

Tornando o invisível, visível: o registro do movimento ritualístico por Maya Deren e um diálogo entre arte e antropologia¹

Maria Eugênia Nunes Ferreira (Graduação em Ciências Sociais – UFRGS/RS)

Palavras-chave: Arte; Antropologia; Movimento; Visual

“As ideias estão no chão. Você tropeça e acha a solução.”

Os titãs, 1997

Entrar na dança

Desencontrando explicações exageradas na produção de etnografias, um ponto luminoso na minha percepção antropológica acende-se quando encontro a proposta de Contra Interpretação apresentada por Susan Sontag (1964). Nela vejo uma possibilidade de associação com o fazer antropológico de forma não categorizante, de uma pesquisa que olha mais para “forma” e para percepção estética, abrindo espaço para outras propostas de apreensão do conhecimento, de uma criatividade artística como possível no campo da antropologia. Por isso, espero propor aqui uma *refração*, esta imagem de uma luz indireta, que bate no espelho e reflete em um feixe de luz, fazendo existir um fenômeno de encantamento. Aqui, esse encantamento será a performance ritual e seu efeito sobre o corpo.

Olhando para o gesto como comunicação e a travessia como narrativa simbólica que abarca diversas temporalidades, escolho articular um pensar etnográfico partindo da sensação corporal. E atravessando espiralações na semântica, percebo o movimento como uma linguagem autônoma, um estar referenciado do mundo (Gonçalves, 2009).

Esta pesquisa surge com uma proposição de continuidade, como os primeiros direcionamentos teóricos que pretendo explorar no meu trabalho de conclusão, na graduação em Ciências Sociais pela UFRGS. Aqui, apresento algumas ideias do que buscarei desenvolver e refletir com mais atenção nos meses que se seguirão.

Partindo da indagação de como desenvolver uma etnografia que converse com a sensibilidade ao entrar em contatos com outros mundos, exploro a categoria de movimento corporal como linguagem para além da comunicação verbal e como etnografá-lo em diálogo com uma câmera e com a própria pessoa pesquisadora. O que entendo por uma etnografia *corporificada*.

Explorando o agenciamento entre aparato técnico que registra (câmera) e o movimento do(s) corpo(s) em registro, direciono minha atenção para uma das poucas produções etnográficas da cineasta e artista, Maya Deren. *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti* (1953), é um

¹ Trabalho apresentado na 34ª Reunião Brasileira de Antropologia (Ano: 2024);

livro e filme de título homônimo sobre o vodu haitiano, fruto do trabalho de campo realizado por Deren durante cinco anos de viagens entre 1947 e 1954 ao Haiti.

Apresento instrumentos usados por ela para experimentar, assim como conceitos clássicos trabalhados na antropologia e por ela articulados, como ritual e transe, técnica no cinema etnográfico e o questionamento sobre as formas de etnografar, para pensar estes lugares projetados da produção de conhecimento e da racionalidade. Conhecida por trazer as primeiras danças coreografadas para câmera em seus filmes experimentais, considero sua forma de olhar, registrar com técnica e atenção o movimento do corpo, como a chave que abre os caminhos para análise aqui feita. E como Laban (1978), busco perambular pelo “mundo do silêncio”, pensando como se constrói uma etnografia que parte deste pensamento-movimento.

A aproximação de Maya com a antropologia teve início muito antes de sua chegada ao Haiti. Parte desde seus posteriores estudos sobre rituais e brincadeiras infantis, seu trabalho como assistente de Katherine Dunham, antropóloga e bailarina que também se dedicou a estudar o vodu haitiano e produzir trabalhos coreográficos inspirados nas danças ritualísticas dessa prática religiosa, e vai até o estudo de trabalhos visuais-antropológicos, como o *Balinese Character* (1952) de Gregory Bateson e Margaret Mead.

Já no final de 1946, encontram-se cartas trocadas entre Deren e Bateson, mostrando o interesse dela em aprofundar sua visão etnográfica do mundo. Nessas correspondências trocadas, fica evidente a curiosidade emergente de Deren em analisar o trabalho correspondente a cultura balinesa produzida pelos dois antropólogos, e sua preocupação em compreender como tais rituais foram registrados pelos mesmos, quais estratégias técnicas usadas, como a câmera lenta e a sobreposição de imagens, por exemplo. Ela ressalta a importância de compreender o movimento característico dessas culturas durante suas cerimônias para produzir um trabalho coerente, que possa captar da melhor forma com a câmera, a intenção manifestada através desses corpos.

Em seus diários de 1947, podemos observar seu estudo minucioso em analisar o trabalho do casal. Deren se mostra progressivamente mais consciente da potência gerada ao juntar a antropologia e a arte, defendendo que a arte também envolve fatos e ideias e a antropologia pode ser a manifestação criativa dessa junção. Ao passo que Deren reconhece e mantém-se aprendendo com a etnografia ela também sustenta um olhar crítico para certos comportamentos e estereótipos do processo de fazer ciência. O que ela traz à tona é uma reflexão, sobre a ideia do que separaria cada campo epistemológico e de como a produção artística se faz presente na etnografia. Ressaltando por exemplo, a importância de pensar

antropologia junto da subjetividade e da imaginação, se distanciando de uma premissa antropológica evolucionista, o que para a disciplina da época recém começava a ser questionado. E é neste lugar de entrelaçamento entre diferentes áreas de produção de conhecimento que se dá meu exercício de pensar seu trabalho, envolto pelo mistério na maneira de comunicar sentidos e sensações ao espectador, através do documentário etnográfico.

Deren argumentou que o processo criativo do artista/mago e do cientista são similares: tornar o invisível, visível. Ela descobre que esse fato também é verdade para o hungã, sacerdote no vodu hatiano. Abraçando esta visão rica e metafísica, Deren trabalhou para combinar elementos do ritual, mito e dança em sua representação fílmica e escrita. (Sullivan, 2001, p.208)

O projeto inicial de trabalho de campo no Haiti, relata Deren no prefácio de *Divine Horsemen: The living gods of Haiti (1953)*, era de a partir de um processo de montagem, articular as danças haitianas, puramente por sua forma com elementos não-haitianos, um projeto detalhado que é deixado de lado pela artista assim que inicia seus primeiros contatos com o vodu, o qual depois de seus quatro anos de trabalho de campo, produz outra percepção deste universo, sem possibilidade de comparação.

É importante mencionar, algo que pretendo entender melhor daqui para frente, qual seria o limite entre gravação e edição nesta etnografia e o lugar de autoridade da cineasta. Apesar de sua dedicação ao trabalho e gravação dos rituais e sua declarada vontade em pensar a montagem a partir de um novo plano de edição, o documentário só é montado duas décadas depois, por seu companheiro, já que Deren faleceu nos anos 60, sem finalizá-lo. Fico pensando onde é marcada sua autoridade etnográfica. Se sustenta através da filmagem que é só sua? Perde-se a sua agência, porque o filme é editado de forma desconstruída com suas convicções sobre filme etnográfico? Engessado com típicas narrações de radialista daqueles documentários clássicos expositivos, algo que a artista rejeitava e provavelmente desgostava tanto como forma, quanto estética. Ao passo que seu movimento de câmera é tão característico seu.

De todo modo, soltando a mão da rigidez imbricada na objetividade, o trabalho de Deren se direciona para outras formas de narrar mundo(s), defendendo a exploração dos sentidos. Uma pesquisa ancorada na proposta de surrealismo etnográfico e das próprias aproximações da cineasta com temas oníricos, percebo uma etnografia que produz conhecimento por meio da corporalidade (Gonçalves, 2009), ou como coloca Michel Leiris (1988), através da própria “validação do irracional”. Ela traça uma narrativa que rompe com a tentativa de tradução e passa a estabelecer sentido de um universo simbólico, como o vodu haitiano ou até de forma

mais ampla, das danças ritualísticas, pela própria corporalidade e de fenômenos como a possessão, de forma mais perceptiva e experienciada do que explicativa e analítica-descritiva. Durante toda a narrativa do livro, Deren escreve dando espaço para imaginação perambular solta através das imagens, situações, processos rituais, que tão bem relata.

Aprender a sequência

Chamo para a montagem desta coreografia, o conceito de *cine-transe* proposto por Rouch (1973:2009), posterior ao trabalho de Deren mas que o nomeia com precisão. Para Jean Rouch, antropólogo e cineasta, que discute sobre cinema etnográfico e aciona conceitos muito semelhantes aos experienciados e também discutidos por Deren, o ato de filmar danças ritualísticas com a câmera, se assemelha a própria experiência da possessão, em que o corpo em transe não é apenas daquele que está participando do ritual mas também da cineasta que observa, se movimenta, se engaja para registrá-lo.

Levando como perspectiva os corpos e suas experiências, a intenção da cineasta se volta para explorar esta participação ativa, sensorial, físico corporal entre possessão e o ato de filmagem, ou de estar em campo e as camadas que se sobrepõem nessa relação. Penso como os sentidos são acionados neste transe, tanto no corpo de Maya em campo quanto das pessoas com que trabalhou. Quais sensações são provocadas e sentidas? Um gesto às vezes pode nos dizer mais que a palavra proferida? O que pode emergir de uma curiosidade pelo movimento corporal imbricado a um contexto ritual?

Quando sua câmera, segue focalizada, gravando pés que batem insistentes sobre o chão no ritmo dos tambores que tocam durante o ritual e a imagem lentamente se repete, a sensação de assistir a cena é tranquila, desacelerada, gradualmente sentida, assim como de um corpo que aos poucos recebe o transe, deixando esse vibrar, entregue a música, aos ritos cantados aos *loa*.

Já que trabalhar com rituais vodú implica falar de religiosidade, devo refletir sobre a percepção das forças invisíveis ou como tornar o invisível, visível por meio da filmagem. Na comunicação com o divino, como essa presença se torna perceptível para quem o experiencia ou o assiste no plano material? Como se reconhece e se registra o momento que a divindade toma o controle do corpo possuído e assume seu comportamento, quando a identidade que *monta* esse corpo se torna outra?

Articulando essa categoria do invisível, trago o texto de Miriam Rabelo, *Aprender a ver no Candomblé* (2015), junto de outras discussões sobre o que permeia essa palavra e seus significados, como o uso de outros sentidos que não só a visão, nestes ambientes onde a

religiosidade e o ritual atravessam os corpos, movimentando-os de acordo com suas determinadas identidades.

Nessa conversa entre sentir e observar, penso esta pesquisa como um processo em si, que deve revelar-se a si mesma, como no conceito de liminaridade trazido por Turner (1987) percebo essas observações em um espaço de inflexão, produtor de desdobramentos, menos de respostas e mais de questionamentos. Considerando o espaço do ritual como uma performance que se manifesta pelo seguimento de um movimento espiralado, que sobe e desce e se apresenta através da própria manifestação, seja da dança, da imagem da dança ou daquela que a observa. Nesta sequência continuada de atos simbólicos, espero que por meio de uma dança entre arte e antropologia, de um campo disciplinar que existe no ~ talvez ~ (Dawsey, 2007) possa achar pontos luminosos do que pode vir a ser uma etnografia sensível, com percepções aguçadas.

O lugar da técnica para o registro etnográfico

No início da implementação do uso do filme na antropologia como forma de etnografar, dentre diversas discussões, a técnica cinematográfica ocupou um espaço desde muito cedo. Para além de fotografar ou filmar como modo de catalogação de dados etnográficos sobre o trabalho de campo, trabalhos como o *Balinese Character* (1952), abriram espaço para a própria disciplina e pesquisadoras, passarem a pensar modos como o conhecimento do manuseio e utilização de recursos proporcionados pelo registro visual, pudessem produzir pesquisas mais exploratórias e próximas da manifestação da determinada realidade que se escolhe estudar.

Maya Deren apareceu no meio das minhas buscas para tentar costurar a vontade de fazer uma antropologia que falasse através dos sentidos e sensações e fosse atravessada pela perspectiva corporal. Foi pelo gosto no cinema e dança que encontro essa cineasta experimental, da qual também diziam como uma das precursoras da videodança ou de forma mais elaborada, do movimento feito e pensado *para* a câmera, explorando a dança como linguagem. Seu trabalho antropológico não seria diferente. Se propõe experimental, e parte de sua experiência com a arte. Na verdade, é seu eixo principal.

O movimento da câmera é explorado nessa consciência do que Grimshaw traz em *Drawing and Film* (2015) como um desenhar, e aqui o traço é feito pela câmera, o desenho é o próprio filme. Essa dança, pode ser visualizada por meio da câmera segurada pela diretora que segue o movimento do que procura registrar e transita pelo espaço. E nessa dança, a entrega é de *estar* em campo, não limitando-se a registrar o observado mas de “participar do mesmo movimento degenerativo”, como coloca Ingold (2011) nas suas discussões sobre o desenho.

Ou como Freire e Lourdou (2020) escrevem “E, sem propriamente dançar, mas filmando dançarinos, o corpo do cineasta deixa-se levar pelos movimentos e pelo ritmo dos seus corpos que, em uma espécie de irradiação, se propagam e vão se imprimir no suporte cinematográfico.” (p.176)

Essa forma ativa de Maya registrar, que se revela na sua filmagem com uma câmera que não se limita ao tripé mas que acompanha seu próprio corpo, mostra não só sua atenção para a intuição corporal de mover-se, do improvisado no acompanhamento dos movimentos ritualísticos, mas também da importância do cuidado no estudo de rituais religiosos, de registrar corpos em transe e ter a sensibilidade para perceber como se aproximar.

Em *Aprender a Ver no Candomblé (2015)* a autora Miriam Rabelo faz um apanhado teórico de como alguns fenomenólogos abordam a percepção visual. Ela aciona a partir de nomes como Husserl (1985) e Merleau-Ponty (1992, 1994), a compreensão de que observar é um ato no qual o corpo inteiro é afetado, não apenas os olhos que enxergam, mas os ouvidos que escutam o batuque e as conversas e os cheiros que chegam ao olfato, estar no terreiro é estar de corpo todo. A ênfase parece estar em como o corpo corresponde a determinados estímulos e não só como é afetado pela observação.

Diferentemente, sua abordagem assume que são as ocasiões que fazem emergir os corpos. No lugar do corpo como pressuposto ou solo de toda experiência, Mol fala de corpos situados, feitos ou praticados. E de modo semelhante à Latour, observa que a performance de um corpo é sempre também a performance de um espaço: corpo e espaço ou corpo e mundo não se opõem como sujeito e objeto. (Rabelo, 2015, p.233)

Ao trazer esses outros autores em seu texto, é possível traçar um paralelo com o fazer etnográfico e a observação engajada. Se voltarmos ao trabalho de Deren, é possível costurar esse diálogo entre sujeito e objeto, através de uma dupla observação. Além da observação da artista e da participação no meio o qual escolheu pesquisar, ela usa a câmera quase como uma extensão de seu corpo. De modo, que seus próprios movimentos são afetados durante as gravações.

Nesta câmera acoplada ao corpo (MacDougall, 1998) é no transe manifestado nos corpos que ela observou que seu próprio corpo começa a dançar, também.

No coração do novo inquérito estava uma câmera móvel e incorporada - uma câmera que se tornou uma extensão dos sentidos e do corpo do cineasta. Isso implicava em renunciar a uma visão privilegiada ou ótima do mundo a partir de um lugar imaginado fora dele. Em vez disso, o cineasta assumiu uma posição parcial e situada ao lado daqueles com quem estava trabalhando. (Grimshaw, 2015, p.262)

Outro ponto é como costura a narrativa entre livro e filme, reiterando a importância do movimento continuado, da coerência dos símbolos que aparecem no vodu, usando diferentes

elementos textuais. Em determinado momento ela apresenta os *loa*, entidades sagradas do vodu, para quais os rituais são feitos, oferendas entregues. Dentre alguns principais, ela introduz *Ghede*, este senhor da morte, dos espíritos do abismo, guardião dos cemitérios. Sua cruz é vista nos túmulos, protegidos com seu *vever* (símbolos sagrados).



22 and 23. GHEDE. These two photographs, taken six months apart and in different hounfours, show that possession is not a period of "self-expression". On the contrary, the individual's psyche is displaced by that of the loa, whose character is constant and independent of that of the person in whose body he becomes manifest.

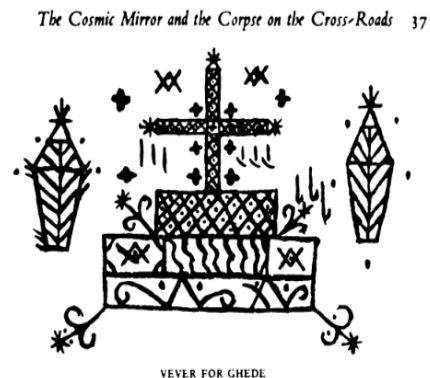


Figura 1,2 e 3: Páginas do livro *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*

Ela o descreve como uma personalidade provocativa e divertida até zombeteira com aqueles à sua volta, traz duas imagens tiradas por ela entre cinco meses de diferença, para mostrar que durante o transe o comportamento não se trata de uma auto-expressão, pelo contrário, mesmo ao possuir diferentes pessoas, as posturas e comportamentos são constantes, independente do corpo do qual ele monta e se manifesta. Esse mesmo homem da última foto, aparece no documentário enquanto caminha pelo terreiro, com movimentos cambaleantes, dança embriagado, como também aparece sentado, nas duas imagens postas no livro, com a mesma perna cruzada fumando seu cigarro, montado em corpos distintos. No transe, o encantamento do corpo é animado pela força invisível do *loa*.

Além de trazer fotos tiradas em campo para compor a narrativa ao longo do livro, ela fixa também desenhos dos *vevers*, reconhecidos por mim ao reassistir o filme, depois de ler o livro. Há diversas fotos destes, pintados no chão dos *houngfor*, espaços onde os rituais

acontecem. Estabelecendo uma conexão com símbolo e seu significado tanto imagético quanto textual, permite uma familiarização do leitor ou espectador através da montagem e desta articulação entre diferentes modos de apresentar uma mesma informação, enriquecendo a transmissão de conhecimento com várias formas de expressão.

Pois bem, teorizar o próprio fazer antropológico é propor novas concepções de etnografia, questionando as usuais e aqui ao usar o cinema como meio de expressão para registrar rituais, a própria arte cinematográfica serve como revelatória. MacDougall (1998) ao refletir sobre modos de produção de conhecimento na antropologia visual, questiona como abarcar o significado de um ritual, no qual o seu próprio sentido se manifesta pelo corpo e se apoia na imagem, como comunicativa.

O quê relacionando ao *Divine Horsemen* de Deren, volta-se para como descrever ou apresentar por exemplo uma experiência de possessão, em que o transe é o acontecimento em si e os movimentos corporais são a comunicação da divindade e não da pessoa possuída. Nesse contexto, a palavra é insuficiente. O sentido está incorporado, e o que há de potencialidade no filme é trabalhado por meio da habilidade em manipular a câmera que descansa em suas mãos, no manuseio técnico tanto desse aparelho, quanto do próprio corpo que reage às gravações ou na decupagem do que foi registrado para que seja montado esse filme. O mesmo torna-se um registro imagético integrado, da própria manifestação ritual em si, como se fosse uma espécie de metáfora expositiva. O filme, ao contrário da escrita etnográfica, altera a lógica de explicação e descrição para propor um entendimento através da experiência de assistir, de engajar-se a pensar visualmente na antropologia (Macdougall, 1998, p.84).

No ritmo do transe: efeitos da percepção em campo

Seguindo na análise do movimento, penso na imagem de um espelho mágico deste ritual. Em *Antropologia e performance (1979)*, Turner defende a coerência existente no caos, que mesmo em experiências como o transe, os comportamentos são imbricados ao um universo que se revela na sequência de atos simbólicos, e por mais desordenado e intenso que pareça o momento da possessão, é um fenômeno que se repete diversas vezes e produz significado para quem está envolvido, é socialmente significante.

Os rituais observados por Maya me lembram um tipo de arqueologia dos ruídos (Dawsey, 2007), uma antropologia da performance que, no caso da experiência ritual, diz sobre como os corpos em campo são afetados, como performam através desse transe coletivo. Assim como no cinema, nos estudos do ritual o tempo é um conceito essencial para ser debatido, tal como frame por frame se faz uma cena, no processo ritual há uma construção gradativa até o

momento de inflexão, onde os movimentos performados implicam uma entrega, um deixar-se levar sem pressa.

Penso o conceito de *cinetranse* atrelado com a ideia de espaço liminar, esse entre-lugar que produz várias camadas de experiência ao mesmo tempo, uma ponte entre invisível e visível, pessoa e divindade, câmera e corpo, da própria experiência de presenciar um ritual e de estar nesse contexto com uma câmera na mão. O encantamento do ritual não se limita apenas aos participantes, mas atravessa a lente da câmera que o registra e em quem a segura provoca estremecimentos, formigamentos, um *pas-de-deux* (Keller, 2013) entre corpo e câmera. Como percebe-se nesta observação da performance o que aparece são “[...] elementos estruturalmente arredios: resíduos, rasuras, interrupções, tropeços e elementos liminares. Ruídos.” (Dawsey, 2007, p.528) Há um atravessamento inevitável da experiência ritual, que implica entrega, confiança e seriedade com o que se está experienciando, tocando, escutando e sentindo.

A possessão ou ‘White Darkness’, é o sétimo e último capítulo do *Divine Horsemen*, em que Maya relata sua própria experiência ou a sensação dela, ao ser montada por um *loa*, ao mesmo tempo que apresenta a possessão no vodu haitiano. Ela inicia dizendo que a possessão é o ponto onde todas as linhas do vodu convergem, é o momento que o corpo recebe o *loa* e abandona sua própria identidade, uma entrega que parte da compreensão de que não se pode ser pessoa e deus ao mesmo tempo. Sutilmente ela passa a descrever o início do ritual, do movimento dos corpos e das batidas dos tambores no mesmo ritmo, a tensão tomando a totalidade do corpo e os músculos enrijecidos, a sensação de distância do som, como se o movimento corporal não se movesse mais pela música e fosse agora o próprio o movimento do seu ritmo, até que a tensão se esvai e tudo se torna leve...nada dificultoso.

Quão claro o mundo parece nesta primeira luz total. Quão puramente forma é, sem, por enquanto, a sombra do significado. Vejo tudo ao mesmo tempo, sem os atrasos da sucessão, e cada detalhe é igual e igualmente lícido, antes que o sentido de importância relativa imponha a ênfase dos olhos e na obscuridade da narina que forma um rosto. (Deren, 1953, p.261, tradução minha)

Quem sabe este movimento de entrega possa nomear o entre lugar de combinar atentamente a técnica com uma etnografia que se pretende experimental. Que habita o liminar da performance ritual, esse campo de estudos que espelha “a própria experiência do mundo contemporâneo: a fragmentação das relações, o inacabamento das coisas, a dificuldade de significar o mundo.” (Dawsey, 2007, p. 531).

O que se apreende através da percepção corporal, é a associação e o entendimento, uma forma de atribuir sentido a um ritual religioso que se manifesta no transe dos corpos

envolvidos. Uma performance coletiva, misturando a observação etnográfica e um convite a abstração, da combinação entre sonho e realidade capturada por Deren ao traçar esse fio encantado do transe ao dançar com a câmera nas mãos.

Referências

BATESON, Gregory; DEREN, Maya. **An Exchange of Letters between Maya Deren and Gregory Bateson**. Mit Press, V.14, p. 16-20, 1980.

BATESON, Gregory e MEAD, Margaret. **Balinese Character. A Photographic Analysis**. New York: The New York Academy of Sciences, 1942.

DAWSEY, John C. **Sismologia da Performance**. Revista de Antropologia, V. 50 No 2, São Paulo, USP, 2007.

DEREN, Maya. **Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti**. In: McPherson & Company, Nova York, 1953.

FREIRE, Marcius; LOURDOU, Philippe. **Arte do corpo, arte do duplo: uma dimensão do imaginário em Jean Rouch**. Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento, v. 7, n. 2, p. 173-191, 2020.

GONÇALVES, Marco Antonio. **Encontros “encorporados” e conhecimento pelo corpo: filme e etnografia em Jean Rouch**. DEVIRES-Cinema e Humanidades, v. 6, n. 2, p. 28-45, 2009.

GRIMSHAW, Anna and Amanda RAVETZ. **“Drawing with a Camera? Ethnographic Film and Transformative Anthropology”**. Journal of the Royal Anthropological Institute, London, vol. 21, issue 2: 255-275, 2015.

KELLER, Sarah. **Pas de deux for Dancer and Camera in Maya Deren’s Films**. International Journal of Screendance 3: p. 53-60, 2013.

MACDOUGALL, David. **Transcultural cinema**. Princeton: University Press, 1998.

RABELO, Miriam C. M.. **“Aprender a ver no candomblé”**. Horizontes Antropológicos, 21(44): 229-251, 2015.

ROUCH, Jean. **The Camera and The Man**. 1975.

SULLIVAN, Moira. **Maya Deren’s Ethnographic Representation of Ritual and Myth in Haiti. Maya Deren and the American Avant-Garde**, p.207-234, 2001.

TURNER, Victor. **The Anthropology of performance**. New York: PAJ Publications, p. 72-98, 1987.