

Introdução

O FEITIÇO DAS IMAGENS: RESSONÂNCIAS ENTRE IMAGEM E RITUAL

Edilson Pereira

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro – RJ – Brasil
Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8308-661X>

João Leal

Universidade NOVA de Lisboa
Lisboa – Portugal
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0513-103X>

A invenção de um desencontro

Imagem e ritual possuem grande afinidade entre si. A história da relação entre esses termos é tão longa que pode retroceder até a arte rupestre. No Parque Nacional Serra da Capivara, no Piauí, há um conjunto de desenhos interpretados pela arqueologia (Pessis e Guidon 2000) como representações de cenas rituais de longa duração, feitas entre 12 e 10 mil anos. Mas casos semelhantes a esse, bem longínquos no tempo, foram usados também para ilustrar uma narrativa que organizou a relação entre imagem e ritual como algo relegado a um passado distante, em profundo contraste com a modernidade.

No século XIX, no contexto de formação da antropologia, assentou-se a hipótese evolucionista de existência de um “tempo da magia”, isto é, de um passado remoto e encantado da civilização europeia — e, no caso dos não europeus e não civilizados, nem tão remoto assim. A projeção primitivista desse tempo repleto de animismo e de fetichismo ganhou terreno na história da arte, que também associou às artes visuais primeiras um caráter ritualístico. As condições de existência das teorias modernas sobre os rituais “primitivos” eram, não obstante, a própria sentença de seu ocaso. Supunha-se que o avançar da ciência e da tecnologia iluminaria o passado da humanidade e, no presente, aniquilaria os “enganos”, “crenças” e “superstições” derivados do pensamento ritualístico mágico-religioso. Sob tal lógica, o desenvolvimento das novas tecnologias de imagem acompanharia o desaparecimento dos rituais.

Apesar do etnocentrismo dessa hipótese, ela repercutiu em diferentes frentes e momentos, chegando até as décadas finais do século XX, como ilustra o célebre ensaio de Roland Barthes (1984:138) sobre a fotografia: “Contemporânea do recuo dos ritos, a Fotografia corresponderia talvez à intrusão, em nossa sociedade moderna, de uma Morte assimbólica, fora da religião, fora do ritual”. Segundo o autor, a fotografia tomaria o lugar dos monumentos funerários e de seus ritos para assumir uma espécie de posição de duplo dos mortos — como o retrato de sua falecida mãe, cujo reencontro ele narra na mesma obra.

Ao contrário da previsão evolucionista e colonial, as práticas rituais perduraram e se diversificaram, por muitas frentes. Na mais tradicional, dos rituais religiosos, diversas atividades continuaram a se valer de procedimentos analógicos e metafóricos comuns à magia, para fins que excedem o controle eclesial. No campo da arte moderna e contemporânea, artistas e movimentos de vanguarda promoveram aproximações inusitadas com os ritos tradicionais e seus simbolismos. Em paralelo, a ampla reprodução de imagens técnicas em sociedades industrializadas estimulou a criação de novas teorias da cultura, muitas das quais lançando mão de paralelismos com os efeitos de um encantamento ritual.

A aparente oposição dos termos perde consistência mesmo quando relemos parte da teoria moderna da imagem. Em um famoso artigo sobre a ontologia da imagem fotográfica, André Bazin (2013:264) afirmou que a originalidade da fotografia residia em

“sua objetividade essencial”, confirmada pela nomeação de suas lentes como “objetiva”, sinalizando sua conexão com as concepções modernas de ciência, conhecimento e razão. Mas, segundo o mesmo autor, outra característica fundamental da fotografia seria sua capacidade de transferir a “realidade da coisa para a sua reprodução” (Bazin 2013:264).

Susan Sontag (2004) considerava que essa segunda dimensão ontológica da fotografia a aproximava dos ritos mágicos – os mesmos que a modernidade apagaria, mantendo-os reservados apenas aos não modernos e não civilizados. “Nosso sentimento irreprimível de que o processo fotográfico é algo mágico tem uma base genuína. [...] uma foto não é apenas semelhante a seu tema [...]. Ela é uma parte e uma extensão daquele tema; e um meio poderoso de adquiri-lo, de ganhar controle sobre ele” (Sontag 2004:87). Em outras palavras, as imagens da fotografia e o cinema introduziram no coração da modernidade formas de afetação que o próprio discurso moderno costumava atribuir aos ritos não modernos.

Para superar a armadilha epistemológica que opôs o par imagem/ritual, assim como o fez com o moderno/primitivo, é preciso abrir espaço ao conhecimento de formas não modernas, não europeias, não brancas de compor a relação entre os dois primeiros termos. Das fontes passíveis de serem destacadas, recuperamos uma obra que integra uma tradição de estudos da etnologia indígena: *Os Mortos e os Outros*, de Manuela Carneiro da Cunha (1978); obra comentada desde os primeiros números desta revista.¹ A recuperação dessa pesquisa, que se vale de fotografias e desenhos, oferece um bom contraponto à relação que Barthes (1984) (não) enxergava entre imagem, morte e ritual.

Assim como outros estudos de etnologia, o caso Krahô analisado por Cunha (1978) exemplifica uma boa forma de desestabilizar clichês sobre a “imagem”. Culturas e cosmologias distintas situam diferentemente o que se compreende por esse termo e, por consequência, são também heterogêneas as práticas a elas associadas. Para tratar das noções em torno da morte e da noção de pessoa entre os Krahô, grupo Timbira que se situava no norte de Goiás, atual Tocantins, Cunha (1978:10) explica a polissemia do termo

1 No 1º número de *Religião & Sociedade*, em 1977, a autora publicou um resumo de sua tese de doutorado, defendida na Unicamp. No 5º número, de 1980, Eduardo Viveiros de Castro publicou uma resenha do livro, no qual também nos baseamos. Conf. *Religião e Sociedade* (1977, 1980).

nativo *karō*, que se aproxima “um pouco como nós usamos os termos ‘espíritos’ ou ‘almas’ com o sentido implícito de ‘espíritos ou almas de defuntos’”. Mas, rapidamente, ela ressalta que:

O significado de *karō*, no entanto, parece ser bem mais amplo: O termo abrange entre seus *denotata* a fotografia, o reflexo, toda “imagem do corpo”. Mas não só: o *karō* pode assumir, mesmo enquanto ligado a um corpo hospedeiro, aparência diferente desse corpo que ele habita: [...] poderíamos traduzir talvez mais apropriadamente *karō* por “duplo”, lembrando que “se toda imagem é um duplo, todo duplo não é necessariamente uma imagem” (L. Lévy-Bruhl 1963 [1927]: 189). Na realidade, em sua essência, o duplo é, como escreve J. P. Vernant (1965), algo profundamente diferente de uma imagem: é o que remete ao objeto sem no entanto se confundir com ele (Cunha 1978:10-11).

Karō, portanto, refere-se à imagem ou ao duplo dos seres do “outro lado”, da morte, que possuem uma existência tangível, não sendo apenas metáforas abstratas para tratar de algo ausente. Na análise dos ritos junto aos mortos, inclusive para reverter sua morte, a autora inclui uma história narrada por seus interlocutores. Nela, a irmã de um homem falecido chama um curador, pedindo a ele que traga o *karō* (imagem/duplo) do morto para recuperar a vida do irmão. Após receber o pagamento requerido,

O curador acendeu o *khôt* (cachimbo muito usado na magia). O *khôt* parecia como luz de estrela (porque o curador usou muito fumo). Aí ele caiu morto ao lado do morto que ele queria trazer. Deu suor nos dois, curador e morto (isto se refere à corrida de ambos, voltando da aldeia dos *mekarō*). O curador mexeu o pé e o morto mexeu o pé. Quando o curador sentou, o morto também sentou. Quando o curador abriu os olhos, o morto também abriu (Cunha 1978:11).

Por meio da mobilização do *karô* do morto, o curador entra em contato com sua “fotografia” estática, isto é, sua imagem sem porvir, e faz com que seu próprio corpo sirva de cópia e modelo ao corpo do outro. Assim, o caso Krahô ilustra um importante deslocamento conceitual da imagem como representação à imagem como *representante*, isto é, como algo que age ou que faz agir. E, posto que “a imagem daquele que morreu recentemente faz ainda parte das coisas deste mundo” (Hertz *apud* Cunha 1978:56, nota 15), cabe mediar sua atuação entre os vivos, o que se faz por meio dos ritos.

Retornando ao ponto de partida desta introdução, talvez a questão não seja perguntar quando imagem e ritual se encontram, mas reconhecer que grande parte da história de ambos foi e segue sendo escrita a partir desse encontro. As imagens, em seu polimorfismo e sua polissemia, podem integrar rituais de vários tipos, voltados aos vivos e aos mortos. Reciprocamente, os rituais tanto recorrem às imagens quanto justificam sua fabricação, circulação, ocultação, destruição e eficácia.

Se a tradição moderna procurou situar imagem e ritual em lados opostos da história — uma voltada à objetividade técnica e o outro relegado ao domínio da religião —, os estudos reunidos neste dossiê apontam para uma direção distinta: a de que imagens e rituais não cessam de redefinir-se mutuamente. Imagens e rituais participam da constituição e transformação das pessoas e de seus mundos, por isso devem ser considerados em conjunto, pois aí reside o “feitiço” das imagens.

As imagens no ritual

A abordagem de imagem adotada neste dossiê é tributária de uma definição ampla. Abrange não apenas imagens desenhadas/pintadas/exibidas em uma superfície plana, mas também imagens volumétricas, isto é, tridimensionais: estátuas, estatuetas, máscaras e outros objetos. Além dessas materialidades, há imagens que existem em suportes digitais ou virtuais apenas. Em todos os casos, consideramos que estes e outros artefatos são imagens ou podem ser tratados como tais.

Assim definidas, as imagens ocupam uma posição central no ritual. Além da gama de exemplos que os artigos deste dossiê ilustram — e que abordaremos na “Apresentação” do próximo número de

Religião & Sociedade —, alguns outros exemplos, baseados em nossas pesquisas sobre ritual, podem ser dados. É o caso das festas e romarias religiosas e do modo como se organizam em torno da imagem de uma invocação de Nossa Senhora, ou de um santo (ou santa). É também o caso das festas do Espírito Santo, organizadas em torno da sua coroa ou, em alguns casos, da sua bandeira ou estandarte.

Mas outros rituais, cuja dimensão religiosa é menos importante ou está mesmo ausente, estruturam-se também em torno de imagens. Um exemplo português pode ser dado: as festas de mascarados de Trás-os-Montes, no nordeste do país. Algumas delas cultuam Santo Estêvão; outras são as chamadas festas dos rapazes, organizadas e protagonizadas pelos jovens — recém-chegados à idade adulta — de uma determinada localidade. Em ambos os casos, é em torno de máscaras e de personagens mascarados que se estruturam essas festas. Pode mesmo dizer-se que são essas máscaras e os personagens mascarados os principais protagonistas das festas.

Também no Brasil, são muitos os rituais profanos organizados em torno de imagens. É o caso do desfile carnavalesco, em que máscaras, fantasias e alegorias constituem elementos centrais da ação ritual. Como observou DaMatta (1977:16), em contraste com as procissões religiosas, nas quais a mediação entre o povo e a imagem do santo é realizada pelas autoridades que conduzem o andor, no carnaval “o povo e as autoridades assistem a um desfile do próprio povo mascarado, encarnando no momento ritual o seu poder simbólico”. As pessoas fantasiadas convertem-se em imagens atuantes.

Em todos esses casos, as imagens não têm apenas eficácia simbólica — como diria Lévi-Strauss —, mas operam como actantes, isto é, enquanto participantes de associações que fazem diferença no curso da ação. Como afirma Latour (2012:108), “qualquer coisa que modifique uma situação fazendo diferença é um ator — ou, caso ainda não tenha figuração, um actante”. Ocupando um lugar central em muitos rituais, as imagens intervêm neles de acordo com duas grandes modalidades.

A primeira dessas modalidades corresponde ao que poderíamos designar como imagens polarizadoras. Trata-se daquelas imagens — ou simplesmente de uma só imagem — que ocupam um lugar central em um ritual. É o caso, por exemplo, nos rituais religiosos, das imagens que são cultuadas e que adquirem uma biografia singular. Manuel Querino (1909) reportava à história de

uma escultura do Senhor dos Passos feita por Chagas, o Cabra, artista baiano do século XVIII. A escultura barroca havia sido feita sob encomenda para envio ao Rio Grande do Sul, mas, após três tentativas frustradas de zarpar com ela pelo mar, os devotos locais passaram a interpretar o evento como um sinal da vontade divina: o santo queria permanecer em Salvador. Histórias como essa atravessam os séculos, sendo possível ouvir narrativa semelhante em Ouro Preto, Minas Gerais, onde se diz que outra imagem do Senhor dos Passos, também de estilo barroco, escolheu a igreja onde queria ser cultuada (Pereira 2024:163).

A segunda modalidade corresponde àquilo que poderíamos designar como imagens auxiliares, que ocupam um lugar mais secundário em um determinado *script* ritual. Assim, em muitas procissões, incorporam-se por vezes, para além da imagem polarizadora — correspondente à entidade religiosa que está sendo cultuada —, muitas outras imagens. É esse o caso de muitas procissões em Portugal centradas em uma determinada ermida ou igreja. Na procissão, segue não apenas a imagem da entidade espiritual à qual esse templo está consagrado, mas também imagens de outras entidades nela presentes, geralmente cultuadas em altares dispostos nas laterais dessa mesma ermida ou igreja.

Podemos também englobar nessa modalidade os objetos/imagens geralmente usados para prestar culto à entidade espiritual em torno da qual o ritual se organiza. Um dos casos mais expressivos é, mais uma vez, nas festas do Espírito Santo, o dos tambores — ou outros instrumentos musicais — tocados pelos integrantes da folia. Em alguns casos, como em São Luís do Maranhão, esses tambores são benzidos — e podem ser mesmo objetos do sacrifício de um pequeno animal —, e o seu estatuto no ritual é híbrido: são simultaneamente instrumentos musicais e objetos religiosos.

Entre as duas modalidades, das imagens polarizadoras e das auxiliares, há movimentos de transição. Imagens tangenciais podem assumir um papel de protagonismo em um espaço-tempo ritual, bem como artefatos rituais podem ser retirados de sua posição e função originais, sendo arquivados ou musealizados, alterando sua moldura conceitual e possibilidade de ação.

Usos da imagem e(m) estudos do ritual

A diversidade de usos da imagem — seja no desenho, na fotografia ou no cinema — junto a pesquisas que englobam rituais demonstra que cada ferramenta e linguagem afeta tanto as relações em campo quanto os resultados de cada investigação. Dado que toda imagem resulta de um encontro entre tecnologias, corpos e visões de mundo, cada uma delas intervém de maneira própria na construção do conhecimento sobre os ritos.

Bem antes da institucionalização da antropologia, diferentes práticas de representação visual já retratavam cenas rituais. No contexto colonial, a produção de pinturas, gravuras e desenhos traduziu os modos como viajantes e artistas europeus observaram os povos originários (Oliveira 2020). No período imperial, Johann Moritz Rugendas e Jean-Baptiste Debret representaram festejos profanos e religiosos, enquanto Hercule Florence (2007) registrou, em desenho, cenas observadas durante a expedição fluvial “do Tietê ao Amazonas”, realizada em 1825. Ainda que produzidos em contextos distintos da pesquisa antropológica, esses registros contribuíram para constituir um repertório visual que seria posteriormente retomado por antropólogos, artistas e outros pesquisadores.

No caso da antropologia portuguesa, a incorporação do desenho, da fotografia e do filme acompanhou mudanças na definição dos objetos da disciplina, na centralidade do trabalho de campo e na valorização da cultura material e das festas populares (Leal 2008). Já no contexto inicial de consolidação da antropologia no Brasil, o desenho, em particular, assumiu funções tanto descritivas quanto fabulatórias.

Na revista da primeira *Exposição Anthropologica Brasileira*, realizada no Museu Nacional em 1882, há muitas ilustrações de figuras indígenas, de várias etnias, com ornamentos, pinturas corporais e objetos rituais. Essas ilustrações são, porém, entremeadas no mesmo catálogo por cenas idílicas, algumas próximas a poemas indianistas, que refletiam a fantasia branca sobre os povos originários.²

Ao longo do século XX, o desenho se firmou como um recurso reiterado em pesquisas de etnologia indígena, auxiliando o conhecimento etnográfico de artefatos, cosmologias, mitologias e rituais. Em muitos casos, o uso do desenho esteve associado ao estudo dos

2 O arquivo da revista da *Exposição Anthropologica Brasileira* (1882) pode ser consultado em Moraes Filho (1882).

grafismos, das artes e de materialidades indígenas conectadas a rituais de várias ordens (Vidal 2000). Nessa história, há também desenhos de autoria indígena, inclusive feitos a pedido de antropólogos em campo, para compor a documentação de suas pesquisas ou para serem posteriormente incluídos em suas publicações.



Figura 1. Danse de Bororós (Cáceres, MT), desenho de Hercule Florence, da expedição realizada em 1825.

Coleção Cyrillo Hercules Florence, Acervo Instituto Moreira Salles.

Um exemplo clássico desse uso aparece em “Fragmentos de Religião e Tradição dos Índios Šipáia”, de Curt Nimuendaju — artigo que apresenta um conjunto de desenhos feitos pela indígena Šawaramí Šipáia, em 1917, sob o incentivo direto dele.³ Realizadas originalmente a lápis, durante o seu trabalho de campo no Rio Iriri, essas imagens evocam figuras da mitologia Xipaiá. A publicação desse texto de Nimuendaju (1981) em *Religião & Sociedade* incor-

³ Publicado em *Religião & Sociedade*, nº 7, 1981, versão elaborada por Eduardo Viveiros de Castro e Charlotte Emmerich a partir da tradução em português de F. W. Lommes, encontrada no espólio da prof^a Heloísa Alberto Torres e cotejada com o original em alemão. Conf.: *Religião e Sociedade* (1981).

porou também fotografias que documentam a performance ritual da “dança do jaguar” e da “dança dos espíritos”, na qual a alma do morto (*lânãĩ*) se manifesta ou parte definitivamente.

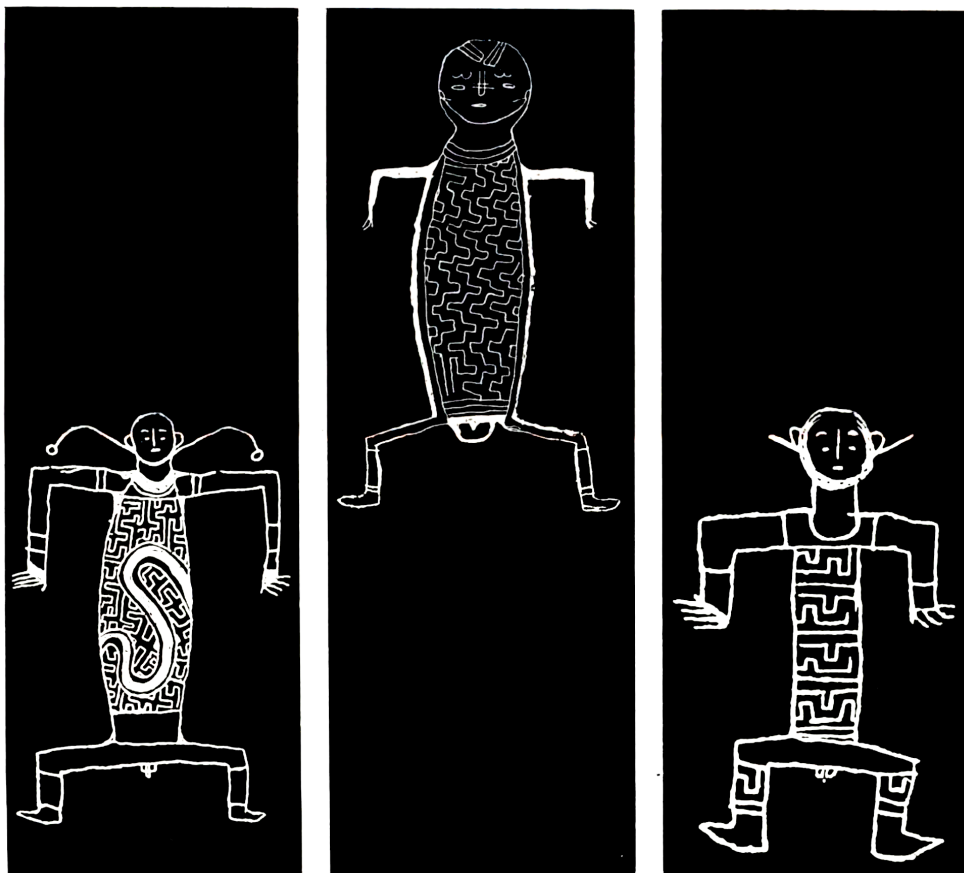


Figura 2. Figuras míticas desenhadas por Şawaramĩ Şipáia para Nimuendaju [1917] (Santa Júlia, Rio Iriri, Pará). Nas bordas, os heróis *Kuñarima* e *Arußiatá*; ao centro, o criador *Marusáwa*.

Acervo de *Religião & Sociedade*.

O uso combinado de fotografia e desenho também ocorre em pesquisas de campo, sejam antigas ou contemporâneas, nas quais há zonas de interdição para feitura e reprodução de imagens por meio de câmeras. Em alguns casos, o desenho se torna a única ferramenta possível de tradução visual de uma experiência excep-

cional, seja durante o rito ou posteriormente, para reconstituí-lo na memória (Caravita 2020). Em outros, o desenho resulta de uma escolha artística, como ocorre em *Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia, de Carybé* (1980), que reúne 128 aquarelas dedicadas aos orixás, seus atributos e gestos, documentando todo um sistema ritual.

A articulação entre linguagens visuais alcançaria uma expressão particularmente significativa na Missão de Pesquisas Folclóricas, realizada em 1938 por uma equipe coordenada por Luis Saia, a partir da iniciativa de Mário de Andrade no Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo. Reunindo desenhos, fotografias, gravações sonoras, filmes e coleções de objetos, a Missão produziu um conjunto documental sobre ritos festivos e religiosos das regiões Norte e Nordeste, registrando as performances do Rei de Congo, dos Caboclinhos, do Tambor de Mina, do Tambor de Crioula e do Carimbó.⁴

Tal como o desenho, a fotografia tem um longo histórico de afinidade com a figuração de cenas, personagens e artefatos rituais; e cada tipo de imagem assume sentidos e densidades próprios em função de seus contextos de produção, circulação e uso. Algumas integram as materialidades dos rituais, enquanto outras os documentam. Para fins analíticos, podemos distinguir duas modalidades principais de usos da fotografia: os nativos e os exógenos, sendo que estes últimos se distribuem entre imagens destinadas principalmente ao consumo cultural e, de outra parte, imagens pensadas com finalidades documentais e de pesquisa.

Entre os usos nativos da fotografia, podemos evocar os retratos presentes em terreiros de candomblé. O uso de imagens desse estilo — como o icônico retrato que Pierre Verger fez de Mãe Senhora, Ialorixá do Ilê Axé Opô Afonjá, depois incorporado ao terreiro de Pai Balbino de Xangô, Ilê Axé Opô Aganju — replica uma prática comum na tradição iorubá, ocorrendo nos terreiros da Bahia desde o século XIX (Sprague 1978; Castillo 2013). O uso religioso das fotos de pais e mães de santo distingue-se, além disso, daquele dos retratos (e *selfies*) que enfocam a individualidade do retratado. Ao contrário, os retratos nas paredes da casa de santo reforçam o papel que a pessoa retratada desempenha dentro da família e da ancestralidade do terreiro, enquanto parte de um patrimônio coletivo.

⁴ Os registros da Missão de Pesquisas Folclóricas podem ser consultados no Acervo do Centro Cultural São Paulo (CCSP).



Figura 3. Missão de Pesquisas Folclóricas: interior da residência de Maria Plácida, em Recife, com destaque para as pinturas murais representando figuras das danças dramáticas, como o caboclo de penas. Fotografia de Luis Saia, 18/03/1938.

Acervo CCSP.

Por outro lado, há imagens que não atendem necessariamente a uma demanda interna ao seu contexto de origem. São imagens feitas para atender a finalidades externas aos retratados. Nesse segundo conjunto de registros, é possível distinguir duas modalidades principais do uso da fotografia. Na primeira, as imagens de um ritual servem à fruição dos fotógrafos e seus consumidores, incluindo pesquisadores, sejam estes os que encomendaram as fotos ou os que as consomem no formato de cartões postais, fotolivros, exposições ou vendas individuais. Na segunda, a direção das fotografias é feita de maneira partilhada com os interlocutores em campo, considerando seus preceitos e cuidados para a feitura, exposição e circulação de imagens.

No primeiro desses segmentos, estão dois registros históricos importantes da Congada, rito bailado que interliga elementos da matriz afrodiaspórica bantu com o catolicismo popular, devoto à Nossa Senhora do Rosário e a São Benedito. “Congado dos Pretos em Morro Velho”, fotografado pelo alemão Augusto Riedel entre 1868 e 1869 em Minas Gerais, registra um coletivo parado, posando para a câmera de longa exposição. De modo semelhante, “Congada”, de Arsênio da Silva, feita por volta de 1860 no Rio de Janeiro, apresenta um conjunto de homens e mulheres negros/as com vestes e instrumentos rituais, encenando a posição da dança para a câmera. Os dois registros foram produzidos durante a escravidão, sem identificação dos retratados. Posteriormente, foram integrados ao acervo imperial e, enfim, à Biblioteca Nacional. Embora detenham forte valor estético, histórico e etnográfico, são imagens marcadas por um vazio de informações sobre as pessoas retratadas e as condições de criação dos próprios retratos.



Figura 4. Detalhe de “Congada [festa religiosa de origem africana]”, de Arsênio da Silva, c. 1860.

Acervo da Biblioteca Nacional.



Figura 5. Detalhe de “Congado dos Pretos em Morro Velho”, de Augusto Riedel, 1868-69.

Acervo da Biblioteca Nacional.

A experiência de aproximação entre pesquisador-fotógrafo e o universo cultural que ele retrata pode, por outro lado, ser guiada pelos pactos gerados em campo, definindo as condições de produção, de circulação e de exposição de suas imagens. Um conhecido exemplo nesse caso é Pierre Verger. Entre os mais de 60 mil negativos que compõem o acervo material do fotógrafo, há imagens de conteúdo sensível, como fotografias de cerimônias de sacralização/sacrifício animal, associadas à iniciação ritual de filhos e filhas de santo. Ter acesso ao ritual e ter autorização para fotografá-lo não repercute, necessariamente, na publicização irrestrita do registro. Ciente da história de perseguição aos cultos afro-brasileiros, Verger evitou divulgar essas imagens por mais de 30 anos, compreendendo que sua circulação demandava cuidado (Pereira 2022). Essa atenção exprime uma postura ética que fotógrafos-pesquisadores devem adotar no trabalho com suas comunidades e seus interlocutores.

Essa questão ética também atravessa as produções de cinema. Entre as diferentes formas de representação audiovisual dos rituais, o documentário ocupa um lugar particularmente próximo da pes-

quisa etnográfica, na medida em que ambos se estruturaram a partir da incursão em campo, da observação e do estabelecimento de relações com o universo retratado. Essa aproximação foi tematizada de maneira pioneira no Brasil por uma edição de *Comunicações do ISER* (1984), organizada por Patrícia Monte-Mór a partir da Mostra de Documentários sobre Religiões Populares, promovida pelo Instituto de Estudos da Religião (ISER).

Duas décadas mais tarde, ao revisitar essa experiência, Monte-Mór (2004:63) afirmaria ter centrado seu trabalho “no cinema documental, valorizando as aproximações entre o ofício do antropólogo e seu método de pesquisa e a descrição no documentário cinematográfico”. É nesse mesmo horizonte que Yvonne Maggie (1984:8) observava que “a posição dos pesquisadores que fazem observação participante é o que mais aproxima o Cientista Social do Documentarista de Cinema”. Em ambos os casos, a produção das imagens depende dos tratos éticos estabelecidos durante a pesquisa, fazendo com que os limites da realização e da divulgação dos registros integrem tanto o processo de investigação quanto o de realização fílmica.

No artigo “Religião e filmes documentários no Brasil”, Monte-Mór (2004) amplia esse panorama ao reconstruir historicamente a presença dos rituais na produção documental brasileira. Seu percurso toma *Rituais e Festas Bororo* (Reis 1917) como marco fundador dessa tradição e acompanha obras como *A Santa de Coqueiros* (Garcia 1930), *Visão de Juazeiro* (Escorel 1970) e *Santa Cruz* (Salles 2000), evidenciando a permanência dos rituais como um dos principais eixos da história do documentário brasileiro.

Esses exemplos constituem apenas uma parcela de uma tradição bem mais ampla, da qual também fazem parte as produções desenvolvidas pelo ISER-Vídeo nas décadas de 1980 e 1990, que tematizam as relações entre religião, cultura popular e transformação social, e aquelas desenvolvidas pelo Vídeo nas Aldeias, em atividade desde 1986. Há, ainda, um amplo rol de produções do século XXI, elaboradas sob poéticas e autorias diversas, coletivas e minoritárias, que confirmam a renovação da relação entre perspectiva antropológica, cinema e ritual até o presente. Um dos exemplos mais interessantes da produção contemporânea é o projeto *Híbridos: os espíritos do Brasil* (2017), de Priscilla Telmon e Vincent Moon, que expande as fronteiras do documentário sobre as práticas ritualísticas no país. Junto à produção de um longa-metragem, o projeto inclui

um portal *online* com fotografias, entrevistas e um acervo com 50 curtas que compõem um mosaico cinematográfico de rituais de diversos tipos, tradições e regiões.⁵

As imagens na monografia etnográfica

Presentes no ritual, trabalhadas através do desenho, da fotografia e do filme, as imagens — não apenas as imagens de rituais — migram também para a literatura antropológica. Esta tem na monografia o seu mais conhecido gênero.

Do ponto de vista dos usos da imagem em monografia, podemos distinguir três grandes modalidades. Para exemplificá-las, recorreremos a monografias consagradas às religiões afro-brasileiras (um dos domínios de pesquisa de um dos editores do presente número; cf. Leal 2017).

A primeira modalidade corresponde a monografias que não fazem uso explícito da imagem. Um bom exemplo é o da célebre monografia de Yvonne Maggie Velho, *Guerra de Orixá: Um Estudo de Ritual e Conflito* (Velho 1975), cujo papel na renovação dos estudos das religiões afro-brasileiras foi de grande importância. Com 170 páginas, a monografia não contém nenhuma imagem. A primazia do texto nessa obra não representa, contudo, um afastamento da autora em relação ao registro visual. Ao analisar a sua escrita, Maggie (2019:25) considera que *Guerra de Orixá* é um livro “muito cinematográfico”, dotado de uma narrativa “muito visual”. A impressão da antropóloga se confirma pelo fato de o livro ter sido transformado em argumento do filme *Prova de Fogo* (1980), longa-metragem dirigido por Marco Altberg, cujo roteiro preliminar teve coautoria de Maggie.

A segunda modalidade aplica-se àquelas monografias que fazem um uso moderado da imagem. É o caso de Roger Bastide e da primeira edição de *Imagens do Nordeste Místico em Branco e Preto* (Bastide 1945), seu primeiro livro sobre religiões afro-brasileiras. Apesar de o título começar com a palavra Imagens, apenas 11 fotografias são publicadas, em um caderno de quatro páginas em papel couché situado entre as páginas 80 e 81.

5 Conf. Híbridos (2017). O longa-metragem que resulta desse projeto é descrito no mesmo portal como “uma jornada musical através dos diversos rituais, enquanto tece, aos poucos, um novo ritual — um ritual cinematográfico”.

Finalmente, uma terceira modalidade é a das monografias fotográficas. Um bom exemplo desse tipo de monografia é o livro de Pierre Fatumbi Verger intitulado *Orixás: Deuses Yorubás na África e no Novo Mundo* (Verger 2018 [1981]). Com um total de 306 páginas na sua edição de 2018, o livro desdobra-se em 18 capítulos. Cada um deles se inicia com um texto de apresentação, mas o protagonismo é das fotografias de Pierre Verger: 259 em todo o livro. Se em alguns capítulos há um certo equilíbrio entre páginas de texto e páginas de fotografias, em outros é a fotografia que predomina. Por exemplo, no capítulo “Iniciação”, há sete páginas de texto e 19 de fotografias. No capítulo dedicado a “Oxum”, há apenas duas páginas de texto para nove de fotografias. E mais exemplos dessa primazia da fotografia em relação ao texto poderiam ser dados.

As monografias antropológicas podem ser acrescentados os catálogos de exposições etnográficas e, mais recentemente, as páginas e plataformas *online*. Em todos os casos, assistimos a um uso intensivo da imagem. Esta é geralmente acompanhada por um texto, mas este acaba por ficar em segundo plano. Pode não ser lido ou, alternativamente, pode ser lido como uma espécie de legenda — longa — da(s) imagem(ns) publicada(s). O mesmo sucede, aliás, com as monografias fotográficas anteriormente referidas.

Recorrendo a categorias que são usadas na história da arte, à medida que passamos das monografias sem uso explícito da imagem para as monografias fotográficas e para os catálogos de exposições e sites, passamos de um regime caracterizado pela aniconia para um regime caracterizado pela iconofilia.

A tipologia que estamos usando pode ser aplicada, ainda, aos artigos. Aí, porém, a aniconia parece ser dominante, sobretudo em artigos publicados em revistas científicas, nas quais predominava — até a utilização da internet como meio principal de publicação de revistas científicas — uma atitude pouco receptiva em relação à publicação de imagens. Em paralelo, o crescimento do número de revistas que publicam ensaios visuais — como é feito em *R&S* — contribui para ampliar as articulações entre textos e imagens na produção de conhecimento.

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. (1984), *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BASTIDE, Roger. (1945), *Imagens do Nordeste Místico em Branco e Preto*. Rio de Janeiro: Empresa Gráfica “O Cruzeiro”.
- BAZIN, André. (2013), “A ontologia da imagem fotográfica”. In: A. Trachtenberg (org.). *Ensaio sobre fotografia: de Niépce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro. p. 261-266.
- CARAVITA, Rodrigo Iamarino. (2020), “Em busca de uma visão, em busca de uma grafia”. *R@U*, vol. 12, nº 2: 60-88.
- CARYBÉ. (1980), *Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia; Universidade Federal da Bahia; Instituto Nacional do Livro.
- CASTILLO, Lisa Earl. (2013), “A fotografia e seus usos no candomblé da Bahia”. *Pontos de Interrogação – Revista de Crítica Cultural*, vol. 3, nº 2: 43-71.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. (1978), *Os Mortos e os Outros: uma análise do sistema funerário e da noção de pessoa entre os índios Krahó*. São Paulo: Hucitec.
- DA MATTA, Roberto. (1977), “Carnavais, paradas e procissões: reflexões sobre o mundo dos ritos”. *Religião & Sociedade*, nº 1: 3-30.
- FLORENCE, Hércules. (2007), *Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas de 1825 a 1829*. Tradução do Visconde de Taunay. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial.
- LATOUR, Bruno. (2012), *Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede*. Salvador: EDUFBA; Bauru: EDUSC.
- LEAL, João. (2008), “Retratos do povo: etnografia portuguesa e imagem”. In: J. M. Pais; C. Carvalho; N. M. de Gusmão (org.). *O visual e o quotidiano*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais. p. 117-144.
- LEAL, João. (2017), *O culto do divino, migrações e transformações*. Lisboa: Edições 70.
- MAGGIE, Yvonne. (2019), *Yvonne Maggie de Leers Costa Ribeiro* (depoimento, 2009). Entrevistadores: Celso Castro, Karina Kuschnir, Ricardo Nicolay de Souza e Maya Hegege. Rio de Janeiro: CPDOC/Fundação Getúlio Vargas.
- MAGGIE, Yvonne. (1984), *Etnografia, observação participante e documentário de cinema*. *Comunicações do ISER*, ano 3, nº 10, 27-28.
- MONTE-MÓR, Patrícia. (2004), “Religião e filmes documentários no Brasil”. *Religião & Sociedade*, vol. 24, nº 2: 61-72.
- MORAES FILHO, Mello. (1882), *Revista da Exposição Antropológica Brasileira*. Rio de Janeiro: Typographia de Pinheiro & C. Disponível em: https://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Amoraes-1882-revista/RevExposAnthrBrasileira_1882.pdf. Acesso em: 18/08/2026.
- NIMUENDAJU, Curt. (1981), “Fragmentos de religião e tradição dos índios Šipáia”. *Religião & Sociedade*, nº 7: 3-47.
- OLIVEIRA, João Pacheco de. (2020), *Os primeiros brasileiros*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional; Museu Nacional.

- PEREIRA, Edilson. (2022), “Fotografia e sagrados afro-brasileiros: modulações da diferença em Pierre Verger e seus contemporâneos”. *Revista de Antropologia*, vol. 65, nº 1: e192797.
- PEREIRA, Edilson. (2024), *A paixão pela memória: imagem, ritual e teatro em Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens.
- PESSIS, Anne-Marie; GUIDON, Niéde. (2000), “Pinturas Rupestres: registros rupestres e caracterização das etnias pré-históricas”. In: L. Vidal (org.). *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel; FAPESP; EdUSP. p. 19-33.
- QUERINO, Manuel Raimundo. (1909), *Artistas bahianos (indicações biográficas)*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional.
- SONTAG, Susan. (2004), *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SPRAGUE, Stephen F. (1978), “Yoruba photography: how the Yoruba see themselves”. *African Arts*, vol. 12, nº 1: 52-59.
- VERGER, Pierre Fatumbi. (2018 [1981]), *Orixás: deuses yorubás na África e no Novo Mundo*. Salvador: Fundação Pierre Verger.
- VIDAL, Lux (org.). (2000), *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel; FAPESP; EdUSP.
- VELHO, Yvonne Maggie. (1975), *Guerra de Orixá: um estudo de ritual e conflito*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

Filmes consultados

- ALTBERG, Marco (Diretor). (1980), *Prova de fogo*. [Filme]. Rio de Janeiro: Embrafilme.
- ESCOREL, Eduardo (Diretor). (1970), *Visão de Juazeiro*. [Documentário]. Rio de Janeiro: Eduardo Escorel Produções Cinematográficas.
- GARCIA, Ramon (Diretor). (1930), *A “Santa” de Coqueiros*. [Documentário]. Brasil: Botelho Filme.
- REIS, Luiz Thomaz (Diretor). (1917), *Rituais e festas Bororo*. [Documentário]. Rio de Janeiro: Seção de Cinematografia e Fotografia da Comissão Rondon.
- SALLES, João Moreira (Diretor). (2000), *Santa Cruz*. [Documentário]. Rio de Janeiro: VideoFilmes/GNT.
- TELMON, Priscilla; MOON, Vincent (Diretores). (2017), *Híbridos: os espíritos do Brasil*. [Documentário]. São Paulo: Descoloniza Filmes.

Jornais e revistas consultados

- COMUNICAÇÕES DO ISER. (1984), Rio de Janeiro: ISER, Ano 3, nº 10.
- RELIGIÃO E SOCIEDADE. (1977), Rio de Janeiro: ISER, nº 1. Disponível em: <https://religioesociedade.org.br/wp-content/uploads/2021/09/Religiao-e-Sociedade-N01-1977.pdf>. Acesso em: 18/08/2026.

RELIGIÃO E SOCIEDADE. (1980), Rio de Janeiro: ISER, nº 5. Disponível em: <https://religioesociedade.org.br/wp-content/uploads/2021/09/Religiao-e-Sociedade-N05-1980.pdf>. Acesso em: 18/08/2026.

RELIGIÃO E SOCIEDADE. (1981), Rio de Janeiro: ISER, nº 7. Disponível em: <https://religioesociedade.org.br/wp-content/uploads/2021/09/Religiao-e-Sociedade-N07-1981.pdf>. Acesso em: 18/08/2026.

Sites consultados

ACERVO DO CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. “Missão de Pesquisas Folclóricas de Mário de Andrade”. *Acervo do Centro Cultural São Paulo*. Disponível em: <https://acervoccsp.art.br/missao-de-pesquisas-folcloricas-de-mario-de-andrade/>. Acesso em: 13/08/2026.

HÍBRIDOS. (2017), Híbridos: os espíritos do Brasil. *Híbridos*. Disponível em: <https://hibridos.cc/po/>. Acesso em: 01/08/2026.

Edilson Pereira* (edilson.pereira@eco.ufrj.br)

* Professor da Escola de Comunicação e dos Programas de Pós-graduação em Comunicação e Cultura (PPGCOM) e em Antropologia Social (PPGAS/Museu Nacional), da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil; Coordenador do IMAGINA: Laboratório experimental de imagem e etnografia. Pesquisador do CNPq, Brasil; Doutor em Antropologia Social pelo PPGAS/MN/UFRJ.

João Leal** (joao.leal@fcsh.unl.pt)

** Professor (aposentado) da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa; pesquisador do CRIA – Centro em Rede de Investigação em Antropologia (Universidade Nova de Lisboa); Doutor em Antropologia Social e Cultural pelo ISCTE (Lisboa).