
No Registro da Gira e do Transe, o Corpo que reivindica o espaço é o dispositivo ou o observador?¹

Nathalia Mattos WERNECK²

Flaviano Silva QUARESMA³

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

RESUMO

Este artigo tem por objetivo tentar responder a novos questionamentos a respeito do dispositivo fotográfico (AGAMBEN, 2009) e suas “afetações” (ESPINOSA *apud* DELEUZE, 2008), tanto em relação ao observador (CRARY, 2012) quanto à própria imagem produzida por ele. Além de retomar “entre a gira e o transe, que corpo reivindica o espaço?”, questionamos ainda se no registro fotográfico da gira e do transe, esse corpo é o “dispositivo” e/ou o “observador”. Entende-se que nessa relação de poder e de saber, mesmo havendo uma prevalência do poder e saber impostos pelo dispositivo, há também uma negociação contínua entre observador e dispositivo.

PALAVRAS-CHAVE: Dispositivo. Fotografia. Afeto. Umbanda. Comunicação.

INTRODUÇÃO

Reflexões recentes sobre a questão do “dispositivo” (AGAMBEN, 2009) nos fizeram retomar uma pergunta que tem acompanhado nosso olhar, há alguns anos, vinculada tanto à experiência do corpo e o movimento no contexto da Umbanda, quanto à poética enunciativa de cada conjunto de imagens fotográficas produzido nos projetos que temos desenvolvido (WERNECK; QUARESMA; 2019, 2019, 2020) . Além de retomar “entre a gira e o transe, que corpo reivindica o espaço?”, questionamos ainda se no registro fotográfico da gira e do transe, esse corpo é o “dispositivo” no entendimento

¹ Trabalho apresentado no GP Fotografia, XXII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação (ECO-UFRJ), graduada em História da Arte pela Escola de Belas Artes (EBA-UFRJ), fotógrafa formada pela Escola de Comunicação e Design Digital (ECDD), e-mail: werneck.nathalia@gmail.com.

³ Doutorando em Saúde Coletiva pelo Instituto de Medicina Social (IMS-UERJ), Mestre em Extensão Rural e Desenvolvimento Local pelo POSMEX-UFRPE, jornalista, fotógrafo, professor do Centro Universitário Carioca (Unicarioca), da Escola de Comunicação e Design Digital (ECDD) e da Universidade Católica de Petrópolis (UCP), e-mail: flavianoq@gmail.com.

de Agamben e/ou o “observador”, no sentido de Crary (2012). Para Crary, a inserção do corpo do observador na produção das imagens acompanhou as transformações dos aparatos tecnológicos, possibilitando novas experiências imagéticas, redefinindo o estatuto do sujeito observador através de um novo conjunto de relações entre corpo, de um lado, e as formas e poder institucional e discursivo, do outro. Levando-se em conta que o dispositivo também é um corpo que estabelece relação direta com o “observador participador” e interfere no fazer imagético, Agamben afirma que esse dispositivo é “tudo que tem capacidade de capturar, orientar, determinar, modular, controlar e assegurar gestos, condutas, opiniões e discursos de seres viventes” (2009, p.40). Nesse sentido, este artigo tem por objetivo tentar responder a novos questionamentos a respeito do dispositivo fotográfico e suas “afetações” (ESPINOSA *apud* DELEUZE, 2008), tanto em relação ao observador quanto à própria imagem produzida por ele. Como para nós, o dispositivo se configura um corpo que ocupa um espaço, que vai se mostrando cada vez mais flexível, ela não escapa da reflexão sobre os afetos, que temos considerado um caminho significativo de análise das fotografias do projeto documental Movimentos Fluidos⁴.

É do sentido de “afeto” em Espinosa (*apud* DELEUZE, 2008), que compreendemos que será chamado de “afeto” todo modo de pensamento enquanto não representativo. Como explica Deleuze (2008), descortinando o afeto em Espinosa, “uma volição, uma vontade, implica, a rigor, que eu queira alguma coisa; o que eu quero, isto é objeto de representação, o que eu quero é dado numa ideia, mas o fato de querer não é uma ideia, é um afeto, porque é um modo de pensamento não representativo” (p.01). Sobre o afeto em Espinosa, Sodré (2016) ressalta que sendo o *affectio* um estado do corpo afetado por outro presente, e o *affectus* uma passagem de um estado a outro, “são diferentes as afecções-imagens ou ideias dos afetos-sentimentos. O afeto supõe uma imagem ou uma ideia, mas a ela não se reduz, por ser puramente transitivo e não representativo” (SODRÉ, 2016, p.28).

⁴ Projeto que esteve ligado ao Bloco de Fotografia Documental, da Escola de Comunicação e Design Digital (ECDD-Infnet), em 2017, que teve a Umbanda e os movimentos do corpo vinculados às giras como conceito criativo, mergulhamos nas experiências vividas no Terreiro Pai João da Bahia, em Sepetiba, Rio de Janeiro, para apresentar uma estética documental ligada à fotografia-expressão e ao Documentário Imaginário. O trabalho foi publicado nos Anais do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Belém - PA – 2 a 7/09/2019. Disponível em <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2019/resumos/R14-1415-1.pdf>

As giras têm sido a matéria-prima do nosso trabalho documental desde o ano de 2017. Composta por três fases, a gira é iniciada com os médiuns em sua posição de trabalho⁵ e com o cântico de defumação que purifica o terreiro e os médiuns. Logo após, inicia-se a oração de abertura que é seguida por outros cânticos que são o ponto de partida das incorporações. A fase seguinte é a dos trabalhos de caridade, com os guias da Umbanda em terra para as consultas. Após o atendimento, o ritual de subida das entidades encerra as atividades, por meio de cânticos específicos até a oração de encerramento (BARBOSA JÚNIOR, 2014). A estética fotográfica definida contempla todas as etapas e suas nuances. Segundo Almeida (2003), a religião brasileira “Umbanda”, que apresenta elementos da cultura afro, dos costumes indígenas e do sincretismo católico, tem como principal fundamento a caridade. Caracterizada por seus cantos e melodias, danças, orações e palmas que acompanham o ritmo imposto pelo atabaque. O movimento dos corpos na Umbanda está sempre presente, sendo essencial para que a ritualística aconteça.

O conjunto de três imagens que escolhemos para este momento da análise é fruto da relação de poder que o dispositivo tem com o observador, as afetações e as relações de saber que o condicionam, ou melhor, tentaram o condicionar na produção da imagem. Compreendemos no contexto da experiência umbandista do terreiro, sabendo, como explica Espinosa (*apud* SODRÉ, 2016, p.23)), que ninguém tem condições de saber “que pode o corpo”, “uma vez que não se conhecem os limites das afecções, do poder humano de ser afetado”; que o corpo humano é uma multiplicidade ou uma complexidade, composta de corpos diversos, cada um dos quais, por sua vez, implicando outras composições. “Tal complexidade torna-o capaz de afetar e ser afetado por corpos externos, com os quais interage no meio circundante” (SODRÉ, 2016, p.23).

A partir do projeto ligado ao Bloco de Fotografia Documental, da Escola de Comunicação e Design Digital (ECDD-Infnet), que teve a Umbanda e os movimentos do corpo vinculados às giras como conceito criativo, mergulhamos nas experiências vividas no Terreiro Pai João da Bahia, em Sepetiba, Rio de Janeiro, para apresentar uma estética documental ligada à fotografia-expressão e ao Documentário Imaginário, baseada em autores como Horn (2019), Bourriaud (2009) e Lombardi (2007). A

⁵ A “posição de trabalho”, seja ela nas giras festivas, de trabalho ou treinamento, leva em consideração uma série de práticas ligadas a ela. Essa posição antecede a incorporação (BARBOSA JÚNIOR, 2014).

Umbanda e as giras não são apenas o plano de fundo deste estudo, mas o elo que tornou possível experimentar conceitos, técnicas e poéticas enunciativas.

DISPOSITIVO, RELAÇÃO DE PODER E SABER

De acordo com Agamben (2009), com base no pensamento foucaultiano, dispositivo é uma rede que se estabelece entre elementos do dito e do não dito, “conjunto de estratégias de relações de força que condicionam certos tipos de saber e por ele são condicionados” (p.28). Para Foucault, dispositivo é “um conjunto absolutamente heterogêneo que implica discursos, instituições, estruturas arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas” (*apud* AGAMBEN, 2009, p. 28). O autor afirma que o dispositivo é a rede que se estabelece entre esses elementos, com função estratégica, que se trata, como consequência, de uma certa manipulação de relações de força, de uma intervenção racional e combinada dessas relações, seja para orientá-las em certa direção, seja para bloqueá-las ou para fixá-las e utilizá-las. O dispositivo está sempre inscrito num jogo de poder e, ao mesmo tempo, sempre ligado aos limites do saber, que derivam desse e, na mesma medida, condicionam-no. Ele resulta do cruzamento de relações de poder e de relações de saber.

Crary (2012) aponta que no início do século XIX houve uma radical transformação na concepção do observador - em uma variedade de práticas sociais e domínios do saber. Os aparelhos ópticos são apresentados não apenas como modelos de representação, mas como lugares de saber e de poder que operam diretamente no corpo do indivíduo. No século XVII e XVIII, por exemplo, a Câmara Escura reproduzia a realidade, logo um modelo de verdade, o real poderia ser apresentado como tal e a experiência do observador não era levada em consideração, não havia interferência na produção imagética. Separando o ato da visão do corpo físico do observador, a câmera escura evita que o observador perceba a sua posição como parte da representação, assim, o corpo não interfere no ver e suas sensações são descartadas em nome de um mundo verdadeiro e racional (CRARY, 2012).

A partir do século XIX, uma variedade de instrumentos ópticos vão apresentar as transformações do estatuto do observador, no qual a tecnologia será parte

concomitante ou subordinada a outras forças de poder e saber desta transmutação. O observador sofre um processo de modernização, adaptando-se a novos acontecimentos, forças e instituições, criando novas necessidades, novas maneiras de consumo e novos modelos do ato de produzir. Como sujeito, o observador não fica externo a esse processo, como antes era com a câmera escura. Agora, os novos aparatos tecnológicos revelam a própria funcionalidade do ver, marcado pelo trabalho da visualidade, o corpo implica na produção imagética e conseqüentemente, as afetações do observador são levadas em consideração no conjunto de possibilidades do fazer da imagem.

Nas imagens desenvolvidas pela pesquisadora e fotógrafa Nathalia Werneck dentro do Terreiro Pai João da Bahia, em Sepetiba, Zona Oeste do Rio de Janeiro, percebemos que a relação de saber a priori estabelecida e definida pôde ser transmutada a partir da relação de poder entre fotógrafa/observadora e dispositivo. O conhecimento vinculado a técnicas e regras, como controle de velocidade do obturador, abertura de diafragma, posicionamento corporal e a própria construção visual a partir dos elementos composicionais, foram reconfiguradas por novos regimes de visualidades que influenciaram no modo de ver e na produção de subjetividades, alterando a maneira de ver e entender a ficcionalização das experiências e do real.

Entende-se que nessa relação de poder e de saber, mesmo havendo uma prevalência do poder e saber impostos pelo dispositivo, há também uma negociação contínua entre observador e dispositivo. Nessa negociação, em especial experienciada na produção das imagens apresentadas neste texto, ao mesmo tempo que o observador se apropriou de todas as atribuições do dispositivo, também o fez em relação aos saberes. Apesar da compreensão sobre os condicionamentos, também é possível refletir sobre como o observador também condiciona o dispositivo a partir de sua prática.

Crary (2012) aponta que a “visão e seus efeitos são inseparáveis das possibilidades de um sujeito observador, que é a um só tempo produto histórico e lugar de certas práticas, técnicas, instituições e procedimentos de subjetivação” (p.15). Com a modernização, novas necessidades, novas maneiras de consumo e modos de produzir emergiram e o observador, não ficou inerte a este processo, tornando-o inseparável de uma reconstrução do ver e do surgimento de signos e objetos visuais. Entretanto, o que o dispositivo não espera nessa relação de poder e saber, é que na relação entre observador e viventes, em sua profundidade, vivência e experiência, num contexto

muitas vezes particular e íntimo, se construa práticas, saberes e atitudes que possam condicionar esse mesmo dispositivo. Isso não significa que em toda relação entre observador e viventes, há esse condicionamento mútuo, mas que essa articulação é possível. O dispositivo que até então estabelecia uma relação de poder e saber condicionando o observador, agora pode ser condicionado pelo mesmo.

Podemos inferir dessa relação, que os condicionamentos são marcados por um encontro entre dispositivo e observador. Um encontro que vai ser constituído de uma relação estabelecida ao longo do tempo. Uma relação que vai ser construída com base em negociações que só estavam previstas na ideia de relações de poder, que pensa essa prática como uma prática hegemônica, de acordo com Gramsci (1977). Nessa relação, estão a todo o tempo o composto das afetações como sugere Espinosa (*apud* DELEUZE, 2008). O que se quer é dado numa ideia, mas o fato de querer não é uma ideia, é um afeto. E o que se quer com o dispositivo? Se somos condicionados e condicionamos, como estamos propondo nesta reflexão, que afetações estabelecem o dispositivo sobre o observador?

Compreendemos que nessa negociação, na troca mútua entre condicionamentos, mesmo sabendo que a base dessa relação de poder e saber é estar historicamente condicionado, é quando realmente se estabelece a completude da ideia de dispositivo com todas as suas complexidades e afetações. Nas imagens que apresentamos no próximo tópico, frutos dessa negociação, do ser/estar condicionado e condicionar, a troca mútua de relação de saber da observadora/fotógrafa permitiu a criação de novos regimes de visualidades, ao fotografar sem colocar a câmera no olho, ao usar o corpo como instrumento junto ao dispositivo, ao movimentar o dispositivo no mesmo instante do *click* fotográfico, numa tentativa de alterar a maneira de ver e entender a ficcionalização das experiências e do real, mas também, sem se dar conta que mesmo condicionado e ao condicionar o dispositivo, tornam-se os dois *uno*, único corpo nesse espaço.

O CORPO QUE REIVINDICA O ESPAÇO

Mesmo sendo *uno*, o corpo que reivindica o espaço é constituído de dois: observador e dispositivo. A consciência de ser observador e ao mesmo tempo

dispositivo não se dá de forma harmônica, como parece a simplificação visual das práticas a partir da relação de poder e saber. Fotografar sem colocar a câmera no olho (não considerando, aqui, o uso das telas com essa finalidade) não é um saber condicionado, adquirido ao longo dos anos em função das transformações técnicas do equipamento, das tecnologias e das mudanças no domínio das técnicas do corpo (em referência a Mauss, 2017 [1950]). Tornou-se “consciência” *pós-ato* fotográfico. Tornou-se “conhecimento” depois de muitas práticas e na concretude de seus resultados. Mas desde a sua primeira aparição, o primeiro evento, esteve vinculada a uma ação condicionante que parte do observador em vias de ser *uno*, afetado e promovendo afetações.

Foram dois meses de uma relação de condicionamento do dispositivo sobre o observador, produzindo as imagens com a câmera fotográfica no olho, como estabelece o saber instituído. A primeira sensação, esse incômodo inicial se deu a partir do momento em que a câmera no olho me impossibilitava ver todas as cenas que aconteciam ao meu redor, ou seja, as experiências vividas dentro do espaço onde o ritual de incorporação acontecia, mais especificamente, no espaço circundante ao congá, no Terreiro Pai João da Bahia. Observar o transe a partir do visor da câmera trazia a ideia de estar presa a uma moldura limitadora, na qual os espaços eram pré-definidos pelo dispositivo e tudo que estava além era descartado. Era o dispositivo “orientando, determinando, modulando, controlando e assegurando gestos, condutas”, como enfatiza Agamben (2009). Antes de cada *click*, que compreendemos ser a concretização do saber condicionante do dispositivo, a imaginação e a extrapolação de ideias eram controladas por regras de luz, obturador, diafragma, que logo se apresentam no visor, como numa espécie de letreiro que impede o observador de se deixar levar pela produção do sensível. Nesse momento, o observador enquanto fotógrafa não se sentia parte do fazer da imagem, era como se estivesse sendo conduzida pela câmera obscura (do século XIX) que evitava que o observador percebesse sua posição como parte do referente, do real a ser representado pela imagem fotográfica.

Mesmo que se tenha essa consciência, neste momento, essas práticas não partiram de uma consciência estabelecida ao longo dos anos. Não partiram de uma estratégia colocada em prática calculadamente. O que vamos apresentar adiante, é uma sistematização daquilo que se apresentou pretensiosamente, mas que se transformou em

saberes incorporados nos atos fotográficos seguintes e que consideramos, hoje, práticas condicionantes do dispositivo. Essas práticas são afetações produzidas ao dispositivo, mas também às imagens que foram produzidas com os saberes incorporados.

O projeto fotográfico desenvolvido esteve focado na quebra de conceitos técnicos e estéticos tradicionais se atendo a formas de representação do contemporâneo, fazendo uso da superexposição, valorização das cores, do “borrado” (com velocidade do obturador um pouco mais baixa) e de construções estéticas que visaram a transitoriedade entre o que é “passageiro” e o que é “matéria”. Essas questões estavam vinculadas ao condicionamento determinado pelo dispositivo. Não querer a limitação da moldura foi dada numa ideia de aprisionamento, sentida pelo observador. Essa foi a primeira afetação que marca a prática de condicionamento do dispositivo realizado por ele, o ponto de partida para as descrições a seguir.

a) Retirar a câmera do olho: Com o intuito de dar conta do máximo possível de cenas ao seu redor e de ampliar visualmente o registro fotográfico, não se limitando a moldura imposta pelo visor da câmera, a observadora/fotógrafa percebeu que fotografar com o dispositivo fora dos seus olhos tornava viável condicionar qual cena não gostaria de deixar escapar no espaço-tempo do transe mediúnico. A velocidade de percepção e a liberdade visual, privilegiavam uma construção imagética expandida, elementos que antes não eram enquadrados dentro da limitação da relação de condicionamento de dispositivo e observador, passaram a ter relevância, numa espécie de descortinamento de retina, como na **Imagem 1**. Permitir que a câmera se deslocasse do seu olho também acarretou em outras afetações, como por exemplo, o encontro de olhares entre fotógrafa/observadora e o sujeito/objeto a ser fotografado - médium/entidade espiritual, que antes era mediado através do dispositivo, numa espécie de intermediador entre seu olhar e o olhar do outro, mas que agora, era direto e sem aparato tecnológico intervindo nesta construção. Junto desta prática, a fotógrafa pôde observar o seu próprio comportamento corporal, buscando entender de que maneira ele poderia ou não colaborar no fazer da imagem. Era possível utilizar alguma parte dele para que o dispositivo se instalasse? Ou somente o seu deslocamento já era suficiente? Retirar o dispositivo do olho, criou possibilidade de presença dentro do ritual, tornando-se

"observadora participante" ao invés de uma observadora condicionada pelo aparato tecnológico.

Imagem 1: Fotografia do projeto documental “Movimentos Fluidos”.



Fonte: WERNECK (2016)

b) A câmera na altura do peito e/ou da barriga: Na busca de novos modos de produzir que pudessem capturar toda complexidade do ritual apresentado, já sem a câmera no olho, a fotógrafa procurou locais que pudessem apoiar o dispositivo e usá-lo também junto ao seu corpo, movimentando-o a partir dessa “volição” (DELEUZE, 2018, p. 01), de se querer alguma coisa. Esse afeto é o que torna o ato em ação condicionante do dispositivo. Optou-se por colocar a câmera na altura do peito, como em muitas outras vezes, na altura da barriga, na tentativa de registrar o que via com os olhos, mas permitindo que a negociação entre observadora e dispositivo tornasse presente nas ações. Uma nova prática do saber era implementada e novas perspectivas imagéticas surgiam, com recortes e enquadramentos distintos, como também mais próximos de gestos e signos fundamentais presentes na ritualística, como na **Imagem 2**.

Imagem 2: Fotografia do projeto documental “Movimentos Fluidos”.

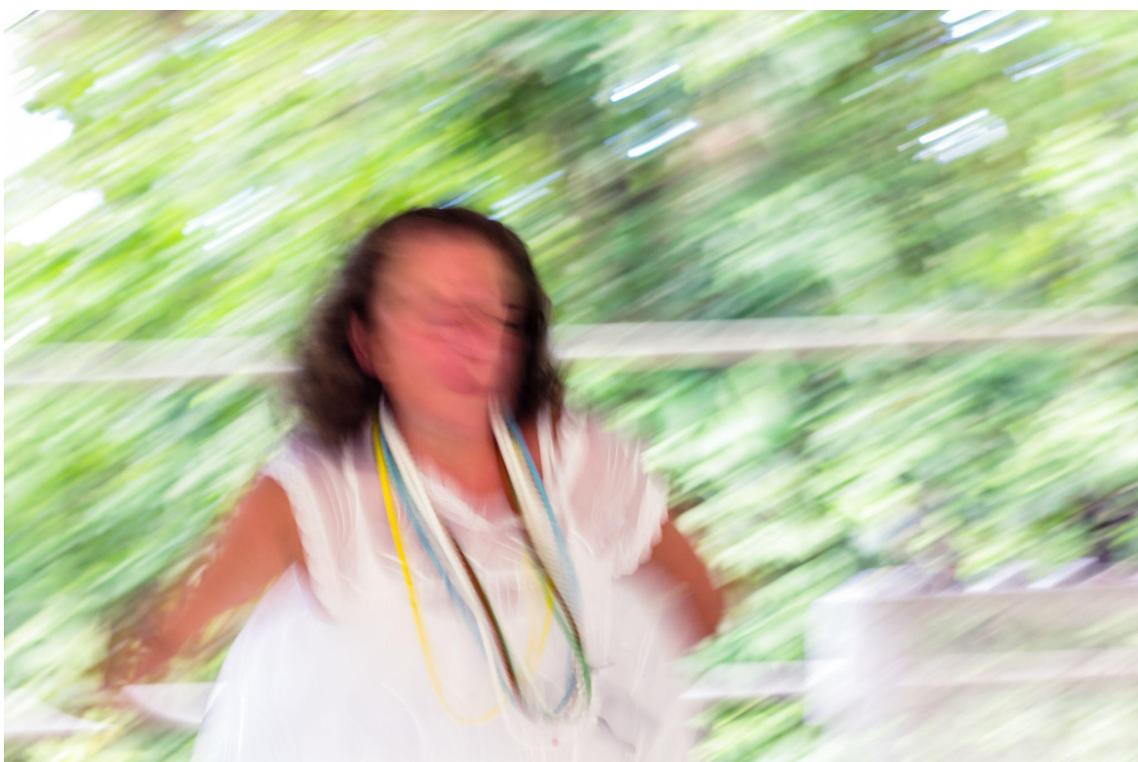


Fonte: WERNECK (2016)

c) Girar: Ao perceber que as negociações entre observador/fotógrafa e dispositivo implementaram novas relações de saber, outro ato foi bastante significativo para que a produção imagética experimentasse novos conceitos. Após a retirada da câmera do olho, passando a utilizá-la ou na altura do peito, ou na altura da barriga, a fotógrafa vislumbrou que usar seu próprio corpo na mesma direção e ritmo que o transe mediúnico, também poderia apresentar resultados distintos dos modos de ver da imagem fotográfica. Por estar inserida no ambiente de pesquisa há algum tempo, inicialmente sem câmera fotográfica, mas como observadora com seu caderno de campo, o ritual já tinha certa familiaridade e já conseguia identificar gestos e ações característicos do ritual de cada transe mediúnico e de cada cerimônia religiosa. Claro que, como aponta Espinosa (*apud* SODRÉ, 2016), o corpo humano é complexo e ninguém tem como saber o que ele pode, portanto, entrar no espaço ritualístico e se permitir girar com o dispositivo e vice-versa acompanhando as entidades espirituais, também é permitir que o próprio corpo do observador produza efeitos sobre a imagem e

sobre o próprio dispositivo, que passa a ter uma nova relação de saber, composta de corpos diversos. Corpo do observador, corpo fotográfico, corpo mediúnico, todos *unos* em uma relação negociada e condicionada, afetando e sendo afetados pelo produzir, implicando em novas composições, multiplicidades e complexidades. Na **Imagem 3**, o girar da fotógrafa junto ao dispositivo e à entidade, resultou numa imagem na qual o corpo é por vezes fragmentado, sem contorno definido, e desfragmentado, tendo seus próprios pontos de centralização e descentralização.

Imagem 3: Fotografia do projeto documental “Movimentos Fluidos”.



Fonte: WERNECK (2016)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar em dispositivo fotográfico é também pensar em observador, nessa mutualidade de forças e saberes. Nesse sentido, o dispositivo é dependente dos corpos que precisam ser domesticados. Sem esse corpo, o dispositivo não existiria, não haveria sentido existir. Como ser mecanismo de controle sem ter o que controlar? Foucault

(2002) já afirmava que esses mecanismos de controle da população urbana, resultam na produção de sujeitos administráveis. Para o autor, os novos procedimentos de individualização eram exigidos por uma política constituída de relações de saber nas relações de poder. Uma política pensada para docilizar corpos.

Se observador é dispositivo, ele também dociliza corpos? A partir do momento em que as experiências do transe mediúnico se encontram no espaço entre o registro fotográfico e a observação, o observador passa a domesticar a ideia de imagem que é dada num querer (e num contexto de afetação). Ele dociliza o dispositivo e dociliza a ideia de imagem por meio de novas práticas do saber. A liberdade oriunda da retirada da câmera do olho, permite uma docilização de experiências pela fotógrafa, no nosso caso, assim como dos novos usos do dispositivo. Crary (2012) afirma que os dispositivos ópticos são pontos de interseção dos discursos filosóficos, científicos e estéticos, que se imbricam a técnicas mecânicas, exigências institucionais e forças sociomecânicas. Os dispositivos também se imbricam a uma dinâmica de forças que envolvem o observador, o sujeito e a imagem, numa relação íntima, inseparável e tensionada.

Quando questionamos se era “dispositivo” ou “observador” o corpo que reivindica o espaço na experiência de registro fotográfico da gira e do transe no terreiro de Umbanda, também tínhamos como objetivo provocar a reflexão sobre afetações, condicionamentos, tensionamentos e docilizações. A teoria dos afetos, elaborada por Espinosa (1677/2009) na terceira parte da “Ética”, coloca em jogo tanto a realidade corporal quanto a mental. Para ele, um afeto não se reduz nem a uma paixão nem a uma ação da mente, possui ao mesmo tempo uma realidade física e uma realidade psicológica. O afeto implica uma dimensão corporal, fundada sobre a associação das imagens no corpo, e uma dimensão mental, fundada sobre o encadeamento das ideias na mente. Engloba ao mesmo tempo uma afecção do corpo e a ideia dessa afecção, conforme nos revela a definição III da parte III da “Ética”, a qual define os afetos como aquelas “afecções do corpo pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções” (SPINOSA, 1677/2009, p. 98).

É possível inferir, ainda, que as próprias afecções do corpo e da mente constroem essa reivindicação de espaço, reivindicação física e mental. Essas reivindicações não são relações de força e de saber simples, visto que as realidades em

jogo possuem um correlato corporal e indicam um estado do corpo, como destaca Espinosa. Nestas condições, compreender o desejo é apreender ao mesmo tempo os processos corporais que presidem o seu estado e a sua coloração psíquica, assim como a maneira pela qual ele é vivido e percebido enquanto um acréscimo de potência ou uma diminuição de perfeição na afetação. Então, quem reivindica o espaço não é apenas o dispositivo e o observador, compreendendo-os como *uno*, mas toda uma relação de forças e saberes que vão envolver vários corpos no contexto da experiência vivida.

No terreiro, as relações de força e de saber são muitas. O mesmo podemos afirmar sobre as afetações. Outros dispositivos, além do fotográfico, também estão inseridos nesse ambiente de disputa e negociação. O terreiro é um dispositivo, como as giras e transes também o são. De acordo com Deleuze (1981/2002), em sua análise das proposições cinética e dinâmica elaboradas por Espinosa, concretamente, “se definirmos os corpos e os pensamentos como poderes de afetar e de ser afetado, muitas coisas mudam. Definiremos um animal, ou um homem, não por sua forma ou por seus órgãos e suas funções, e tampouco como sujeito: nós o definiremos pelos afetos de que ele é capaz” (p. 129).

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é um dispositivo?** Santa Catarina: Florianópolis, 2009, p. 25-55.

BARBOSA JÚNIOR, Ademir. **Novo dicionário da Umbanda.** São Paulo: Universo dos Livros Editora, 2014.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional.** São Paulo: Martins Fontes, 2009.

COSTA, Ana Cecilia Duarte; WERNECK, Nathalia Mattos; QUARESMA, Flaviano Silva. **A Fotografia Documental de Movimentos Fluidos.** Anais do 42o Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Belém, PA, 2 a 7/09/2019. Disponível em <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2019/resumos/R14-1415-1.pdf>

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador. Visão e modernidade no século XIX.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DELEUZE, Gilles. **Deleuze/Spinoza.** In: Les Cours de Gilles Deleuze. Brasil: WebDeleuze, 2008. Disponível em <https://web.archive.org/web/20080414220914/http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5>

-
- _____. **Espinosa: filosofia prática**. SP: Escuta, 1981/2002.
- FOUCAULT, Michael. **Discipline and Punish**, trad. Alan Sheridan (Nova York, 1977) (edição brasileira: Vigiar e Punir, Vozes, 2002).
- GRAMSCI, A. **Cultura y literatura**. Barcelona: Península, 1977.
- HORN, Evelyse Lins. **FOTOGRAFIA-EXPRESSÃO: a fotografia entre o documental e a arte contemporânea**. Disponível em:
http://www.poscom.ufc.br/arquivos/fotografia_express%E3o.pdf
Acesso em: 13/04/2019.
- LOMBARDI, Kátia Hallak. **Documentário Imaginário: Novas potencialidades na fotografia documental contemporânea**. Minas Gerais: UFMG, 2007.
- MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: UBU Editora, 2017.
- SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política**. Rio de Janeiro: Mauad, 2016.
- SPINOZA, B. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 1677/2009.
- WERNECK, Nathalia Mattos; QUARESMA, Flaviano. **Entre a Gira e o Transe, que Corpo Reivindica o Espaço? A Linha Tênué que Separa as Fotografias Documental, Artística e Publicitária**. Anais do XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, Vitória, ES, 3 a 5/06/2019.
- _____. **A Imagem Como Engrenagem de Afetos no Terreiro, na Gira e no Transe**. Anais do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Bahia, SA, 1 a 10/12/2020. Disponível em:
<http://www.intercom.org.br/sis/eventos/2020/resumos/R15-0694-1.pdf>