Aracaju: Governo de Sergipe/FUNDESC, 1991.

PRANDI, Reginaldo. **Herdeiras do Axé: Sociologia das Religiões Afros-Brasileiras**. São Paulo, HUCITEC/EDUSP, 1996.

_____. **Segredos guardados: orixás na alma brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PRANDI, Reginaldo. O Brasil com axé: candomblé e umbanda no mercado religioso. **Estud. av.**, São Paulo , v. 18, n. 52, p. 223-238, Dec. 2004 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000300015&lng=en&nrm=iso>. access on 11 Mar. 2020. <https://doi.org/10.1590/S0103-40142004000300015>.

RABELO, Miriam. A possessão como prática: esboço de uma reflexão fenomenológica. **Mana**, Rio de Janeiro , v. 14, n. 1, p. 87-117, Apr. 2008 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132008000100004&lng=en&nrm=iso>. access on 11 Mar. 2020. <https://doi.org/10.1590/S0104-93132008000100004>.

_____. Aprender a ver no candomblé. **Horiz. antropol.**, Porto Alegre , v. 21, n. 44, p. 229-251, Dec. 2015 . Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832015000200229&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 11 Mar. 2020. <https://doi.org/10.1590/S0104-71832015000200010>.

_____. Rodando com o santo e queimando no espírito: possessão e a dinâmica do lugar no Candomblé e Pentecostalismo. **Ciências Sociales y Religión**, Porto Alegre, v.7, n.7, p.11-37, 2005.

ROCHA, Ewelter de Siqueira e. **Vestígios do sagrado: uma etnografia sobre formas e silêncios**. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, USP, 2012.

ROGERS, Paul A. **Picturing us, African American identity in photography**. New York: The New Press, 1994.

ROSALDO, Renato. **Culture and Truth: the Remaking of Social Analysis**. Boston, Beacon Press, 1993.

SAHLINS, M. **Como pensam os nativos: sobre o capitão Cook**. São Paulo: Edusp. 2001.

SAMAIN, Etienne ; BRUNO, Fabiana . Como pensar e fazer pensar um arquivo fotográfico: uma dupla experiência. **Revista Visagem**, v. Vol. 2, p. 93 A 116-300, 2016.

SANTOS, Florival de Souza Filho. **Candomblé na cidade de Aracaju: território, espaço urbano e poder público**. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Sociologia). Universidade Federal de Sergipe, 2013.

SANTOS, Eduardo Faria. Corpo livre: corpo e arte como formas de ativismo em São Paulo. **Gis - Gesto, Imagem e Som**. São Paulo, v. 4, n.1, p. 125-156, Out. 2019. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/gis/article/view/152114/157169>>. Acesso em 10 fev. 2020.

SCHIEFFELIN, E. Performance and the Cultural Construction of Reality. *American Ethnologist*. **The Journal of the American Ethnological Society**, American Anthropological Association 12(4): 707-24, 1985.

_____. “Problematizing performance”. In: F. Hughes-Freeland. **Ritual, performance, Media**. ASA Monographs #35. NY: Routledge, 1998.

SCHWARZ, Fernando. **Mitos, ritos, símbolos.** Antropología de lo sagrado. Buenos Aires: Biblos, 2008, 159 p.

SOGBOSI, Hippolyte Brice. **Contribuição ao estudo da cosmologia e do ritual entre os jêje o Brasil: Bahia e Maranhão.** Tese apresentada no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional. Rio de Janeiro:2004.

SPRAGUE, Stephen F. **Photography's Other Histories.** London: Duke University Press, pp. 240-260, 2003.

STRATHERN, M. **Stealing, stealing, and borrowing simultaneously,** 1995. Disponível em <<https://nomadit.co.uk/conference/asa08/paper/2846>>. Acesso em 10 fev. 2020.

STEEDLEY, Mary. **Hanging without a rope:** Narrative experience in colonial and postcolonial Karoland. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993.

SZTUTMAN, Renato. "Imagens-transe: perigo e possessão na gênese do cinema de Jean Rouch". In: A. Barbosa; E. T. da Cunha; R. S. G. Hikiji (eds.), **Imagem-conhecimento:** antropologia, cinema e outros diálogos. Campinas: Papirus. pp. 229-254, 2009.

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

TAMBIAH, S. **Culture Thought and Social Action.** Cambridge, Harvard University Press, 1985.

TORRES, D. A. **Mulher Nagô:** liderança e parentesco no universo afro-brasileiro. 1. ed. Curitiba: Appris, 2015. v. 01. 119p .

TROUILLOT, Michel-Rolph. **Silencing the Past:** Power and the Production of History. Boston: Beacon Press, 1995.

TURNER, Victor. **O processo ritual.** Petrópolis: Ed. Vozes, 1972.

_____. **The anthropology of performance.** New York: PAJ Publications, 1987.

_____. **La selva de los símbolos:** Aspectos del ritual Ndembu. Madrid: Siglo, 2008.

WIRTZ, Kristina. **Performing Afro-Cuba, image, voice, spectacle in the making of Race and History**. Chicago: The University of Chicago Press, 2014.

WILLIS, Deborah. **Picturing us, African American identity in photography**. New York: The New Press, 1994.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: uma introdução teórico e conceitual**. In SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e Diferença**. A perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

Documentário:

EU, OXUM. Direção e Produção: Martha Sales e Héloa Rocha. Riachuelo e Aracaju-SE, 2017

Exposições:

Matamba – Oyá vai ao Palácio. A exposição conta com registros fotográficos de Janaína Couvo Aguiar, da festa de Oyá, realizada pelo Abassá São Jorge, cuja liderança é Mãe Marizete. A exposição foi realizada em novembro de 2016, no Palácio Olímpio Campos, em Aracaju.

Menino Nagô - Exposição individual, com registros de Diering Adler, no Museu Afro brasileiro de Sergipe, em Laranjeiras, em janeiro de 2016.

‘Taiê’ - A exposição conta com registros fotográficos de Alejandro Zambrana, realizada na Galeria de Arte do Sesc da Unidade Centro, em Aracaju, em abril de 2012.

