

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP
ISSN: 2526-7892

ARTIGO

O USO DA FOTOGRAFIA EM PESQUISA ETNOPSICOLÓGICA: A REVELAÇÃO DO INVISÍVEL NA UMBANDA¹

Raquel Redondo Rotta;² José Francisco Miguel Henriques Bairrão³

Resumo:

O impacto visual na umbanda e em comunidades africanas têm importância na constituição de material simbólico pelo qual sujeitos elaboram experiências pessoais e coletivas. A imagem pode proporcionar o desvelamento de um contexto simbólico mais rico do que comumente se apreende. O presente artigo busca analisar essa questão tendo como base uma escuta psicanalítica, no que se pode chamar de “escutar imagens”, desde que se considere a foto-grafia, ou seja, a grafia pela luz (imagem), um recurso para trazer ao visível algo inobjektável que anima e transforma experiências de vida. A utilização da fotografia em pesquisas na umbanda foi útil no desvelamento e valorização de recursos de origem africana para lidar com vivências humanas. Para descrever esse método de utilização da fotografia em pesquisa etnopsicológica, discute-se o estatuto da imagem em etnias bantas, os usos comuns da fotografia em ciências humanas e trechos de uma pesquisa realizada em comunidades umbandistas.

Palavras-chave: Etnopsicologia; Umbanda; Fotografia; Psicanálise.

Abstract:

The visual impact, in Umbanda and African communities, plays an important role in the conformation of symbolic material through which the subject elaborates personal and collective experiences. Image can provide the unveiling of a symbolic context much richer than it is commonly perceived. A psychoanalytic listening is used as the basis in what can be called “image listening”, since photo-graphy, that is, the writing by the light (image) is viewed as a resource for bringing into the visible something unobjectable that animates and transforms life experiences. The use of photography in researches on umbanda was useful in unveiling and valuing the African origin resources, in order to deal with human experiences. To describe this method of using photography in ethnopsychologic research, the status of image in Bantu ethnic and the common use of photography in humanities are discussed, also, excerpts from a survey conducted in umbanda communities are presented.

Keywords: Ethnopsychology; Umbanda; Photography; Psychoanalysis.

¹ The use of photography in ethnopsychology research: the disclosure of the invisible in Umbanda

² Psicóloga, doutora formada pela FFCLRP-USP, membro de Rede Etnopsi e psicóloga da Prefeitura Municipal de Ribeirão Preto. Endereço de email: raquel.rotta.psi@gmail.com.

³ Psicólogo e filósofo pela Universidade de São Paulo (FFLCH e IP). Doutorou-se em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas (IFCH) e é Livre-Docente pela Universidade de São Paulo (FFCLRP) Endereço de email: bairrao@usp.br.

INTRODUÇÃO

O escopo deste texto é descrever o método que utiliza a fotografia em pesquisas na área da etnopsicologia. A título de ilustração, discute-se seu uso em uma pesquisa realizada em comunidades umbandistas, a partir de uma escuta psicanalítica. Considerando-se a hipótese de que o impacto visual na umbanda pode proporcionar um acesso a maneiras específicas de significação do mundo moldadas por matrizes culturais afrodescendentes, pouco reconhecidas pela psicologia, e que constituem material simbólico por meio do qual muitos brasileiros significam suas experiências pessoais e coletivas, usou-se o recurso da imagem, captada pela fotografia, para o desvelamento de um contexto simbólico mais rico e complexo do que comumente se apreende. A utilização da fotografia nesse contexto foi útil no desvelamento e valorização de recursos visuais de inspiração africana para lidar com experiências humanas, superando a recorrente deslegitimação das culturas negras como algo exótico e primitivo.

A umbanda, considerada uma manifestação acessível e muito presente no cotidiano brasileiro, é um campo privilegiado de preservação e expressão do patrimônio cultural da comunidade afrodescendente. Bairrão afirma, em texto publicado em 2004, que o imaginário da umbanda tem uma consistência reconhecida pela grande maioria dos brasileiros, mesmo os que negam ou não sabem disso conscientemente. Acrescenta, ainda, que essa prática religiosa inclui e reflete experiências coletivas, revelando orientações para lidar com desdobramentos de acontecimentos sociais, interligando-os a matrizes históricas que atravessam condições existenciais. Ou seja, a cultura ancestral africana pode estar se manifestando na vivência concreta de brasileiros, mesmo que estes não tomem consciência disso, proporcionando ferramentas para lidarem com suas vidas. Nada mais justo e favorável a todos que esses recursos sejam (re)conhecidos e valorizados.

As tradições de origem africana não são homogêneas, mas formadas por diversas etnias diferentes. Entre elas, as culturas de origem banta, trazida às Américas pelos africanos escravizados, foram largamente difundidas, inclusive no Brasil, influenciando modos de apreender e significar experiências de vida de grande parte da população. Considerando que essa contribuição à composição do *ethos* da população brasileira é expressiva, e que o impacto visual é importante tanto nos modos de construções de sentidos nas tradições bantas quanto no contexto umbandista, o método de produção e leitura de fotografias em campo, com base na psicanálise lacaniana, é útil para apreender nuances dos modos de construção, transmissão e apreensão de significados relativos ao mundo, ao eu e ao outro, por meio de perspectivas umbandistas de articulação do sentido. A partir desse recurso como mediação, e para além das imagens fixadas pela câmara fotográfica, possibilitaram-se produções de sentidos, um encontro com a umbanda a partir do olhar e ratificações a respeito de sua relação com a cultura banta.

As imagens nas culturas bantas e na umbanda

O foco em composições decorrentes do uso da fotografia na “escuta visual” da umbanda foi inspirado por processos culturais de algumas etnias bantas. Nelas, a imagem aparece como um entrecruzamento linguístico, evocando, pelo que se vê, lendas, provérbios e histórias. Na umbanda, o que se vê e se sente também comunica, evocando sentidos relacionados às entidades que lhe são associadas. Assim como as manifestações de espíritos e divindades bantos, as entidades na umbanda parecem atingir sensorial e esteticamente os humanos, num tipo de experiência inclusiva de emoções e sensações, o que Bairrão⁴ chama de experiência senciente singular, constituindo um modo legítimo de interpretação e expressão das experiências pessoais e coletivas. Para o autor, “presumivelmente as técnicas corporais da possessão servem exatamente para isso, para dizer algo que não poderia ser verdadeiramente dito por outro meio. A matéria da enunciação não é arbitrária, faz diferença, isso é crucial”.⁵

Historiadores do que se entendeu como arte africana, ao pesquisarem profundamente seus objetos de estudo, deram-se conta de que o que era considerado apenas objetos de arte são, para seus criadores, formas de comunicação através de composições plásticas, iconográficas. Estão em jogo processos enunciativos que se produzem e se dirigem fundamentalmente ao olhar. Thompson afirma que entidades espirituais na umbanda, assim como os *Minkisi* africanos, quando se manifestam pelos pontos riscados (desenhos rituais), inspiram os vivos com suas visões e vozes, relacionando-se com conflitos humanos que são expressos e trabalhados nos rituais.

De acordo com Roberts, por exemplo, “A arte Luba [uma etnia banta] fala simultaneamente a muitos níveis. Conta histórias, personifica recordações, activa poderes e sustém valores estéticos, morais e espirituais”.⁶ A autora analisa um trono real luba, onde níveis de experiência e significados não resumíveis a palavras aparecem incrustados, sendo mais que uma peça de arte. Enuncia pelo impacto visual. Cada peça é um microcosmo dos preceitos e prerrogativas da história e da política sagrada luba. De forma semelhante, MacGaffey diz que as figuras rituais denominadas *Minkisi*, encontradas entre os kongo, não são meramente figurativas. Seu significado depende do contexto ritual de utilização, assim como das suposições cosmológicas, de teorias explicativas e da linguagem desses povos. Ele destaca a íntima relação entre a palavra e a imagem, enfatizando a importância do impacto visual dessas peças para seus criadores e utilizadores: “Cada elemento de

⁴ BAIRRÃO, José Francisco Miguel Henriques. “Nominação e agência sem palavras: o audível não verbal num transe de possessão”. In: SIMANKE, Richard Theisen; CAROPRESO, Fátima; BOCCA, Francisco Verardi. *O movimento de um pensamento: Ensaios em homenagem a Luiz Roberto Monzani*, Curitiba: CRV, 2011

⁵ *Ibid.*, p. 6.

⁶ ROBERTS, Mary Nooter. “Banco cariátide”. In: HERREMAN, Frank (Org.). *Na presença dos espíritos: arte africana do Museu Nacional de Etnologia*. Lisboa/Nova York: Museum for African Art/Snoeck-Ducaju, 2000, p. 27.

uma complexa figura *nkisi* destina-se a evocar uma ou mais associações linguísticas, incluindo metáforas e trocadilhos que, em conjunto, podem ser ‘lidos’ como um texto descrevendo seus poderes e objectivos particulares”.⁷ De maneira similar, máscaras, urnas funerárias e tampas de panelas (entre os cabindas) podem ser equiparáveis a “provérbios visuais”, tal como cada escultura de divindade *nkisi* se materializa em elaboradas composições plásticas, dotadas de consideráveis atributos que podem funcionar como significantes, perfazendo sentidos.

Em sua obra intitulada “The red fez: art and spirit possession in Africa”, Kramer descreve que no nordeste de Angola, os *cokwe* desenvolveram um culto chamado *hamba*, em que esculturas eram dedicadas a espíritos de mesmo nome. Estes eram representados também por vestimentas e danças desenvolvidos pelos médiuns. Os *cokwe* concebem o espírito *hamba* como tendo vontade própria, podendo ser “materializado” em estatuetas ou máscaras e assim, expressando-se visivelmente, proporcionar interlocução com a pessoa que por ele é afetado.

É uma forma de ver o mundo que encontra similaridade com que Kramer, retomando o conceito de Lienhardt⁸, chama de *passiones*, para conceituar as forças dos espíritos e deidades *dinka*. Essas imagens de *passiones* localizam-se (expressam-se) nos objetos visíveis que têm pouca ou nenhuma significação para a maioria das pessoas e em grandes fenômenos da natureza (no céu, sol, chuva, terra etc.) que, em combinações originais, expressam algo que não se poderia apreender. De forma semelhante, o conceito de imagem dos *cokwe* passa pela representação de uma “existência natural”, com a exatidão que a torne reconhecível. Mas a busca pela verossimilhança, quando há a produção de uma figura *hamba*, não objetiva representar a figura humana e sim a externalização de “imagens de *passiones*”. Por exemplo, se o que a cultura branca ocidental interpreta como um sofrimento pessoal, os *bantos* podem interpretar como sinal de possessão. Para lidar com isso, inicia-se o sofrimento no culto *hamba* ao confeccionar-se uma boneca, e posteriormente uma estatueta, onde será transmitida a força do espírito que o possuiu, dando uma forma visível a esse sofrimento. “A escultura era o lugar onde o espírito morava; a mulher possuída comunicava-se com o espírito, olhando para a escultura e, a partir desta, quando as circunstâncias ditavam, poderia também recebê-lo.”⁹ A imagem final feita pelo escultor, que os *cokwe* chamam de *cizulie*, é inspirada por algo da imagem pessoal do médium, assim como pelas características do espírito que objetiva homenagear.

Nesse contexto, o termo *cizulie*, usado para a imagem, pode explicar as transposições que acontecem durante o ritual:

⁷ MACGAFFEY, Wyatt. “Os kongo”. In: HERREMAN, Frank. Op. cit., p. 38.

⁸ LIENHARDT, Godfrey. *Divinity and Experience: The Religion of the Dinka*. Nova York: Oxford-Clarendon Press, 1961.

⁹ KRAMER, Fritz. *The Red Fez: Art and Spirit Possession in Africa*. Londres: Verso, 1993, p. 180. Tradução nossa. “The sculpture was the place where the spirit resided; the possessed woman communicated with the spirit by looking at the sculpture, and, when circumstances dictated, she could also receive it from the same.”

o *cizulie* era aquele que permanecia imutável quando o espírito entrava no médium humano e mais tarde o deixava, para morar na escultura. Vimos que, de acordo com a crença Cokwe, a “semelhança” ou a “sombra” de qualquer coisa poderia desprender-se e tornar-se independente de seu portador; poderia aparecer para as pessoas num sonho e às vezes até incorporar-se nelas.¹⁰

Os cokwe consideram a existência de algo, a princípio invisível, que é relacionado aos espíritos e que influencia os afetos e experiências humanas. Chamam esse algo de *cizulie*, imutável e dinâmico. Pode transpor-se da incorporação no médium para “morar” na escultura, assim como aparecer em detalhes, em composição de imagens que não teriam significado para outras pessoas, tornando-se visível e, portanto, mais fácil de lidar.

Ao produzir esculturas que lembram espíritos, os cokwe buscam verossimilhança às imagens de *passiones*, ou seja, algo como a existência natural e imutável do que se movimenta entre as coisas visíveis e os humanos e que não se pode captar a não ser pela confecção das esculturas. Essas esculturas tornam esse “algo” palpável, dizem a respeito dessa *passione*, mas não a representam em sua totalidade.

Como visto, as imagens são fundamentais na sofisticada comunicação nessas sociedades africanas. Como entrecruzamentos linguísticos, evocam sentidos e histórias, por intermédio do que é dirigido ao olhar, considerando outro tipo de registro, que atinge quem a elas tem acesso de modo diferente da forma de racionalidade ocidental.

As manifestações de espíritos e divindades bantos parecem ser inspiradas por vivências, dores e sentimentos da ordem do inefável e atingem sensorial e esteticamente os humanos, constituindo um modo legítimo de interpretação e expressão de experiências pessoais e coletivas. Na umbanda, de forma análoga, entidades espirituais podem ser percebidas como processos semióticos que funcionam como categorias de uma linguagem que não se reduz à verbal, podendo expressar-se de forma estética e antropomórfica¹¹. Espíritos presentes no contexto umbandista especificam-se em sinestésias, metonímias e fusões entre o sentido significado e o sentido sensorial. Em artigo publicado em 2010, Pagliuso discute combinatórias imagéticas (por exemplo, de uma rosa branca a ser cuidada por uma criança ou de um pote de barro repleto de água em movimento) que, produzidas na interação entre um espírito e seus consulentes, funcionam como significantes finamente combinados dentro de uma lógica simbólica intrínseca ao contexto umbandista, que significam pelas sensações, comunicando sentidos (de

¹⁰ Ibid., p. 180. Tradução nossa. “the cizulie was that which remained unchanged when the spirit enters the human medium and then later to reside in the sculpture. We have seen that, according to Cokwe belief, the “likeness” or “shadow” of any thing could detach itself and become independent from its actual bearer; it could appear to people in a dream and sometimes even embody itself in them”.

¹¹ BAIRRÃO, José Francisco Miguel Henriques. “Caboclas de Aruanda: a construção narrativa do transe.” In: *Imaginário-usp*, São Paulo, n. 9, pp. 285-322, 2003.

cuidado, responsabilidade, simplicidade e acolhimento, naquele contexto). Dessa forma, cada detalhe, no ritual, pode veicular, por associações e evocações de lendas, histórias ou trocadilhos, diversos sentidos experimentados de forma não estritamente racional pelos interlocutores. É possível que os umbandistas, tal como os bantos, estejam utilizando-se dessa maneira de experimentar o mundo, sentindo-o sensorial e esteticamente, em processos de articulação do sentido, como discursos articulados escopicamente. Construir imagens, relativas a experiências pessoais e coletivas, para que o inefável possa ser “ouvido”.

A fotografia

Para a construção do método de “escutar imagens”, segue uma discussão de como o recurso da fotografia tem sido utilizado e problematizado na psicologia e nas ciências humanas, dentro de um modelo específico de produção de conhecimento, e em seguida, em comparação com o modo afro-brasileiro de lidar com articulações imagéticas, modo este alcançado por uma escuta etnopsicanalítica. Para essa discussão, o suporte concreto para a fotografia, papel fotográfico ou digital, por exemplo, não é relevante, pois o foco está nas construções imagéticas¹².

De acordo com Benjamin, a fotografia não foi descoberta. Sua origem foi buscada por “vários pesquisadores, trabalhando independentemente, [que] visavam o mesmo objetivo: fixar as imagens da *câmara obscura*”.¹³ Conta que o físico Arago defendeu a fotografia em 1839, afirmando que seu alcance, da astrofísica à filologia, seria maior do que se propunham seus inventores.

Para Samain,

A imagem fotográfica foi, desde que surgiu, o ponto para onde convergiram múltiplos discursos: discurso técnico, estético, literário, filosófico, psicanalítico, semiológico, sociológico e antropológico; discurso sobre seus estilos, seus gêneros, seus possíveis usos; discursos daqueles que a faziam e debates que essa imagem suscitava nos meios artísticos.¹⁴

¹² Para uma leitura sobre a história da fotografia, com a evolução de tecnologias e materiais utilizados ao longo do tempo, ver: KUSMA, Vinícius Silveira. *A fotografia, a tinta, a fotopintura, e a (re)significação dos sonhos: uma etnobiografia de Mestre Julio Santos*. Dissertação de mestrado em Antropologia, área de concentração em Antropologia Social e Cultural, Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2016.

¹³ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 91.

¹⁴ SAMAIN, Etienne (Org.). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec/SENAC, 2005, p. 14.

Nas ciências humanas, Barbosa e Cunha discutem o uso da imagem (fotografia, vídeo ou cinema) como método, meio de elaboração e divulgação de resultados, e “pensada como artefato cultural e por isso passível de se transformar em objeto da antropologia”.¹⁵ Com a importância histórica do uso da fotografia nas ciências humanas, os autores explicam que,

Nesse primeiro momento, pontuado pelo esforço racionalista, pesquisa antropológica e técnica de linguagens visuais estavam juntas. Um exemplo dessa parceria é a expedição multidisciplinar ao estreito de Torres realizada em 1898 e comandada pelo pesquisador Alfred Haddon, da Universidade de Cambridge. [...] Nesse projeto, a câmera fotográfica e o cinematógrafo constituíram ferramentas fundamentais para o registro dos diferentes tipos físicos e culturais. Eram considerados instrumentos científicos, tanto quanto o microscópio, capaz de ampliar o olhar do cientista, pois ao “estabilizar” ou “fixar” os dados obtidos em campo facilitaríamos análises posteriores.¹⁶

Segundo Barbosa e Cunha, essa perspectiva analisava as imagens como registros importantes de gestos, falas, movimentos e expressões de determinadas culturas que poderiam assim ficar conservados tal como artefatos (máscaras e potes de barro, por exemplo). Problematizam a ilusão da racionalidade do registro, que dá margem a diferentes possíveis interpretações. “Tanto a antropologia como a fotografia e o cinema, em seus diferentes processos de construção do conhecimento, elaboram métodos e formas de representar, de dar corpo a uma imaginação existente sobre a alteridade”.¹⁷ De acordo com os autores,

O século XIX, em seu contexto social e histórico, marcado pela busca de compreensão e assimilação do mundo pelos europeus, caracteriza o surgimento e consolidação da etnografia e dos registros visuais, como a fotografia e o cinema, apontando para questões fundamentais sobre essas formas de representação da realidade social. As expedições científicas multidisciplinares e as técnicas fotográficas e filmicas, que se multiplicam a partir dessa época, vão possibilitar o registro de acontecimentos de um mundo mais amplo [...] A ciência, o cinema e a fotografia assumem lugares fundamentais como disciplina e instrumentos privilegiados para observação da experiência humana.¹⁸

Considerados pioneiros nessa área, Margareth Mead e Gregory Bateson buscaram compreender o *etnos* balinês pelo registro visual, produzindo aproximadamente 25 mil fotografias e sete quilômetros de filme. Pretendiam, ao invés de focar nos costumes balineses, realizar uma pesquisa sobre o balinês, “ou seja, como ele

¹⁵ BARBOSA, Andrea; CUNHA, Edgar. *Antropologia e imagem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 7.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 12-13.

¹⁷ *Ibid.*, p. 14.

¹⁸ *Ibid.*, p. 17.

incorpora (*embody*) essa abstração que chamamos de cultura por meio do movimento, dos gestos e dos olhares”.¹⁹

Mead e Bateson atribuíram à utilização de fotografias e filmagens um papel fundamental em sua pesquisa. Contudo, esse papel estava vinculado à crença na objetividade do registro fotográfico e fílmico como suporte para preservação de registros das expressões visuais de padrões culturais que estariam fadados à extinção.²⁰

Macedo, em publicação de 2018, afirma que a utilização da imagem na área da antropologia e nas ciências humanas, de forma geral, configura-se um campo em exploração e com necessidade de melhor definição. Concordando com Edwards, na obra chamada *A experiência da imagem na etnografia*, a autora resgata o clássico direcionamento do uso da fotografia como busca de realismo e verdade, considerada na área da evidência, integridade cultural, observação e registro do passado, como objeto de exploração do conhecimento antropológico. Enfatiza que utilizar-se da imagem apenas em antropologia poderia limitar seu potencial.

Neiva-Silva e Koller afirmam que historicamente no Brasil não há muitos registros deste recurso na área, comparativamente a outros países. Dividem a forma de sua utilização na psicologia em quatro grandes blocos descritos a seguir.

De acordo com os autores,

A primeira delas é a função de registro, na qual a fotografia tem o papel de documentar determinada ocorrência (...). No segundo caso, a fotografia desempenha a função de modelo. São apresentadas aos participantes, fotos que enfocam determinado tema, normalmente relacionado com o objeto de estudo, mas que não retratam os próprios participantes. São então analisadas as percepções, falas ou reações das pessoas em relação às imagens.²¹

No primeiro caso, importa somente o conteúdo presente na fotografia (ou fotografias), sem se levar em consideração quem as produz ou quem as observa posteriormente. Já no segundo, o foco principal passa a ser o observador das fotografias, e suas respostas frente as fotos apresentadas.

A terceira função da fotografia na pesquisa é denominada autofotográfica. Nestes estudos, cada participante (...) é solicitado a tirar determinado número de fotos na tentativa de responder a uma questão específica. Após a revelação do filme, é analisado o conteúdo das fotos (...). Na quarta função, a fotografia é usada como um instrumento de *feedback* aos participantes da pesquisa. Na maioria destes casos, as pessoas

¹⁹ Ibid., p. 29.

²⁰ Ibid., p. 29.

²¹ NEIVA-SILVA, Lucas; KOLLER, Sílvia Helena. “O uso da fotografia na pesquisa em Psicologia”. In: *Estudos de psicologia*, Natal, v. 7, n. 2, pp. 237-250, jul 2002, p. 238.

são anteriormente avaliadas em determinado aspecto, (...) Elas são, então, fotografadas por terceiros em diferentes circunstâncias e o resultado – as fotos – é apresentado às mesmas. Posteriormente é realizada nova avaliação com o intuito de verificar se o contato com as fotografias gerou alguma diferença no critério avaliado.²²

Na terceira função, faz-se análise de conteúdo, com definição de categorias a partir dos assuntos presentes nas fotos. Nesse caso, interessa quem produz as fotografias, o que não ocorre na quarta função, em que o foco é o resultado que as imagens geram nos participantes.

Na pesquisa de Santos Junior, publicada em 2018, o autor identifica seis usos da fotografia em pesquisas: produção de registro visual, uso da autofotografia, produção de estímulo visual, produção de acervo iconográfico, objeto mediador e fonte de informação. Dentre esses itens, ele enfatiza que as funções de registro, estímulo e autofotografia já foram explorados pelo trabalho de Neiva-Silva & Koller, citado acima. Na função de objeto mediador, “a fotografia é o elo, o intermediário que auxilia pesquisadores e interlocutores no processo de construção do conhecimento”.²³ Como fonte de informação, Santos Junior afirma que a fotografia tem um forte potencial analítico, desde que está presente na vida das pessoas, configurando-se registro de acontecimentos significativos ou não. Como acervo iconográfico, a fotografia configura-se como registro que representa a realidade.

A proposta do uso da fotografia em pesquisas etnopsicológicas, a partir de uma escuta etnopsicanalítica, não é considerada pertencente a nenhuma das categorias isoladas descritas acima, porque não há decisão *a priori* do que vai ser foco de análise, se o conteúdo, os observadores, quem fotografa ou o resultado que as fotos provocam. Da mesma forma, não se decide por registrar a realidade, nem como objeto de mediação única e exclusivamente. Ao invés de adaptar a fotografia a uma forma específica e hegemônica de se fazer ciência, a utilização desse meio considera outros possíveis tipos de comunicação, através de sentimentos e imagens, como descreve Tarkovski, em *Esculpir o tempo*. De acordo com o autor, a “interpretação simplista da complexidade da existência” acaba gerando, no cinema, “forma exageradamente correta de ligar os acontecimentos [que] geralmente faz com que os mesmos sejam forçados a se ajustar arbitrariamente a uma sequência, obedecendo a uma determinada noção abstrata de ordem”,²⁴ nas telas ou em uma pesquisa, por exemplo. Ou seja, o modelo hegemônico de “ordem”, seja na ciência ou na dramaturgia, não dá conta da complexidade da vida, sendo necessária a consideração de outras linguagens.

²² Ibid., p. 238.

²³ SANTOS JUNIOR, Paulo Sérgio. *A fotografia na psicologia: Metassíntese de teses e dissertações brasileiras*. Dissertação de Mestrado em Psicologia, Instituto de Psicologia, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2018, p. 97.

²⁴ TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 17.

De acordo com Godoy e Bairrão, em psicanálise, a voz, como elemento de ligação entre o mundo externo e interno, por meio da linguagem, não se restringe a uma unidade vocal. É “estrutura que pode apoiar-se em muitas experiências estéticas e sensoriais”,²⁵ como a imagem, por exemplo. Para os autores, a voz admite várias apresentações estético-sensoriais que funcionam como suportes materiais da significância, como ponte entre o Outro e processos pessoais identificatórios. É enunciação e audição ao mesmo tempo, portanto podemos falar aqui em “ouvir imagens”, seja na umbanda, no cinema de Tarkovski ou nas culturas bantas. Brant-Carvalho e Bairrão, ao discutirem as categorias comumente usadas em pesquisas sobre a umbanda, em artigo publicado em 2017, apontam a insuficiência de algumas categorias acadêmicas que têm sido utilizadas para a compreender.

Quando vista por dentro, [a umbanda] parece ser menos atida a explicações racionalizantes sobre si, especialmente nas manifestações que comportam o sensível, pela via dos sentidos do corpo, arquitetados a enunciados em narrativas sem palavras, as quais findariam-se reduzidas à desorientação por um pensamento intelectualizado.²⁶

Diante desse desafio, decidiu-se considerar relevante nas imagens o que é decidido pelos colaboradores, a partir da escuta fina dos sentidos enunciados, construídos durante a pesquisa. Para tanto, nenhuma das categorias descritas por Neiva-Silva e Koller e Santos Junior, citados acima, são descartadas nem priorizadas anteriormente. Se as imagens causam determinados resultados, ao serem vistas pelos participantes, assim serão consideradas. Se um conteúdo faz sentido a partir de quem produziu a fotografia, assim é analisado. Sentidos podem se repetir em diversas fotos, porém com conteúdos (*Spectrum*, para Barthes)²⁷ diferentes, e assim por diante. O trabalho de ouvir a enunciação do sujeito, a partir de imagens, tentando não significar por ele, inclui considerar como ele significa e lida com a produção de fotografias em campo.

De acordo com Moreira Leite, as imagens fixadas pelas fotografias podem ser vistas e revistas, circulando entre os sujeitos. A partir do momento em que a imagem fotográfica não é absorvida pelas imagens seguintes (como acontece no vídeo, por exemplo), a fotografia admite “uma volta infinita ao ponto de

²⁵ GODOY, Daniela Bueno de Oliveira Américo; BAIRRÃO, José Francisco Miguel Henriques. “Voz e alteridade: um contraponto entre psicanálise e psicologias dialógicas”. In: *Revista SPAGESP*, Ribeirão Preto, v. 19, n. 1, pp. 62-75, 2018, p. 72. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1677-29702018000100006&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 09/08/2019.

²⁶ BRANT-CARVALHO, Juliana Barros; BAIRRÃO, José Francisco Miguel Henriques. “Fios da razão: tradição e pluralidade na umbanda em Pontal”. In: *Interação em psicologia*, Curitiba, v. 21, n. 2, pp. 147-156, ago. 2017, p. 148. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/psicologia/article/view/48671/33394>. Acesso em: 09/08/2019.

²⁷ “É aquele ou aquilo que é fotografado é o alvo, o referente, uma espécie de pequeno simulacro, de *eidolon* emitido pelo objecto, a que poderia muito bem chamar de *Spectrum* da Fotografia, porque esta palavra conserva, através da raiz, uma relação com o “espetáculo” e acrescenta essa coisa um pouco terrível que existe em toda a fotografia: o regresso do morto.” BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 1980.

observação, uma contemplação detida, longa, múltipla e repetida”,²⁸ podendo desencadear lembranças e associações diferentes nos vários colaboradores.

Compondo essa ideia com a etnopsicanálise, foi pensado um procedimento com base no fato de que os colaboradores, diante das fotografias produzidas em campo, perceberiam e expressariam conhecimentos que eles próprios não sabiam anteriormente que possuíam. Afinal, Alves & Contani defendem, em publicação de 2008, que um mero detalhe na imagem causa o sentimento do inesperado, ou do que estaria latente, e passível de se fazer significar. As imagens, percebidas por uma minúscula fração de tempo, que impactam e surtem efeitos sutis e quase imperceptíveis conscientemente, poderiam ser congeladas nas fotografias. Bazin defende que a fotografia embalsama o tempo e assim se traduz em imagem o que não se sabe ou o que de outra forma não se pode ver. Para Barthes, a fotografia pode revelar o “que o próprio autor desconhecia ou de que não estava consciente”.²⁹

Segundo Moreira Leite, o sentido da fotografia se dá quando se estende sua aparência instantânea a um antes e depois do momento fotografado. Somando-se as fotos feitas durante o estudo de campo às narrativas antes, durante e depois do processo de sua produção, a partir de uma escuta etnopsicanalítica, produz-se material palpável para a decodificação do olhar do outro a partir das imagens de instantes assim fixados. As imagens estáticas captadas pelas fotografias, produzidas nos locais de pesquisa, e narrativas relacionadas ao que captura os sujeitos por meio da visão, são úteis para um desvelamento dos possíveis sentidos presentes no ato de olhar. As composições visuais são assim explicitadas e servem de base para desencadear associações livres, construindo sentidos antes não manifestos. Ou seja, o impacto sensorial e estético das imagens fotográficas pode ser visto com mais atenção e posto em palavras, trazendo à tona um conhecimento construído de forma coletiva.

A fotografia, a umbanda e o olhar

Para ilustrar o uso da fotografia como descrito acima, segue o recorte de um estudo realizado em dois centros de umbanda do interior de São Paulo, onde colaboradores e pesquisador produziram fotos em campo. Registros em áudio e em diário de campo foram feitos para auxiliar a análise posterior. A única orientação que os “fotógrafos” receberam foi a de captarem a imagem que quiserem, sem nenhuma restrição. A partir do método em questão, que articula a utilidade da fotografia com a análise etnopsicanalítica, impactaram e perfizeram sentidos composições plásticas para além das que estavam apenas fixadas nas

²⁸ MOREIRA LEITE, Míriam. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 151.

²⁹ BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 54.

imagens das fotos propriamente ditas. Sentidos construídos coletivamente também não se resumiram ao que extrapolou do que se viu nas fotografias, apesar de estarem ali também, como ponto de partida. Assim, imagens fixadas na fotografia podem mostrar, indicar, referir-se a algo que as extrapola, que é da ordem do invisível, talvez de forma análoga ao que os cokwes, a etnia banta citada acima, chamam de *cizulie*, de acordo com os modos de construção de sentidos nas culturas bantas.

Pode-se dizer que produções de sentidos articulados escopicamente aparecem nas fotografias produzidas e para além delas propriamente ditas. Considera-se, assim como Moreira Leite, uma relação temporal para esse processo. Por exemplo, o impacto sensorial e estético de imagens pôde, ao longo da pesquisa na umbanda, ser visto com mais atenção e pôs palavras em circulação, como foi o caso das Fotos 1 e 2 (a seguir).

Para Kossoy,

A mais importante e decisiva contribuição [da fotografia] reside justamente na interpretação, numa exegese peculiar, numa iconografia complexa que as imagens requerem. É esse um desafio intelectual que exige um mergulho no conhecimento – da realidade própria do tema registrado na imagem, assim como em relação à realidade que lhe circunscreveu no tempo e no espaço, na tentativa de equacionarmos inúmeros elos perdidos da cadeia de fatos. Será no oculto da imagem fotográfica, nos atos e circunstâncias à sua volta, (...) que, talvez, poderemos encontrar a senha para decifrar seu significado. *Resgatando o ausente da imagem compreendemos o sentido do aparente, sua face visível.*³⁰

Na Foto 1 explicita-se, *a posteriori*, os sentidos que foram construídos durante a pesquisa.



Foto 1 – Preto velho e consulente. Fonte: acervo do autor.

³⁰ KOSSOY, Boris. “Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia”. In: SAMAIN, Etienne. Op. cit., pp. 41-42. Grifo nosso.

Ao combinar a vivência e escuta cuidadosa, em relação com a comunidade umbandista, enxerga-se que a mão da mãe de santo, incorporada pelo preto velho, pode ser considerada como metonímia de um anteparo, um suporte simbólico-sagrado que o repertório cultural herdado dos ancestrais, na figura dessa linha espiritual, fornece para seus filhos situarem-se diante da vida. O sentido se repete na Foto 2:

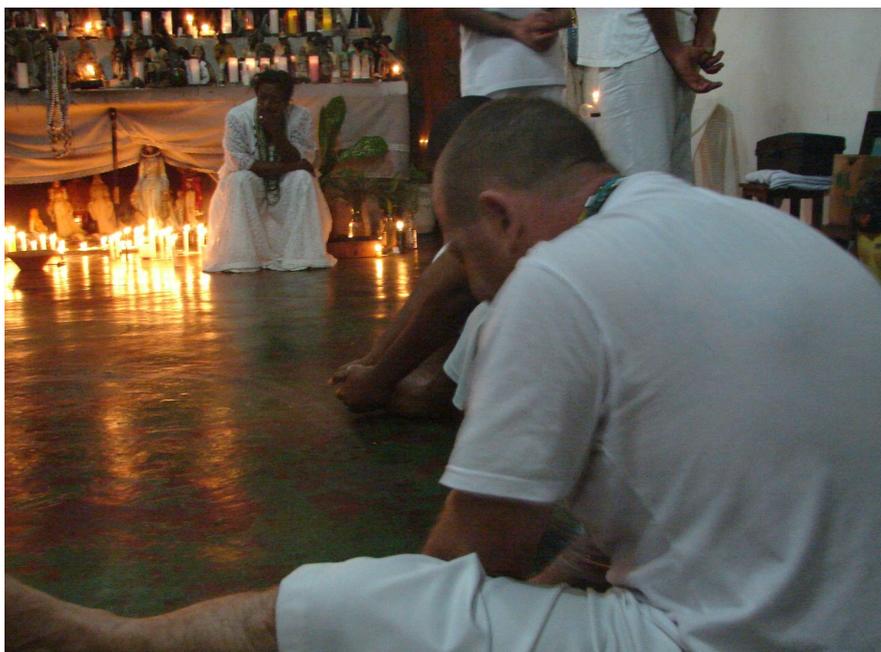


Foto 2 – Erê e mãe de santo. Fonte: acervo do autor.

Na combinatória com os sentidos descritos no diário de campo, percebe-se a mãe de santo, na sua posição de autoridade religiosa, mãe, adulta, responsável, preocupada e cuidando do ritual, de olho em tudo. Por trás dessa figura importante, há o congá: as imagens sagradas, com sua configuração plástica e significações construídas ao longo dos anos e por mais de uma geração, suporte simbólico-sagrado para a força dessa mãe de santo e de seu terreiro, que dá sustentação aos seus atos, protege-a, cuida de suas costas, retaguarda, enfim, de sua força espiritual (algo como a mão do preto velho sustentando o consulente).

Em frente, em primeiro plano, um médium incorporado por uma criança (erê), que na configuração da imagem está sendo cuidada pela mãe (de santo), ao mesmo tempo em que é manifestação do sagrado. Como sagrado, cuida da casa, benze, tem seu papel na força espiritual e simbólica daquele contexto. Crianças protegidas que protegem o ambiente com sua energia lúdica, e mães (de santo) protegendo adultos (médiuns) que, provavelmente, cuidam. Pagliuso, na conclusão de sua tese sobre histórias dos ancestrais e enredos contemporâneos de famílias de santo, afirma que, naquele contexto umbandista,

O filho de hoje foi o ancestral de ontem. Será o ancestral de amanhã. O ancestral de hoje será o filho daqui a pouco. O filho que chega traz a força do princípio vital. Todos somos morada do princípio vital e da presença do ancestral.³¹

De forma similar aos *cizulies* dos cokwes, as fotos assim sintetizam, condensam um sentido que passa pela relação entre as diversas gerações, mas não se resumem a isso. Há algo nas fotografias produzidas, mas não só nelas. O sentido se dá pelo contexto, pelos outros significantes, através do tempo da narrativa, que significam a partir dos jogos de olhares percebidos ao longo do trabalho. Torna o invisível visível. Ao mergulhar naquela realidade, que Kossoy define como a realidade que circunscreve o acontecimento no tempo e no espaço, parte da cosmovisão da comunidade umbandista é revelada na composição de imagens como as Fotos 1 e 2.

Para Kossoy, o ausente da imagem é buscado nos documentos e notas, por exemplo, que remetem à época em que as fotos foram tiradas e que assim complementam as informações que elas podem trazer. Nesta proposta, também se percebe a importância do ausente, e sua busca é realizada estando o sujeito imerso (testemunha e coparticipante do processo) no modo de construção de realidades através do contexto pesquisado. Porém, diferente de buscar a senha para decifrar significados últimos e derradeiros, buscam-se significados possíveis que podem ser construídos pelas chaves gramaticais do contexto (umbandista, no caso), através do seu dinamismo próprio. Longe de explicitar a realidade definitiva do que aconteceu em campo (ressalta-se que são possíveis vários níveis de significação), visualiza-se sentidos construídos em diálogo, tanto com a psicanálise lacaniana, quanto com a cosmovisão umbandista, numa perspectiva etnopsicológica.

A ideia foi escutar para além das informações que as fotografias (pontos de partida) podem conter. Para Kossoy, o que uma fotografia pode nos informar “não se esgota na competente análise iconográfica”.³² De acordo com ele, a análise do referente é apenas a primeira tarefa.

Existe um consenso acerca do mito de que a fotografia é uma espécie de “sinônimo” da realidade. O rastro indicial gravado na foto possibilita, certamente, a objetiva constatação da existência do assunto: o “isto aconteceu”, uma vez que a “foto leva sempre o referente consigo”, como assinalou Barthes. Aqui, nos situamos ainda no ponto de partida.³³

³¹ PAGLIUSO, Ligia. *Famílias de santo: as histórias dos ancestrais e os enredos contemporâneos*. Tese de Doutorado em Psicologia, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2012, p. 186.

³² KOSSOY, Boris. Op.cit., p. 40.

³³ Ibid., p. 41.

Segundo Barthes, “uma fotografia não pode ser transformada (dita) filosoficamente, toda ela está carregada com a contingência da qual é o envelope transparente e leve”.³⁴ Ao tentar encontrar a essência da fotografia, entendeu que ela está sempre colada com seu referente: “Seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja a sua maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que nós vemos”.³⁵ Algo extrapola da imagem fixada na fotografia. A imagem remete ao invisível. Ou seja, Barthes aqui separa o referente (o assunto, o “isso aconteceu” de que fala Kossoy, o que ficou fixado através da grafia pela luz) da fotografia em si, pensada filosoficamente. Mas ao tentar pensá-la filosoficamente, Barthes discorre que

Gostaria, afinal, que a minha imagem móvel, atormentada entre mil fotos mutáveis consoantes a situações, a idade, coincidissem sempre com o meu “eu” (profundo, como se sabe); mas é o contrário que é preciso dizer: sou “eu” que nunca coincido com a minha imagem, porque é a imagem que é pesada, imóvel, obstinada (aquilo em que a sociedade se apóia), e sou “eu” que sou leve, dividido, disperso e que, como um ludião, não fico quieto, agitando-me no meu bocal.³⁶

Para a psicanálise lacaniana, a imagem do meu “eu profundo”, como gostaria Barthes, não é apreensível. Barthes se diz leve, dividido e disperso. Em seu ensaio, diz despir-se de toda teoria para chegar a seus objetivos. “Melhor seria, de uma vez por todas, transformar a minha declaração de singularidade em razão e tentar fazer da ‘antiga soberania do eu’ (Nietzsche) um princípio heurístico.” Tornou-se “eu próprio como mediador do ‘saber’ fotográfico”.³⁷ Porém, toda pessoa está imersa no seu contexto cultural, e é a partir dele que pensa, reflete e experimenta suas vivências, de acordo com sua época e cultura. É o conceito de divisão do sujeito não era novidade na época em que Barthes refletiu sobre a fotografia.

Joel Dor defende que “o conceito de divisão psíquica já se encontra implicitamente formulado num certo número de trabalhos psicopatológicos do fim do século XIX”.³⁸ Explana sobre seus desdobramentos, discutindo os estudos de Janet, Breuer e Freud, e explana sobre as diferenças entre divisão psíquica, “clivagem do eu”, divisão intra ou intersistêmica. Lacan distancia o conceito das noções mais patologizantes, afirmando que há uma divisão inaugural do sujeito, “originária da submissão do sujeito a uma ordem terceira que é a ordem simbólica, mais precisamente a ordem que irá mediatizar a relação do sujeito com o Real, enlaçando, para o sujeito, o Imaginário e o Real”.³⁹ Quando um símbolo de linguagem (Nome-do-Pai, S2), no processo da metáfora paterna, designa, de

³⁴ BARTHES, Roland. Op. cit., pp. 17-18.

³⁵ Ibid., p. 20.

³⁶ Ibid., p. 27.

³⁷ Ibid., p. 23.

³⁸ DOR, Joel. *Introdução à leitura de Lacan: o inconsciente estruturado como linguagem*. Trad. Carlos Eduardo Reis. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989, p. 100.

³⁹ Ibid., p. 102.

forma metafórica, o objeto primordial do desejo, tornando-o inconsciente, o sujeito é inserido na linguagem, que

aparece, pois, como esta atividade subjetiva pela qual *se diz algo totalmente diferente do que se crê dizer no que se diz*. Este “algo totalmente diferente” institui-se fundamentalmente como o inconsciente que escapa ao sujeito que fala, porquanto dele está constitutivamente separado.⁴⁰

Barthes pode não ter tido a intenção de dialogar com os conceitos lacanianos, mas suas reflexões sobre a fotografia, quando diz que “sou ‘eu’ que não coincido com a imagem”, são úteis para aproximar o processo fotográfico da teoria psicanalítica, na medida em que, de acordo com esta, o sujeito é inapreensível, porém o que dele é Real aparece como lampejos que fazem sentido, produzem significados que, por sua vez, já não comportam o sujeito, não o capturam completamente, pois este já não está ali, não se reduz ao significado produzido naquele momento. Mas a pergunta é a seguinte: será que, por não comportar mais o sujeito, a imagem fixada e imóvel não carrega algo dele? Longe de totalizá-lo, será que as fotografias e as imagens outras construídas ao longo do trabalho não dizem algo que remete ao Real? Para Tarkovski, a imagem é expressão da verdade, é tida como “uma metonímia, em que uma coisa é substituída por outra, o menor no lugar do maior [...] não se pode materializar o infinito, mas é possível criar dele uma ilusão: a imagem”.⁴¹ Para Barthes,

Aquilo que a fotografia reproduz até ao infinito só aconteceu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente. Nela, o acontecimento nunca se transforma noutra coisa: ela remete sempre o *corpus* de que necessito para o corpo que vejo: ela é o Particular absoluto, a Contingência soberana, impenetrável e quase animal, o Tal (tal foto e não a Foto), em suma, a *Thyche*, a Ocasão, o Encontro, o Real, na sua infatigável expressão.⁴²

De acordo com Lacan, o tiquê, a que Barthes se referiu no texto acima, traduz-se por “*encontro do real*”. O real está para além do *autômaton*, do retorno, da volta, da insistência dos signos aos quais nos vemos comandados pelo princípio do prazer”.⁴³ Por esse caminho, podemos pensar na imagem como o semblante, cuja dimensão, para Lacan, está situada na fronteira (litoral) entre o simbólico e o real.

O ser se decompõe, de maneira sensacional, entre seu ser e seu semblante, entre si mesmo e esse tigre de papel que ele dá a ver [...] o ser dá de si mesmo, ou recebe do outro, algo que é

⁴⁰ Ibid., p. 103.

⁴¹ TARKOVSKI, Andrei. Op. cit., p. 42.

⁴² BARTHES, Roland. Op. cit., p. 17.

⁴³ LACAN, Jacques. *O Seminário, Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 56.

máscara, duplo, invólucro, pele separada, separada para encobrir a armação de um escudo.⁴⁴

De acordo com Camargo, “se o semblante é o que aparece, o que se mostra, o que faz parecer, há nessa visada uma estampa de verdade, a própria verdade do sujeito, [...] onde a marca do real se apresenta como a impossibilidade de tudo mostrar ou tudo esconder”.⁴⁵ Ou seja, podemos dizer que ao mesmo tempo em que as imagens fotográficas mostram o que é a umbanda, por exemplo, elas não a capturam como um todo, escondendo (na medida em que não mostra) algo que é da dimensão do Real. Da mesma forma, quando a umbanda “foto-grafa” (significa) alguém, revelando uma posição em que se situa num determinado período, algo nessa imagem permeia o real, ao mesmo tempo em que não diz totalmente “quem é”, o sujeito não está mais ali (mostra e esconde, num lampejo). Para Lacan, “O sujeito se apresenta como o que ele não é e o que se dá para ver não é o que ele quer ver”.⁴⁶ Para o autor,

No campo escópico, tudo se articula entre dois termos que funcionam de maneira antinômica – do lado das coisas, há o olhar, quer dizer, as coisas têm a ver comigo, elas me olham, e contudo eu as vejo. Neste sentido é que é preciso entender a palavra martelada no Evangelho – *Eles têm olhos para não ver*. Para não ver o quê? – justamente que as coisas têm a ver com eles, que elas os olham.⁴⁷

A fotografia como mediadora, na busca pelo impacto visual, foi fundamental para que se percebesse tal movimento: ao pesquisar a umbanda, o sujeito que a olha é interpretado pela umbanda como consulente, foi olhado (e “foto-grafado”) por ela e, assim, pôde olhá-la e entender parte de sua dinâmica. De acordo com Lacan, “no campo escópico, o olhar está do lado de fora, sou olhado, quer dizer, sou quadro”. O que determina o sujeito no visível é o olhar e este está do lado de fora. “É pelo olhar que entro na luz, e é do olhar que recebo seu efeito. Donde se tira que o olhar é o instrumento pelo qual a luz se encarna, e pelo qual [...], sou fotografado”.⁴⁸

Igualmente quando se olha para o campo de pesquisa, se está dentro do quadro, o sujeito se vê nele, como ele o vê. Ou seja, no Outro aparece algo de si que a si é invisível. E esse recurso analítico aparentemente recente, associado a uma leitura psicanalítica da imagem e ao uso científico da fotografia, já era conhecido e explorado em técnicas africanas tradicionais herdadas pela umbanda, por meio das quais o invisível sujeito se alude esteticamente e no caso se perfaz foto-

⁴⁴ Ibid., p. 101.

⁴⁵ CAMARGO, Carlos. “Semblante e verdade”. In: *Latusa digital*, Rio de Janeiro, ano 6, n. 37, jun. 2009, p. 2. Disponível em: http://www.latusa.com.br/pdf_latusa_digital_37_a3.pdf. Acesso em: 26/03/2014.

⁴⁶ LACAN, Jacques. Op. cit., p. 102.

⁴⁷ Ibid., p. 106.

⁴⁸ Ibid., p. 104.

graficamente, de tal forma que a sua dinâmica “interna” se vê iluminada pelo olhar do Outro. A novidade aqui define-se pelo conhecimento, adaptação e sugestão de utilização desses recursos nos meios acadêmicos atuais. O campo ensina, além do conteúdo, técnicas de se ver.

O uso da produção de fotografias em campo atrelada à escuta etnopsicanalítica em meio social possibilita outra forma de estar atento a sentidos inefáveis relativos aos contextos pesquisados, e no caso do campo afro-brasileiro, vai ao encontro de um *ethos* de matriz africana (banta) e modo de acolhimento do interpelante previamente existente. Por meio da produção de fotografias concretas, o invisível anímico (psíquico e/ou espiritual), se visibiliza.

No caso da pesquisa ilustrativa deste argumento, o impacto sensorial e estético das imagens pôde, em alguma medida, ser visto com mais atenção e posto em palavras, a partir de algumas das fotos produzidas e discutidas durante o trabalho. Mas os sentidos se deram não apenas no que foi associado através da observação do conteúdo das fotos. Perceberam-se outras formas de significação, produzidas de modo dinâmico, e que escapam, fazem-se e se refazem continuamente, em relação, contando uma história ao compor palavra (diário de campo e conversas) e imagem (fotografias e imagens outras, mentais, oníricas, em movimento etc.), que contam uma história ao mesmo tempo do sujeito pesquisador “foto-grafado” e do modo e nuances umbandistas de revelação de sentidos sobre si e sobre o outro.

Elementos significativos apareceram em outros tipos de “imagens”, compostas também por outros sentidos, como pelo tato (a agudeza de carrapichos), olfato e paladar (cheiro e gosto de bifes apimentados), audição (gargalhadas e grunhidos de pombagiras e exus) e, inclusive, pela visão (céu estrelado e no jogo de luz e sombra de um temporal noturno, por exemplo). Surgem tanto em algumas fotografias, quanto nas paisagens que não foram retratadas, porque se mostraram em sonhos (mar e pedras / Iemanjá e Xangô / proteção e justiça), imaginadas e descritas (luz que sai da cabeça ou das mãos) ou procuradas por indicação das entidades umbandistas (árvores floridas). Essas “imagens” tem sentido quando relacionadas à forma como o “sujeito social” pesquisado (a umbanda) vê quem a olha (o sujeito pesquisador) e revela o que inspira a interpretação de umbandistas frente a situações de vida.

De acordo com Gullar,

eu apreendo pelo olhar elementos que pertencem a outros sentidos, e outros sentidos apreendem coisas que pertencem ao campo do olhar. [...] Merleau-Ponty diz: ‘Os sentidos se traduzem uns nos outros sem precisar intérprete’. Quer dizer, eu apreendo o mundo por este ou aquele sentido, mas os

sentidos se integram numa totalidade, são meios de que o corpo humano dispõe para apreender a diversidade do real.⁴⁹

Corroborando-se que o campo em questão se apresenta e significa experiências sinestésicamente, essa construção pode ser ilustrada na seguinte situação de pesquisa: durante um passe com uma entidade exu, o fogo das velas atingiu a barra da calça de uma pesquisadora em campo. Ela viu o fogo. A chama que subiu, alta, vinda da perna impactou-a. Mas também queimou, sentiu-a na pele, assim como sentiu o cheiro de queimado, e o fato de a calça ser vermelha fez diferença: causou um impacto, que relacionou o acontecido com uma entidade espiritual chamada pombagira, perfazendo um sentido específico, que o é desde que em combinatória com outros elementos que se fizeram ver durante o percurso do trabalho de campo, no contexto simbólico umbandista.

Ressalta-se o valor de se atentar a detalhes significativos, importantes tanto na composição estética que comunica na umbanda e nos recursos bantos, quanto no exercício de uma leitura psicanalítica, seja no contexto que for. Fala-se aqui daqueles detalhes que podem ser insignificantes para a maioria das pessoas, mas que perfazem sentidos diante de uma combinatória específica. “Escutar as imagens”, neste contexto, permite a valorização da hipótese de que na umbanda houve a preservação de um espírito banto na arte de registrar e iluminar o invisível que se revela foto-graficamente, em virtude da sua tradição exemplar no processo de transformar em minimamente palpável algo que, embora inobjetável, anima, influencia e transforma experiências de vida.

Considerações finais

De acordo com o descrito acima, a produção de fotografias em campo, atrelada à escuta etnopsicanalítica, pode possibilitar a síntese de significações do que circula entre os diversos interlocutores. Ressalta-se que, para tanto, não se deve atentar somente ao conteúdo estático das fotografias, assim como as estatuetas, que se consideradas apenas como obras de arte africana, não dizem nada por si só. É preciso incluir o elemento temporal para as significações, que são construídas em movimento. É através do desenrolar dos acontecimentos e atenção à combinatória de detalhes que o sentido pode ser construído e percebido.

Ao “foto-grafar” um pesquisador, ou ao esculpir uma imagem de sua posição subjetiva no momento da pesquisa, entende-se que a umbanda pode provocar efeitos semelhantes aos decorrentes do culto *hamba*, efeitos esses que tornam visível algo quase intangível mas que afeta sujeitos. As tentativas de explicações e

⁴⁹ GULLAR, Ferreira. “Barroco, olhar e vertigem”. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 218.

sistematizações desses efeitos podem ter como base a psicanálise, a cosmovisão umbandista ou o universo cultural banto. Sem juízo de valor entre as explicações possíveis, e sem tentar explicar a cosmovisão africana pela psicologia, o que seria reduzi-la a um sistema de significação mais conhecido academicamente, vê-se intersecções entre essas etnoteorias, aproximando-se, cada uma da sua forma, de um complexo sistema de comunicação voltado ao olhar. Ao contrário da redução, o olhar sinestésico, sensível, estético, presente nas culturas de origem africana banta, pode ampliar as possibilidades do olhar da psicanálise tradicional. Constroem-se imagens para que se possa estabelecer relação com o invisível sentido. Percebe-se a sofisticação desse modo de comunicação análoga à cultura banta, utilizada pela população brasileira, expressa no contexto cultural umbandista que, talvez, passe despercebido aos métodos tradicionais de pesquisa. Ter acesso aos processos de revelação foto-gráfica do sentido descritos acima, a partir do método proposto, pode ampliar a atenção às composições visuais como parte do discurso construído na relação entre sujeitos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Rafael Freire; CONTANI, Miguel. Luiz. “O ‘instante decisivo’: uma estética anárquica para o olhar contemporâneo”. In: *Discursos fotográficos*, Londrina, v. 4, n. 4, pp. 127-144, 2008.
- BAIRRÃO, José Francisco Miguel Henriques. “Caboclas de Aruanda: a construção narrativa do transe”. In: *Imaginário-usp*, São Paulo, n. 9, pp. 285-322, 2003.
- BAIRRÃO, José Francisco Miguel Henriques. “Raízes da Jurema”. In: *Psicologia USP*, v. 14, n. 1, pp. 157-184, jan.2003.
- BAIRRÃO, José Francisco Miguel Henriques; LEME, Fábio Ricardo. “Mestres Bantos da Alta Mogiana: tradição e memória da umbanda em Ribeirão Preto”. In: *Memorandum: memória e história em Psicologia*, Belo Horizonte, n. 4, pp. 5-32, 2003.
- BAIRRÃO, José Francisco Miguel Henriques. “Sublimidade do Mal e Sublimação da Crueldade: criança, sagrado e rua”. In: *Psicologia: Reflexão e Crítica*, Porto Alegre, v. 17, n. 1, pp. 61-73, 2004.
- BAIRRÃO, José Francisco Miguel Henriques. “Nominação e agência sem palavras: o audível não verbal num transe de possessão”. In: SIMANKE, Richard Theisen; CAROPRESO, Fátima; BOCCA, Francisco Verardi. *O movimento de um pensamento: ensaios em homenagem a Luiz Roberto Monzani*. Curitiba: CRV, 2011.
- BARBOSA, Andrea; CUNHA, Edgar. *Antropologia e imagem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRANT-CARVALHO, Juliana Barros; BAIRRÃO, José Francisco Miguel Henriques. “Fios da razão: tradição e pluralidade na umbanda em Pontal”. In: *Interação em Psicologia*, Curitiba, v. 21, n. 2, pp.147-156, ago. 2017. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/psicologia/article/view/48671/33394>. Acesso em: 09/08/2019.
- CAMARGO, Carlos. “Semblante e verdade”. In: *Latusa Digital*, Rio de Janeiro, ano 6, n. 37, jun. 2009. Disponível em: http://www.latusa.com.br/pdf_latusa_digital_37_a3.pdf. Acesso em: 26/03/2014.
- DIAS, Rafael de Nuzzi. *Correntes ancestrais: os pretos-velhos do Rosário*. Dissertação de Mestrado em Psicologia, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2011.
- DOR, Joel. *Introdução à leitura de Lacan: o inconsciente estruturado como linguagem*. Trad. Carlos Eduardo Reis. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.
- EDWARDS, Elizabeth. “Rastreamento a fotografia”. In: Barbosa, Andrea [et al.]. *A experiência da imagem na etnografia*. São Paulo: Terceiro Nome, pp. 153-190, 2016.
- GODOY, Daniela Bueno de Oliveira Americo. *Modelagem topológica da possessão: sujeito e alteridade na umbanda*. Tese de Doutorado em Psicologia, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2012.
- GODOY, Daniela Bueno de Oliveira Américo; BAIRRÃO, José Francisco Miguel Henriques. “Voz e alteridade: um contraponto entre psicanálise e psicologias dialógicas”. In: *Revista SPAGESP*, Ribeirão Preto, v. 19, n. 1, pp. 62-75, 2018. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1677-29702018000100006&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 09/08/2019.
- GULLAR, Ferreira. “Barroco, olhar e vertigem”. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- KOSSOY, Boris. “Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia”. In: SAMAIN, Etienne (Org.). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec/SENAC, 2005.
- KRAMER, Fritz. *The Red Fez: Art and Spirit Possession in Africa*. Londres: Verso, 1993.
- KUSMA, Vinícius Silveira. *A fotografia, a tinta, a fotopintura, e a (re)significação dos sonhos: uma etnobiografia de Mestre Julio Santos*. Dissertação de Mestrado em Antropologia, área de concentração em Antropologia Social e Cultural, Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2016.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- LIENHARDT, Godfrey. *Divinity and Experience: The Religion of the Dinka*. Nova York: Oxford-Clarendon Press, 1961.
- MACEDO, Livia Alves Santos. *Caminhos cruzados: Etnografia do povo cigano na umbanda*. III Encontro de Antropologia Visual da América Amazônica. Belém, set, 2018. Disponível em

- <http://www.eavaam.com.br/anais/anais/2018/gt03/16.pdf>. Acesso em: 09/08/2019.
- MACGAFFEY, Wyatt. “Os kongo”. In: HERREMAN, Frank (Org.). *Na presença dos espíritos: arte africana do Museu Nacional de Etnologia*. Lisboa/Nova York: Museum for African Art/Snoeck-Ducaju, 2000.
- MOREIRA LEITE, Míriam. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo: Edusp, 2000.
- NEIVA-SILVA, Lucas; KOLLER, Sílvia Helena. “O uso da fotografia na pesquisa em Psicologia”. In: *Estudos de psicologia*, Natal, v. 7, n. 2, pp. 237-250, jul. 2002.
- PAGLIUSO, Lígia; BAIRRÃO, José Francisco Miguel Henriques. “Luz no caminho: corpo, gesto e ato na umbanda”. In: *Afro-Ásia*, Salvador, n. 42, pp. 195-225, 2010.
- PAGLIUSO, Lígia. *Famílias de santo: as histórias dos ancestrais e os enredos contemporâneos*. Tese de Doutorado em Psicologia, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2012.
- ROBERTS, Mary Nooter. “Banco cariátide”. In: HERREMAN, Frank (Org.). *Na presença dos espíritos: arte africana do Museu Nacional de Etnologia*. Lisboa/Nova York: Museum for African Art/Snoeck-Ducaju, 2000.
- SAMAIN, Etienne (Org.). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec/SENAC, 2005.
- SANTOS JUNIOR, Paulo Sérgio. *A fotografia na psicologia: Metassíntese de teses e dissertações brasileiras*. Dissertação de Mestrado em Psicologia, Instituto de Psicologia, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2018.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- THOMPSON, Robert Farris. *Flash of the Spirit: arte e filosofia africana e afro-americana*. Trad. Tuca Magalhães. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011.

Artigo recebido em: 14/08/2019 e aceito em: 24/01/2020