

A POTÊNCIA DO AXÉ E SUAS RELAÇÕES ENTRE IMAGEM, TRANSFORMAÇÕES E VISIBILIDADE

DOI
10.11606/issn.2525-3123.
gis.2022.184633

ORCID
<https://orcid.org/0000-0002-0633-2511>

DOSSIÊ RELIGIÕES: SUAS IMAGENS,
PERFORMANCES E RITUAIS

DÍJNA ANDRADE TORRES

Pesquisadora independente, Aracaju, SE, Brasil

RESUMO

Este artigo pretende apresentar e discutir algumas representações do Candomblé produzidas por quem faz parte dele, em três terreiros sergipanos, de linhagens distintas. Pensando nisso, o recorte imagético escolhido é a fotografia, uma vez que, 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. 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. 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 nas casas, 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.

PALAVRAS-CHAVE

Potência;
Axé; Imagem
fotográfica;
Candomblé.

ABSTRACT

This article intends to present and to discuss some representations of Candomblé produced by those who are part of it, in three Sergipe's *terreiros*, of different lineages. Thinking about it, the imagery cutout chosen is the photograph, since, even though the photographs are seen as clippings of realities and contexts, they present a series of interpretations about what they want to communicate. In addition, I try to think about the performative and political acts that these subjects perform by making visible or not the images that are produced in these three houses. The word Power was thought precisely by the fact that the word *Axé* represents Force, and therefore referred to its potentiality as a maintainer of religion. With my experience in the field, listening to the reports and in many moments, seeing the photos of people in trance, especially the photos to which I had access in the houses, I heard a lot the phrases "You can feel the *axé* in the photo"; "this saint there has a lot of *axé*", among other phrases that refer to a feeling, to a ritual force, which despite being fixed in an image, is felt by those who recognize it in their daily lives.

KEYWORDS

Power; *Axé*;
Photographic
image; Candomblé.

Muito se tem discutido sobre os rituais nos terreiros, tratando sobre a performance ritualística, em particular do transe e como apresentá-lo em forma de imagem. Para este artigo, o que eu quero trazer é outro viés, o da performance, 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 e preconceito. 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 potência da fotografia.

Durante diversas idas ao 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, de 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, 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. 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, trago, a partir da minha tese de doutorado, o exemplo dessas três casas que apresentei ao longo da pesquisa, o terreiro Santa Barbara Virgem localizado na cidade de Laranjeiras, o Abassá Axé Ilê Pilão de Oxaguian, em Aracaju, e o Ilê Axé Omin Mafé, na cidade de Riachuelo, no estado de Sergipe, me fez pensar sobre a importância dessa potência da imagem e do axé, como ela carrega símbolos, interpretações diversas e múltiplas subjetividades, tornando essa ritualística complexa. Quando eu falo sobre as potências do axé, pensando nelas 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. Ou seja, a forma como esse controle e essa circulação têm sido feitos nessas casas me faz pensar também sobre a performance dos corpos nos rituais e suas imagens.

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 mais de 5 anos de pesquisa, 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.

A POTÊNCIA DO SEGREDO

Um dos elementos de grande importância para esses adeptos e para as casas em questão, é a preservação do segredo. Para mãe Martha Sales, Yalaxé¹ do Ilê Axé Omin Mafé, 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.

1. Palavra em Iorubá que significa “Herdeira do axé”, cargo ou autoridade de um terreiro ocupado por uma mulher integrante da família de santo e escolhida pelo Orixá da mãe ou pai de santo da casa para ocupar o cargo.



FIGURA 1
Orixá Ogum, incorporado em Mãe Bequinha, Yalorixá ou mãe de santo do Ilê Axé Omin Mafé. (Foto: Pai Tony, 2018)

Para o Babalorixá ou Pai, Cristiano José e seus filhos e filhas, zelador do Abassá Axé Ilê Pilão de Oxaguian, por exemplo, 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

2. A fotografia capta e fixa o momento em que o Orixá dá o seu ilá, sua voz, ao ser chamado para dançar.

no ambiente de trabalho, ou no ambiente escolar, como me foi relatado por pessoas da casa.



FIGURA 2 Foto de um ritual para Oxalá no Abassá Ilê Pilão de Oxaguian. (Foto: Acervo do terreiro)³

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:

Em primeiro lugar, não esperaremos 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 essên-

3. Para esta casa, diferente da primeira em questão, as fotografias devem evitar mostrar o momento do transe, e nesta imagem, podemos ver que a pessoa que está em transe, embaixo do alá ou pano branco, não aparece por completo. Sabemos que há alguém ali, em transe (para quem é de axé e consegue identificar), porém para quem vê a foto, não é perceptível quem está em transe.

cia 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, 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 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 Lôxa⁴, 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, 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, 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.

4. Nome dado à mãe de santo no Nagô de Laranjeiras.

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 1988, 121).

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, 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.

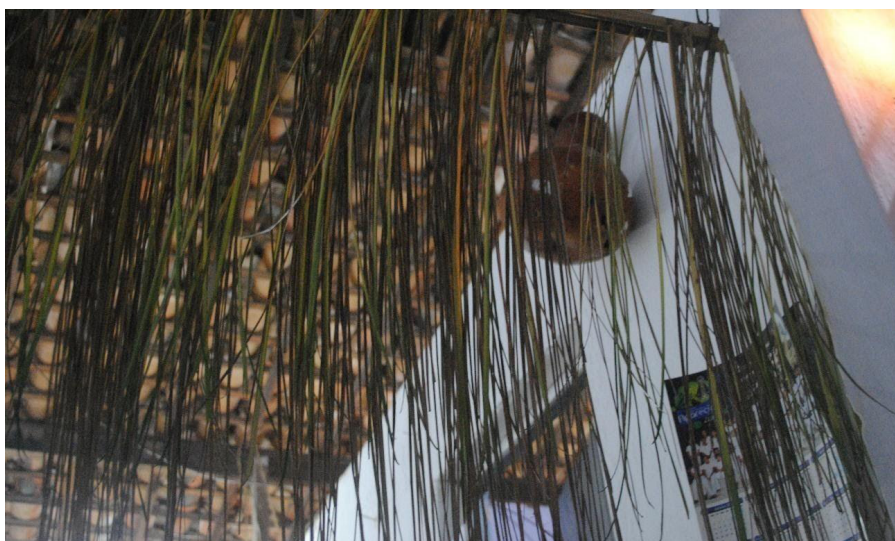


FIGURA 3:
Terreiro Santa Bárbara Virgem, preparado para o ritual da colheita do inhame, setembro de 2017.⁵
(Foto: Autoria própria)

5. Nesta casa, a fotografia de pessoas em transe é proibida, e fotografar ou fixar em imagens, como as pessoas desses terreiros estudados pensam as fotografias, de momentos de transe e de cômodos sagrados da casa é desrespeitar o movimento, a memória, que deve ser fixada, para elas, mas não através da imagem fotográfica.

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 e Guatari 1992, 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, 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.

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 lócus de complexidade elementos por diversas vezes desconhecidos por nós.

POTÊNCIA DO AXÉ E SEU ATO PERFORMATIVO

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 transe 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 e incorporados 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, 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. De acordo com Dubois (2010, 168), o ato fotográfico implica a ideia de passagem, ao contrário do nosso tempo que é pensado a partir da ideia de duração, o tempo de uma imagem abandona a ideia de um tempo real, crônico, e passa para a ideia de um tempo simbólico, ou seja, inscrito numa temporalidade nova, e essa pequena passagem ou fragmento instala-se para sempre como algo imutável na imagem.

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 e Bruno 2016, 115).

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, 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 é a questão da imagem e as relações com as memórias.

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, 323). Importará, assim, descobrir melhor ainda as complexas gramáticas do verbal e do visual, quando declinam suas singulares conjugações (Bruno e Samain 2016, 115).

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 aparece através das relações e experiência de quem vê e vivencia algo relacionado à religião ou próximo a isso.

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?

Em *Histórias, devires e fetiches das religiões afro-brasileiras: ensaio de simetrização 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 trabalhos 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 desvendado ou não se mostra 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.



FIGURA 4 Abertura do xirê no Olubajé, ou festa para o Orixá Omolu no Ilê Axé Omin Mafé. (Foto: Autoria própria).

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 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. Ainda de acordo com Dubois (2010), vale destacar que a foto não é apenas uma imagem, mas um ato, ou seja, algo que é não possível de ser concebido fora de uma técnica de ações, e quando uso a palavra incompleto é no sentido de conceber a imagem como um ato sem limites em sua concepção e recepção por parte não só de quem a fabrica (ou aciona), como também por quem a recebe.

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 comunicamos 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 nessa 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, 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.

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, a partir de minha experiência no axé e como pesquisadora, uma vez que me tornei filha de santo ao longo da pesquisa, entre o fim do mestrado e início do doutorado, 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.

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 se reúnem para a consagração do sagrado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo foi desenvolvido 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, 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 e potências, as 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 escritos aqui apresentados.

É nesse sentido que penso que a forma mais coerente para tratar com o uso dessas imagens e a sua circulação tem sido apontar os processos pelos quais eu cheguei a certas interpretações e passar isso para quem estiver lendo. 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.

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 pensar sobre a potência 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 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.

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 anteriormente, 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.

Deixo aqui essas indagações, e sigo afirmando que esse trabalho foi uma tentativa de retomar o fôlego para enfrentar também a falta de arquivo físico, a exemplo da produção acadêmica, sobre os candomblés sergipanos, e a escassez de produção de pesquisas sobre essas histórias que devem ser registradas para além da oralidade.

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

- Benjamin, Walter. 1987. Pequena história da fotografia. In *Magia e técnica, arte e política*, Walter Benjamin. São Paulo: Brasiliense, 91-107.
- Briggs, Charles. 1996. The Politics of Discursive Authority in Research on the “Invention of Tradition”. *Cultural Anthropology*, 11(4): 435-469.
- Capone, Stefania. 2009. *A busca da África no candomblé, tradição e poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Contra capa livraria/ Pallas.
- Collins, John. 2008. A razão barroca do patrimônio baiano [“Bahian Patrimony’s Baroque Reason”]. *Revista de Antropologia (Brazil)*, 51(1): 29-73.
- Dantas, Beatriz Góis. 1987. Pureza e poder no mundo dos candomblés. In *Candomblé, desvendando identidades*, Carlos Eugênio M. de Moura (org). São Paulo: Emw editores, 121-127.
- Dantas, Beatriz Góis. 1988. *Vovô Nagô e Papai Branco: Usos e abusos da África no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal.
- Deleuze, G. e Guattari, F. 1992. O que é um conceito? In *O que é a filosofia*. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 7-47.
- Didi-Huberman, G. 2012. “Quando as imagens tocam o real”. *Revista do Programa do Pós-Graduação em Artes da escola de Belas Artes da UFMG*, vol. 2(4), 204-219.
- Douglas, Mary. 1976. *Pureza e Perigo – Ensaio sobre as noções de poluição e tabu*. Lisboa: Edições 70.
- Dubois, Phillippe. 2010. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papius.
- Eliade, Mircea. 1996. *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: Martins Fontes.

- Goldman, Marcio. 2009. *Histórias, devires e fetiches das religiões afro-brasileiras: ensaio de simetriação antropológica*. Anál. Social, Lisboa, n. 190, 105-137.
- Gombrich, E. H. 1995. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC Livros Técnicos e Científicos.
- Gonçalves, Marco Antônio e Scott Head. 2009. Confabulações da alteridade: imagens dos outros (e) de si mesmos. In *Devires Imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*, Marco Antônio Gonçalves e Scott Head (org). Rio de Janeiro: 7Letras.
- Mitchell, W. J. T. 1996. *What do pictures "really" want?* October, vol. 77, 71-82.
- Rabelo, Miriam. 2008. A possessão como prática: esboço de uma reflexão fenomenológica. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 1, 87-117, Apr.
- Sahlins, M. 2001. *Como pensam os nativos: sobre o capitão Cook*. cap. 4, 169-212. São Paulo: Edusp.
- Samain, Etienne e Fabiana Bruno. 2016. Como pensar e fazer pensar um arquivo fotográfico: uma dupla experiência. *Revista Visagem*, v. 2, 93, A 116-300.
- Schieffelin, E. 1985. Performance and the Cultural Construction of Reality. *American Ethnologist. The Journal of the American Ethnological Society, American Anthropological Association* 12(4): 707-24.
- Schieffelin, E. 1998. Problematizing performance. In *Ritual, performance, Media*, F. Hughes-Free-land. ASA Monographs #35. NY: Routledge.
- Strathern, M. 1995. *Stealing, stealing, and borrowing simultaneously*. Disponível em: [Sharing, stealing and borrowing simultaneously*](http://Sharing, stealing and borrowing simultaneously* (nomadit.co.uk) (acessado em 10/02/2020).) (nomadit.co.uk) (acessado em 10/02/2020).
- Turner, Victor. 2008. *La selva de los símbolos: Aspectos del ritual Ndembu*. Madrid: Siglo.

Dijna Andrade Torres é doutora em Antropologia pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Mestre em Sociologia pela Universidade Federal de Sergipe (UFS) e Jornalista graduada pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Especialista em cultura afro-brasileira pelas Faculdades Integradas de Jacarepaguá, atua na área de produção cultural, religiões de matrizes africanas no Brasil, imagem, gênero e pesquisa aplicada. Ela é colunista do Portal Infonet em Sergipe, e produtora do podcast Por Trás da Mídia. E-mail: dijnatorres@gmail.com

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

Recebido em: 21/04/2021
Reapresentado em: 20/12/2021
Aprovado em: 26/12/2021