



IMAGENS DA ALTERIDADE: AS RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS SOB O OLHAR DE RUCKER VIEIRA

IMAGES OF OTHERNESS: THE AFRO-BRAZILIAN RELIGIONS UNDER
THE GAZE OF RUCKER VIEIRA

*Rosalira dos Santos Oliveira**

RESUMO

Ainda que exista uma grande profusão de imagens associadas às religiões afro-brasileiras, são relativamente poucos os estudos que abordem o modo como estas tradições são representadas nas imagens produzidas a partir delas. Este artigo se debruça sobre o conjunto de imagens que compõem a coleção do fotógrafo e cineasta Rucker Vieira, disponíveis no acervo do Centro de Estudos da História Brasileira – CEHIBRA da Fundação Joaquim Nabuco. As fotografias apresentam imagens que registram a rotina do candomblé, da umbanda e de outras matrizes afro-religiosas. A metodologia adotada segue os princípios da mitocrítica, baseada na Teoria Geral do Imaginário, desenvolvida pelo antropólogo Gilbert Durand.

Palavras-chave: Fotografia; Imaginário; Mitocrítica; Religiões afro-brasileiras.

ABSTRACT

Although there is a great profusion of images associated with Afro-Brazilian Religions, there are relatively few studies that address how these traditions are represented in the images produced from them. This article focuses on the set of images that make up the collection of photographer and filmmaker Rucker Vieira, available in the collection of the Centro de Estudos da História Brasileira -CEHIBRA of the Joaquim Nabuco Foundation. The photographs present images that record the routine of candomblé, umbanda and other afro-religious matrices. The

* Doutora em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004). Foi professora na Universidade Federal da Paraíba e atualmente é pesquisadora da Fundação Joaquim Nabuco. E-mail: rosalira.santos@fundaj.gov.br.



methodology adopted follows the principles of mythocritical, based on the General Theory of the Imaginary, developed by anthropologist Gilbert Durand.

Keywords: Photography; Imaginary; Mythocritical; Afro-brazilian religions

1 INTRODUÇÃO: A FOTOGRAFIA, A IMAGEM E O IMAGINÁRIO

Este artigo apresenta parte das conclusões da pesquisa “Imagens da alteridade: as religiões afro-brasileiras sob o olhar de Rucker Vieira”, cujo arcabouço teórico está baseado na Teoria Geral do Imaginário, desenvolvida pelo antropólogo Gilbert Durand. Na perspectiva preconizada por esta abordagem não existe uma separação entre imaginário e realidade, já que nossa maneira de apreender o mundo implica, necessariamente, no ato de interpretá-lo. Deste modo, todo pensamento humano é, na verdade, uma representação, estabelecida através de articulações simbólicas, sendo o imaginário **“o conector obrigatório pelo qual forma-se qualquer representação humana”** (DURAND, 2002, p. 41). Desta maneira, **“o imaginário antecede, transcende e ordena todas as atividades do pensamento humano”** (Idem, p. 42).

Para Durand, a possibilidade de se estudar empiricamente o imaginário decorre do fato de que ele se epifaniza em cada manifestação criativa, sendo a menor de suas unidades detectáveis a imagem simbólica. No campo dos estudos do imaginário, a imagem simbólica é vista como a maneira da consciência **“(re)apresentar objetos que não se apresentam diretamente à experiência”** (COELHO, 1997, p. 343). A união desta imagem com um sentido resulta num “símbolo”, o que significa que o símbolo (e a imagem que o apresenta) remete, por definição, a algo ausente ou impossível de ser percebido.

E como este conceito se relaciona com a fotografia? Na fotografia encontramos aquilo que podemos chamar de imagens iconográficas que, à priori, não poderiam ser consideradas imagens simbólicas, uma vez que podem ser confirmadas pela apresentação do objeto que representam. Entretanto, o próprio G. Durand reconhece a potência mítica das imagens fotográficas quando afirma que **“a fotografia, mesmo sendo um *analogon* que a imagem constitui, não é nunca um signo arbitrariamente escolhido, é sempre intrinsecamente motivada, o que significa**

que é sempre símbolo” (2002:29). Foi, portanto, a busca da identificação das imagens simbólicas, ou seja, imagens que mantêm uma relação de sentido não gratuita com seu significado, que guiou a análise do conjunto das fotografias pesquisadas.

A metodologia adotada baseou-se nos procedimentos da metodologia do imaginário, proposta por Gilbert Durand, em particular da mitocrítica. A mitocrítica é definida por ele como sendo **“um método de crítica literária (ou artística), em sentido estrito, ou em sentido ampliado, de crítica do discurso, que centra o processo de compreensão no relato de caráter 'mítico' inerente à significação de todo e qualquer relato”** (DURAND, 1985, 250). Assim, a mitocrítica é uma espécie de crítica literária na qual busca-se pôr à descoberto aquilo que está velado sob a superfície do texto. Este sentido velado é, exatamente, o núcleo mítico do texto, que se apresenta sob a forma de uma narrativa fundadora.

2 O “CORPUS” DA PESQUISA: AS IMAGENS E SEU CONTEXTO

Nossa pesquisa se debruçou sobre as fotografias produzidas pelo fotógrafo Rucker Vieira, disponíveis no acervo do Centro de Estudos da História Brasileira da Fundação Joaquim Nabuco – CEHIBRA/FUNDAJ. As imagens foram realizadas durante a pesquisa **“Mudança e Resistência dos Cultos Afro-Nordestinos Face à Umbanda”**, coordenada pelo antropólogo Waldemar Valente. O período em que foram produzidas não está muito claro, uma vez que, de acordo com Dantas e Ventura (2017), há uma discrepância entre as menções à pesquisa nos relatórios da Fundação e a data das últimas imagens registradas pelo fotógrafo¹. Para os fins de nossa análise, assumimos como marco temporal o período compreendido entre os anos de 1972 e 1974, sobre o qual encontram-se registros desta pesquisa nos relatórios da

¹ De acordo com estes autores, enquanto as referências à pesquisa cobrem apenas o período de 1972 a 1974, as fotografias se estendem até o ano de 1980 sendo possível encontrar ainda nestas datas imagens do antropólogo em campo, o que seria uma indicação da continuidade do trabalho, ao menos até esta data.

Fundaj². Para a realização da pesquisa foram selecionadas 234 fotografias, abordando diferentes tradições e aspectos das práticas religiosas afro-brasileiras.

3 OS TEMAS E MITEMAS

Façamos agora uma breve análise das imagens simbólicas apresentadas em alguns destes temas:

3.1 Os retratos:

Na maioria destas imagens temos retratos posados, nos quais os fotografados olham diretamente para a câmera. Um outro elemento comum são os paramentos (indumentárias e guias) presentes em todas as fotografias e ostentados com orgulho como podemos ver nestas imagens. Percebe-se aqui uma clara preocupação em demarcar a identidade dos representados enquanto pertencentes a uma determinada tradição religiosa. Esta preocupação em demarcar a pertença religiosa dos representados permanece mesmo quando se trata de personalidades reconhecidas, como demonstra a fotografia do Babalorixá Mário Miranda, também conhecido como Maria Aparecida, figura importante não apenas da religião, como também da cena cultural da época.

Foto 01: Adepta diante de altar (acervo Fundaj/CEHIBRA)



Foto 02: Babalorixá Mário Miranda (acervo Fundaj/CEHIBRA)



² Vale salientar que, à época da realização destas imagens, Rucker Vieira já havia desenvolvido um estilo próprio de narrativa visual, nacionalmente aclamado no documentário **Aruanda**, realizado em 1960 e considerado um marco estético do cinema brasileiro.

3.2 Festa, música e dança

Outro tema recorrente no conjunto das fotografias é a festa. E não poderia ser de outro modo, já que a festa constitui uma das marcas distintivas do candomblé, um momento de ápice da vivência religiosa da comunidade de fé. No livro “Xirê: o modo de crer e viver no candomblé” (2002), Rita Amaral fala sobre a centralidade da festa no candomblé, cujo estilo de vida é **“pautado pelos valores ‘dionisíacos’, pela alegria, pelo gosto da música popular, pelas cores fortes, pela dança, pela divinização do homem, pela livre expressão da sensualidade e da sexualidade”** (p.28). A festa e todos os seus componentes têm o sentido de atrair as divindades à terra e permitir a sua presença e o desfrute da interação com os homens.

O primeiro aspecto a ser analisado é a dança. A dança é, na verdade, a representação do mito de cada orixá e tem a função de convocá-los a fazer-se presentes no corpo dos seus devotos. Reforçando a intuição de Rita Amaral, lembramos que as celebrações em honra de Dioniso caracterizavam-se, entre outros temas, pela dança ritualizada que convocava o Deus a fazer-se presente através do transe.

Roger Bastide chama a atenção para o fato de que a configuração destas danças tende para o teatro, isto é, para a representação de certas cenas míticas com vários personagens interagindo, **“os personagens em transe interferem uns com os outros, há como que um diálogo de mímicas [...] Os gestos se inter cruzam para produzir a abordagem mítica em um todo relacional e coerente”** (BASTIDE, R. 1961, p.249).

Foto 03: Adeptos dançando em transe (acervo Fundaj/CEHIBRA)



Capturar este momento mítico torna-se, então, o desafio do fotógrafo. No caso de Rucker Vieira, um desafio a ser respondido, em parte, através da sua experiência cinematográfica no uso da luz e dos planos, como comentam Dantas e Ventura:

As imagens obedecem a planos cuidadosos, mostrando as pessoas, os gestos ocorridos bem definidos. Em alguns momentos temos planos médios, com as pessoas contextualizadas nas casas de culto, e temos os detalhes, o que possibilita, tanto olhar para os movimentos ritualísticos, como olhar para os objetos das cenas (2017, pg. 394).

É importante salientar, portanto, o jogo de oposições que se registra entre a intencionalidade do fotógrafo (com sua racionalidade e distanciamento do vivido) e a entrega dos adeptos durante o êxtase da dança.

O outro ponto central da festa é a música. Tal como na dança, aqui também prevalece a mitologia e o divino como o eixo em torno do qual a atividade humana se organiza. Tudo o que envolve a música é sagrado e regulado de acordo com o mito. Desde a formação dos ogãs, a confecção e consagração dos tambores rituais, até a ordem em que se toca para cada orixá. Os atabaques possuem o papel fundamental de convocar os Deuses. Neste mo(vi)mento, a música atua com uma função sugestiva, incitando o transe. Cilma Freitas nos recorda que a música está definitivamente ligada ao Regime Noturno da imagem e que nos cultos das religiões afro-brasileiras “**a melodia (os tambores, o ritmo) é tão importante nos cultos que os orixás não baixam (não vem do seu mundo de deuses) se não existir música**” (2016, p. 98).

3.3 Altares e assentamentos

O conjunto formado pelas imagens relacionadas à apresentação das divindades nos mostra, claramente, uma clivagem importante: os altares e os assentamentos. Na medida em que estas duas modalidades de apresentação do sagrado representam duas atitudes simbólicas distintas, vamos nos deter, na exploração de cada uma delas.

O altar (como indica o próprio nome *altum*) é creditário de uma perspectiva que valoriza o celeste como a morada do divino. Daí derivam ideias que traduzem a ascensão, elevação etc. como o objetivo da busca religiosa: alcançar o céu, a morada

do divino. Esta intuição está presente na base de muito da arquitetura religiosa: os templos altos, as pirâmides, os obeliscos, as torres, os altares elevados, as flechas das igrejas. Aqui temos um simbolismo que aponta para o céu e para o alto como o lugar do poder e morada do divino.

Foto 04: Detalhe de um altar, possivelmente de Umbanda (acervo Fundaj/CEHIBRA)



E, neste ponto, torna-se importante recordar o contexto em que as imagens foram realizadas: um estudo sobre o sincretismo religioso. Não por acaso, a presença dos altares é um aspecto obrigatório da Umbanda, marcada que é pela *bricollage* entre a perspectiva cristã e a religiosidade herdada dos ancestrais africanos. Esta síntese criadora está bem expressa na imagem abaixo: nela, temos um altar – provavelmente de Jurema – no qual a convivência entre divindades distintas (santos católicos, caboclos, pretos velhos, ciganas e boiadeiros), está organizada em termos de uma hierarquia, onde o mais alto corresponde ao mais santo e mais puro.

Foto 05: Altar de Jurema (acervo Fundaj/CEHIBRA)



Bastante distinta é a apresentação do divino como caracterizada através dos assentamentos. Aqui a força vital é concebida como oriunda da terra.

Mitologicamente, a terra é identificada como um símbolo de fecundidade e de regeneração. Esta intuição simbólica é confirmada por Reginaldo Prandi quando afirma que **“a morada dos deuses e dos espíritos dos iorubás, emblematicamente, não fica no céu, mas sob a superfície da terra”**³ (s/data, p. 06).

Foto 06: Assentamento dedicado a Ogum (acervo Fundaj/CEHIBRA)



Foto 07: Assentamento dedicado a Exu (acervo Fundaj/CEHIBRA)



A terra, ou o chão como um todo, é parte fundamental de um terreiro de candomblé. Todo sacrifício no candomblé é conduzido no chão. Sempre que alguma entidade come, antes dela o chão recebe um pouco de água e do sangue do animal sacrificado. O chão, como observa Miriam Rabelo, **“demanda respeito reverência, é centro e fonte de axé. Mas o axé que concentra e distribui também tem que ser ativado, despertado e renovado”** (2014:260). Ao se plantar o axé o chão do terreiro torna-se vivo, uma extensão energética de todos da casa (o axé coletivo) e que, como tal, também deve ser alimentado periodicamente.

Vemos assim que, no conjunto das imagens, os altares e assentamentos expressam a convivência, mais ou menos conflitante, de duas concepções distintas do sagrado e do divino. Uma delas, celeste, uraniana, caracterizada pelos ideais de ascensão; e a outra terrena e ctônica, valorizando um ideal de circulação de energia.

³ Repare que, para um lugar se tornar um terreiro, ele precisa, antes, ter o axé fixado através de uma série de ações rituais conhecidas como **“enterrar” ou plantar o axé. Plantar o axé**, ou também **fazer o chão**, é justamente assentar, no centro do barracão, as forças necessárias para que o terreiro passe a ser um conglomerado – irradiador e receptor– dessas forças, colocando-as em movimento. A partir daí, o chão passa a ser carregado de axé e, ao mesmo tempo, torna-se o axé, constituído por partes de todos os seres – humanos e não-humanos – que participam do terreiro.

3.4 O transe:

A incorporação dos adeptos pelas divindades representa um dos temas recorrentes no conjunto das imagens. Percebemos aqui a intencionalidade do olhar do fotógrafo, na tentativa de transmitir a presença deste Outro no corpo que é objeto da fotografia. Ou seja, fotografar o não fotografável. Este objetivo de plasmar na imagem aquilo que é invisível aparece em duas construções distintas: a primeira apresenta uma ênfase na expressão facial: rosto contraído, olhos fechados ou semi-abertos (sempre apontando para um olhar voltado para outra realidade) etc.

Foto 08: Adepta em transe (acervo Fundaj/CEHIBRA)



Foto 09: Adepto em transe (acervo Fundaj/CEHIBRA)



Repare que, nestas imagens, o rosto que se apresenta não é realmente a face do adepto, mas a presença de algo intangível. Roger Bastide (2001) já chamava a atenção para esta transformação do rosto do adepto destacando a mudança fisionômica na feição dos *yawôs* em transe – em especial os olhos e tensão muscular da face. Nesta perspectiva, o rosto assume um papel simbólico semelhante ao da máscara ritual. Sobre a máscara comentam Chevalier & Gheerbrant:

A máscara é também um instrumento de possessão (...) a máscara transforma o corpo do dançarino, que conserva sua individualidade e, servindo-se dele como suporte vivo e animado, encontra outro ser: gênio, animal mítico ou divindade, que é assim momentaneamente figurado: deste modo, o poder é mobilizado (1998, p. 597).

A segunda forma de representação do não visível é através da posse do corpo do adepto. Aqui a ênfase está nos gestos característicos de cada orixá, revividos pelo adepto com base no mito associado à divindade. Como comentam Costa & Moraes Junior, "a dança de cada orixá é um texto de representações corpóreas em que

cada movimento representa um dado do mito constituinte da narrativa sobre determinada divindade” (2014, p. 76). O fotógrafo explora esta corporalidade, simultaneamente humana e divina, destacando, sobretudo, a teatralidade dos gestos rituais. E é novamente Roger Bastide quem nos recorda que no transe de possessão **“o corpo inteiro torna-se o simulacro da divindade”** (2001, p. 189).

Foto 10: Dança do Orixá Ogum (acervo Fundaj/CEHIBRA)



Esta tomada completa do corpo do adepto pela divindade nos remete à simbologia do **cavalo**. Nos ritos extáticos dos xamãs, nas práticas dionisíacas e, de modo geral, nos rituais de posse e de iniciação, a pessoa possuída transforma-se no cavalo a ser montado pelo espírito. Também nas tradições afrodescendentes costumava-se usar o termo *“cavalo”* para descrever o médium no momento da incorporação pela divindade, como nos informa Matory:

Para descrever a possessão espiritual em português, iorubá, espanhol e crioulo haitiano, usa-se frequentemente o verbo “montar” (*gùn*, em iorubá; *montar*, em espanhol; *monte*, em crioulo). Em todas essas línguas esse verbo indica a semelhança entre o ato do cavaleiro montar um cavalo, do macho montar a fêmea no ato sexual e do deus possuir um sacerdote. Por essas razões, os sacerdotes sujeitos à possessão espiritual pelos deuses são chamados “cavalos” dos deuses (*ẹ̀şin*, em iorubá; *caballos*, em espanhol; *chwal*, em crioulo haitiano). Na Bahia, as casas de santo mais cuidadosas de sua respeitabilidade tenderam, em décadas recentes, a abandonar o uso desse termo. Entretanto, esse uso, mesmo nessas casas, é bem documentado nos meados do século XX (2018, p. 12).

Se procurarmos inferir o núcleo de sentido desta atribuição, veremos que este está vinculado ao controle do corpo. É o cavaleiro quem manipula os movimentos do animal. Assim, especialmente se considerarmos a dança ritualística como finalidade

para o transe, entenderemos que o ato de cavalgar, está ligado diretamente à manipulação dos gestos do sujeito em transe durante o *xirê*, a dança circular sagrada.

3.5 Oferendas e sacrifícios:

O último tema abordado neste artigo é a oferenda e o sacrifício. De saída, é preciso salientar a existência no candomblé de uma distinção entre comidas secas - preparado com farinhas, grãos, frutas e temperos e as comidas preparadas com a carne e o sangue dos animais sacrificados. Esta distinção entre oferendas derivadas ou não do sacrifício animal marca, mais uma vez, uma clivagem simbólica importante. A ausência do sacrifício de sangue, tido como algo “primitivo” se constituiu numa marca diacrítica da Umbanda quando do seu surgimento. ⁴

A grande diferença entre os dois tipos de oferenda radica no derramamento de sangue. O sangue é a ponte entre os humanos e as divindades. É a fonte da energia sagrada que alimenta o axé de tudo e de todos que fazem parte do terreiro. Nos assentamentos o sangue do animal é derramado a cada sacrifício para alimentar o axé das divindades, nutrindo também o vínculo entre o filho de santo e seu orixá pessoal.

Foto 11: Assentamento recebendo oferenda (acervo Fundaj/CEHIBRA)



No conjunto das imagens analisadas o sangue aparece 57 vezes, refletindo a centralidade deste elemento na ritualística das religiões retratadas. De fato, como

⁴ Mesmo no candomblé há um entendimento tácito de que a comida seca possui menos poder/axé do que a comida resultante do sacrifício animal. E igualmente uma percepção do poder (axé) diferenciado de cada animal ofertado, sendo aqueles de quatro patas considerados uma oferenda mais poderosa

afirma Roberto Motta **“o sangue, derramado sobre a cabeça e as pedras, é para o povo de santo o supremo axé, isto é a fonte principal de vida, energia, força, saúde e integridade”** (apud BARROS GAMA, 2009, p. 59). É, portanto, na imolação do animal e no derramamento do sangue que se apoia a circulação de energia. O sangue talvez seja um dos elementos mais significativos das manifestações simbólicas e imaginárias da humanidade. Resumo de opostos, o sangue é vida e, também, morte, pois enquanto corrente em circularidade interna representa a continuidade e o funcionamento do corpo e assegura o estar vivo. Fora do corpo, saindo, escoando dele, significa a terminalidade do corpo, do ser, da vida. É, novamente, Roberto Motta quem chama a atenção para o fato de que **“a essência do sacrifício se encontra nessa transferência de vida que se faz através do sangue”** (1995, p. 108).

Também Chevalier e Gheerbrant reafirmam que o sacrifício **“está ligado a uma ideia de troca a nível da energia criadora ou da energia espiritual. Quanto mais precioso o objeto material oferecido, mais a energia espiritual recebida em troca será poderosa”** (1998, p. 794). É por isso que o sacrifício exige a sacralização da oferenda, ou, em outras palavras, **“a separação daquele que oferece, seja um bem próprio ou a própria vida: separado igualmente de todo o mundo que permanece profano”** (Idem, p. 795).

Foto 12: animal sendo consagrado como oferenda (acervo Fundaj/CEHIBRA)



Os temas do sangue e do sacrifício nos levam, mais uma vez, ao encontro dos rituais dionisíacos, uma vez que nestes encontramos não apenas o sacrifício de um animal, no caso o bode particularmente consagrado a este deus, mas também o banquete ritualístico onde era consumida a carne do animal sacrificado.

4 ENSAIANDO CONCLUSÕES

Fotografar é um exercício de visualização. As mãos se colocam a serviço desse olhar, o corpo se posiciona para proporcionar o enquadramento ordenado pela imaginação visualizadora. Fotografar é escrever com a luz. É, portanto, ir além da materialidade física na busca de capturá-la. É sempre a matéria aérea, na sua componente de luminosidade, que intima a imaginação do fotógrafo. O arquétipo da luz aparece, assim, na base das ações necessárias à fotografia. O ato de fotografar implica não apenas em um olhar, mas tal como a ciência antropológica, em um olhar distanciado. Como explicita Barros.

Pensemos no gesto de fotografar. Ele opera um corte numa cena. É a capacidade de distinção do fotógrafo que determina o que vai ser fotografado. O assunto é julgado: servirá aos meus propósitos? Corte, análise, distinção. Fazer o foco, disparar o botão do obturador. Todos esses gestos nos remetem ao regime diurno da imagem (...). É no regime diurno da imagem que nasce a avassaladora tendência de organização de imagens na fotografia, pois é com luz que se fazem fotos (2009, p. 188).

Sem nos determos nos tipos de regime de imagens, retenhamos apenas os aspectos luminoso, solar, racional, distintivo, organizador e o princípio de seleção, sob os quais se organiza a fotografia. Temos aqui toda uma simbólica da separação. Presente e ausente da cena que registra, o fotógrafo, embora parte do momento, não pertence à realidade que busca capturar. E seu trabalho implica em reafirmar continuamente essa distinção.

Esta é uma posição bastante semelhante à do antropólogo, também ele é um ator/espectador em busca de um espelho que reflita a realidade vivida pelo grupo que estuda. Não foi à toa que Roberto Cardoso de Oliveira (1996) descreveu assim o ofício do antropólogo: olhar, ouvir, escrever. No caso das imagens que analisamos, esta simbólica da separação, da distinção, é redobrada pela presença do antropólogo em seu trabalho de campo.

Foto 13: Waldemar Valente com o gravador em trabalho de campo (acervo Fundaj/CEHIBRA)



Esta constelação de imagens nos remete às qualidades expressas na figura mítica do deus Apolo como arquétipo da luz, da razão, da distinção. Ao mesmo tempo que, como já salientamos ao longo do texto, encontramos nas imagens analisadas uma predominância de elementos simbólicos que vinculam os rituais religiosos afro-brasileiros à uma dinâmica dionisíaca. Ora, Apolo e Dioniso são representações da contraposição, mas também da complementariedade. Se Apolo é o deus da luz e da harmonia, do conhecimento, da temperança e da sabedoria individualista, Dioniso é um deus noturno, que se manifesta através do que é desordenado e misterioso e da entrega a forças maiores do que a racionalidade.

Assim, se o fotógrafo é um estranho-distanciado, ele é também um mediador. Através dele o grupo e suas imagens transitam e atingem outros espaços. Pode-se dizer que é como um comerciante: que compra aqui e vende ali. Tal como o antropólogo é, sobretudo, um mediador, que participa de forma ambígua de dois mundos distintos, buscando traduzi-los nos termos um do outro. Essa busca aciona um outro tipo de racionalidade – uma racionalidade hermética – na qual a inteligibilidade se apoia numa ultrapassagem da razão apolínea e na integração do misterioso, do desconhecido, ou em termos simbólicos/fotográficos, no fato de que não existe luz sem sombras. No conjunto formado pelas imagens e seu contexto o mitema do mediador emerge como predominante trazendo consigo a bastardia do deus das encruzilhadas, das trocas e do comércio. E *baraô* Exu!

REFERÊNCIAS

AMARAL, Rita. *Xirê! o modo de crer e de viver no candomblé*. Rio de Janeiro: Pallas; São Paulo: EDUC, 2005. 119 p.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. A permeabilidade da fotografia ao imaginário. *Revista Fronteiras: Estudos Midiáticos*, [on line] São Leopoldo. Vol. 11 Nº.3, p.185-191. 2009. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/5054/2303>. Acesso em 07 jul. 2020.

BARROS GAMA, Lígia. Kosi ejé kossi orixá: simbolismo e representações do sangue no candomblé. 2009. 1207 f. Dissertação (mestrado) Universidade Federal de Pernambuco. Programa de Pós-Graduação em Antropologia.

BASTIDE, Roger. *O candomblé da Bahia*. São Paulo: companhia das letras: 2001.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. "O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever". *Revista de Antropologia [On line]*, São Paulo 39(1), 13-37V, 1996. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/111579/109656> Acesso em 14 mar. 2012

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. RJ: José Olympio, 1998.

COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural - cultura e imaginário*. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 1997

COSTA, Alexandre & MORAES JÚNIOR, Mario Pires de. Reflexões sobre o transe ritualístico no candomblé. *Ciencias Sociales y Religion/ Ciências Sociais e Religião*, [On line]. Porto Alegre, vol. 16, n.21, p.72-87, 2014. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/csr/article/view/12691/8065> Acesso em 15 abr. 2020.

DANTAS, Emiliano & VENTURA, Jorge. Antropologia visual no Recife: entre antropólogos e fotógrafos. In: CAMPOS, Roberta; PEREIRA, Fabiana; MATOS, Silvana (orgs). *A Nova Escola de Antropologia do Recife: ideias, personagens e instituições*. Recife: EDUFPE, 2017

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DURAND, Gilbert. Sobre a exploração do imaginário, seu vocabulário, método e aplicações transdisciplinares. *Revista Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo*, São Paulo, n. 11 (1/2), p. 243-273, 1985.

FREITAS, Cilma Laurinda. *Mitologia dos orixás e umbanda: duas bacias semânticas na perspectiva de Durand*. 2016. 307 f. Dissertação (mestrado) Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia - GO. Programa de Pós-Graduação STRICTO SENSU em Ciências da Religião.

MATORY J. Lorand. Marx, Freud e os deuses que os negros fazem: a teoria social europeia e o fetiche da vida real. *Revista Brasileira de Ciências Sociais [on line]*. 33

(97), 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/339701/2018>. Acesso em 10 de jul 2020.

MOTTA, Roberto. O xangô do Recife sacrifício, música e festa. In ROCHA PITTA, D.P & MELLO, R.M. C. (orgs). *Vertentes do Imaginário: arte, sexo e religião*. Recife, Editora Universitária UFPE, 1995.

RABELO, Miriam. *Enredos, feitura e modos de cuidado: dimensões da vida e da convivência no candomblé*. Salvador: EDUFBA, 2014

PRANDI, Reginaldo. *Os Orixás e a natureza*. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/sociologia/prandi> Acesso em: 06 de set. 2012.