

CONFLITOS ENTRE O CORPO RITUAL E O CORPO DIGITAL: notas sobre o documentário expandido “Marcadores”

Roderick Steel¹

Resumo: Esta pesquisa apresenta uma produção autoral e reflexão crítica sobre registros de experiências e relatos documentais em imagens para evidenciar como as novas tecnologias modificam a prática religiosa. Propósitos de refletir sobre imagens sagradas do candomblé quando transitam entre meios audiovisuais e seus processos. A pesquisa objetiva seguir trajetórias de registros do corpo humano em transe, por diferentes dispositivos em diversos meios eletrônicos, para reuni-los em um documentário expandido em múltiplas telas dentro de uma instalação. O estudo examina as 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 documental; imagem-objeto; candomblé.

Abstract: This research project generates several installations and a critical reflection on how new technologies are changing religious practices. It examines 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 a documentary film will roam freely over multiple

¹ Possui graduação em Cinema pela Boston University. Tem experiência nas Artes Visuais, com ênfase em Videoarte, Documentário Experimental e Etnográfico, Fotografia e Cinema expandido. Atualmente cursa mestrado em Meios e Processos Audiovisuais na Universidade de São Paulo (orientador Prof. Dr. José Atílio Avancini). E-mail: rodericksteel@hotmail.com.

screens in a video-installation. 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.

Keywords: Video-installation; expanded cinema; documentary photography; image-object; candomblé.

Introdução

Este estudo pretende discutir o registro documental em vídeo e fotografia de imagens autorais geradas durante o momento sublime do corpo humano em transe no Candomblé, e a expansão desse registro para múltiplas telas dentro de um espaço expositivo. O objetivo é delinear os conflitos e transformações entre os corpos no ritual festivo e as imagens desses corpos nos meios digitais, para assim examinar as potencialidades de atuação política do corpo em transe, nos meios de comunicação e nas redes sociais, numa tentativa de reverter conceitos e conquistar espaços.

Desta forma, desde 1996, este projeto vem colhendo registros (fotografias e vídeos analógicos e digitais) para, em 2009, se confrontar com o momento específico em que um conjunto de questões ligadas ao corpo ritual e corpo digital se cristalizam para compor este trabalho. Neste ínterim, o documentário expandido em 4 telas, “Marcadores”, tornou-se o principal procedimento autoral a ser considerado, o que subentende fundar procedimentos de pesquisa, produção e finalização deste documentário como a referência para a construção desta escrita.

Mediações entre o corpo ritual e o corpo digital: a construção de um conceito poético

O documentário expandido e vídeo-instalação “Marcadores” 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 neopentecostais, e o uso das novas mídias e dispositivos digitais para restituir e reconstruir este *imags: o* .

Condensamos nossa pesquisa no templo Ilê Olá Omin Axé Opô Araká, dirigido por Iyalorixá Carmem de Oxum e seu filho carnal, Babalorixá Karlito de Oxumarê, que se consolidou como um dos mais conhecidos e influentes² templos de matriz africana do país, com suas 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, um ano antes da abertura do templo na Represa Billings, localizado na divisa entre São Bernardo do Campo e Diadema. Com eles, foi possível adotar o templo de *candomblé* como um espaço de experimentação para projetos em vídeo, 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...

Sabemos que durante anos a imagem mais contínua e regularmente divulgada do *candomblé* foi a do fotógrafo-etnólogo francês, Pierre Verger. Impulsionado por uma profunda admiração pelo *candomblé* baiano, Verger fez várias visitas à África, onde inicialmente fotografou “apenas para mostrá-las aos seus amigos do *candomblé* na Bahia” (MARTINI, 1999, p. 63). O livro “*Orixás*”, que revisitou fotos previamente publicadas no livro “*Dieux d’Afrique*”, “transformou-se rapidamente na “bíblia” do *Candomblé*” (NOBREGA e ECHEVERIA, 2002, p. 314). De fato, suas descobertas

² Parte do pressuposto desse artigo é de dar testemunho a este feito.

cativaram o povo de santo, numa época em que havia pouquíssimos registros do candomblé. Vale notar, dados os interesses especícos dessa pesquisa, que o próprio Verger fotografou pouco em Salvador. No Gantois, por exemplo “Verger não foi bem recebido e não conseguiu passar da soleira da porta para dentro e foi até empurrado”o(MARTINI, 1999, p. 98) A proibição da fotografia³ nos terreiros, e o acesso limitado às fotos de Verger fez com que seus poucos registros tivessem grande influência sobre a estética do candomblé⁴. Pode não ter sido o desejo do fotógrafo, mas o candomblé foi *mediado* por seus livros, situação perpetuada durante muito tempo pela proibição da fotografia.

Essa perspectiva se fez presente no momento que conheci Babalorixá Karlito⁵, ao presenciar a gradual construída de uma estética prtica enciar a gradual esente no mlaudio de Oxum, para dentro do templo chamado afetivamente de “Axé Batistini” e dirigido pelo então Babalorixá Pérsio de Xangô, sacerdote celebrado dentro do candomblé de “Axé. Neste templo de origens baianas, a fotografia também era proibida, e o padrão estético Verger, vigente. Foi com muito apreço que ganhei o apelido de “Verger da casa”⁶ e pude registrar as festas anuais, primeiro em foto e, eventualmente, em vídeo. Desta época, vale revisitar duas fotos que serviram , primeiro em foto eiscomo 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 Karlito está rosto permanece descoberto (PRANDI, 2001, Prancha 20).

³ O terreiro do Gantois continua a proibir a fotografia dos orixás até os dias de hoje, com exceção dos registros “internos”.

⁴ Lembro-me que, em minha primeira pesquisa de campo, na Casa Branca, em 2009, fui proibido de desenhar os orixás presentes no barracão, pelos ogãs da casa.

⁵ Quando conheci Babalorixá Karlito de Oxumarê pela primeira vez, ele ainda morava em Aracaju, Sergipe, onde trabalhava como estilista, confeccionando vestidos para noivas.

⁶ Além do mais, durante minha própria iniciação para Ogã, em 1999, tive a honra de ter Pai Pérsio como meu padrinho de santo.

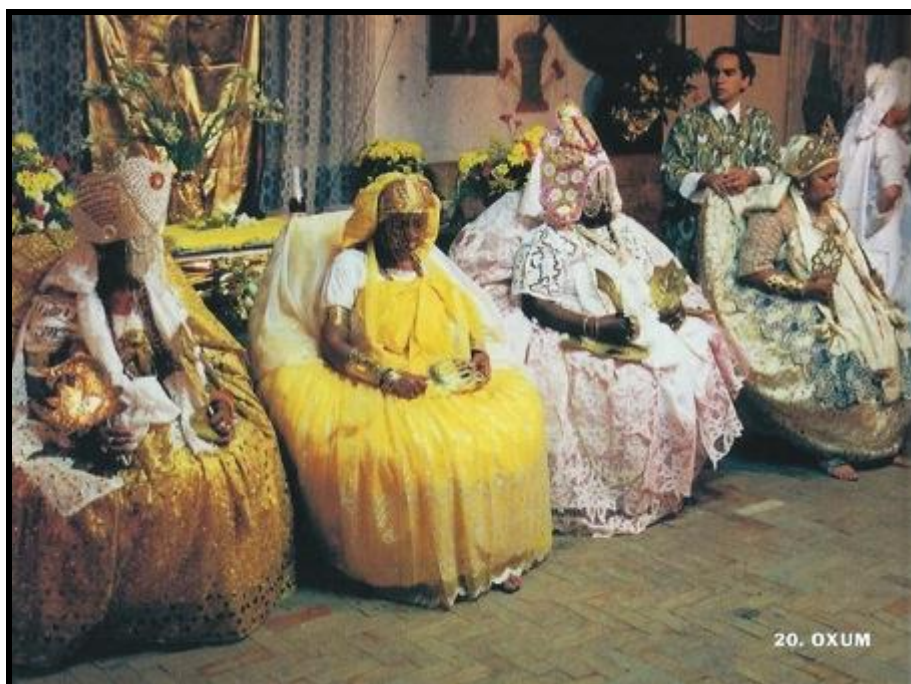


Fig. 1 - Babalorixá Karlito de Oxumarê com Iyalorixá Carmem de Oxum no “Axé Batistini”. O crédito, no livro “Mitologia dos Orixás”, diz: *Oxum em quatro manifestações. Ilê Alaketu Axé Airá, São Bernardo do Campo, SP, 1997, foto de Roderick Steel.*

Outra foto, no mesmo local, mostra dois filhos de santo durante uma festa de Oxalá. Na direita, vemos Ulisses de Oxaguiã, vestindo paramentas confeccionadas dentro da estentas do recém inaugurado templo de Carmem e Karlito⁷, onde a fotografia já era permitida. No lado esquerdo, vemos um filho-de-santo⁸ da Bahia, em visita à São Paulo. Logo depois de tirar a foto, um parente veio me pedir para não fotografar, pois, na casa de origem dele, a fotografia não era permitida. Sem paramentas, o santo segue o padrão visto no livro “Orixás”, de Pierrer Verger. Ulisses, exatamente dez anos depois, faz a seguinte observação durante sua entrevista para “Marcadores”:

Eu fiz a roupa para meu santo este ano...todo mundo tem a

⁷ Era, e continua sendo, muito comum filhos de Iyalorixá Carmem e Babalorixá Karlito “darem o santo” no “Axé Batistini”.

⁸ Certamente um parente do Babalorixá Pérsio de Xangô, de uma das casas acima mencionadas na Bahia.

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.



Fig. 2 - Ulisses de Oxaguiã (atrás) durante as “Águas de Oxalá”, no “Axé Batistini” (Ilê Alaketu Axé Airá) São Bernardo do Campo, SP, 2000.

Na mesma época, foram direcionados ataques constantes das igrejas neopentecostais contra as religiões afro-brasileiras, no auge da declarada “guerra espiritual”. De acordo com Vagner Gonçalves da Silva (2014, p. 5), 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 de “igrejas eletrônicas”) centralizada na teologia da batalha espiritual contra as outras denominações religiosas, sobretudo as afro-brasileiras e o espiritismo.

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). 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 mímica 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 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 orixá⁹.

Foi dentro destes contextos - entre o trauma e a magia - 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 *Ilesente pesquisa nasceu* e estava cheio, a ponto de ser quase impossível se locomover dentro do barracão. Estávamos filmando o orixá patrono da festa, *Oxumarê*, incorporado no Babalorixá Karlito. E *Oxum* incorporada na Iyalorixá Carmem. Filmávamos, excepcionalmente, sem intenção específica, mas dentro de um ciclo de filmagens que se iniciou em 2002, quando tivemos permissão para filmar a mesma festa pela primeira vez. Diferente daquela época, quando telefones celulares ainda eram raros,

⁹ Para uma abordagem detalhada dos conflitos entre as igrejas neopentecostais e as religiões de matriz africana, ver o filme "Reinos" (www.reinoswebdoc.com) do mesmo autor deste artigo.

formavam-se paredões de pessoas para fotografar e filmar os orixás.



Fig. 3 – 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. 4 – 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.

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) dos dispositivos digitais. A combinação desses fatores alertava para algo complexo. O meu olhar e o circuito interno da filmadora nas minhas mãos, desencontraram-se por um instante até chegar numa mesma intenção: registrar o momento de junção entre o corpo em transe, que encarnava a imagem do orixá, e os dispositivos digitais que registravam essas imagens para, ou simultaneamente, ou posteriormente, distribuir as mesmas imagens pelos meios de comunicação. Sabemos que os registros interpretam a realidade, deslocam a ação para o registro da ação. Neste caso, no registro da ação do registro.

O registro que eu costumava fazer dos orixás, à distância, sem interferir, pouco tinha a ver com o que acontecia na minha frente. As pessoas pediam para os orixás posarem, interrompiam seus movimentos com suas câmeras estendidas, seguiam-nos para captar suas danças, esbarravam uns nos outros: mas faziam isso dentro de uma certa harmonia. Essas ações, observadas entre 2009 e 2013, em muito se diferenciavam do ato de se prostrar aos pés do orixá e pedir uma benção, um favor ou cura, ou oferecer presentes, observadas entre 2009 e 2013, em muito se diferenciavam do ato de se prostrar aos pés do orixá e pedir uma benção, um favor ou cura, ou oferecer presentes, buquês de flores, colares de miçangas etc...

Percebemos imediatamente que os dispositivos digitais iriam disseminar a imagem do orixá para o reino das mídias eletrônicas e digitais: reproduzir sua ‘aura’ para outros territórios (BENJAMIN, 2000, p. 79). O discurso apresentado informalmente para justificar tanta intromissão no ritual era 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”¹⁰. Sabemos que a imagem, como possibilidade de auto-representação, evidencia uma demanda por poder, uma vontade de visibilidade. Mas 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”, como nos

¹⁰ Comentários ouvidos em entrevistas informais durante a festa. Nota-se que em momentos os entrevistados de “Marcadores” dizem comentários semelhantes.

diz Babalorixá Karlito de Oxumarê, em entrevista para “Marcadores”. Não era uma questão de restituir uma imagem, ou um saber, mas de devolver a magia, o mistério associado a religião da época dos livros do Jorge Amado, de mini-séries como “Mãe de Santo¹¹” na extinta TV Manchete, quando as pessoas cantavam a música que Dorival Caymmi¹² escreve para Mãe Menininha.

Acentuava-se que cabia aos filhos e filhas-de-santo fazer isso com a reconquista do espaço na mídia, seja nas redes sociais, em blogs, jornais ou sites etc... Mas algo mais complexo acontecia, pois como nos lembra Babalorixá Karlito, “as pessoas tiram fotos, mas louvam e cantam ao mesmo tempo”. Técnicas rituais performatizam e inventam eventos de visão virtual, dentro de uma dança especulativa da imaginação (MASSUMI, 2011, p. 126). No ato coletivo de fotografar, dentro do ritual da festa de santo, criavam-se séries de imagens-objetos, propiciados na fusão entre os corpos-digitais (os fotógrafos-adeptos do ritual imbuídos de sua missão sagrada) e os corpos rituais (que materializam os corpos cosmológicos). Alterava-se deixar o orixá movimentar-se livremente, sem qualquer instrumento de controle (que não fosse definido pelo ritual em si), por pedidos para que o orixá se detivesse durante o tempo necessário para o registro de sua imagem. Como nos lembra Margaret Drewal (1992, p.7), 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 estabelecedor.

Mas não era claro se gravavam imagens digitais com um intuito específico individual, ora para distribuir pelos canais abertos de comunicação ou articular o que poderiam vir a ser complexas operações de mediação sócio-técnicas, ora apenas para guardar como lembrança e compartilhar entre amigos. Poderia haver uma necessidade coletiva de projetar uma autoimagem para dentro da imagem do orixá. Ou um ebó-fotográfico, capaz de substituir uma vez e por todas a imagem do orixá-espectro criada pelas

¹¹ Percebe-se que a minisérie segue rigorosamente a estética dos orixás nos livros de Verger.

¹² “Oração de Mãe Menininha.” composta em 1972.

igreja eletrônicas, pelo “orixá da beleza, da riqueza, da prosperidade”. Acreditava-se, então, que essas imagens-objetos estavam imbuídas de um poder mágico de agenciamento, sem se dar conta dos riscos de lançar imagens sagradas para um “outro” mundo virtual que não era o dos orixás - o mundo da Internet. A magia, em combinação com intencionalidade política, poderia ter esse resultado, pois ambos são ativados e projetados pelo ritual: “são processos pulsionais capazes de potencializar e inspirar um efeito auto-generativo de multiplicação¹³” (MASSUMI, 2011, p. 11). Ou seja, as fotos iriam propiciar “likes” e “shares” e assim conquistar admiradores – iniciados ou não - cujo ativismo na Net disseminaria uma nova imagem para o Brasil afora.

¹³ “*The politically of a pulse of process is the manner of potential it passes on for self-creative successor effect*” (MASSUMI, 2011, p. 11).



Fig. 5 – Foto de Oxumarê de Babalorixá Karlito postado no Facebook em 2012.

Estas forças geradoras de movimento também se articulam na rapidez com que as imagens são disseminadas. Fosse Malinowski presente, para ser nativo, ou Geertz para ver como nativo, ambos se confrontariam com a maneira com que o novo nativo constrói seu olhar ativo, quase ativista, sobre o mundo, dentro de um aqui, agora, já em modo de *upload*. Ao registrá-los, nosso plano-sequência se depara com seres mascarados: são os “outros”, os informantes cujos rostos encobertos de aparelhos eletrônicos sinalizam que já são intérpretes e pesquisadores.

Voltemos então ao momento específico em que o documentário expandido “Marcadores” nasceu repentinamente, neste confronto com a intensa mediatização do 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 (1997, p. 214), torna-se multi-subjetivo, um ponto de vista anônimo entre outros tantos informados, informatizados. 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). Sem sucesso, a filmadora procurava ser essa tela. Duas polaridades pareciam coexistir: o desejo coletivo dos fotógrafos de restituir a imagem sagrada do orixá, e o desejo do orixá (e de seus assistentes, *egbomis* e *ekedis*) de deixar o orixá se movimentar, ou seja, de restituir à festa o seu fluxo natural. Durante mais de 34 minutos a filmadora acompanhou o fluxo dessas polaridades “ao vivo”, sem cortes, vivenciando 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.



Fig 6. 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 (2007, p. 84) 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”. 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’*¹⁴ 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, n.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, n.d., p. 21).

Neste caso, o fluxo fugaz seria consultado pelo espectador, durante a própria experiência de ver “Marcadores”. E certamente seu olhar iria

¹⁴ O aspecto de algo ao vivo.

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).

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 (TURNER, 1987, p. 23). Para Lévi-Strauss (1969, p. 147-163) cada um desses meios apresenta um “código sensorial” específico. E cabe ao mestre-de-cerimônias ou sacerdote conduzir o conjunto de meios e códigos para criar efeitos irrepetíveis com base nesses arranjos, que, segundo Turner (1987, p. 24), se entrelaçam com o espectador dentro de um processo social contínuo, que transforma e dinamiza o sentido da experiência a cada instante. Neste caso, os códigos dos dispositivos implicam no deslocamento da imagem do ritual para outro lugar, abrindo-o para múltiplas leituras - com suas diversas mensagens que se cruzam, ora se entrelaçando, ora se ressaltando dentro do mundo virtual da Net. Neste sentido, os dispositivos deferem o conflito – em que a rede eventualmente os insere – para uma próxima festa, como veremos.

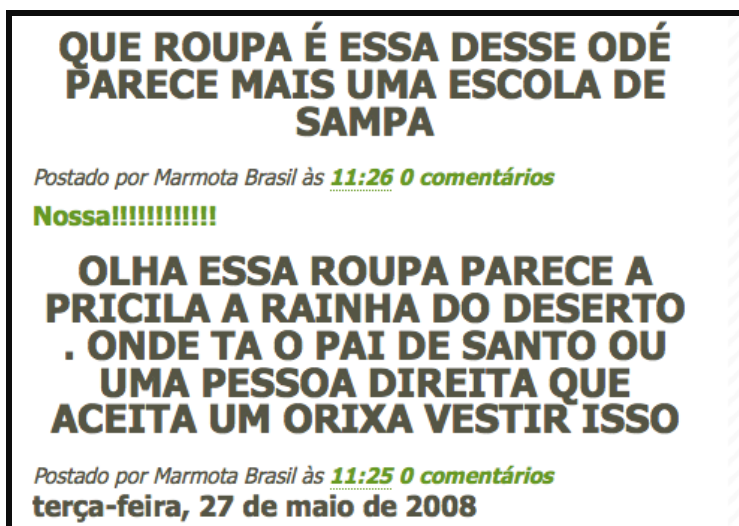


Fig. 7 - Post no blog Marmota Brasil, criticando a aparência de um orixá vestido no Ilê Olá Omin Axé Opô Araká.

Essas polaridades já encontram, justamente no ritual, o acaso dramático do conflito entre esses tantos agentes (do sacerdote, do iniciado, da entidade, do espectador) dentro do espaço escolhido para o ritual (um espaço vivo, energizado), durante o seu tempo específico (seja curto ou longo demais). Ron Grimes chama isso de uma das características fundamentais dos rituais que fracionam a identidade, oriundas das:

... 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)¹⁵.

Victor Turner delineou um esquema em que a violação de uma norma estabelecida e socialmente aceita é seguida por uma crise crescente com

¹⁵ Em inglês: *... this quality is consistent with what I have argued to be an essential feature of identity-refracting ritual: the unresolved tension between the participants as the extraordinary effecting parties and as those personally affected by the performances they undertake. This tension is the source of indeterminacy that sets such enactments apart from everyday intercourse and allows the participants to experience themselves as more than what they seem.*

¹¹ Em inglês: *Individuals are held to communally approved customs that evoke a legitimate communal authority that can constrain the possible outcomes.*

“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)¹⁶. Para o antropólogo, o ritual encena um ajuste a esta cisma. Fomos percebendo, nesta pesquisa, que nem o orixá de Iyalorixá Carmem, nem o de Babalorixá Karlito repudiaram os fotógrafos e suas ações durante 2009, em outras festas. E quando eles estavam em transe, não houve outra pessoa no barracão presente para se manifestar contra os fotógrafos, por questões hierárquicas. Em entrevista para “Marcadores”, em 2010, eles defendem as ações dos fotógrafos, porém fomos percebendo que nenhum vídeo feito com celular foi postado na internet: regras internas, amplamente difundidas, vetaram este tipo de ação naquela época.

O que percebemos foi que intenções contrárias à dinâmica ritualística presentes na filmagem de 2009 foram se modificando de um ano para outro, fruto de profunda reflexão no espaço entre festas e de um entendimento cada vez maior do que se passava com as imagens dos orixás na internet.

¹⁶ 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.*

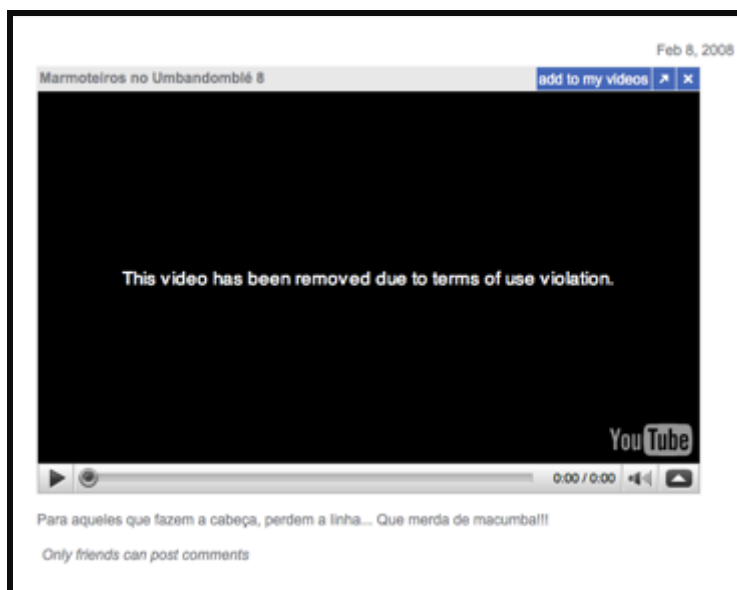


Fig. 8 - Vídeos com imagens de festas de candomblé são retirados a pedido do povo-de-santo.

De fato, o rito não produz reflexão, mas é a própria reflexão em sua condição somática e performativa de um corpo coletivo. E enfatiza-se que essa reflexão seria incapaz de levar em conta o que se passaria na Net, 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. 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.

Presenciamos, sucessivamente, os movimentos contra a fotografia, que foram se articulando não nos rituais, mas nos espaços entre as festas. Enquanto sites como “Os Marmoteiros” cumpriam com sua missão de passar vereditos sobre as imagens produzidos nos mais diversos terreiros do país, sacerdotes como Carmem e Karlito corriam atrás de remover seus ataques, eventualmente optando por proibir a fotografia de maneira informal. Mais recentemente¹⁷, antes da entrada de Oxum no barracão, foi se acentuando a proibição em voz alta, no microfone, pelo Babablórixá Karlito: “Se alguém filmar o presente de Oxum, vou tirar o celular e vou levar embora. Tem uma

¹⁷ Durante a festa das iabãs de novembro 2014.

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.



Fig. 9 - Manifesto da casa de Oxumarê, pedindo adesão nacional à proibição da fotografia nos terreiros de candomblé. Fonte: Facebook.

Multiplicação dos registros dentro do ritual

Mas como transmitir o resultado dessa pesquisa dentro de uma etnografia 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.

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.



Fig. 10 – 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.

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*¹⁸ de Oxum, mas insinue para dentro da forma de múltiplas telas, os *ouruboros*¹⁹ 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 de um rito na África, exibida num lado do díptico, torna-se conteúdo substantivo para o rito brasileiro, no outro lado, e vice-versa.



Figs. 11-12 – *Frames* (MiniDV) dos registros em vídeo das festas de 2009 e 2010 (com Pai Peçê 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 Omin Axé Opô Araká.

¹⁸ 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.

¹⁹ Um símbolo representado por uma serpente que morde ou devora sua própria cauda.



Figs. 13-14 – *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 Omin Axé Opô Araká.



Figs. 15-16 – *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 Omin 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. Pode-se pensar até em traçar uma linha entre diferentes representações do mesmo para chegar



Fig. 17-18. Díptico da Oxumarê de Babalorixá Karlito dançando. Na esquerda, as cores do arco-íris dominam, enquanto na direita, insígnias da serpente, Dan, cobre 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 Omin Axé Opô Araká. 2006 e 2001.

ao conteúdo substantivo da imagem. Ou seja, de perceber onde Oxumarê permanece igual de um ano para outro e onde ela muda. E dessa diferença, construir o conteúdo substantivo da deusa. Os planos-sequência de 2009 e 2010, lado-a-lado, transfiguram o tempo natural dessa percepção para a relação imanente, pró-fadoica. E vai além, pois dentro das quatro telas de “Marcadores” são materializados, seja em foto ou v E v, quase todos as Oxumarês de Babalorixá Karlito, entre 1998 e 2014. Desta maneira, por exemplo, atravessamos quinze anos nos poucos segundos que o olho leva para atravessar quatro canais.



Fig 19-20. 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 2014 (O aumento na quantidade de visitantes ao terreiro de uma década para outra é notável).

Perguntamo-nos o que teria acontecido se Verger tivesse apresentado tantas facetas diferentes de uma única deusa, díptico após díptico, nos seus livros. Inserimos aqui outra fala do Ulisses, “Meu pai de santo sempre me diz que podemos dar tudo para o orixá...” que foi resposta para a pergunta, “Você não acha que os africanos ficavam mudando as vestes e paramentas dos orixás constantemente, e que essa mudança estética no candomblé é mais coerente com a raiz Africana e a própria emanção energética do orixá do que vimos antes?”

Quando fizemos 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 coisa nela representada” (CAIUBY, 2012, p. 16). Uma energia constante do orixá que transfigura o rosto dela. 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.



Fig. 21-22. 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 Omin Axé Opô Araká. 2007 e 2014.

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 no que Edmund Husserl (1991) chama de mudança, a repetição dentro do fenômeno do “escorrer do tempo” dos objetos imanentes²⁰. 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, com os fotógrafos e a festa, o que os dirigentes do templo Ilê Olá Omin 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

²⁰ Em inglês: “We know that the running-off phenomenon is a continuity of constant change”.

digitais, como veremos em outro momento.



Fig. 23 - Foto-montagem postada no Orkut, em 2010, por um dos fotógrafos presentes na filmagem.

Criamos, então, uma montagem paralela desses dois planos-sequência, de 2009 e 2010, ao coloca-los lado-a-lado. Este vídeo-espehamento do acontecimento original em tempo real cria outro “acontecimento”, que desencadeia uma temporização de ambas as imagens no instante específico de seu encontro diptico. 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.

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 da antropologia) e marcadores, ou *tags*, (no sentido da comunicação) que ajudam a identificar temas nas buscas. As fotografias e vídeos de “Marcadores” apresentam um sacerdote do candomblé que descreve as formas de “solidificar” o mundo invisível dos deuses em imagens. O sacerdote Pai Karlito de Oxumarê relata os significados dessas imagens para as pessoas cujos corpos são possuídos pelas forças invisíveis E sobre a ligação entre a experiência do transe e a importância de sua imagem documentada:

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) ²¹.

O rosto em transe se assemelha a uma máscara. Estamos nos aproximando cada vez mais do conceito de *masquerade*, e de fato, as paramentas, coroas e filás²² que parecem ser cada vez mais volumosas, cobrindo o corpo por inteiro, com exceção dos braços e os pés. Veremos como esta imagem é enviada e se reproduz de um celular a outro nas palavras de Ulisses de Oxaguiã:

O Bluetooth é a maneira mais rápida de compartilhar as

²¹ Entrevista com Pai Karlito de Oxumarê, em depoimento em 2009. Material filmado disponível mediante solicitação (Marcadores fita KC4).

²² Franjas feitas de um conjunto de fios de contas.

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 precisa de nada...você só precisa encontrar o telefone da outra pessoa. (ULISSES DE OXAGUIÃ, 2009) ²³

A montagem multiplicada em “Marcadores”

Ficou evidente, desde o início, a necessidade de colher depoimentos no próprio local da filmagem da festa, onde foi feito “o exame da imagem, ou seja, a observação diferida do processo estudado (...)” (DE FRANCE, 1998, p. 342). Repetimos esse exame nos locais em que os registros digitais foram modificados ((dentro do escritório de “Jornal Afroxé”, ao lado do computador de um dos fotógrafos, no barracão do babalorixá de outro sacerdote, onde estavam expostas fotos da festa, etc..). Nessa ocasião, colhemos os arquivos digitais originais e modificados (editados em revistas, sites etc...), além dos registros descaracterizados por terceiros na internet.



Fig. 24 – 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.

²³ Ulisses de Oxaguiã: filho-de-santo de Pai Karlito de Oxumarê. Depoimento em 2009. Material filmado disponível mediante solicitação (Marcadores fita UM3)

As quatro telas de “Marcadores” foram assim construídas. Aos dois planos-sequência originais, de 34 minutos, foram acrescentados, ao lado esquerdo da tela, a entrevista com Iyalorixá Carmem e Babalorixá Karlito, e ao lado direito da tela, a análise dos fotografos presentes nas duas festas. Não há um olhar central, de um protagonista, e nem uma história a contar: apenas um conjunto de vozes que examinam o processo estudado. Mas o tema específico logo se desdobra para além do uso da imagem naquele contexto, e se aplica ao uso da imagem na história do candomblé. Como nos lembra Geertz, “as sociedades... contêm suas próprias interpretações. É preciso apenas descobrir o acesso a elas” (1989, p. 321). Para os entrevistados, há de se fazer um breve histórico das diversas representações do candomblé na cultura brasileira, e de como essas imagens tem sido construídas e desconstruídas através do tempo, a ponto de chamarem muitos adeptos para dentro do candomblé.

Podemos afirmar que o que Turner (1987) chama de *Communitas* uma certa sacralidade construída pelo grupo – está nessa *liminalidade*²⁴ orgânica que permeia todos os rituais, e se fez presente durante os anos dessa pesquisa, na ação do corpo coletivo dos fotografos, na crise criada por esses durante a dinâmica ritualística, e no ajuste final, pintado em forma de cartaz nas paredes do barracão no final de 2013: “É proibido fotografar ou filmar dentro do barracão. Assinado, Pai Karlito de Oxumarê”.

O que se presencia e se discute nas 4 telas é precisamente a dissolução de “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.

²⁴ Termo de de Arnold Van Gennep adotado por Victor Turner que designa uma das fases principais do rito de passagem que coloca o sujeito ‘entre’ categorias de identidade social e individual.

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 farão presentes, de maneira relevante, as principais questões construídas nos capítulos anteriores deste estudo? Pode ser que para isso precisemos ainda entender o que é o dispositivo, e qual a sua capacidade de ação específica como ‘meio, vetor, e agente’ (BELTING, 2002, p. 9). André Parente nos assegura que a teoria cinematográfica começa a pensar “a imagem não mais como um objeto, mas como acontecimento, campo de forças, sistema de relações que coloca em jogo diferentes instâncias enunciativas, figurativas e perceptivas da imagem” (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 o que produz o espetáculo: com o que torna o espetáculo visível, obrigando-o a ver o espetáculo de sua maneira,” como analisa Parente (2007, p. 8) se referindo a 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 de sua estética da tela única para eventualmente transcendê-la.



Fig. 25-27 – 3 séries de *Frames* de vídeo (MinDV) de “Marcadores”.

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 o filme foi feito e como ele afeta o espectador. Deleuze começa descrevendo as 3-telas, que são capazes de produzir um efeito de sublime “matemático” (DELEUZE, 1989, p. 57). O design de um tríptico cinematográfico produz uma “enorme hélice espiritual”, apoiada 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).

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, 1989, p. 66). De fato, as três telas de Gance serviram como referência para cinéfilos – e o próprio Deleuze – de um excesso imagético, por mais que o olho humano conseguisse perceber o tríptico com certa facilidade.

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 um 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 no espaço para encontrar a perspectiva mais apropriada.

Esta sensação de “caçar” e correr atrás – as vezes até fisicamente – dos conteúdos projetados na tela requer um comprometimento ainda maior do espectador quando o som associado à imagem se encontra desvinculado da mesma. A escolha por uma ou outra trilha de áudio independente de estar olhando para a tela – ou seja, de mudar a relação diegética entre imagem e som de todas as telas – redimensiona a relação entre emissor/receptor, ou entre espectador passivo e ativo, para criar uma condição intensamente imersa dentro do universo da instalação.

Como vemos no croqui, as 4 telas de “Marcadores” estão posicionadas no centro da exposição, formando um fio-condutor entre todas as salas. O convite que se faz ao visitante é para entrar na Sala 1 e sentar-se nas almofadas distribuídas pelo espaço, onde perceberá que terá apenas uma visão parcial de “Marcadores”, ou seja, de um, ou no m que, dois dos planos-sequência originais. Potencialmente, a sensação em muito se assemelhará a de se entrar numa festa de candomblé pela primeira vez e de se estar no meio da festa. A sala poderá desencadear um mal estar causado pelo excesso sensorial – de barulho, som, cor, e incenso (ativando os “códigos

sensoriais” de Lévi-Strauss) – e pelo estranhamento. A primeira coisa que uma pessoa quer fazer quando chega ao candomblé, eventualmente, é assegurar-se de que não corre o risco de entrar em transe e de que poderá vir a entender o que se passa durante o ritual. Mas a Sala 1 não oferece nenhum acesso à trilha de áudio que contém a informação didática, e quem quiser se entregar à 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.

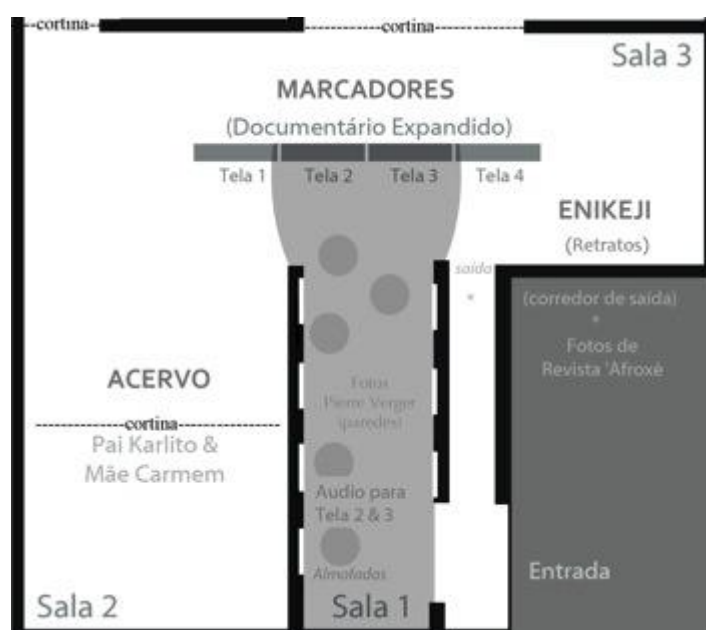


Fig. 28 – Planta de “Marcadores”, mostrando o campo de visão de “Marcadores” da Sala 1.

Tudo muda quando o visitante é convidado a sair da sala e entrar no segundo espaço expositivo. Neste espaço entre salas 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.



Fig. 29– Planta de “Marcadores”, mostrando o campo de visão ampliado da vídeo-instalação “Marcadores”

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”.

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. É neste momento que conseguimos entender o que seria o cinema sinestético, descrito por Youngblood (1970), sugerindo que o cérebro esteja sincronizado com a energia sensorial que a imagem fornece.

Depois da dinâmica de atravessar as 4-telas de um lado para outro, dependendo da simultaneidade entre imagens e som escolhidos, criam-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” aproxima-se 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 desposui. De um lado, um tempo que duplica a vida, do outro, uma inversão do tempo... (BELLOUR, 1997, p. 84).

Algumas considerações finais

Temos aqui delineado as trajetórias de registros documentais e autorais, em vídeo e fotografia, do corpo humano em transe por diferentes dispositivos em diversos meios eletrônicos, na tentativa restituir e reconstruir o imagético do candomblé face sua constante descontextualização pelas igrejas neopentecostais. Presenciamos, entre 2009 e o presente, o conflito direto desencadeado pela geração dessas imagens dentro do próprio ritual do candomblé, e o conflito indireto gerado pelas

mesmas quando resignificadas dentro do mundo virtual da Internet, provocando a gradual proibição da fotografia em muitos terreiros e diminuição do uso da rede como espaço apropriado para ativismo religioso, especialmente no que se refere a imagem do orixá e do transe. Pensamos que o conjunto de experiências que presenciamos em muito contribuem para uma análise crítica dos efeitos da cultura da internet sobre rituais e outras manifestações do sagrado. De fato, a cultura das redes sociais com seu funcionamento destravado, transitório e anônimo pode servir tanto como local de apreciação e receptividade - agenciando a dinamização aspecto específicos de uma religião como a estética - quanto de depreciação e crítica, para não dizer ridicularização da mesma estética que ela mesmo dinamizou. Nosso estudo também oferece exemplos de comunidades que - como a maioria de nós - enfrenta um dos grandes desafios da contemporaneidade: questionar o processo de se digitalizar, de se tornar um ser-máquina, uma interface, em prol de vivenciar e ter uma experiência direta, sem mediações, dos momentos sagrados da vida.

Por último, defendemos o desafio lançado pela videoinstalação de conceber outras formas, além do documentário tradicional, que possam nos levar mais próximos a uma proposta simultaneamente etnográfica, acadêmica, e artística. O desafio se desdobra pela necessidade de ir ao encontro de um espaço apropriado para a exibição de “Marcadores”, tendo em vista que festivais de filme etnográfico tendem ainda a não dispor de equipamentos ou espaços adequados para uma proposta deste tipo, e espaços ligados a arte contemporânea - acostumadas a este tipo de instalação - resistem obras extensivamente religiosas. Lançamos a esperança de que festivais de filmes etnográficos possam vira a se adequar a propostas deste tipo, que acreditamos serão cada vez mais frequentes, tendo em vista que “Marcadores” está sendo ampliado dentro do projeto de exposição “Mediações”, em que as questões aqui apresentadas são revistadas, abstraídas e reapresentadas em ambientes que primam pela sensorialidade, immersividade e performatividade.

Referências bibliográficas

ARTAUD Antonin. **The Theater and its Double**. New York: Grove Press, 1994.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulações**. Lisboa: Antropos, 1981.

BAUDRY, Jean-Louis. **L'effet Cinéma**. Paris: Albatros, 1978.

BELTING, Hans. **An Anthropology of Images**. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2011.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica. In: ADORNO et al (Org.). **Teoria da Cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

BELLOUR, Raymond. **Entre-Imagens: Foto, Cinema, Vídeo**. Campinas: Papirus, 1997.

CAIUBY NOVAES, Sylvia. A construção de imagens na pesquisa de campo em Antropologia. **Iuminuras**, Porto Alegre, v. 13, n. 31, p. 11-29, jul./dez. 2012.

DE FRANCE, Claudine. **Cinema e Antropologia**. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 (The Movement Image) & 2 (The Time Image)**. Minnesota: University of Minnesota Press, 1989.

_____. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DERRIDA, Jaques. **Writing and Difference**. Chicago: University of Chicago Press, 1978.

DREWAL, Margaret. **Yoruba Ritual: Performers, Play, Agency**. Indiana: Indiana University Press, 1992.

EISENSTEIN, Sergei. **The Film Sense**. Harcourt Brace and Company, 1942.

FAROCKI, Harun; ERNST, Wolfgang. Towards an Archive for Visual Concepts. In: ELSAESER, Thomas. **Working on the Sight-Lines**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 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. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- GELL, Alfred. **Art and Agency**: An Anthropological Theory. Oxford: Clarendon, 1988.
- GEERTZ, Clifford. **Works and Lives**: The Anthropologist as Author. Polity Press, 1989.
- GRIMES, Ronald L. **Ritual, Media and Conflict**. Oxford University Press, 2011.
- HUSSERL, Edmund. **On the Phenomenology of the Consciousness of Internal Time (1893–1917)**. Boston: Kluwer Academic Publishers, 1991.
- LEVI-STRAUSS, Claude. **The Raw and the Cooked**: Mythologiques 1. New York: Harper and Row, 1969.
- MACHADO, Arlindo. **Arte e Mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- MARTINI, Gerlaine Torres. **A fotografia como instrumento de pesquisa na obra de Pierre Fatumbi Verger**. 1999. 293 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade de Brasília, [1999].
- MASSUMI, Brian. **Semblance and Event**: Activist Philosophy and the Occurrent Arts. Cambridge/Massachusetts: MIT Press, 2011.
- MITRY, J. **The Aesthetics and Psychology of the Cinema**. Indiana University Press, 1997.
- NOBREGA, Cida; ECHEVERIA, Regina. **Pierre Verger**: um retrato em preto e branco. Salvador: Corrupio, 2002.
- ORO, Ari Pedro. **Neopentecostais e Afro-Brasileiros**: quem vencerá esta guerra? Debates do NER, Porto Alegre, v. 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. In: CAMPANY, David (Org.). MIT Press/Whitechapel Gallery, 2007 [1967].
- PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: 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.

ROUCH, Jean. **La Religion et la Magie Songhay**. Presses Universitaires de France, 1960.

ROUCH, Jean. **Ciné-Ethnography**. University of Minnesota Press, 2003.

RUSSEL, Catherine. **Experimental Ethnography: The work of Film in the age of Vídeo**. Duke University Press, 1999.

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**. No prelo, 2014.

TAUSSIG, Michael. **Shamanism, Colonialism, and the Wild Man**. The University of Chicago, 1987.

TURNER, Victor. Are there Universals of Performance in Myth, Ritual, and Drama? In: _____. (Org.). **On the Edge of the Bush; Anthropology as Experience**. Tucson: University of Arizona Press, 1985. p.291-301.

_____. **The Anthropology of Performance**. New York: PAJ Publications, 1987.

VERGER, Pierre Fátumbi. **Dieux d'Afrique: Culte des Orishas et Vodouns**. Paris: Paul Hartmann, 1954.

YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded Cinema**. E.P. Dutton, 1970.

LINKS

BabalorixttKarlito de Oxumarê e IyalorixOxumarê0 Anthrop, em depoimento de 2009:: 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. http://rodericksteel.wix.com/mediations#!_sala-1---video-instalacao/audio-iv---entrevistas (senha é abre)

Breve trajetória artística do autor

Aliando a pesquisa sobre o pensar e fazer a imagem (principalmente nas comunidades afro-religiosas) com dispositivos interativos a temáticas que versam sobre o papel do espectador e da virtualidade, Roderick Steel tem participado de exposições e festivais de cinema, etnografia e arte contemporânea.

Se formou em cinema nos EUA, trabalhou com documentários em varios países. Entre 1995 e o presente tem realizado pesquisa sobre religiosidade brasileira em vários estados brasileiros. Essas fotos são publicadas periodicamente em livros (Mitologia dos Orixás, Cia das Letras em sua 13ª edição) na internet (<http://www.bbc.co.uk/religion/galleries/candomble/>) e catálogos e exposições (Musée Dapper, Paris; Fundação Santillana, Espanha).

Participou de festivais etnográficos (Dinamarca e Brasil), de cinema e arte contemporânea (Bienal do Recôncavo 2012) com seu primeiro documentário etnográfico em animação 3D. Lançou sua trilogia de longa metragens documentais sobre a morte na religiões afro-brasileiras, iniciada em 2000. Desta trilogia, 'A Balança' foi exibido em sua versão curta no Africa World Documentary Film Festival, em 2012 e 'Reinos' é um dos primeiros documentários interativos para a web no país.