RODERICK PETER STEEL

**ENTRE O CORPO RITUAL E O CORPO DIGITAL:
MEDIAÇÕES DA IMAGEM SAGRADA NO CANDOMBLÉ**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Mestre

Linha de Pesquisa: Poéticas e Técnicas

Orientador: Prof. Dr. Atílio José Avancini

São Paulo
2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citado a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Steel, Roderick Peter

Entre o corpo ritual e o corpo digital: mediações da imagem sagrada no candomblé. /Roderick Peter Steel. - - São Paulo : R P. Steel, 2015.
150 p. : il. + DVD.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientador: Prof. Dr. Atílio José Avancini

Bibliografia

1. cinema de exposição 2. fotografia expandida 3. vídeo-instalação 4. artes visuais 5. cinema expandido. I. Avancini, Atílio. Título.

CDD 21.ed. – 700

ENTRE O CORPO RITUAL E O CORPO DIGITAL: MEDIAÇÕES DA IMAGEM
SAGRADA NO CANDOMBLÉ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre.

Linha de Pesquisa: Poéticas e Técnicas

Presidente da Banca: Prof Dr. Atílio José Avancini.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

APROVADO EM: _____

AGRADECIMENTOS

Ao Orientador, Prof. Dr. José Atílio Avancini, por ter acolhido a pesquisa em andamento do documentário “Marcadores”, e apoiado e incentivado essa dissertação e a exposição “Mediações”.

Agradeço a Profa. Dra. Patrícia Moran e Prof. Dr. Vagner Gonçalves da Silva, pelas importantes observações para a construção desta pesquisa realizadas na banca de qualificação.

À Gillian e Alastair. Blake e Arabella. Natalie e Bruno. Stephanie e Ricardo. E à Julia.

Ao Babalorixá Karlito de Oxumarê, Iyalorixá Carmem de Oxum, Babalorixá Claudio de Oxum, Nochê Sandra de Xadantã e *Ojé Otunkweke*, que direta e indiretamente acolheram essa pesquisa com sabedoria, criticatividade e profunda generosidade.

À memória de Babalorixá Zé Carlos de Ibualamo, que me iniciou no candomblé em 1999, e Babalorixá Pérsio de Xangô, meu padrinho de santo. Ambos foram instrumentais na minha pesquisa inicial e sempre apoiaram e participaram de diversos projetos artísticos ligados ao Candomblé.

À Ulisses de Oxaguiã e Kleber Maia do jornal Afroxé, pela cessão de registros em foto e vídeo, e das entrevistas cedidas na fase inicial da pesquisa. À Mauricio de Oxaguiã, e Pai Vinicius de Ogum, que não tiveram a felicidade de ver este projeto concluído mas tanto se entusiasmaram nas entrevistas.

Aos tantos participantes incidentais, filhos e filhas-de-santo e frequentadores do templo *Ilê Olá Omin Axé Opô Araká* e *Axé Batistini* pelo convívio enriquecedor e por cederem suas imagens a este projeto.

Em especial à Adriana Tabalipa, parceira do coletivo S.T.A.R, pelas ajudas e apoios instrumentais prestados durante o mestrado.

RESUMO

Esta dissertação se limita a registros de experiências e relatos documentais para evidenciar como as novas tecnologias alteram a prática religiosa, e refletir sobre a ressignificação de imagens sagradas do candomblé quando transitam entre meios audiovisuais e seus processos. A pesquisa objetiva seguir por trajetórias de registros do corpo humano em transe por diferentes dispositivos em diversos meios eletrônicos, para reuni-los em uma exposição de fotografias, vídeo e documentário expandido em múltiplas telas e diversos espaços dentro de uma série de instalações. O estudo amplia fronteiras entre o registro documental do evento religioso e sua reconstrução dentro do espaço expositivo, criando teias de relações entre as linguagens do cinema, fotografia, artes visuais e antropologia em espaços arquitetônicos complexos para potencializar uma experiência imersiva e sensorial.

Palavras-chave:

vídeo-instalação, cinema expandido, fotografia, transe, candomblé

ABSTRACT

This dissertation focuses on documentary records of experiences and interviews to examine how new technologies are changing religious practices, and how sacred images in the African-Brazilian religion of candomblé are being re-signified in transit between different electronic and digital media. The research aims to chart the visual documentation of the human body in trance, generated by a wide variety of different devices, as it journeys through different media. The result of this study will generate an exhibition in which photography, video and documentary film will roam freely over multiple screens and various spaces within a particular venue. The study wishes to expand the boundaries between the documentation of a religious event and its reconstruction within the exhibition space, exploring multi-tiered relationships between cinema, photography, visual arts and anthropology in complex environments, in order to maximize the potential of an immersive, sensory experience.

Key words

video-installation, expanded cinema, photography, trance, candomblé

SUMÁRIO

Introdução	10
Capítulo I: Médiuns & Meios	
1.1 Mediações entre o corpo ritual e o corpo digital.....	19
1.1.1 Foto-transe: Histórico inter-subjetivo e expositivo com dirigentes do templo <i>Ilê Olá Omin Axé Opô Aparaká</i> , de 1996-2002 e a fotografia de Pierre Verger.....	29
1.1.2 Cine-transe: O Movikon de Bateson, e o branco-glória de Deren.....	35
1.1.3 Mídia-transe: Entre o trauma e a magia.....	40
Capítulo II: “Marcadores”	
2.1 Linhagens tecnológicas do corpo digital e o corpo ritual.....	48
2.1.1 A midiatização do ritual pelos fotógrafos.....	50
2.1.2 Registro de 2009 e sua multiplicação em 2010.....	61
2.2 Vereditos, remoções e proibições: o ritual cibernético.....	67
2.3 Montagem multiplicada e a ciência do fazer perceber em “Marcadores”.....	73
Capítulo III: “Mediações”	
3.1 Entre molduras, ecologia e afeto: diretrizes para a exposição “Mediações”.....	79
3.1.1 Sala 1: O dispositivo de poder e magia.....	83
3.1.2 Sala 2: Tempo e ação no Acervo do “ <i>Ilê Olá Omin Axé Opô Araká</i> ”.....	88
3.1.3 Sala 3: Retratos de duplos espirituais (<i>Enikeji</i>).....	91
3.1.4 Sala 4: “Salvo!” Estereoscopias estróbricas a partir de <i>frames</i> de “Marcadores”.....	96
3.1.5 Sala 5: Vídeo-instalação imersiva “O Meio”.....	99
Considerações finais.....	102
Referências Bibliográficas	104
Referências Audiovisuais	109
Depoimentos.....	109
Apêndice	109

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Oxumarê (Babalorixá Karlito de Oxumarê em transe).....	21
Crédito: Roderick Steel	
Figuras 2 a 9. <i>Frames</i> extraídos do documentário <i>Nostalgia de la Luz</i> (2010).....	28-29
Crédito: Patricio Guzmán	
Figuras 10 e 11. Díptico do livro <i>Dieux d’Afrique</i> (1954).....	31
Crédito: Pierre Verger	
Figuras 12 e 13. Oxum (Iyalorixá Carmem de Oxum em transe).....	33
Crédito: Roderick Steel	
Figura 14. Fotografia de Babalorixá Karlito de Oxumarê com Iyalorixá Carmem de Oxum.....	33
Crédito: Roderick Steel	
Figura 15. Fotografia de Oxaguiã (Ulisses de Oxaguiã em transe).....	34
Crédito: Roderick Steel	
Figuras 16 e 17. <i>Frames</i> extraídos de <i>Trance and Dance in Bali</i>	36
Crédito: Gregory Bateson	
Figuras 18 e 19. <i>Frames</i> extraídos de <i>Divine Horsemen</i>	38
Crédito: Maya Deren	
Figuras 20 a 25. <i>Frames</i> extraídos da minissérie <i>Mãe de Santo</i>	41
Disponível em: www.youtube.com/watch?v=kfS6_4hmGNM . Acesso em: 04 out. 2010.	
Figura 26. <i>Frame</i> de site da Igreja Universal do Reino de Deus: IURD.....	43
Acesso em: 05 jun. 2014.	
Figura 27. Capa do livro <i>Orixás, Caboclos e Guias: Deuses ou Demônios?</i>	44
Crédito: Bispo Edir Macedo.	
Figura 28. Fotografia de Ectoplasma com retrato de Arthur Conan Doyle	46
Crédito: Thomas Glendenning Hamilton.	
Figuras 29 e 30. <i>Frames</i> de sequência em vídeo de Oxumarê (Babalorixá Karlito de Oxumarê em transe).....	49
Crédito: Roderick Steel.	
Figura 31. <i>Frame</i> de vídeo (MiniDV) dos primeiros momentos de “Marcadores” (2009).....	52
Crédito: Roderick Steel.	
Figura 32. <i>Frame</i> de vídeo (MiniDV) dos primeiros momentos de “Marcadores” (2010)	53
Crédito: Roderick Steel.	
Figuras 33 e 34. Oxumarê (Babalorixá Karlito de Oxumarê, em transe) dançando (2006 e 2001).....	54
Crédito: Roderick Steel.	
Figuras 35 e 36. Oxumarê (Babalorixá Karlito de Oxumarê, em transe) dançando (2005 e 2014)..	55
Crédito: Roderick Steel.	
Figuras 37 a 40. <i>Frames</i> de “Videogramas de uma revolução” (1992), <i>The Revolution will not be Televised</i> (2003), <i>Ai WeiWei: Never Sorry</i> (2012) e <i>The Square</i> (2013).	57
Figura 41. Foto-montagem postada no Orkut.....	58

Crédito: Diversos

Figuras 42 a 44. <i>Frames</i> de vídeo (MiniDV) de “Marcadores”	59
Crédito: Roderick Steel	
Figura 45. <i>Screenshot</i> do Facebook com fotografia de Oxumarê (Babalorixá Karlito de Oxumarê em transe)	60
Crédito: Maurício de Oxaguiã	
Figura 46. Coleção de <i>frames</i> extraídos do plano-sequência de 34 min (2009).....	61
Crédito: Roderick Steel	
Figura 47. Foto-montagem de duas câmeras miniDV	63
Crédito: Roderick Steel	
Figura 48 e 49. <i>Frames</i> de vídeo (MiniDV) de Oxum em “Marcadores” (2009 e 2010).....	64
Crédito: Roderick Steel	
Figura 50 e 51. <i>Frames</i> de vídeo (MiniDV) de Oxumarê em “Marcadores” (2009 e 2010).....	65
Crédito: Roderick Steel	
Figura 52 e 53. <i>Frames</i> de vídeo (MiniDV) de cobra de madeira em “Marcadores” (2009 e 2010).....	65
Crédito: Roderick Steel	
Figura 54. Montagem ilustrativa das quatro telas de “Marcadores”	68
Crédito: Roderick Steel	
Figura 55. <i>Screenshot</i> de <i>post</i> no blog Marmota Brasil.....	70
Crédito: Marmota Brasil	
Figura 56. <i>Screenshot</i> de aviso de vídeo retirado do <i>youtube</i>	71
Crédito: Roderick Steel/Youtube	
Figura 57. <i>Screenshot</i> de manifesto publicado pela “Casa de Oxumarê” (2014).....	72
Crédito: Casa de Oxumarê/Facebook	
Figura 58 e 59. <i>Screenshot</i> de site criado pelo templo <i>Ilê Olá Omi Axé Opô Araká</i> (2015).....	73
Crédito: Casa de Oxumarê/Facebook	
Figuras 60 a 62. 3 séries de <i>Frames</i> de vídeo (MiniDV) de “Marcadores”	75
Crédito: Roderick Steel.	
Figura 63. Fig. 63 – <i>Sixteen Miles of String</i> . Marcel Duchamp, 1942.....	81
Fonte: Philadelphia Museum of Art.	
Figura 64. Planta da exposição “Mediações”, com visão da sala 1.....	83
Crédito: Roderick Steel.	
Figura 65. Planta de “Mediações”, mostrando o campo de visão de “Marcadores”	86
Crédito: Roderick Steel.	
Figura 66. Planta de Sala 2 de “Mediações”: Acervo do templo <i>Ilê Olá Omin Axé Opo Araká</i>	88
Crédito: Roderick Steel.	
Figuras 67 a 78. Fotografias de Oxumarê (Babalorixá Karlito de Oxumarê em transe) de 1985 a 2014.....	90
Crédito: Roderick Steel e membros do templo <i>Ilê Olá Omin Axé Opo Araká</i> .	
Figura 79. Planta de “Mediações”, mostrando a Sala 3: <i>Enikeji</i>	91
Crédito: Roderick Steel.	

Figuras 80 a 97. Retratos de filhos-de-santo e visitas ao Ilê Olá Omi Axé Opô Araká em transe. (2014-2015).....	94-95
Crédito: Roderick Steel.	
Figura 98. Planta de Sala 4 de “Mediações”: Salvo!.....	96
Crédito: Roderick Steel.	
Figura 99. Duas estereoscópicas, desenvolvidas por Holmes e Brewster.....	97
Fonte: <i>Wikiwand</i> ..	
Figura 100. Interferência causado pelo flash nas linhas horizontais do sistema digital miniDV.....	98
Crédito: Roderick Steel e membros do templo <i>Ilê Olá Omin Axé Opo Araká</i> .	
Figura 101. – Simulação da Sala 4 da exposição “Mediações.....	98
Crédito: Roderick Steel.	
Figura 102. Planta de “Mediações”, mostrando Sala 5: O meio.....	99
Crédito: Roderick Steel.	
Figura 103. Interface ótica (<i>Optical head-mounted display</i>).....	100
Crédito: Wikipedia.	
Figura 104. <i>Making of</i> de roscopia em After Effects para “O meio”.....	101
Crédito: Roderick Steel.	

INTRODUÇÃO

Este estudo pretende produzir uma expansão do registro documental (fotografias e vídeos analógicos e digitais) de imagens autorais geradas durante o momento sublime do corpo humano em transe no Candomblé para dentro de um espaço expositivo. O objetivo principal é delinear os conflitos e transformações entre os corpos no ritual festivo e as imagens desses corpos nos meios digitais. O objetivo secundário é propiciar a vivência e contemplação do espectador no projeto de exposição “Mediações”. Será no espaço da galeria ou museu que tal processo será reapresentado por um olhar artístico atento ao conjunto de questões desenvolvidos nesta dissertação.

Especificamente, a pesquisa examina as potencialidades da atuação estética e política do corpo em transe numa tentativa de reverter conceitos e conquistar espaços. Pensamos ser necessário refletir sobre as questões epistemológicas geradas pelas novas mídias¹. No caso da etnografia, isso envolve uma consciência desses novos dispositivos no processo de propagação de um olhar de dentro das religiões de matriz africana. Ademais, o próprio processo de percepção do transe se modifica pelo contato com a Internet e as redes sociais. Walter Benjamin lembra que quando um “novo” meio, ou nova forma de arte, é introduzido, isso dá início a um processo contraditório que cria “novas ansiedades” (BENJAMIN, 1931, p. 231). Assim, a questão do que é novo e o que é velho, o que desaparece e o que sobrevive – e porque? – é explorado nesta pesquisa pelo viés dos meios e da mediunidade do corpo em transe.

A dissertação é composta por um documentário expandido que gerou um projeto de exposição em conjunção com a narrativa teórica. A dinâmica evolutiva desse conjunto se deu na interseção entre as disciplinas díspares de estudos de cinema, de performance (dentro da antropologia, o teatro e nas artes visuais), especialização nas religiões de matriz africana, e a própria práxis cinemática e fotográfica.

Dentro de um olhar crítico sobre estratégias geradoras de afeto no fazer arte, o trabalho propõe juntar teorias de performatividade do corpo em transe, do ritual com ativismo social, para argumentar que o uso da imagem do corpo em transe nos meios de comunicação – em termos históricos e atuais – pode modificar relações de poder, reacendendo traumas, ativando potências mágicas, e alterando as práticas religiosas.

¹ O termo novas mídias se refere à soma de novas tecnologias e métodos de comunicação, principalmente os dispositivos móveis como telefones celulares e tablets com sensores, GPS, câmeras filmadoras e aplicações que dão a esses dispositivos uma capacidade de comunicação inter-operável com a Internet.

Focado na possessão mediúnica do Candomblé, uma das mais antigas formas de mediação e comunicação com o divino, para preencher uma lacuna onde os campos de antropologia e estudos da mídia se sobrepõem. Além de constatar como a mediação feita pelo corpo em transe e a mediação tecnológica se afetam mutuamente. Este estudo pretende contribuir para uma análise dos usos das mídias como técnica da cultura.

No caso do documentário expandido, há uma ligação direta entre o corpo em transe (sua imagem e os meios) para ver como essa relação mudou nos últimos 50 anos, gradativamente exacerbando as interações entre as partes ao ponto de transformar o ritual do Candomblé.

Apresenta-se, além da dissertação teórica, links para o documentário REINOS (concluído em 2010), um DVD do trabalho prático “Marcadores”² (2015, 4 telas x 35 min) em que grande parte da pesquisa histórica e dos registros atuais do Candomblé é apresentado, o projeto de exposição “Mediações” com descrição do seu conteúdo, e o site “Mediations”³ que readapta essa pesquisa na internet⁴.

Desde 1996, este projeto vem colhendo registros imagéticos para, em 2009, se confrontar com o momento específico em que um conjunto de questões ligadas ao corpo ritual e o corpo digital se cristalizam para compor este trabalho. Neste íterim, o documentário expandido em 4 telas, “Marcadores”, tornou-se o principal procedimento a ser considerado. As pesquisas de campo que precederam o documentário forneceram a base teórica inicial para esta dissertação e os elementos para a geração de uma poética própria. Isto foi expandido para além das 4-telas, contaminando todo o material visual e teórico colhido, ampliando o documentário para um dispositivo-expositivo em 5 salas que orienta a evolução do tema desta dissertação: mediações entre o corpo ritual e o corpo digital.

Este dispositivo-expositivo oferece um palco em que discussões e análises teóricas, técnicas e poéticas são apresentadas ao público em geral. Ele explora de maneira crítica, a transdisciplinaridade dos processos criativos e noções de emergência, transdução, corporização, ecologia das mídias e a cibernética. Desta maneira, as tensões entre o mundo digital e o mundo sagrado – registradas em vídeo nos rituais das festas públicas das divindades do Candomblé – serão abordadas pelo olhar de uma exposição que visa nomear e traduzir essa teia de relações para o museu, ou galeria de arte, e o visitante. Cria-se assim um

² Para ver “Marcadores” clicar em http://rodericksteel.wix.com/mediations#!_sala-1---video-instalacao (senha: abre)

³ www.mediations.com

⁴ Para ver o site clicar em: <http://rodericksteel.wix.com/mediations>

deslocamento do espaço ritualístico para o espaço expositivo: das imagens digitais produzidas nos rituais e disseminadas por um amplo conjunto de meios de comunicação para o arsenal tecnológico do museu. Ou seja, reapresentar e reconstruir o espaço e trajeto de imagens sagradas.

A exposição “Mediações” é contextualizada na dupla problemática contemporânea de produzir, reproduzir, transformar, apropriar e re-acessar imagens que foram elas mesmas produzidas, reproduzidas, transformadas, apropriadas e re-acessadas em outros meios eletrônicos. Para tanto, não poderíamos construir uma reflexão a respeito do confronto com a imagem sem nos envolvermos com diferentes procedimentos e contextos, não priorizando um, mas, sobretudo, pensando nas potencialidades que eles nos proporcionam, ou ainda, pensando um meio através do outro. Acredita-se que é justamente na expansão de um meio para outro (da fotografia para o vídeo, deste vídeo para a vídeo-instalação, do registro documental para o documentário em 4-telas), que a poética pode potencialmente se instalar, atravessando fronteiras. A exposição tem como objetivo buscar lugares híbridos e polifônicos no contra fluxo de práticas sedimentadas de gênero e de distinções entre meios.

Desta maneira, as vídeo-instalações poderão estruturar outro olhar sobre inter-relações desses dispositivos e meios, ao mesmo tempo que poderão criar novos modos de ver e perceber o universo documentado.

A pesquisa

A pesquisa visa demonstrar como as novas tecnologias estão revolucionando o comportamento e a maneira de praticar uma religião histórica, criando uma demanda constante por novas imagens, inovações estéticas e, ademais, a maneira de disseminar essas imagens pelos diversos meios digitais hoje disponíveis. Deste modo, a documentação em vídeo e foto do corpo humano em transe serve como receptáculo de algo tido como invisível: receber a energia de uma divindade africana. Mas entende-se que o corpo humano é o primeiro ‘meio’, ou a primeira ‘mídia’, que transforma sua imagem quando atua entre um mundo e outro.

Sabemos que se cada meio documenta o ritual de maneira distinta, todos podem também interromper e, eventualmente, transformar o ritual. Se o médium em transe continua a ser objeto do olhar antropológico⁵, hoje este médium usa os meios tecnológicos – de maneira

5

Enquanto antigamente Malinowski entre a tribo *Trobiand* e Evans-Pritchard entre a tribo *Azande* eram os únicos que tinham uma câmera para tirar fotos, hoje em dia, a maioria dos sujeitos etnográficos tem acesso

ativa e passiva – para se tornar agente de sua própria representação.

Para esta dissertação optou-se por apresentar a reflexão acerca do recorte que contempla o registro em vídeo do exato momento – no ano de 2009 – em que celulares multimídia e máquinas fotográficas se tornaram acessíveis a todas as camadas sociais brasileiras. A decorrência deste evento levou a uma revisitação do acervo do próprio autor deste trabalho, construído a partir de 1996. Desencadeou-se um processo longo de pesquisa, produção e montagem do documentário expandido em 4 telas – “Marcadores” – e posteriormente o projeto da exposição “Mediações”.

Para Michel Foucault (1985), teórico que fundamenta parte desta pesquisa, o dispositivo reúne um agrupamento de elementos, forças e discursos heterogêneos que produzem formas e subjetividades dominantes em momentos específicos da história. Foucault amplia este conceito para abranger teias e relações que se estabelecem dentro de espaços específicos (como instituições) e que podem ser reduzidas a regras, ou jogos, aplicáveis a sujeitos e objetos. Criar um dispositivo, então, é equivalente a encontrar a melhor maneira de desenhar um mundo discursivo para compreender um conjunto específico de relações objetivas e subjetivas. É uma ciência e o artista um “cientista do design” (YOUNGBLOOD, 1970, p.66). Mas há limitações de visão do dispositivo de Foucault em relação a este estudo, e buscamos em autores como Gregory Bateson, Gilles Deleuze, Gilbert Simondon, Alfred Whitehead, e recentemente, Brian Massumi, um diálogo sensível entre a práxis artística e as teorias da cultura.

Desta forma, desde 2000, este projeto vem colhendo registros (fotografias e vídeos analógicos e digitais) e criando uma série de exposições e rituais com pessoas específicas em diversos locais, para, em 2009, se confrontar com o momento específico em que o conjunto de questões ligadas ao corpo ritual e o corpo digital se cristalizam para compor este trabalho. Neste ínterim, o documentário expandido em 4-telas, “Marcadores”, tornou-se o principal procedimento inspirador a ser considerado, o que subentende fundar este documentário como a referência para a construção desta dissertação. Ao mesmo tempo, gera uma poética própria que se expande para o resto do espaço em sua volta, na exposição que leva o mesmo nome desta dissertação: “Mediações”.

Referências Teóricas

aos meios e usam câmera em telefones, rádio, vídeo e internet.

Erika Fischer-Lichte nos lembra que a própria antropologia cultural se dedicou a estudar o corpo humano como “experiência vivida”. Apoiamo-nos na pesquisa desta autora no que se refere ao conceito de “corporização” (*embodiment*), ampliado por Jerzy Grotowski, e aplicado a noções de transe e performatividade teatral. Uma nova área de pesquisa se abre atualmente sobre os efeitos dos meios digitais no corpo ritualístico. Entre eles estão *Trance Mediums and New Media: Spirit Possession in the Age of Technical Reproduction*, publicado por Fordham University Press em 2015, e o recente *Ritual, Media, Conflict*, de Ron Grimes, publicado pela Oxford University Press em 2011. Ambos os livros partem de explorações de campo, em parte pela escassez de uma bibliografia que lide com a questão para lançar um olhar sobre como os meios estão alterando rituais de possessão (no caso, do Candomblé).

Victor Turner presenciou, a partir de sua própria pesquisa sobre a performatividade do ritual, um deslocamento teórico dentro da antropologia do estruturalismo para questões processuais: da lógica de sistemas sociais e culturais para a dialética de processos sócio-culturais. O papel de Turner foi fundamental nesse movimento de “contemplar campos sócio-simbólicos em transformação constante, no lugar de estruturas estáticas” (TURNER, 1987, p.21). Seu foco caiu sobre a maneira em que rituais servem como incubadores para “conflitos entre indivíduo, seções e facções...” (TURNER, 1985, p. 294), afirmando tanto um ajuste a esta cisma ritual quanto a um rompimento definitivo. Percebemos, nesta pesquisa, as múltiplas maneiras em que os registros digitais dos rituais no Candomblé têm determinado um fluxo acelerado de cismas, transformações e novas regras dentro do ritual, especialmente o rito anual da “festa de santo”.

De fato, nas últimas décadas, o mundo contemporâneo parece ter se redefinido, dada a tamanha e diferenciada exposição imagética. Assim, quem produz imagens na era da digitalização arca com as consequências de deixar essas imagens circularem livremente na rede de informações. Qualquer olhar crítico sobre a complexidade dos procedimentos digitais pode testemunhar o abalo aos nossos sentidos oriundos da habilidade dessas imagens de se distribuir pelos canais abertos de comunicação, como a internet ou as redes de celulares, espontânea e anonimamente, sem qualquer tipo de controle.

Esta mudança nos níveis de mediações entre o produtor da imagem digital, o espectador, os meios e a imagem em si nos convida a perguntar. A imagem digital tem força suficiente para preservar sua identidade documental na rede ampliada de manifestações? Quais os critérios para estabelecer a força de uma imagem? Seria a potência de uma imagem

aquela qualidade capaz de garantir a preservação de sua identidade documental para além do tempo, sem se apoiar em um determinado tempo-espaço ou contexto para sua significação?

Integrar todos esses elementos dentro de duas visões do conceito de dispositivo – o dispositivo de poder de Michel Foucault e o dispositivo-cinematográfico de Pierre Baudry – nos convida a delinear questões centrais que se apresentam no início da pesquisa e atravessam todas as fases de confecção da criação autoral. Desde as primeiras observações feitas durante extensa pesquisa de campo (iniciada em 1996) até as relações verticais e horizontais da montagem do documentário em 4-telas “Marcadores”, a confecção de fotografias estereoscópicas, a construção do espaço imersivo em 3-D. E como esses trabalhos são reconfigurados em termos sonoros, espaciais e interativos.

A construção da escrita e da metodologia que subsidia a construção de “Marcadores” e a vídeo-instalação “Mediações”

A construção da escrita participa da relação de troca entre teoria e a práxis artística e como um influi no outro, até chegar ao dispositivo-expositivo “Mediações” que engloba todas as fases da execução deste projeto: pesquisa, produção, pós-produção, exibição e instalação de todos as obras apresentadas e suas análises.

O ponto de partida para a escrita deste texto é a apresentação no Capítulo I da relação histórica de cada meio com o corpo em transe, e como isso se relaciona com a práxis artística-metodológica deste autor dentro do Candomblé. No início deste capítulo está a busca por uma metodologia para o projeto de mestrado “Mediações”, com uma breve perspectiva de Walter Benjamin, Hans Belting, e Brian Massumi sobre relações entre corpo e meio, para depois estender o conceito de *dispositif* (FOUCAULT, 1985, p. 23) ao conceito de corpo digital; a definição do *transe* ao conceito de incorporação e corporização do corpo ritualístico desenvolvido por Edmund Husserl e explorado por Grotowski em Haiti e no seu teatro autoral.

Em seguida compara-se a pesquisa fotográfica de Pierre Verger dos anos 50, com esta práxis, iniciada em 1996. Nesta época foi possível presenciar o início da revolução estética das paramentas dos orixás (deuses do Candomblé), sem antecipar o efeito das novas mídias sobre as paramentas e o corpo em transe. Abrimos a análise com breve foco na parceria artística desenvolvida há mais de quinze anos com os sacerdotes dirigentes do templo de Candomblé *Ilê Olá Omin Axé Opá Araká*, localizado na divisa de Diadema com São Bernardo do Campo (SP).

Há ainda, um mergulho na relação entre o corpo em transe e o cinema, a partir dos primeiros registros feitos por Gregory Bateson e Maya Deren do corpo em transe. Voltaremos a estes registros, que desencadearam a teoria cibernética de Bateson, em vários momentos durante a dissertação. Finaliza-se o capítulo com uma investigação sobre a instabilidade da imagem do corpo em transe, com um olhar sobre representações mágicas do transe nas obras de artistas em diversos meios, que inseriram este corpo cativante dentro do imaginário brasileiro. Depois testemunha-se o caminho contrário, pelos quais os meios de comunicação tradicionais – televisão, rádio, jornal – controlados pelas “igrejas eletrônicas”, são usados para substituir a potencialidade magnética desse corpo primordial pela magia de seu exorcismo, dentro de estratégias de legitimização e poder pós-coloniais. Acreditamos ser fundamental providenciar um contexto histórico dos fatores envolvidos nas mais tensas relações entre o transe e os meios de comunicação para entender como essa mesma relação se dá hoje, do ponto de vista dos seguidores das religiões de matriz africana.

No Capítulo II, a experiência da produção do documentário expandido em 4-telas, “Marcadores”, descrevendo o processo simultâneo de pesquisa e práxis, produção e teorização, até a elaboração do produto final desta dissertação. Indicamos as razões que deram início a esse trabalho, para em seguida, no segmento “Registros e suas multiplicações”, duplicar um olhar poético sobre o corpo humano em transe. Norteamos o conteúdo desse documentário em reflexões sobre a construção de uma estética diferenciada das paramentas do orixá como estratégia de reconquista e reformulação de um espaço na sociedade. Na “Montagem multiplicada e a ciência do fazer perceber em “Marcadores”, analisamos a montagem horizontal e espacial em “Marcadores”. É nessa ocasião que fazemos correlações entre o sublime matemático (e suas possibilidades de representação em múltiplas telas) e o sublime dinâmico (psíquico e intersubjetivo) a partir da metodologia de *Cinema 1 (Imagem Movimento)* e *Cinema 2 (Imagem Tempo)* de Gilles Deleuze.

“Entre molduras, ecologia e afeto: diretrizes para “Mediações” abre Capítulo III com a descrição e análise das obras expostas nas 5 salas da exposição “Mediações”. Aplicamos o dispositivo de poder de Foucault à montagem espacial de “Marcadores”, relacionando as instalações em vídeo com objetos e fotografias ali apresentadas. Algumas questões amplamente debatidas nesse texto são levadas ao encontro de práticas artísticas na instalação “O Meio” (ver sala 5 na planta). Continua com a descrição da instalação fotográfica “Enekeji” (ver sala 3), e da vídeo-instalação ‘Salvo!’ (ver sala 4), que também referendam, contribuem e questionam os conceitos apresentados nesta pesquisa. Um DVD acompanha a

dissertação.

A evolução de uma trajetória artística

Vale ressaltar que “Marcadores” se assemelha a propostas autorais anteriores, como “Água de Peji” (2009) e “Nem Dia. Nem Noite” (2010), que fundem experiências em vídeo arte com o registro etnográfico do corpo em transe. Ambos os filmes foram exibidos tanto em bienais de arte contemporânea (*Bienal Vento Sul, Bienal do Recôncavo, 1º Salão de Arte contemporânea de Londrina*), como festivais de cinema (*Festival Chico de Cinema, FestAruanda, Festival TransemCinema, Festival de Cinema e Religião*) e festivais do filme etnográfico (*NAFA - Nordic Anthropological Film Festival, e Festival Internacional do filme Etnográfico de Recife*).

“Marcadores” também dá continuidade a outros projetos que ocorreram simultaneamente a esse projeto de mestrado, iniciado em 2013. Como o documentário “A Balança”, que levou dez anos para registrar a performatividade dentro do ritual do culto aos ancestrais, *Egungun*, em São Paulo. A versão curta do filme, intitulada “Reflexo”, foi acolhido em 2013 em festivais como *Africa World Documentary Film Festival* (Estados Unidos/África) *Royal Anthropological Institute International Film Festival* (Reino Unido), e *Intima Lente Festival Internacional de Filme Etnografice* (Itália).

No mesmo período, outros trabalhos experimentais em vídeo, que fundem questões ligadas ao corpo ritual e corpo digital, foram apresentados em festivais de arte digital como *Videomedeja* (Servia), *Madatac* (Espanha), *Kunstfilmtage* (Alemanha), *Festival de Cine de Cali* (Colômbia), *Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano* (Cuba). Além de ganhar o prêmio de melhor curta experimental no “Festival Internacional de Cinema da Bienal Internacional de Curitiba” e de ser escolhido para fazer parte do *Lycéens et Apprentis au Cinéma*⁶ do *Centre National du Cinéma* da França.

Estas atividades artísticas exemplificam a abordagem transversal e interdisciplinar dos trabalhos práticos e a dificuldade em definir qual o programa de pós-graduação da USP poderia acolher essa pesquisa. O foco deveria ser em cinema, foto jornalismo, artes visuais, artes cênicas, antropologia visual, ou ciências da comunicação.

Trabalhos autorais e em conjunto com a artista Adriana Tabalipa também ocorreram paralelamente a esta pesquisa e informam alguns conceitos interdisciplinares abordados.

⁶ http://www.benoitlabourdette.com/IMG/pdf/2014_lyceens_au_cinema_pocket_films.pdf

Foram apresentadas, entre 2013 e 2015, um conjunto de Performance, Live Art e Vídeo-Performance no ArteOcupa (Santa Maria), Estúdio Dezenove (Rio de Janeiro), TUC (Curitiba), Galeria Mamute (Porto Alegre), Paço das Artes (São Paulo), Galeria Transparente (Rio de Janeiro), e Cemitério do Peixe (Minas Gerais).

É necessário enfatizar a relevância tanto da disciplina “A Antropologia da Imagem” feita como ouvinte, anterior ao ingresso nesse mestrado, com a Profª. Drª. Silvia Caiuby Novaes, quanto minha participação regular nas sessões internas de análise de filmes do grupo de trabalho do G.R.A.V.I. no Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA) e o Curso de Som Direto, feito em 2015, com Cláudio Gonçalves da Academia Internacional de Cinema.

Acrescentamos ainda a participação recente no Grupo de Estudos “*Manifiesta*” durante o IX Encuentro do *Hemispheric Institute for Politics and Performance*, na Concordia University, em Montreal, coordenado pela Profª. Drª. Angela Marino (University of California, Berkeley) e Prof. Dr. Paolo Vignolo (*Universidad Nacional de Colombia*, Bogotá) em 2014. E finalmente a apresentação de alguns capítulos dessa dissertação no 1º Encontro Internacional de Antropologia Visual, na USP, publicado em “Tessituras: Revista de Antropologia e Arqueologia”, e a apresentação-performática do trabalho “Forças” no *Prague Quadrennial of Performance Design and Space*, na Checoslováquia, em 2015.

Foram nessas ocasiões que houve um aprofundamento das reflexões – o agir sobre a imagem, a imagem no meio e a imagem no corpo – que acompanham o desenvolvimento desta pesquisa, favorecendo o entendimento das especificidades da imagem do corpo em transe.

CAPÍTULO I – Médiuns & Meios

1.1 - Mediações entre o corpo ritual e o corpo digital.

Para nos apoiarmos no conceito de mediação, e como este se aplica ao médium durante a possessão, aos meios de comunicação, e ao processo artístico, olharemos ao uso dessa noção por alguns pensadores. Walter Benjamin defendia que a linguagem não era muito mais do que um veículo, um meio: era simultaneamente um meio de comunicação e uma forma de mediação entre a palavra e as coisas, sem o qual o sentido das coisas não poderia ser comunicado. Ele argumentou que o “estado mental”, o estado mais elevado que reflete a natureza espiritual do ser humano, se comunica na linguagem, e não através da linguagem. Equivale a dizer que a divindade se comunica no médium, e não através dele, pois a divindade não tem como ser idêntica a sua imanência no médium. Ou seja, a essência mental de algo nunca é idêntica a sua correspondência linguística, pois a língua comunica o ser linguístico das coisas. É assim que o meio tem uma enorme influência sobre os padrões possíveis e como são propagados. A mediunidade também cria seus próprios padrões, e arriscamos perguntar se é nesses e a partir desses que conhecemos as divindades?

Como, então, é que a linguagem como meio autônomo de comunicação media entre este estado de ser mental (de onde vem a divindade) e o ser linguístico? Não é mediante a língua que a essência do ser espiritual se manifesta? A resposta, para Benjamin, vem do imediatismo da mediação: “Mediação, que é o imediatismo de toda a comunicação mental, é o problema fundamental da teoria linguística, e se a pessoa escolhe para chamar esse imediatismo de magia, em seguida, o principal problema da linguagem é a sua magia.” (Benjamin, 1978, p 316-317). Esse imediatismo mágico consiste na nossa capacidade de comunicar nosso estado mental dando nome as coisas. Ao dar o nome para algo, comunicamos quem somos, e de maneira imediata. Esse imediatismo, porém, é algo automático, e não necessariamente veloz. Se existe brecha, ou fresta, aberta dentro desse imediatismo, ela se dá no espaço imaginário projetado entre o estado mental e a palavra. Como Bergson, acreditamos que durante o ato de pensar, o movimento se reduz, para resultar em “ação nascente”, ou “movimento virtual.” A ação nascente é o pensamento, que evolui para o movimento virtual

(BERGSON, 1988, p.27) descolado do imediatismo da mediação.

A magia da linguagem, então, provém de sua habilidade de mediar entre nosso estado mental, ou espiritual, e nosso ser expressivo, linguístico, dentro do instante da palavra. Para Benjamin, a linguagem propicia uma revelação divina, pois “pela ação de nomear, o homem se comunica com Deus.” É na nomeação que o homem é capaz de comunicar seu ser espiritual.

Neste exemplo, o meio (ou linguagem, ou suporte) faz múltiplas mediações. No primeiro caso, o meio faz a mediação entre aquilo que não é visto – o “estado mental” – e a palavra. No segundo, o meio comunica aquilo que pertence ao meio, dentro de uma mediação metalinguística. Partimos desses pressupostos para iniciar nossa investigação da relação entre o meio e a mediação, e da relação de ambos com noções de “estados mentais” e espiritualidade. Nos interessa investigar não somente este teor *mágico* do imediatismo, da mediação do meio descrito por Benjamin, mas o tipo de mediação meta-linguística que cada meio é capaz de fazer, as mediações que os meios fazem entre si e suas relações com afeto e os movimentos virtuais do pensamento.

Continuamos com a substituição do logocentrismo de Benjamin pelo meio fabricado. O historiador de arte Hans Belting propõe uma interligação fundamental entre imagem, corpo e meio na geração de imagens fabricadas, ou externas. Belting nos lembra que nossos corpos geram imagens mentais através de sonhos, do imaginário, e de percepções pessoais que são exteriorizadas em um meio, que ele compara com um “vetor, agente, ou dispositivo” (BELTING, 2011, p. 21). Belting enfatiza, nesse ponto, que alcançamos a origem da exata contradição que para sempre caracterizará a imagem: ela faz uma ausência visível ao transformá-la em nova forma icônica.

Belting afirma que é nosso corpo vivo que consegue perceber essa imagem e distingui-la do meio que a apresenta. É com essa capacidade inata de nossos corpos (e de nossas mentes como partes de nossos corpos), que ficamos em posição de fazer uso dos meios fabricados e facilmente distingui-los das imagens inerentes. Ou seja, não assumimos tais imagens como simples objetos (como uma fotografia impressa, por exemplo), nem como corpos reais (o corpo de um ente amado dentro de uma fotografia). Além do mais, são nossos corpos e não só as nossas mentes, que processam, recebem, e diferenciam entre a imagem e o seu suporte ou meio. Pode ser que a magia do imediatismo da mediação reside nessa nossa capacidade de diferenciação.

Fig. 1 - Babalorixá Karlito (em transe) dança e apresenta signos e gestos ligados à mitologia do orixá Oxumarê. 2014

Mas foi antes da invenção de palavras e da imagem fabricada que o corpo humano se apresentou como o protótipo do primeiro meio. E fez-se a mediação imediata entre a divindade e o ser humano, inaugurando o corpo como *locus* da linguagem. Nesse sentido o corpo era uma imagem real e um meio para a comunicação das imagens de outros corpos, dentro de um suporte sensorial captado por outros corpos, sem nomeação. Belting faz uma tentativa de explicar a dinâmica particular dessa conjuntura. Inicia sua discussão específica não com um “estado mental” mas com o corpo ausente do morto, e a procura por instalar a imagem desta ausência, em forma de espírito, em algum meio. É a imagem que, como a imagem da divindade, procura um corpo artificial para ocupar. Para Belting, este espírito procurou outro corpo para adquirir visibilidade novamente. Estendemos esse exemplo para incluir o corpo real em transe, que também corporifica a imagem ausente para dar a divindade visibilidade. Voltamos aos primórdios do tempo quando as mediações eram feitas através de corpos sensoriais, afetivos, expressivos: tanto na emissão quanto na recepção das imagens geradas.

Quando pensamos no corpo e suas características principais, dois fluxos se manifestam e entrelaçam. O ato de se mover, e a ação de sentir. Brian Massumi, principal tradutor das obras de Deleuze e dirigente do *Senselab* em Montreal, dedica grande parte do seu primeiro livro *Parables for the Virtual*, de 2002, a teorizar sobre a dificuldade de descrever, em termos filosóficos, o movimento e os objetos em movimento, e os processo de sentir-pensar o movimento. O que para os filósofos é um dilema, para a religião é o seu campo de experimentação, de práxis espiritual. Diversas

religiões e crenças buscam investigar a terceira margem do corpo, onde movimentos e sensações do corpo se anulam para desencadear estados alterados. E isso se faz através de métodos específicos e dentro de tradições milenares. Se, por exemplo, a meditação controla os movimentos corporais para criar uma sensação transcendental, o transe leva o corpo – através dos ritmos e da dança – a eliminar qualquer sensação ou memória sensorial, para criar um movimento virtual e imanente. Ambos procuram afetar o corpo humano através de um profundo conhecimento de sua fisiologia. De fato, o termo "transe" (do latim *trans-ire*, atravessar, passar por cima) pode ser aplicado a uma variedade de fenômenos, todos caracterizados por uma experiência de alteridade corporal.

Para nós, cabe assinalar as transformações do corpo antes e durante o transe. O produtor teatral Jerzy Grotowski nos lembra que quando um ator faz um personagem, ele não empresta seu corpo à sua mente para construir o personagem, mas faz sua mente e a mente de seu personagem se manifestarem através do seu corpo: como mente corporificada. Grotowski, tendo como precursor Antonin Artaud, contribuiu extensivamente para a reconfiguração deste conceito específico de *embodiment*, introduzido pela fenomenologia. No teatro defendido por Grotowski, o ator não serviria mais como portador ou receptor de um personagem. Não incorporaria mais um personagem. Onde antes, até o início do século XX, o ator eliminava seu “estar no mundo” para produzir um corpo semiótico, a partir dos anos 60 confere-se a capacidade operativa, ou de agenciamento, ao corpo. “Aquele” corpo único, do ator, porém é um corpo que, como lembra Artaud, defeca, urina, sangra, goza, etc.. Ou seja, o corpo único do ator se torna o próprio local de investigação da afetividade e sensorialidade.

Semelhante ao ator, é comum no Candomblé falar, não especificamente de corporificação, mas de experiência “vivenciada”, que se dá principalmente nos rituais e na dança. Como nos lembra Isadora Duncan, "se eu pudesse te dizer o que aquilo significa, não teria para que dançar." Sentimos que outra descrição, dada pelo místico Giordano Bruno, em “*De La Magie*”⁷, também faz jus a esse comentário: “O abismo não é um espaço sem corpos, mas um espaço onde diversos corpos seguem uns aos outros em movimento mútuo; com isso o movimento contínuo de partes do corpo em direção a outras partes, atravessando um espaço ininterrupto..” (BRUNO, 2004, p.116). Dizem até que as entidades se adaptam aos corpos dos iniciados, à realidade e às condições de vida dos iniciados dentro de um círculo de

⁷ Traduzido do Latim para o inglês apenas em 2004.

transformação constante entre a entidade, o iniciado e o sacerdote⁸. Na maioria das vezes, esta relação se intensifica durante os rituais. É nesta condição que o corpo atua como uma “mente corporificada” (*embodied mind*). Não cabe a nós revelar as etapas do ritual que transformam os estados corporais ao ponto de desencadear o transe, mas lançamos mão de um relato feito por Ron Grimes, no seu artigo “*Theatre of Sources*”, onde ele descreve exercícios desenvolvidos por Grotowski posterior a sua imersão na religião Voudou, no Haiti. As ações foram desenvolvidas para transmitir o momento auge de corporificação, como que procurando destituir a mente de qualquer capacidade de influir sobre os movimentos do corpo:

Outra ação era a de rodopiar e girar. Giramos numa encruzilhada na floresta. Alguns caíam, alguns vomitaram, alguns se levantaram. Rodopiamos num ponto fixo. Giramos enquanto corríamos pelo bosque. Tínhamos que atender às forças centrífugas e centrípedas enquanto girávamos e corríamos simultaneamente . (GRIMES, 1997, p. 275)

Na opinião de Grimes, que chama os movimentos de “exercícios espirituais”, a intenção de Grotowski era de criar a sensação de uma corporificação abundante, sem levar os praticantes a “sair do corpo”. Em outro momento, relata Grimes, “Caçamos nossos seres interiores, aqueles que ainda não estavam bloqueados por nós mesmos... aprendemos a caçar a ação.. dentro de uma meta-caça, centrada no propósito de desobjetivar nosso mundo” (GRIMES, 1997, p. 274). Mais que uma meta-linguagem corporal, a meta-ação elimina a possibilidade de se criar uma linguagem para além da sensorialidade do corpo.

Quando alguém participa de um ritual, este participante é colocado diante de um estado específico de “corporificação”. Esses rituais partem do princípio do que Grotowski chama de “ter-corpo” que é indissociável de “ser-corpo”. Pois o “corpo não é nem um instrumento nem um meio de expressão nem um material para a constituição de signos mas uma ‘matéria’ que se ‘queima’ em e pela atividade do ator e se transforma em energia.” (GROTOWSKI, 1968, p.16)

No auge dessa transformação de energia, o participante de um ritual pode vir a entrar em estado de transe, e quando isso acontece, o estado fisiológico passa por uma transformação que se assemelha a um estado de auto-hipnose. Nessa condição o devoto atravessa outro limiar, para entrar num estado de *incorporação*, anunciando assim o

⁸ O corpo em transe no ritual público da Festa de Santo do Candomblé se assemelha a um raio, no sentido que é o ponto visível de algo que se formou com muita antecedência, de um evento muito mais expansivo que o transe daquele momento, de eventos antecedentes que não podem ser imaginados, compostos de diversas fases de iniciação e obrigações anuais.

retorno ao corpo semiótico. Essa incorporação age como uma descorporificação, ou “*disembodiment*” (FISCHER-LICHTE, 2011, p.78). O transe é, então, a culminação da dissociação do sujeito do seu estado de corporificação. Este se torna receptor de um Outro ser, que é uma fusão entre essa entidade-Outro que se apropria do corpo e do corpo como meio. Se, no exemplo de Benjamin, era através da linguagem e da nomeação que o homem era capaz de comunicar seu ser espiritual: neste caso, é na incorporação que o corpo se torna um meio, para um Outro corpo. É no transe que o corpo se torna simultaneamente meio e objeto, impregnado de potência semiótica.

Erika Fischer-Lichte nos lembra que a própria antropologia cultural se dedicou a estudar o corpo como “*fuelle para la constitución de símbolos en discursos de distintos ámbitos culturales como, por ejemplo, la religión o las estructuras sociales,*” (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 184). Mas como é que esta potência se faz presente, se uma das características notáveis do transe dentro do Candomblé⁹ é a anulação da fala? Pois o corpo em transe, que encarna o orixá, raramente se pronuncia verbalmente, e quando se manifesta, faz uso de poucas palavras em uma língua irreconhecível¹⁰, sussurradas no ouvido de um assistente.

A possessão é um “teatro do esquecimento” (BEHREND, 2015, p.42). Este fato tem corolários óbvios com a tradição do transe em quase todas as vertentes religiosas, onde uma das afirmações mais enfáticas e comumente feitas por médiuns é que não se recordam de absolutamente nada do seu estado de possessão. Vemos esta tendência como a maneira mais clara de manter o mundo dos deuses – de onde testemunhas visam extrair suas verdades – dentro de um estado eterno de purificação, de intocabilidade. De potência absoluta, cosmogênica.

É essencial ressaltar que “o processo de esquecimento do médium de tudo que seu corpo comunicou, está sempre vinculado, por oposição, ao fato de que o espírito, ou

⁹ Enfatizamos que existem várias nações de Candomblé, e que o transe muda não somente de nação para nação, mas de um templo para outro, e de pessoa para pessoa. No caso deste trabalho, concentramos no transe no Candomblé Ketu, porém temos larga experiência do transe no Tambor-de-Mina e na Umbanda, onde o quadro se inverte e quase todas as entidades falam, cada um com um linguajar, sotaque, e comportamento distinto. No Tambor de Mina, o processo de entrar em transe é bastante representativo da personalidade da entidade que vai possuir o devoto. Quando um índio selvagem como um Curupira chega na cabeça do devoto, o transe é violento, descontrolado, enquanto se um nobre português, de linhagem real, tomar a cabeça do mesmo devoto, o transe é quase imperceptível. Observamos no candomblé Ketu que a chegada de um santo guerreiro, como Ogum, no “*ori*” ou cabeça de um iniciado, geralmente se dá com maior força e vitalidade do que, por exemplo, o transe de Iemanjá.

¹⁰ Para alguns, o orixá se manifesta verbalmente através de um encantado, usando o vocabulário do encantado. Em outros casos, o orixá faz uso de palavras arcaicas em yorubá, língua ritual do Candomblé. Mas em geral, quando o orixá se manifesta oralmente é através de um grito, ou berro.

divindade, tem um conhecimento excepcional, como se houvesse uma relação inversa entre conhecimento espiritual e retenção mediática” (BEHREND, 2015, p.47). Na opinião de Heike Behrend, esta falta de memória remete à preservação de um segredo inalterável. Em termos simbólicos, o médium é veículo de superação deste segredo, e a possessão oferece uma contenção temporária daquilo que se apresenta como inacessível aos seres ordinários. É assim que quem participa do ritual recebe bênçãos não verbais da pessoa em transe, para lidar com as forças adversas, enquanto o raciocínio secreto daquele outro mundo permanece incomunicável¹¹. O silêncio parece enfatizar que a divindade que se encarna no nosso mundo, dentro de seu silêncio absoluto, é atemporal, pois pertence ao mundo cosmogênico, cuja emanção sonora se dá no coro das cantigas e trovadas dos atabaques.

Contemplamos os graus de visibilidade dos deuses que habitam esse abismo, e como eles constroem essa imagem do invisível. Ou seja, como é que a entidade aparentemente transcendente se coloca diante de nós na imanência de uma imagem corporal? Aplicamos a noção de objeto a este corpo, que através do ritual é coagido a se tornar corpo-objeto. Imagem-objeto. Objeto-suporte. Objeto-múltiplo, pois o ser humano deixa de ser humano para se tornar humano-objeto-casca. Seguimos Brian Massumi ao enfatizar que a “objetificação é abstração” (WHITEHEAD, 1978, 25–26) e que a “a verdadeira experiência vivida é uma coisa totalmente abstrata... só se pode viver o abstrato” (DELEUZE, 1978, s.p).

Massumi nos lembra, seguindo a tradição da filosofia processual iniciada por Alfred Whitehead, que a aparência de um objeto se dá na sua capacidade de condensar o movimento virtual dentro de um evento. Um evento-objeto. Isso acontece porque quem olha para o objeto está imerso num processo vivo de criar relações para aquele objeto. E é neste processo de perceber o objeto que constatamos estarmos vivos. Vivos dentro de um pensar-sentir processual, de movimentos e eventos-objetos que capturam esses movimentos. Massumi emprega um termo usado por Daniel Stern, da “vitalidade do afeto”¹², para falar de como construímos sentidos para o objeto na zona virtual da afetividade (STERN, 1985, p.53). É assim que a vida, o ritual e quem somos influem no grau de afetividade que da sentido a este corpo-objeto em transe.

¹¹ No Candomblé de nação Ketu, também denominado “gegê-nagô”, os orixás falam diretamente com o cliente através dos búzios, que são jogados e interpretados apenas por um sacerdote ou sacerdotisa que entra em transe de orixá e foi escolhido pelo orixá para poder jogar búzios.

¹² Em inglês, *vitality affect*.

E são justamente as ações e os movimentos corporais da pessoa em transe, dentro do conjunto de práticas ritualísticas que atravessam o corpo, que mediam simbolicamente entre o visível e o invisível, entre imagens interiores e sua visualização no corpo em movimento. Defendemos que esse mundo invisível, transcendente, se comunica na imanência do ritual, e na complexidade de seu aparato. E que, como veremos adiante, o documentário seria o procedimento apropriado para revelar esse processo.

Analizamos o objeto principal desta pesquisa, a interseção entre o corpo ritual e o corpo digital, para expor como os médiuns espirituais e os meios tecnológicos providenciam, para muitos autores, metáforas mútuas. Para alguns, haveria a hipótese de que os deuses e seus médiuns serviram como mídia *a priori* para a “invenção” dos meios tecnológicos, pois os médiuns eram capazes de “telever” e “tele-ouvir” antes da existência da televisão e do telefone. E antes mesmo da introdução da pintura e da fotografia, seus corpos apresentavam as únicas imagens, porém imagens “vivas”. Alguns autores tem observado que a marginalização e ausência de imagens figurativas num primeiro momento da humanidade coincidiu com práticas imaginárias complexas centradas na corporificação e incorporação, como se a relação fluída entre imagens interiores e exteriorizadas encontrassem sua plenitude na experiência do corpo (HOLL, 2015, p.206). Se não existiam representações fixas – em objetos ou figuras – o corpo com sua fluidez de movimento centralizava todas as possíveis combinações de imagens do mundo sagrado, em relação com os corpos-objetos dos animais, das plantas e das forças da natureza.

Durante a incorporação o corpo em transe se torna um meio para uma outra imagem viva – a divindade – pois é na corporificação que as pessoas presentes celebram a presença dessa divindade. Portanto, a divindade não é uma imagem interior mas um corpo tão vivo quanto a imagem do corpo em transe. E as pessoas que entram em contato com essa divindade, exteriorizada no corpo em transe, se relacionam com essa imagem na corporificação de seus movimentos, giros, e cantos. Ou seja, dentro de meta-ações geradas pelo contato com a divindade. Para, a partir dessa experiência, deixar sua mente-corporificada interiorizar essa nova imagem. É assim que a imagem da divindade continua a viver e se modificar constantemente, nas práticas imaginárias dos corpos dos participantes do ritual, em contato com a mitologia, e nos múltiplos corpos desses participantes que entram em transe para dar novo corpo-semiótico à divindade.

Este estudo enfatiza que se antes a imagem da divindade se multiplicava dessa maneira,

hoje as múltiplas encarnações da imagem viva da divindade são amplificadas pelas novas tecnologias. E isso acontece de maneiras muito complexa, e paradoxal, como veremos, pois as novas mídias simultaneamente fortalecem e enfraquecem a imagem da divindade. Enquanto o médium, já destituído de sua consciência dentro do “teatro do esquecimento”, se torna um mero aparato, um objeto esperando significação pelo sistema imagético do aparato (aparelho) que o captura. Arrisca-nos a dizer que é através das mídias tecnológicas que o corpo em transe é reduzido definitivamente a um dispositivo, mais até que estas próprias mídias pois estas continuam a estender suas capacidades de comunicação para se tornar cada vez mais espiritualizadas. Este corpo que foi negado autonomia própria fornece a origem do conceito de aparato ao fazer algo “aparecer” (do Latim, *apparere*) pois seu corpo, ou “equipamento” (do Latim, *apparatus*) já foi “preparado” (do Latim, *apparare*) para isso.

Mas como funciona este aparato, ou dispositivo? Segundo Foucault, um dispositivo possui três níveis de agenciamentos: 1) conjunto heterogêneo de discursos, formas arquitetônicas, proposições e estratégias de saber e de poder, disposições subjetivas e inclinações culturais etc; 2) a natureza da conexão entre esses elementos heterogêneos; 3) a “episteme” ou a formação discursiva no sentido amplo, resultante das conexões entre os elementos. Enquanto o latim *disponere* descreve a configuração dos diferentes elementos de um conjunto, o grego *sustema* expressa um conjunto onde o todo é mais que a soma das partes. (FOUCAULT. 1985, p.28)

Foucault usa o termo pela primeira vez em 1977 quando descreve o dispositivo (ou *apparatus*, em inglês) como o sistema de relações que podem ser estabelecidos entre estes elementos. Interessa, neste caso, investigar como essa formação discursiva modela ou controla os seres humanos, seja na forma de *panopticon*, ou prisão – que são exemplos clássicos ligados a Foucault – ou através da própria língua, dos telefones celulares, e do próprio cinema, como veremos adiante. Indagamos também se este conceito deve ser aplicado ao corpo em transe, ou ao ritual: E como exatamente?

Esta provocação requer uma diferenciação de língua como meio, e língua como dispositivo. Entendemos que o conceito de mídia foi mal formado, de início. Deveríamos definir um meio pelo seu suporte material? O cinema, seria, por exemplo, celuloide, ou poderia também ser digital? Michel Chion nos mostrou que o cinema é essencialmente visual, mas depende da fusão única de som e imagem, que acentua o potencial dos dois, sem ser necessariamente um ou outro, mais uma terceira entidade que nasce deste diálogo. E se o meio cinemático é essa terceira entidade, ela é certamente um conjunto fluído de mediações

entre som e imagem. O que o dispositivo pode chegar a controlar, moldar, ou orientar nas entrelinhas dessas mediações? Nossa intenção, na práxis, é de explorar os limites dessa distinção entre áudio e visual dentro do espaço expositivo.

Para Brian Massumi, Chion aponta o caminho ao analisar o cinema como algo que encena um evento-fusão que é experiencial. Ou seja, deveríamos viver nas entrelinhas do meio, sem precisar entender o meio – ou criar sua fórmula dispositiva – para procurar entender como somos afetados nas entrelinhas *daquele meio*. Fazemos isso para sentir como o corpo percebe, ou media, o imediatismo das entrelinhas. Entrelinhas que fogem do desejo de controle de sistemas e de suas classificações. O que interessa ao Massumi é menos o degrau de mediação, transmediação, remediação, ou uma tipologia dos meios, e mais o desejo de diferenciar filosoficamente entre qualidades encenadas de experiência vivenciada. Ou seja, de como um aspecto do evento-fusão daquele meio vem a nos afetar.

Damos como exemplo duas cenas do documentário chileno *Nostalgia de la Luz* de Patricio Guzman que mediam entre astrônomos que trabalham em observatórios no deserto de Atacama, e um grupo de mulheres que, depois de várias décadas, continuam a procurar por vestígios dos corpos de familiares executados durante a ditadura de Pinochet.

Figs. 2 a 9 - Frames extraídos do documentário *Nostalgia de la Luz*. Dir. Patricio Guzman . 2010

Na primeira cena, uma mãe que procura por fragmentos do corpo do seu filho diz, “Não quero morrer antes de encontra-lo. Queria muito que os telescópios não olhassem apenas para dentro do céu, mas que pudessem atravessar a terra.” Em outro momento ouvimos um dos astrônomos, que imaginamos ter a mesma idade do filho morto pelo regime de Pinochet que a mãe procura, dizer: “Eu imaginava meu pai e minha mãe no espaço, perdidos em alguma galáxia. Eu procurava por eles nos telescópios. É a mesma coisa que acontece com essas mulheres...”

A relação imanente entre a mulher e o homem acentua uma conexão virtual dentro de uma mediação meta-linguística característica da montagem cinemática. Neste caso, nos interessa a instrumentalização das relações afetivas e os movimentos virtuais do pensamento que cada mediação é capaz de gerar. Massumi cita o exemplo de Suzanne Langer para falar da exploração da afetividade na arte e nas entrelinhas dos meios. Pode ser que nessas entrelinhas podemos começar a entender aquilo que Benjamin chama do imediatismo da comunicação mental. E assim abrir um brecha para chegar no principal problema da linguagem: sua magia.

1.1.1 - Foto-transe: Histórico inter-subjetivo e expositivo com dirigentes do templo Ilê Olá Omin Axé Opô Araká de 1996-2002, e a fotografia de Pierre Verger.

Esta pesquisa está concentrada no templo Ilê Olá Omin Axé Opô Araká, dirigido por Iyalorixá Carmem de Oxum e seu filho carnal, Babalorixá Karlito de Oxumarê. Este terreiro de Candomblé Ketu se consolidou como um dos mais conhecidos e influentes¹³ templos de matriz africana do país, com raízes nos Candomblés preeminentes da Bahia: o terreiro do Gantois, a Casa de Oxumarê e o Portão de Muritiba. O primeiro encontro com os dois dirigentes desse templo de Candomblé se deu em 1996, uma ano antes da abertura do templo na Represa Billings, localizado na divisa entre São Bernardo do Campo (SP) e Diadema (SP).

¹³ O pressuposto desse texto escrito é de dar testemunho a este feito.

Com eles, foi possível adotar o templo de Candomblé como um espaço de experimentação para projetos em vídeo, fotografia¹⁴, artes visuais e pesquisas aprofundadas sobre a estética do Candomblé, especialmente na ampliação de formas e bijuterias usadas na confecção das paramentas que os orixás usam, como coroas, tiaras, peitaças, braceletes, copas, alfanges, escudos, espadas etc...

Durante anos a imagem mais contínua e regularmente divulgada do Candomblé foi a do fotógrafo-etnólogo francês, Pierre Verger. O livro *Orixás*, que editou fotos previamente publicadas no livro *Dieux d'Afrique*, “transformou-se rapidamente na ‘bíblia’ do Candomblé” (NÓBREGA & ECHEVERRIA, 2002, p.314). De fato, as descobertas do francês cativaram o povo de santo, numa época em que havia pouquíssimos registros do Candomblé e nenhum registro da cultura yoruba e fon que deu origem ao Candomblé.

Impulsionado por uma profunda admiração pelo Candomblé baiano, Verger fez várias visitas à África, onde inicialmente produziu fotografias “apenas para mostrá-las aos seus amigos do Candomblé na Bahia” (MARTINI, 1999, p. 63). Na maior parte da África, as fotografias, como os ancestrais, eram chamados de “sombras”, “vultos”, e “espíritos”. Pois a imagem foi intimamente ligada a práticas de memorização do passado e dos mortos (BEHREND, 2015, p.205). Vale ressaltar que a mediunidade espírita e a fotografia compartilham estruturas semelhantes. Ambas produzem uma interface entre temporalidades diferentes ao presenciar na imagem alguém do passado ou de outro mundo. Constroem uma ponte entre as esferas da vida e da morte em que médiuns e a pessoa retratada passam por um tipo de desapropriação e auto-distanciamento ao se tornarem Outro na imagem-objeto.

Dado os interesses específicos de sua pesquisa, Verger fotografou pouco em Salvador. No famoso terreiro do Gantois, por exemplo, “Verger não foi bem recebido e não conseguiu passar da soleira da porta para dentro e foi até empurrado” (MARTINI, 1999, p. 98). A proibição da fotografia¹⁵ nos terreiros, e o acesso limitado às fotos de Verger fez com que seus poucos registros tivessem grande influência sobre a estética do Candomblé¹⁶.

Acreditamos que o sistema díptico dos seus livros foi em grande parte responsável por

¹⁴ Algumas dessas fotografias foram expostas no *Musée Dapper* (França), *Fundación Santillana* (Espanha), *Museu Afro* (Brasil), e publicadas em *Mitologia dos Orixás* (Companhia das Letras, 2002), *Eshu: Divine Trickster* (Antique Collector's Book Club, 2013) e pelo site da BBC.

¹⁵ O terreiro do Gantois continua a proibir a fotografia dos orixás até os dias de hoje, com exceção dos registros “internos”.

¹⁶ Lembro-me que, em minha primeira pesquisa de campo em 1999, no terreiro mais antigo de Salvador conhecido como Casa Branca, fui proibido não somente de fotografar os orixás, mas de desenhar os orixás presentes no barracão pelos *ogãs* da casa. O dia seguinte cheguei na Fundação Pierre Verger para saber que a história já tinha rodado pelos Candomblés da cidade, e todos sabiam dessa proibição inoportuna que me foi imposta.

isso. Foi dentro deste formato que um único registro do, por exemplo, orixá da caça, Oxóssi, colhido no único templo que por acaso permitiu a fotografia, se tornou definitivo ao ser associado unicamente com uma fotografia-fonte do mesmo orixá na África. A representação de um rito na África, exibida num lado do díptico, torna-se conteúdo substantivo para o rito brasileiro, no outro lado, e vice-versa. Se as duas fotografias eram antes icônicas, o díptico os torna indiciais. Aquela única imagem de Oxóssi, vestido de acordo com critérios de um templo específico – que por acaso permitiu Verger fotografar – se torna índice para um Oxóssi africano – entre tantos outros – representado ao lado. Um legitima o outro dentro de uma lógica da permanência do semblante que atravessa o tempo e os continentes.

Além do mais, se lembrarmos o exemplo do simulacro, dado por Baudrillard, como, antes de Verger, as fotografias dos orixás seriam percebidas? Como simulações brasileiras de algo sem origem e sem correspondência em outro lugar. Seriam, de acordo com Baudrillard, “hyper-reais”, pois não teriam modelos reais. A partir dos dípticos os orixás deixam de ser simulações para se tornarem remanescências, ou vestígios de algo autêntico e real. Pode não ter sido o desejo do fotógrafo francês, mas a influência dos seus livros foi tanta que o Candomblé ficou atrelado a essas imagens até o final do século XX, quando a gradual introdução da fotografia e das novas mídias alterou esse cenário.

Figs. 10 e 11 - Díptico comparando Oxóssi no Brasil (esquerda) com Oxóssi no Dahomey (direita), no livro *Dieux d'Afrique* (1954), de Pierre Verger.

O ato de seguir religiosamente o padrão estético dos livros de Verger servia como prova de fazer parte de uma tradição. Como se fazer uma vestimenta nova para o orixá fosse desrespeitar um vínculo já comprovado cientificamente com uma origem africana, para “inventar” algo novo. Eis um dos paradoxos fundamentais do Candomblé: de silenciar o corpo em transe para preservar a vastidão de sua origem cosmogênica, e reduzir o mesmo a

representações fixas dos deuses para comprovar sua autenticidade. Baudrillard parece fundar seu livro célebre nesta contradição, ao perguntar:

“O que se passa com a divindade quando este se revela em ícones, quando é multiplicado em simulacra? Este continua sendo o poder supremo que é simplesmente encarnado em imagens dentro de uma teologia visível? Ou ele se torna volátil dentro das simulações que, sozinhos, utilizam seu poder de pompa e fascinação – o maquinário dos ícones substituídos pela pura e inteligível ideia de Deus?” (BAUDRILLARD, 1981, p.5)

Essa perspectiva se fez presente no momento que conheci babalorixá Karlito¹⁷ ao presenciar a gradual construção de uma estética própria, junto com seu irmão carnal Claudio de Oxum, no templo chamado afetivamente de “Axé Batistini” e dirigido pelo então Babalorixá Pérsio de Xangô, sacerdote celebrado dentro do Candomblé paulista. Neste templo de origens baianas, a fotografia também era proibida, e o padrão estético de vestir os orixás como nos livros de Verger, vigente.

Com a exceção de alguns casos, em que o poder aquisitivo e poder de decisão coincidiram para que um dirigente mandasse seu orixá ser retratado, era incomum um devoto ver um registro do seu próprio corpo em transe. Babalorixá Karlito de Oxumarê descreve sua reação ao ver seu orixá, no seu corpo:

Quando você fotografa meu santo, o que eu consigo sentir?... Aquela energia toda que eu sinto no transe tem uma forma física, porque você, tendo a foto ou a filmagem, você solidifica aquela energia que você recebeu a princípio na foto: você está solidificando aquilo na imagem...Então aquela energia tão brusca do transe que vem e te toma, quando você vê a foto daquilo, você fala, ‘a minha energia tem esta forma, e é na imagem que você entende o que aconteceu com você. (PAI KARLITO DE OXUMARÊ, 2009).

Ou seja, aquilo que para o corpo é sua matéria, no mundo da fotografia é seu meio. Pai Karlito percebe como a energia passa pelo seu corpo e modifica sua matéria, e como este é transposto para a fotografia. De fato, a energia passa pelos objetos, os corpos, e os meios, deixando seus rastros, e *transduzindo* sua energia de um para outro. A imagem virtual, endógena, do orixá se converte em energia que modifica as feições de Karlito, criando uma imagem exógena, em movimento, que atravessa o aparato mecânico da câmera para se solidificar no suporte.

Ao fazer a mesma pergunta para Mãe Carmem, a resposta não poderia ser mais diferente. “Quando olho a foto de meu orixá hoje, e ontem, e antes, então eu percebo que não modificou... é como se o tempo tivesse parado aqui naquele momento. Não consigo visualizar minha aparência, pois sei que ali é o orixá”. Carmem não vê a foto em si, mas “a

¹⁷ Quando conheci Babalorixá Karlito de Oxumarê pela primeira vez, ele ainda morava em Aracaju, Sergipe, onde trabalhava como estilista, confeccionando vestidos para noivas.

coisa nela representada” (CAIUBY, 2012, p. 16). Após o transe inicial, em que o rosto da Carmem se modifica de um estado para outro, o orixá toma o rosto perecível da Carmem e o transforma em imagem rígida, fixa, que se apresenta durante o transe sem grandes variações. Esta transfiguração se assenta, se acalma, dentro de uma constância quase fotográfica. Todo ano de sua vida, enquanto o rosto dela continuar a mudar, essa energia terá, para ela, uma característica visual constante, imutável: ela olha para a foto e só vê Oxum, a ninfa das águas, dona das cachoeiras, como se estivesse vestindo uma máscara, ou vivendo dentro de um retrato fotográfico de Oxum.

Figs. 12 e 13 - Díptico da Oxum de Iyalorixá Carmem dançando e sentada. Ambos os filás remetem à cachoeira, gotas de água, chuva. Na junção das duas imagens, chegamos a pensar em lágrimas de amor. Ilê Olá Omi Axé Opô Araká. 2007 e 2014.

Deste contato inicial com a religião, vale revisitar duas fotos que serviram – despercebidamente – como abre-alas para esta pesquisa. Numa delas, publicada no livro *Mitologia dos Orixás*, Babalorixá Karlito está de pé, atrás de sua mãe carnal, Carmem, em transe de Oxum. Percebe-se imediatamente a diferença entre as três Oxums enfileiradas com filás cobrindo seus rostos, e a Oxum de Iyalorixá Carmem, cujo rosto permanece descoberto (PRANDI, 2001, Prancha 20).

Fig. 14 - Babalorixá Karlito de Oxumarê com Iyalorixá Carmem de Oxum no “Axé Batistini”. O crédito, no livro *Mitologia dos Orixás*, diz: *Oxum em quatro manifestações. Ilê Alaketu Axé Airá, São Bernardo do Campo, SP, 1997, foto de Roderick Steel.*

No mesmo local mas em outra ocasião, fotografei dois filhos de santo durante uma festa de Oxalá. Na direita, vemos Ulisses de Oxaguiã, vestindo paramentas confeccionadas dentro da estética do recém inaugurado templo de Carmem e Karlito¹⁸, onde a fotografia já era permitida. No lado esquerdo, vemos um filho-de-santo¹⁹ da Bahia, em visita à São Paulo. Logo depois de tirar a foto, um familiar paulista veio me pedir para não fotografá-lo, pois, na casa de origem dele na Bahia, a fotografia não era permitida. Sem paramentas, e segurando uma vara branca na mão (*atori*) o santo segue o padrão visto no livro *Orixás*, de Pierre Verger.

Fig. 15 - Ulisses de Oxaguiã (atrás) durante as “Águas de Oxalá”, no “Axé Batistini” (Ilê Alaketu Axé Airá) São Bernardo do Campo, SP, 2000

Essa dinâmica entre a estética vigente dos livros de Verger, o corpo de um baiano em transe em São Paulo, cuja família serve como porta-voz para vetar minha fotografia, e os laços afetivos, que fizeram com que fui permitido a fotografar o visitante em transe pelo Babalorixá responsável pelo templo em São Paulo, revela a complexa teia de relações existentes no momento de se fazer um registro imagético. Naquela época, já pressentia a necessidade de não só fotografar, mas convencer o dirigente do templo a também me deixar filmar a festa. As entidades e os espíritos, tanto da África como do Brasil, são uma combinação de movimento, gesto e presença. E as fotografias são incapazes de mediar o excesso de movimento, de calor, ou a complexidade das danças.

Porém, como veremos adiante, não se pode mais pensar em termos de uma entidade presa dentro de uma fotografia, que perde sua capacidade de mover-se, de viver, e de se

¹⁸ Sempre foi muito comum filhos de Iyalorixá Carmem e Babalorixá Karlito “darem o santo” no “Axé Batistini”.

¹⁹ Certamente um parente do Babalorixá Pérsio de Xangô de uma das casas acima mencionadas na Bahia.

transformar dentro da configuração do dispositivo fotográfico digital gerado pelas novas mídias.

1.1.2. Cine-transe: O Movikon de Bateson, e o branco-glória de Deren

Babalorixá Karlito descreve o processo de ver a imagem do orixá pela primeira vez: “a foto já achei desconcertante, mas para o mim o vídeo era mais ainda.” Perguntamos se esse desconforto provém do fato de que o vídeo é o meio mais apropriado para transcrever a sobrecarga de movimento. Ute Holl comenta no seu artigo “*Trance Techniques, Cinema and Cybernetics*” (2002), que o vídeo, como o corpo em transe (no caso da possessão por espíritos), da movimento àquilo que a morte imobilizou²⁰. O mesmo autor nos incita a pensar o cinema como um meio tecnológico transeúnico desenvolvido “nos laboratórios psicológicos e neurofisiológicos do século XIX”, quando a capacidade perceptiva do ser humano foi examinada e manipulada por uma série de dispositivos tecnológicos. Descobriu-se nessa época que a cintilação da luz, o claro e escuro da projeção, “manipula os órgão sensoriais para otimizar e refinar a indução do transe” (HOLL, 2002, p. 250).

As pesquisas de campo de escritores como Antonin Artaud e as expedições etnográficas do antropólogos como Gregory Bateson e Margaret Mead à Bali nos anos 30, de Maya Deren ao Haiti, e as viagens de Jean Rouch a Mali e Niger desencadearam uma série de crises quanto ao registro do transe. Acreditamos que num primeiro momento, nenhuma dessas pessoas dominava as técnicas desse novo meio cinemático, porém todos se viram capturados pelo entrosamento e emaranhamento entre os tempos fílmicos e rituais. Além do mais, ficaram “possuídos pela possessão”, pelo aparato técnico cinematográfico e seus limites entre esses (BEHREND, 2015, p.22). Sabiam que a diferença entre os rituais de possessão e a filmagem desses rituais se dava no aparato técnico. E que essa tecnologia substituíra a experiência da possessão, pelo registro do “espetáculo do êxtase do transe” (RUSSEL. 1999, p.194).

Houve um salto metodológico na recém-formada disciplina da antropologia visual quando Gregory Bateson gerou doze horas de material filmado dos rituais de possessão em

²⁰ Cada uma das religiões de matriz africana dá um nome diferente àquilo que se incorpora no transe. No Tambor-de-Mina recebe-se o *encantado*, uma entidade que “se encanta” e deixa o ser humano antes de sua morte, se transferindo para outra forma material e de lá para o corpo do devoto. É assim que se recebe um encantado que é marinheiro e cavalo marinho. Acredita-se que Xangô era um rei yorubá que vivia no século XVIII, porém a maioria dos orixás, conhecidos como os *eborá*, são divindades associadas a natureza e não a um ancestral específico.

Bali. Os cineastas da época, mais do que os antropólogos, perceberam que ao filmar em todo tipo de luz, de vários pontos de vista, e em velocidades diferentes, Bateson deixou de criar uma metodologia ou visão unificada com seu aparato fílmico. Nas suas notas etnográficas Bateson listou as câmeras e lentes que usou, mas deixou de descrever a metodologia artística que orientou o uso do aparato fílmico. “Teoricamente, esses apetrechos técnicos não tinham o status de conceitos,” arrisca Holl, apontando para o fato de que o antropólogo se interessava mais pelo desenvolvimento de uma metodologia etnográfica do que uma metodologia artística.

Figs. 16 e 17 - Frames extraídos de *Trance and Dance in Bali* de Gregory Bateson e Margaret Mead (1952).

Nessa mesma época, Walter Benjamin observou que as técnicas básicas de cinema permitiam um acesso a processos de uma natureza desconhecida:

...com o close-up, o espaço expande, com a câmera lenta, o movimento se estende... evidentemente uma natureza diferente se abre à câmera que se abre ao olho do ser humano – um espaço penetrado inconscientemente é substituído por um espaço conscientemente explorado pelo homem... A câmera nos apresenta as óticas inconscientes, da mesma maneira que a psicanálise nos apresente as pulsões inconsciente. (BENJAMIN, 2000, p.237)

Bateson foi impulsionado pela pequena metragem da película a sua disposição para filmar “os momentos mais interessantes e movimentados” e fotografar o resto (BATESON & MEAD, 1942, p.50). Ele defendeu um método que criasse um olhar aberto ao acaso: “Foi tão difícil prever comportamento, que mal conseguíamos selecionar posturas ou gestos para gravar. Em geral, descobrimos que qualquer tentativa de selecionar detalhes específicos era fatal, e que os melhores resultados eram obtidos quando a filmagem era mais rápida e quase aleatória.” Esse comentário valia para a fotografia também, pois Bateson teve uma noção muito clara que o registro etnográfico capta um conjunto de relações impossível de ser percebidas *in loco*. Essas fotografias randômicas se abriam à padrões casuais de espaço e temporalidade, na expectativa de evitar uma metodologia fechada, e eliminar um olhar

ocidental a favor dos eventos vivenciados: "filmávamos o que acontecia normalmente e espontaneamente, ao invés de decidir normas e fazer com que os Balineses repetissem os comportamento numa luz adequada." (BATESON & MEAD, 1942, p.49)

De todos os antropólogos abrindo caminhos na antropologia visual, pode ser que Bateson foi o primeiro a perceber que a fotografia e o filme podem transformar o entorno, o tempo, os espaços e eventualmente as culturas que são observadas e contatadas. O mero ato de fazer uma pergunta já é transformador, não somente para o antropólogo fazendo a pesquisa de campo mas também para a pessoa que responde. O exemplo mais extremo dessa relação mútua, em que as partes são afetadas, foi descrita muitas vezes por Rouch. Ao filmar os transe mediúnicos em Níger, declarou que era acometido por um "*ciné-trance*," um estado de possessão pela câmera, que diluía a divisa entre o cineasta/etnógrafo e o corpo em transe que se apresentava à frente da câmera (BEHREND, 2015, p.22). Essa condição de troca, de afetar e ser afetado, se estendia para a fase final do processo fílmico, pois Rouch se recusou a mostrar seu filme "*Les Maitres Fous*" às pessoas que apareciam possuídas no filme: o filme desencadeava "um tipo de transe incontrolado e até perigoso" (TAUSSIG, 1993, p.243).

Ute Holl direciona nossa atenção ao fato que Bateson já desafiava a noção de teleologia naquela época, e deixava de se preocupar com o propósito, ou objetivo, das ações das pessoas que pesquisava. Se ele ainda não tinha formulado suas teorias sobre as atividade ecológicas da mente, ou sua teoria cibernética, certamente sua dedicação conceitual ao acaso o levou a explorar, através de sua câmera *Movikon* de corda manual, tomadas curtas, de múltiplos ângulos, com lentes variadas dentro de um padrão do caos metodológico proposital. Se a *Movikon* tivesse permitido tomadas de uma hora, o movimento de Bateson teria em muito se assemelhado aos planos-sequencia de Rouch, com suas múltiplas perspectivas em tempo real. Pois Rouch tinha o privilegio de câmeras com metragens bem maiores que Bateson, e não precisou fazer nenhuma escolha. Bastava ligar a câmera e deixar ela rodando, como quando optou por dois planos-sequencia em "*Les tambours d'avant*" que totalizaram 10 minutos.

Indagamos se foi neste momento que o conceito de cibernética, com sua noção de subjetividades múltiplas e simultâneas, se instalou na mente do jovem Bateson, pare ser formulado com maiores precisões anos depois. Mesmo assim, seu tempo em Bali serviu para testar sua hipótese de que, em contraste com a palavra escrita, o ato de filmar (sem tripé e com câmera na mão) aliviaria o etnógrafo de seu olhar ocidental e de seu ego. Pois na seleção randômica dessas "o fotógrafo não teria mais consciência da câmera" (BATESON & MEAD, 1942, p.49). Aprendemos duas lições importantes com estes relatos, pois o plano-sequencia

de Rouch e as múltiplas perspectivas de Bateson encontram um aporte simultâneo em “Marcadores”, como veremos adiante.

Algum tempo depois Bateson entregou a Maya Deren, uma artista de vanguarda da época que ele conheceu em Nova Iorque, o material filmado em Bali²¹. Deren ganhou uma bolsa da fundação Guggenheim para fazer um ensaio artístico sobre o Vodoun no Haiti, e o filme de Bateson forneceu uma fonte valiosa de pesquisa. Dentro de um processo de transdução²², a energia dos corpos em transe passou pela câmera na mão de Bateson para afetar profundamente o corpo e depois a mente de Deren. Ao assistir essas imagens projetadas pela primeira vez, ela relatou uma experiência estranha e eufórica: “O momento que eu passei o filme pelo visor senti a febre começar. É algo que nunca senti antes, e que aconteceu de maneira imediata” (DEREN, 1947b, sem página). Gilbert Simondon construiu uma filosofia na transdução; como a transferência continua de uma atividade dentro de um meio, e de um meio para outro. Quando o meio e a mensagem se cruzam. Assim, a informação que é transmitida dentro de um meio, ou entre meios, depende das qualidades e potencialidades daquele meio. Na transdução existe um transbordar, acolhido pelo outro meio dentro de suas próprias potencialidades expressivas. Antes de iniciar sua pesquisa, Deren propôs a Bateson a ideia de fazer uma análise comparativa entre o transe no filme de Mead e Bateson e as imagens que ela pretendia filmar no Haiti, dentro de um projeto intitulado *A Fugue of Cultures*.

Figs. 18 e 19 - *Frames* de dois fragmentos do filme de Maya Deren *Divine Horsemen*²³ citados por Jerzy

²¹ De acordo com alguns relatos informais encontrados na internet, Deren e Bateson eram amantes durante o período que antecedeu sua viagem ao Haiti. Não encontramos nenhuma publicação oficial que confirmasse isso.

²² “Por transdução entendemos uma operação física, biológica, mental, social, pela qual uma atividade se propaga gradativamente no interior de um domínio, fundando esta propagação sobre a estruturação do domínio operado de região em região: cada região de estrutura constituída serve de princípio de constituição à região seguinte, de modo que uma modificação se estende progressivamente ao mesmo tempo que esta operação estruturante” (SIMONDON, 1964, p.18).

²³ O filme de Maya Deren foi filmado entre 1947-1951 com patrocínio da fundação Guggenheim que ela recebeu graças a “*Meshes in the Afternoon*”, aclamado pela crítica especializada. O filme foi editado vinte anos depois de sua morte, pelo seu terceiro marido, Teiji Ito, e sua mulher Cherel Winett, em 1981.

Grotowski em 1977 no *Collège de France*.

No seu livro, *Divine Horsemen: the Living Gods of Haiti* escrito depois da viagem a Haiti, Deren relata como deliberadamente se absteve de aprender os sentidos dos movimentos das danças para poder avaliar o ritual pelo seu impacto visual. Ela dedica vários capítulos do livro a descrever o processo de trabalho de sua “obra artística” e como entrou em colapso no momento em que percebeu que seria “impossível honrar a dança do corpo em transe no aparato cinematográfico”.

Em um momento de crise, Deren anuncia que essa impossibilidade não se dá tanto pelo aparato em si, mas pela impossibilidade de apresentar a dança independentemente de sua mitologia. Ou seja, só um livro seria capaz de criar essa moldura mitológica dentro da qual as danças fariam algum sentido. Ao perceber isso, desiste de seu projeto artístico, e lamenta não poder substituí-lo por outro olhar, pois ela confessa carecer de um treinamento antropológico que pudesse fornecer “uma abordagem sistemática a uma metodologia estabelecida para colher dados, ou poder fazer perguntas” (DEREN, 1953, p.7). Não cabe a nós questionar a desculpa dada por Deren, porém sentimos que ela deixou de lado seu projeto artístico para tentar fazer uma etnografia definitiva da religião²⁴. Ao ler o livro, sentimos que sua intenção artística se fez presente no momento que a mitologia atravessou seu próprio corpo. Em um dos poucos relatos existentes do processo de entrar em transe²⁵, pois Deren não precisou se apegar aos códigos do teatro do esquecimento por viver longe do Haiti. Ela relembra o momento auge de sua jornada no final do seu livro:

Minha pernas estão indescritivelmente pesadas, os músculos contraídos com uma dor insuportável que aumenta com cada movimento... Eu estava tão focada, naquele instante, no esforço de superação, que nem me dei conta do momento em que aquilo deixou de ser difícil... como se aquele ritmo que tinha sido insuportavelmente rigoroso diminuísse repentinamente até ficar moroso. É quando eu viro, como se fosse para falar com alguém, e digo, “Olha só! Que coisa linda!” e vejo que os outros se distanciaram, formando um círculo de olhares atentos, para me dar conta,

²⁴ Um projeto semelhante ao filme de Deren feito pelo autor dessa dissertação, intitulado *A primeira Lágrima*, foi filmado entre 2002 e 2007. O filme, que também foi proposto como uma jornada de cunho artístico, segue a vida de 5 mulheres iniciadas para a deusa da morte, Yewá. A insatisfação com 3 versões totalmente diferentes do filme levou à decisão de transformar o filme em livro multimídia em 2012. Como Deren, com a diferença de que tecnologias recentes com *epub* permitem a publicação de livros com vídeo. Enquanto isso, acreditamos ter solucionado o filme em termos conceituais apenas recentemente, em 2014, quase 12 anos depois de iniciar a filmagem. O conflito entre o projeto artístico inicial e um desejo posterior de apreender a complexidade mitológica da deusa estudada levou, como no caso de Deren, a um impasse. Nos consolamos com o fato de que esta longa crise foi temporariamente aliviada pelo ‘desvio’ de parte do material colhido para a etnografia experimental *Nem Dia. Nem Noite*, lançado em 2010. (Ver. 3.4 desta dissertação)

²⁵ No mesmo livro, Deren compara, especificamente, o transe de iniciação com o ato de rasgar a película de cinema. (DEREN, 1953, pgs.258-59)

como se um raio de terror me atingisse, que não estou mais olhando para mim mesma. Porém aquilo *é* eu, pois quando o terror bate, essa dualidade do ser se torna um de novo... Para ser precisa, devo descrever o que, até para mim, é recordação pura: devo chama-la de uma escuridão branca, de branco-glória e de escuridão-terror.” (DEREN, 1953, p.258).

Enfatizamos então, a experiência fisiológica da possessão não pode ser entendida ou representada pelos signos visuais que este processo gera no corpo. Isso se torna evidente no momento específico da virada de um estado para outro, quando o corpo se retorce, os olhos viram, os ombros tremem, e estas convulsões físicas nos oferecem a única “evidencia” de que um espírito ou deus esta no processo de tomar o corpo do iniciado. Os processos fisiológicos constituem uma forma sutil de resistência etnográfica, pois não podem ser penetrados pelo aparato mecânico. E por serem intensamente corporais deixam de abrir espaço para visões ou rastros imagéticos do Outro que vem para tomar este corpo, antes que caia na “escuridão branca”.

1.1.3. Mídia-transe: Entre o trauma e a magia

O que se perde no imediatismo da mediação, e o que se mantém como potencia agenciadora de novas mediações? Não seria toda ocorrência do transe uma manifestação de algo estranho, misterioso, mágico – apesar de toda tentativa de contenção, nomeação, enumeração e codificação. Sabemos que tem sido justamente essa impossibilidade de qualificar, ou quantificar o transe que tem atraído gerações de artistas de vários meios a idealizar e defender a magia do transe. Autores como Jorge Amado contribuíram com fabulas, muitas vezes dotadas de personalidades e biografias dos espíritos que revelam pessoas marginalizadas, ostracizadas, que através do transe conseguem reverter seus destinos, influir magicamente sobre a vida dos outros, se ligar com o passado e o futuro.

Esses autores, como os próprios espíritos que possuem os corpos, dão corpo e voz àqueles que permaneceram sem voz, desarticulados, e desvalorizados dentro de um discurso dominante da sociedade brasileira. Os meios culturais já presentes dentro do ritual, como a música, a dança, as artes plásticas (decorações, paramentas dos orixás, etc..) também foram atravessados por inúmeros trabalhos autorais que exploraram o transe: o cinema, a música popular brasileira que celebrou os deuses africanos, os seriados de televisão que focaram no dia a dia do terreiro e os enredos de escolas de samba que encontram nos orixás a magia que contamina o carnaval. Nesse cruzamento, a religiosidade

esculpe uma presença política na sociedade brasileira. A inserção no inconsciente coletivo da imagem do corpo mergulhado no transe, para ressuscitar divindades sumidas, ou espíritos ancestrais que em algum momento venceram as forças colonizadoras que fundaram o país, se converteu em proteção política. Poucos não foram os candidatos a presidente, governadores e parlamentares que se apoiaram nessas imagens que povoaram o imaginário das pessoas, exercendo um poder mágico sobre todas as coisas.

Mas a impossibilidade de codificar este corpo-objeto, em transe, nos serve para lembrar que “o objeto deriva de processos e que sua emergência é resultado do âmbito específico da sua atividade abstrata” (WHITEHEAD, 1978, p.74). Podemos sentir a perspectiva whiteheadiana do objeto reverberar no corpo em transe, ele lembra que o mundo e suas realidades em muito excede o potencial dos objetos, pois objetos estão sempre em processo de germinação, de se tornarem algo. Esta imanência iminente, ou emergência, se dá de maneira mágica no transe, pois o objeto do transe é indefinível, e isso se torna uma força liberadora de agenciamento mágico. Pode ser que tem sido justamente isso que ajudou a tornar o Candomblé um dos “marcadores” ou símbolos mais potentes de nacionalidade brasileira durante várias décadas. Mas que hoje, contribui para uma situação inversa, pois o estranhamento do transe pode ser mobilizado de maneira mágica pelo Outro, para gerar sua dominação. De objeto, o corpo em transe passa a se tornar sujeito do olhar alheio.

Whitehead define a objetividade em termos de atividade remanescente oriunda de mudanças prévias e que continua sua atividade no próximo evento, para assim contribuir para sua ontogênese, seu processo de auto-criação. Ou seja, o objeto de um evento passado muda de evento, para ser o objeto principal do novo evento. É um objeto expressivo, que efetivamente se perpetua depois que uma ocasião se extingue (WHITEHEAD, 1978, p.20).

Figs. 20 a 25 - Frames extraídos da minissérie “Mãe de Santo”, exibido na extinta TV Manchete em 1990. O foco deste episódio era o deus mensageiro, Exu.

A magia também formula isso, de maneiras diferentes para diferentes autores. Para Giordano Bruno, a magia é a “fundição de conhecimento e o poder de agir” dentro de um entendimento pragmático da magia com objetividade construída. Massumi a vê como uma forma subjetiva da experiência, pois a magia invoca e produz uma verdade. “É um valer-se coletivo dos poderes do falso que pesa sobre toda experiência. É menos uma alucinação no sentido pejorativo, que a invocação de uma realidade relacional” (MASSUMI, 2011, p.126).

Para Massumi, essa invocação se constrói através de atos da imaginação que levam corpos a se entrelaçar afetivamente entre si para produzir novas verdades. Verdades que são capazes de magicamente mover corpos sem objetivamente tocá-lo s, e de fazer as coisas acontecerem sem ordenar explicitamente os passos a serem seguidos, se as condições já foram criadas com uma tonalidade afetiva suficientemente intensa, e com a precisão técnica necessária. Esta produção subjetiva de verdades, que se constrói no ritual em consonância com a esfera cosmológica, leva à construção de uma magia que é facilmente politizada. Pois se a presença mágica dos orixás nos livros de autores, como Jorge Amado, levou a sociedade a se relacionar, afetivamente, com sujeitos de misteriosas narrativas centradas no corpo em transe, os ataques constantes das igrejas neopentecostais contra as religiões afro-brasileiras levou uma certa porção da mesma sociedade a se alinhar contra esses corpos dentro de uma declarada “guerra espiritual”.

Como é que a imagem do transe seria capaz de resistir aos iconoclastas? Pois é justamente na tríade sagrada do transe, no seu teatro do esquecimento, nas suas danças, e na sua recém-ampliada iconicidade, que a simulação deixa de existir nos termos propostos por Baudrillard, como já sinalizado, para garantir sua associação com o absoluto. Como Massumi alerta, a produção subjetiva de verdades pode tanto funcionar para o transe como contra ela. Dentro de uma mimese relacional.

De acordo com Vagner Gonçalves da Silva, foi no início dos anos de 1970, durante a terceira fase do movimento pentecostal, que essas igrejas começaram a utilizar a mídia para o trabalho de proselitismo em massa e de propaganda religiosa (por isso chamadas “igrejas eletrônicas”) centralizada na teologia da batalha espiritual contra as outras denominações religiosas, sobretudo as afro-brasileiras e o espiritismo (SILVA, 2014, p.5). De fato, houve uma tendência de transformar o neopentecostal em uma religião da experiência vivida no próprio corpo. Na incorporação do sagrado, a relação entre o fiel que recebe o espírito santo

na Igreja Universal e o iniciado que recebe o orixá em transe no Candomblé está cada vez mais estreita²⁶.

Combater as religiões de matriz africana vem a ser “uma forma de atrair fiéis ávidos pela experiência de religiões com forte apelo mágico e extático, com a vantagem da legitimidade social conquistada pelo campo religioso cristão” (SILVA, 2014, p.6). A contextualização do transe, então, não se dá pelo entendimento de sua dinâmica interna, mas através do ponto de vista da sociedade e aqueles que a influenciam. Os ataques contra as religiões de matriz africana se apoiaram na construção de um conceito teológico de que a grande causa dos chamados “males do mundo” é atribuída à ação do demônio. Isso em si não se diferencia muito do que outras igrejas já fizeram e continuam a fazer pela construção da imagem demoníaca em detrimento aos deuses de origem africana, “cujos centros são comparados com uma ‘morada de demônios’; seus deuses são classificados como ‘espíritos malignos’, seus cultos são ‘rituais do demônio’; seus líderes religiosos ‘serviçais do diabo’; seus fiéis e clientes ‘pessoas ignorantes que caíram na armadilha de Satanás’ (ORO, 1997, p.14).

Fig. 26 - Programa exibido originalmente na TV Record e hoje disponível no site da Igreja Universal do Reino de Deus: IURD. (Screenshot de página na Internet, 05/06/2014)²⁷

A construção dessa imagem se deu de várias maneiras e em várias frentes. Houve portanto, de maneira generalizada, uma invocação de um espectro diabólico²⁸ seguido por uma apropriação dos poderes associados a tal espectro. Inicialmente, esse espectro ganhou

²⁶ O fiel chama o espírito santo para dentro de si, subjetivamente, dentro de uma mediação imediata com aquela teorizada por Benjamin, pois é “pela ação de nomear que o homem se comunica com Deus...” (BENJAMIN, 1978, p. 316).

²⁷ Disponível em: <http://youtuberepeat.org/?videoId=Mlp6q0P-NAI>

²⁸ Existe uma tendência recente pela IURD de substituir menções diretas de ‘Exu’ e ‘Pombagira’ pelos sinônimos de “encostos”, “vultos” e “espíritos malignos” e outras termos espectrais.

forma dentro das igrejas em sessões de exorcismo em que demônios – ainda hoje – são incitados a se manifestarem no corpo do fiel para em seguida, “serem despachados por uma pessoa irradiada por Jesus”, como nos lembra Pai Cássio Ribeiro, entrevistado no documentário *Reinos* pelo autor dessa dissertação²⁹. As manifestações dos demônios, nos corpos dos fieis da igreja, se assemelham à maneira em que divindades das “falanges” umbandistas dos Exus e Pombagiras tomam os corpos dos iniciados da religião afro-brasileira.

Fig. 27 - Capa do livro *Orixás, Caboclos e Guias: Deuses ou Demônios?* do Bispo Macedo. A imagem espectral é invocada através do crânio, e associada às entidades de matriz africana.

No seu estudo *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man: A Study in Terror and Healing*, Michael Taussig descreve um processo similar de invocar espectros e apropriar seus poderes. No caso específico de seu estudo, feito na Colômbia no século XIX, os colonialistas conjuraram o poder do terror na figura do índio canibal, pois para o autor, eles desejavam e invejavam este poder. Os britânicos resolveram então fazer uma mimese do próprio espectro que eles criaram, “correndo atrás de suas sombras” (TAUSSIG, 1987, p. 159). Ou seja, criando assombrações, e respondendo à barbaridade dos índios com uma barbaridade maior. Por final, os colonialistas se apropriam, consomem e incorporam os índios canibais, dentro de um campo ampliado de relações de poder cuja dinâmica espectral serve aos propósitos da empreitada colonial. Como nos lembra Foucault, o suplício é “um ritual organizado para a marcação das vítimas e a manifestação do poder que pune: ... Nos “excessos” dos suplícios, se investe toda a economia do poder” (FOUCAULT, 1985, p. 34). É assim que os orixás são

²⁹ Para ver trecho relevante de “Reinos”: <http://www.reinoswebdoc.com/#!video--2--/c1ja6>

marcados como malignos, e seus súditos, como vítimas, dentro de uma economia de punição e suplício que culmina no exorcismo e na degradação da imagem do orixá³⁰.

Não cabe a este estudo analisar a construção imagética desse espectro pelos programas religiosos (*Fala que eu te escuto*, *Ponto de Luz*, *Pare de Sofrer*, *Show da Fé* etc.) transmitidos pela Rede Record (de propriedade da IURD³¹). Porém o que nos interessa é uma análise das tentativas de restaurar o cenário do panteão dos deuses africanos e de tomar posse da construção de uma identidade por parte dos seguidores dessas religiões, dentro de manifestações digitais na rede. Para Gonçalves da Silva, o ataque às religiões afro-brasileiras é uma consequência “do papel que as mediações mágicas e a experiência do transe religioso vieram a ocupar na própria dinâmica do sistema neopentecostal em contato com o repertório afro-brasileiro” (SILVA, 2014, p. 6).

Como o Candomblé pode restituir sua imagem mágica? E como combater a magia neopentecostal? Reconhecemos que todas as imagens apresentadas na televisão são sujeitas a leituras, releituras e com sentidos distorcidos baseados em demandas textuais. “Frequentemente, a instabilidade da imagem – sua autonomia e manipulação radical, vis-à-vis qualquer referente – e o excesso que provém dessa instabilidade são reduzidos a uma questão de código: à estrutura informacional que gera a imagem..” (BEHREND, 2015, p.32).

Existe uma maneira de embutir dentro da imagem do corpo em transe uma estrutura informacional auto-gestiva? Seria essa estrutura informacional a própria mitologia do orixá, como defendeu Maya Deren? E porque ela achou que a imagem em movimento do cinema seria incapaz de fornecer esses códigos na hora de construir a imagem do orixá? E será que a estrutura informacional da fotografia do orixá encontra na indexalidade superficial do díptico Brasil-África o seu melhor código para evitar instabilidade de leituras?

³⁰ Para uma abordagem detalhada dos conflitos entre as igrejas neopentecostais e as religiões de matriz africana, ver o documentário interativo para web “Reinos” (www.reinoswebdoc.com) deste autor. Este filme reconstrói momentos importantes da vida de Pai Francelino de Xapanã, um sacerdote paraense que trouxe uma religião maranhense, chamada Tambor de Mina, para o sul do país nos anos 80. Ele funde assim uma federação para defender as religiões de matriz africana de ataques das igrejas neopentecostais. O filme se apoia em depoimentos de antropólogos, políticos, advogados e líderes religiosos para criar uma distinção clara entre os encantados das famílias reais da Turquia, França e Portugal, da floresta amazônica e dos deuses da África que coexistem no Tambor-de-Mina. E como esses se diferenciam da imagem do espectro diabólico criado pelas igrejas neopentecostais para representar essas religiões. O filme também relembra as 3 batalhas jurídicas de Pai Francelino contra a Igreja Universal do Reino de Deus e a TV Record, do Bispo Edir Macedo, detalhando seus resultados e consequências. Vale ressaltar que “Reinos” se deparou com um “sinuca de bico” imagético: como falar dessas imagens sem exibi-las, já que essas igrejas jamais cederiam seu uso. Optou-se por não exibir o filme publicamente em sala de projeção, mas formatá-lo como web documentário interativo, com uma série de *hyperlinks*.

³¹ Em 2007, o jornal *Folha de S. Paulo* apontava que o Bispo Edir Macedo era o maior detentor de concessões na mídia eletrônica brasileira, com 23 emissoras de TV, entre elas a Rede Record, e 40 emissoras de rádio

Baudrillard defende que foi a simulação que apagou o verdadeiro Deus das mentes do homens, substituindo-o pelo ícone. Ele nos lembra que a angústia metafísica causada por esse tipo de imagem – especialmente para as igrejas protestantes – provinha da ideia de que a imagem não escondia nada. E que as imagens não eram imagens em si mas simulações perfeitas, capazes de irradiar fascínio eternamente. “Essa morte do referente divino tinha que ser exorcizado a qualquer custo.” As igrejas neopentecostais baniram seus ícones, que chamam de ídolos – referentes divinos para preservar a imagem de Deus. Enquanto isso, o corpo em transe atravessou o tempo para sobreviver como símbolo, vivo, pronto para ser exorcizado ao vivo, de preferência em rede pública de televisão.

Como os espíritas, os neopentecostais souberam se apropriar dos meios para impor suas próprias leituras, criar sua próprias simulações e assombrações: especialmente nas imagens-espectros dos outros. Os neopentecostais aprenderam com os espíritas que, do ponto de vista fenomenológico, o poder de autenticação supera o poder de representação. “O detetive não consegue distinguir o marginal da vítima...e o homem careca na minha foto é um careca ou alguém que foi assassinado? Que tipo de evidencia a fotografia nos fornece?” (BOLTANSKI & MARSH, 1989, p.37).

Fig. 28 - Ectoplasma com retrato de Arthur Conan Doyle. Fotografia de Thomas Glendenning Hamilton de Mary Marshall. Data desconhecida.

Porta-vozes de um novo “cientificismo”, os espíritos lançaram mão da câmera como suplemento probatório. O espiritismo se modificou a partir do momento que desenvolveu uma técnica pela qual os médiuns espíritas exalavam manifestações ectoplásmicas que continham imagens de espíritos. As iconicidades enfáticas e restritivas que resultaram desse processo permitiam que um espírito pudesse ser reconhecido em relação aos seus significados. Foi assim que os espíritas conseguiram reduzir significativamente qualquer instabilidade

interpretativa. Ao forjarem uma síntese entre a tecnologia e o sobrenatural conseguiram conferir à fotografia uma dimensão espiritual e ao espiritismo uma forma de evidencia aparentemente científica. Foi assim que os espíritos se “materializavam” na fotografia. É como se no ocidente, os espíritos tivessem que produzir esse suplemento material porque o corpo do médium em si não era visto como evidência satisfatória da mediação e presença espiritual (BEHREND, 2015, p.203). Existe a possibilidade de forjar um sistema semelhante, através do uso das novas mídias, para restituir a imagem do corpo em transe e do Candomblé?

CAPITULO II – “Marcadores”

2.1 - Linhagens tecnológicas do corpo digital e o corpo ritual

Trazemos nossa análise sobre o corpo ritual e o corpo digital para o momento atual. “Devemos presumir,” escreveu Walter Benjamin, “que num passado remoto os processos que podiam ser imitados incluíam os do céu.” Brian Massumi constata que nos primórdios dos tempos, os seres dançavam uma tempestade. O processo corporal de imitar uma nuvem e a chuva é o que ele, seguindo o caminho aberto por Alfred Whitehead, chama de uma similaridade “não-sensual”, pois não existe nada em nós que faz termos sensações em comum com aquilo que o céu produz. A experiência sensual da palavra “tempestade” pouco parece com aquilo que acontece no céu, e um corpo dançante pouco parece com a chuva. Mas a dança e a chuva “se assemelham de maneira não-sensual para compor uma ativação conjunta de uma sintonia diferenciada do mesmo evento” (MASSUMI, 2011, p.123). A semelhança não-sensual apresenta uma analogia que ocorre no entre-evento dos eventos dos dois componentes que se juntam abstratamente. Podemos dar à inclusão de ambos em um evento único o nome de ritual. Para Massumi o que constitui uma inclusão mútua deste tipo é a tonalidade afetiva³² que envolve esses movimentos distintos e qualidades distintas. É a tonalidade afetiva que produz a semelhança entre os eventos, juntando suas disparidades dentro de um novo evento, ritualístico. Nesse sentido, o afeto é como uma ponte, fazendo as ligações entre o mundo imanente e virtual através de uma simultaneidade de sentir-pensar.

A tentativa de delinear uma tipologia e de explorar essa inscrição afetiva se faz, nas palavras de Massumi, pela “técnica de existência” que cria e se apropria de relações entre uma multiplicidade de eventos virtuais e imanentes em sentimentos-pensamentos. A linguagem, por exemplo, é um grande acervo de similaridade não-sensual. Porém as técnicas rituais exercitam e experimentam o oposto: “a ativação e disseminação de relações por vias não-verbais” (MASSUMI, 2013, p.124).

³² “por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções” (SPINOZA, 2009, p.98).

Figs 29 e 30 - Curto-circuito entre o flash alheio que disparou de uma máquina qualquer, e a câmera DSLR que estava filmando a dança do orixá Oxumarê, incorporado em Babalorixá Karlito. 2014.

O que nos interessa é como essas vias não-verbais percorrem os novos meios e as novas tecnologias. Cabe enfatizar que todas as tecnologias – no sentido mais restrito – se inserem dentro de técnicas de existência. De maneira geral, como já vimos, eles propagam, disseminam e alteram eventos. Eles pressionam as técnicas de existência para dentro de evoluções, de “especiações” (MASSUMI, 2011, p.147). Ou seja, um influi o outro, e vice-versa, dentro de um processo evolutivo, cibernético.

Para Simondon, a forma da informação transmitida por um meio, ou entre meios, é uma função das qualidades e potencialidades daquele meio. Isso inclui o próprio corpo humano. Se pensarmos o transe como um dos ambientes do corpo humano, percebemos a extravasão de questões ligadas a esse meio para outros. Pode-se pensar que o contato entre um indivíduo e seu meio é efeito através de uma membrana feita de afeto. A afetividade se coloca entre o dentro e o fora, entre sensação e ação. Dessa maneira, questões ligadas ao corpo em transe passam da membrana afetiva para outros meios, e desses meios para outros, porém sempre se modificando através das qualidades e potencialidades de cada meio. Do padrão do corpo como meio, ao padrão da fotografia, do cinema, da instalação...

Deste ponto de vista, a *transdução* de Simondon transcende o *phylum maquínistico*³³ para formar “linhagens tecnológicas” – linhas universais de movimento tecnológico (DELEUZE e GUATTARI, 1987, 404–415) – afetivas. O *phylum* remete a uma raiz primitiva de onde surge uma série genealógica de relações entre seres e máquinas. E como já sinalizamos, o corpo-máquina-objeto em transe – que recebe e transmite sinais

³³ “Não se trata mais de confrontar o homem e a máquina para avaliar as correspondências, os prolongamentos, as substituições possíveis ou impossíveis de um e de outro, mas de fazê-los comunicar para mostrar como o homem forma peça com a máquina, ou forma peça com outra coisa para constituir uma máquina.” (DELEUZE & GUATTARI, 1976, p.488)

do além – poderia pertencer à mesma linhagem filogenética do celular, ou do cinema, dentro de evoluções dos mesmos. Mas no caso do Simondon, essas linhagens não seriam tantas lineares, como em Deleuze, mas deslocamentos afetivos.

No caso específico do transe no Candomblé, a possessão produz um corpo que desestrutura e frustra o processo de significar. É um corpo que procura envolvimento imediato com o próprio processo de sua desenvoltura. É justamente este ímpeto de se levar por diante que o qualifica como auto-criativo. O aqui-agora do transe é seu processo de participar de si mesmo, de descobrir sua relação consigo. O processo de retenção midiática se dá principalmente na substituição de palavras por danças e gestos. Em vez de informação verbal, o orixá se revela dentro de gestos sugestivos, paramentos simbólicos: mas simbólicos de que? Dentro de um processo gradual de auto-revelação, que requer um tempo próprio e único.

Paralelo a esse processo está outro semelhante de auto-revelação que resulta das relações entre os usuários e seus novos dispositivos móveis. Pois enquanto o evento principal da festa está desenrolando, se revelando, se constituindo como experiência, os diversos *phyla* se amontoam em co-ocorrência, concorrência: um interferindo no circuito do outro. Ao se abrir, sentir, e ser afetado pela festa, devotos e visitantes se envolvem simultaneamente no ritual e em um outro evento que também requer autodescoberta: a árdua tarefa de se relacionar com os dispositivos, de entender com agem esses *phyla* teorizados por Deleuze, através de novos aplicativos que e mudam seus comportamentos, lançando as pessoas para dentro de relações cada vez mais complexas não apenas com a tecnologia, mas com o alcance social, estético e político destes *phyla*. Como veremos adiante, as ações destes usuários durante o ritual multiplicam o evento em camadas e dimensões relacionais e qualitativas paralelas, gerando resultados conflitantes.

2.1.1 - A midiaticização do ritual pelos fotógrafos

O documentário expandido “Marcadores”³⁴ evoluiu naturalmente a partir da observação de duas situações correlatas: o trauma gerado dentro das religiões de matriz africana pela apropriação e descontextualização de seu imagético pelas igrejas

³⁴ O título do documentário, “Marcadores”, tem o significado duplo: pode remeter a fotografias que servem como marcadores visuais de diferenças e de identidade (no sentido antropológico) e marcadores, ou *tags*, que ajudam a identificar temas nas buscas.

neopentecostais, e o uso das novas mídias e meios tradicionais de comunicação para a restituição, reconstrução e disseminação da imagem do Candomblé.

Foi dentro destes contextos que a presente pesquisa nasceu em 2009, durante a festa anual de Candomblé que festeja os orixás dos sacerdotes Iyalorixá Carmem e Babalorixá Karlito. O templo *Ilê Olá Omin Axé Opô Araká* estava cheio, a ponto de ser quase impossível se locomover dentro do barracão. Filmávamos o orixá patrono da festa, Oxumarê, incorporado no Babalorixá Karlito. E Oxum incorporada na Iyalorixá Carmem. Registrávamos imagens, excepcionalmente, sem intenção específica, mas dentro de um ciclo de filmagens em vídeo que se iniciou em 2002, quando obtivemos permissão para filmar pela primeira vez.

Não foi a intenção aplicar uma metodologia do acaso à nossa filmagem, como fez Bateson em “Trance and Dance in Bali”. Porém, houve uma substituição de um olhar focado no corpo em transe pelo registro da dinâmica viva entre este corpo e as novas mídias. Percebemos um fluxo *autopoietico* de *feedback* entre estes elementos naquele momento, naquele espaço. Mary Ann Douane enfatiza que o Cinema leva suas estruturas para dentro de qualquer campo de pesquisa, para assim estruturar a consciência dos pesquisadores. E que isso foge a atenção dos pesquisadores. A forma cinema traz para o meio e o dispositivo cinemático um estilo de percepção que sujeita o olhar do indivíduo ao seu mecanismo (DOUANE, 1989, p.28). Acreditamos que, como Bateson, rompemos com esta estrutura da forma-cinema no momento que nos abrimos ao conceito metodológico de deixar a filmagem ser guiada pela conjunção entre os movimentações do corpo em transe e a ação dos fotógrafos.

Se, por um lado, houve uma regra clara, era de captar ao vivo e sem cortes a aleatoriedade e espontaneidade da retroalimentação entre as partes. Sentimos que estávamos no meio de uma experiência, e de um ato experimental. Neste sentido, criamos um dispositivo próprio, que não deixou de ser uma poética artística e metodologia etnográfica.

A primeira camada do dispositivo foucaultiano – que reúne um agrupamento de elementos, forças e discursos heterogêneos direcionados à criação de uma subjetividade dominante – coincidia com o uso dos dispositivos digitais pelos fotógrafos na nossa frente. Inicialmente, verificamos que os dispositivos digitais iriam disseminar a imagem do orixá para as redes sociais vigentes na época, como Orkut, e reproduzir a ‘aura’ do orixá para outros territórios (BENJAMIN, 1985, p.79).

Observamos dentro do visor da câmera que diferente de qualquer época anterior do Candomblé, formavam-se paredões de pessoas para fotografar e filmar os orixás. Houve uma sensação de que o espetáculo dos orixás em transe estava sendo incorporado para dentro de um espetáculo maior, isto é, enunciativo (para não dizer anunciador) das novas mídias. O meu olhar, meu corpo, e o circuito interno da filmadora nas minhas mãos, desencontraram-se por um instante até chegar numa mesma intenção: sentir os movimentos e deslocamentos dos corpos em nossa volta, seguir os olhares e intenções de registrar o corpo em transe, e filmar o efeito do conjunto dessas ações no orixá ali encarnado.

Os registros interpretam a realidade, deslocam a ação para o registro da ação. E no nosso caso, do registro da ação do registro. O registro que eu costumava fazer dos orixás em anos anteriores, à distância e sem interferir, pouco tinha a ver com o que observava-se. Algo extremamente contraditório e contra-intuitivo, porém totalmente congruente com a lógica do ritual como a entendemos, acontecia. As pessoas pediam para os orixás posarem, interrompiam seus movimentos com suas câmeras estendidas, seguiam-os para captar suas danças, esbarravam uns nos outros. Essas ações, registradas entre 2009 e 2010, e observadas até 2013, em muito se diferenciavam do ato de se prostrar aos pés dos orixás e pedir uma benção, um favor ou cura, ou oferecer presentes, buquês de flores, colares de miçangas etc...

Fig. 31 - Frame de vídeo (MiniDV) dos primeiros momentos de “Marcadores”, em 2009, durante a Festa Anual de Oxum e Oxumarê, no templo *Ilê Olá Omin Axé Opô Araká*.

Fig. 32 - Frame de vídeo (MiniDV) de um flash fotográfico iluminando o orixá Oxumarê durante a Festa Anual de Oxum e Oxumarê, no templo Ilê Olá Omin Axé Opô Araká.

Como já assinalamos, o ritual é um processo ontogenético, com uma evolução própria. Os fotógrafos – todos iniciados e com longa experiência no Candomblé – estavam atentos a como o ritual se percebe e se define, em grande parte através do orixá naquele momento, naquela vestimenta. O ritual é uma unidade dinâmica, e os fotógrafos sensíveis aos diferenciais incorporados para dentro dessa unidade dinâmica enquanto ela acontece. E atentos – pois conhecem todas as facetas mitológicas do orixá – às relações que estavam sendo feitas entre o ritual e a “potência pura” da divindade, para usar um termo do Alfred Whitehead, junto com aquelas que não estavam e permaneceram virtuais.

Neste sentido o corpo em transe não media entre mundos, mas se atenta ao processo relacional de fazer escolhas ou seleções de aspectos específicos do Deus e de sua potência virtual. E de trazer essas escolhas ao encontro dos materiais que constroem a visão final, qualitativa e imanente do orixá. Pois há de se canalizar uma pequena porção da totalidade daquela divindade para dentro de formas específicas das paramentas dos orixás. Uma das grandes surpresas da festa vem desta força constitutiva que processa o virtual através de um drama existencial de “atualização”. Ou seja, de uma atualização dos objetos e vestimentas que representam o orixá e adornam o corpo em transe, que para Deleuze, é a dramatização existencial da mais pura potencialidade do virtual (Deleuze 2004a, p. 94–116).

Pensamos que nada é mais destrutivo para uma discussão sobre o virtual do que associá-lo ao digital. Todas as artes e tecnologias abraçam o virtual de uma forma ou outra. É fato que as tecnologias digitais se relacionam de maneira tênue com o virtual, em virtude de sua enorme capacidade de sistematizar o possível, de dar novas formas às coisas. Pois “o processamento pode ser digital, mas o processo é análogo” (MASSUMI, 2011, p. 142). O digital amplia, dinamiza e acelera as possibilidades do análogo, sem que este se torne virtual.

As novas relações com o digital – materializadas em escolhas estéticas – dinamizam hoje o ritual. Também despertam o ímpeto de fotografar e registrar. Ninguém descreve este loop de retroalimentação entre as novas mídias e a dinamização estética do Candomblé do que Ulisses de Oxaguiã, quando ele faz a seguinte observação durante sua entrevista para “Marcadores”:

“Eu fiz a roupa para meu santo este ano...todo mundo tem a foto, todo mundo vai ver. Se o ano que vem eu usar a mesma roupa, todo mundo vai lembrar, porque tem a foto e vai lembrar e vai dizer, “Ele não fez nada novo para o santo dele, esse ano não quis fazer nada, repetiu a roupa.” Então a foto faz com que a gente, também, busque algo diferente, e faça algo diferente para nosso santo, porque as próprias pessoas cobram isso de nós.”
(Ulisses de Oxaguiã em entrevista, 2011)

O próprio dispositivo nas mãos de Ulisses permite uma simultaneidade que conecta espaços disparos através de redes globais e lança as imagens do corpo em transe para dentro dos fluxos e dinâmicas da comunicação *online*. Essa característica das novas mídias é fundamental para a aceleração do consumo, fetichização e inovação das paramentas dos orixás. Torna-se uma arma para estilistas como Ulisses que dependem dessa dinâmica para criar novas demandas e chamar novos clientes.

Figs. 33 e 34 - Díptico da Oxumarê de Babalorixá Karlito dançando. Na esquerda, as cores do arco-íris dominam, enquanto na direita, insígnias da serpente, Dan, cobrem o bombachão e um *brajá* (símbolo de riqueza, trançado com búzios abertos para simular as escamas da serpente) dá voltas nos braços. Juntas, as imagens formam *Dã Aido Wedo*, a serpente do arco-íris. Ilê Olá Omi Axé Opô Araká. 2006 e 2001.

Estamos cada vez mais longes do ritual em que as pessoas se entregam à sua energia e movimento, e aceitem ser levados pelo processo de descoberta. Podemos pensar que interromper esse fluxo, ou deixar que o ritual chame atenção para si mesmo, pode quebrar o

encanto, e diminuir o poder de afetar os participantes do ritual. Os fotógrafos que se amontoam freneticamente para captar o reflexo particular do mundo virtual gerado no aqui-agora daquela imanência, daquele corpo em transe, viram assim um espetáculo a parte dentro de um ritual paralelo.

Figs. 35 e 36 - Díptico da Oxumarê de Babalorixá Karlito dançando. Na esquerda a palha trançada e a verde escuro predominam, que nos lembram que ele é o segundo filho de Nanã e irmão de Ossain. No lado esquerdo veste coroa encrostada de búzios e miçangas, nos lembrando sua associação com o Rei de Ifé. Juntos as imagens nos lembram do mito do Babalaô Oxumare que curou o filho de Olokum. 2005 e 2014³⁵

Mas algo mais complexo acontece, pois como nos lembra Babalorixá Karlito, “as pessoas tiram fotos, mas louvam e cantam ao mesmo tempo.” Batem palmas, gritam e multiplicam a euforia com suas louvações, como bons devotos que observam a hierarquia da religião. Mas a câmera na mão também traz prestígio, pois evidencia o poder aquisitivo, que em si já é prova da benção do orixá.

Mas a câmera na mão também inverte a hierarquia de maneira drástica, pois a única pessoa que deveria tocar no orixá é a pessoa que recebeu este “posto”: que foi comandada pelo orixá e preparado ritualmente para exercer essa função. Com a exceção de um comando desse *Ogã* ou *Ekede*, ou algo já pré-definido pelo ritual em si, o orixá deveria sempre se movimentar livremente, sem qualquer instrumento de controle. A câmera na mão se converte em pedidos para que o orixá se detenha durante o tempo necessário para fazer o registro de sua imagem. Como nos lembra Margaret Drewal, o conflito não se dá entre movimento e *stasis*, mas entre duas forças geradoras de movimento. Isto é, entre o ritual estabelecido e o movimento estabelecido (DREWAL, 1992, p.7). Neste caso, o movimento das novas mídias durante o ritual e depois, pois as forças geradoras de

³⁵ O aumento na quantidade de visitantes ao terreiro de uma década para outra, visto nas fotos (da esquerda para a direita), é notável.

movimento se multiplicam na rapidez com que as imagens são disseminadas posteriormente.

Enfatizamos, como Turner, que rituais e outros gêneros performativos são “orquestrações de vários meios” e não expressões de um único meio, acrescentando, ainda, que percebemos a intrusão dos dispositivos digitais como um meio a mais dentro dessa orquestra, por mais que esses dispositivos visem manifestar a presença do orixá no espaço da rede, e não no espaço ritual. E para Lévi-Strauss cada um desses meios apresenta um “código sensorial” específico (LÉVI-STRAUSS, 1969, p. 147-163). E cabe ao mestre-de-cerimônias ou sacerdote conduzir o conjunto de meios e códigos para criar efeitos irrepitíveis com base nesses arranjos, que, segundo Turner se entrelaçam com o espectador dentro de um processo social contínuo, que transforma e dinamiza o sentido da experiência a cada instante (TURNER, 1987, p. 24).

O que presenciamos também era um exemplo do maquinismo teorizado por Deleuze e Guattari, entre as pessoas e suas câmeras/celulares. Neste caso, os fotógrafos interrompiam o fluxo do ritual para servir aos códigos dos dispositivos e seus aplicativos: dos *phyla*. E para *transduzir* essas imagens para outros meios, de maneira afetiva. No caso do Deleuze, os homens e as tecnologias se fundem dentro de *phylas* maquinísticos. Pela perspectiva de Simondon, os fotógrafos mediam as relações entre seus corpos ritualizados e as novas mídias através de uma membrana afetiva. Seus “corpos rituais-digitais” pensam-sentem o ritual e o registro simultaneamente.

Da mesma maneira que a sensação se orienta através de uma série de gradientes para se tornar percepção, o afeto (inconsciente) se constrói gradativamente através do ser para resultar em emoção (consciente). (SIMONDON, 1989, p. 45). Dessa maneira o desejo inconsciente dos fotógrafos de captar a imagem do orixá se materializa na fotografia como imagem-recordação: objeto gerador de emoção.

Seria impossível quantificar aqui as maneiras em que o corpo em transe modificou seu comportamento por causa das novas mídias, pois essas mudanças são muito sutis, mas sentimos que esses corpos estão cientes que estas tecnologias servem também como próteses para reforçar suas vozes, suas imagens, sua energias. Porém, nessa hierarquia invertida os fotógrafos orquestram o orixá e sua imagem para além da festa, atribuindo novos sentidos dentro de um novo contexto que foge do controle da entidade no corpo em transe. É como se o aparato técnico que produziu a imagem democrática, reproduzível descrita por Benjamin, ao

ter o campo de atuação de seu aparato ampliado, queira reinstaurar uma aura ritualística, para assim efetuar uma ação mágica-política.

Existem inúmeros casos em que aparatos técnicos foram usados para fins políticos, desde “Videograms of a Revolution” de Harun Farocki, até, mais recentemente “*The Act of Killing*” de Joshua Oppenheimer. Depois de terminar o filme, o diretor o despachou digitalmente para uma rede secreta de cineclubes dentro da Indonésia. A partir desses envios o filme foi novamente copiado, de pen drive em pen drive, burlando o aparato vigente de censura nas redes sociais e Internet. De fato o que diferencia as novas mídias de seus antecedentes é justamente essa expansão do aparato fílmico para redes automáticas de distribuição.

Fig 37-40. “Videograms de uma revolução” (1992) e “*The Revolution will not be Televised*” (2003) analisam tradicionais meios de comunicação e como estes são manipulados pelo estado através de imagens de arquivo. Mais recentemente, “*Ai WeiWei: Never Sorry*” (2012) e “*The Square*” (2013) se apoiam no uso das novas mídias para combater diretamente esses meios de comunicação.

Encontramos certa dificuldade em delinear os limites de agenciamento das imagens captadas pelos fotógrafos. Se pensarmos os fotógrafos como um coletivo, em sintonia com a manifestação do mundo cosmogênico que fotografam, podemos imaginar a geração de uma verdade ritual, capaz de acionar o registro como um corpo digital com poderes mágicos, como um *ebó*³⁶-fotográfico. Seria capaz de substituir uma vez e por todas a imagem do orixá-espectro criada pelas igreja eletrônicas, pelo “orixá da beleza, da riqueza, da prosperidade”. Este poder mágico de agenciamento, junto com uma intencionalidade política

³⁶ “*Ebo*” é palavra Iorubá para uma oferenda, ou ato de propiciação.

poderia “potencializar e inspirar um efeito auto-generativo de multiplicação³⁷” (MASSUMI, 2011, p. 11). De maneira simplificada, as imagens sagradas seriam lançadas para um “outro” mundo virtual que não a o dos orixás - o mundo da Internet – para propiciar “likes” e “shares” nas redes sociais e assim conquistar admiradores – iniciados ou não - cujo ativismo na Net disseminaria uma nova imagem para o Brasil afora. Por outro olhar, não deixam de ser emissores de mensagens e imagens, que criam uma rede paralela e funcional que estabelece conexões entre um pequeno grupo de pessoas. Por serem emissores fazem nada mais que participar na produção de processos subjetivos, como auto-expressão e comunicação, para consumo ampliado do povo-de-santo.

Fig. 41 - Foto-montagem postada no Orkut, em 2010, por um dos fotógrafos presentes na filmagem.

Também não sabemos se o que testemunhamos era um desejo de restituir a imagem do orixá àquilo que era antes, quando “o Candomblé tinha mais peso na sociedade brasileira e na mídia”, na opinião de Babalorixá Karlito de Oxumarê, em entrevista para “Marcadores”. Ao voltar de Bali, Margaret Mead advertiu que as tribos e culturas que resistirem a filmagem de suas tradições irão “perder mais do que ganhar” pois “irão roubar seus descendentes de sua herança cultural que possam um dia querer resgatar seus ritmos e saberes.” Estavam os fotógrafos garantindo essa herança?

Foi assim que condensamos nossa pesquisa em 4 lugares e meios distintos. Primeiramente, no terreiro de Pai Vinicius de Ogum, para onde a imagem-objeto do corpo em transe, em forma de fotografia impressa, foi deslocado para a parede do seu barracão e

³⁷ “The politically of a pulse of process is the manner of potential it passes on for self-creative successor effect” (MASSUMI, 2011, p. 11).

um canto próximo a seu jogo de búzios. Em segundo lugar, fomos até os escritórios da revista e jornal “Afroxé” com seu diretor, Kleber Maia, que nos mostrou um layout de 2 páginas inteiras no meio do jornal sobre a festa anual de Oxum e Oxumarê. Em seguida fomos até a casa de Ulisses de Oxaguiã, estilista do Candomblé, e Maurício de Oxaguiã, cabelereiro. Ambos acumulam mais de uma dezena de anos como filhos-de-santo de Iyalorixá Carmem e Babalorixá Karlito. O quarto lugar que fomos foi a própria internet, onde presenciamos uma série de acontecimentos ligados as referidas fotografias.

Figs. 42 a 44 - *Frames* de vídeo (MiniDV) mostrando Pai Vinicius de Ogum, Kleber Maia, redator do jornal “Afroxé”, Ulisses de Oxaguiã e Maurício de Oxaguiã. 2010-2012.

Nestes locais foi possível averiguar a legitimidade dos discursos apresentados informalmente para justificar tanta intromissão no ritual. Entre eles estava o desejo de “mostrar o quanto a religião é bela”, que “o orixá em nada se assemelha à imagem que se vê por aí, na mídia e nas igrejas”³⁸. Sabemos que a imagem, como possibilidade de auto-representação, evidencia uma demanda por poder, uma vontade de visibilidade, para assim articular complexas operações de mediação sócio-técnicas. Lembramos que técnicas rituais performam e inventam eventos de visão virtual, dentro de uma dança especulativa da imaginação (MASSUMI, 2011, p. 126), e essa inventividade não exclui as novas mídias.

Percebemos que para Pai Vinicius a fotografia servia como imagem-objeto que o insere e o traz próximo de Oxumarê, enquanto para Maurício as fotos encontraram na Internet um palco para a performatividade do seu ser, dentro de uma “performance digital”(DIXON, 2007, p.3) realizada através de homenagens prestadas ao orixá de seu pai-de-santo, Karlito, em álbuns no Orkut. Ulisses de Oxaguiã, estilista do Candomblé – cuja foto de seu orixá em 2002 foi analisado no primeiro capítulo desse trabalho –é motivado pela ausência de colegas e amigos e o desejo que se conectar a estes. Tecnologia e laços afetivos se interlaçam para agenciar imagens fotográficas e em vídeo de seu celular:

O Bluetooth é a maneira mais rápida de compartilhar as imagens. Eu tiro uma foto do santo num Candomblé de meu pai, daqui a pouco as pessoas que não foram... eu rapidamente passo para os telefones deles, daí, do telefone passa para o computador, e do computador acaba enviando para a internet... você não precisa de cabo não

³⁸ Comentários ouvidos em entrevistas informais durante a festa. Nota-se que em momentos os entrevistados de “Marcadores” dizem comentários semelhantes.

precisa de nada...você só precisa encontrar o telefone da outra pessoa. (ULISSES DE OXAGUIÃ, 2009)³⁹

O livro *“Trance Medium and New Media”* observa atentamente aos efeitos da triangulação entre mídia, mediadores e ausência. O caso estudado mostra como um sacerdote marroquino filmou rituais encomendados por clientes que moram fora do país. Rituais mediatizados deixam de priorizar as relações imediatas com o sagrado para colocar a mediação da ausência no centro do ritual: o sacerdote, em vez de se direcionar aos espíritos, se direciona à câmera, e conduz o olhar do dispositivo para aquilo que quer que as pessoas ausentes possam ver. Como observa o escritor do artigo, “rituais midiáticos deixam de se focar na própria mediação da transcendência, para fazer a mediação de ausência daqueles que deveriam estar presentes mas não podem estar.” (, 2014, p...) O mesmo autor enfatiza que a circulação de signos, pessoas e coisas indica a capacidade e sucesso do médium em conquistar novos clientes e criar circuitos transnacionais de migração.

Fig. 45 - Fotografia de Oxumarê de Babalorixá Karlito postado no Facebook em maio de 2012.

Voltemos então ao momento específico em que o documentário expandido “Marcadores” nasceu repentinamente, neste confronto com a intensa mediatização do

³⁹ Ulisses de Oxaguiã: filho-de-santo de Pai Karlito de Oxumarê. Depoimento em 2009. Material filmado disponível mediante solicitação (Marcadores fita UM3)

ritual. Foi com a fluidez de um plano-sequência que a filmadora em minhas mãos, rodando suas pequenas fitas miniDV, procurou distinguir um evento do outro na sua frente. Nosso plano semi-subjetivo, lembrando Mitry, torna-se multi-subjetivo, um ponto de vista anônimo entre outros tantos informados, informatizados (MITRY, 1997, p. 214). E como nos lembra Deleuze, “eventos são produzidos dentro de um caos, e dentro de uma multiplicidade caótica, na condição de que algo como uma tela faça uma intervenção” (DELEUZE, 2006, p. 76).

2.1.2 - Registro de 2009 e sua multiplicação em 2010.

Foi durante 35 minutos que o plano-sequência de nossa filmadora acompanhou o vivenciou a tensão entre “o primeiro dispositivo” (o corpo ritual em transe), e os “novos dispositivos” nas mãos de seus “corpos rituais-digitais”, os fotógrafos-adeptos, ao vivo e sem cortes.

Fig. 46 - Coleção de *frames* extraídos do plano-sequência de 34 min de 2009, mostrando momentos em que as dezenas de *flashes* iluminaram os orixás de Iyalorixá Carmem e de Babalorixá Karlito.

Em *Observations on the Long Take* o cineasta italiano Pier Paolo Pasolini faz um pedido ao leitor: que considere o curta rodado em 16mm do assassinato do Presidente Kennedy. Ele descreve a maneira em que o “espectador-filmador” (*spectator-cameraman*) que filmou a morte de Kennedy deixou de escolher o melhor ângulo para filmar o assassinato, pois simplesmente “filmou o que estava ali”. Para ele, a única maneira de perceber a realidade

ao vivo, enquanto ela acontece, é de "um único ponto de vista". Ele completa: "Tipicamente, o plano-sequência é subjetivo" (PASOLINI, 2007, p. 84). Em outras palavras, a realidade é vista e ouvida no presente do indicativo, através do corpo e do olhar de uma única pessoa, e sem cortes. Se o assassinato de Kennedy tivesse sido filmado de outros pontos de vista, e estes editados, o evento perderia o potencial de autenticidade desse corpo subjetivo. Este plano é o que Mitry chama de plano semi-subjetivo, que designa ser "o olho da câmera, o ponto de vista anônimo de uma pessoa não identificada entre os personagens" (DELEUZE, 1989, p. 72).

A decisão inicial de manter este plano semi-subjetivo, na íntegra, foi informada por esse desejo de preservar o aspecto de '*liveness*'⁴⁰, mencionado por Pasolini, e de preservar o processo progressivo e gradativo de descoberta. Este olhar contínuo de *exploração* apresenta-se em uma única sequência contínua, sem observação direta preliminar. E nisso aumentam as chances de o tempo fílmico e o tempo ritual coincidirem (REYNA, s.d.). Isso permitiria a apreensão e restituição das múltiplas dimensões do ritual, em tempo real e sem cortes. Como nos lembra Reyna,

Sabemos que uma das particularidades das técnicas videográficas é a de fixar de maneira persistente um fluxo de manifestações fugazes, portanto, em sua restituição, elas podem ser consultadas em qualquer situação e/ou momento, seja pelo cineasta-antropólogo, seja pelos informantes ou por ambos conjuntamente (REYNA, s.d., p. 21).

Neste caso, o fluxo fugaz seria consultado pelo espectador, durante a própria experiência de ver "Marcadores". E certamente seu olhar iria deparar-se com as múltiplas dimensões coexistentes da festa, pois

quando um ritual comporta um grande número de ações simultâneas, certo número de gestos pode parecer sem interesse, enquanto que outros parecem mais importantes; ora, na análise, percebe-se que dentre esses gestos, é o mais inaparente, o mais discreto, que é o mais importante (ROUCH, 1968, p. 463).

Preservar a integridade do tempo e duração de um ritual com o plano-sequência amplia as características restitutivas do registro. Lembramos o exemplo de um professor de antropologia que, ao exhibir uma cópia em 16 mm do filme "Trance Dance in Bali", corrigia os momentos no filme que Bateson lançou mão de câmera lenta, acelerando o filme para que as danças pudessem ser vistas na sua velocidade original.

Mas como transmitir o resultado dessa pesquisa dentro de uma etnografia

⁴⁰ O aspecto de algo ao vivo.

experimental, centrada no desejo de preservar, na íntegra, um plano-sequência original de mais de meia hora? Foi então que, em 2010, repetimos a mesma filmagem de 2009, refazendo algo que antes era espontâneo. Fixamos uma filmadora miniDV em cima de outra e colocamos a gravação de 2009 em *playback* na filmadora de cima, e, guiado por essas imagens, repetimos os movimentos da melhor maneira possível, passando pelos mesmos locais nos mesmos momentos, sem saber o que se apresentaria diante da filmadora. Foi desta maneira que, quando a filmadora de cima mostrava em *playback* a imagem de Oxumarê sentado em seu trono (em 2009) e os fotógrafos tirando sua foto, filmávamos – em tempo real – o trono de Oxumarê, sem saber se o orixá estaria sentado ali, e virávamos para filmar os fotógrafos no mesmo lugar de 2009, sem saber se estes também estariam presentes.

Fig. 47 - Ritualização e repetição: para copiar o plano-sequência de 2009, uma filmadora MiniDV foi fixada em cima de outra. Enquanto a filmadora superior mostrava a imagem da festa de 2009, em *playback*, a filmadora inferior registrava a festa de 2010, ao vivo, em consonância com os movimentos e deslocamentos da filmagem de 2009.

Repetir o plano-sequência do registro original permitiu reforçar e apontar para o potencial criativo destas ações, e penetrar o estranhamento inicial que elas nos causavam. Pode ser que seja justamente nisto que reside a necessidade de buscar um entendimento próprio para esta ação: copiar um plano-sequência de 35 minutos. Se num primeiro momento agimos de maneira semelhante ao Bateson, agora aplicamos uma metodologia rigorosa à construção de um olhar. Como a sequência inicial era livre, estávamos criando uma moldura dentro da qual um exame da primeira – a partir da segunda – seria possível.

Recordamos aqui o procedimento exploratório analisado por Claudine de France,

sobre a “existência de processos repetidos” e “a possibilidade técnica de repetir o registro contínuo destes processos” (DE FRANCE, 1988, p. 342) Interpretamos a repetição da filmagem - passo a passo - como uma ação ritualizada e performativa. Acrescentamos a isso um terceiro viés, artístico-metodológico, em sintonia com os orixás celebrados na mesma ocasião. Entendemos que o espelhamento da filmagem de 2009 e 2010 reflita, não somente o aspecto imagético do *abebê*⁴¹ de Oxum, mas insinue para dentro da forma de múltiplas telas, os *ouruboros*⁴² de Oxumarê, com suas repetições e variações *ad infinitum*.

Recordamos também a montagem díptica das fotos no livro *Dieux d’Afrique* de Pierre Verger (1954), onde imagens das tradições baianas e africanas são concomitantes. Ao *scanear* as imagens lado-a-lado tendemos a fazer o que Eisenstein (1942) chamava de montagem dialética, ou intelectual: juntar duas imagens para formar um novo significado implícito, a ser interpretado. Lembramos o que, para Geertz (1989, p. 26) era a intraçabilidade da “linha entre o modo de representação e o conteúdo substantivo” da imagem, para ressaltar que o esquema díptico possibilita colocar uma foto dentro da outra: a representação da festa de 2009, exibida num lado do díptico, torna-se conteúdo substantivo para a festa de 2010, no outro lado, e vice-versa.

Figs. 48 e 49 - *Frames* (MiniDV) dos registros em vídeo das festas de 2009 e 2010 (com Pai Peçê de Oxumarê no fundo), em tempo real. Oxum incorporada em Iyalorixá Carmem, em anos sucessivos, durante a Festa Anual de Oxum e Oxumarê, no templo Ilê Olá Omi Axé Opô Araká.

⁴¹ Um leque em forma circular, usado por Oxum quando feito em latão amarelo ou dourado, que pode trazer um espelho redondo ou oval no centro.

⁴² Um símbolo representado por uma serpente que morde ou devora sua própria cauda.

Figs. 50 e 51 - *Frames* (MinDV) dos registros em vídeo das festas de 2009 e 2010, em tempo real. Oxumarê incorporado em Babalorixá Karlito, posando para fotos, em anos sucessivos, durante a Festa Anual de Oxum e Oxumarê, no templo Ilê Olá Omi Axé Opô Araká.

Figs. 52 e 53 - *Frames* (MinDV) dos registros em vídeo das festas de 2009 e 2010, em tempo real. Decoração em volta da representação de Oxumarê, em anos sucessivos, durante a Festa Anual de Oxum e Oxumarê, no templo Ilê Olá Omi Axé Opô Araká.

Foi assim que repetir os movimentos e deslocamentos da filmadora também nos encaminhou para uma simultaneidade quase fotográfica, como no dispositivo de Verger. Os planos-sequência de 2009 e 2010, lado-a-lado, transfiguram o tempo natural dessa percepção para a relação imanente, pró-fílmica. E vai além, pois quando “Marcadores” é ampliado para 4 telas, pode-se juntar, seja em foto ou vídeo, quase todos as Oxumarês de Babalorixá Karlito, entre 1998 e 2014, com as filmagens de 2009 e 2010. Desta maneira, por exemplo, atravessemos quinze anos nos poucos segundos que o olho leva para atravessar quatro canais.

Fundamental ao nosso entendimento do ritual está a maneira que vemos o papel da repetição dentro do ritual, que para uns é algo estruturalmente restritivo, para outros, algo que desencadeia novos processos. Por definição, a repetição é uma “reapresentação/representação de algo” (DERRIDA, 1978, p. 247-248) que possivelmente também já era uma repetição do mesmo algo, e assim por diante. Quem assiste ao ritual, percebe a originalidade inerente à

repetição, pois renova a experiência. Segundo Deleuze (2006), só retorna o que acrescenta uma diferença, que contém uma energia transformadora. Pois a repetição por repetição aponta para uma vida já esgotada, sem diferenças. E é dessa síntese entre performance e permanência que a repetição se revela como algo diferente dentro de um ciclo de criatividade, pois

uma expressão não tem o mesmo valor duas vezes, e não tem duas vidas; ...as palavras que já foram declaradas uma vez, morrem, e apenas funcionam no momento em que foram usadas... um gesto, feito uma vez, jamais pode ser feito da mesma maneira de novo (ARTAUD, 1994, p. 75).

É assim que o ato de copiar atravessa esses corpos na hora do rito para dar vazão a uma nova vivência, renovada vitalidade. Ademais, a repetição dentro de um ritual como a festa anual de um orixá pode ser vista como uma tentativa de impor uma ordem prescrita sobre a mudança, a repetição dentro do fenômeno do “escorrer do tempo” dos objetos imanentes em movimento (HUSSERL, 1991, p.42). A repetição dentro do ritual parece criar o efeito ilusório de controlar o fluxo temporal e impedir que o tempo se escorra, pois potencializa o ato de recapturar um momento ao controlar a maneira em que ele se repete.

Essa analogia nos serve para entender o renovado vigor com que os fotógrafos registram a festa, pois é isso que os fotógrafos fazem: recapturam um momento que, em si, já foi recapturado e redinamizado pelo próprio ritual. E pode ser que aí exista justamente o fascínio, pois a repetição fornece um elo comum: como na experiência científica que possibilita a diferenciação entre as partes. É assim que os fotógrafos tentam flagrar a maneira pela qual um ato ritualístico diferencia-se de outro. São colecionadores das variações do mesmo.

E ao repetir a ação de filmá-los, em anos sucessivos, estamos fazendo, como os fotógrafos e a festa, o que os dirigentes do templo *Ilê Olá Omi Axé Opô Araká* estão fazendo com a festa: repetindo para marcar a diferença. É essa lógica que nos abre para um desejo de ver infinitas imagens das reapresentações anuais de Oxum e Oxumarê que já ocorreram na vida de Babalorixá Karlito e Iyalorixá Carmem, sejam elas analógicas, impressas ou digitais, como veremos em outro momento.

Em primeiro lugar, ela revelou o que antes eu não teria como comparar: o quanto a festa de santo se repete ano após ano, apresentando as mesmas cantigas, danças e orixás dentro do barracão de maneira linear, roteirizada. Porém, como já vimos no primeiro capítulo deste trabalho, dentro de outra estética. Conforme Nietzsche (2008), formamos a verdade sobre as coisas após uma longa utilização e repetição do mesmo hábito e é por construirmos estas verdades, que transitamos mais confortavelmente entre as imagens. Assim, quando não

conseguimos estabelecer a repetição do mesmo entendimento para os registros apresentados, nos confrontamos com a desestabilização de nossos sentidos. Entretanto, segundo Deleuze (2006), só retorna o que acrescenta uma diferença, que contém uma energia transformadora. Pois a repetição por repetição aponta para uma vida já esgotada, sem diferenças.

Criamos, então, uma montagem paralela desses dois planos-sequência, de 2009 e 2010, ao coloca-los lado-a-lado. Foi assim demos início à possibilidade de um projeto experimental de documentário expandido, ainda sem forma definida. Este vídeo-espelhamento do acontecimento original em tempo real cria outro “acontecimento”, que desencadeia uma temporalização de ambas as imagens no instante específico de seu encontro díptico. Passado, presente e futuro se fundem em ciclos eternos de encontros e desencontros, dentro de planos que circulam, atravessam e penetram o espaço da festa sagrada.

... o “antes” se torna “depois”, e o “depois” se torna o “antes”. O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o eterno retorno. O olhar diacroniza a sincronicidade imaginística por ciclos.... O tempo que circula e estabelece relações significativas é muito específico: tempo de magia...no tempo da magia, um elemento explica o outro, e este explica o primeiro (FLUSSER, 1985, p.14).

A circularidade do ‘vaguear do olhar’ nos permite ver diferenças e repetições, configurando e codificando a dialética interna das imagens. “Enquanto no passado as palavras e a música comentavam sobre as imagens, hoje as imagens comentam sobre as imagens” (FAROCKI, 2004, p.112). Cria-se um tipo de redemoinho de sentidos, um yin-yang que pede expansão para outras telas.

2.2. Vereditos, remoções e proibições: o ritual cibernético

Nesta pesquisa, foi necessário colher depoimentos dos dirigentes do templo de Candomblé *Ilê Olá Omin Axé Opô Araká*. E de fazê-las no isso no barracão onde a festa foi filmada⁴³. As quatro telas do documentário “Marcadores” foram assim construídas: aos dois planos-sequência originais, de 34 minutos, foram acrescentados, ao lado esquerdo, imagens de Iyalorixá Carmem e Babalorixá Karlito discutindo questões ligadas ao corpo em transe; e ao lado direito da tela, a análise dos quatro fotografos presentes nas festas, autores dos registros digitais.

⁴³ Também foi vital re-entrevistar os mesmos agora, em 2015: 6 anos depois da entrevista original. Assim, muitos dos temas abordados na primeira entrevista, de 2010, pudessem ser re-abordados por outra.

Fig. 54 - As quatro telas de “Marcadores” traçam trajetórias das imagens do corpo em transe. Tela 1: Entrevista com Iyalorixá Carmem e Babalorixá Karlito; Tela 2: Plano-sequência da festa de 2009; Tela 3: Plano-sequência da festa de 2010; Tela 4: Entrevistas com fotógrafos.

No começo de 2000, uma década antes de nossa entrevista com Babalorixá Karlito e Iyalorixá Carmem, junto com seu irmão Babá Egbé Claudio de Oxum, Karlito estava muito cautelosa e cuidadosamente alterando os padrões estéticos das paramentas dos orixás. Presenciei o ritmo acelerado com que novas bijuterias, tecidos brilhantes e rendas, cada vez mais complexas, foram introduzidos nas vestes dos orixás. Ambos os sacerdotes enfatizaram a importância da “estética” neste processo. Na mesma época, as igrejas eletrônicas apresentavam imagens de sacrifício animal, de iniciações ensanguentadas. E, como nos lembra Karlito em entrevista, “os orixás eram muito pobres” pois suas paramentas eram extremamente simples, em consonância com o poder aquisitivo dos fiéis naquele época. Anuncia-se, então, a percepção de que uma estética apurada do orixá é necessária para dissociar a religião de ritos primitivos com a classe social menos privilegiada⁴⁴.

Não se sabe de onde veio a tradição dos grandes saíotes que os orixás vestem, mas é fácil perceber similaridades entre esses e as roupas vestidas pela aristocracia europeia do século XVIII. Foi justamente nessa época que autores como Frederick Schiller e Karl Philip Moritz dedicaram longos textos ao conceito de estética e seu poder transformador. Schiller defendia que para resolver na experiência “o problema da política” é necessário “caminhar através do estético, pois é pela beleza que se vai a liberdade” (SCHILLER, 1990, p. 26). Abrir esse caminho é, para Pai Karlito, equivalente a combater a perseguição religiosa através da beleza. Acrescentamos ainda a observação de Karl Philip Moritz: “Enquanto o belo atrai totalmente nossa contemplação, ele a faz desviar um instante de nós mesmos e parecer que nos perdemos no objeto belo; e esse perder-se, esse esquecimento de nós mesmos, é o grau mais alto de

⁴⁴ Observamos que as paramentas, coroas e filás (franjas feitas de um conjunto de fios de contas) parecem ser cada vez mais volumosas, cobrindo o corpo por inteiro, com exceção dos braços e os pés.

prazer puro e desinteressado que o belo nos proporciona” (MORITZ, 2011, p.110)

O estilista Ulisses de Oxaguiã busca criar este momento do auge estético descrito por Moritz, quando o espectador se torna um com as roupas do orixá, apresentadas anualmente como emanção do orixá. Anuncia o momento em que o tempo e o espaço são abolidos, e o espectador é possuído por uma única sensibilização. Quando acorda, é como se tivesse sido iniciado para dentro de uma experiência formativa. Em suma, para estes autores e os sacerdotes, entrevistados, o momento estético é um momento de visão mística. E o orixá capaz de levar o espectador a um estado de transe estético-político. Cabe ao sacerdote pré-elaborar as vestes do orixá para, na hora do transe, conseguir este efeito. Isso nos ajuda a entender porque, num primeiro momento, um sacerdote permitiria fotografia e filmagem, pois ambos também são capazes de levar o espectador a uma “visão mística”, como ocorreu com Deren.

O dia a dia do dirigente do templo já o coloca “entre tempos e espaços heterogêneos para agir de acordo com um sistema de ordens heteronômicas, e não de acordo como um desejo individual” (MORRIS, 2015, p.49). Essas ordens incluem articular rituais que levam ao transe, e vestir o corpo para gerar uma série de outras transformações. Ron Grimes chama isso de uma das características fundamentais dos rituais que fracionam a identidade.

... tensões não resolvidas entre os participantes que acionam os elementos constituintes do ritual e as pessoas afetadas pelas performances efetuadas por estes. Essa tensão é a fonte de indeterminação que distingue essas encenações das interações cotidianas e permite que os participantes tenham experiências de si próprios para além do que percebem de si (GRIMES, 1990, p.180).

Essa leitura diverge do conceito original do ritual como “performance correta, costume”, e “ordem prescrita para ritos,” que antropólogos chamavam de “código restrito”, cuja condição para participação depende de indivíduos que “participam de costumes aprovados pelo grupo ao escolherem uma autoridade coletiva legítima para limitar os resultados possíveis” (BELL, 1997, p.155). Em *Between Theatre and Anthropology* Richard Schechner menciona que o comportamento restaurado “está sempre sujeito a revisão” e que “diretores de teatro, xamãs e bispos sempre adaptam os enredos de suas performances (SCHECHNER, 1985, p.37). Essas comparações apontam para diferenças e semelhanças entre processos de ensaio teatral e dinâmicas ritualísticas.

Victor Turner delineou um esquema em que a violação de uma norma estabelecida e socialmente aceita é seguida por uma crise crescente com “conflitos entre indivíduo, seções e facções que revelam conflitos de interesse, personalidade e ambição. O aumento desses fatores pode levar a uma crise de unidade do grupo... se não for seguido por um mecanismo

de resolução” (TURNER, 1985, p. 294)⁴⁵. Para o antropólogo, o ritual encena um ajuste a este cisma.

Fig. 55 - Post no blog Marmota Brasil, criticando a aparência de um orixá vestido no *Ilê Olá Omi Axé Opô Araká*.

Foi constatado que o orixá de Iyalorixá Carmem e o de Babalorixá Karlito não repudiaram os fotógrafos e suas ações durante 2009 e 2010. Em entrevista para “Marcadores”, em 2010, eles defendem as ações dos fotógrafos, por mais que proibiram seus filhos de postarem as imagens em vídeo feitas com celular na internet. Foi entre as festas que os dirigentes do templo acumularam um entendimento cada vez maior do que se passava com as imagens dos orixás na internet. Diferente do cisma observado por Turner, que ocorria ao vivo e dentro do ritual, o cisma que Carmem e Karlito observaram acontecia longe do seu templo. Era o cisma do porvir de um conflito, de um conflito que as novas mídias produzem para um depois infinito.

Aprenderam que o ritual público do corpo em transe é incapaz de levar em conta o que se passa na internet, pois quando a imagem existe como objeto, também existe fora de si em uma rede ampliada de outros objetos e pessoas, levando a algo divergente do que é sua matéria. Boris Groys, em seu livro *Art Power* alerta para esse fato. “A imagem digital é suficientemente forte para estabilizar sua identidade em todas as suas aparências?” (GROYS, 2008, p.84). Ele descreve tal imagem como aquela que preserva sua identidade através do tempo, enquanto a imagem fraca é aquela que depende de um lugar específico, ou contexto específico de apresentação. Enquanto as imagens-objetos do orixá circulam, possibilitam reapropriações e re-examinações. Ou seja, enquanto criamos imagens, outros criam seus sentidos distantes da realidade de onde surgiram.

Bateson já alertava que determinações sociais e culturais voltam a influenciar os

⁴⁵ Em inglês: *In the stage of Crisis, conflicts between individuals, sections, and factions follow the original breach, revealing hidden clashes of character, interest, and ambition. These mount towards a crisis of the group's unity and its very continuity unless rapidly sealed off by redressive public action, consensually undertaken by the group's leaders, elders, or guardians.*

processos de onde surgiram. Carmem e Karlito sentiram que os fotógrafos-devotos estavam exercitando formas subjetivas dentro de um determinado procedimento, e que isso poderia ser acolhido por eles e pelo ritual. Em seguida perceberam que são as próprias novas mídias que lançam a subjetividade dos fotógrafos para dentro da internet onde se deparam com determinações culturais e religiosas já muito presentes na cultura brasileira.

Fig. 56 - Vídeos ridicularizando imagens de festas de Candomblé são retirados a pedido do povo-de-santo.

Em 2010, enquanto sites como “Os Marmoteiros”⁴⁶, cumpriam com sua missão de passar vereditos sobre as imagens produzidas nos mais diversos terreiros do país, Carmem e Karlito corriam atrás de fazer pedidos de remoção no *youtube* e sites similares, cada vez mais irritado com o complexo curso percorrido pelas imagens de seus corpos em transe pela internet. Mais recentemente⁴⁷, antes da entrada de Oxum no barracão, foi se acentuando a proibição em voz alta, no microfone, pelo Babalorixá Karlito: “Se alguém filmar o presente de Oxum, vou tirar o celular... Tem uma placa enorme ali: ‘Proibido fotografar e filmar’. Por favor, eu gostaria que nossos amigos respeitassem o desejo de Oxum”. Essa reação reflete uma mobilização recente nas redes sociais, através de manifestos escritos por líderes religiosos, como Pai Peçê de Oxumarê, irmão de santo de Babalorixá Karlito e uma das pessoas presentes no plano sequência de 2010. Seu *post* em outubro de 2014 pedindo o fim da fotografia no Candomblé gerou um debate longo entre diversos templos que, infelizmente, não podemos reproduzir aqui.

⁴⁶ Contato foi feito com o dirigente de “Os Marmoteiros” em 2013. Em 2015 ele aceitou uma entrevista por *skype*, de Florianópolis, onde vive. Até a data da publicação deste texto não foi possível marcar horário para essa entrevista.

⁴⁷ Durante a festa das iabãs de novembro 2014.

Fig. 57 - Manifesto da casa de Oxumarê, pedindo adesão nacional à proibição da fotografia nos terreiros de candomblé. Fonte: Facebook. Outubro 2014.

Anos depois de seus exercícios de múltiplas perspectivas com a *movikon*, Bateson desenvolveu sua "nova epistemologia," que delineava as redes ampliadas de causalidades complexas, que são características de sistemas sociais e ecológicos. Essa teoria, que nasceu do ritual e foi aplicada por Bateson à cibernética, ilumina a maneira que entendemos o conflito entre o corpo em transe e as novas mídias. Pois é através desses dispositivos que o corpo em transe é inserido para dentro de um sistema social e cultural ampliado para além de qualquer capacidade mediadora. Coube aos dirigentes do templo estudado reduzir essa rede ampliada de causalidades, devolvendo o ritual a um sistema reduzido de auto-regulação mais próximo à *autopoiesis*: distanciada da esfera virtual das novas mídias, e centrada nas redes de potencialidades fusionais e conectivas do próprio ritual.

Optou-se então pela ação pública retificadora e a proibição de celulares em momentos chaves, para assim, conforme observado por Turner, restaurar a paz e “normalidade” entre participantes e reconhecer publicamente a causa do conflito.

Figs. 58 e 59 - Site criado pelo templo *Ilê Olá Omi Axé Opô Araká* em maio de 2015. No lado direito vemos um detalhe ampliado com vídeo do Babalorixá Karlito divulgando um encontro no templo.

Ha vários exemplos no livro *Trance Mediums & New Media* do momento paradoxal em que sacerdotes orquestram um aumento de visibilidade para seus templos para poderem continuar com suas práticas de uma maneira “discreta, altamente controlada e visualmente eficaz”. E assim se conectarem com novos clientes através das novas mídias. E nos casos apresentados no livro, fazem isso com performance e rituais privados. Dado a dinâmica da festa pública do santo, isso seria impossível, porém existem inumeros sites que oferecem jogos de búzios e outros serviços espirituais.

Recentemente o Ilê Olá criou um site próprio, depois de muitos anos de debates internos. Resta ver como este site será desenvolvido e qual suas principais metas.

2.3 - Montagem multiplicada e a ciência do fazer perceber em “Marcadores”

Os planos-sequência de 2009 e 2010 desencadearam uma série de questões que formaram a base para o documentário “Marcadores”, e exposição “Mediações”. A começar pela duplicação do plano-sequência inicial, ao fixar uma filmadora em cima da outra, e terminar com as próprias noções de um espaço imersivo onde a obra é exposta, que convida o espectador a entrar num espaço ritualístico. Neste lugar expositivo questões são apresentadas, desconstruídas e inseridas no corpo do visitante.

O que nos interessa neste estudo é verificar o que há de específico e inédito nesta

articulação de cinema expandido. O que se presencia e se discute nas 4-telas é precisamente a dissolução entre “fronteiras formais e materiais entre os suportes” (MACHADO, 2007, p.69) Ou seja, “Mediações” procura dissolver as linguagens e criar imagens mestiças a partir de uma festa de Candomblé. Procuramos discutir o corpo em transe, sob o efeito do espetáculo promovido pelas imagens digitais.

Cada plano é agora um híbrido, em que já não se pode mais determinar a natureza de cada um de seus elementos constitutivos, tamanha é a mistura, a sobreposição, o empilhamento de procedimentos diversos, sejam eles antigos ou modernos, sofisticados ou elementares, tecnológicos ou artesanais. (MACHADO, 2007, p.70).

Mas como será a totalidade deste jogo-dispositivo dentro do espaço expositivo? E como se fará presente, de maneira relevante, as principais questões construídas nos capítulos primeiros deste estudo? Pode ser que para isso precisamos ainda entender o que é o dispositivo, e qual a sua capacidade de ação específica como ‘meio, vetor, e agente’ (BELTING, 2011, p.9). André Parente nos assegura que a teoria cinematográfica começa a pensar (PARENTE, 2007, p.2).

Antes de reduzir essas categorias ao conceito de *dispositif*, apoiado nas teorias de Gilles Deleuze, Jean-François Lyotard e Michel Foucault, André Parente começa por discutir a “Forma Cinema” tradicional. Ele cita Baudry, para quem o conceito de dispositivo cinematográfico tradicional – a projeção, a sala escura, a imobilidade do espectador – coloca o espectador de cinema numa situação “de uma submotricidade e de uma super-percepção” (PARENTE, 2007, p. 8). Trata-se, no cinema, de “um sujeito transcendental que se constitui por se encontrar no centro, e estando no centro, se sente como condição de possibilidade do que existe” (BAUDRY, 1978, p. 45).

Desta maneira, a forma cinemática tradicional pressupõe que “o espectador se identifica menos com o que é representado, o espetáculo em si, do que com que produz o espetáculo: com que torna o espetáculo visível, obrigando-o a ver o espetáculo de sua maneira,” como analisa Parente (PARENTE, 2007, p.8), citando Baudry. Percebe-se que o regime arquitetônico, espacial e técnico do dispositivo cinematográfico insere o espectador dentro de um modelo ilusionista, por mais que ele consiga construir uma noção clara deste modelo e sua estética de tela única para eventualmente transcendê-la.

Criar um dispositivo, então, é equivalente a encontrar a melhor maneira de desenhar um mundo discursivo para compreender uma teia de relações objetivas e subjetivas. Mesmo nos casos que este dispositivo 4-telas seja exibido dentro de uma sala de cinema, ele já

desestabiliza o dispositivo cinema de Baudry. Para Youngblood, autor de *Cinema Expandido*, o próprio artista é um “cientista-deseñista”, pois os grandes filmes foram concebidos em termos de design, e não em termos de histórias mirabolantes. Mas como são percebidos e assimilados pelos espectadores?

Figs. 60 a 62 - 3 séries de Frames de vídeo (MinDV) de “Marcadores”.

Mas pode ser que é com Bateson que encontramos referência conceitual mais consistente. Afinal, já vimos como o conceito cibernético se aplica realidade do ritual (já analisado). Este documentário borda o mesmo cenário. Então porque não estender esta analogia?

Olhamos para trás, retroativamente, entre as cenas fragmentadas do *movikon* e as 4 sequências de “Marcadores” para costurar relações com a teoria de Bateson que as pessoas tendem a negociar múltiplas sequências de interação cumulativa,. Ele tinha a esperança que seu filme fosse capaz de registrar o que ele, a olho nu, não conseguia captar: os mecanismos circulares e causais, de retroalimentação que operavam – invisivelmente – nos sistemas sociais. Se Bateson e Mead conseguiram, ou acham que conseguiram, reproduzir isso através

do processo retroalimentativo entre espectador e a forma cinema, não saberemos. Pode ser que concordariam que as 4-telas de “Marcadores” reproduzem o que Bateson intuía no campo mas não conseguia registrar, e o que o espectador sente ao negociar 4 telas: o movimento de um espectador buscando se relacionar com múltiplas sequencias que interagem entre si. Transpor esse documentário, metodológica e poeticamente, para dentro do espaço expositivo vem então a ser o desafio

Gilles Deleuze também aplica referências teóricas para exaltar o filme *Napoleão* de Abel Gance, o primeiro filme concebido e projetado simultaneamente em 3 telas, numa análise simultânea de como foi feito e como afeta o espectador. Deleuze começa descrevendo as 3-telas, que são capazes de produzir um efeito de sublime “matemático” (DELEUZE, 1989, p.57). O tríptico cinematográfico produz uma “enorme hélice espiritual”, apoiado na montagem horizontal e em múltiplas superexposições que juntas são capazes de criar uma experiência “psíquica-extensiva e quantitativa-poética”. Deleuze exalta os procedimentos técnicos e o uso de múltiplas telas que fazem “nascer no espírito o puro pensamento de uma quantidade de movimento absoluto que exprime toda a sua história ou sua mudança, seu universo” (DELEUZE, 1989, p.48).

Apesar dos princípios de montagem exigirem sempre cálculos científicos, Deleuze considera que as telas usadas por Gance elevam este cálculo para além de sua condição empírica, permitindo uma quantidade absoluta de movimentos como função de todas as variáveis (DELEUZE, 1986, p. 66). De fato, as três telas de Gance serviram como referencia para cinéfilos – e o próprio Deleuze – de um excesso imagético, por mais que o olho humano conseguisse perceber o tríptico com certa facilidade. Esse excesso difere muito da infinidade de “planos” dentro de cada tela, encavalados, superpostos, recortados uns dentro dos outros (MACHADO, 2007, p.45), que estão presente em trabalhos como o filme *Livro de Próspero* do Peter Greenaway, no formato de 16:9. Essa expansão das imagens em múltiplas telas cria a possibilidade de panorâmicas imensas, muito além do que era possível com cinemascope ou com as 3-telas de Gance.

Suponhamos então que seja apresentado ao olho humano quatro telas lado a lado. O que muda? A sobrecarga sensorial é imediata, e a necessidade de fazer escolhas logo se faz evidente numa tentativa de reduzir a quantidade de informação visual processada. Há que se fazer cálculos além de uma “condição empírica”: dentro de um panorama horizontal que “ultrapassa o orgânico” e coloca a imaginação xeque (DELEUZE, 1989, p. 66). As telas nos confrontam, nos forçam a fazer escolhas: a montar nosso próprio espetáculo.

A leitura de imagens dentro de um espectro panorâmico horizontal rearticula o próprio processo de montagem, não somente da esquerda para a direita (entre som e imagem ou imagem e imagem), mas em prol de uma circulação de imagens dentro de um ciclo de mudanças e repetições entre as telas (FAROCKI, 2004, p.268). Se somarmos o conteúdo das duas telas centrais com as telas da esquerda e direita (montadas verticalmente, tensionando as imagens reveladas nas telas centrais), chegamos a uma nova equação “algébrica” que podemos chamar de montagem multiplicada.

De fato, é impossível saber como multiplicar o efeito de 4 telas horizontais sobre nossa mente quando montamos e percebemos apenas as imagens de duas telas de uma só vez. No limite dessa percepção, conseguimos apenas captar fragmentos incompletos das outras telas. Este processo em muito espelha a dinâmica vivenciada nas duas telas centrais de “Marcadores” em que cada fotógrafo do templo de Candomblé apressadamente busca uma novo ângulo de registro. Captar imagens coloca o receptor das imagens no limite físico entre o ato de olhar e a capacidade do corpo de navegar o espaço para encontrar a perspectiva mais apropriada.

Sabemos que o ato de ver uma escultura, ou explorar o espaço arquitetônico, requer um caminhar e medir, com o corpo e os olhos. Fazer isso com 4 telas, que pedem uma dedicação semelhante aquela teorizada por Baudry, insere o visitante dentro de espaço que reflete a maneira como o cérebro funciona, enquanto este faz suas múltiplas negociações das coisas. Passear pela instalação “Marcadores”, que apresenta imagens em loop (sem começo nem fim) é como passear pela própria vida.

Acreditamos também que as 4 telas sejam a melhor maneira de representar os movimentos simultâneos apresentados neste trabalho. Identificamos os movimentos primários do corpo em transe, seguido pelos movimentos dos meio tradicionais como fotografia e televisão. Os movimentos secundários incluem a ação dos fotógrafos e das novas mídias, e para finalizar, o olhar dos sacerdotes sobre este conjunto de movimentos e ações. As 4 telas oferecem um tipo de hipertexto simultâneo entre essas perspectivas.

A filosofia processual interpreta a duplicidade relacional-qualitativa da vida como um diferencial, não como dicotomia. Diz respeito às diferenças coincidentes que coexistem no momento de formar um evento, sem equalizar ou apagar suas diferenças. Nestes sentido, o corpo em transe é restituído em registro integral de um plano-sequencia, em dois anos seguintes, para compor um efeito singular de união que resulta da maneira que eles unem suas diferenças. E isso ocorre simultaneamente aos outros movimentos nas telas laterais.

Como lembra Massumi, não se pode reduzir esse diferencial à dicotomia tradicional entre objeto e sujeito. Pode-se pensar nas múltiplas camadas presentes durante qualquer ocorrência na vida. Uma consequência deste olhar de 4 telas é que ele anula o olhar singular, a perspectiva única dos meios tradicionais de comunicação. O olhar se divide, e enquanto os diferentes meios brigam entre si para conquistar nosso olhar, não há vencedores.

CAPÍTULO 3 – “MEDIACÕES”

3.1 - Entre molduras, ecologia e afeto: diretrizes para a exposição “Mediações”

Se já duvidamos que o conceito de dispositivo se aplica ao documentário expandido em 4-telas, “Marcadores”, a ampliação dessa obra para o que chamamos de “dispositivo-expositivo”, dividido em 5 salas, esbarra imediatamente na percepção de que os elementos heterogêneos deixam de pertencer a uma formação de poder ou conhecimento específico. Ao contrário, priorizam a noção de autonomização, em algo que cria suas próprias leis. Sabemos que um dispositivo que aceita um grau elevado de auto-regulação, se aproxima da teoria de cibernética de Bateson, ou de transdução de Simondon⁴⁸. Pensamos também que o conjunto conceitual que compõe a exposição “Mediações” coloca o visitante numa encruzilhada tecno-sensorial, de exploração de tonalidades afetivas. Não se pode definir, ou traçar uma lei para controlar essa afetividade, mas pode-se criar uma experiência capaz de orientá-la, como no caso de um ritual. “Tecnologias de abstração vivenciada orientam a criatividade nesse cruzamento, em virtude da qual a vida em todos os lugares pode ser considerada germinalmente estética, e a estética já politizada.” (MASSUMI, 2011, p.3)

Mas porque não “dispositivo-expositivo”? Além do conceito de forma-cinema desenvolvido por Baudry, o conceito de dispositivo tem uma história reflexiva complexa na obra de outros filósofos, como Gilles Deleuze e Jean-François Lyotard. Para eles, o efeito que o dispositivo produz no corpo social se inscreve nas palavras, nas imagens, nos corpos, nos pensamentos, nos afetos. É por essa razão que Foucault fala de dispositivos de poder e de saber, Deleuze fala de dispositivo de produção de subjetividade e Lyotard de dispositivos pulsionais. Cada um deles faz uso deste conceito para analisar uma obra em que a questão do dispositivo é como um manifesto do pensamento. Há dispositivo desde que a relação entre elementos heterogêneos (enunciativos, arquitetônicos, tecnológicos, institucionais, etc) concorram para produzir no corpo social um certo efeito de subjetivação, seja ele de normalidade e de desvio (Foucault), seja de territorialização ou desterritorialização

⁴⁸ Optamos, em momentos distintos, pelas teorias de Simondon e Maturana/Varela pois a *autopoiesis*, que privilegia a necessidade inerente do organismo de auto-regulação e auto-preservação, se comporta como um dispositivo, no sentido de que a mudança do organismo se dá dentro de uma constância. Enquanto a teoria de Simondon enfatiza a mudança contínua, e um crescimento que se dá por transformações e alterações exteriores ao organismo.

(Deleuze)⁴⁹, seja de apaziguamento ou de intensidade (Lyotard).

Dentro dessa perspectiva, o dispositivo-expositivo seria capaz de (conforme a definição de “episteme” de Foucault): “escolher, entre todos os enunciados possíveis, aqueles que poderão ser aceitáveis no seu interior.... separar não o verdadeiro do falso, mas o inqualificável cientificamente do qualificável” (FOUCAULT, 1985, p. 246-247). A noção de Transdução de Simondon defende a transmissão de uma potencialidade sensorial, que aumenta, redireciona e finalmente contraria os sistemas limitativos dos dispositivos. Isso equivale à proposição de uma teoria do poder das imagens, e de suas capacidades emergentes, como veículos de transposição afetiva.

Voltamos a atenção novamente ao ritual do Candomblé, mais precisamente, a Roger Keesing (1991) que dedicou seu *Experiments in Thinking about Ritual* a Gregory Bateson. No texto ele explora a análise que Bateson fez da comunicação entre molduras, e de jogos. Keesing define o ritual como um tipo de jogo estilizado e roteirizado que chega a privilegiar a moldura ritualística acima do seu conteúdo. Ele percebeu que para Bateson, “o ritual não é sobre ‘coisas – nascimento, renascimento, re-criação cósmica ou seja o que for – mas sobre relacionamentos, padrões formais que possuem referentes substantivos em níveis diferentes” (KEESING, 1991, p.66). Ecoamos isso com uma provocação feita pelo próprio Bateson, “Uma das coisas que o homem tem feito através do tempo para corrigir seus excessos de propósitos míopes é imaginar entidades personificadas, deuses... e essas entidades, sendo seres ficcionais, são mais ou menos dotados de características cibernéticas, de circuitos...” (BATESON, 1982, pg. 64)

Dois elementos se sobressaem nessa descrição. O primeiro é o elemento lúdico, e o segundo é a noção de um espaço-tempo que flui livremente dentro de uma moldura que permite isso, trata-se de uma moldura permeável: uma membrana. Keesing propõe que rituais funcionem dessa maneira por causa da maneira que “participantes pensam e participam dentro dessa moldura ritual”, em vez de “primordialmente, por causa da estrutura simbólica fixada nelas”⁵⁰ (KEESING, 1991,p.68). Interessa neste caso delinear no processo de corporificação⁵¹, de quem entra nesse moldura-membrana, para ver se essa perspectiva do

⁴⁹ No seu artigo “What is a Dispositif?” Deleuze faz a pergunta: “Deste ponto de vista, a objeção que é feita a Foucault - a de saber como é que se pode apurar o valor relativo de um dispositivo se não se podem invocar valores transcendentais enquanto coordenadas universais -, é uma questão que corre o risco de nos fazer recuar, e de não ter sentido, ela também.” (DELEUZE, 1990, pgs. 155-161.)

⁵⁰ Instrumental ao comportamento dentro dessa moldura está o fato dos participantes aceitarem que estão na presença de seres invisíveis.

⁵¹ Vale notar que não procuramos comparar os vários rituais anuais, de iniciação, e de 1, 3, 5, 7, 14 e 21 anos ligados ao corpo que entra em transe, e o processo de incorporação, com um possível ritual-expositivo.

ritual pode ser transposta para a exposição “Mediações”. Levi-Strauss insistiu que a "força gravitacional" do ritual consiste em perspectivas heterogêneas que são processadas através de mediações. Isso é feito usando uma referencialidade própria, e que se há mediação ela é a interpretação contínua entre o médium, os clientes e visitantes dos traços morfológicos (delimitações mitológicas, espaciais, temporais, formais, estéticas, relacionais...), que deixam essa moldura semipermeável se ajustar continuamente. Neste sentido também aceitamos a possibilidade de que os orquestradores do ritual incluam e trabalhem sempre, e de maneira diferenciada em cada momento, as potencialidades formadoras capazes de serem projetadas para além daquela constituição.

Fig. 63 - *Sixteen Miles of String*. Marcel Duchamp. 1942. Philadelphia Museum of Art.

Lembramos novamente o artista Marcel Duchamp quando, em 1942, numa exposição desenhada por ele, o *agent provocateur* resolveu cobrir o espaço expositivo com algumas milhas de corda. Conforme relatos da época, um grupo de seis crianças, vestidos com roupas de *baseball*, basquete e futebol, brincaram com bolas entre os biombos da exposição, enquanto seis meninas brincaram de amarelinha e com a corda de saltar. E isso no momento auge do *vernissage*. Entendemos que esse exemplo mais se assemelha a um dispositivo-expositivo, pois Duchamp impôs regras fixas às crianças, e pediu que respondessem que estavam fazendo aquilo porque Duchamp mandou⁵². A este exemplo acrescentamos outro, do mictório exposto dentro de uma galeria de arte para assinalar que Duchamp explorou, sucessivamente em suas obras, noções e sentidos específicos de cada espaço em contraposição com seus objetos e suas ações lúdicas. E as tensões entre espaço e as ações desencadearam um processo de retroalimentação, ou auto-regulagem. Foi assim que o

⁵² Vemos neste exemplo como o emaranhado de cordões teve uma função inconoclasta, de anular os quadros ali expostos, e que a ação lúdica das crianças era, para Duchamp, central a sua proposta de curadoria criativa.

mictório se consagrou e o sistema de arte entrou em convulsão, dentro de uma clara reconfiguração do espaço sagrado do cubo branco.

Para invocar poderes transcendentais e fazer seres de outras esferas se manifestarem em seus “aparatos”, há de preparar o espaço de Candomblé que irá receber os corpos em transe. Isso inclui a reconstrução daquele espaço sagrado a partir não somente de rituais e decorações, mas do afinamento de relações intersubjetivas e novas dinâmicas dentro de uma teia pré-estabelecida. E como já vimos, forças individuais e coletivas, com ímpetos diferentes, negociam, traduzem, reconciliam perspectivas e desejos dentro de uma zona de mediação ritualística que se estende para além daquele espaço, dentro de fluxos paralelos porem ilimitados da internet.

Victor Turner fala da criação de um espaço *liminal* que fica entre espaços: “[espaços liminais] suspendem a realidade cotidiana, para ocupar espaços privilegiados onde pessoas podem pensar sobre como pensam, sobre os termos que conduzem este pensar, e sentir melhor o que sentem sobre o dia a dia” (TURNER, 1987, p.102) Voltamos ao pensar-sentir de Massumi, e às técnicas de existência, que poderiam se desenvolver justamente no espaço liminal, com sua fluidez e dificuldade de se delinear, pois é ali que são invertidas, removidas e modificadas as posições e hierarquias sociais, políticas e estéticas.

Quais as condições que levariam a exposição a ser capaz de criar um espaço onde o visitante poderá reformular um olhar social e político, ou, sua maneira de pensar dentro do dispositivo “político-estético-afetivo”? Da mesma maneira que o cinema oferece uma técnica parecida ao transe, dentro de um processo cibernético próprio capaz de transformar o espectador para além da experiência cinemática, perguntamos se a exposição seria capaz de multiplicar esse efeito, ou seja, de conduzi-lo além. Lembrando que os registros dos fotógrafos não foram capazes de assegurar uma condução apropriada da imagem sagrada do orixá, de fazer com que seus registros fossem “disposicionalmente prescritivas” da potência poética do ritual.

Mesmo assim as imagens desses rituais serão *transduzidas* para dentro de novos dispositivos de atualização e implantação na exposição “Mediações” para se conectarem aos visitantes e assim produzir novas transferências da energia. Assim as forças presentes no ritual original, que foram canalizados para meios tradicionais de transmissão e difusão, serão atualizados ativamente pelo documentário “Marcadores”, e por uma série de outros dispositivos dentro de uma moldura, ou *framework*, que visa alcançar e afetar o corpo e mente do visitante.

Massumi descreve a técnica de existência como uma técnica que tem como “objeto” seu próprio processo. E como este processo é capaz de criar uma ocasião de experiência que efetivamente inclui mecanismos para a condução da soma dessa experiência para outras esferas da vida. Ou seja, qual o conteúdo expressivo da obra, que é efetivamente transmitido na conclusão de sua ocasião (WHITEHEAD, 1978, pgs.20 –41).

3.1.1 - Sala 1: O dispositivo de poder e magia

Voltamos ao ‘coeficiente da arte’ de Duchamp para lançar a pergunta de como criar técnicas de existência para a obra de arte, ou seja, como correlacionar escolhas artísticas com sua capacidade afetiva.

Como vemos na planta para a exposição “Mediações”, as 4 telas de “Marcadores” estão posicionadas no centro da exposição, formando um fio-condutor entre todas as 5 salas.

Fig. 64 - Planta da exposição “Mediações”, com campo de visão de “Marcadores” a partir da sala 1 .

O visitante será recepcionado hora em hora por monitores, depois de ter agendado o horário de sua visita. Ao chegar terá que informar seu orixá. Se souber seu orixá poderá escolher uma de 18 roupas confeccionadas para os visitantes. Se não souber, receberá uma

túnica branca. Entendemos que não são todas as pessoas que irão querer vestir as túnicas mas pensamos que todos irão perceber a dimensão do ato de vestir as túnicas ou de conviver com a decisão de não vesti-la durante a duração de sua visita. Os visitantes serão compostos, assim, por uma porção vestida de túnicas coloridas (os que souberam informar a qual orixá pertencem), alguns de branco, e outros que resolveram não participar da primeiro ato proposto pelos monitores. Todos serão então convidados então a entrar na Sala 1. Ali poderão tanto ficar de pé ou sentar nas almofadas distribuídas pelo espaço. As paredes da sala serão feitas de espelhos, do chão até o teto. Dípticos dos livros de Pierre Verger serão espalhados arbitrariamente pelas parede.

Tentamos, deliberadamente, complicar procedimentos de visualização e particularização daquele espaço para que o visitante possa se perceber não somente em relação as obras, mas em relação com os outros visitantes. O ato de vestir a roupa nos faz perceber os processos que dão significados ao que vestimos. Michael Kirby defende que dos fatores que contribuem para este entendimento, o mais importante é o lugar, ou o contexto físico. Ele cita o exemplo do cowboy, pois quando vemos alguém na rua usando botas de cowboy não identificamos a pessoa necessariamente com o cowboy. Os visitantes a exposição estariam, para ele, dentro de uma “matriz simbólica”. Ele cita o exemplo de alguém vestindo a roupa de Papai Noel sentado num restaurante bebendo café. Acharíamos que “alguém vestido de Papai Noel esteja tomando café”. Se a mesma ação acontecesse dentro de um cenário natalino, diríamos que era “Papai Noel bebendo café no Polo Norte.” (KIRBY, 2002, p.42). Os visitantes estariam entre essas duas situações, pois os códigos presentes na exposição seriam insuficientes para simbolizar as vestes, e vice-versa.

O visitante será convidado a aceitar a condição de permanecer nesta sala, onde logo perceberá que terá apenas uma visão parcial de “Marcadores”, ou seja, de um dos planos-sequência originais produzidos na festa de 2009. Quem sentar à frente, próximo às telas, poderá enxergar o plano-sequência de 2010 também. Quem aceitar a proposta de se deter prolongadamente nas telas centrais estará trocando sua liberdade por uma pequena imersão no estado liminal descrito por Turner. Sentirá o estranhamento de vestir a roupa que lhe foi dada de início: se é que aceitou vestir. Potencialmente, a sensação em muito se assemelhará a entrar na dimensão mais íntima do mundo do candomblé, e de fazer isso eventualmente pela primeira vez. A sala poderá desencadear um mal estar causado pelo excesso sensorial – de barulho, som, cor, e movimento (lembrando os “códigos sensoriais” de Lévi-Strauss) – e pelo estranhamento. De sentir seu corpo e os espelhos de sua roupa refletir a luz da projeção. E de

desfrutar de uma certa imersão no movimento constante da câmera pelo espaço do barracão de candomblé. A primeira coisa que uma pessoa quer fazer quando chega ao candomblé, eventualmente, é de se assegurar que não corre o risco de entrar em transe e que poderá vir a entender o que se passa durante o ritual. Sentirá também como se formulam relações de poder, não somente no candomblé, mas também em consonância com o dispositivo Foucaultiano, pois a exposição sugere uma regra a ser seguida, e essa regra estabelece um confronto. Quem quiser se entregar a experiência do espaço terá tempo suficiente para começar a decifrar as imagens à sua frente, e criar suas próprias teorias sobre as imagens ali apresentadas.

Voltamos a lembrar o rito de passagem da Maya Deren quando passou o rolo de filme 16mm emprestado por Bateson pelo projetor, e viu as imagens do corpo em transe pela primeira vez. Recordamos que o êxtase artificial de Deren tinha menos relação com aos movimentos dos corpo balineses e mais com a conexão retro-alimentadora, de *feedback*, entre aquele dispositivo fílmico específico e o próprio corpo da Maya Deren.: "O contato imediato e físico com o filme, a proximidade da imagem, o controle muscular de sua velocidade ... minhas reações ao filme se traduziram em impulsos musculares que chegaram ao filme, sem tocar nos seus botões, - entre eu e o filme (...) Esta ação copulativa entre eu e o filme há de acontecer." Não se pode, de fato, sublinhar as causas que fazem com que a simples apresentação da imagem de outro corpo em transe, em contato com o aparato tecnológico, afete tanto um espectador, como afetou Deren e os participantes do filme de Rouch quando viram suas imagens em transe.

Massumi descreve o processo de imediação pela qual o corpo humano, ecologicamente, mergulha no aparato tecnológico. Um evento ecológico "natural" não se opõe ao cultural. Ele simplesmente usa elementos classificáveis como naturais (a fisiologia do corpo humano, a física da luz e dos materiais) para efetivamente fundi-los a elementos culturais. Belting enfatizou que somos capazes de levar nossos corpos a sentir-diferenciar entre a imagem e o seu suporte ou meio. De fazer distinções imediatas, porém na imediação o inverso acontece, pois é o caráter tecnológico do meio que nos faz sentir a imagem. Elementos de mediação cultural são inseridas diretamente para dentro do *nexus* ecológico. Ao se tornarem imanentes a eventos de expressão, eles se tornam *imediados*. Pode ser que a exposição inverte o que já aconteceu no barracão com os fotógrafos: o processo de "imediação" que inseriu a tecnologia para dentro do ritual, agora inserir a fisiologia do corpo humano para dentro das luzes e os matérias tecnológicos da exposição.

Fig. 65 - Planta de “Mediações”, mostrando o campo de audio-visão de “Marcadores”.

Numa triangulação entre a coletividade dos visitantes ‘paramentados’ assistindo à projeção do corpo em transe numa sala espelhada, abre-se a possibilidade de uma afinação afetiva transindividual, simulando a dinâmica dos fotógrafos presentes no barracão. Este processo de descoberta aumenta nas outras instalações, pois o visitante está constantemente ciente de sua presença corporal como parte constituinte de um ambiente interminavelmente configurável, na qual este se descobre ser agente ativo do efeito da obra.

Na sala 1, como no Candomblé, sentimos-pensamos na brecha entre as relações imanentes da festa e nosso estado mental. E é na ausência de conseguir preencher as imagens do candomblé com um “passado imediato” que as relações imanentes se impõem, para desencadear um processo de descoberta, ou interação, entre as imagens que se apresentam. Entramos naquilo que Wilhelm Dilthey chama de uma “estrutura da experiência” (1979 [1914]: 210) e William Turner chama de estado Liminar.

A experiência e processo de descoberta continua quando o visitante é convidado a sair da sala e entrar no segundo espaço expositivo. Neste espaço entre salas o visitante terá, pela primeira vez, acesso a fones de ouvido, e poderá reposicionar o corpo tanto para dentro de uma área da instalação, onde a entrevista de Babalorixá Karlito de Oxumarê e Iyalorixá Carmem de Oxum pode ser vista, como para uma área onde todas as telas podem ser vistas de uma vez. E no momento em que acionar seu aparelho auditivo e mudar de canal, terá o

privilégio de receber uma explicação para aquelas imagens antes indecifráveis. Esta junção, entre o deslocamento corporal (imposto pela regra do dispositivo-expositivo) e mudança de canais de áudio, cria uma montagem ao vivo, entre imagens e trilhas, que transforma leituras.

Por exemplo, o fluxo subjetivo das primeiras sequências da obra poderão ser transformados em narrativas construídas objetivamente pelo olhar dos fotógrafos, ou pelo olhar dos dirigentes da casa de candomblé. Similarmente, o visitante que optar por desligar seu aparelho auditivo perceberá que a ausência das cantigas e do som dos atabaques também afetará a temporalização das imagens dentro do espaço pro-fílmico: do presente ao passado. Se continuar olhando para as telas centrais, ouvindo a narração explicativa, estará voltando de certa maneira para a era do cinema de atrações, quando filmes eram exibidos em shows de variedades e recebiam comentários ou narrações ao vivo do *showman*. Quem quiser continuar passeando pela exposição, ouvindo a informação transmitida durante as entrevistas, criará combinações cada vez mais surpreendentes entre os conteúdos das salas e o documentário “Marcadores”. Neste sentido, a situação da obra pertence a quem a vê, pois ela depende do espectador para sua finalização. Criam-se experiências singulares, irreprodutíveis. A singularização de uma experiência de forma tecnológica.

É claro que essa multiplicação de sentidos, montada ao vivo pelo “espectador-ativo” ou “espectador emancipado” (RANCIERE, 2009, p.5), é capaz de se elevar acima da dialética entre passividade e ação, criando pontos de fuga dentro de montagens espontâneas e incalculáveis, que transformam o dispositivo-expositivo em algo diferente para cada pessoa. Cria-se um jogo, em que o espectador reconhece e aprende o processo pelo qual as imagens são percebidas e assimiladas, passando por uma experiência corporal, e/ou uma interação mental complexa, antes de se preparar para interpretá-las. Devolvemos a Bateson seu comentário que o observado traz a marca de quem observa⁵³, ao desconstruir – como Bateson mesmo fez em Bali – a perspectiva central nas 4 telas, para depois colocar o visitante como, novamente, o centralizador desse olhar. Diferente da perspectiva cibernética na internet, que no máximo consegue nos mostrar várias janelas estáticas, porem inter-relacionadas, o visitante faz uma montagem especial única, dentro de um *live-cinema* corporal. É neste momento que conseguimos entender o que seria o cinema sinestésico, descrito por Youngblood, sugerindo que o cérebro esteja sincronizado com a energia sensorial que a imagem fornece.

⁵³ Bateson relativizou a perspectiva do observador na sua teoria da comunicação. Este argumento critica o registro de performance efêmera, pois este é incapaz de sentir as camadas que sentimos-pensamos – vistas e não vistas – enquanto interagimos com nosso estado de mente e nossos sentimentos através do afeto.

Depois da dinâmica de atravessar as 4-telas de um lado para outro, dependendo da simultaneidade entre imagens e som escolhidos, cria-se tantas elipses entre imagens, que o próprio cérebro edita os dois planos-sequência de 35 minutos ao ponto de perderem seu aspecto de continuidade absoluta. De fato a experiência de ver “Marcadores” se aproxima à que Foucault chama de “subjetivação”, o ato de modificar o pensamento para além do conhecimento (FOUCAULT, 1985, p.9).

De um lado, o consentimento, à ilusão, do outro, uma busca de alucinação. De um lado, uma imagem que foge, mas que nos prende em sua fuga; do outro, uma imagem que se dá inteira, mas cuja inteireza me despossui. De um lado, um tempo que duplica a vida, do outro, uma inversão do tempo.... (BELLOUR, 1997, p.84).

3.1.2 - Sala 2: Tempo e ação no Acervo do “*Ilê Olá Omin Axé Opô Araká*”

Fig. 66 - Planta de Sala 2 de “Mediações”: Acervo do templo *Ilê Olá Omin Axé Opô Araká*

A Sala 2 da exposição “Mediações” pretende mostrar as transformações do orixá Oxumarê, incorporado em Babablorixá Karlito, desde as primeiras imagens em papel fotográfico, hoje cobertas de fungo. Pois um arquivo não precisa ser nada mais do que uma progressão linear de imagens-tempo,

Com esta proposta expositiva, faz-se uma tentativa de traçar uma linha entre as diferentes representações da mesma divindade para, através da acumulação das representações de sua imagem no tempo, chegar ao seu conteúdo. Esta pesquisa pretende

construir a percepção de como o orixá permanece igual de um ano para outro e como ele muda, para assim delinear sua iconicidade, seu semblante.

Tudo tem um semblante, e é através do semblante que se constrói sentidos. O semblante é a forma na qual aquilo que não aparece efetivamente se expressa, de uma maneira que deve ser aceita como sendo real. O semblante é um substituto percebido no presente de uma potência a mais da vida. Desta maneira, os sentidos de Oxumarê são multiplicados por sua própria semelhança. Com as fotografias não se tem apenas a experiência de uma única coisa. “Aquela semelhança marca o objeto como uma variação de si mesmo... ele está em movimento — dentro de um continuum disposicional ” (MASSUMI, 2011, p. 51) E assim que Oxumarê simultaneamente se representa, e representa sua diferença de si mesmo através do tempo. A série de fotos de Oxumarê mostra – a partir da foto do orixá em 2015 – seu presente e as variações futuras possíveis a partir de suas variações no passado. Com essa construção, sentimos-pensamos entre as margens das variações à nossa frente.

O que teria acontecido se Verger tivesse apresentado tantas facetas diferentes de uma única deusa, díptico após díptico, nos seus livros? Pois os africanos mudavam as vestes e paramentas dos orixás constantemente. E os dípticos de Verger serviram para “congelar” essa mesma tendência no Brasil, pois como mostra Carybé nos seus desenhos, cada terreiro fazia de um jeito.

Sabemos que no Candomblé o invisível se mostra ao mundo não através de uma imagem individual específica, mas através da história de aparições. É por este viés que o invisível permanece invisível, justamente pela multiplicação de suas visualizações. Quantas mais visualizações maior o invisível. Uma das chaves para entender a digitalização está na sua capacidade de multiplicar essas visualizações do invisível, levando-as ao infinito.

Inserimos outra fala do Ulisses, conectando esse excesso digital à suas fontes materiais: “Meu pai de santo sempre me diz que podemos dar tudo para o orixá...”

Figs. 67 a 78 - Fotos de Oxumarê incorporado em Babalorixá Karlito de Oxumarê. 1985, 1995. 1996. 1999. 2002. 2004. 2005. 2007. 2009. 2010. 2013. 2014.

3.1.3 - Sala 3: Retratos de duplos espirituais (*Enikeji*)

A Sala 3 da exposição “Mediações” visa mostrar retratos de pessoas em transe. O título do trabalho, “*Enikeji*” remete ao mito de criação Yorubá – de onde o Candomblé encontra as raízes de sua mitologia – em que o corpo humano é esculpido por Obatalá, divindade da criação. Esta escultura se torna viva ao receber sua força vital, ou alma, no céu. Depois de nascer, o ser humano sempre sente um rastro de memória por seu duplo espiritual, que os Ioruba chamam de *Enikeji*. Este semblante espiritual fica no céu, de onde protege e oferece apoio espiritual ao seu congênere na terra. É desta energia (também conhecida como *eledá*) que o corpo comunga quando entra no estado de transe. Compõe a essência celestial que se inscreve no rosto do devoto, em conjunção com a energia de seu orixá.

Fig. 79 - Planta de “Mediações”, mostrando a Sala 3: Retratos de duplos espirituais: “*Enikeji*”

Em *Why Photography Matters as Art as Never Before* Michael Fried descreve alguns dos elementos chaves do retrato fotográfico, que aplicamos à *Enekeji*. Pois, paradoxalmente, os retratados se fazem vulneráveis no momento em que estão mais fortificados espiritualmente. Por estarem em repouso, deixam de reagir quando o fotógrafo se aproxima para fotografá-los. Mesmo assim seus rostos tremem, e de vez em quando saltam gritos e berros. Fried nos lembra que para o fotógrafo:

Naturalness so understood has also been a photographic ideal, based on the belief that a person captured unawares who does not know he or she is being photographed – will reveal the ‘truth’ about himself or herself whereas a sitter who is conscious of

the camera will at once alter and thus falsify his mode of self-representation. (FRIED 2008, p.192-3).

Estes retratos de *Enekeji* apresentados a seguir foram feitos alguns momentos depois do estado de possessão. O devoto já é, então, uma divindade, mas uma divindade que está prestes a dançar ou abençoar um seguidor e oferecer uma cura. Em pé ou sentado, a divindade está presente e atenta, e nos olha de uma posição frontal, encara, confronta e por detrás de olhos fechados focados num mundo tão intenso, que ele transforma a totalidade do seu rosto. O rosto absorvido do devoto (absorvido em seu ser-outro-mundo) soube atravessar o abismo para chegar na esfera celestial onde seu duplo espiritual reside. E manifestar seu gêmeo diante de nós, como máscara-troféu de uma conquista ou jornada mítica. A manifestação de *Enijeki* nestes rostos se dá como uma dupla-hélice de DNA, uma imagem-cristal que manifesta fluxos de dualidade – presente e ausente, objeto e sujeito, ser humano e Deus – para juntar mundos virtuais e atuais simultaneamente e fazer frente a uma construção narrativa específica (DELEUZE, 1986, p.72).

Iyalorixá Carmem de Oxum lembra que durante o transe, Oxum é autora da expressão no seu rosto. E essa autoria transcende o tempo: não importa quantas vezes a câmera fotográfica captura a deusa com sua lente, a divindade jamais deixará de revelar sua “verdade eterna” acima e para além de qualquer marca do tempo no rosto de Carmem, transcendendo a própria perecibilidade do rosto humano. Isso inverte o comentário de Barthes, “tornei-me todo-imagem, i. e. morte em pessoa”. Em outras palavras, o referente fotográfico “que deixa de ser a coisa verdadeira opcional à que uma imagem ou signo se refere para ser a coisa verdadeira necessária que se colocou na frente da lente, sem a qual não haverá fotografia”, é meramente insinuado nessas fotografias (BARTHES, 1981, p.76). Sabemos que estamos olhando fixamente para pessoas que têm seus olhos fechados, que estão em outro lugar, mas não sabemos exatamente onde é este outro lugar, ou o que acontece lá que deixa um rastro tão profundo no rosto humano.

Aplicamos um conjunto de conceitos – máscara e *masquerade*⁵⁴ – ao corpo em transe e seu conjunto de vestimentas, paramentas e danças. Como a máscara, o rosto em transe expõe uma face nova e permanente ao esconder outra face, cuja ausência é necessária para criar essa nova presença. “Podemos ir um passo além e arriscar a visão de que toda a imagem, de uma maneira, poderia ser classificada como máscara, seja transformando um corpo em

⁵⁴ Enquanto a máscara cobre apenas o rosto, *masquerade* denomina um conjunto de máscara e elementos que cobre o rosto e corpo.

imagem, seja existindo como uma entidade separada ao lado do corpo” (BELTING, 2011, p.44)

Como o “detetive” das fotos de Cristian Boltanski fica-se com o mistério daquilo que, realmente, está atrás do rosto para questionar novamente e sempre, “Que tipo de evidência a fotografia é capaz de apresentar?” Tenho fotografado as divindades desde 1996, dentro de uma perspectiva etnográfica-documental direcionada ao registro de altares, da dinâmica entre a vestimenta do orixá e o espaço, e como estes se juntam para encenar narrativas mitológicas. Geralmente, quando a pessoa entre em transe no Candomblé, ela se apresenta aos atabaques e ao dirigente da casa, as vezes se prostrando a esse antes de sair do barracão.

O devoto se retira para um quarto nos fundos, onde seu orixá é vestido e paramentado. Se for de Oxalá, Nanã, Iansã, Oxum, Iemanjá ou Logun-Ede, usará uma coroa de filá⁵⁵, com miçangas, búzios, ou outras bijuterias que cobrem o rosto. Se for de Ogum, Oxossi, Exu, Oxaguiã, Oxumarê, Obá ou Ossain usará uma coroa que cobrirá grande parte do rosto. Com essas paramentas, que cobrem a totalidade do corpo em transe, com exceção das mãos e dos pés, o corpo se ausenta para presentificar o corpo mítico do orixá.

Em quase todos esse casos é muito difícil fotografar o rosto da pessoa. Porque são raras as ocasiões em que o devoto volta ao barracão com o rosto descoberto. E porque a experiência de encarar de perto o rosto em transe é extremamente desconcertante. Em geral, rostos em transe permanecem descobertos quando visitas que entram em transe, e não trouxeram paramentas, ou quando se trata de pessoas jovem no santo, cujo orixá ainda não está devidamente preparado para dançar.

Às vezes, opta-se por não paramentar o santo por pedido do próprio santo, ou porque aquele santo chegou mas não faz parte do “enredo” daquela festa. Por exemplo, se um devoto incorporar Oxum numa festa da família da terra, e assim por diante. Então essas fotos captam devotos dentro de um limbo ritual: estão incorporados, mas não paramentados para representar a divindade, estão naquela ocasião ritualística, sendo que não podem interagir como de costume.

⁵⁵ Série de miçangas ou bijuterias enfileiradas que cobrem o rosto da alguns orixás.

Figs. 80 a 97 - Retratos de filhos-de-santo e visitas ao Ilê Olá Omi Axé Opô Araká em transe. 2014-2015

3.4 - Sala 4: “Salvo!” Estereoscopias estróbricas a partir de *frames* de “Marcadores”

Fig. 98 – Planta de “Mediações”, mostrando a Sala 4: Salvo!

Na Sala 4 encontramos a instalação “Salvo!”⁵⁶ onde serão projetadas em torno de 10 a 15 canais de vídeo dentro de um largo panorama de imagens cintilantes. O trabalho apresenta “casais” de dois frames extraídos dos planos-sequencia de 2009 e 2010 que são multiplicados para criar sequencias de vídeo. O dispositivo-regra imposto ao trabalho é de extrair dos planos-sequencias do barracão do templo *Ilê Olá Omi Axé Opô Araká* todos os momentos que houveram disparo de um flash, por menor ou maior que fosse essa interferência na imagem. A essa imagem junta-se o próximo frame, já sem flash.

Nos inspiramos nas antigas estereoscópias⁵⁷, desenvolvida no século dezoito, mas ao invés de colocar os frames de vídeo (com e sem flash) lado a lado, colocamos um depois do

⁵⁶ Para ver o vídeo clique: http://rodericksteel.wix.com/mediations#!_sala-3---salvo/salvo!---video (senha: abre)

⁵⁷ De acordo com Wikipedia: “Estereoscopia é uma técnica usada para se obter informações do espaço tridimensional, através da análise de duas imagens obtidas em pontos diferentes. O fato de o ser humano ter dois olhos permite-lhe, através da estereoscopia ter a noção de profundidade espacial, e ter a noção da distância a que se encontram os objetos. A estereoscopia humana é a análise de duas imagens da cena que são projetadas nos olhos em pontos de observação ligeiramente diferentes sendo que o cérebro funde as duas imagens no cortex visual, e nesse processo, o indivíduo obtém informações quanto à profundidade, distância, posição e tamanho dos objetos, gerando uma sensação de visão tridimensional.”

outro em vídeo.

Fig. 99 - Duas estereoscópicas, desenvolvidas por Holmes e Brewster. Fonte: Wikiwand.

Sabemos que o flash da câmera é especialmente perturbador para os espíritos e as divindades, pois essa forte luz parece querer iluminar as opacidades e os segredos dos corpos em transe. Por isso é visto como uma luz invasora do teatro da ocultação. O flash também anuncia uma intenção de substituir um meio por outro: o corpo-meio pela imagem-objeto. Pode nunca ser o poder espiritual que a fotografia revela, mas o flash certamente faz a fotografia revelar, em toda sua nitidez, a superficialidade iluminada do o aparato-corpo. Além do mais, o flash substitui a penumbra do transe, pela luz do iluminismo, da superioridade científica. O próprio Pierre Verger fotografava numa época em que a fotografia era vista como algo que desmascarava e expôs os espíritos de maneira ameaçadora. Percebe-se que Verger optou por evitar a fotografia noturna na África, para não confrontar os corpos em transe com seu flash. Foi quando ele retratou os orixás nos barracões escuros da Bahia que teve que disparar este dispositivo, para sua catalogação definitiva do panteão dos orixás.

A experiência de ver o trabalho cria eventos paradoxais. O efeito final depende da triangulação entre nosso registro em vídeo, o orixá, e o *flash* do dispositivo. Se o fotografo está longe do orixá, o *flash* é tão fraco que se torna quase imperceptível. Se muito próximo, o flash parece desmaterializar o orixá. O efeito surpreende, pois essa luz exterior parece emanar de dentro da divindade. Sua forma resplandece, se torna expressiva, incandescente, esplendorosa.

Em Segundo lugar, cada *flash* que foi captado nos planos-sequencia Marcadores tem uma forma própria, única, como se mostrasse — dentro de uma metáfora contínua — que cada um de nós ilumina o objeto na nossa frente de maneira diferente.

Fig.100 - Interferência causado pelo flash de um câmera nas linhas horizontais do sistema de captação digital miniDV.

Em terceiro lugar, o *flash* leva o embate entre os aparatos tecnológicos a um tipo de desfecho-limite. Um limiar entre flashes das câmeras e celulares fabricados em 2009 e 2010, e as barras verticais – *interlaced* — do sistema de captação digital em miniDV do aparato em vídeo, fabricado em 2005. Basta ampliar a imagem 480 x 720 pixels em vídeo para ver como o flash ilumina as linhas horizontais de vídeo. É possível traduzir ou *transduzir* qualquer modalidade sensorial de um meio para outro. Do áudio para visual, por exemplo. Pode-se também fundir qualquer gênero de prática artista. Fundir fotografia com performance, fotomontagem com pintura, e assim por diante. A tecnologia digital não possui nenhuma especificidade própria como meio. É por isso que Lev Manovich, entre outros, a descrevem como um “meta-meio” (MANOVICH, 2013, p.199). Massumi nos lembra que podemos criar um catalogo de permutações entre meios, como bem fez Raymond Bellour na época de seu livro “Entre Imagens”.

Fig. 101 - Simulação dos múltiplos canais projetados em Sala 4 da exposição “Mediações”.

Acreditamos que a eficácia de “Salvo!” como instrumento artístico se dá para além de qualquer questão ligada a arte digital. Um quarto fator nos instiga a pensar como a Sala 4 traz a tona elementos discutidos nesse trabalho. Ao entrar no espaço entre o fotógrafo e seu sujeito, fazemos com que os flashes sejam desprovidos de autoria e de intencionalidade. Este trânsito entre dispositivos nos coloca dentro do fluxo de fases e múltiplas individuações do processo de transdução teorizado por Simondon:

Para o processo de transdução ocorrer, deve haver alguma disparidade, descontinuidade ou incompatibilidade dentro de um domínio; duas formas diferentes ou potenciais cuja disparidade pode ser modulada. Transdução é um processo pelo qual uma disparidade ou diferença é topologicamente e temporalmente reestruturado através de alguma interface. Para mediar diferentes organizações de energia. (SIMONDON, 1989, p.25)

3.5 - Sala 5: Vídeo-instalação imersiva “O Meio”.

Fig. 102 - Planta de “Marcadores”, mostrando o Sala 5: O meio.

A instalação “O meio”⁵⁸, na Sala 5 visa oferecer uma imersão interativa durante a exploração de tecnologias que permite relacionar o corpo físico com um dispositivo digital interativo. Não procura tornar o visitante capaz de, metaforicamente, entrar em transe, ou adentrar o corpo em transe dos sacerdotes, mas de penetrar os mundos paralelos do corpo em transe (percebido como uma mídia própria) e das diversas mídias eletrônicas, com suas inscrições e leituras específicas desse corpo em transe.

⁵⁸ Para ver o vídeo: http://rodericksteel.wix.com/mediations#!_sala-5---meio/o-meio--video (senha: abre)

Em uma sala escura, um sistema multi-display sincronizado produz uma tela panorâmica, cujas cenas oferecem imagens rotoscopiadas – separadas dos ambientes onde estavam inseridas – dos corpos em transe do Babalorixá Karlito e Iyalorixá Carmem de Oxum, atravessados por imagens em vídeo modeladas em 3D. O visitante será convidado a inserir sua cabeça para dentro de um de dois globos, suspensos do telhado por um sistema de elásticos. Estes globos serão revestidos por materiais que já foram usados pelos corpos de Karlito e Carmem e transe. Serão, ademais, confeccionados pelos mesmos.

Ao entrar nesse globo-máscara, as cabeças dos visitantes serão inseridas dentro de uma interface ótica montada na cabeça (*Optical head-mounted display*) que se movimenta junto com a cabeça. Através desse mecanismo e seus movimentos, o visitante poderá construir relações entre as imagens projetados na sua frente — em 3-D — com as imagens de sua interface ótica. A característica performática do dispositivo permite a mixagem de imagens – entre uma imagem que faz e ganha corpo e o corpo que faz imagem – dentro de temporalidades únicas que passam pelo giro e outros movimentos dos corpo. Trata-se de uma, e esse corpo da imagem, nesses casos específicos. É girando que a imagem ganha corpo.

Fig. 103 – Interface ótica (*Optical head-mounted display*).

A instalação suscita a questão de se o jorro de energia estética-política que atravessa o transe pode ser canalizado para transformar conceitos e perspectivas sobre o candomblé. Se apoia na confecção de um mundo caleidoscópico criado a partir de detalhes em movimento das vestimentas e paramentas dos orixás. Recortamos esse elementos pois acreditamos que eles refletem a vontade dos sacerdotes de usar a beleza como agente de transformação política.

Com seus elementos materiais, imateriais e digitais, a soma de elementos que compõe a instalação se tornam parte de um *phylum maquínico*. Ela mistura a artificialidade dos meios digitais com a ecologia do corpo humano, para criar singularidades de experiência e expressividade através da percepção. Usa a tecnologia da instalação para colocar o visitante

na brecha entre o corpo em transe e a tecnologia que a registra e dissemina. Por essa circunstancia, o corpo humano se torna maleável, ao se imergir na imediação e imediatismo da composição relacional da experiência a qual está submetida.

As tecnologias estendem o tempo dos eventos experienciais de auto-desconexão, dentro de variações contínuas. Massumi nos lembra que as sensações se prolongam, e que são tecnologias ecológicas de abstrações vivenciadas, trabalhando duramente todo microssegundo de todo dia. Para ele, as tecnologias não são “próteses do corpo”, pois as sensações já são isso. As tecnologias são multiplicadores e disseminadores de eventos-abstratos. “São próteses da vida de abstração,” pois estão sempre interagindo, saindo um do outro, já que nunca agem sozinhos. (Massumi 2002, 144–176). Para ele, o que chamamos de dominação visão-cêntrica sobre os outros sentidos nada mais é do que uma conexão intermodal entre a visão e os outros sentidos. O dispositivo ocular da instalação “o meio” pretende então dinamizar essas relações imediatas, *imediadas*, entre os diferentes sentidos, de maneira intermodal, ou *amodal*. (Massumi 2002, 169–171). Como se a instalação permitisse prolongar, através da tecnologia, o que a arte pode fazer de melhor: explorar como os sentidos habitam uns aos outros.

Fig 104 - Detalhes de imagens filmadas com celular sendo rotoscopiadas em After Effects para serem inseridas na sequência exibida na tela panorâmica.

Considerações Finais.

Alguns referenciais teóricos foram revistos da área de cinema, artes visuais e antropologia que referendam, contribuem e questionam os conceitos da pesquisa, a fim de colocá-los em discussão. Em especial, focamos na análise do corpo em transe e na teoria do ritual, amplamente discutidos de maneira vertical.

A imagem da performance original do corpo em transe, por mais efêmera que seja, se repete, e se repete como outro, dentro de um processo contínuo de auto-regulação com seus tempos variados. Constatamos como essa efemeridade do ritual cria uma energia que transduz a imagem do corpo em transe para outras mídias, para um circuito aberto onde a imagem do corpo em transe como meio agencia outras relações que não são ontogenéticas ao ritual. Observamos que existe uma dinâmica comportamental, cultural e social das novas mídias que impõem determinadas formas sobre as coisas. Neste caso, sobre o corpo em transe. A primeira crise que o uso das novas mídias cria se dá no próprio ritual, ao reordenar relações hierárquicas entre o orixá e seus devotos. A segunda crise é gerada pelo próprio dispositivo e a natureza digital de suas regras internas, quando estes transduzem a imagem “fraca”, ou instável, do corpo em transe para diversos meios. Ou seja, transduz uma imagem que, como vemos, não é forte o suficiente para se defender em nenhum dos meios para qual é transduzido. Ou seja, a imagem do corpo em transe pode tanto ser sujeito ao díptico fotográfico, ao cine-transe, quanto ao seu próprio exorcismo nos canais das igrejas eletrônicas.

Verificamos que, inicialmente, os sacerdotes aceitaram a crise desencadeada no ritual pela intervenção dos novos dispositivos, para logo criar mecanismos regressivos e vetar a fotografia, resolvendo a crise atual do ritual e interrompendo o fluxo de imagens para o mundo “virtual” da rede. Enquanto isso os devotos mudaram seu comportamento, substituindo a disseminação da imagem do corpo em transe por *selfies* com os orixás, e eventualmente acatando ao convite feito pela Casa de Oxumarê na Bahia, através de um manifesto, de abandonar essa prática.

Analizamos os processos de pesquisa e produção de vídeos, do documentário expandido “Marcadores” e uso de novas tecnologias no tratamento de imagens para compor uma série de novos trabalhos em vídeo. É possível hoje ver os meios se agregarem a outros meios para criar novas potencialidades poéticas. O que no ritual cria camadas de conflitos, em tempos distintos, na exposição “Mediacões” cria um espaço imersivo, sensorial e *mediado*.

Longe de viciar a noção de meio, práticas intermeios nos fornecem novas maneiras de repensar a especificidade e função de cada meio, dentro de uma interação constante com correntes de convergência. O clima contemporâneo de convergência nos faz lembrar à noção que André Bazin apresentou cinco décadas atrás, que o cinema é uma “arte impura.”

Nossa esperança é que a exposição “Mediações” seja capaz de afetar as pessoas profundamente. Que quando os visitantes saírem possam sentir-pensar de outra maneira sobre o conjunto de temas apresentados. De terem percebido o próprio processo de percepção, para de alguma maneira se tornarem semblantes do corpo em transe. De renovar o ato de perceber o Candomblé

Defendemos a criação de uma exposição capaz de se assemelhar ao que Massumi chama de “técnica de existência”. De criar condições para que os visitantes possam alcançar algo e se relacionar com outra composição de vida. Acreditamos que essas técnicas priorizam criatividade sem regulamentação, inventividade para além de interpretações, dentro de uma economia política-estética de experiência vivida dentro de obras experimentais e processuais. Que atravessam o território do cinema e da arte, no encontro com a antropologia visual e estudos da mídia.

O aspecto relacional e participatório do processo de transitar por “Mediações” pode ser chamado de político. Existem escolhas a serem feitas, relações a serem negociadas, na vivência com uma obra de tantas camadas como “Marcadores”. Até chegar às leituras. O ritual afeta o participante, o faz projetar objetivos para o futuro. Fica em aberto se a arte e exposições como “Mediações” tem a mesma capacidade transformadora. De gerar dinamismos capazes de mudar vidas e ampliar horizontes. Pois há uma diferença política entre um vivência artística que gera um auto-retorno para si, e uma que nos possibilita ser outro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD Antonin. *The Theater and Its Double*. Grove Press, 1994.
- BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*. Ensaios sobre fotografia, cinema, pintura, teatro e música. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- _____. “A câmara clara: notas sobre a fotografia”. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1980] 1984.
- BARROS, Anna. *A arte da percepção: um namoro entre a luz e o espaço* – São Paulo: Annablume; FAPESP, 1999.
- BAMBOZZI, Lucas. *Outros cinemas*. In: Redes sensoriais: arte, ciência, tecnologia. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2003.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulações*. Lisboa: Antropos, 1981.
- BAUDRY, Jean-Louis. *L’effet Cinéma*, Paris: Albatros, 1978.
- BATESON, Gregory & MEAD, Margaret. *Balinese Character: A Photographic Analysis*. New York Academy of Sciences. 1942.
- BATESON, Gregory. “They Threw God out of the Garden”. Letters from Gregory Bateson to Philip Wylie and Warren McCulloch. *CoEvolutionary Quarterly*, Winter, 1982.
- BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*. In: ADORNO et al. *Teoria da Cultura de massa*, São Paulo: Paz e Terra, 1985.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-Imagens: Foto, Cinema, Vídeo*. Campinas: Papirus, 1997
- BARTHES, Roland. *Camera Lucida*. Farrar, Straus and Giroux, 1981.
- BELL, Catherine. *Ritual: Perspectives and Dimensions*. New York: Oxford University Press, 1997
- BEHREND, Heike. *Trance Mediums and New Media*. Fordham Univeristy Press. 2015.
- BELTING, Hans. *An Anthropology of Images*. Princeton & Oxford; Princeton University Press, 2011.
- BERGSON, Henri. *Ensaios sobre os Dados Imediatos da Consciência*. Trad. João da Silva Gama. Lisboa: Edições 70, 1988.
- BOLTANSKI, Christian & MARSH, Georgia. “The white and the Black: An interview with Christian Boltanski,” *Parkett* 22, 1989.
- BIRNBAUM, Daniel. *Olafur Eliasson*. Artforum, London: [S.e.], p.1 06-1 08, abril, 1998.
- BRUNO, Giordano. *Essays on Magic*. Tradução de Richard Blackwell. Cambridge University Press, 2004.

- BURKE, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*, Oxford University Press, 1757.
- CAIUBY NOVAES, Sylvia. *A construção de imagens na pesquisa de campo em Antropologia*. Iluinuras, Porto Alegre, v. 13, n. 31, p. 11-29, jul./dez. 2012.
- CHION, Michel. *Audio-vision: sound on screen*. New York, Columbia University, 1994.
- COHEN, Marshall. *Film Theory and Criticism*. Oxford Univeristy Press, 1985.
- CSORDAS, Thomas. *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self*. Cambridge University Press, 1995.
- DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2005
- DEFERT, Daniel. 'Foucault, Space and the Architects', *Documenta X: Politics/Poetics*, Cantz Verlag, 2000.
- DE FRANCE, Claudine. *Cinema e Antropologia*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- _____. *Cinema 1 (The Movement Image)* University of Minnesota Press, 1986.
- _____. *Cinema 2 (The Time Image)*. University of Minnesota Press, 1989.
- _____. Kant Lecture. (Tradução inglesa de Melissa McMahon's encontrado no <http://www.imagnet.fr/deleuze>) Seminar, 1978.
- _____. ¿Que és un dispositivo? In: *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa, 1990.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (trans. Brian Massumi). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- DEREN, Maya. *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*. Thames & Hudson, 1983.
- _____. Notebook 1947. Anotações feitos a mão em caderno. *Maya Deren Estate*. Mugar Library, Boston University. 1947b.
- DERRIDA, Jaques. *Writing and Difference*. Chicago: University of Chicago Press, 1978.
- DIXON, Steve. *Digital Performance. A History of New Media*. MIT Press, 2007.
- DREWAL, Margaret. *Yoruba Ritual: Performers, Play, Agency*. Indiana University Press, 1992.
- DUBOIS, Phillipe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Editions Nathan. Paris, 1990.
- EISENSTEIN, Sergei. *The Film Sense*. London: Faber & Faber, 1960.
- ELKINS, James . *Re-enchantment: The Art Seminars*. New York: Routledge, 2009.
- FAROCKI, Harun. & ERNST, Wolfgang. *Towards an Archive for Visual Concepts. Working on the Sight-Lines* (Thomas Elsaeser, Ed) Amsterdam University Press, 2004

- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda, 1985
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo Performativo*. Abada Editores, 2011.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. 1. ed, Germany, 1983. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FRIED, Michael. *Why Photography Matters as Art as Never Before*. New Haven and London, Yale University. Press, 2008.
- GELL, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon, 1988.
- GRIMES, Ronald L. *Ritual Criticism*. University of Southern Carolina, 1990.
- _____. *Ritual, Media and Conflict*. Oxford University Press, 2011.
- _____. *The Theatre of Sources*. The Grotowski Sourcebook. Editor: Richard Schechner. Routledge. 1997.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Towards a Poor Theatre*. Simon and Schuster, 1968.
- GROYS, Boris. *Art Power*. The MIT Press, 2008.
- HERZOG, Werner. *On the Absolute, the Sublime and Ecstatic Truth*. Arion: A Journal of Humanities and the Classics 17:3, 2010.
- HERRMANN, Daniel. *Gillian Wearing*. Ridinghouse, 2012.
- HOLL, Ute. *Kino, Trance and Kybernetik*, Berlin: Brinkmann und Böse, 2002. Nova versão publicada em *Trance Mediums and New Media*. Fordham Univeristy Press. 2015.
- HUSSERL, Edmund. *On the Phenomenology of the Consciousness of Internal Time (1893-1917)*, Kluwer Academic Publishers, 1991.
- KANT, Emanuel. *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*, 1764. University of California Press, 1960.
- KEESING, Roger. *Experiments in Thinking about Ritual*. Canberra Anthropology, Volume 14, issue 2, 1991.
- KIRBY, Michael. *On Acting and not acting*. In: Acting (re) considered. London, Routledge, 1995, p. 43-58
- KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, AS, 2002.
- _____. *Art in the age of the post-medium condition*. London: Thames & Hudson, 2000.
- LYOTARD, Jean-François. *Lessons on the Analytic of the Sublime*. Stanford University Press, 1994
- MACHADO, Arlindo. *Arte e Mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- MACIEL, Kátia (org.) *Cinema Sim: Narrativas e Projeções*. Itaú Cultural, 2008.

- MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge, The MIT Press, 2001.
- _____. *Software Takes Command*, New York: Bloomsbury Academic, 2013.
- MARTINI, Gerlaine Torres. A fotografia como instrumento de pesquisa na obra de Pierre Fatumbi Verger. 1999. 184 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação)-Universidade de Brasília, Brasília, 1999.
- MASSUMI, Brian. *Parables for the virtual: movement, affect, sensation*. Durham & London: Duke University Press, 2002.
- _____. *Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurrent Arts*. MIT Press, 2011.
- MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica. PUC-SP, 2004
- MERNARD, David George. “A Deleuzian Analysis of Tarkovsky’s Theory of Time-Pressure:” Tarkovsky’s theory of *time-pressure* as ‘cine-physics’. Offscreen 2003
- MERLEAU- PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *O visível e o invisível* – São Paulo: Perspectiva, 2005. MACIEL, Kátia (org.) *Cinema Sim: Narrativas e Projeções*. Itáu Cultural, 2008.
- MITRY, J. *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*. Indiana University Press, 1997.
- MORITZ, Karl. P. *Bestimmung des Zwecks einer Theorie des schönen Künste*. In: Schriften zur Ästhetik und Poetik. SCHRIMPF, H. J. (Hrsg.). Berlin: De Gruyter, 2011. MORRIS, Rosalind. *On the Subject of Spirit Mediumship in the Age of New Media*. In: Trance Mediums & New Media.
- NÓBREGA, Cida & ECHEVERRIA, Regina. *Verger por Verger*. Salvador: Corrupio, 2002.
- ORO, Ari Pedro. *Neopentecostais e Afro-Brasileiros: Quem vencerá esta guerra?* Debates do NER, Porto Alegre, ano 1, n.1. 10-36, 1997.
- PARENTE, André. MARTINS, Manuela Penafria Índia Mara (Org.) *Estéticas do Digital: Cinema e Tecnologia*. Livros Labcom, 2007
- PASOLINI, Pier Paolo. *The Cinematic*. CAMPANY, David (Ed.). MIT Press/Whitechapel Gallery, 2007.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. Companhia das Letras, 2001.
- RANCIÈRE, Jaques. *Emancipated Spectator*. Verso Books, 2009
- REYNA, Carlos. *Cinema e Antropologia: Novos diálogos metodológicos na interpretação de um ritual andino*. Mimeo. N.d.

- RUSSEL, Catherine. *Experimental Ethnography. (The work of Film in the age of Vídeo)*. Duke University Press, 1999.
- RIVETTE, Jaques. “*L'âge des metteurs en scène*”. *Cahiers du Cinéma* nº 31. 1954.
- SCHILLER, Frederic. *A educação estética do homem*. São Paulo, Iluminuras, 1990.
- SCHECHNER, Richard. *Between Theatre and Anthropology*. University of Pennsylvania Press, 1985.
- SILVA, Vagner Gonçalves da. *Intolerância religiosa. Impactos do neopentecostalismo no campo religioso afro-brasileiro*. São Paulo: EDUSP, 2007.
- _____. *Encruzilhadas: conflitos entre neopentecostalismo e religiões afro-brasileiras*, (a ser publicado) 2014.
- SIMONDON, Gilbert. *L'individuation psychique et collective*. Paris: Aubier, 1989.
- STERN, Daniel. *The Interpersonal World of the Infant*. Basic Books. 1985.
- SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- TARKOVSKY, Andrei. *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*. University of Texas Press. 1987
- TAUSSIG, Michael. *The Magic of the State*. Routledge, 1997.
- _____. *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man*. The University of Chicago, 1987.
- TURNER, Victor. “*Are there Universals of Performance in Myth, Ritual, and Drama?*” In E. Turner, ed., *On the Edge of the Bush; Anthropology as Experience*, pp.291-301. Tucson: University of Arizona Press, 1985.
- _____. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1987.
- TORRENS, Valentin. *Pedagogia de la Performance*. Diputación Provincial de Huesca. Beca Ramón Acín, 2007.
- VERGER, Pierre. *Dieux d'Afrique*. Paul Hartmann, Paris. 1954.
- VOGEL, Amos. *Film as a Subversive Art*. New York, Random House, 1974.
- VIRILIO, Paul. *Speed and Politics: An Essay on Dromology*. New York: Semiotext(e). 1977.
- WHITEHEAD, Alfred North. *Process and Reality*. The Free Press, 1978.
- YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*. E.P. Dutton, 1970.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

- BATESON, Gregory & MEAD, Margaret. (Dir.) *Trance and Dance in Bali*. 1952.
- DEREN, Maya. *Divine Horsemen: the Living Gods of Haiti*. (Dir) 1985.
- GUZMAN, Patrício. (Dir.) *Nostalgia de La Luz*. 2010.
- GANCE, Abel. (Dir.) *Napoléon*. 1927.
- GREENAWAY, Peter. (Dir.) *Prospero's Books*. 1991.
- MARTINS, Henrique. (Dir) *Mãe De Santo*. TV Manchete. 1990.

DEPOIMENTOS

Pai Karlito de Oxumarê, em depoimento de 2009. Integra do material filmado disponível mediante solicitação (Marcadores fita *KC4*). Entrevista editada está no link:

http://rodericksteel.wix.com/mediations#!__sala-1---video-instalacao/audio-1---entrevistas (senha é abre)

Ulisses de Oxaguiã: filho-de-santo de Pai Karlito de Oxumarê. Depoimento de 2009. Integra do material filmado disponível mediante solicitação (Marcadores fita *UM3*)

http://rodericksteel.wix.com/mediations#!__sala-1---video-instalacao/audio-iv---entrevistas (senha é abre)

APÊNDICE

MARCADORES 1^A – Audio Tela 1

Primeira parte da entrevista de Iyalorixá Carmem e Babalorixá Karlito

Link: http://rodericksteel.wix.com/mediations#!__sala-1---video-instalacao/audio-1---
senha: abre

MARCADORES 1^B – Audio Tela 1

Segunda parte da entrevista de Iyalorixá Carmem e Babalorixá Karlito

Link: http://rodericksteel.wix.com/mediations#!__sala-1---video-instalacao/audio-1---
senha: abre

MARCADORES 2^B – Audio Tela 2

Segunda parte da Festa de 2009

http://rodericksteel.wix.com/mediations#!__sala-1---video-instalacao/audio-ii---2009
senha: abre

MARCADORES 3^B – Audio Tela 3

Segunda parte da Festa de 2010

http://rodericksteel.wix.com/mediations#!__sala-1---video-instalacao/audio-iii---2010
senha: abre

MARCADORES 4^A – Audio Tela 4

Primeira parte da entrevista com os fotógrafos

Link: http://rodericksteel.wix.com/mediations#!__sala-1---video-instalacao/audio-iv---entrevistas

senha: abre

MARCADORES 4^B – Audio Tela 4

Segunda parte da entrevista com os fotógrafos

Link: http://rodericksteel.wix.com/mediations#!__sala-1---video-instalacao/audio-iv---entrevistas

senha: abre

OUTRAS OBRAS

SITE “MEDIACÕES”

Link: <http://rodericksteel.wix.com/mediations>

SALA 3: Enikeji

Link: http://rodericksteel.wix.com/mediations#!__sala-4---enikeji/videoportraits

senha: abre

SALA 4: Salvo!

Link: http://rodericksteel.wix.com/mediations#!__sala-3---salvo/salvo!--video

senha: abre

SALA 5: O meio

Link: http://rodericksteel.wix.com/mediations#!__sala-5---meio/o-meio--video

senha: abre