

ESPAÇO EM TRANSE: CORPOS RITUALIZADOS E CAMPOS DE INVISIBILIDADES NA COMPOSIÇÃO DE UMA AMBIÊNCIA RITUAL

SPACE IN TRANCE: RITUALIZED BODIES AND FIELDS OF INVISIBILITIES IN THE COMPOSITION OF A RITUAL AMBIENCE

193

Saulo Vinícius Almeida

Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0548-7570>

DOI: 10.21680/2595-4024.2024v7n2ID37840

Resumo

A relação do espaço e da espacialidade na composição do objeto artístico foi importante foco dos debates da filosofia da arte e da estética durante o século XX. O presente artigo, se ancora no conceito de *Stimmung* de Gumbrecht para refletir sobre a recepção a partir da especialidade em sua dimensão material, escapando de uma fruição primordialmente analítica, crítica e distanciada, empregando, por vezes, o recorte da ambiência e em outros momentos, a atmosfera como conceitos fundamentais. Em seguida, com o intuito de ampliar o debate a partir das epistemologias de terreiro, propõe-se a noção de um espaço em estado de transe, composto por invisibilidades que se configuram como agentes ativos possuidores do condão de alterar os corpos a partir de seu desejo, de sua ética e historicidade e por esses corpos, alterar o mundo. A conclusão aponta a atmosfera como tessitura da teatralidade, alternado o papel do sujeito observador como seu agente para seu paciente, ou seja, para aquele que sofre o efeito. Ademais, aponta um questionamento: seria possível falar de um espaço em transe indiferente à presença de corpos humanos?

Palavras-chave: Epistemologias cênicas. Espaço. Espacialidade. Teatro Ritual. Candomblé.

Abstract

The relationship between space and spatiality in the composition of the artistic object was an important focus of debates in the philosophy of art and aesthetics during the 20th century. This article is anchored in Gumbrecht's concept of *Stimmung* to reflect on reception from the point of view of specialty in its material dimension, escaping from a primarily analytical, critical and distanced fruition, sometimes using *ambience* and at other times *atmosphere* as fundamental concepts. Next, with the aim of broadening the debate based on the epistemologies of *terreiro*, the notion of a space in a state of *trance* is proposed, made up of invisibilities that are configured as active agents with the ability to alter bodies based on their desire, ethics and historicity and, through these bodies, alter the world. The conclusion points to the atmosphere as the fabric of theatricality, alternating the role of the observing subject as its agent and its patient, in other words, the one who suffers the effect. It also raises a question: is it possible to speak of a space in *trance* that is indifferent to the presence of human bodies?

Keywords: Scenic epistemologies. Space. Spatiality. Ritual theater. Candomblé.

1. PELOS PÉS, ENRAIZAMOS A VIDA...

A relação do ator com o espaço que habita e transita é fundamental em seu processo de formação e criação cênica. Tiramos o sapato para pisar no tablado. Tenho aprendido a tirar os sapatos antes de entrar e de pisar, pois é pelo pé que acessamos as energias de solos sagrados. Ao pisarmos, podemos torcer o tempo e retornar às memórias de infância, pisar em poças, cerâmicas e tacos. No *terreiro*, ao tocar o pé na terra, sentimos a natureza bruta dos *Minkisi*. No Candomblé, o espaço não apenas é vivo, como possui agência. Neste texto, volto o olhar para a espacialidade em que corpos de artistas e corpos de sujeitos em estado de ritualização se constituem em presenças esteticamente organizadas. É aprendendo a pisar que aprendemos os caminhos do transe.

Como e onde pisar são questões de maior relevância no trabalho do artista da cena. Em cena, caminhamos com pés plantados, na ponta dos dedos, pelo calcanhar, jogamos com o desequilíbrio, criamos tensões corporais e relacionais que retorcem as imagens. O pé organiza a postura, interfere no

estado de ânimo, dialoga com o espaço e os presentes, desenhando no instante relações de poder e afeto.

Ao tirarmos o sapato para entrar, o fazemos para enraizarmos a algo que nos precedeu naquele lugar, para nos vincularmos de modo mais profundo e íntimo ao que habita aquele solo ou que por ali também caminha. Não se trata apenas de um gesto de humildade, mas de conexão: o corpo como intermediário de dimensões distintas, servindo de canal por onde passam energias. É pelo enraizamento do pé que tudo se inicia. O pé é firmeza para que o corpo escape do tempo. Para que o corpo acesse um tempo antes do tempo.

Finca-se o pé na terra e no tablado com a força de quem demarca seu lugar na história, o seu recorte social e se posiciona. Firmeza para que o corpo se reafirme no presente. Base para que o corpo aja e gere o futuro. Sentir o contato da sola do pé com o chão compreendendo que por ali passaram aqueles que lhe antecederam no fazer. O chão guarda marcas e cicatrizes, Galeano já nos lembrava em *As veias abertas da América Latina*. É necessário manter certa leveza, ainda que com os pés cravados, para que se possa alcançar aquilo que transcende. É necessário deslizar para que nós e as coisas do mundo nos movamos. É pisando que vamos aprendendo a dançar. Saber colocar o pé no chão é um conhecimento essencial nas artes do corpo e nas práticas religiosas, na madeira do palco ou na terra batida do terreiro. Há aqueles que pisam mármore no 15º andar. Esses já não se recordam humanos, não entendem que os deuses se encontram na terra e dançam. Do alto dos prédios, miram o céu, entendendo-se parte do panteão, mas os deuses dançam sobre o chão de terra.

O nosso sagrado dança. As divindades nunca silenciaram ou pararam de caminhar em Abya Yala. As vozes do invisível se fizeram ouvir pelo murmúrio do vento, do sopro, do encantamento. Tão importante como o saber pisar é o saber caminhar e o por onde e com quem se caminha. Ao nos movermos, criamos e transformamos mundos concretos, ficcionais, sagrados. Caminharemos por esse texto ouvindo os sopros de nossos deuses, de nossas

deusas e firmando o pé no chão, como quem conecta corpo, história e sagrado. As artes latino-americanas são carregadas de esperança, de dor, de memórias, de festividades, de apagamentos, de desaparecimentos, de ritos, de encantados e sobretudo de lutas. Por aqui, até mesmo pisar é um ato de resistência, sabedoria e vínculo com deidades e antepassados.

A espacialidade (espaço vivido, organizado e representado) é um tema que constantemente retorna ao debate artístico sob diferentes contornos. Perspectiva, efeito de bi e tridimensionalidade, ilusão de profundidade, visualidades e sonoridades como constituintes do espaço ou como elementos de ruptura, crises e vertigens são alguns exemplos de enfoques desse debate que ganharam destaque em diferentes momentos do século XX. Apesar de não existir recepção e criação artística que sejam deslocadas do corpo e, desta forma, que não impliquem a espacialidade, a ênfase dada ao espaço nos debates acadêmicos e em processos de criação varia em virtude do movimento artístico e do período que observamos, possuindo lastro na história e teoria da arte, assim como nos debates da filosofia, no campo da estética.

O espaço cênico resulta da instauração de um lugar, de um espaço singular no qual será impressa determinada cinética – assim nos propõe Rollemberg (2012). O espaço cênico poderia ser entendido, então, não como o preenchimento de vazios, mas como a dilatação do espaço material, em sua forma e em seu horizonte de significados. Olhar e sensação temporal tornam-se constituintes e constituídos por essa espacialidade. O debate proposto por Rollemberg se alicerça nos estudos da física, em especial, da teoria das cordas, que propõe não apenas 3 dimensões (três eixos de referência, mas 10 dimensões). A espacialidade cênica teria a quarta dimensão como um eixo essencial em sua composição, ou seja, o tempo e o deslocamento dos corpos, incluindo o do observador, seriam a base da experiência espacial teatral.

Ao observarmos, entretanto, o mundo por outra lente epistêmica, como os saberes de terreiro, encontraremos perspectivas que coadunam com os

conhecimentos científicos, assim como trazem detalhes que apresentam questões não abarcadas pela episteme do norte e sugerem uma remodelação de conceitos, teorias e práticas. A filosofia nagô, por exemplo, em trilha próxima a apresentada no pensamento Ocidental expresso por Rollemberg em sua análise da espacialidade pela ótica da física, entenderá o corpo como ente integrado à comunidade e à natureza (Sodré, 2017). Nesse sentido, a espacialidade é gerada, a partir da experiência relacional do corpo: a “espacialidade instaurada pelo corpo em sua vinculação ao entorno ético e existencial, portanto na relação concreta entre homem e natureza” (Sodré, 2017, p.81).

No candomblé, como bem apresenta Makota Valdina (*apud* Machado, 2013, s.p.), o sagrado não se encontra no conjunto de itãs, mas na materialidade do mundo: “Candomblé é vida para qualquer ser humano. Religião não é feita de lenda e mito. A essência está aí. Está chovendo, é água, é Oxum. A folha está aí, a terra está aí. É preciso que a gente olhe a realidade”. Nos entremeios dessa relação podem se enredar outras perspectivas de espacialidade? Seria plausível indicar que a potência da natureza em sua dimensão anímica e a conexão íntima e sagrada entre humano e natureza podem instaurar uma espacialidade anterior ao corpo, em seus deslocamentos, afecções e percepções? Percorrendo o caminho aberto por essas perguntas, desejo refletir sobre o lugar de experiência do corpo na espacialidade da cena ao terreiro, buscando identificar dobras e ranhuras que esse encontro pode desvelar.

2. AMBIÊNCIA, UM CONCEITO QUE ESCAPA

Em busca de construir obras que deslocassem a produção artística da primazia do objeto para se fazerem existir a partir da espacialidade, encontramos experimentos que vão desde as incursões dadaístas às criações de Lúcio Fontana, Allan Kaprow, John Cage, Merce Cunningham, Marcel Duchamp, Hélio Oiticica e Lúcia Clark dentre outros que alargaram fronteiras e

borraram limites da arte em sua relação com a vida. Delfim Sardo (2021) enfatiza que em meio a esse processo, surge um fantasma no horizonte: o espectador. Fantasma que apresentaria, sob o olhar crítico de então, uma postura passiva, que indicaria a necessidade de envolvê-lo no acontecimento para então mobilizá-lo. Para o pesquisador, essa atividade do espectador é decorrente de dois primados, por um lado, a concretização da ideia política de participação e construção coletivas, e por outro, a desorganização do sistema das artes enquanto gêneros ou disciplinas.

De certo, as novas dinâmicas das práticas artísticas, agrupadas em torno da (i) arte como ideia, no qual o conceito torna-se o elemento central da criação, e a (ii) arte como ação, onde a matéria passa a estar presente na condição de relação entre energia, movimento e tempo. Foram arranjos que estabeleceram novos paradigmas ao colocarem o fruidor na posição de eixo central em torno do qual e conjuntamente a ele se constroem as experiências artísticas. Conceitos como Espectador emancipado, cunhado por Rancière (2012), e Campo expandido, inicialmente presente no pensamento de Rosalind Krauss (2008), tornaram-se chave para compreensão do novo cenário que se desenhava a partir de uma nova sensibilidade que parece ter se afluído naquele momento, culminando em novas nuances e estruturas de experiências geradas na e pela criação artística.

A espacialidade que desde o modernismo possuía certa preponderância nos debates artísticos, a partir de conceitos e noções como: construção, desconstrução, quarta dimensão, ruptura, quebra; passou a movimentar conceitos e termos que sugerem certa composição de um organismo, como, por exemplo, intersticial, membrana, fluidez, mobilidade, imaterialidade. Essa mudança conceitual diz respeito ao aprofundamento das utopias artísticas de imersão, seja no real, seja em relação ao desejo absorção do criador em sua obra, assim como reflete as dinâmicas em que todos os sujeitos envolvidos na

criação sejam agentes de um acontecimento que ocorre em partilha ou comunhão.

A intensidade do envolvimento do corpo na experiência (antes mesmo de colocar-se em questão a definição desse conceito) indicará, obviamente, a poética que lhe será fruto, assim como apontará a função do sujeito como ente endógeno ou exógeno à obra. Indiferente a intensidade de seu envolvimento ou da teatralização da interação, do encontro e da convivência com obras ou situações esteticamente organizadas, o confronto do corpo com o objeto artístico articula uma mudança qualitativa na forma como ele percebe as tessituras do espaço e do tempo e a si mesmo. Apesar dessa afirmativa ser facilmente confirmada do modo empírico, há estudos que se dedicam a verificar como a arte mobiliza algumas regiões do cérebro como o córtex pré-frontal, o cerebelo ou hipocampo, por exemplo (MUSZKAT, 2012), isso gera alterações no funcionamento do sujeito como um todo, influenciando em suas frequências cardíacas e respiratórias, nos ritmos elétricos cerebrais, alterando a atenção, concentração, sensação de prazer, dor, calma, euforia e, até mesmo, influi nos mecanismos que compõem os pensamentos (VOCA; CASTANHO; FERNANDES, 2017).

As experiências artísticas têm como condição de acontecimento a interação entre corpo, imagem, psiquismo e cultura, na qual a afetividade é o imperativo para que se instaurem. Desta forma, os debates contemporâneos buscam reinserir o pensar sobre o corpo em recepção, escapando de concepção de uma fruição primordialmente analítica, crítica e distanciada, convocando a espacialidade em seus contornos de materialidade como conceito basilar para o debate, empregando, por vezes, o recorte da ambiência e em outros momentos, a atmosfera como conceitos fundamentais.

Esses conceitos, no entanto, são escorregadios pois dizem respeito a experiências que antes de tudo são sensórias, sendo assim facilmente reconhecidas, mas dificilmente apreendidas por palavras e concatenações

lógicas de ideias, se mantendo em um constante estado de fluidez, escorrendo por rachaduras, por pequenos espaços existentes nos muros de contenção erguidos pelos pensadores que tentam lhes cercar.

Esse último conceito, atmosfera, é regular e popularmente utilizado para definir estados da espacialidade ou a condição subjetiva de um grupo frente a um objeto. Define-se, por exemplo, a atmosfera política como positiva ou negativa para determinado candidato ou proposta, assim como se aponta que a atmosfera de determinado evento era fúnebre ou festiva.

Por parecer emanar das coisas do mundo, incidindo sensivelmente na qualidade da relação do sujeito com as mesmas, poderíamos dizer que tal conceito possui familiaridade com a noção de 'aura', cunhada por Walter Benjamin (1994). O filósofo define aura como "uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja" (BENJAMIN, 1994, p. 170). Seu pensamento aproxima a aura de características próprias da sacralidade, colocando-a como um efeito que é suscitado por obras cuja unicidade, ou seja, cuja condição de ser idêntica a si mesma, em vinculação com condições históricas e relações de propriedade que foram estabelecidas ao longo de sua existência gerariam no público. A aura não se faria existir no contato com elementos dessacralizados, do uso comum, acessíveis. Assim, o autor se refere a dinâmicas teológicas presentes na obra de arte e a sua função ritual, em uma referência à suposta relação entre arte e ações rituais presentes em sua origem. A obra portadora dessas características possuiria uma espécie de invólucro que fomentaria uma disposição a atitudes de cunho cultural, ao mesmo tempo que geraria uma distância entre sujeito e objeto. Tal característica seria indiferente à proximidade física, incidindo assim, sensória e psicoemocionalmente no fruidor, implicando na percepção que ele teria do tempo e do espaço.

Contudo, ao contrário da aura, podemos perceber a atmosfera em qualquer situação, em dinâmicas variadas de intensidade e tonalidade. A

atmosfera não solicita uma unicidade, singularidade e autenticidade do objeto para ocasionar efeito no observador, apesar de ser, também, uma consequência da presença desses elementos. A atmosfera também se faz existente no banal, no corriqueiro, no detrito, no resíduo e não necessita de uma aparência de distância ou de uma sensação de sacralidade. Seu efeito sobre o sujeito é imediato. A atmosfera, assim como a aura, age nos poros do corpo, adentrando-o pela epiderme, mobilizando-o numa economia corporal que tensiona e expande músculos, que afeta o batimento cardíaco e a respiração.

Hans Ulrich Gumbrecht (2014) traça analogias entre as noções de atmosfera, ambiência e *Stimmung* com a escuta do som e com a percepção do clima atmosférico. A escuta é um fenômeno que não ocorre apenas com os ouvidos internos e externos, mas envolve o corpo em totalidade. “Cada tom percebido é, claro, uma forma de realidade física (ainda que invisível) que acontece aos nossos corpos e que, ao mesmo tempo, os envolve” (p. 13). Assim, nos lembra o poema de José Craveirinha que foi declamado por Bethânia, com a força que apenas ela sabe infligir à palavra declamada: “O tambor está velho de gritar / Oh velho Deus dos homens / Deixa-me ser tambor / Só tambor gritando na noite quente dos trópicos”.

O clima atmosférico possibilitaria um afetar do sujeito muito próximo ao incutido pela sonoridade. O autor revisita o conceito filosófico de *Stimmung*, traçando a sua genealogia, passando por usos clássicos que o empregavam com base na noção de mediação ou mesmo harmonia, até as aplicações mais recentes, para então propô-lo como meio de apreensão desse fenômeno atmosférico que compõe a experiência estética.

Empiricamente, como apontado, percebemos a sua existência, o que não torna menos complexa entendê-la e torná-la linguagem. Afinal, ela é um efeito da espacialidade? Ela emana de um objeto – tal qual ocorre quando é consequência da aura? Ela seria apenas efeito da leitura do sujeito sobre as condições de interações sociais entrelaçadas às imagens que capta? Os corpos

têm condição de alterar a atmosfera de um espaço? Em outras palavras, os objetos articulam sua presença de modo a emanar de si uma espécie de continuidade de sua condição a ponto de prolongar-se nos outros pelo espaço, afetando-os, em uma cadeia contínua de interrelações? O efeito de presença não seria, no limite, um efeito de sentido?

Böehme (1993), ao refletir sobre a atmosfera e a dificuldade em apreender sua origem no acontecimento, indica o seu efeito, como que se preenchessem o espaço com tonalidades de sensação, tal qual uma névoa. Para o autor, a atmosfera se dá no intervalo entre sujeito e objeto. Ela é a articulação entre qualidades ambientais e estados humanos. O autor sugere ser a atmosfera um conceito fundamental de uma nova estética, que escape das armadilhas de um pensamento pautado em juízos e voltado para a percepção e experiência sensível, tal qual apontamos anteriormente.

O estudo de Gumbrecht (2014) dedica-se a uma defesa de que a leitura e, conseqüentemente, os estudos literários podem se basear em experiência atmosféricas como meio de acontecimento e estrutura analítica. ““Ler com a atenção voltada para o *Stimmung*” sempre significa prestar atenção à dimensão textual das formas que nos envolvem, que envolvem nossos corpos enquanto realidade física” (idem, p. 14). Gumbrecht enfatiza que a leitura é capaz de catalisar sensações interiores sem, contudo, necessitar que “questões de representação estejam necessariamente envolvidas” (idem). Nisto há uma sugestão de uma espacialidade que se configura no imaginário, sendo evocada por imagens que são encontradas ao longo dos textos lidos ou ouvidos.

A analogia com a escuta, todavia, chama a atenção para os efeitos de presença que modulam a intensidade das atmosferas criadas, invocadas ou adentradas. As palavras quando vocalizadas criam imagens que não são, necessariamente resultado de sua compreensão semiótica, mas resultado de sua materialidade, de sua corporalidade, possibilitando que, pessoas que desconhecem um idioma, por exemplo, se afetem por uma leitura ou

declamação. Há uma performatividade dos corpos que constitui a atmosfera. Gumbrecht chama a atenção para o fato de que apesar das experiências estéticas incluírem a dimensão física dos fenômenos em suas articulações de presença, não significa dizer que “cada articulação da presença que vale como “estética” valha também como atmosfera ou como ambiente” (idem, p. 15).

A construção de ambientes ou a utilização de ambientes que possuam atmosferas específicas para a imersão do observador e do artista é recorrente e, em certa medida, tornou-se fundamental dentro de um contexto no qual os artistas em grande maioria não possuem espaços que histórica e socialmente são tidos como específicos e ideais para suas criações e apresentações - seja por contingências econômicas ou por escolhas político-estéticas. Assim, criam-se imersões em ateliês, salas de ensaio, ruínas, terrenos baldios, espaços abjetos, casarões de época, hospitais, penitenciárias e onde mais o desejo venha apontar.

Um exemplo marcante na arte brasileira é o trabalho do grupo de teatro paulistano Vertigem, que desde o início da década de 1990, investiga o uso de espaços urbanos na construção e apresentação de seus espetáculos. O grupo já utilizou-se de igrejas em funcionamento, hospitais, penitenciárias, fachadas de edifícios, passarelas, rios poluídos como lócus de suas apresentações. Esse exemplo em específico nos é interessante pois correlaciona na prática o conceito de atmosfera com o conceito de aura e permite que vislumbremos algumas estruturas sociais que lhe compõem.

O primeiro espetáculo do grupo chama-se O Paraíso Perdido e sua estreia se deu no ano de 1992 à 1 hora da manhã do dia 5 de novembro, na Igreja Santa Ifigênia, em São Paulo – SP.



Figura 1 - Espetáculo O Paraíso Perdido, 2024. Foto: Guto Muniz. Disponível em: <https://culturadoria.com.br/guto-muniz/>

Ao observar a fotografia do espetáculo há um efeito de sentido que sugere uma atmosfera de sacralidade. A construção desse efeito passa por um reconhecimento da experiência vivida, que vincula pelo afeto, memórias e o objeto observado – trata-se de uma fruição que ocorre por vias de uma relação empática. O espetáculo em questão foi duramente atacado, gerando manifestações de grupos religiosos e atos de protesto durante as apresentações. Possivelmente, a atmosfera estabelecida para os que gostariam naquele momento de impedir a realização da peça, para além da atmosfera bélica existente nos momentos de ação direta, era, possivelmente, de profanação, o que pode indicar a ambiência não como um campo no qual se desenrolariam as experiências dos sujeitos em um espaço, mas como um vínculo singular entre sujeito, objeto e acontecimento, no qual não há especificamente um agente causador, sendo todos envolvidos afetados mutuamente.

Voltar os olhos para uma encenação ocorrida no solo de uma igreja em funcionamento evidencia alguns elementos importantes na constituição das atmosferas, sendo eles: a afetividade, a identidade cultural e a memória coletiva. Vale, nesse sentido, destacar que, a espacialidade é determinante no processo que o indivíduo realiza de enunciação de sua subjetividade (ELHAJJI, 2002), pois as imagens do mundo que habitamos não são apenas constituídas pelos sujeitos, mas constituem o seu mundo interior. Os hábitos, gestos, histórias e memórias se coletivizam e coadunam-se no espaço constituindo-o e estabelecendo campos possíveis de experiência para os sujeitos. “Nossas impressões se sucedem, uma à outra, nada permanece em nosso espírito, e não seria possível compreender que pudéssemos recuperar o passado, se ele não se conservasse, com efeito, no meio material que nos cerca” (HALBWACHS, 1990, p. 143).

Poderíamos ainda apontar a dimensão do estranhamento como outra problemática a ser encarada ao se refletir sobre a instauração do efeito de sentido na experiência ou produção de atmosferas. Entretanto, ao invés de adentrá-lo e seguir por um diálogo que se aprofundado irá problematizar a existência do fenômeno na condição de substância, confrontando efeitos de presença e efeitos de sentido, retornaremos aqui a relação do uso dos conceitos na produção e observação de fenômenos tal qual indicado nos primeiros parágrafos, voltando, então, os olhos para a espacialidade em rituais religiosos de matriz afro-brasileira.

RITUAIS E CAMPOS DE INVISIBILIDADES

O candomblé é um instituição religiosa afro-brasileira que sistematiza uma forma de vida baseada no culto à natureza, sob a forma e dinâmicas de orixás, *mikisi* e voduns. Foi fundado na Bahia, no século XIX, tendo como origem a cultura dos povos nagôs, trazida de África pelos *jejes*, principalmente. Há

outras variantes como o candomblé angola, cuja origem são os povos banto, e os de origem *fom*, como o tambor de mina maranhense.

Como toda cultura, o candomblé tem a sua própria metafísica, elaborando noções de tempo, ser, real entre outros conceitos caros ao debate filosófico. Reginaldo Prandi (2001, p. 50) sintetiza algumas questões no seguinte trecho, que eu reproduzo aqui sem cortes por entender que dão a ver o cerne da questão:

Os iorubás acreditam que o espírito do ser humano é constituído de diversas partes imateriais, sua alma não é indivisível como na concepção judaico-cristã. Há uma individualidade espiritual chamada *ori* que só existe no presente, isto é, enquanto se vive no *Aiê*. Ela é responsável pelas realizações humanas, contém o destino de cada pessoa. O *ori* morre e é destruído juntamente com o corpo material. Outra parte é constituída da memória cultuada pela família do morto, o *egum*, que volta ao presente por meio da reencarnação, que mantém o morto no presente. E, como parte fundamental, talvez a mais importante, há o orixá particular da pessoa, considerado o seu antepassado remoto. O orixá particular da pessoa é uma ínfima porção do orixá geral cultuado por todos. É o vínculo do ser humano com o divino, o eterno, o passado mítico. Com a morte do corpo, o orixá pessoal retorna ao orixá geral, àquele que existe desde o princípio dos tempos.

É importante salientar que existem diferenças substanciais entre o conceito de *ori* e ego, que a partir do trecho podem parecer demasiadamente próximos. Contudo, não entraremos nessa questão por não ser o escopo do texto. Dito isto, é relevante, também, apontar que, orixá é uma realidade que passa a constituir o sujeito a partir de um processo de iniciação não sendo uma condição universal do humano, como pode se supor a partir do texto supracitado.

O corpo ritualmente preparado no candomblé passa a existir no mundo na condição de expressão de dois sujeitos, um corresponde aquele cuja identidade pela qual é reconhecida corpo se refere e o outro é a energia que passa a coexistir com e potencializar o sujeito, sendo esse o orixá, *nkisi*, vodun.

O corpo, a partir do processo de iniciação, passa a ter lastros que extrapolam o afeto, a memória em outros corpos da comunidade a que pertence.

Um exemplo é a influência que a corporeidade daquele que lhe iniciou possui sobre ele, interferindo em seu estado de ânimo, humor ou mesmo alterando o seu estado de consciência a partir do desejo, do gesto ou da palavra, estando fisicamente próximos ou não. Há ainda uma relação com os elementos da natureza que é reelaborada, criando novas formas de reação aos seus elementos, como à seiva bruta e elaborada das folhas, por exemplo.

Esse vínculo é existente também entre os demais sujeitos que habitam e constituem os terreiros de candomblé, efetuando-se em diferentes dinâmicas e intensidades, além de apresentar-se como estrutura da relação entre sujeitos e elementos outros não dotados de vida biológica. Assim se dá entre o sujeito e a *otá*. Ao se adentrar um solo sagrado durante uma festa das Águas de Oxalá, é provável que o indivíduo encontre uma atmosfera de tranquilidade, sobriedade em um ambiente calmo, cujo trânsito de sujeitos ocorre de modo desacelerado, por exemplo. Essa dinâmica ocorre pelos efeitos de sentido expressos no contexto do acontecimento, ao passo que são, também, e fortemente frutos da eficácia contida no efeito de presença do *ibá* de Oxalá, que, na medida em que é levado ao espaço coletivo, passa a afetar todos os corpos e influi nas sensações de temporalidade e construções das espacialidades.

A eficácia é uma noção antropológica proposta por Mauss quando teoriza sobre a magia e busca relacionar o mágico, os ritos e as representação. Ela diz respeito ao poder *sui generis* que vincula essa tríade. Peirano (2002, p. 23), explica a eficácia da seguinte maneira:

[...] não só os atos e as representações são inseparáveis, quanto é indispensável a inclusão das noções de crença (“a magia não é percebida: crê-se nela”), força e poder mágicos (“os ritos mágicos explicam-se de modo muito menos fácil pela aplicação de leis abstratas do que como transferência de propriedades cujas ações e reações são previamente conhecidas”; ou “há mais transferência do que associação de ideias”), fundidos no mana (a força por excelência, a verdadeira eficácia das coisas”). Mana, essa categoria inconsciente do entendimento, combina qualidade, substância e atividade (o mana não é simplesmente uma força, um ser; é também uma unção, uma qualidade e um estado”).

Aquilo a que a autora chama de mana, podemos denominar como *asè*, de modo a aplicar os termos e conceitos utilizados na cultura em específico. A noção de *asè* implica que as ambiências e atmosferas dos espaços e acontecimentos ritualísticos do candomblé são carregados, também, desta substância. De tal forma que, para além dos efeitos de presença e sentido que compõem esses fenômenos, há o *asè* e suas dinâmicas que possuem agência e escapam à normas de causalidade.



Figura 2 - Nsabas sobre Ntoto. 2024. Autor: Saulo Almeida. Fonte: Acervo do autor.

Sessémandê dya Hangolo (Paixão Sessémeandê) nos conta abaixo sobre uma de suas primeiras experiências de transe de *Nkisi* (deidade banto que possui proximidade com os orixás), logo quando iniciado no ano de 2017:

Um tsunami. No meu caso era um tsunami. [...] Tinha diversos momentos em que o *Nkisi* vinha. Esse vir do *Nkisi* de manada era muito engraçado. A energia era como se fosse uma onda pelo corpo. Ela

quase que bate em um, bate no outro e vai indo. Mas o engraçado era que era quase um sopro, era um *Nkisi!* Era Tempo! Era Tempo passando. Ele passa e vruuum. Mas a conexão não era virou um, depois vira o outro, depois vira o outro... Porque, tem isso. A energia pode acontecer e acontece em alguns momentos dessa forma. No nosso barco não. A gente simplesmente virava e virava todo mundo de uma vez (informação verbal)ⁱⁱ.

Referimo-nos às pessoas que se iniciaram juntas no candomblé como pertencentes ao mesmo barco. Uma imagem bela [pra\[u\]](#) um rito de passagem coletivo. Quando uma dessas pessoas entra em estado de transe ritual, as demais o fazem imediatamente, ainda que não estejam próximas ou mesmo no campo de visão e audição umas das outras. É como se um sopro atravessasse todo o espaço desencadeando o processo de transe.

No próximo relato, de Muxi ua Zande (Caio de Katendê) nos conta sobre como reagiu a minha passagem em transe de *Nkisi* Katendê por ele durante uma *cocuana* (*labajé*).

Primeiro, você sente a energia do *Minkisi*. Você cai no chão. Na hora que você acorda, você está sentindo a sua testa toda amassada e o povo te olhando com a cara de quem diz: Nuh! Que tobo! Eu me lembro de um. Foi na sua saída. Eu bolei no pé do seu pai [Katendê]. Tem o vídeo que mostrava eu bolando. O seu pai passando do meu lado e eu indo pro chão... Um respondendo ao outro (informação verbal)ⁱⁱⁱ.

Para dar conta das especificidades dessa corporeidade e das ações realizadas por esses corpos, em especial nos momentos em que estão em estado de apresentação, tenho trabalhado sob a noção de campos de invisibilidades (Almeida, 2023). Organizo sob a noção de campos as diversas camadas de efeito de sentido que compõe o acontecimento e que afetam todos os envolvidos, modulando sua experiência sensível e intelectual. Ressalto como exemplo os campos étnico, ético, histórico, simbólico, social, econômico, ficcional, ancestral e estrutural (que diz respeito às regras que erigem a cerimônia ou a performance artística). Esses campos gravitam em torno do corpo e do espaço, tecendo espacialidades e temporalidades, se atravessando transversalmente, se contendo uns nos outros ou se sobrepondo são mobilizados pelos corpos ritualizados e em estado de performance como efeito

de sentido, comunicando e afetando os presentes, mas também como agentes munidos de eficácia, que imersos em um universo simbólico, alteram em algum nível a si e à realidade em seu entorno.

Ao aplicar essa organização do fenômeno a partir de campos contendo efeitos de sentido, que criam espacialidades e instauram atmosferas, ao candomblé gera-se um giro completo na correlação entre os efeitos de presença que compõe um acontecimento com corpos em apresentação. Para aplicá-los ao candomblé é necessário tomá-los como desejantes, para além de dimensões que depositam e criam sentido, constituindo e sendo constituídas pelas corporeidades. Dada a extensão do texto, não adentrarei em um debate sobre o conceito de desejo, mas utilizo-o com o intuito de sinalizar que há, sob esse universo epistêmico, campos que são compostos por invisibilidades que se configuram como agentes ativos possuidores do condão de alterar os corpos a partir de seu desejo e pelo desejo assinado nos corpos, alterar o mundo. De mesmo modo que agenciam seus desejos, possuem uma ética e uma dimensão histórica que são independentes, em algum nível, do corpo que lhes dá passagem, ainda que componha com ele e o espaço um todo. Esse corpo, é um corpo específico, ritualisticamente preparado, geopoliticamente organizado. Ao referir-me a invisibilidades ativas, o faço tendo em vista os entes não materiais que compõem os fenômenos religiosos estruturados no diálogo intermundos, como, encantados, deidades, energias, que, dentro desta visão de mundo, existem na condição específica de que sua existência necessita de um corpo material outro para que se os seus desejos expressem no mundo.

HORIZONTES

Ao pensarmos uma estética que coloque em relevo a experiência corporal, jogando à segundo plano um juízo da obra, cai-se em risco de tratar conceitos em movência como dados de uma real, que como tal é fechado e resolvido, alçando-os à condição de verdade. Assim é com os debates que

envolvem o corpo. Sob a desculpa de buscar-se uma análise nele centrada, deixa-se em suspenso a questão de maior relevância e complexidade: *corpo?* Essa nova estética da conta de desvincular-se de noções de real atreladas à historicidade, materialidade e pensamento tecno-científico, forjadas no período moderno ou ainda as perambulações da e pela linguagem no pós-moderno para abrir-se às experiências complexas de um universo encantado pelo sopro de Oyá que carregou as folhas de Ossaim?

Por fim, finalizo este texto com uma questão: a percepção da atmosfera poderia implicar, necessariamente, em uma imediata teatralização do ambiente por parte do perceptor, na medida em que o espaço passa a operar como uma *mise-en-scène* que produz sentido para além de sua função social ou vínculos com a memória individual e coletiva, estabelecendo uma narrativa que imprime nos sujeitos um estado e um papel, assim como o faz nos objetos, nas dinâmicas temporais e nas relações estabelecidas entre todos os entes envolvidos? Nessa perspectiva, seria plausível apontar a atmosfera como a tessitura da teatralidade, alternado o papel do sujeito observador como seu agente para seu paciente, ou seja, para aquele que sofre o efeito? Seria possível falar de um espaço em transe indiferente à presença de corpos humanos?

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Saulo V. *Corpo Ritualizado: Gestos que se prolongam no mundo. Arte da Cena (Art on Stage)*, Goiânia, v. 8, n. 2, p. 297–320, 2023.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994
- BÖHME, Gernot. *Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics*, Thesis Eleven, v. 36, p. 113–126, 1993.
- COVA, L.; CASTANHO, G.; FERNANDES. *Música e exercício físico: revisão de literatura. Conexões: Educ. Fís., Esporte e Saúde*, Campinas: SP, v. 15, n. 2, p. 200–209, 2017.

ELHAJJI, M. Memória coletiva e espacialidade étnica. *Galáxia*, n. 4, p. 177-191, 2002.

GUMBRECHT, H. Atmosfera, ambiência, Stimmung: Sobre um potencial oculto da literatura. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC Rio, 2014.

HALBWACHS, M. A Memória Coletiva. São Paulo: Vertice, 1990.

KRAUSS, R. A escultura no campo ampliado. *Arte e ensaios*, v. 17, n. 17, p. 128-137, 2008.

MACHADO, Ingrid M. 'É preciso ser sujeito e não objeto', diz Makota Valdina sobre o candomblé. *G1 BA*, Salvador, 17 de outubro de 2013.

MUSZKAT, M. Música, neurociência e desenvolvimento humano. In: BRASIL. Ministério da Cultura. A música na escola. Brasília, 2012. p. 67-71.

PEIRANO, Mariza. O dito e o feito: ensaio de antropologia dos rituais. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Núcleo de Antropologia da Política/UFRJ, 2002.

PRANDI, Reginaldo. O candomblé e o tempo: Concepções de tempo, saber e autoridade da África para as religiões afro-brasileiras. *RBCS*, v. 16, n. 47, p. 43-58, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ROLLEMBERG, Doris. A cenografia além do espaço e do tempo. O teatro de dimensões adicionais. *O Percevejo Online*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 1-22. 2012.

RUFINO, Luiz. Exu e a pedagogia das encruzilhadas. 2017. 231f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

SODRÉ, Muniz. Pensar Nagô. Petrópolis: Vozes, 2017.

Vídeos

SARDO, Delfim. A Ambiência é uma Realidade Material. Youtube, 27 de fevereiro de 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sYkBc6nQ_k4. Acessado em: 15 de maio de 2023.

Entrevistas

OTÁVIO, Caio Luís. Entrevista I. [mar. 2022]. Entrevistador: Saulo Vinícius Almeida. Nova Lima (MG), 2022. 1 arquivo .mp4 (32m 04s). Entrevista concedida para o projeto Corpo, Ações e Campos de Invisibilidades em Rituais Brasileiros: da incorporação ao êxtase.

SESSÉMEANDÊ, Paixão.Entrevistal. [mar.2022]. Entrevistador: Saulo Vinícius Almeida. NovaLima (MG), 2022. 1 arquivo .mp4 (1h09m23s). Entrevista concedida para o projeto Corpo, Ações e Campos de Invisibilidades em Rituais Brasileiros: da incorporação ao êxtase.

ⁱ Divindades dos povos Bantus equivalente, em certa medida, às divindades dos povos Nagôs, os Orixás.

ⁱⁱ Entrevista concedida por Paixão Sessémeandê. Entrevista I. [mar. 2022]. Entrevistador: Saulo Vinícius Almeida. Nova Lima-MG, 2022. 1 arquivo .mp4 (1h 09m 23s). Entrevista concedida para o projeto Corpo, Ações e Campos de Invisibilidades em Rituais Brasileiros: da incorporação ao êxtase

ⁱⁱⁱ Entrevista concedida por Caio Luís Otávio. Entrevista I. [mar. 2022]. Entrevistador: Saulo Vinícius Almeida. Nova Lima (MG), 2022. 1 arquivo .mp4 (32m 04s). Entrevista concedida para o projeto Corpo, Ações e Campos de Invisibilidades em Rituais Brasileiros: da incorporação ao êxtase