

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**INSTITUTO DE ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE VISUAIS**

**ESCULPINDO SONORIDADES DIGITAIS NO PANTEÃO AFROBRASILEIRO**

**VICTOR HUGO ALVES ARAÚJO**

**BRASÍLIA/DF**  
**JULHO/2019**

**VICTOR HUGO ALVES ARAÚJO**

**ESCULPINDO SONORIDADES DIGITAIS NO PANTEÃO AFROBRASILEIRO**

Dissertação apresentado ao Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Brasília, como requisito para obtenção do título de Mestrado em Artes Visuais.

Orientador: Carlos Augusto Moreira da Nóbrega

Co-Orientadora: Denise Conceição Ferraz de Camargo

**BRASÍLIA/DF  
JULHO/2019**

**VICTOR HUGO ALVES ARAÚJO**

**ESCULPINDO SONORIDADES DIGITAIS NO PANTEÃO AFROBRASILEIRO**

Dissertação apresentado ao Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Brasília, como requisito para obtenção do título de Mestrado em Artes Visuais.

Orientador: Carlos Augusto Moreira da Nóbrega

Co-Orientadora: Denise Conceição Ferraz de Camargo

Banca examinadora:

---

Prof. Dr. Carlos Augusto Moreira da Nóbrega  
Orientador  
PPGAV – EBA - UFRJ / PPGAV – IaD - UnB

---

Prof. Dra. Maria Luiza Pinheiro Guimaraes Fragoso  
PPGAV – IaD - UnB

---

Prof. Dr. Julio Ferreira Sekiguchi  
EBA / UFRJ

## AGRADECIMENTOS

Agradeço aos Orixás Exu, Ogum, Xangô, Oxossi, Omolu, Onilé, Nanã, Iemanjá, Oxum, Iansã, Oxumaré e Oxalá que proporcionaram essa nobre investigação.

Aos guias, protetores, e guardiões que estão conosco e nos acompanham...

Aos Terreiros onde já pisei...

Aos ancestrais, que com dignidade formaram o laço.

Minha mãe Virgínia e Meu pai Osmundo, sou eternamente grato pela incomensurável oportunidade de ser filho de vocês. Aos meus irmãos, que com todas as diferenças, a força do amor nos uniu na mesma família.

Minha companheira Thaís, por ser essa flor linda que alegra a minha vida. Sou extremamente grato por estar conectado com você de coração. Ao meu filho Heitor, que em cada sorriso, cada abraço, toca minha alma, o pai te ama. Aos meus enteados Lais e Iago muito grato pela convivência, carinho e respeito.

Minha amiga Jaqueline Assis, pela amizade, firmeza e disposição.

Aos amigos mais velhos de caminhada, que com sua maestria ensinam a senda do caminho: Aurimar Machado Melo e Alvaro Tukano.

Guto Nóbrega, por ser esse amigo generoso que passa sua maestria como professor e artista. Denise Camargo, por acreditar e apoiar o trabalho. Eufrasio Prates, que com sua maestria faz da experimentação verdadeira arte. Aos docentes, Suzete Venturelli, Walmeri Ribeiro, Malu Fragoso, Julio Sekiguchi, Luiz Sergio de Oliveira e Dani Garrossini, que acreditaram na proposta e incentivaram o processo.

Aos pares, Phil Jones, Alexandre Rangel, Krishna Passos, entre outros amigos e amigas do IDA, grato pelas trocas de conhecimento e momentos divertidos nas residências artísticas. Elias Filho, companheiro de BSBLOrk que me avisou sobre a seleção do mestrado e muito mais, sou muitíssimo grato.

A secretaria e coordenação do PPGAV-UNB.

A CAPES, que em um momento de destruição do sistema de ensino proporcionou ajuda com uma bolsa para essa pesquisa.

A mãe natureza, por trazer o calor do sol, o cantar dos passarinhos....



Esta dissertação é dedicada às forças da mãe  
Natureza em suas manifestações Orixás.

“A minha hipótese é que as teorias e disciplinas reagirão de modo não-teórico e não disciplinar quando forem objeto de questões não previstas por elas.”

Boaventura de Sousa Santos

## **RESUMO**

Esta pesquisa investiga o processo criativo no campo da arte e tecnologia, de obras que denominamos Oferendas Performativas. Nelas são trabalhadas possibilidades de entrelaçamento comunicacional em três redes: orgânica, tecnológica e sutil. Esse entrelaçamento comunicacional ocorre nos processos de ressonância experienciados na obra, enquanto um organismo estético configurado no sistema artista-obra-observador. A configuração desse sistema se dá no exercício de consagração dos espaços, em uma conexão que evoca laços das Poéticas Ritualísticas da religiosidade afro-brasileira no contexto da arte contemporânea. As performances são executadas enquanto Performance-Ritual. Nelas são utilizadas sonoridades digitais capturadas através do sampleamento das narrativas míticas da musicalidade dos Orixás, a fim de modelar esculturas sonoras em Narrativas Híbridas. Trabalhamos a compreensão das narrativas míticas em seu caráter pedagógico que ocorre nas conexões entre a sensorialidade e o aspecto emocional da psique, ao diagramarem um campo afetivo. Nossa metodologia, que aplica uma pedagogia mitológica, se contrapõe à uma pedagogia da modernidade exercida no sistema de arte, onde, por muitas vezes, o artista propõe obras como espetáculo, por meio de uma ideia que objetifica e exotiza uma alteridade. A hipótese trabalhada nesta pesquisa é que a reconexão com saberes da ancestralidade, aqui tratados através da religiosidade afrobrasileira, pode fomentar propostas criativas que operam o entrelaçamento dos elementos da natureza com os dispositivos tecnocientíficos. Esse processo é manifestado em obras no campo da arte-tecnologia, que são articuladas na jornada de formação do artista. Neste viés, esta pesquisa investiga a reconfiguração das relações do humano com a natureza através de uma arte que considera enquanto potências criativas: a religiosidade, a performatividade e a tecnologia, incorporadas no sistema artista-obra-observador em Oferendas Performativas por fluxos de Cosmoaudição.

### **Palavras-chave**

Oferendas Performativas; Poéticas Ritualísticas; Narrativas Híbridas;  
Performance-Ritual; Cosmoaudição;



## **ABSTRACT**

This research investigates the creative process in the field of art and technology, of works that we call Performative Offerings. In them are worked possibilities of communicational intertwining in three networks: organic, technological and subtle. This communicational intertwining occurs in the resonance processes experienced in the work, as an aesthetic organism configured in the artist-work-observer system. The configuration of this system occurs in the exercise of the consecration of spaces, in a connection that evokes ties of the Ritualistic Poetics of Afro-Brazilian religiosity in the context of contemporary art. Performances are performed as Performance-Ritual. They use digital sonorities captured through the sampling of the mythical narratives of Orixás musicality, in order to model sound sculptures in Hybrid Narratives. We work to understand the mythical narratives in their pedagogical character that occurs in the connections between the sensoriality and the emotional aspect of the psyche, by diagramming an affective field. Our methodology, which applies a mythological pedagogy, contrasts with a pedagogy of modernity exercised in the art system, where, many times, the artist proposes works as spectacle, through an idea that objectifies and exoticizes an alterity. The hypothesis worked in this research is that the reconnection with knowledge of ancestry, treated here through Afro-Brazilian religiosity, can foster creative proposals that operate the intertwining of the elements of nature with technoscientific devices. This process is manifested in works in the field of art-technology, which are articulated in the artist's training journey. In this bias, this research investigates the reconfiguration of human relations with nature through an art that considers as creative powers: religiosity, performativity and technology, incorporated in the artist-work-observer system in Performative Offerings by Cosmoaudition flows.

### **Key words**

Performative Offerings; Ritualistic Poetics; Hybrid Narratives;  
Performance-Ritual; Cosmoaudition;

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Oferenda Performativa 1 - LAROYÊ EXU! EXU MOJUBÁ!.....	11
Imagem 2 - Oferenda Performativa 2 - Ogum Yê! Patakori Ogum!.....	15
Imagem 3 - Oferenda Performativa 3 - Polifonia Alquímica.....	18
Imagem 4 - Conjunto de registros da performance Bori.....	41
Imagem 5 - Conjunto de registros da performance Bori.....	41
Imagem 6 - Oferenda Performativa 2 - Ogum Yê! Patakori Ogum!.....	43
Imagem 7 - Estrutura do Organismo Estético.....	49
Imagem 8 - Oferenda Performativa 3 - Polifonia Alquímica.....	50
Imagem 9 - Diagrama de Magia.....	54
Imagem 10 - Oferenda Performativa 1 - LAROYÊ EXU! EXU MOJUBÁ!.....	56
Imagem 11 - Campo Integrativo - iField. @ 2009, Guto Nóbrega.....	57
Imagem 12 - Dalton Paula, Unguento.....	66
Imagem 13 - Diagrama Operativo da Oferenda .....	79

## SUMÁRIO

<b>OFERENDAS PERFORMATIVAS</b> .....	11
<b>PRÓLOGO</b> .....	21
<b>INTRODUÇÃO</b> - Jornada mitológica individual.....	24
<b>PARTE 1:</b>	
<b>Odu:</b> Onilé - Terra Mater.....	33
<b>Assentamento:</b> Poéticas Ritualísticas - arquitetura da egrégora.....	37
<b>Firmeza:</b> Narrativas Híbridas - fluxos de incorporação.....	45
<b>Ferramentaria:</b> Teurgia-Alquímica - corporificação do Axé.....	51
<b>PARTE 2:</b>	
<b>Odu:</b> Orin Genus Religare.....	59
<b>Assentamento:</b> Performance-Ritual - aparelhos de consagração.....	61
<b>Firmeza:</b> Cosmoaudição - comunicação em três redes.....	68
<b>Ferramentaria:</b> Jogo Oracular - experimentação sonora.....	80
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	88
<b>REFERÊNCIAS COMENTADAS</b> .....	91
<b>REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES</b> .....	100



**Imagem 1** - Oferenda Performativa 1 - LAROYÊ EXU! EXU MOJUBÁ!  
Registro: Phil Jones

## Oferenda Performativa 1 - LAROYÊ EXU! EXU MOJUBÁ!

Nos serviços espirituais na cultura religiosidade afrobrasileira o primeiro a ser saudado sempre é Orixá Exu. *ÈSÙ* ou *ELEGBÁRA* em Iorubá, é o Orixá da comunicação, da paciência, da ordem, da desordem, da disciplina, da fertilidade. Exu é movimento e deve receber as oferendas em primeiro lugar a fim de assegurar que tudo corra bem, e a fim de garantir a comunicação em sua função de mensageiro entre o *Orun* (o mundo espiritual) e o *Ayê* (o mundo material) seja realizada. Segundo Verger,

Exu faz o erro virar acerto e o acerto virar erro. É numa peneira que ele transporta o azeite que compra no mercado; e o azeite não escorre dessa estranha vasilha. Ele matou um pássaro ontem, com uma pedra que somente hoje atirou. Se ele se zanga, pisa nessa pedra e ela põe-se a sangrar. Aborrecido, ele senta-se na pele de uma formiga. Sentado, sua cabeça bate no teto; de pé, não atinge nem mesmo a altura do fogareiro (VERGER, 2002, p.38)

Na Oferenda Performativa 1 - LAROYÊ EXU! EXU MOJUBÁ! foram utilizados os seguintes elementos: folhas de bananeira, folhas de ficus, um alguidar<sup>1</sup>, farofa, pimentas in natura, azeite de dendê, moedas e uma vela preta e vermelha, três incensos, três telhas, duas caixas de som portáteis e computador. Cada elemento em sua ordem de posicionamento na Oferenda Performativa aflorou de captura sensível no reconhecimento do local na Galeria Piloto<sup>2</sup>. A Performance-Ritual foi operacionalizada por uma música híbrida chamada Tridente. Nessa música os tambores foram transduzidos por sintetizadores e percussões eletrônicas, e foram colocados nos ritmos de toque de Orixá Exu. A música se remete aos elementos utilizados na oferenda como as folhas de bananeira, o óleo de dendê. O horário previsto para o início da Performance-Ritual foi alterado por conta de questões expográficas. Nesse sentido, o jogo afetivo evocado em uma Cosmoaudição, no sistema artista-obra-observador, foi acionado de forma paulatina de acordo com a

---

<sup>1</sup> Alguidá, alguidar, Agdá ou Obero é uma vasilha circular feita de barro, utilizado nos rituais das religiões afro-brasileiras.

<sup>2</sup> Galeria situada no Campus Universitário Darcy Ribeiro. Asa Norte – Brasília - DF

entrada do público. No início da Performance-Ritual o som da música híbrida foi executado no computador em *loop*, como forma de repetição sonora ritual, utilizada por exemplo em mantras. Com esses *loops* sonoros paralelamente foram colocadas as folhas de bananeira em formato de triângulo, dialogando a simbologia da geometria sagrada das ciências místicas, e com a botânica mitológica do panteão afrobrasileiro. A distância percebida no reconhecimento do local para onde ficaria a oferenda acabou sendo pequena, diante disso, a obra ocupou um espaço maior no momento da sua composição performativa. Após a colocação das folhas de bananeira, a vela foi firmada e acesa na extremidade superior do triângulo. Após a vela acesa, o alguidar foi colocado de centralizado nas folhas de bananeira.

Nesse momento, nosso fluxo mental foi reduzido em um silêncio interior, um deslocamento perceptivo foi sentido, e concomitantemente a circulação dos observadores aumentou. No centro do alguidar foi fixada uma caixa de som portátil. Em volta da caixa de som foram colocadas folhas de ficus em sentido horário. O sentido horário nas ciências místicas refere-se ao ordenamento. Em cima das folhas de ficus foram fixadas em sentido horário nove pimentas nas bordas do alguidar. O nove simboliza a completude associado as pimentas, a completude da proteção. Sobre as folhas de ficus em sentido horário foi colocada uma farofa, um alimento, em comunhão com o divino. Nesse momento da composição da obra ao abrir o vidro de azeite de dendê, a tampa da garrafa “pulou” e se espalhou dendê por todo local da instalação.

Nesse instante, o sistema performer-obra-observador, enquanto a obra teve seu momento de clímax, onde a fertilidade, o sinal de bem-aventurança do dendê exalou cheiro e cativou a todos. Após o dendê ser colocado em sentido horário sobre o alguidar, o corpo do performer foi impulsionado para uma saudação de joelhos. Após saudar a força de Exu, o performer foi até o computador. Começou a gerar sons dos movimentos corporais de dança transduzidos pela câmera do computador, conjuntamente com a música híbrida Tridente, ainda executada em *loop*. Assim foram gerados sons durante cerca de quarenta e cinco minutos em diversos sintetizadores virtuais em uma miríade de sons.

Ao término da consagração do espaço, a Oferenda Performativa ficou exposta com a execução em *loop* da música Tridente, em uma caixa de som

centralizada no alguidar. Isso aconteceu durante uma semana em todo período de exposição da obra. Questões relacionadas a efemeridade dos elementos orgânicos e da manipulação da obra por terceiros foram vivenciadas nesse período de exposição.



**Imagem 2** - Oferenda Performativa 2: Ogum Yê! Patakori Ogum!  
Registros: Téo Augusto



## Oferenda Performativa 2: Ogum Yê! Patakori Ogum!

A Oferenda Performativa 2 - Ogum Yê! Patakori Ogum! foi executada no Museu Nacional da República em Brasília no congresso internacional de arte-tecnologia, ART 17. Utilizamos da música sampleada com sons que se remetem ao orixá Ogum. Nessa proposta as amostras sonoras foram captadas de diversas manifestações religiosas tais como: Candomblé, Batuque, Xangô e Umbanda, em uma transtextualidade da narrativa mitológica de Ogum.

Ogum, como personagem histórico, teria sido o filho mais velho de *Odùduà*, o fundador de *Ifé*. Era um temível guerreiro que brigava sem cessar contra os reinos vizinhos. Dessas expedições, ele trazia sempre um rico espólio e numerosos escravos. Guerreou contra a cidade de *Ará* e a destruiu. Saqueou e devastou muitos outros Estados e apossou-se da cidade de *Ire*, matou o rei, aí instalou seu próprio filho no trono e regressou glorioso, usando ele mesmo o título de: “*Oníiré*”. (Rei de *Ire*) (VERGER, 2002, p.40)

Ele está relacionado com a tecnologia, pois Ogum é o deus do ferro, dos ferreiros e de todos aqueles que utilizam esse material: agricultores, caçadores, açougueiros, barbeiros, marceneiros, carpinteiros, escultores.

Essa Oferenda Performativa consagrou um território no ato de abertura do congresso ART17 por meio exercício de uma Performance-Ritual. O público foi adentrando repentinamente no espaço e se posicionaram em frente da Performance-Ritual. Nesse momento, nossa percepção foi ampliada e um processo de concentração nas sensações do corpo foi iniciado. As amostras sonoras capturadas das narrativas míticas na musicalidade do Orixá Ogum em conjunto com sintetizadores virtuais ficaram sendo executadas em *loop* no ato de montagem da Oferenda Performativa. Nela foram utilizados os seguintes componentes teúrgico-alquímicos: folhas de espada de São Jorge, um Cará, Mel, uma chave, uma vela azul-escuro e quatro incensos. Com as folhas de espada de São Jorge foi desenhada uma estrela sobre um totem expositivo. São Jorge geralmente é sincretizado com Orixá Ogum. Sobre o desenho da estrela foi colocado um alguidar, e dentro do alguidar foi colocado um Cará cortado em duas partes. No Cará ocorreu

o exercício de uma escrita feita com uma chave em sua pele, e depois jogou-se o mel sobre o Cará. A chave foi depositada em frente ao Cará, dentro do alguidar. Foi acesa uma vela azul escura, que se remete ao culto de Orixá Ogum na Umbanda. Quatro incensos foram acesos em sentido horário. A Performance-Ritual, teve seu clímax quando o performer se ajoelhou, reverenciou o Orixá Ogum em um ato de selo da consagração do espaço. Os aromas se espalharam por todo local gerando um campo afetivo no sistema artista-obra-observador. Os movimentos do performer foram executados em pé e sentado, e fizeram a sonoridade fluir no espaço da galeria. Após cerca de 25 minutos de performatividade a Oferenda Performativa começou a ser exposta com as sonoridades híbridas, em loop executados em uma caixa de som. Isso ocorreu durante uma semana. Nesse período durante duas ocasiões o performer reacendeu as velas, o que causou problemas com os seguranças da galeria, que disseram que se fossem acesas eles iam mandar retirar a obra.



**Imagem 3** - Oferenda Performativa 3: Polifonia Alquímica  
Registro: Fábio e Letícia - Laboratório Nano - UFRJ

### **Oferenda Performativa 3: Polifonia Alquímica**

A Oferenda Performativa 3: Polifonia Alquímica aconteceu na residência artística do SPA na Granja Sagrada Família. Houve uma diferença nessa Oferenda Performativa, pois explicitamente não foi trabalhada a egrégora dos Orixás. A motivação disso estava na teia afetiva que conduziu o processo criativo dessa obra. Essa obra promoveu o ciclo alquímico dos quatro elementos em forma de egrégora. Essa relação foi pautada nos quatro elementos como arquétipos que permeiam toda a materialidade, em uma junção dos conhecimentos alquímicos e sonoros. Essas práticas podem ser relacionadas com a repetição de determinados padrões sonoros para alteração de estados de consciência em determinadas condições da performatividade do ritual. A performance-ritual seguiu a seguinte narrativa mítica: o ar inicia, o fogo acelera, a água culmina e a terra conclui.

Nesse movimento os elementos utilizados fogueira, vela e incensos na arquitetura ritual da Oferenda Performativa. Os incensos foram colocados conforme a geometria de um Eneagrama. Assim, em termos de uma geometria sagrada utilizada pela alquimia, os elementos geradores de luz foram trabalhados em uma magia evocatória que se remete aos números 3 e 9. A trindade representa o ciclo geracional no número 3. O Eneagrama representa através do 9 a totalidade nos processos. A vela foi colocada na extremidade do local formando um triângulo com a fogueira. A fogueira ficou formando uma linha com o totem, onde o laptop foi instalado. As sonoridades trabalhadas nessa Oferenda Performativa foram compostas da polifonia de frases dos observadores gravadas antecipadamente. Essas frases eram repetidas em *loop* se remetendo aos com as respostas dos observadores da seguinte pergunta: o que é o sagrado para você? Essas respostas gravadas foi montada uma polifonia que modulou com essa primeira cada descrita e na junção das duas forças uma escultura sonora foi concebida do processo de consagração do espaço. Conjuntamente com essas repostas foram utilizados sons dos elementos da natureza em um ciclo alquímico dos quatro elementos através da síntese sonora de movimentos de dança capturados pela câmera do laptop.

Nesse processo emergiu entrelaçamento sonoro entre o som digital e o som orgânico gerando roturas na percepção da linearidade temporal. Essa temporalidade aparentemente linear foi constantemente atravessada pelos sons do ambiente, tais como os cachorros, as madeiras queimando na fogueira, o barulho do vento. O clímax no sistema artista-obra-observador quando no momento da sutileza sonora da água, o entrelaçamento humano-máquina foi aberto pela máquina, quando automaticamente os *loops* em um efeito de reverberação se acumularam, a máquina expeliu um som de máquina ruidoso. Esse movimento aconteceu por duas vezes. A performance durou aproximadamente 12 minutos. Ao final ocorreu uma conversa entre o artista e os observadores, onde foram tratadas as experiências vividas no processo criativo.

## Prólogo

As imagens apresentadas acima são registros de obras que propõem um exercício experimental entre arte, tecnologia e religiosidade afrobrasileira. Essas obras apresentadas não pretendem ser pedagogias para rituais a fim de formatar liturgias<sup>3</sup>. As obras são executadas de modo a não espetacularizar as manifestações da religiosidade das culturas populares no âmbito afrobrasileiro. A religiosidade afrobrasileira é aqui tratada em um recorte dos cultos considerados afrocêntricos em suas variações mais sincréticas, ou menos, tais como: a macumba, a umbanda, a pajelança, a jurema, o catimbó, o candomblé, o xangô. As culturas populares podem ter sua definição como um conjunto heteróclito<sup>4</sup> de manifestações culturais concebidas, trabalhadas e preservadas por diversas comunidades, em diferentes períodos históricos, nas quais envolvem arte, religiosidade e medicinas naturais em seu contexto. (CARVALHO, 2010, p.44) Essas manifestações culturais são concretizadas de forma independente da estrutura oficial do Estado e estabelecem relações constantes de troca entre si. (Ibid., p.44) Na pesquisa são feitas análises transversalizadas das práticas e experiências ritualísticas da religiosidade afrobrasileira com as práticas e experiências das tradições esotéricas. As tradições esotéricas tratadas aqui são “uma corrente de pensamento e espiritualidade que surgiu também como uma reação muito particular à modernidade e suas conquistas materiais e filosóficas.” (CARVALHO, 2006, p.7) As tradições esotéricas em suas práticas podem fazer alusão ao um movimento de reativação de uma religiosidade antiga em seus ensinamentos e iniciações. Essa corrente esotérica de pensamento opera enquanto contraparte às manifestações religiosas exotéricas das grandes religiões (cristianismo, islamismo e judaísmo). A religiosidade exotérica se caracteriza pelas práticas de auto-realização serem excluídas dos rituais ou

---

<sup>3</sup> “A palavra liturgia compreende uma celebração religiosa pré-definida, de acordo com as tradições de uma religião em particular; pode incluir ou referir-se a um ritual formal e elaborado ou uma atividade diária.” Ver mais em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Liturgia>> Acesso em: 17/08/2019.

<sup>4</sup> Adjetivo com o significado o que contraria as regras da arte, o que é excêntrico, fora do comum, composto por elementos distintos e variados, heterogêneo. Definido pela sua diversidade de estilos e gêneros; eclético. Consultado em 30/06/2019 em Dicio, Dicionário Online de Português.

colocadas em um estado genérico, trivial, e sem a constituição de uma mística<sup>5</sup>, pois a compreensão das práticas de contato com o divino é intermediada por uma hierarquia de princípios e o por um exercício de poder, acessível somente a esfera sacerdotal. As obras aqui apresentadas trabalham a religiosidade no sentido do autoconhecimento em uma manifestação esotérica de exercício na construção do artista. Sua investigação trabalha a relação entre a sonoridade, a tecnologia, a religiosidade e arte.

Essa pesquisa é articulada de forma transdisciplinar (COUCHOT, 2001) e sistêmica (NÓBREGA, 2009) entre diferentes domínios de conhecimento acadêmico e não-acadêmico tais como: arte, natureza, mitologia e ciências. Essa articulação trabalha com duas noções no movimento investigativo da pesquisa: a noção de diálogo, e a noção de entrelaçamento. No âmbito da articulação sistêmica da pesquisa ocorre o movimento de diálogo entre esses domínios, pois cada domínio é observado de forma específica em suas relações com outros domínios. Por exemplo, a ressonância pode ser investigada especificamente nos domínios da física, da música e da religiosidade em uma articulação sistêmica, que faz emergir as possibilidades de diálogo entre os domínios manifestadas na potencialidade do som. No âmbito da articulação transdisciplinar da pesquisa ocorre o movimento de entrelaçamento<sup>6</sup> desses domínios nas práticas artísticas e na jornada de construção do artista. Esse movimento fornece a conexão para os domínios e amplia a perspectiva analítica da pesquisa. Por exemplo, nas práticas artísticas a ressonância pode ser investigada em sua potência no campo afetivo criado pela interação artista-obra-observador, em uma noção de campo ligada à física. Na jornada do artista o entrelaçamento pode ser evidenciado nas experiências de construção do conhecimento que remontam a uma série de saberes acadêmicos e

---

<sup>5</sup> Segundo Jakob Böhme 1983, a mística “ênfatiza a atenção imediata da relação direta e íntima com Deus, ou com a espiritualidade, com a consciência da Divina Presença. É a religião em seu mais apurado e intenso estágio de vida. O iniciado que alcançou o segredo é chamado um místico. Os antigos cristãos empregavam a palavra “contemplação” para designar a experiência mística.” Ver mais em <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Misticismo>> Acesso em: 17/08/2019.

<sup>6</sup> Esse conceito está relacionado com o conceito de “entrelaçamento quântico (ou emaranhamento quântico, como é mais conhecido na comunidade científica) [que] é um fenômeno da mecânica quântica que permite que dois ou mais objetos estejam de alguma forma tão ligados que um objeto não possa ser corretamente descrito sem que a sua contraparte seja mencionada - mesmo que os objetos possam estar espacialmente separados por milhões de anos-luz.” Ver mais em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Entrelaçamento\\_quântico](https://pt.wikipedia.org/wiki/Entrelaçamento_quântico)> Acesso em: 17/08/2019.

não-acadêmicos em uma perspectiva em rede. Por exemplo, a ressonância investigada nos rituais afrobrasileiros relacionada à atuação da magia. Essa rede de saberes possui elos que conectam ciência e ancestralidade em pontos de mutação<sup>7</sup> da jornada do artista. Esta dissertação a escrita será feita na primeira pessoa do plural utilizando a perspectiva do artista em uma abordagem antropológica êmica<sup>8</sup>, na qual ele está inserido no recorte cultural pesquisado, neste caso praticante da religiosidade afrobrasileira. (ROSA; OREY, 2012, p.867) A utilização da primeira pessoa do plural é um recurso estilístico para criar uma ressonância entre a dissertação da pesquisa, as obras apresentadas e jornada de autoconhecimento do artista. Um fator que dialoga diretamente é que essa escolha estilística e as obras apresentadas na dissertação entram em dissonância na utilização dos pronomes pessoais e possessivos na escrita. Tal uso implicaria na construção de um olhar segregado do recorte cultural pesquisado ao tratar a alteridade, e atribuiria uma separação do artista em relação ao público, e sua consequente atribuição soberana como autor das obras. Desse modo, o discurso desempenhado nesta dissertação em seu sentido êmico, procura afirmar a psique enquanto “multiplicidade” (BERNIER, 2016, pp. 25-26), e almeja relatar os processos artísticos em uma possibilidade diferenciada do “modelo burguês de artista.” (O’DOHERTY, 2002, p.86)

---

<sup>7</sup> Segundo CAPRA, F. (1982), o ponto de mutação é o ponto de desconstrução dos paradigmas antigos ligados ao método reducionista, científico ou mecânico para um método holístico ou sistêmico que utiliza uma visão do todo como um sistema, um organismo em funcionamento.

<sup>8</sup> Segundo ROSA, M. e OREY, D C. (2012 p.867), “a abordagem êmica procura compreender determinada cultura com base nos referenciais dela própria. Em outras palavras, a abordagem ética é a visão externa, dos observadores e investigadores que estão olhando de fora, em uma postura transcultural, comparativa e descritiva, enquanto a abordagem êmica é a visão interna, dos observados que estão olhando de dentro, em uma postura particular, única e analítica.”



## INTRODUÇÃO

### Uma jornada mitológica individual ou coletiva?

Nesta pesquisa, a construção do artista se dá em um entrelaçamento das experiências vividas nos caminhos de sua jornada. Esse processo de construção cria uma mitologia individual, da qual emergem as poéticas das práticas artísticas. (GOLDBERG, 2006) A jornada do herói, descrita por Joseph Campbell (1990) para explicar o monomito<sup>9</sup>, pode ser usada como um paralelo para a jornada mitológica do artista. Campbell (1990) relaciona os mitos nas sociedades tradicionais<sup>10</sup> aos aspectos da psique manifestados que são experienciados em uma jornada de auto-realização. Essa relação influenciou diversas práticas religiosas das culturas populares no âmbito da religiosidade afrobrasileira em seus processos de iniciação. Nesta pesquisa, as obras apresentadas são experienciadas em uma mitologia individual do artista. Mas quais foram as perguntas que incitaram nossa investigação? Para localizarmos essas perguntas é importante voltarmos para questões anteriores ao projeto, que desencadearam a pesquisa atual.

Em nossa jornada a música e a sua expressividade sempre estiveram presentes. Aos três anos de idade, ao ouvir música a partir da televisão, articulávamos gestos como quem regia uma orquestra. De certa forma, essas foram nossas primeiras manifestações performativas, nas quais estavam presentes: o corpo, o movimento, o som e um dispositivo tecnológico. Na adolescência ocorreu nossa formação de músico autodidata em violão, canto e composição populares. Surgem as bandas, a boemia, as paixões, e uma necessidade imensa de expandir os limites do corpo e da mente. Nesse ponto algo na musicalidade começa a nos intrigar com os primeiros questionamentos: como emergem conexões sutis de determinadas sonoridades ao estabelecerem uma conexão entre o performer e o observador? Emergiram tais conexões apenas da percepção nos estados alterados de consciência? Essa sensibilidade de conexão eram causadas unicamente desses estados de consciência provocados por substâncias externas?

---

<sup>9</sup> Em Campbell (1990), o conceito do monomito é uma perspectiva ubíqua da jornada mitológica herói que ocorre através dos rituais de passagem em suas etapas: separação-iniciação-retorno, e possibilitam o processo de auto-realização do herói.

<sup>10</sup> Sociedades não-modernas, ou sem escrita, ou tradicionais. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p.139)

Quase na idade adulta ocorreu conosco uma experiência, que pivotou tudo até então apreendido de música e expressividade. Comparecemos a um festival de performance na Universidade de Brasília chamado Tubo de Ensaios. No Tubo de Ensaios nos ocorreu uma catarse sensitiva. Os corpos em movimento, os odores, as sensações táteis ao se locomover nos espaços performativos, e principalmente a sonoridade, expandiram a nossa percepção artística. Essa sonoridade era uma performance de Conrado Silva<sup>11</sup>, Eufrásio Prates<sup>12</sup> e Suzete Venturelli<sup>13</sup> que mesclava arte computacional e música eletroacústica. Algo de extraordinário aconteceu ali, pois não estávamos em um estado alterado de consciência e sensivelmente percebemos a emergência de conexões sutis relacionando, corpos, tecnologias e sons. Uma questão muito forte surgiu naquele momento, pois o que havia naquela sonoridade que deixava tal emergência sensível? Ao ingressarmos na Universidade de Brasília no curso de Filosofia aconteceram diversos conflitos decorrentes da conformação social imposta para a vida adulta, e o lugar da arte em nossa jornada. Esses conflitos são aprofundados até o estado de crise psíquica e desligamento institucional. Nesse momento, nossa única motivação para viver estava na arte. Neste contexto, começam nossas interações com os grupos de teatro e cinema para compor trilhas sonoras e sonoplastias para peças e filmes. Nas experimentações do processo de composição surgem investigações do corpo em cena e sua relação com o som. As investigações eram incitadas pelos questionamentos de como poderíamos produzir uma sonoridade que fosse um elo entre o texto do autor, a sensibilidade do diretor, o corpo do personagem e o público?

---

<sup>11</sup> Conrado Silva de Marco, “foi um compositor de música eletroacústica, nascido em Montevidéu, Uruguai, no ano de 1940. Faleceu na cidade de São Paulo em 2014. Se estabeleceu no Brasil em 1969, quando foi contratado para o cargo de professor pelo Departamento de Música da Universidade de Brasília.” Ver em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Conrado\\_Silva\\_de\\_Marco](https://pt.wikipedia.org/wiki/Conrado_Silva_de_Marco)> Acesso em: 17/08/2019.

<sup>12</sup> Doutor em Arte Contemporânea pelo Instituto de Artes da Universidade de Brasília e autor da tese: Música Holofractal em Cena. Diretor da BSBLOrk - Orquestra de Laptops de Brasília que criou diversos softwares que transformam movimentos em sons. Ver em: <<https://www.escavador.com/sobre/1723605/eufrasio-farias-prates>> Acesso em: 17/08/2019.

<sup>13</sup> Suzete Venturelli (São Paulo, São Paulo, 1956). Artista computacional. Gradua-se em desenho e plástica pela Universidade Mackenzie em 1978. Em 1981, na França, obtém o título de mestre em Histoire de l'Art et Archeologie na Université Montpellier III - Paul Valéry. Seu outro mestrado é concluído em 1982, em Arts Et Sciences de L'art, pela Université Sorbonne Paris I. Ver mais em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa244740/suzete-venturelli>> Acesso em: 17/08/2019.

Nessa época, em uma dessas interações uma das companhias nos fez um convite para participarmos na execução de uma performance no festival Tubo de Ensaios. Nessa performance algo até então não experienciado aconteceu: um estado de transe emergido dos sentidos fez com que o som e percepção do movimento corporal provocassem uma sensação de como se estivéssemos participando de um ritual religioso. No ano seguinte veio a oportunidade de participarmos de uma oficina de performance sonora com Eufrásio Prates. Nessa oficina foi produzida, em parceria com Elias Filho<sup>14</sup>, a performance I Ching de extensão e inclusão musical. Na obra os sons eram produzidos pelos movimentos capturados pela câmera do laptop transformados em sons de sintetizadores virtuais, conjuntamente com samplers dos sons de moedas jogadas em uma caixa de madeira pelos observadores/participantes da performance. Essa proposta de jogo performativo sonoro pode-se dizer que conceitualmente foi nossa primeira experiência de performance-ritual no campo da arte-tecnologia. Nesta dissertação, falaremos mais à frente sobre como podemos conceituar a performance-ritual. Após o evento surge o convite para participar da Orquestra de Laptops de Brasília-DF(BSBLOrk). Ao nos aproximarmos do trabalho da BSBLOrk algo muito diferente chamou nossa atenção, pois a proposta de sonoridade dos sintetizadores dos softwares utilizados pela BSBLOrk é concebida em construções referenciadas em uma geometria sonora. Nessa proposta de geometria sonora observamos a possibilidade de trabalharmos com um novo elemento de potência sutil nas sonoridades. Nessa proposta, a geometria sonora está relacionada aos paradigmas da física quântica, que pode nos fornecer novas possibilidades de composição sonora e performativa, como veremos na seção: Cosmoaudição. Assim, dessa prática emergiram os seguintes questionamentos: como podem ser relacionados entre o som e a geometria? Como essa relação pode estimular as poéticas das obras? Como esse estímulo pode induzir a estados de consciência alterados? No processo anterior ao ingresso no mestrado pelo PPGAV-UNB<sup>15</sup>, em quase uma década, foram experienciadas diversas possibilidades performativas sonoras, das

---

<sup>14</sup> Elias Filho é mestre em Artes pela Universidade de Brasília (2016). Atualmente é editor de livros - Strong Edições, professor de disciplina musical - American School of Brasília e professor de música e coordenador pedagógico - Conservatório de Música e Artes de Brasília.

<sup>15</sup> Programa de pós-graduação em artes visuais da Universidade de Brasília.

quais emergiram questões relativas ao processo de conexão entre o corpo, movimento e a sonoridade em seus processos de interação com o público.

No intuito de cura e ressignificação psíquica, paralelamente a carreira artística, nos foi aberta a possibilidade de participar de cerimônias com plantas de poder<sup>16</sup>. Ao participarmos desses rituais em suas manifestações, enquanto práticas neo-xamânicas<sup>17</sup>, nossos estados de consciência foram alterados, e tiveram uma significação emergida das forças ancestrais evocadas dessa ritualística. Investigamos nesta dissertação, como as experiências psíquicas afloradas dessas ritualísticas ligadas às culturas populares, podem dialogar com possibilidades criativas das poéticas contemporâneas. Em um entrelaçamento de caminhos fomos convidados para participar das práticas do denominado Quarto Caminho. O Quarto Caminho é um trabalho de autoconhecimento desenvolvido por Gurdjieff<sup>18</sup>. Nesse trabalho são feitas práticas cerimoniais de dança e meditações, e seu símbolo máximo é o Eneagrama<sup>19</sup>. Esse trabalho nos forneceu um conhecimento metodológico para o entendimento dos processos através dessa geometria. Foi neste movimento de entrelaçamento que envolveu diversas práticas de autoconhecimento e com experiência de frequentar terreiros da religiosidade afrobrasileira, proporcionou um impulso para o surgimento dessa pesquisa que articula arte, tecnologia e religiosidade na ritualística dos Orixás<sup>20</sup>. Em nossa experiência performativa, a tecnologia nos apresentou novas possibilidades de composição sonora e de relações com o público. Essas possibilidades trouxeram um

---

<sup>16</sup> Segundo LABATE, Beatriz Caiuby e GOULART, Sandra Lucia (2005): as “plantas de poder”, ou “plantas mestras/professoras” são plantas com substâncias que em algumas sociedades tradicionais são consideradas mestres em forma vegetal, capazes de fornecer ao humano um caminho de contato com o mundo espiritual, sua sabedoria e seus conhecimentos que moram além (ou dentro) da realidade palpável em um processo que pode proporcionar a cura de vários males físicos, mentais e espirituais.

<sup>17</sup> Ver mais em, ASSIS, Jaqueline Tavares de. **Uso ritualístico da ayahuasca: percursos terapêuticos, saúde e espiritualidade**. 2016. Tese (Doutorado em Psicologia)—Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

<sup>18</sup> Georgii Ivanovič Giurdžiev, foi um místico e mestre espiritual armênio. Ensinou a filosofia do autoconhecimento profundo, através da lembrança de si, transmitindo a seus alunos, primeiro em São Petersburgo, depois em Paris, o que aprendera em suas viagens pela Rússia, Afeganistão e outros países.

<sup>19</sup> Composto por um círculo, um triângulo e uma hexade, o eneagrama é uma figura geométrica de nove pontas que funciona como símbolo processual. Pode ser usado na compreensão e estudo de qualquer processo contínuo, uma vez que, sua lógica, o fim é sempre o início de um novo ciclo. Ver mais em: BERNIER, N. **O Eneagrama - Símbolo de Tudo e Todas as Coisas**. Gilgamesh, Brasília 2016.

<sup>20</sup> Conforme Prandi (2003, p.569), divindade, deus do panteão lorubá.

novo leque de experimentação, no qual acreditamos ser possível uma conexão entre as práticas da religiosidade afrobrasileira e as práticas artísticas, a fim de emergirem das obras novas formas de percepção relacionadas à magia praticada na ancestralidade em uma temporalidade não linear, um tempo mitológico.

Essa magia é trabalhada no campo da arte-tecnologia com o uso da tecnologia como estratégia e instrumento poético no sentido de condução da intencionalidade à afetação. (ROCHA, 2017, p.95) A partir de nossas inquietações no intuito do autodesenvolvimento em nossa jornada mitológica individual, foi nos apresentado esse campo das artes como espaço para atuação do nosso processo investigativo. A arte interativa trabalha amplamente para gerar afetações sensitivas no público e produzir um sentido coletivo de intencionalidade da obra, um tipo de magia. Esse diálogo entre a magia da ancestralidade e a magia das práticas artísticas é nosso mote da abordagem investigativa. A arte pode ter sua definição atrelada a várias descrições conceituais, tais como: imitação (Platão), redenção (Nietzsche), comunicação de sentimento (Tolstoi), ou juízo do gosto e subjetividade (Kant), fetiche (Adrian Piper), universal (Ferry), virtual (Douglas Davis), computacional (VENTURELLI: 2017) ou definida pelos espectadores. (WARTENBERG; BOURDIEU; DARBEL; SCHNAPPHER, 1997; DEWEY, 1989 apud VENTURELLI, 2017, p.28) Observamos na ritualística afrobrasileira que a arte possui um papel central em suas diversas manifestações, seja na música, dança, vestimentas, utensílios. Sobretudo observamos que neste contexto a experiência da arte é algo vivo e coletivo. (RIVAS NETO, 2002, p.98) Dessa noção de intencionalidade coletiva podemos notar nas obras apresentadas, um entrelaçamento das perspectivas da arte interativa e da arte na ritualística afrobrasileira. A manifestação de uma arte viva e coletiva conectada com natureza cria uma conexão, um laço com a ancestralidade e esse laço chamou atenção investigativa. Nessa perspectiva esse laço se dá na percepção da natureza como um organismo vivo que se comunica conosco.

Nossos ancestrais inventaram o desdobrar de signos e figuras ligando homens animais e terra pela mesma operação de participação que nós, “primitivos do futuro”, somos chamados a assumir. Em outras palavras, o laço existe na medida em que é ativado. (BERGER In: DOMINGUES, 2003, p.43)

Para ativarmos o laço instrumentalizamos obras no campo da arte-tecnologia, como possibilidades para um movimento de ruptura com a mecanicidade do contexto sociocultural da atualidade, em novas proposições sensitivas e interativas. Nesse movimento de conexão da sensibilidade, acreditamos que uma realidade mista seja configurada. (ASCOTT In: DOMINGUES 2003, p.274) Nesta pesquisa, nos debruçamos sobre a tarefa da criação de ambientes que possam integrar o virtual sintetizado e o mundo físico real em uma transdisciplinaridade com a religiosidade. (Ibid., 2003, p.274) “Os cruzamentos entre arte, ciência, tecnologia e mitologia significarão que, cada vez mais, vivemos num contexto de realidade mista (*mixed reality*).” (Ibid., 2003, p.274)

Nossa pesquisa investiga o processo criativo de obras no campo da arte-tecnologia em um entrelaçamento comunicacional de três redes, conforme aponta Nóbrega (2018): orgânica, tecnológica e sutil. Esse entrelaçamento comunicacional entre artista-obra-observador emerge na rede orgânica das conexões sensoriais com elementos da natureza, na rede tecnológica das conexões da interação com dispositivos tecno-científicos, e na rede sutil das conexões no campo de afetividade da obra, em um processo de ressonância. Acreditamos que nesse entrelaçamento pode ser a florada uma realidade mista, como uma “resposta pode ser encontrada no passado profundo” ou “dentro da consciência dupla à qual todos nós temos acesso”. (ASCOTT, 2003, p.361)

A nossa experimentação artística almeja possibilitar uma pesquisa acadêmica potente e autônoma, ao investigar domínios de conhecimento não-ortodoxos nos campos da arte, ciência e religiosidade. Nessa experimentação podemos incorporar, a intencionalidade coletiva, de modo a impulsionar o processo investigativo. Nesse processo de diálogo entre os campos encontramos “um novo significado nas tradições espirituais e no conhecimento de culturas anteriormente descartadas como

estranhas ou exóticas.” (ASCOTT In: DOMINGUES, 2003, p.273) Essa arte potencializada na encruzilhada de fronteiras entre arte, ciência e religiosidade possibilita a criação de ambientes, onde a interação artista-obra-observador constroem a experiência e o significado das obras. Nesse sentido há uma questão política que se situa “na criação e na propriedade da realidade”. (ASCOTT, 2003, p.279) Deriva dessa construção uma concepção holística da realidade, onde os seres e o ambiente são tratados como um organismo em uma experiência no atravessamento de um *Zeitgeist*<sup>21</sup>. (FREGTMAN, 1989, p.12)

Nesta perspectiva, esta dissertação é formatada enquanto um texto de artista, pois está associada ao processo criativo, e por isso busca uma flexibilidade estrutural, metodológica e teórica. (O´DOHERTY, 2002 p.XIII) Em sua metodologia esta dissertação ela está dividida em duas partes denominadas “odus”. São elas: *Odu: Onilé - Terra Mater*, *Odu: Orin Genus Religare*. Trabalharemos a metodologia em cada parte, com a relação entre o significado dessas palavras e as obras apresentadas. Para detalhar nosso método, explicaremos a seguir alguns conceitos.

Podemos encontrar vários significados para a palavra Odu: “nome de uma das mais velhas feiticeiras *Iá Mi Oxorongá*, que teria sido mulher de *Orunmilá*”, ou “signos do oráculo iorubano, formados de mitos que dão indicações sobre a origem e o destino do consulente.” (PRANDI, 2003, p.567), ou “tipo de destino, descoberto pelo jogo do oráculo” (SEGATO, 2005, p.80). Neste trabalho os odus funcionam como um “tipo de destino” discursivo da pesquisa em suas conexões nas três grandes temáticas trabalhadas nas obras criadas: arte, tecnologia e religiosidade. Cada odu é formado por um assentamento, uma firmeza e uma ferramentaria.

Os assentamentos na religiosidade afrobrasileira podem ser definidos como: “pedras e objetos investidos como símbolos e presentificações dos santos, assentados e mantidos nos quartos de santo ou pegis das casas-templo” (Ibid., 2005, p.67) ou “local onde são colocados alguns elementos com poderes mágicos, com a finalidade de criar um ponto de proteção, defesa, descarga e

---

<sup>21</sup> *Zeitgeist* significa espírito de época, espírito do tempo ou sinal dos tempos. É uma palavra alemã. O *Zeitgeist* é o conjunto do clima intelectual e cultural do mundo, numa certa época, ou as características genéricas de um determinado período de tempo. <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Zeitgeist>> Acesso em: 17/08/2019.

irradiação.” (SARACENI: 2018) Os assentamentos são denominados: Poéticas Ritualísticas - arquitetura da egrégora, Performance Ritual - aparelhos de consagração. Eles fornecem os tipos de destino para articulação da discussão em três abordagens das obras apresentadas: poética, performance e psíquica. Na ritualística afrobrasileira as firmezas são semelhantes aos assentamentos, contudo destina-se a uma aplicação direcionada para facilitar a atuação da divindade, Orixá como “um ponto de sustentação para as ações da entidade firmada” (SARACENI: 2018).

Utilizamos como exemplo a organização de um exército, o assentamento é uma fortaleza para abrigar um exército completo e todas as suas divisões. A Firmeza é uma instalação avançada de uma divisão. Desse modo, nesta dissertação as firmezas funcionam como o aporte da sustentação conceitual para discussão abordada nos assentamentos. As firmezas são: Narrativas Híbridas - fluxos de incorporação, Cosmoaudição - comunicação em três redes. Na religiosidade afrobrasileira as ferramentas dos Orixás possuem um papel de elo entre os filhos de santo, os elementos da natureza e os Orixás. As ferramentas-de-orixás não são simples pedaços de metal, madeira, pano ou corda que filho de santo carrega consigo nos rituais como apenas extensões de seu corpo, mas sim são o próprio filho de santo, pois constituem uma relação de “transformabilidade constitutiva dos corpos”. (MARQUES, 2014, p.131) As Ferramentarias são utilizadas nesta pesquisa, como o local onde são “fabricados” os elos conceituais abordados nos assentamentos e nas firmezas da observação do movimento de experimentação das obras apresentadas. Essas ferramentarias são: Teurgia-Alquímica - corporificação do Axé; Jogo Oracular - experimentação sonora.

A hipótese trabalhada nesta pesquisa é que a reconexão com saberes da ancestralidade, aqui tratados através da religiosidade afrobrasileira, pode fomentar propostas criativas que operam o entrelaçamento dos elementos da natureza com os dispositivos tecnocientíficos. Esse processo é manifestado em obras no campo da arte-tecnologia, que são articuladas na jornada de formação do artista. Por esse viés, esta pesquisa sinaliza que o projeto da modernidade que objetifica as relações do humano com a natureza, pode ser reconfigurado. Essa reconfiguração das relações do humano com a natureza pode ocorrer em uma arte, que no exercício



afetivo, considera enquanto potências criativas: a religiosidade, a performatividade e a tecnologia. Essas potências criativas são incorporadas no sistema artista-obra-observador em Oferendas Performativas por fluxos de Cosmoaudição.

## PARTE 1:

### ODU: ONILÉ - TERRA MATER

As sociedades que participam do denominado “modelo ocidental” possuem como característica a prevalência de três campos de atuação: a ciência, a tecnologia, a economia. (BERGER In: DOMINGUES, 2003, p.41) Na arte essa atuação cria um sistema de arte constituído por: artistas, galerias, museus, negociantes e público. Nos campos de atuação desse modelo ocidental a noção de materialidade é o que valida o natural. Isso acarreta na exclusão de outras noções do natural de domínios que dialogam fora dessa noção de materialidade, como por exemplo a religiosidade. Nessa noção esses domínios são reduzidos a um estado de subcultura, e somente o conhecimento científico contém uma possibilidade de verificação universal. (Ibid., 2003, p.41) Esse ciência-centrismo torna-se uma crença que unifica o modelo de modernidade ocidental. (Ibid., 2003, p.41) Essa crença surge da perspectiva colocada por Descartes<sup>22</sup> baseada na distinção entre o homem e o animal, na qual o animal é tratado como insensível, inconsciente, e imune ao sofrimento. Essa perspectiva fomenta a crença de uma humanidade diferenciada, separada dos demais processos da natureza, conseqüentemente a natureza torna-se um objeto. Hoje sabemos das conseqüências graves que esse discurso produziu desde do processo escravista, na qual diversos povos foram tratados como meras ferramentas de trabalho, a exploração de diversas espécies de animais para fins mercadológicos, até a completa devastação de vários ecossistemas. Esse discurso, conforme destaca Viveiros de Castro (2012, p.152), fomenta uma distinção fundacional das ciências humanas no projeto da modernidade, onde a ordem do cosmológico e a do antropológico, natureza e cultura são separadas.

No campo das artes esse processo de separação foi enaltecido e promulgado no processo civilizatório das Américas. Esse processo que subjugou diversos povos como meras ferramentas de trabalho, teve na arte a expressividade de um discurso que arquitetou a passagem do modo rural para o modo urbano de vida. Portanto,

---

<sup>22</sup> Essa perspectiva é colocada em: DESCARTES, René. **Discurso do método**. Coleção Os pensadores, vol. XV. Trad. J. Guinsburg e Bento Prado Jr. São Paulo: Abril Cultural, 1973. p. 33-80.

não se trata apenas de um discurso científico, técnico ou econômico, mas sim de uma relação onde a construção de uma identidade objetifica e manipula a alteridade, e a arte nesse aspecto legitimou esse discurso em seu projeto de modernidade.

Entretanto, no atual contexto em que as consequências desse modelo ocidental de modernidade tornam-se cada vez mais evidentes, “laços de outrora, que recusam a separação, se tecem para abrir um horizonte a descobrir”. (BERGER In: DOMINGUES 2003, p.40) Nesse contexto as relações estão cada vez mais interligadas o isolamento, a separação tornam-se impossibilitados. Podemos notar nessa configuração o alcance dos laços das tecnologias como um movimento de “uma aspiração de encontrar nossos laços com nossas origens.”(Ibid., 2003, p.40) Neste sentido, acreditamos que as manifestações religiosas afrobrasileiras podem nos fornecer possibilidades para essas aspirações, pois sua ritualística está ligada a natureza de forma inseparável. Nessa religiosidade o humano não é um produto ou resultado da natureza, ele é a própria natureza manifestada na forma humana, em sua conexão com as divindades. Mas como a constituição desse espaço sagrado de conexão acontece?

Mircea Eliade (1992) nos ajuda na obtenção de uma resposta, pois em sua perspectiva a constituição de uma espacialidade sagrada acontece em uma hierofania, ou seja no ato de manifestação da sacralidade, em um movimento que determina os espaços que são sagrados e outros espaços que não sagrados. Nessa manifestação a espacialidade não é homogênea, pois possui roturas, quebras e existem porções de espaço qualitativamente diferentes das outras. (ELIADE, 1992, p.17) Nessas roturas na espacialidade está a ontologia<sup>23</sup> da constituição do mundo, pois emerge delas uma realidade absoluta em contraposição a uma realidade extensiva que circunda o humano. Nessa realidade absoluta está situado em um eixo central, um *Axis Mundi*<sup>24</sup> Na mitologia afrobrasileira Olodumare<sup>25</sup> é essa força

---

<sup>23</sup> “Qualquer religião, mesmo a mais elementar, é uma ontologia: ela revela o ser das coisas sagradas e das figuras divinas, mostra o que é realmente e, ao fazê-lo, funda um mundo que já não é evanescente e incompreensível.” (ELIADE, M., **Mitos, Sonhos e Mistérios**. Trad. Samuel Soares. Lisboa: Edições 70, 1989. p.10)

<sup>24</sup> *Axis mundi* significa “centro do mundo”, “pilar do mundo” é um símbolo ubíquo que atravessa as culturas humanas. A imagem representa um centro no qual a eternidade e a terra encontram-se entre os quatro cantos do mundo. Ver mais em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Axis\\_mundi](https://pt.wikipedia.org/wiki/Axis_mundi)> Acesso em: 17/08/2019.

criativa central que criou o cosmos de um êxtase de si mesmo. Cabe a Olodumare dirigir e animar o cosmos, o que garante a dinâmica da vida e composição do mundo para cosmos não se tornar novamente caos. Portanto, a fundamentação cósmica é consequência da manifestação do sagrado na extensão de todo cosmos. Nessa mitologia as manifestações da natureza estão diretamente ligadas aos Orixás, como sendo as próprias manifestações, ou seja uma ontofania<sup>26</sup> e uma hierofania estão unidas. Deste modo, as relações com natureza exercem o papel do laço que nos chama, pois nelas estão as conexões com o espaço na manifestação da sacralidade. Podemos fazer um paralelo com a hipótese da Terra como um superorganismo<sup>27</sup>, onde cada Orixá tem seu espaço e onde se relacionam, e se integram. Dessa relação surgem crenças ligadas ao Orun (Céu) e a Aiê (Terra) em uma cosmogonia. Esse paralelo também é encontrado em diversas culturas em imagens, esculturas e artefatos, com uma gama muito variada de formas, que se remetem a *Terra Mater* ou a *Tellus Mater*<sup>28</sup>. (CAMPBELL: 2015) Na mitologia afrobrasileira essa divindade é Onilé. Onilé carrega nela a base de toda a vida, nascimento e morte é a “Dona de Ilé”, “Dona da Terra”, recebe também a alcunha de “Aiê”<sup>29</sup>. (PRANDI, 2003, p.568)

As práticas, em uma arte que está ligada a uma perspectiva diferente do modelo ocidental, incorporam saberes não estabelecidos pelo discurso da modernidade. Por esse motivo acreditamos que tais práticas nos trazem novas possibilidades de integração entre as esferas científicas, éticas, estéticas e religiosas, criando pontes onde havia um *gap* metafísico. Esse *gap* metafísico é a noção cartesiana da dualidade supranatural entre nós e mundo, entre o corpo e

---

<sup>25</sup> Conforme Prandi (2003, p.568), “Olodumare: Deus Supremo. Criou os orixás e deu a eles as atribuições de criar e controlar o mundo”.

<sup>26</sup> O mito em sua “manifestação vitoriosa de uma plenitude de ser, torna-se o modelo exemplar de todas as atividades humanas: só ele revela o real, o superabundante, o eficaz.” (ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano** / Mircea Eliade ; [tradução Rogério Fernandes]. – São Paulo: Martins Fontes, 1992. IN: Capítulo II, O tempo sagrado e os mitos.)

<sup>27</sup> Conforme aponta LOVELOCK, J. E. (1997), sua hipótese é que a Terra com sua biosfera e os componentes físicos da Terra: atmosfera, criosfera, hidrosfera e litosfera integrados formam um sistema que procura manter o processo de homeostase como um superorganismo.

<sup>28</sup> Mãe Terra. (tradução nossa)

<sup>29</sup> Conforme Prandi (2003, p. 68) aponta: “Orixá feminino pouco conhecido no Brasil, homenageado, contudo, em candomblés tradicionais da Bahia e candomblés africanizados, especialmente no início do xiré.”

mente. (FOGLIANO In: ROCHA e SANTAELLA 2017, p.22) Em nossas proposições artísticas de arte-tecnologia essa noção dualidade busca ser refutada no contexto de interação das obras. Portanto, o público tratado anteriormente apenas como sujeito contemplador das obras, por meio dos recursos técnicos torna-se um “interator”, “interagente” e possivelmente um “co-autor” do processo criativo. (ROCHA: 2014). Nesta pesquisa o público está denominado como “observador”, pois tal denominação faz referência ao tipo de abertura interativa executada nas obras, como veremos na seção Narrativas Híbridas. Trata-se de um observador emancipado, ativo, reconfigurado pelas noções da física moderna, e considerado integrado ao contexto observado. Nessas obras de arte-tecnologia o processo pode ocorrer por meio de instruções poéticas, nas quais a interação aciona a experiência estética. No caso das obras aqui apresentadas, esse recorte se dá na relação da audiência com o performer, os recursos técnicos da tecnologia, e os elementos da religiosidade afrobrasileira. Nesse sentido, concordamos que a arte-tecnologia pode provocar “uma mudança radical em nossa relação percebida com a realidade”, em possibilidades integrativas das interações experienciadas nas obras. (ASCOTT, 2003, pp.280-319) Percebemos que essa mudança provoca novas possibilidades sensitivas, nas quais o sentido de indivíduo cede ao sentido da interface. (Ibid., 2003, pp.280-319) O sentido das interfaces trabalha em zonas fronteiriças que por vezes tornam-se indiscerníveis, conseqüentemente essa atuação pode nos permitir perspectivas diferenciadas do espaço e o tempo em relação à percepção psíquica e à sensorialidade ordinária. Nessa perspectiva, a noção de temporalidade linear é alterada e saímos de uma consciência histórica para experienciamos uma consciência ligada a um tempo mítico, mágico. (FLUSSER, 1984, p.7)

## **Assentamento: Poéticas Ritualísticas - arquitetura da egrégora;**

Os instrumentos conceituais desta dissertação, conforme apontamos são os Assentamentos, Firmezas e Ferramentarias. Na religiosidade afrobrasileira são instrumentos para o processo de consagração de um território. Nessa pesquisa o aporte para esse processo ser performado é o que denominamos de poéticas ritualísticas. Mas o que nos motiva ao processo de consagração de um território?

Numa religiosidade conectada com a natureza o cosmos está aberto e acessível ao humano. O cosmos aberto significa acesso e comunicação com as divindades no processo de integração do humano, em uma sacralidade que transita entre o mundo material e o mundo espiritual.(ELIADE, 1992, p.21) Como vimos em uma hierofania é consagrado um espaço, onde essa religiosidade tem seu *Axis Mundi*. Nela nenhum ato é tratado como trivial, pois os atos compõem um rito, e os ritos compõem um ritual. Em nossa experiência na religiosidade afrobrasileira, essa composição articula o processo de sacralização. A partir dessa experiência, podemos fazer um paralelo, referenciado do ato relacionado às ações de organização ou preparação operativa do sagrado - por exemplo macerar as ervas em um pilão. No caso do rito podemos relacionar pontos de contato e agregação com o sagrado - por exemplo os ritos de iniciação. No caso dos rituais podemos relacionar com os processos de comunicação com o sagrado - por exemplo as oferendas ritualísticas. Na constituição dessa poética do espaço sagrado podemos demarcar os seguintes elementos ritualísticos: o tempo mítico, às relações com a Natureza, o conjunto dos utensílios e a consagração do espaço, nos quais nos ritos e rituais são imantados com o Axé<sup>30</sup> dos Orixás. Esse processo está ligado às funções vitais do espaço sagrado seja: templo, moradia, locais de alimentação, sexualidade, trabalho ou os próprios corpos. Portanto, a constituição dos espaços

---

<sup>30</sup> Conforme PRANDI (1991, pp.1-50), "Axé é força vital, energia, princípio da vida, força sagrada dos orixás. Axé é o nome que se dá às partes dos animais que contêm essas forças da natureza viva, que também estão nas folhas, sementes e nos frutos sagrados. Axé é bênção, cumprimento, votos de boa-sorte e sinônimo de Amém. Axé é poder. Axé é o conjunto material de objetos que representam os deuses quando estes são assentados, fixados nos seus altares particulares para ser cultuados. São as pedras e os ferros dos orixás, suas representações materiais, símbolos de uma sacralidade tangível e imediata. Axé é carisma, é sabedoria nas coisas-do-santo, é senioridade. Axé se tem, se usa, se gasta, se repõe, se acumula. Axé é origem, é a raiz que vem dos antepassados, é a comunidade do terreiro. Axé se ganha e se perde."

sagrados é ativada, quando se reproduz enquanto obra dos Orixás. Assim, o corpo é esse espaço sagrado que possui uma mitologia inscrita, pois nele o axé “se materializa por meio do provisório transe e de marcas permanentes.” (CAMARGO, 2014, p.35) Observamos que o espaço sagrado está em movimento para gerar permanência ou passagem. Nesses fluxos do Axé, podemos exemplificar a permanência evocada nos rituais de iniciação, e a passagem evocada nas danças cerimoniais. Esse fluxo acontece em um *Axis Mundi*, pois o mundo é entendido como heterogêneo, e o espaço seja qual for é portador de Axé. “Esteticamente um ser humano ou um objeto é belo porque traz consigo uma determinada qualidade e quantidade de axé e realiza assim uma comunicação entre ele e a comunidade” (BARBÁRA, 2000, p.151).

O projeto da modernidade em sua separação natureza e humano, objetificou os atos e institucionalizou os ritos e rituais em uma religiosidade exotérica. Contudo, nesse projeto o processo de constituição da sacralidade dos espaços não foi abolido, mas apenas deslocado. Na arte percebemos esta objetificação manifestada nas galerias. Nelas as paredes são pintadas de branco, o chão é polido ou encarpetado e o teto possui uma iluminação artificial. Essa proposta caracteriza o que podemos denominar de cubo branco. (O'DOHERTY: 2002) Tal proposta sugere um espaço homogêneo e hermético derivado do ascetismo<sup>31</sup> ritual proveniente da idade média, onde “não se come, não se bebe”, “não se enlouquece, não se canta, não se dança.” (Ibid., 2002, p.XIX) A religiosidade afrobrasileira opera em contraponto a esse ascetismo, pois no ritual se come, se bebe, se dança, se canta e até mesmo o “enlouquecimento” é permitido nos estados de transe ocasionados pelas possessões dos Orixás. Entretanto, alguns artistas a partir dos anos 60 e 70, tais como: Michael Heizer, Robert Smithson, Lygia Pape, Iole de Freitas, Nuno Ramos e José Resende promoveram uma estratégia poética para abertura do cubo

---

<sup>31</sup> O ascetismo é uma relação com a religiosidade em um estilo de vida austero visando ao desenvolvimento espiritual, ou seja “muitos ascéticos acreditam que a purificação resultante do corpo com a prática ascética ajuda a purificação da alma, a compreensão acerca de uma divindade ou a encontrar a paz interior. Tais objetivos também poderiam ser obtidos com a automortificação, rituais, ou uma severa renúncia ao prazer. Ascéticos defendem que essas restrições auto impostas trazem grande liberdade em várias áreas de suas vidas, tais como aumento das habilidades para pensar limpidamente e para resistir a potenciais impulsos destrutivos.” Ver mais em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ascetismo\\_\(filosofia\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ascetismo_(filosofia))> Acesso em: 17/08/2019.

branco. O sítio específico<sup>32</sup> propõe o processo criativo de obras voltadas às conformidades de um ambiente num espaço determinado. Essa estratégia se dá com o planejamento de criações artísticas com uma temporalidade efêmera, baseadas em um chamamento ao público para comparecer a um determinado local, onde a obra dialoga com a ambiente. Essa proposta incorpora os espaços e traz a possibilidade de relação com a natureza, como, por exemplo, nas obras de “*land art*”

<sup>33</sup> A estratégia de sítio específico tem como mote o rompimento com uma arte formalista, onde a natureza é uma representação, para uma arte que natureza é a própria obra. Ao propormos aberturas no cubo branco a arte pode torna-se pública e acessível, contudo essa estratégia ainda é experienciada e retida no sistema de arte. Portanto, essa estratégia poética sugere um caráter político na qual o contexto torna-se conteúdo. O cubo branco em sua constituição é um instrumento de controle da temporalidade, pois tenta “descorar o passado e ao mesmo tempo controlar o futuro” operando como um sistema fechado que sacramenta a arte pela reclusão, exclusão e o envelhecimento (O’DOHERTY, 2002, p.XXI). A conceituação de arte passou a ser “o que era colocado lá dentro, retirado e repostado regularmente.” (Ibid., 2002, p.102) Contudo, a proposta de arte ambiente não é uma inovação que surge a partir dos anos 60, 70. Desde do início do século XX algumas obras executam esse movimento, no qual obra enquadra a galeria e seus preceitos e o contexto torna-se conteúdo das obras. Podemos citar os exemplos de obras conhecidas por intervenções ou instalações que executavam esse movimento: “Merzbau”(1923) de Schwitters ou “1200 Sacos de Carvão”(1938) de Duchamp. Observamos, nessas obras a tentativa de romper com o projeto homogêneo da galeria modernista e sua sacralidade.

Podemos fazer um paralelo entre o processo de construção da arte nas instalações artísticas, o processo de constituição dos espaços sagrados na religiosidade. Ambas manifestações são uma ocupação do cosmo mediante um ritual para a tomada da posse de um território. Entretanto, em uma religiosidade

---

<sup>32</sup> Ver em: SITE Specific. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific>>. Acesso em: 10 de Junho. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

<sup>33</sup> Movimento artístico dos anos 60, 70 que propuseram no ambiente natural ou áreas urbanas. Podemos citar os artistas como: Christo, Jeanne Claude, Anne Cauquelin.



ligada à natureza, como o caso da religiosidade afrobrasileira esse espaço está aberto para o contato e comunicação com outras camadas do cosmos. O espaço não está objetificado, ele está em movimento como uma “máquina para habitar” o universo. (ELIADE, 1992, p.32) Essa máquina para habitar está conectada ao seu operador em sua jornada mitológica. Conforme aponta Pierre Verger, na mitologia dos Orixás houve um movimento nesse sentido decorrido do fluxo da diáspora africana:

Na África, cada orixá estava originalmente relacionado a uma cidade ou a uma nação inteira. Eles constituíam uma série de cultos regionais e nacionais [...] Mais tarde, os orixás viajaram para outras regiões africanas, levados por pessoas no curso de suas migrações. Se os indivíduos que se congregavam formavam um grande grupo, a adoração do orixá era estendida para abarcar a totalidade dessa família, e alguns “olorixás”, sacerdotes do orixá, assumiam a responsabilidade do culto em nome do grupo inteiro. Se alguém se estabelecia somente com sua família de esposa e filhos, o orixá assumia um caráter mais privado. Quando o africano foi transportado para o Brasil, o orixá assumiu um caráter individual, ligado ao destino do escravo, agora separado de seu grupo familiar originário. (VERGER, 2002, p.33).

Nesse sentido, Verger complementa que o assentamento deixou de ser de responsabilidade coletiva e se tornou uma responsabilidade individual. Decorrente desse sentido a uma reelaboração das relações do humano com a mitologia. Ocorre um processo de significação total, pois o indivíduo estabelece suas relações de acordo com sua própria gramática afetiva. (SEGATO, 2005, p.412) As obras apresentadas nesta pesquisa são instalações, nas quais a poética ritualística provém de religiosidade afrobrasileira. São denominadas de Oferendas Performativas que evocam o processo comunicacional dessas poéticas ritualísticas na interação do corpo do performer com as sonoridades digitais, os elementos da natureza e os observadores em uma arquitetura do espaço sagrado na egrégora dos Orixás. Podemos citar outros artistas que em jornadas mitológicas na religiosidade

afrobrasileira produziram suas obras em suas gramáticas afetivas como: Denise Camargo, Ayrson Heráclito e Dalton Paula.



**Imagem 4** - Conjunto de registros da performance Bori, 2009.

Registro Fotográfico: Marcelo Terça Nada

Disponível em: <http://ayrsonheraclitoart.blogspot.com.br/> Acesso em: 14/08/2019



**Imagem 5** - Conjunto de registros da performance Bori, 2009.

Registro Fotográfico: Marcelo Terça Nada

Disponível em: <http://ayrsonheraclitoart.blogspot.com.br/> Acesso em: 14/08/2019

No âmbito da interação, a possibilidade participativa foi usada com astúcia pelo sistema da arte, pois a partir dos anos 80, ela proporcionou a geração de um mercado que transforma a arte em espetáculo. (BASBAUM, 2007, p.120) Nesse tipo de arte a alteridade é exotizada, estereotipada. Podemos fazer um paralelo desse movimento com a junção do formato tradicional dos museus de belas artes com os museus nacionais, ou seja, o templo da arte formalista se unifica com o templo da arte objetificada, estereotipada. Trazemos aqui a definição do antropólogo José Jorge de Carvalho para esse processo:

Defino “espetacularização” como a operação típica da sociedade de massas, em que um evento, em geral de caráter ritual ou artístico, criado para atender a uma necessidade expressiva específica de um grupo e preservado e transmitido através de um circuito próprio, é transformado em espetáculo para consumo de outro grupo, desvinculado da comunidade de origem. (CARVALHO, 2010, p.45)

O processo de espetacularização trabalha em uma tríade: apelo, atração e atenção para gerar o aprisionamento do olhar dos observadores. A oposição na relação com a alteridade, constrói essa tríade de poder sobre o olhar “em um espaço comum e familiar aberto às trocas”. (CARVALHO, 2010, p.50) Não necessariamente o processo dessa tríade acontece em uma galeria, pois na estratégia poética do sítio específico é possível haver uma troca “de posições, entre quem olha e quem é olhado.”(Ibid,. 2010, p.50) Essa condição no sistema de arte, de objetificação do olhar está voltada ao consumo da participação aprisionada na ilusão da interação, como possivelmente algo até pedagógico para uma proposta de se pensar sobre as artes. Essa pedagogia da modernidade na arte onde o artista propõe um espetáculo por meio de uma idéia se contrapõe à pedagogia mitológica, pois o ensinamento do mito se dá de forma opaca em jornada de autodesenvolvimento. Essa opacidade está relacionada a troca de saberes através da oralidade, na qual a origem dos saberes pertencem à coletividade. Conforme O’Doherty afirma:

Atualmente fazemos algumas das velhas perguntas sobre a ausência do público e para onde ele foi. A maioria das pessoas que hoje contempla a arte não está contemplando a arte; elas contemplam a ideia de “arte” que têm na cabeça. (O´DOHERTY, 2002, p.94)

Nesse sentido, nas Oferendas Performativas uma atitude recorrente ocorreu no processo de interação artista-obra-observador. Ao ser ativada a sensorialidade os observadores comumente faziam perguntas sobre os elementos de ativação dessa interação. O que significa esse incenso nessa religiosidade? O que significa a relação dessa vela com a planta? Porque a obra está posicionada dessa forma no ambiente? O que determinadas palavras ou ritmos significam nessa religiosidade? Um exemplo dessa recorrência aconteceu no Museu Nacional da República, em um evento internacional de arte-tecnologia, na Oferenda Performativa 2: Ogum Yê! Patakori Ogum!



**Imagem 6** - Oferenda Performativa 2: Ogum Yê! Patakori Ogum!  
Registro: Teo Augusto

Nessa obra notamos diversas manifestações para inclusão de um caráter pedagógico as obras, no qual os observadores estão habituados no sistema de arte. Esse tipo de manifestação teve seu clímax quando um observador afirmou para outro observador sobre a planta utilizada na obra: - essa é uma Espada de São Jorge. São Jorge na religiosidade afrobrasileira é geralmente sincretizado com Orixá Ogum. Outro observador prontamente respondeu: - essa é uma espada de lansã, eu sei porque um dos meus alunos é filho de santo dessa religiosidade e me explicou que essa é uma espada de lansã. A convicção desse observador no caráter pedagógico foi tamanha, que ao responder o outro observador ele imediatamente saiu e não leu o título da obra com referência ao Orixá Ogum.

Portanto, percebemos que ao estabelecermos um diálogo das artes com a religiosidade afrobrasileira as obras podem ser expostas a um caráter de espetacularização, pois a poética ritualística dessa religiosidade é reconhecida como pertencente a uma alteridade que pode ser objetificada. Contudo, as culturas populares são redutos de resistência “à pressão das elites para homogeneizar uma cultura nacional segundo a perspectiva da cultura erudita ocidental.”(CARVALHO, 2010, p.44) Oferendas Performativas ao consagrarem os espaço em uma jornada mitológica individual invertem o jogo de captura do sistema de arte através da espetacularização, pois são parte de uma manifestação devocional: interventiva, singular e híbrida, enquanto proposta de resistência, com seus aromas, sons, cores, texturas, com sua magia. Como então, essa consagração dos espaços pode estabelecer suas formas de interação?

## **Firmeza: Narrativas Híbridas - fluxos de incorporação;**

Onde atuam os pontos de irradiação do Assentamento - Poéticas Ritualísticas? A Firmeza - Narrativas Híbridas - pode fornecer fluxos de incorporação para essas poéticas em seus pontos de irradiação? Nesse sentido, uma direção nos pode ser dada com o seguinte questionamento: a mitologia tem uma função primordial? Começaremos com esse questionamento trazendo essa questão novamente ao âmbito pedagógico. Como vimos na seção anterior, o processo de objetificação das obras de arte separa o contato com a obra em uma dualidade sujeito-objeto. Vimos na seção anterior, isso no exemplo da Oferenda Performativa 2: Ogum Yê! Patakori Ogum!, que a representação associativa utilizada pelo observador sobre a planta trouxe um determinado conhecimento, contudo ele se apresentou estanque. Podemos observar nesse momento que esse fechamento excluiu o que, Mircea Eliade(1992), Joseph Campbell (1997), colocaram como a função primordial do mito: a narrativa. Essas narrativas discorrem sobre a criação do Mundo, em uma cosmogonia, e o desenvolvimento humano em uma cosmologia. Conforme Mircea Eliade (1992, p.5) aponta: “É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural.” Esse diálogo, entre o mundo espiritual e o mundo material, fornece a interação entre o humano e cosmos em movimento comunicacional.

Na religiosidade afrobrasileira o movimento comunicacional das narrativas é amplamente desempenhado pela oralidade em um oráculo, o jogo dos búzios. O jogo de búzios é um oráculo jogado por um iniciado, que pode ser um Babalorixá<sup>34</sup> ou uma Ialorixá<sup>35</sup>. O iniciado efetua o lançamento de dezesseis caracóis em cima de uma peneira de palha ou prato fornecendo dezessete possibilidades denominadas odus. (SEGATO, 2005, p.80) (PRANDI, 2003, p.567) Como vimos cada odu é um “tipo de destino” com uma mensagem relacionada com o modo ao cair dos caracóis abertos ou fechados em determinada posição na peneira ou prato. Os odus são diretamente relacionados aos orixás, pois dessa interação emerge a narrativa da

---

<sup>34</sup> Babalorixá (pai de santo) ou sacerdote.

<sup>35</sup> Ialorixá (mãe de santo) ou sacerdotisa.

mensagem dos orixás para o consulente. Conforme Prandi (2003, p.25) coloca, a fonte escrita primária mais completa dos mitos afrobrasileiros é um caderno de autoria do professor Agenor Miranda<sup>36</sup>. Essas narrativas estabelecem a dinâmica das interações entre os orixás e os humanos. Elas funcionam como um espelho comportamental, pois os orixás “alegram-se e sofrem, vencem e perdem, conquistam e são conquistados, amam e odeiam. Os humanos são apenas cópias esmaecidas dos orixás dos quais descendem” (Ibid., 2003, p.24). A reciprocidade constrói o elo entre *Orun* (Céu) e *Aiê* (Terra). Podemos perceber que há um processo de hibridação nesse diálogo, pois nela o consulente interpela uma comunicação com o sagrado, o iniciado ou iniciada possibilita a abertura para um feedback, e o oráculo fornece a resposta por meio de uma mensagem desempenhada numa narrativa mítica.

A arte oferece aos artistas a possibilidade “de acordo com suas disciplinas e artes, de fundir as novas imagens da mitologia, ou seja, eles produzem as metáforas contemporâneas(...)” (CAMPBELL, 1997, p.21) Nessa fusão a interação possui o papel de possibilitar o desempenho das narrativas híbrida. Como vimos na seção anterior, nas artes desde o início do século XX aconteceram diversas práticas artísticas que procuravam questionar as relações de instauração da obra (poética do artista) e de recepção da obra (estética), através da hibridação da obra com espaço e suas possibilidades poéticas. A participação foi trabalhada na arte, a partir dos anos 60, no sentido de uma inclusão da participação na obra por meio da instrução, da provocação, como modo de subverter uma arte formalista. Essas obras ocorriam ações denominadas *happenings*. Essa ação possuía um tempo determinado e ocorria com a participação do público. Dessa prática podemos citar os artistas: Allan Kaprow, John Cage, Wesley Duke Lee, Flávio de Carvalho. O interesse é voltado não para o resultado da obra, mas para o processo criativo, e a legitimidade de uma unicidade da autoria é questionada, portanto:

---

<sup>36</sup> Agenor Miranda Rocha, o Pai Agenor, foi um bábáloriçà da Religião dos Orixás no Candomblé. Foi iniciado aos cinco anos de idade, em 1912, ao orixá Oxalá. Ver mais em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Agenor\\_Miranda](https://pt.wikipedia.org/wiki/Agenor_Miranda)> Acesso em: 17/08/2019.

Isso de fato se enquadra na preocupação pós-moderna com o significante, e não com o significado, com a participação, a performance e o happening, em vez de com um objeto de arte acabado e autoritário, antes com as aparências superficiais do que com as raízes. (HARVEY, 1996, p. 56 apud VENTURELLI 2004, p.75).

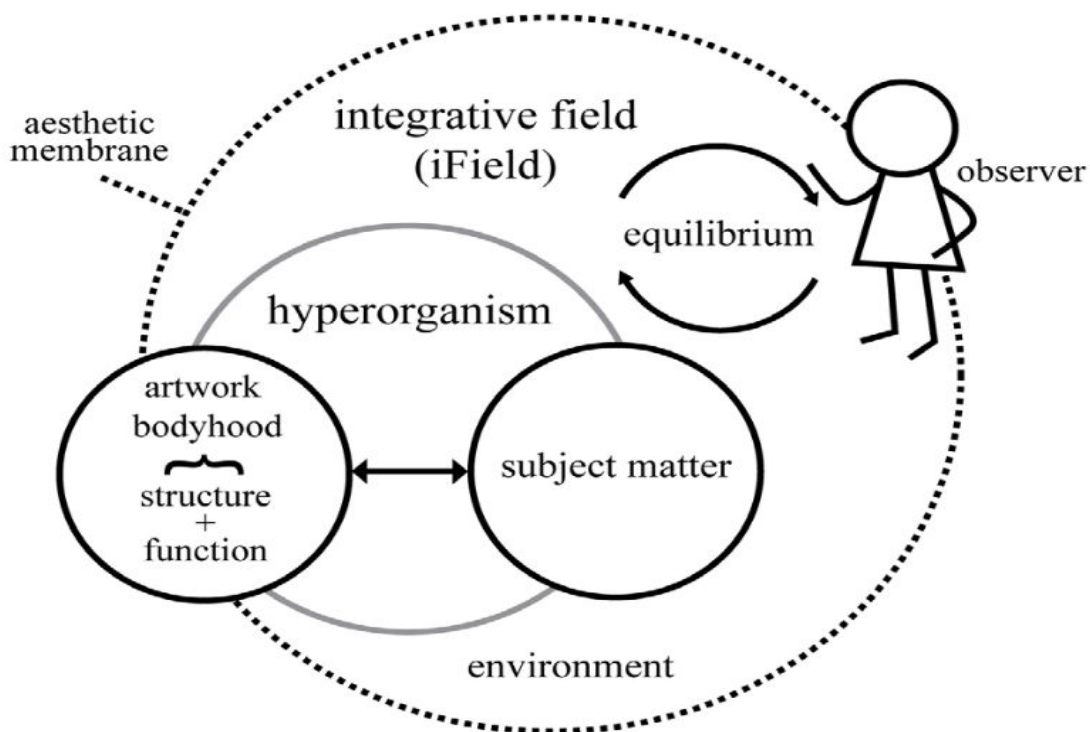
Nos anos 60, artistas começaram a ter um interesse na produção de obras com a utilização de computadores dessa época podemos citar os artistas: Georg Ness, Max Bense, Frieder Nake, Michael Noll e Waldemar Cordeiro. Max Bense dá início a denominada Estética Generativa, na qual da codificação no computador eram geradas imagens simulando os processos criativos, e de crescimento. Nos início dos anos 80, ocorreu o advento de novas possibilidades no uso do computador os termos interação e interatividade começam a ser usados pelos artistas. Dessa época podemos citar os artistas: Roy Ascott, Edmond Couchot, Eduardo Kac, Gilberto Prado e Suzete Venturelli. Roy Ascott propõe a Arte Telemática, na qual: “Os conceitos fundamentais da arte como ação, interação com a arte em processo, a obra de arte como arena, arte como transformação, mudança, fluxo e fluxo.” (ASCOTT, 2003, p.282) Essa arte está voltada para a experiência transpessoal através de uma “interconexão de todas as coisas, da permeabilidade e instabilidade das fronteiras” como uma arte-tecnologia das redes, hipermídia e ciberespaço. (Ibid., 2003, p.320) Esses artistas estão focados nas relações de interação no processo criativo da obra, no qual sensorialidade é uma função chave. Ela é trabalhada por meio das interfaces, zonas intermediárias, nós de sensibilidade em suas implicações físicas e psicológicas. Percebemos portanto, um movimento histórico nas interfaces e suas possibilidades de inclusão de interação da audiência na obra no seguinte sentido da:

(...)participação passiva (contemplação, percepção, imaginação, evocação etc.), participação ativa (exploração, manipulação do objeto artístico, intervenção, modificação da obra pelo espectador), participação perceptiva (arte cinética) e interatividade, como relação recíproca entre o usuário e um sistema inteligente. (PLAZA, 2003, p.10)



Julio Plaza (2003) divide a produção artística relacionada a três graus de abertura para a participação do público. A “abertura de primeiro grau” ligada a interpretatividade, à polissemia, à ambiguidade, à multiplicidade. A “abertura de segundo grau” ligada as possibilidades de transformações estruturais e temáticas em uma arte de participação, onde o público manipula e interage com a obra modificando seu sentido. A “abertura de terceiro grau”. na qual a tecnologia das “interfaces técnicas, coloca a intervenção da máquina como novo e decisivo agente de instauração estética”. (Ibid., 2003, p.9) Dessa interação ativa em um processo de transdução. “Por transdução entendemos uma operação física, biológica, mental, social, pela qual uma atividade se propaga gradativamente no interior de um domínio, fundando esta propagação sobre a estruturação do domínio” (SIMONDON, 2009, p. 380) Nessa operação objeto técnico atinge sua individuação. No domínio das artes é nesse processo que obra pode atingir sua individuação, na qual a obra torna-se um sistema artista-obra-observador. Esse processo acontece conforme Simondon (1980): "o ser técnico evolui pela convergência e pela adaptação a si mesmo; é unificado a partir de dentro de acordo com o princípio da ressonância interna". (SIMONDON, [1958] 1980, p. 13) Esse sistema ao atingir sua individuação pode ser entendido como um organismo estético.

Se a relação é pensada dessa maneira, pode-se dizer que o objeto técnico é capaz de projetar um campo coerente de potencialidades para seu observador. Objeto técnico e observador tornam-se um todo integrado ao meio associado, e podem desenvolver uma relação simbiótica como organismos estéticos. (NÓBREGA 2009, p.95)



**Imagem 7** - Estrutura do Organismo Estético, 2009, Guto Nóbrega.

Assim, fazendo um paralelo com a religiosidade afrobrasileira a dinâmica das forças colocadas no lançamento dos caracóis estabelece um equilíbrio estrutural coerente exibido no posicionamento após a queda na peneira, que concretiza um tipo de destino, um odu. Cada obra aqui apresentada pode ser considerada um odu da interação artista-obra-observador. Na obra *Oferenda Performativa 3: Polifonia Alquímica* a sonoridade foi executada pela captura dos movimentos do performer, da fogueira, e do latido dos cachorros da fazenda. Em três momentos os observadores e o performer perceberam um processo de modulação do som desses componentes. No som inicial da fogueira interagindo uma sonoridade que se remetia ao fogo de forma que ocorreu um processo de hibridação. Nesse processo não ficava evidente qual era o fonte do som. No caso dos cachorros os observadores afirmaram que sentiram uma espécie de dinâmica deles com o processo sonoro, pois começaram em silêncio e após determinado tempo da performance, começaram a modular latidos com os sons. No terceiro caso um dos observadores

relatou uma sensibilidade de modulação entre a temporalidade da queima da fogueira relacionada com a temporalidade da performance.



**Imagem 8** - Oferenda Performativa 3 - Polifonia Alquímica

Registro: Fábio e Letícia - Laboratório Nano - UFRJ

Portanto observamos, que no processo de interação da Oferenda Performativa 3: Polifonia Alquímica, como um sistema artista-obra-observador ocorreu, segundo a perspectiva colocada, em uma abertura de terceiro grau, com a participação dos observadores sendo do tipo perceptiva. Nessa abertura a obra exerceu sua pedagogia mitológica transmitida na narrativa híbrida, na qual as sonoridades operaram fluxos de incorporação em um jogo nas redes tecnológica e orgânica. Como então, essa narrativa híbrida como estratégia para uma poética ritualística, opera nessa rede orgânica com os elementos da natureza? Como eles se relacionam em sua alquimia, sua magia com arte e a religiosidade?

## **Ferramentaria: Teurgia-Alquímica - corporificação do Axé;**

“Escolhe para tua pedra aquele através de quem os reis são honrados nas suas coroas, e através de quem os médicos curam os seus doentes, porque ele está próximo do fogo.”

(Máxima alquimista)

A Fim de entendermos como a magia e alquimia se relacionam com a natureza, precisamos primeiramente entender a dinâmica entre Orun (Céu) e Aiê (Terra) com os humanos, pois essa estabelece a perspectiva da relação. Fazendo um paralelo entre o cristianismo com a religiosidade afrobrasileira, podemos perceber como se dá essa dinâmica. Como vimos, a religiosidade pode ser exercida de uma maneira “esotérica” ou “exotérica”.(LEUENBERGER: 2009) No caso do cristianismo desde a idade média existem pessoas, grupos e organizações que praticam o cristianismo esotérico, podemos citar as ordens “Rosacruz, o Martinismo, o Caminho dos Essênios, a Teosofia.”(Ibid., 2009). Nas práticas desses grupos existem ritos de iniciação, voltados para auto-realização. Encontramos o ponto da iniciação como ponto comum com a religiosidade afrobrasileira. Contudo, para entendermos a dinâmica entre o mundo espiritual e mundo material vamos fazer um paralelo entre o cristianismo e a religiosidade afrobrasileira. Nesse paralelo, precisamos nos remeter ao cristianismo exotérico, em suas manifestações religiosas institucionalizadas e massificadas. Nelas existe uma “tensão entre humanidade e divindade, um imperativo”, pois sua cosmologia acontece como promessa, ou seja, existe uma distância e uma direção, que é dada pela moralidade codificada na escrita.(SEGATO, 2005, p.147) Isso se reflete no modelo ocidental, dominado por essa religiosidade, na ideia de que há “um espaço não-preenchido entre o modelo proposto e a existência real.”(Ibid., 2005, p.147) O espaço não-preenchido pode ser associado ao *gap* metafísico cartesiano em um anseio pela plenitude. Esse anseio pode gerar uma grave insatisfação. Será essa insatisfação o combustível das ideias progressistas da modernidade?

Nas religiosidades que possuem sua cosmogonia ligada a natureza, o mundo está sempre em cisão e abertura, como vimos na seção: poéticas ritualísticas.

Nessa construção de mundo o conhecimento não é gerado pela expectativa, e auto-realização, a plenitude, é uma tarefa possível dependendo unicamente da nossa maestria em conexão com os orixás e o odu onde nos encontramos no momento. O conhecimento é acessível, pois o mito é deste mundo específico graças sua intermediação, e através do conhecimento dos deuses, o conhecimento do mundo se torna possível. Dessa forma, o sentido da horizontalidade do processo comunicacional com os deuses é imanente, e presentificado. O contraponto é cristianismo exotérico, onde da verticalidade surge um “deus” transcendente, deslocado da natureza. Como vimos anteriormente, a verticalidade e transdescendência da idade média está ligada ao projeto modernista das galerias, enquanto recinto homogêneo e asséptico. Entretanto, existem algumas pessoas e grupos ocidentais que na idade média estabeleceram o contato com a religiosidade através da natureza: os alquimistas.

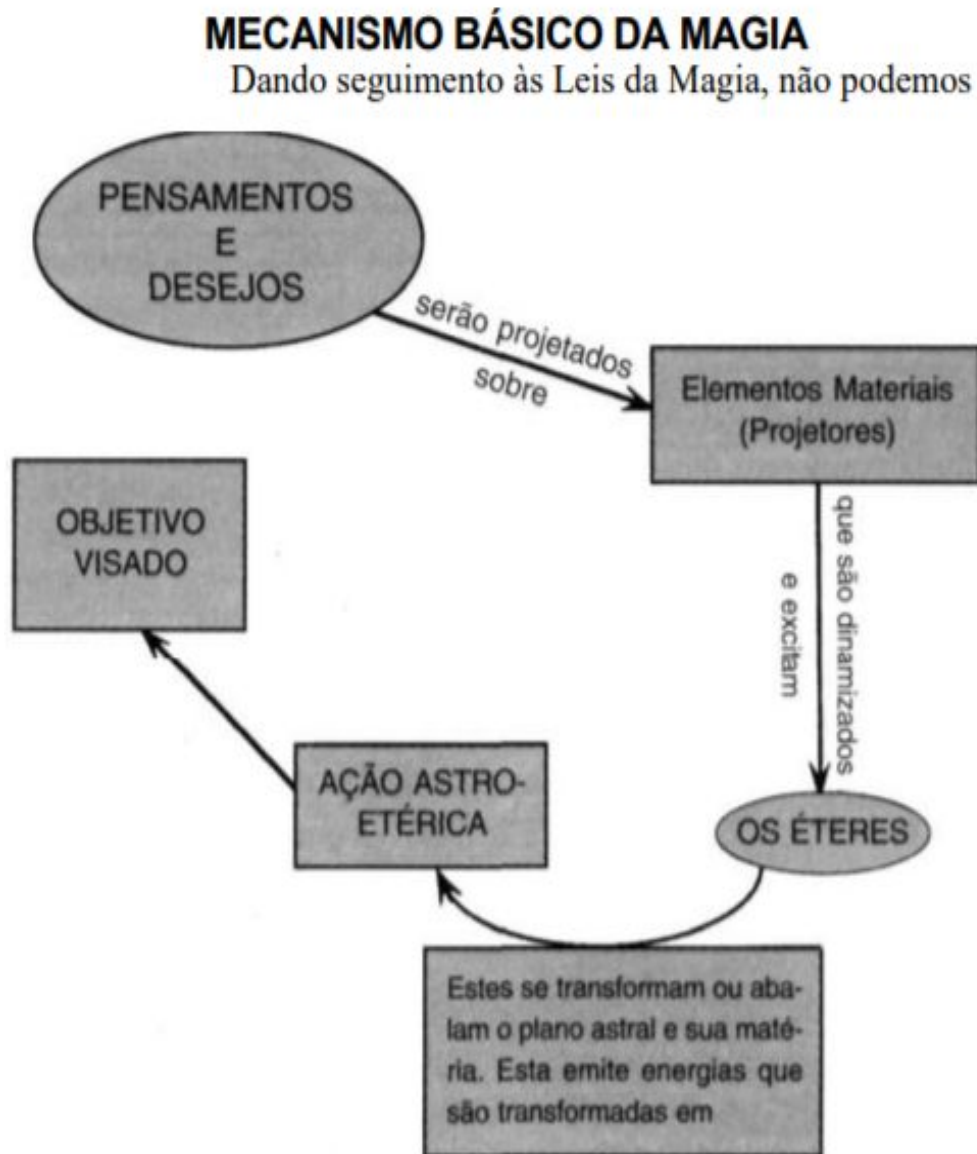
A alquimia é conhecida como a “arte hermética” por ter a origem de seu conhecimento atribuída às Tábuas de Esmeralda escritas por Hermes Trismegisto. Contudo, ela não necessariamente precisa ser praticada em um determinado recorte cosmológico, pois pode ser prática de forma operativa, como por exemplo: nas práticas da medicina natural e da culinária. Seu princípio é que a origem do mundo provém de uma *prima materia*. (LEUENBERGER, 2009, p.166) Essa matéria pode ser transformada nos processos: *mortificatio* (morte), *sublimatio* (passar do sólido para o gasoso – sublimação), *coagulatio* (coagulação), *calcinatio* (queima), *solutio* (dissolver com água), *putrefatio* (decomposição da carne), *separatio* (separação), *coniunctio* (união), *tinctur* (tintura ou união).(ROOB: 2015) Nessa perspectiva a natureza é percebida em constante transmutação e tem seu elemento mais denso no chumbo significando associado ao corpo. Nesses processos de transmutação os alquimistas acreditam que seja possível encontrar a pedra filosofal, que transforma o chumbo em ouro. A alquimia operativa trabalha com os elementos da natureza, contudo o processo de transmutação do chumbo em ouro é uma metáfora para o processo de auto-realização, nela reside a conexão da divina natureza com o humano, que acaba por se torna um cosmos. A alquimia sempre esteve associada às práticas artísticas de diversos artistas: dos projetos de Leonardo Da Vinci em seus entrelaçamentos da ciência com a organicidade dos corpos, até a imersão do

processo criativo da pintura de Jackson Pollock, influenciada pela prática terapêutica através da psicologia analítica de C. G. Jung.

A ritualística afrobrasileira possui uma rica abordagem em processos de manipulação dos elementos da natureza em sua alquimia operativa, nos atos de: macerar, ferver, unir, dissolver. As ervas possuem um papel-chave como “condensadores das energias solares e cósmicas”, pois “captam várias energias, mas especialmente determinada energia que vem através das Linhas de Força ou correntes eletromagnéticas”. (RIVAS NETO, 2002 p.177) Elas podem ser utilizadas em banhos de elevação, descarga ou fixação. Estes banhos servem para imantar o Axé nos corpos. Os incensos, perfumes, ou essências têm a finalidade de harmonizar pessoas ou espaços para abertura de outros níveis conscienciais. (Ibid., 2002 p. 181) O tabaco fumado no cachimbo tem o papel de limpar e curar os males. (Ibid., 2002 p.203) As velas funcionam como amplificadores das mentalizações, orações, visualizações e “são potentes catalisadores da idéia e dos desejos.”(Ibid., 2002, p.281) Dependendo “do número, cor e disposição geométrica das velas”, caracterizam e direcionando as vibrações do espaço consagrado. (Ibid., 2002, p.281) Os cordões ou as “guias naturais captam energias, formando campos elétricos/magnéticos e gerando campos de forças atrativas ou repulsivas.” (Ibid., 2002 p.284) Entretanto, como podemos fazer esse trânsito para a materialização do poder mental? Como exercermos a vontade na relação com os elementos da natureza? Os antigos e novos feiticeiros, os antigos e novos Xamãs nos trazem a resposta: - magia.

A Magia sempre foi associada ao segredo. Na religiosidade cristã exotérica foi associada ao malefício. Sua prática foi ligada ao desejo, ao magnetismo, contudo isso é apenas um recorte do conhecimento. A magia pode ser conhecida por suas cores: branca, cinza ou preta. Sendo sua prática branca associada a cura e descomprometimento pessoal, a cinza ligada a benefícios próprios ou de uma coletividade, e a negra ligada a benefícios próprios ou de uma coletividade em detrimento aos outros. Praticada na mentalização, ela geralmente deseja operar os elementos da natureza em suas propriedades. “A ideia é transpor limites que são impostos pela natureza aos homens, e entrar em novos campos de experiência.”(LEUENBERGER, 2009, p.169) Independente da linha religiosa

podemos perceber sua prática, mesmo quando negada abertamente. O diagrama abaixo representa o processo da magia como é concebida na Umbanda Esotérica:



**Imagem 9** - Diagrama de Magia (RIVAS NETO, 2002, p.294)

Foi creditada a C. G. Jung a frase: “Mago é apenas outra palavra para psíquico.” (LEUENBERGER, 2009 p.169) Na prática da magia a interação com os elementos da natureza em uma cosmologia de determinada egrégora recebe o nome de Teurgia. Assim observamos que:

Ao falarmos sobre os fenômenos que ocorrem na petição de ordem mágica, não poderemos nos esquecer de fenômenos importantíssimos, tais, como: reflexão, refração, ressonância, dissonância e reverberação. Do ponto de vista técnico, a evocatória mágica forma ondas eletromagnéticas que poderão ser dinamizadas ou dissipadas através do desejo, que poderá tornar-se condutor ou resistor. A evocatória é dirigida através da vontade, do desejo, que, sem dúvida, é manancial de poder, que na dependência da petição poderá ou não alcançar os objetivos ou as Entidades evocadas. Assim, toda evocatória é uma ação que provocará uma reação, na dependência da natureza do pedido e da força mento astral que foi emitida. (RIVAS NETO, 2002, P.295)

Portanto, a magia trabalha em um fenômeno de campo como concentradora, condensadora e dissipadora de forças densas para forças mais sutis. Podemos associar ela a transmutação da vontade em linhas de força. Na religiosidade afrobrasileira essas linhas de força são associadas aos pontos cardeais e aos quatro elementos: fogo, ar, água, terra. Elas são “expressões concretas das vibrações espirituais dos Orixás.” (RIVAS NETO 2002 p.165) O axé é um vivencial ritualístico que no processo comunicativo dos rituais em um território, ele pode ser “armazenado, condensado, dissipado e até renovado” nas oferendas.(RIVAS NETO 2002, p.257)

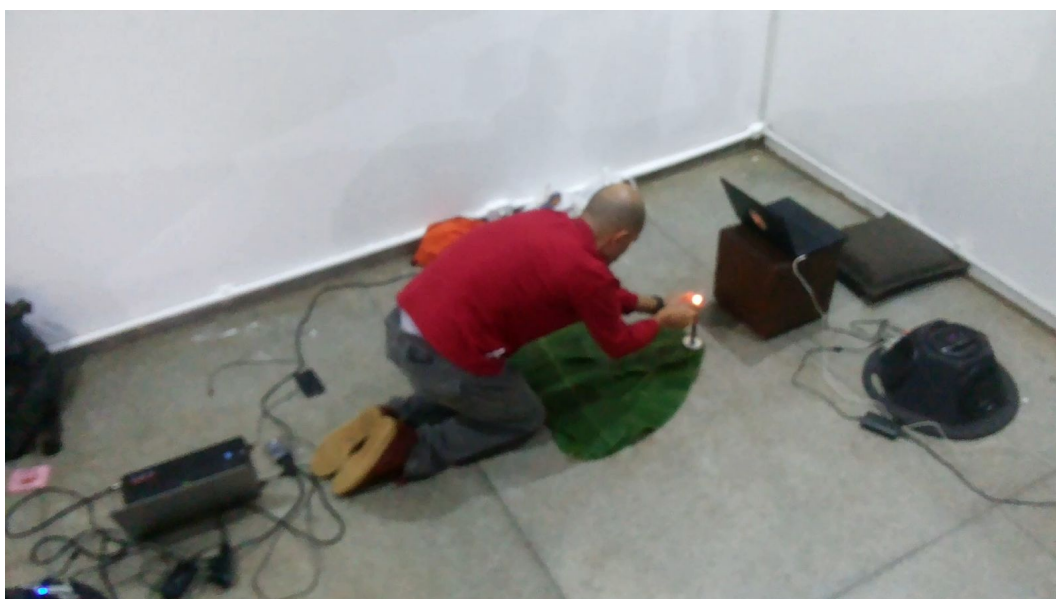
Como podemos então, trabalhar com essas linhas de força? O campo da arte-tecnologia pode nos oferece essa possibilidade? Roy Ascott elaborou, em 1978, “uma teoria de campo para arte pós-modernista”, nessa teoria as intervenções artísticas em sua efemeridade, acionam um fenômeno de campo de onde emerge o significado da obra. Ele coloca que:



“A arte não reside apenas na obra de arte, nem na atividade do artista, mas é entendida como um campo de probabilidade psíquica, altamente entrópico, no qual o espectador está ativamente envolvido, não em um ato de fechamento. no sentido de completar uma mensagem discreta do artista (um processo passivo), mas interrogando e interagindo com o sistema “obra de arte” para gerar significado.” (ASCOTT, 1980, p. 179)

Percebemos aqui, um entrelaçamento entre a magia e arte nas práticas artísticas. Tais interações, conforme coloca Nóbrega (2009) ocorrem na forma de um campo integrativo, no qual atuam linhas de força afetivas. Esses vetores de força desempenham um papel comunicativo, e como vimos no processo de transdução, operam a individuação da obra. Fazendo um paralelo com a religiosidade esotérica, é onde a obra se auto-realiza.

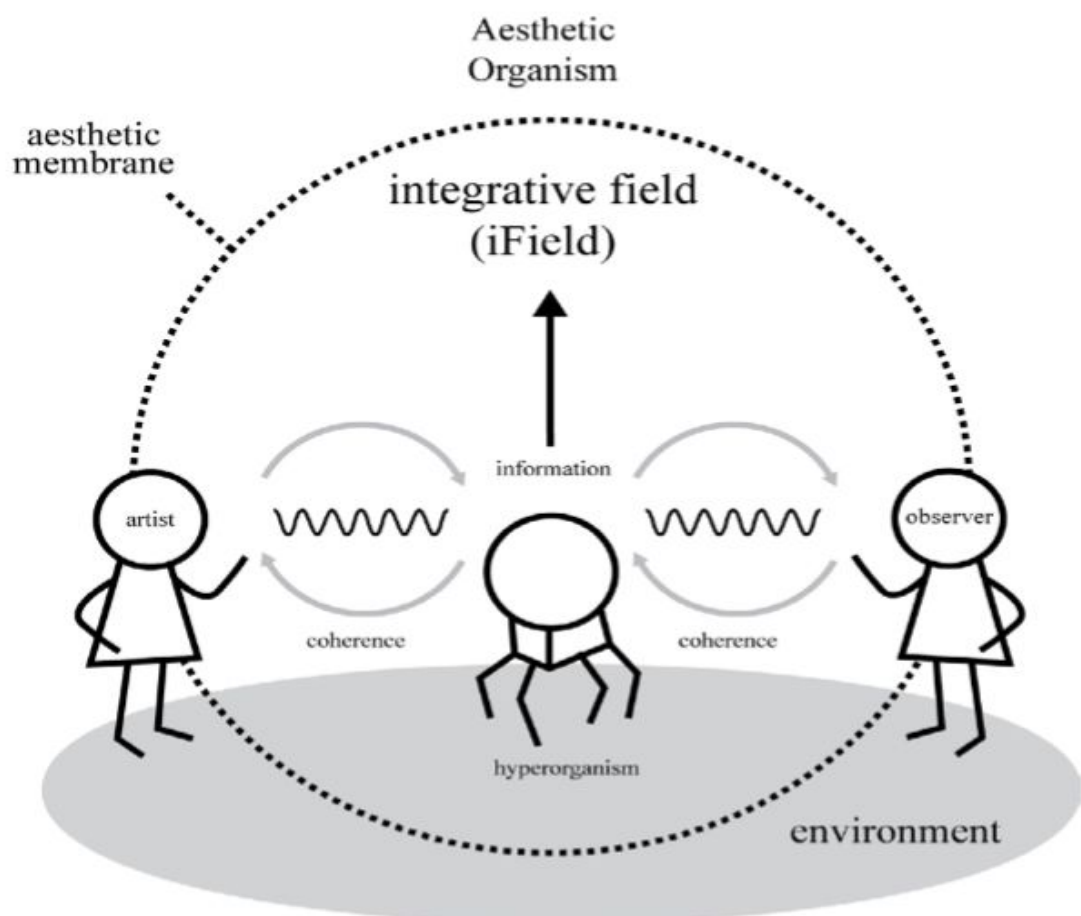
Na Oferenda Performativa 1 - LAROYÊ EXU! EXU MOJUBÁ! a narrativa híbrida utilizou-se de elementos teúrgico-alquímicos ligados às poéticas ritualísticas do Orixá Exu. Foram utilizadas folhas de figueira e bananeira, pimentas, azeite de dendê, aguardente, uma vela vermelha e preta, incensos e moedas.



**Imagem 10** - Oferenda Performativa 1 - LAROYÊ EXU! EXU MOJUBÁ!

Registro: Phil Jones

Os aromas desses elementos se espalharam pelo ambiente criando um campo através de linhas de forças afetivas em jogo de feedbacks dado pelos observadores, nossos movimentos performativos e *technofeedback* nas repostas que o sistema de câmeras produziam em sons. Foi nesse jogo de respostas afetivas que o campo atuou na individuação da obra em três redes: orgânica, tecnológica e sutil. (NÓBREGA, 2018) A rede orgânica contribuiu para esse campo na interação dos aromas no sistema, a rede tecnológica contribuiu para esse campo na modulação da sonoridade, e a rede sutil contribuiu para esse campo na opacidade da narrativa mitológica transmitida e captada no sistema artista-obra-observador. Assim, a obra é entendida pode ser entendida como um sistema e organismo estético, conforme NÓBREGA (2009).



**Imagem 11** - Campo Integrativo - iField. © 2009, Guto Nóbrega

Ao terminarmos a apresentação esse campo foi refratado, pois a obra ficou exposta e sua sonoridade ficou sendo executada em loop por uma caixa de som. Essa execução evocava o fluxo anterior de incorporação no exercício comunicacional das Oferendas Performativas. O axé da oferenda foi dissipado com a conseqüente degradação dos elementos orgânicos da obra. Desse modo, vimos nesta seção que na relação da cosmologia com os elementos da natureza através de uma narrativa híbrida possibilita interações nas experimentações poéticas das práticas artísticas em uma nova estética. Essa estética é denominada por Ascott (2003), como uma “estética úmida” que faz a união entre o seco das mídias e molhado dos seres vivos. (ASCOTT In: DOMINGUES 2003, p.275) Com essa estética o ritual pode conectar às poéticas ritualísticas, às narrativas híbridas, à teurgia-alquímica? Como acontece essa conexão?

## PARTE 2

### ODU: ORIN GENUS RELIGARE

Temos de olhar com admiração aquilo que entendemos. Se nos revestirmos desta atitude, começaremos a ser ensinados acerca do trabalho secreto das energias.

Rudolph Steiner

O *odu Orin Genus Religare* em sua expressão evoca um elo com a ancestralidade. *Orin* significa música em língua lorubá, *genus* significa ancestralidade em latim e *religare* significa reler, religar em latim. A codificação e decodificação do mundo através de imagens, foi utilizada na ancestralidade em narrativas, para estabelecer um processo de comunicação com o cosmos. Podemos observar tal utilização nas pinturas do sítio de São Raimundo Nonato<sup>37</sup> ou nas cavernas de *Lascaux*<sup>38</sup> essa manifestação. O aspecto criativo dessas imagens está ligado a emergência de uma consciência imaginativa e mágica. (FLUSSER, [1989] 2002b, p. 127) O advento da escrita fez do texto uma interposição entre o humano e a imagem. Os textos “foram concebidos, em primeiro lugar, para explicar imagens e torná-las inteligíveis.” (Ibid., 2002b, p. 127) A utilização das imagens históricas originou uma consciência histórica ligada a linearidade textual (Ibid., 2002b, p.128), possibilitando o processo de objetificação do aspecto imaginativo da psique. Como podemos então reabrir esse aspecto imaginativo novamente? As sonoridades e as narrativas míticas podem nos ajudar nessa questão? Elas estão conectadas ao campo extra-musical. Esse campo é relativo ao papel da visualidade para narrativas e da performance na troca de saberes através da oralidade. Esse campo

---

<sup>37</sup> São Raimundo Nonato é um município está localizado na região Sul do Piauí. Em seu território está o Parque Nacional Serra da Capivara, que é considerado Patrimônio Cultural da Humanidade. Ele Possui vários sítios arqueológicos com numerosas pinturas rupestres com datações de entre 17.000 e 25.000 anos AC. Ver mais em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Parque\\_Nacional\\_Serra\\_da\\_Capivara](https://pt.wikipedia.org/wiki/Parque_Nacional_Serra_da_Capivara)> Acesso em: 17/08/2019.

<sup>38</sup> As cavernas são localizadas na França e suas paredes estão pintadas com bovídeos, cavalos, cervos, cabras selvagens, felinos, entre outros animais, permite pensar que tratar-se de um santuário. As investigações levadas a cabo durante os últimos decênios permitem situar a cronologia das pinturas no final do Solutrense e princípio do Madalenense, ou seja, 17.000 anos AC. Ver mais em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Lascaux>> Acesso em: 17/08/2019.

extra-musical trabalhado em uma sonoridade “transcultural, trans-étnica, transnacional”, pode ser de nos fornecer uma estratégia para ampliar a percepção fora dos limites do “paradigma histórico da modernidade.” (CARVALHO; SEGATO, 1994, p.8)

Com essa estratégia podemos estabelecer a conexão experimental entre uma musicologia hermética e as sonoridades digitais. A musicologia hermética encontra sua expressão nas sonoridades devocionais. Nela o operador utilizasse de texturas sonoras da oralidade, por meio de sílabas ou poemas, para gerarem um processo de comunicação com os arquétipos divinos através do fenômeno de ressonância sonora. (LEUENBERGER, 2009, p.82) No clímax desse processo acredita-se que vibrações físicas modificam o aspecto aparente da realidade. Diferente da música moderna, nas práticas da musicologia hermética a autoria da obra, o prazer pelo entretenimento, o emotivismo inspirador não são mecanismos de motivação expressiva. Nas propostas dessa prática por Joscelyn Godwin<sup>39</sup> e JR Stewart<sup>40</sup> os quatro elementos: ar, fogo, água e terra são ligados ao som, e sua prática é aberta a qualquer egrégora ligada a natureza. (LEUENBERGER: 2009, p.82) Essa relação é pautada nos quatro elementos como arquétipos que permeiam toda a materialidade, em uma junção dos conhecimentos alquímicos e sonoros. Essas práticas podem ser relacionadas com a repetição de determinados padrões sonoros para alteração de estados de consciência em determinadas condições da performatividade do ritual. Encontramos aqui um laço transcultural manifestado em algumas práticas de repetição o: mantra<sup>41</sup>, cantochão<sup>42</sup> e o oriqui. Os oriquis na religiosidade afrobrasileira “são epítetos [para saudar os orixás] que falam de seus atributos e atos heroicos.” (PRANDI, 2003, p.568) Portanto, em uma proposta de uma musicologia conectada aos elementos da natureza como arquétipos, podemos instaurar um diálogo operativo com os oriquis. Nela os orixás estão relacionados aos elementos da natureza em uma performatividade.

---

<sup>39</sup> GODWIN, J. **Music, Mysticism and Magic: A Sourcebook**. London: Routledge & Kegan Paul. Harmondsworth: Penguin Arkana. 1986

<sup>40</sup> Stewart, R. J. **Música e Psique**; Cultrix, S. Paulo, 1987.

<sup>41</sup> Os mantras Tibetanos são entoados como orações repetidas. O budismo mahayana do Tibete usa mantras em tibetano, o zen-budismo do Japão os usa em japonês.

<sup>42</sup> Cantochão é a denominação aplicada à prática monofônica de canto utilizada, desde os primórdios da Idade Média, com os monges reginaldinos, por cantores nos rituais sagrados, originalmente desacompanhada. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Cantochão>

Nessa performatividade a proposta híbrida de musicalidade das sonoridades digitais podem nos oferecer o aporte para a utilização da técnica de *sampling* das sonoridades da poética ritualística. O *sampling* opera transições criativas entre espaços afetivos, como pontos de partida para criação musical ou como complemento criativo posterior à obra. Sua legitimidade artística não é efetivada com a simples utilização, mas emergida da noção do contexto performativo. Desta forma, as sonoridades da religiosidade afrobrasileira instrumentalizam os aparelhos criativos da performance: corpo, máquinas e elementos da natureza. Essa sonoridade híbrida “se caracteriza como produto infixo de uma combinação de elementos com uma inclinação para não acatar imposições teóricas unidirecionais engendradas sobre o mesmo.” (VARGAS: 2007) Entretanto, um produto híbrido não é indefinido em sua totalidade, pois no caso das sonoridades nas Oferendas Performativas, ele é constituído e captado insolitamente. Ao se projetar sonoridades em vias não convencionais, a instrumentalização sonora encontra seus fluxos de incorporação no entrelaçamento do contexto com os movimentos performativos. Nas obras aqui apresentadas as sonoridades esse entrelaçamento é manifestado através da Performance-Ritual, como veremos na próxima seção.

### **Assentamento:** Performance Ritual - aparelhos de consagração;

Como vimos anteriormente, a construção do espaço sagrado é um fluxo que se remete a criação do Cosmos. Em um movimento de tomada da posse territorial, ela transforma por meio religiosidade, o espaço heterogêneo em uma máquina de habitar. Esse movimento é emergido de uma poética ritualística em uma narrativa mítica. Essa narrativa é expressa em um ritual. O ritual é o exercício de uma comunicação que demarca um espaço, um “*Axis Mundi*”, através da performatividade. O ritual codifica o desejo no mundo em uma interação através dos comportamentos prescritos nas narrativas míticas. O corpo é o aparelho codificador, performativo da mitologia. Na religiosidade afrobrasileira o Terreiro é esse *Axis Mundi*, onde as performances dos filhos de santo materializam as narrativas dos Orixás. Os corpos possuem desenhos coreográficos ligados à ancestralidade e a simbologia de a cada orixá. Por exemplo, as mãos na dança de Exu possuem o

desenho de dedos apontados, já para Ogum possuem o punho cerrado. A dança é instrumento da beleza quando está odara<sup>43</sup>. “O conceito nagô de Odara exprime simultaneamente o bom e o belo. O útil e eficaz não está dissociado da beleza e do sentimento, o técnico e o estético são expressões únicas.” (LUZ, 2008, p.160) A dança se apresenta odara na duplicidade do estado de transe, onde emerge de uma identidade transmutada. A dança oferece ao corpo a possibilidade de trânsito no espaço sagrado através dessa duplicidade manifestada nas possessões dos Orixás. Na dança esse corpo apresentado é um espaço em consagração. Neste sentido, a possessão “uma vez manifestada, a pessoa não é considerada mais ela própria, mas seu santo encarnado” (SEGATO, 2005, p. 99). A música é aparelhada nos rituais para ativar o axé, que fomenta o fluxo de trocas nas linhas de forças atuantes no espaço nas redes orgânica e sutil. Os atabaques<sup>44</sup> fazem as chamadas, que são evocativas mágicas aos deuses, para eles se manifestarem num processo de comunicação, onde “o mito se inscreve no corpo.” (CAMARGO, 2010, p.35). Esse processo Ângela Lühing descreve da seguinte forma: “a função primordial da música é fazer os Orixás se apresentarem aos seus descendentes, manifestando em seus corpos e dançarem”. (LUHNING, 1990, p.115) Essa manifestação é uma experiência coletiva em família, com os pais e filhos dos Orixás que contam na dança sua narrativa mítica. No processo de experimentação é constituída a performatividade dessa narrativa. A musicalidade como ativadora do processo é aprendida para orientar uma performance Odara (bela, bonita). “Uma performance Odara é a que testemunha o drama fático e existencial de cada orixá com todos os seus conflitos.” (CORREIA, 2014, p.4) No ritual o corpo é adornado, pintado, vestido com roupas cerimoniais, se torna uma arena da existência, um templo incorporado. Desse modo, aponta o corpo é o *locus* central, onde a mente em seu processo de regulação faz sua cartografia, a fim de exercer o controle sobre ele através dos fatores emocionais, os quais são experienciados na sensorialidade, como agradável

---

<sup>43</sup> “Quando um ritual é bem feito, segue às tradições, possui os fundamentos religiosos, tem verdade e emoção, diz-se que está tudo odara. Quando uma divindade aceita uma oferenda porque essa foi feita de coração e bem arranjada, diz-se que está tudo odara. Quando um orixá dança com vigor e a comunidade religiosa o saúda fervorosamente, odara é a palavra que o define.” (COSTA DE PAIVA, 2008, p.78)

<sup>44</sup> Conforme aponta, Bárbara (2002, p.125): “A orquestra é formada por três atabaques: o lé (o tambor menor), o rumpi (o mediano) e o rum (o maior). O primeiro deles dá início ao ritmo, o segundo o reforça e o terceiro o "dobra".”

ou desagradável. (FOGLIANO, In: ROCHA; e SANTAELLA, 2017 p.14) Os mitos em suas narrativas possuem um caráter pedagógico que ocorre nas conexões entre a sensorialidade e o aspecto emocional da psique, ao diagramarem um campo afetivo. Conforme Campbell esse papel:

Os mitos antigos foram concebidos para colocar a mente, o sistema mental de acordo com o sistema corporal com a herança do nosso corpo. A mente pode divagar de mil formas estranhas e querer coisas que o corpo não quer. E os mitos e rituais eram meios de colocar a mente de acordo com o corpo e a maneira de viver de acordo com a natureza. (CAMPBELL, 1990, P.2)

Na religiosidade afrobrasileira no processo de consagração dos espaço, além da dança, são utilizadas velas, incensos, breu, aguardente, sal grosso e uma gama enorme de ervas: comigo ninguém pode, arrebenta cavalo, azevinho, bardana, picão preto, folhas de milho, musgo, barba de velho, velame, sete sangrias, espada de São Jorge, crista-de-galo, folhas de mangueira, Taioba, cipó chumbo, palmeira de dendezeiro. Esses são alguns exemplos que podemos trazer aqui da enorme botânica e farmacologia relacionada aos Orixás.<sup>45</sup> Existem também gestos de reverência e louvação. Nesse contexto, a espontaneidade é um exercício de codificação incorporada entre o caráter pedagógico do mito e a efemeridade da performance.

No campo das artes visuais a performance está ligada a uma perspectiva que a espontaneidade, o improviso são chaves para o processo artístico. O ensaiado, o comedido, o metrificado são colocados em xeque. Esse movimento que se contrapõe a proposição de uma arte homogênea, encapsulada, e comprometida com o status quo. Na música essa contraposição se dá, no início do século XX, com John Cage, Satie e Stockhausen que utilizavam do silêncio, dos ruídos e da aleatoriedade para estabelecerem um caráter de não intencionalidade na execução musical. No teatro e na música formalista, centradas no discurso do autor, a linearidade é um papel-chave da narrativa. A performance se aproxima de um recorte de ações que estimula a sensorialidade, e que sugere estados de

---

<sup>45</sup> Ver mais em Pierre Verger (1995): **Ewé : o uso das plantas na sociedade iorubá**, São Paulo, Companhia das Letras, [prefácio Jorge Amado]. 1995.



consciência não ordinários. Nessa prática a relação artista-obra-observador pode ser significativamente alterada, com a possibilidade de trabalhar uma temporalidade não-linear. Nela a intencionalidade no processo criativo da obra pode fazer emergir uma autoria coletiva. “A relação entre o espectador e o objeto artístico se desloca então de uma relação precipuamente estética para uma relação mítica, ritualística, onde há um menor distanciamento psicológico entre o objeto e o espectador.” (COHEN, 2002, p.98) O corpo se torna um instrumento, aparelho, uma máquina psicofísica a ser desenvolvido no processo de criação. Dessa conexão performer e público o músico Keith Jarrett faz a seguinte afirmação:

“A vida tem uma essência. Um coração. Quando improviso uma música, ela deve estar próxima do pulsar do meu coração, assim automaticamente estará perto dos meus ouvintes, porque todos os nossos corações estão pulsando em uníssono.” (FREGTMAN, 1989, p.31)

Assim, a relação do performer com público, e do público com performer, acontece na presença e na capacidade dos diálogos que essa interação pode gerar. Nos desdobramentos desses diálogos as codificações da interação geram a entropia da obra. Essa dinâmica se dá a partir dos *feedbacks* entre o performer e público. Neles o espaço do improviso é o exercício que estimula a espontaneidade mútua. Desse modo, a valorização da organicidade, da sensorialidade, da intuição possibilitam aberturas perceptivas avessas a uma arte formalista centrada na separação da obra e o público. Conforme afirma GOLDBERG, (2006, p. IX)

“Qualquer definição mais exata negaria de imediato a própria possibilidade da performance, pois seus participantes usam livremente quaisquer disciplinas e quaisquer meios como material –literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitetura e pintura, assim como vídeo, cinema, slides e narrações, empregando-os nas mais diversas combinações. De fato, nenhuma outra forma de expressão artística tem um programa tão ilimitado, uma vez que cada performer cria sua própria definição ao longo de seu processo e modo de execução”.

Ao se abrir a novos processos de execução, a performance possibilita que da relação entre humanos e máquinas aconteçam novas propostas artísticas, como exemplo: a arte computacional, e a arte telemática. Nelas a intencionalidade e autoria sofre o deslocamento, pois o público e a interação estão necessariamente presentes nas obras, mas nesse deslocamento existe afeto? ASCOTT (2003) questiona, “existe amor nesse abraço telemático”? Como realmente a tecnologia pode nos oferecer novas linhas ação na prática performativa? Nessas propostas as interfaces medeiam e regulam o processo de contato entre a mente que deseja e o corpo que se expressa. Mas será que essa mediação esvazia o processo performativo? O que podemos perceber, é que hoje os humanos estão cada vez mais mecanizados e as máquinas estão cada vez mais sensíveis. Nossa dinâmica neurocerebral está sendo codificada em inteligência artificial, e a expressividade humana está sendo mediada por plástico e silício.

Na produção artística, no campo da arte tecnologia, ao utilizarmos às mídias úmidas podemos ter uma estratégia para equilibrar esse processo de mediação. Assim podemos exercer a performatividade em duas redes: tecnológica e orgânica sem uma oposição rígida, pois é no atravessamento dessas redes que se dá a performatividade. (ASCOTT: 2003) Nesse entrelaçamento de fronteiras das mídias a sensibilidade pela interação artista-obra-observador pode formar um novo corpo. Esse novo corpo é virtualizado, impermanente, móvel, telemático, ele é denominado de corpo pós-biológico.(DOMINGUES, 2003, p.38) Nesse sentido, há uma promessa de externalizar a subjetivação. O contexto é o corpo “sobretudo nas instalações, e pode ser relacionado aos rituais performáticos”. (Ibid., 2003, p.40) Segundo Schechner (2006), a performance pode ser atribuída “não só referindo-se à produção de artistas que reivindicam esta linguagem” – como as práticas circunscritas no campo do teatro, e da dança, mas ela abre a possibilidade para diversas “formas rituais e ações que tangenciam o cotidiano.” (SCHECHNER 2006, p.2) Por meio dessa abertura nas práticas artísticas, as manifestações religiosas afrobrasileiras, os ritos indígenas tribais, e as diversas manifestações das culturas populares - maracatu, congada, folia - podem dialogar com as artes visuais num sentido performativo. Encontramos exemplos desses diálogos nas vídeo

performances *Mãos de Epó* de Ayrson Heraclito e *Unguento* de Dalton Paula, e na fotográfica performativa de Denise Camargo.



**Imagem 12** - Dalton Paula, *Unguento*, 2013. Video-Performance

Foto: João Pedro Matos.

Contudo, a efemeridade da performance nos traz o questionamento de como o transitório pode sobreviver? “Os documentos e as fotografias desafiam a imaginação na história ao apresentar-lhe uma arte já morta.” (O’DOHERTY, 2002 p.77) Se o material registrado nas mídias secas (artificiais) compõem a performatividade, ele é apenas um registro histórico ou constitui as obras? A originalidade da presentificação do ato performativo desafia o registro o histórico, pois ao ser executado encapsula em cada nova medição numa possibilidade de torna o processo performativo cada vez mais fictício. Essa captura do registro histórico é exercidas no sistema de arte por uma necessidade de reclusão e envelhecimento, como vimos anteriormente na seção das poéticas ritualísticas.

Nas Oferendas Performativas aqui apresentadas, as possibilidades expressivas no entrelaçamento entre os campos da religiosidade e das artes visuais, encontram sua relevância em elementos emergidos de uma narrativa híbrida. Esses

elementos são: a viabilidade de um diálogo aberto entre máquinas e a corporeidade, a indiscernibilidade de fronteiras entre a vida e a arte, artista e observadores, o viés interdisciplinar da prática performativa, a presença e espontaneidade dos corpos na obra, a não linearidade da narrativa mítica e imprevisibilidade do jogo criativo. Desse modo, o diálogo entre as expressões performáticas dos rituais e as expressões artísticas da performance podem fornecer novas possibilidades para uma arte distanciada do rótulo ou de fórmulas conceituais convencionadas. Nas Oferendas Performativas esses elementos acontecem na consagração de espaços em um processo de transdução sugerido pela Performance-Ritual. As sonoridades digitais são expressas pela máquina através da codificação de nossos movimentos na sensibilidade de cor, e luz no dispositivo da câmera do computador. A máquina e o performer jogam em um coeficiente entre a codificação e o desejo. Duchamp chamou isso de “coeficiente de arte” “O resultado deste conflito é uma diferença entre a intenção e a sua realização.” (DUCHAMP, 1975, p.1) Na interação do observador aflora na obra esse corpo pós-biológico (humano-máquina-natureza), no qual em suas sonoridades digitais a transdução sugerida pela Performance-Ritual ativa o processo de individuação desse corpo-ambiente, onde o contexto torna-se conteúdo. Nesse processo um novo corpo consagra o espaço na individuação das obras por meio das narrativas híbrida, em fluxos de incorporação dos Orixás nos aparelhos de consagração: performer, máquinas, elementos teúrgico-alquímicos e observadores. A obra funciona torna-se um “veículo musical” onde o corpo e seus movimentos são colocados em “espaços não habituais da consciência”. (FREGTMAN 1989, p.71) Esse veículo musical é um organismo estético que ativa sua estrutura através do ritmo e da emoção, para que nesse corpo-ambiente aconteça um campo de afetividade ligado à ancestralidade. Esses símbolos ancestrais são invocados ao observador no exercício auditivo em uma transdução das vibrações mecânicas das ondas sonoras em impulsos neurocerebrais. Nessa transdução acontece em uma nova rede, uma rede sutil, em movimento de cosmoaudição, como veremos na próxima seção.

## **Firmeza: Cosmoaudição - comunicação em três redes;**

Wagner disse: “O homem voltado para o exterior apela para o olho; o homem interiorizado, para o ouvido”.

A audição é um sentido que abre um potencial investigativo que se contrapõe ao padrão do modelo ocidental de difusão da cultura através da visualidade. Nas culturas populares a difusão da oralidade e da audição é um aspecto vigoroso na realização de suas manifestações. Essa difusão se socializa no laço que a performatividade proporciona nas trocas dos saberes. Um cantador ensina ao cantarolar, aprendiz aprende ao escutar e memoriza o saber cantarolando. No estudo do professor Rafael Bastos de Menezes sobre os índios Kamayurá, da região do Xingu no Brasil, o sentido da audição possui um papel fundamental para essa etnia, pois dá acesso ao tempo mítico e construção de sua cosmologia. Conforme ele aponta:

Desde minha primeira experiência com os Kamayurá em 1969, notei que a concepção deles do mundo constituiria uma “audição de mundo” em vez de uma “visão de mundo”. Em sua cultura, a quantidade de mensagens sonoras significativas - originadas nas esferas “humana”, “natural” ou “sobrenatural” - é simplesmente imensa. (MENEZES BASTOS, 1999, p.87, tradução nossa)

Nesse sentido, Rafael Bastos de Menezes (1999) se refere a essa concepção de Mundo como uma cosmoaudição. Numa Cosmoaudição como podemos irradiar esse potencial investigativo experienciado na sensorialidade dos aparelhos de incorporação? Como um processo de comunicação em três redes (orgânica, tecnológica e sutil) pode acontecer na Performance-Ritual?

A religiosidade afrobrasileira descende, entre outras origens, da sociedade iorubana. A terminologia “iorubá” foi inicialmente usada com o intuito de identificar de forma homogênea os povos que ocupavam a África Ocidental. Esses povos não possuíam uma forma escrita comum antes do século XIX, e os primeiros subsídios para formalização da escrita iorubá e o estudo formal foram produzidos por

sacerdotes anglicanos ingleses. Segundo o linguista russo Bakhtin, (2016, p. 123) a noção de língua e seu modo de existência são estabelecidas na língua “como um fenômeno social da interação verbal, realizada pela enunciação (enunciado) ou enunciações (enunciados)”. O enunciado é tratado como a unidade da comunicação discursiva, sendo que cada enunciado forma um novo acontecimento, único e irrepetível da comunicação discursiva. Portanto, a formação da língua “não constituída por um sistema abstrato de formas linguísticas nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato psicofisiológico de sua produção”. (Ibid., 2016, p. 123) Em 1843 foi publicada, a primeira gramática iorubá compilada por Samuel Ajayi Crowther, um bispo anglicano de origem iorubá. A formalização da escrita em língua iorubá ocorre em 1875 na Conferência sobre Ortografia da Sociedade Missionária da Igreja em Lagos. As trocas culturais estiveram presente entre esses povos de forma marcante, pois nunca formaram uma unidade política centralizada. Segundo Woortmann (1978),

É bastante evidente que falar dos iorubás é tão difícil quanto falar dos brasileiros, esquecendo a imensa diversidade que existe entre o campesinato nordestino, o campesinato teuto-brasileiro ou a classe média metropolitana, ou entre os diferentes grupos religiosos, dos quais fazem parte os nagôs. Os iorubás são, de certa forma, uma abstração; o que existe de fato são o reino e o povo de *Ife*, de *Oyó*, de *ijésà*, de *Kétu* etc., todos eles produtos particulares de combinações socioculturais ao longo de suas histórias.” (WOORTMANN, 1978, p. 12).

Desse modo, esses povos desenvolveram narrativas míticas onde relatavam que em um passado remoto existiu uma origem ligada a filiação à *Odùduwà*<sup>46</sup> (herói mítico) e a fundação da cidade sagrada de *Ifè* ou *Ilé Ifè*<sup>47</sup>. Essas narrativas foram passadas de geração para geração por meio da oralidade formando uma cosmogonia que designa valores e as normas fundamentais para a vida em

---

<sup>46</sup> Segundo Pierre Verger (1982, p. 3) “O herói criador do mundo chegou do Além tendo recebido do Deus Supremo, Olodumaré, o saco da criação contendo uma substância escura, de natureza até então desconhecida.”

<sup>47</sup> Situa-se na orla das [florestas equatoriais](#) que se estendem ao sudeste da atual [Nigéria](#). Ver mais em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Ifè>> Acesso em: 17/08/2019.

sociedade. Portanto, uma filosofia iorubá foi estabelecida na articulação da multiplicidade das trocas culturais desses povos com variadas cosmologias. Nessa variabilidade ocorreram hibridações das narrativas. Sobre o poder e o papel das trocas culturais na língua, Bakhtin (2005) afirma:

Um membro de um grupo falante nunca encontra previamente a palavra como uma palavra neutra da língua, isenta das aspirações e avaliações de outros ou despovoada das vozes dos outros. Absolutamente. A palavra ele a recebe da voz de outro e repleta de voz de outro. No contexto dele, a palavra deriva de outro contexto, é impregnada de elucidações de outros. O próprio pensamento dele já encontra a palavra povoada (BAKHTIN, 2005, p. 203)

Dessa forma, a compreensão de um texto não está restrita às suas relações internas (intratextualidade), pois as relações também acontecem na comunicação por sua intertextualidade operando em um dialogismo. Essas relações dialógicas são extralinguísticas, contudo não devem ser separadas do campo do discurso, isto é a língua como fenômeno integral concreto. Na materialização discursiva o dialogismo opera como fundo perceptivo até da atividade mental da língua. Segundo BAKHTIN, (2016 p.147) “aquele que apreende a enunciação de outrem não é um ser mudo, privado da palavra, mas ao contrário um ser cheio de palavras interiores.” Assim, com sua diversidade de diálogos esses povos foram fundamentais para formação do Brasil, em um movimento de diáspora executado no tráfico humano de mão de obra para trabalhar em fazendas. Na atualidade os iorubófonos são uma população de aproximadamente de 30 milhões de pessoas na África Ocidental. São encontradas comunidades iorubás na República do Benim, em Gana, no Togo, em Serra Leoa, em Cuba, na República Dominicana e no Brasil. Na cosmologia iorubá a relação da narrativa expressa na musicalidade é marcante, e pode ser encontrada em apropriações culturais nas diversas manifestações religiosas afrobrasileiras: Candomblé, Batuque, Xangô, Umbanda. Nessas manifestações religiosas as músicas possuem uma autoria atribuída a uma coletividade ligada aos antepassados. Ao fazermos essa investigação da gênese linguística iorubana, procuramos elementos-chave na fundação da religiosidade afrobrasileira, e buscamos ratificar o que é colocado pelo professor Reginaldo Prandi. “Na sociedade

iorubana tradicional sociedade não histórica, é pelo mito que se alcança o passado e se explica a origem de tudo, é pelo mito que se interpreta o presente e se prediz o futuro nesta e na outra vida” (PRANDI 2001: 24). As narrativas míticas em um contexto sem escrita são passadas de geração em geração através das lembranças e sofrem com a mutabilidade no contexto. São narrativas vivas e legitimadas por cada grupo em sua manifestação religiosa.

Na religiosidade afrobrasileira o sentido da audição não está ligado apenas a uma gênese das narrativas míticas, ele também está diretamente ligado a construção das poéticas ritualísticas. O som dos atabaques são captados pelos Orixás que dançam seus ritmos no processo de possessão dos filhos de santo. Os atabaques são reverenciados, pois cada “toque” tem um significado sagrado, pois evocam a presença dos Orixás nos Terreiros. Essa reverência se mostra no uso da terminologia, pois o tocar se diferencia do bater, pois nos atabaques se fazem “toques” e não “batidas”. Eles são transdutores da energia de *Aiê* (Terra) para *Orun* (Céu), e dão suporte para o axé continuar vivo e forte nos Terreiros. Cada toque legitima as características e a identidade de cada Orixá ao qual está relacionado. Essa musicalidade faz a narrativa mítica ser contada através da dança dos Orixás. O aprendizado dos “toques” se dá através da audição. Os Ogãs<sup>48</sup>, ao se tornarem aprendiz dos atabaques deve aprender, por meio da audição, como a polifonia transmitida pelos três atabaques Rum, Rum-Pi e Lê deve ser irradiada para cada Orixá. Portanto, podemos afirmar que a relação dos filhos de santo com os Orixás é construída por uma cosmoaudição. A audição é o mecanismo indispensável ao ritual, pois transmite saberes, dá acesso ao tempo mítico e viabiliza o processo comunicacional com Orixás. A audição transmite os impulsos para o exercício dos afetos. Trazemos a frase do musicoterapeuta Carlos FREGTMAN (FREGTMAN, 1989, p.20) que nos diz sobre esse sentido da musicalidade: “A verdadeira música implica no reencontro da emotividade perdida”. Como é possível fazermos esse exercício afetivo pela audição no contexto da modernidade? Como podemos fazer tal exercício em uma sociedade constituída pela prevalência do ruído?

---

<sup>48</sup> Iniciados do sexo masculino que executar os toques nos atabaques são responsáveis pela musicalidade dos espaços sagrados.



Na modernidade o excesso de ruídos faz o alarme da sensibilidade soar quando a audição percebe o silêncio. A intensidade dos ruídos demarcam os pontos onde o modelo ocidental de desenvolvimento econômico vigorou mais ferozmente. O silêncio é sentido como ausência de comunicação, soa como rejeição da personalidade, e está diretamente relacionado ao luto, ao silêncio derradeiro, a morte. (SCHAFER, 1997, p.354) Podemos relacionar essa sensibilidade com a ausência ou rejeição de escuta do próprio organismo, como exemplo, a rejeição dos sons nos atos de excreção do corpo ou na escuta do funcionamento dos órgãos internos. Mesmo quem trabalha com sons pode não perceber a influência desses dois componentes na educação da escuta. John Cage (1961) relata que ao entrar em sala a prova de som, ouviu dois sons um grave e um agudo. Ao relatar ao engenheiro da sala, o engenheiro disse a Cage que o som agudo era do funcionamento de seu sistema nervoso, e o grave era o som da sua circulação sanguínea. Cage chega a conclusão: “Não existe silêncio. Sempre está acontecendo alguma coisa que produz som.” (CAGE, 1961 p.8)

Essa sensibilidade também está relacionada ao ascetismo religioso do cristianismo exotérico que na idade média enclausurou o silêncio através da homogeneização dos espaços sagrados e relacionou sua prática ao sofrimento dos santos. O silêncio ficou relacionado a um caráter negativo, e sua afetividade foi conectada a precipitação nervosa na precedência dos sons, e a absorção compulsiva na suspensão do fluxo sonoro. Será que essa ânsia gerada pela espera do próximo som a ser absorvido proporcionou o advento da noção na modernidade de que progresso está ligado ao ruído? Conforme SCHAFER (1997, p.27) aponta: “Um dos mais evidentes testemunhos dessa mudança é o modo pelo qual imaginamos Deus. Não foi senão na Renascença que esse Deus tornou-se retratável.” A audição tem o poder de socializar ao gerar aproximação física para o exercício da escuta em grupo, e ao mesmo tempo “é um modo de tocar a distância em portas sempre abertas”, pois mesmo no estado de sono podemos ouvir. (Ibid., 1997, p.28) Portanto, ouvir é captar nessas portas sempre abertas, e escutar é o exercício ativo que modela as relações capturadas nessas portas sempre abertas. Como podemos então, ativar a escuta relacionada ao tempo mítico?

O filósofo Vilém Flusser (Flusser, [1989] 2002b, p. 128). aponta, que a consciência histórica está pautada no “código linear do alfabeto e não nos códigos dos números”. Do que necessitamos para acessar a consciência imaginativa e mágica? Rosalind Krauss (1979) propôs uma abordagem para as práticas artísticas através de um campo ampliado que pode auxiliarmos neste sentido. Essa estratégia pode nos auxiliar em uma nova codificação para o acesso afetivo à consciência imaginativa e mágica. No seu artigo, A escultura no campo ampliado (KRAUSS, 1984, p.132), ela destaca que a escultura moderna, ao converter-se na “condição negativa do monumento, conseguiu uma espécie de espaço ideal para explorar, espaço excluído do projeto de representação temporal e espacial”. Esse processo se inicia nos anos 50 e 60 quando a escultura estava na “categoria da terra-de-ninguém: era tudo aquilo que estava sobre ou frente a um prédio e que não era prédio, ou estava na paisagem e não era paisagem.” (Ibid., 1984, p.132) No final dos anos 60, artistas como: Michael Heizer, Richard Serra, Walter De Maria, Robert Irwin, Sol Lewitt e Bruce Nauman fizeram com suas obras uma transmutação no campo cultural, que Krauss caracterizou como esculturas pós-modernistas. Elas não se enquadraram no projeto modernista de escultura, pois esse projeto “não podia pensar (...) sobre elas, apesar de outras culturas terem podido fazê-lo com facilidade nos labirintos e jardins japoneses (...) são paisagem e arquitetura.” (Ibid., 1984, p.135) O campo ampliado nos oferece a possibilidade de trabalharmos a prática da escultura em uma temporalidade não linear e histórica. Como Cassiano Quilici destaca, o campo ampliado nos permite:

(..) fazer transbordar as práticas artísticas para fora dos circuitos e dos sentidos que lhe são habitualmente atribuídos, inserindo-as em lugares insuspeitos, articulando-as com outras formas de saber e fazer, colocando em cheque categorias que se encarregam de situar a arte em um campo cultural nitidamente definido. (QUILICI, 2014, p. 12).

Ao utilizarmos essa estratégia fazemos um atravessamento em zonas conflito, coerência, absorção e exclusão, para a reconfiguração de expressões

artísticas em novos territórios culturais. Contudo, essa estratégia sozinha, estanque, consegue pode auxiliarmos no acesso aquela consciência imaginativa e mágica? Percebermos ser necessária uma nova codificação, mais aproximada da codificação dos números. Qual elemento pode ser nos fornecer o auxílio para termos tal acesso? O som pode nos ajudar nesse sentido? Os sons e os movimentos são vibrações, por isso estão intimamente ligados. A música e o movimento se entrelaçam na dança. Vimos que na religiosidade afrobrasileira esse entrelaçamento está diretamente conectado com as narrativas míticas. A cosmologia opera por meio da dança. Conforme FREGTMAN (FREGTMAN 1989, p.30) afirma, música e movimento são exatamente como a crista e o seio de uma onda: uma única vibração. Os átomos estão em constante movimento e vibram energia a todo instante, é como a dança cósmica narrada por diversas mitologias. Nessa dança, o “som é movimento em forma de energia vibratória,” e eles são “interdependentes, indivisíveis e inseparáveis,” pois um “movimento sempre gera um novo padrão sonoro.” (Ibid., 1989, p.30) Desse modo, os sons nos oferece uma codificação aproximada dos números através de suas propriedades físicas. E como o entendimento da física pode nos ajudar na construção de sonoridades que acessem aquela consciência imaginativa e mágica? Uma música quântica nos ajudaria nesse sentido?

Como podemos relacionar esses conceitos com os sons? A física quântica e geometria fractal trouxeram novos paradigmas que transformaram nossa percepção da natureza, tais como: relatividade, paradoxalidade, atemporalidade, acausalidade, imprevisibilidade, multidimensionalidade, omnijetividade e fractalidade. A relatividade se encontra no processo de relativização dos signos musicais, pois ao serem utilizadas determinadas “operações semióticas” é excluído “o caráter absoluto dos signos sonoros.” (PRATES, 2011, p.24) Podemos citar as obras *Projection I*(1950)de Morton Feldman, *Imaginary landscape n. 4* (1951) John Cage, *Klavierstück XI*(1956) de Karlheinz Stockhausen e *Acronon* (1970) de H. J. Koellreutter, que se desvencilharam do uso da partitura e utilizaram outras propostas de organização musical. A paradoxalidade podemos evidenciar no uso da improvisação e indeterminação de autoria, pois novas formas de escrever música “permitem a incorporação icônico-diagramática de elevado grau de indeterminação

na realização musical.” (PRATES, 2011, p.26) Podemos citar como exemplo as obras *Atlas eclipticalis* (1961-62) de Cageou *Palimpsest* (1971) de H. J. Hespos. Atemporalidade e Acausalidade estão ligadas ao rompimento da linearidade e da distribuição dos elementos sonoros. Não se trata de fazermos uma música sem a presença do tempo, mas sim da possibilidade de acessarmos novas camadas temporais, pois “atemporalidade e acausalidade, não indica aqui uma negação dos conceitos, mas apenas retira-lhes o caráter absoluto.” (PRATES, 2011, p.27) As obras *Anaklasis* para Cordas e Percussão (1960) de Krzysztof Penderecki *Áudio-game* (1995) de H. J. Koellreutter servem de exemplos ligados a esse rompimento. A imprevisibilidade está ligada ao grau de liberdade na execução do performer nas obras. Podemos citar como exemplos as obras *Structures I* (1951) de Pierre Boulez, *Metastasis* (1953-1954) de Iannis Xenakis, e *Music of Changes* (1951) de John Cage. Multidimensionalidade e Omnijetividade estão ligadas a ação dos fenômenos no ambiente em “sem número de dimensões, visíveis e invisíveis” e a Omnijetividade “simboliza a integralidade e complementaridade do relacionamento entre obra aberta e fruidor ativo.” (PRATES, 2011 p.30) Podemos citar como exemplo a obra *4’33”* (1952) de John Cage.

A geometria fractal está ligada aos processos sistemas aperiódicos, ou não lineares, como exemplo a geometria do “recorte de litorais, nas encostas das montanhas e nas micro irregularidades nas superfícies dos metais.” (PRATES, 2011, p.32) Podemos citar as *Oferendas Performativas* e as obras da Orquestra de Laptops de Brasília compostas sobre o paradigma *Holofractal*<sup>49</sup>, criado por Eufrásio Prates (2011). Percebemos que a conexão dos sons com os paradigmas colocados por outras áreas do conhecimento em sua codificação dos números, podem ampliar nossas possibilidades poéticas. No rompimento do valor absoluto dos signos sonoros a potencialidade da indeterminação para realização sonora proporciona uma ruptura com a linearidade da distribuição dos elementos sonoros, e uma liberdade de execução no laço entre o movimento performativo e o som. Esse laço aproxima na integração do sistema artista-obra-observador na modelagem de uma geometria sonora, que esculpe através dos movimentos performativos: uma

---

<sup>49</sup> O paradigma *Holofractal* é um junção dos paradigmas da física quântica e da geometria fractal como recurso poético para composição e performance sonoras.

escultura sonora. Como podemos fazer a junção dessas novas possibilidades poéticas e campo ampliado das artes visuais? Ambas podem abrir um novo campo perceptivo para sensibilidade. Qual modelo possui a experiência em aberturas sensíveis e estados de consciência não ordinários? Os saberes ancestrais podem nos ajudar nessa jornada? A tecnologia pode nos ajudar nessa jornada?

A tecnologia ao proporcionar novos caminhos para criação e produção artística promove uma experiência que podem extrapolar a percepção ordinária. Através da interação uma temporalidade não linear pode ser experienciada. Da mesma forma quando os atabaques começam a chamar os Orixás com os toques, tanto a temporalidade, quanto a percepção saem da consciência ordinária. O ritmo não tem sua origem na racionalidade, mas sim encontra seu ponto afetivo com a coletividade do ritual em cada linha de força evocada dos Orixás. A performatividade sonora faz a conexão entre as linhas de força e as vibrações dos Terreiros. Os atabaques ativam o vórtice sensível de comunicação entre cada linha de força e seus elementos da natureza em um espaço sagrado, um *Axis Mundi*. Desse modo, os sons da natureza se materializam nos arquétipos que são expressos pelos movimentos da dança. O som cósmico se materializa no corpo, esse som que é “inaudível” conhecido como mantra OM no oriente, mostra vibração e o movimento da natureza nos afetos causados pela comunicação em um campo de força sutil. Esse processo é uma Ciência Teúrgica conforme aponta o Babalorixá Rivas Neto (RIVAS NETO, 2002, p.300):

É o mestrado da magia; é a Ciência Teúrgica, pois, a arte é aplicação superior da Alta Magia. Bem, e dentro da teurgia que se aplicam os mantras ou mantras, que são palavras especiais vocalizadas de forma especial, que estão relacionadas com a produção de certos fenômenos, sejam eles físicos, astrais ou espirituais.

Esse som inaudível é conhecido também por: Som Cósmico, Logos, Tom Único, Harmonia Celeste, Vibração Primária, Verbo, Música das Esferas, Infinito, Absoluto Noético ou Consciência Primordial. Na Bíblia ele é referido como o Verbo. Em diversas mitologias esse som inaudível criou a forma invisível, e depois a forma visível. Entretanto, em estados de consciência não ordinários, a percepção desse som se manifesta. A louvação Saravá, segundo Rivas Neto (2002), carrega esse

significado: “força que movimenta a natureza.”(RIVAS NETO, 2002, p.301) Os *Oriquis* ao serem entoados para cada Orixá trazem seus atributos. Eles dialogam com as sonoridades evocadas nas linhas de força de cada Orixá com os quatro elementos da natureza relacionados com metabolismo dos elementos da natureza em sua parte anabólica (inspiração) e catabólica (expiração), que são operados na consagração do espaço em seus ciclos e ritmos. (RIVAS NETO, 2002, p.299) Nesse diálogo é possível, que em estados de consciência não ordinários, seja observado um fluxo de sincronidade proporcionado do entrelaçamento comunicacional entre as redes orgânica e sutil. Alguns grandes mestre que ensinam mantras costumam dizer que as vibrações mais sutis estão associadas ao grau de conexão de quem entoa no processo de mentalização e entoação. Outros dizem que é pelo esvaziamento da mente com a fixação da atenção somente sensações do corpo, que é possível acessar vibrações mais sutis. Sobre a rede sutil, C.G Jung ao comentar sobre os mantras diz que: “A qualidade ou poder reside não apenas no som que produzimos, mas no som arquetípico que representamos.”(JUNG: 2000) Podemos entender que essa qualidade ou poder está relacionada a potência da ressonância que o som produz no corpo e no espaço onde ele é entoado. Essa ressonância age através da interação com as vibrações das linhas de força arquetípicas atuantes. Estudos como os de Andrew Gladzewsky, Donald Andrews e Gary Peacock fazem análises dos átomos como reverberadores sonoros.<sup>50</sup> Como vimos na seção Teurgia-Alquímica, os magos e alquimistas já trabalhavam com a ressonância dos elementos. Ela sempre foi usada como uma ferramenta essencial aos rituais, seja nos sons dos atabaques nos Terreiros, nos tambores xamânicos, nos mantras, nos Orquis. Ela é operada para trabalhar com linhas de forças sutis. Como essa proposta de sonoridade dos rituais pode ser operada no campo das artes visuais? A tecnologia pode nos ajudar a estabelecer laços para operar essa proposta? Nesta seção vimos que o processo criativo em uma arte voltada aos afetos pode nos proporcionar uma transdisciplinaridade para a prática artística, a fim de estabelecer diálogos entre sistemas abertos e sistemas fechados, entre corpos orgânicos e não-orgânicos. Como as linhas de força da ressonância das

---

<sup>50</sup> Ver em: FREGTMAN, C. D. **Holomusica – Um Caminho de Evolução Transpessoal**. São Paulo: Cultrix, 1989.

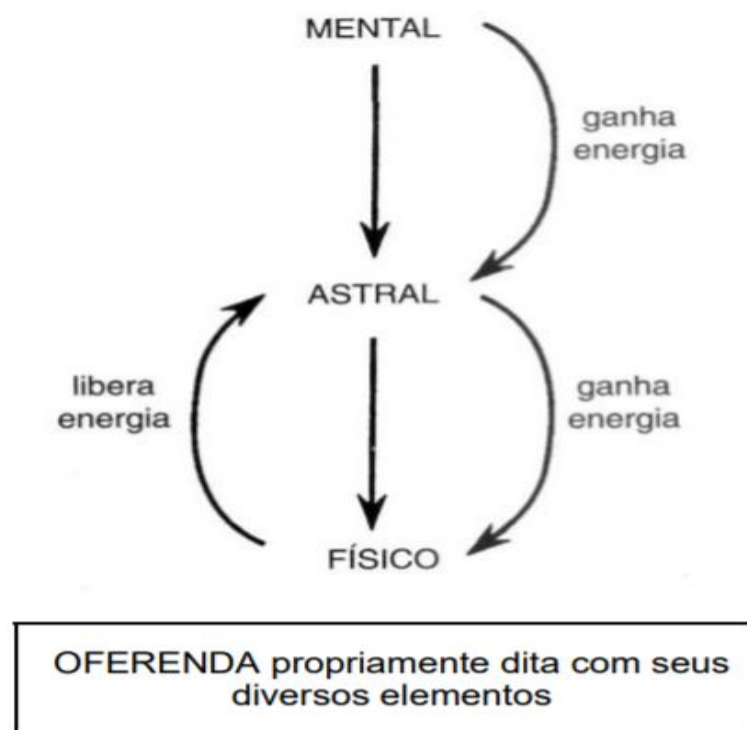
sonoridades podem ser trabalhadas nesse tipo de proposta? Segundo Thompson a forma da materialidade e suas transformações podem ser atribuídas resultantes à ação da força. Portanto, a forma de um objeto é um diagrama de forças. (THOMPSON, 1961, p. 11) A obra construída em um “equilíbrio metaestável” com a ressonância da presença dos observadores é ativado o processo de transdução onde a obra tem sua individuação. (NÓBREGA, 2009, p.124) Como vimos anteriormente, através da interação as obras são individuadas e formam um organismo estético. Esse organismo estético possui um campo onde suas linhas de força atuam. Os *feedbacks* são os mecanismos dessa atuação na entropia da obra. Assim conforme Nóbrega aponta existe uma transformação que se pelos afetos:

A matriz invisível de forças, que nas artes tradicionais só podia ser percebida mentalmente, encontra na nova arte baseada em processos uma ressonância física. A interação com a estrutura e o comportamento da obra de arte desencadeia no observador uma potencial conexão afetiva. (NÓBREGA, 2009, p.121)

A arte deixa de estar centrada na figura do artista e o sistema artista-obra-observador em sua interação psíquica como obra sempre estivesse aberta. É na “membrana estética representa o espaço-tempo em que o organismo estético se manifesta definindo dessa maneira sua morfologia em termos afetivos.” (NÓBREGA, 2017, p.66) Essa membrana abre a dimensão onde as ressonâncias que se manifestam e o elo imaterial entre o sistema artista-obra-observador acontece. (Ibid., 2017, p.66)

As Oferendas Performativas são operadas em um processo de ressonância afetiva no sistema artista-obra-observador, no qual pode possibilitar o acesso à consciência imaginativa e mágica. As palavras são Oriquis que elaboram uma cosmologia em cada performance. Nas Oferendas Performativas as sonoridades são trabalhadas através das possibilidades de criar paralelos entre os paradigmas da física quântica e da geometria fractal em um entrelaçamento com as narrativas míticas emergidas da religiosidade afrobrasileira. A performatividade evoca arquétipos, sons, gestos e aromas dessas narrativas. A física quântica com seus

conceitos de relatividade, paradoxalidade, atemporalidade, acausalidade, imprevisibilidade, multidimensionalidade, omnijetividade fornecem o aporte para trabalharmos com a temporalidade não linear nos movimentos de dança, na dinâmica dos sons, e nas interações entre corpos orgânicos e não orgânicos. Ao trabalharmos as três redes (NÓBREGA, 2018) orgânica, tecnológica e sutil, em uma geometria fractal dos sons, que modela as vibrações, nos é possibilitado esculpir esculturas sonoras. Esse processo escultórico acontece em uma cosmoaudição aflorada na conexão com os Orixás nos nossos movimentos transduzidos por câmera em sons, dos sons gerados pela ambientação e dos sons dos elementos teúrgico-alquímicos (velas, incensos, breus, líquidos).



**Imagem 13** - Diagrama operativo da Oferenda (RIVAS NETO, 2002, p.307)

Esse processo acontece na Performance-Ritual nas consagrações de espaços, criando assim esculturas em campo ampliado das artes visuais, para um possível



afloramento de uma consciência imaginativa e mágica. Como essa consciência pode ser exercitada nas práticas performativas?

### **Ferramentaria: Jogo Oracular - experimentação sonora;**

“À noite às vezes não posso dormir, dói a vida,  
então jogo poetizando com as palavras.”

Herman Hesse

A consciência imaginativa e mágica trabalha em uma temporalidade não linear, mas como ela pode ser estimulada a despertar? A Filosofia da Caixa-Preta de Vilém Flusser pode auxiliarmos nesse sentido. Nela o aparelho com sua característica de informar, dar forma está destinado a oferecer em um sistema fechado de significação. Mas se em vez de trabalharmos com o aparelho, brincarmos com aparelho. (FLUSSER: 2002a) Isso requer no mínimo duas ações, criatividade e experimentação, para sair do determinismo do programa. Nesse sentido, as Oferendas Performativas podem permitir uma gama ampla de opções para ambas as ações. Desse modo, como podemos gerar aberturas na caixa-preta? Qual é local onde encontramos a oportunidade para essas aberturas? Ao analisarmos o entrelaçamento das redes orgânica, tecnológica e sutil podemos encontrar tal oportunidade?

A união entre o jogo e o ritual sempre esteve evidenciada na religiosidade ligada à natureza. O divertimento na poética ritualística é marcante. Podemos perceber isso na dança dos Orixás onde o jogo no processo de possessão leva ao transe dos movimento e ao êxtase em uma performance Odara. Esse laço de autenticidade entre o ritual e o jogo é dado pela sonoridades dos toques executados nos atabaques. O *Homo Ludens* apontado por Huizinga pode traduzir bem essa autenticidade, pois como ele aponta:

Todo ritual autêntico é obra de canto, dança e jogo. Atualmente perdeu-se o sentido do jogo ritual e sagrado, nossa civilização exaustou-se com a idade, tornando- excessivamente sofisticada. Mas nada contribui mais para nos fazer recuperar esse sentido como a sensibilidade musical. (HUIZINGA, 2000, p.178)

Na religiosidade afrobrasileira o processo aprendido das danças se dá em um exercício lúdico, onde a manifestação fraudulenta, encenada, também se encontra presente. Essa manifestação é chamada de “eké” no Xangô de Recife. (SEGATO, 2005, p.103) Esse termo é usado para designar uma dança voltada ao divertimento e ao aprendido. Por exemplo as crianças e jovens rotineiramente “fazem eké” (Ibid., 2005, p.103) Esse aprendido constitui um aspecto formativo importante, pois às vezes o santo “verdadeiro” “chega” em uma destas encenações. (Ibid., 2005, p.103) A possessão verdadeira está ligada ao fluxo afetivo entre o filho de santo e o Orixá, pois “parece haver algum tipo de correlação entre a capacidade de ser possuído e a de ser profundamente abalado pela emoção”. (Ibid., 2005, 104) Como vimos nas seções anteriores, o jogo dos búzios é o oráculo usado para a comunicação do odu ao consulente, essa comunicação é expressa em uma narrativa mítica. Portanto, esse entrelaçamento jogo e ritual pode conectar nossa performatividade em um sentido lúdico, e nos auxilia na abertura da obra, na perspectiva da proposta na Filosofia da Caixa-Preta, ou seja, reprogramando os aparelhos em fluxos de incorporação no jogo das relações artista-obra-observador. Assim uma nova “a dimensão ritual das práticas teatrais e performáticas do presente indaga sobre as possibilidades do homem à margem de sua domesticação civilizatória.” (LEHMANN, 2007, p. 230) No entanto, como a sonoridade dessa nova proposta pode auxiliarmos na ludicidade das práticas artísticas?

Como vimos na última seção, as esculturas sonoras trazem em seu processo de modelagem viabilizam possibilidades para o lúdico ser exercido. No âmbito da performance-ritual essas chaves conceituais podem trazer diversas formas de brincar. A relatividade que retira o caráter absoluto dos signos sonoros, por exemplo pode ser uma estratégia para brincar com o centro total ou executarmos uma proposta por meio de um esquema atonal. Nessa abordagem a linearidade dada pelas cadências harmônica será desestruturada. A paradoxalidade nos dá a oportunidade de criarmos uma estratégia sonora específica para um grupo de observadores circunscritos em um determinado local para que o grau de indeterminação da obra inclua também os observadores. Atemporalidade e Acausalidade pode nos proporcionar um jogo onde a sensibilidade dos signos

sonoros não encontram uma fixação tanto melódica, quanto rítmica. A imprevisibilidade nos oferece um grau ação mais livre da performatividade para execução sonora. Multidimensionalidade e Omnijetividade podem nos proporcionar um jogo de integração do trabalho com os observadores. A abertura da geometria fractal pode nos ajudar a construir ou desconstruir novas camadas de significação. Ao abrirmos a caixa-preta no âmbito das máquinas utilizamos as ferramentas da música sampleada e a polifonia

Podemos utilizar o sample em, pelo menos, três sentidos diferentes de forma intercambiável. (KVIFTE, 2007, pp.106-111) O primeiro sentido de sampleamento está no “ato de conversão do som” do domínio analógico ao digital. (Ibid., 2007, pp.106-111) Esse processo consiste na medição de intervalos regulares da amplitude da onda, onde há o armazenamento dos valores em uma lista. Cada medições ou amostras constitui um sample. Nessa perspectiva, atualmente, a música em geral pode ser atribuída como música sampleada. Afinal atualmente, o trabalho de gravação, edição e distribuição das músicas é digitalizado. O segundo sentido se remete ao “sample enquanto máquina” como um tipo de instrumento que é utilizado para soar diversos instrumentos, por exemplo, teclados, máquinas de (Ibid., 2007, pp.106-111) O terceiro sentido, se remete ao sample como à “utilização de trechos de gravações preexistentes” do repertório fonográfico. (Ibid., 2007, pp.106-111) Podemos caracterizar o sample como “um tipo de empréstimo musical” em que uma porção de um registro é incorporada em outra como uma fração de uma onda de uma música, uma nota única de um instrumento ou voz, um ritmo, uma melodia, uma palavra ou um álbum inteiro. (KATZ, 2010, pp.147-148) Desse modo, podemos comparar a criação sonora com a edição de textos ou vídeos, pois o artista pode alterar a obras adicionando instrumentos, vozes, texturas devido o processo de gravação por faixas separadas, de acordo com sua demanda expressiva. Isso torna possível o mapeamento dos espaços de silêncio de uma gravação, e conseqüentemente uma programação emotiva pode ser trabalhada sobre uma demanda pessoal ou de mercado. Contudo pode a linguística nos ajudar a entender o papel da estratégia de abertura da caixa-preta no sampleamento das sonoridades?

A língua entendida enquanto fenômeno integral concreto tem o sentido da comunicação indissociável dos agenciamentos materiais em que ele opera, ou seja o significado da palavra em sua operação comunicativa não pode ser separado de seu significante material. Desse modo, uma abordagem na intertextualidade da música se remete a sua materialidade discursiva, a significação musical. Essa opera em uma rede dialógica verbal, oral ou escrita dos textos. A intertextualidade é operada na comunicação de três formas: citação, alusão e estilização. A citação confirma ou altera um sentido do texto com o qual se dialoga, contudo retoma as palavras deste com precisão. Por exemplo, nas Oferendas Performativas ao utilizarmos um trecho de uma som da natureza que dialoga com a consagração do local, mas não com o Orixá evocado. A alusão não cita as mesmas palavras, entretanto, em suas construções sintáticas certas frases são substituídas por outras, o que possibilita gerar polêmicas com o intertexto aludido. Por exemplo, nas Oferendas Performativas é a utilização de narrativas míticas dos conflitos dos Orixás logo no início da Performance-Ritual sem o Orixá ter sido firmado na consagração do local. Na estilização, são reproduzidos os procedimentos estilísticos de outro texto, esses procedimentos servem como “conjunto das recorrências formais tanto no plano de expressão quanto no plano de conteúdo.” (FIORIN, 1999, pp. 30-31) Por exemplo, utilizarmos trechos das louvações rituais. Ao tratarmos do processo hibridação que o sampleamento pode nos fornecer, possivelmente a intertextualidade pode reduzir nossa abordagem para campo unicamente da palavra, contudo a música não está restrita a articulação das palavras, pois os atos performativos podem se remeter a diversas semioses sonoras, visuais, verbais.

Essa articulação nos proporciona uma intersemiótica na materialização dos discursos, que se atualizam com a performance, e amplia a significação das sonoridades. Podemos utilizar a intertextualidade tópica ao performarmos sonoridades elaboradas em “determinado estilo ou gênero fazendo referência a outro.” (LÓPEZ CANO, 2007, p. 6) No caso das sonoridades performadas nas Oferendas Performativas essa intertextualidade é transduzida enquanto fluxos de incorporação de gêneros e estilos para a formulação de uma narrativa híbrida. SIMONDON (1989) afirma, que no processo de individuação progressiva na operação de transdução ou de individuação em progresso dos processos técnicos, o

sujeito individual é considerado como um efeito da individuação, e não como sua causa. Assim, o processo torna-se ontológico, permanente e incompleto, pois há um resíduo pré-individual para futuras individuações. (SIMONDON: 1989) Os processos de individuação geram um potencial para criação de novas formas ou de invenção de novas soluções sem, no entanto, eliminar as antigas. Portanto, podemos executar o exercício criativo da música sampleada em um processo de transdução intersemiótica. O filósofo alemão Adorno (2011, p. 70) caracteriza a denominada a música séria como uma totalidade individual ou unidade sintética que se compreende, se organiza em uma estrutura complexa de sons relacionados a um compositor. Contudo, se adentrarmos ao amplo debate musicológico sobre a intratextualidade da obra em MONELLE (2000, pp. 147-150), percebemos que existe na música uma “compreensão intertextual indulgente de período histórico”. O sentido da música, emerge no movimento de administração dialógico-cultural dos sons feitos em uma coletividade. (WISNIK, 2014, p. 30) As tecnologias do som que surgiram no século XX trouxeram alternativas criativas para efetuarmos esses trânsitos culturais dos sons sem um isolamento do recorte experimentado. Nessa experimentação o sentido do texto está relacionado com a cadeia dos textos em uma reflexividade e reconhecimento das zonas de fronteira de determinado recorte, “assim relacionamos também o sentido da música em uma cadeia de músicas como campo dialógico.” (BAKHTIN, 2016, p. 75-74) Esse campo dialógico aporta a comunicação com a arquitetura da egrégora afrobrasileira em nas Oferendas Performativas. A intertextualidade também podemos tratar como co-presença entre dois textos ou mais, ou da presença efetiva de um texto em outro, que pode se dar de três formas: a mais evidente é a da citação; a forma menos explícita e canônica, o plágio; a mais sutil e menos literal, a alusão, que é um “enunciado cuja plena compreensão supõe a percepção de sua relação com outro enunciado” necessário (GENETTE, 1989, p. 10). Portanto, temos uma gama ampliada da relação entre os textos. Mas como esse relacionamento intertextual ocorre? Genette define a transtextualidade em um movimento relacional, manifestado ou secreto, com outros textos. (Ibid., 1989, p. 10) No caso das Oferendas Performativas a significação dos observadores pode operar nessa transtextualidade ao estabelecer novos significados aos sons relacionados com os elementos orgânicos e outras obras.

Então a significação dos observadores “não é mais que sua tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído”? (JAKOBSON, 2015, p.80). Segundo Julio Plaza pode nos auxiliar na ampliação do sentido relacional entre textos pois,

A tradução intersemiótica opera no reconhecimento de que não existem sentidos departamentalizados, mas sinestesia como interrelação de todos os sentidos. A tradução intersemiótica, intersensorial e hipermidiática é uma constante na semiose: antes de se referir a alguma coisa que está fora dele [...], cada código ou meio referencia-se a um outro código que está embutido nele de forma virtual. Enquanto a linguagem visual figurativa, por exemplo, antes de referir-se ao real, referencia-se com códigos de representação, a linguagem verbal escrita, por seu lado, referencia-se com o próprio código visual e [...] com o código oral do qual é tradução. A tradução intersemiótica realiza-se nas passagens da cadeia semiótica entre os sentidos, meios e códigos. (PLAZA, pp. 47-46)

A abordagem da narrativa, enquanto uma tecnologia da informação, faz o modo as culturas e as significações serem tratadas como questão de técnicas e máquinas de processamento de dado, pois não são investigadas por significâncias, mas na funcionalidade de sua programação, orientação e administração. As culturas transmutadas em máquinas informacionais podem ser configuradas em redes que conectam, armazenam e transportam as sonoridades em seu caráter comunicativo na materialidade da língua. No campo dialógico essa noção maquínica das culturas pode conectar materiais não estritamente verbais, mas semióticas distintas em processos relacionais nos quais a música é constantemente retraduzida, recodificada em conexões funcionais, de maneira oposta a uma metafísica da criação artística. Essa estratégia está pautada na remixagem e na colagem sonora sendo fontes de criação. O mito da filiação na prática do texto, aqui no nosso caso na prática das sonoridades, ele é rompido quando sua unidade estabelecida na autoria e origem não podem ser conectadas de forma absoluta, (BARTHES, 1989, pp. 54-60) Assim o laço do sentido da obra, em sua individuação, não é estabelecido

em sua origem, mas em seu processo ao observador ser incluído na interação em uma cosmoaudição.

As sonoridades em seu âmbito performativo possuem um caráter efêmero, e as propriedades sonoras não fixas em sua trajetória de propagação, isso nos oferece a oportunidade de jogar com a origem-destino e a instabilidade como mecanismo de reprogramação na abertura do aparelho. Portanto, o sentido de uma música sampleada ser prática enquanto brincadeira, como ferramenta de ludicidade que não se finaliza apenas no uso da espontaneidade da incorporação de novos sons, mas também opera no processamento desses em três redes (NÓBREGA, 2018) que se entrelaçam nos sons na performatividade: tecnológica, orgânica e sutil. A polifonia é outro recurso que podemos utilizar para abertura da obra. Nela a composição da sonoridade é feita através da sobreposição de várias vozes ou melodias em um jogo de horizontalidade, pois a narrativa é constituída no aspecto da dependência mútua dos signos sonoros. Entretanto, esses signos são distribuídos em várias linhas melódicas e efetuam trajetórias rítmicas relativamente independentes. Essa proposta foi articulada na Oferenda Performativa 3 - Polifonia Alquímica, na qual a articulação sonora foi construída através das vozes gravadas dos observadores. Foi feita uma gravação que levantava questão: - O que significa o sagrado para você? Essa interação através da entrevista foi incorporada aos sons dos quatro elementos em uma temporalidade não linear na execução dos arquivos de áudio como mantras, ou seja, orientados pela repetição. A concepção de uma cosmologia foi integrada ao espaço em seu processo de consagração na Performance-Ritual. Quanto aos corpos e seus movimentos, como podemos utilizar nossa performatividade transduzida por máquinas para gerar aberturas nas obras? Vilém Flusser (FLUSSER, 2002c, p. 52), aponta uma definição para arte como “uma atividade humana que visa produzir situações improváveis, e quanto mais astúcia (artística), menos provável é a situação”. Como falamos na seção Performance-Ritual, o processo de transdução dos movimentos do corpo no dispositivo da câmera em sons tem seu exercício entre a codificação da máquina e o desejo humano. Na busca de linguagem performativa a colagem dos samplers com o som polifônico coloca mais um índice de indeterminação na realização sonora. Nessas narrativas híbridas o fragmento e o aspecto gerativo dos sons dos

sintetizadores transduzidos pelos movimentos, podem possuir a capacidade de atração para novas percepções no sistema artista-obra-observador. Nesse sentido a “Estética do Impreciso e Paradoxal” desenvolvida por H. J. Koellreutter pode nos dar o aporte para manter a obra aberta. Essa estética dialoga com os paradigmas da física relativista e traz ao jogo performativo a possibilidade da:

(..) relação entre som e silêncio segundo essa nova perspectiva, em que ambos se interpenetram formando uma espécie de renda, um tecido de sons e com texturas que formam desenhos transluzindo o fundo, isto é, o silêncio estruturado. (KOELLREUTTER, 1990, p. 205)

Essa proposta busca superar a objetificação das relações em uma integração e interconexão da realidade. Assim, o sentido no sistema artista-obra-observador pode acontecer em uma conversa ancestral com as forças cósmicas dos Orixás.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa aqui considerada, analisou a religiosidade afrobrasileira, a performatividade dos corpos e elementos da natureza e a tecnologia por meio da arte sonora como aporte para obras no campo das arte-tecnologia experienciadas em uma jornada mitológica individual. Vimos que a sonoridade possui um papel central para as narrativas míticas. Essa sonoridade pode proporcionar práticas artísticas que buscam uma ruptura das fronteiras das hierarquias impostas culturalmente pelo modelo ocidental através da distinção entre formas eruditas e populares. Essas práticas, em uma arte que está ligada a uma perspectiva diferente do modelo ocidental, incorporam saberes não estabelecidos pelo discurso da modernidade. Esse processo de ruptura se dá em uma reconfiguração aflorada das Poéticas Ritualísticas que exercem na Performance-Ritual a construção do espaço sagrado, em um fluxo que se remete a criação de um Cosmos no sistema artista-obra-observador, enquanto obras no campo da arte-tecnologia. O fluxo de construção do cosmos nas culturas que influenciaram o modelo ocidental se deu em uma cosmovisão.

Esta pesquisa investigou o movimento de tomada da posse territorial, o espaço é transformado em uma máquina de habitar por meio de uma cosmoaudição. Desse modo, essa pesquisa demonstra como a arte pode gerar novas possibilidades de construção dos espaços num diálogo com domínios que não estão ligados a tradição acadêmica. Essa construção do cosmo como veículo musical aflora um organismo estético que ativa sua estrutura através do ritmo e da emoção, para que nesse corpo-ambiente aconteça um campo de afetividade ligado à ancestralidade. Esses símbolos ancestrais emergidos nas obras das linhas de força dos Orixás em sonoridades e movimentos formam processos de ressonância no sistema artista-obra-observador em um entrelaçamento comunicacional de três redes (NÓBREGA, 2018): orgânica, tecnológica e sutil. As Oferendas Performativas são operadas nesse processo de ressonância afetiva do sistema artista-obra-observado, no qual essa pesquisa investigou suas possibilidades de acesso à consciência imaginativa e mágica ligada à conexão com os elementos da natureza. A pesquisa investigou o jogo de captura do sistema de arte através da

espetacularização da alteridade. Nesse ponto notamos, que as Oferendas Performativas ao consagrarem os espaços em uma jornada mitológica individual, se forem compreendidas pelos observadores como uma manifestação devocional: interventiva, singular, híbrida em uma proposta de resistência cultural. Essa compreensão pode inverter esse jogo de captura do sistema da arte por meio do movimento, onde o contexto torna-se conteúdo. Esse movimento ocorre na contraposição do caráter pedagógico das narrativas mitológicas, ao caráter pedagógico operado pelo sistema de arte que objetifica e exotiza à alteridade.

Essa pesquisa investigou como as sonoridades digitais podem nos oferecer o aporte na utilização da técnica de sampling na musicalidade das poéticas ritualísticas dos Orixás. Percebemos que o sampling opera transições criativas entre espaços afetivos, como pontos de partida para criação musical em uma legitimidade artística emergida do contexto performativo. Assim, ao modelarmos esculturas sonoras utilizamos as sonoridades em vias não convencionais em instrumentalização que encontra seus fluxos de incorporação no entrelaçamento do contexto com os movimentos performativos. Essa proposta opera narrativas híbridas nos aparelhos criativos da performance: corpo, máquinas e elementos da natureza. Nessas narrativas híbridas foram investigados o fragmento e o aspecto gerativo dos sons dos sintetizadores transduzidos pelos movimentos, como ferramentas criativas em sua capacidade de atração para novas percepções no sistema artista-obra-observador.

Nesse sentido, percebemos que a colagem dos samplers conjuntamente ao som polifônico coloca mais um índice de indeterminação na realização sonora proporcionando essa capacidade de atração. Assim, as culturas transmutadas em máquinas informacionais podem ser configuradas em redes que conectam, armazenam e transportam as sonoridades em seu caráter comunicativo. Nesse rompimento do valor absoluto dos signos sonoros a potencialidade da indeterminação para realização sonora proporciona uma ruptura com a linearidade da distribuição dos elementos sonoros, e uma liberdade de execução no laço entre o movimento performativo e o som. Esse laço aproxima afetividades na integração do sistema artista-obra-observador na modelagem de uma geometria sonora que esculpe através dos movimentos performativos uma escultura sonora. Portanto, ao

trabalharmos as três redes orgânica, tecnológica e sutil (NÓBREGA, 2018), em uma geometria fractal dos sons, que modela as vibrações ocorre esse processo escultórico em uma cosmoaudição afluída da conexão com os Orixás nos nossos movimentos transduzidos por câmera em sons, e dos sons gerados pela ambientação, com os sons dos elementos teúrgico-alquímicos (velas, incensos, breus, líquidos). Assim o laço do sentido da obra, em sua individuação, não é estabelecido em sua origem, mas em seu processo ao observador ser incluído na interação em uma cosmoaudição. A arte deixa de estar centrada na figura do artista e o sistema artista-obra-observador em sua interação psíquica como obra sempre estivesse aberta.

Essa pesquisa investigou as sonoridades em seu âmbito performativo, efêmero, na oportunidade de exercício do jogar com a origem-destino para gerarem aberturas na rede tecnológica. Nesse sentido, notamos que a música sampleada ao ser prática enquanto brincadeira é uma ferramenta de ludicidade, que não se finaliza apenas no uso da espontaneidade da incorporação de novos sons, mas também opera no processamento desses em três redes (NÓBREGA, 2018) que se entrelaçam nos sons na performatividade: tecnológica, orgânica e sutil.

Essa pesquisa articulou a necessidade de retorno a uma consciência mágica e o contato com a natureza como algo diretamente associado a uma temporalidade não linear, e a uma percepção integrada com a natureza. Nessa articulação a autoria expandida, e a liberdade criativa dada na prática do improvisado dos movimentos sonoros, são geradas dos processos de hibridação no campo da arte-tecnologia. No sentido de uma organicidade sonora, ao vivermos em um superorganismos, cada movimento corporal e condensa princípios sonoros apreendidos na coletividade. Desse modo, essa pesquisa investigou o corpo ao torna-se um aparelho performativo que materializa forças sutis, captadas em um campo ampliado das artes visuais como esculturas sonoras. Percebemos que essas esculturas sonoras possuem um campo sensível, que dança em uma geometria sonora, ao proteger, delimitar, expandir, purificar os espaços nos processos de consagração das Oferendas Performativas.

## REFERÊNCIAS COMENTADAS

ASCOTT, R. (1980) **Towards a Field Theory for Post-Modernist Art Leonardo**, vol.I3, n°1, pp. 51-52.

ASCOTT, Roy. **Telematic Embrace : Visionary Theories Of Art, Technology, And Consciousness** / Roy Ascott Edited And With An Essay By Edward A. Shanken University Of California Press Berkeley And Los Angeles, California, 2003.

ADORNO, T. W.: **Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas**; Ed. Unesp, São Paulo, 2011.

ASSIS, Jaqueline Tavares de. **Uso ritualístico da ayahuasca: percursos terapêuticos, saúde e espiritualidade**. 2016. ix, 340 f. Tese (Doutorado em Psicologia)—Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

ARAÚJO, V. H. A. ; CORREA, A. F. . **Performance ritual: simbiose entre arte e tecnologia**. In: Simpósio Internacional de Inovação em Mídias Interativas, 2018, Goiânia. Anais do V Simpósio Internacional de Inovação em Mídias Interativas, 2018.

ARAÚJO, V. H. A. **Ponto digital: o sampling como estratégia híbrida de composição sonora na performance-ritual** In: #17.ART, Anais do 17° Encontro Internacional de Arte e Tecnologia, 2018.

BASBAUM, Ricardo. **Além da pureza visual**. Rio de Janeiro, Editora Zouk; 2007.

BARBÁRA, Rosamaria S. **A dança Sagrada do Vento**. In: Faraimará, o caçador traz alegria: Mãe Stella, 60 anos de iniciação/ Cléo Martins e Raul Iody 9 org).- Rio de Janeiro: Pallas, 2000, p.150-166.

BARTHES, R. **The death of the author**. In: The rustle of language. Berkeley, EUA: University of California Press, 1989.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BAKHTIN, M. **Os gêneros do discurso**. São Paulo, SP: Editora 34, 2016.

BERNIER, N. **O Eneagrama - Símbolo de Tudo e Todas as Coisas**. Gilgamesh, Brasília 2016.

CAGE, John. **Silence**. Middletown: Wesleyan U.P., 1961.

CAMARGO, Denise. **Imagética do candomblé. Uma criação no espaço mítico-ritual**. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2014.

CAMPBELL, Joseph. **O voo do pássaro selvagem: ensaios sobre a universalidade dos mitos**, Tradução de Ruy Jungman - Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos. 1997.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito / Joseph Campbell, com Bill Moyers**. Org. por Betty Sue Flowers. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CAMPBELL, Joseph. **Deusas: Os Mistérios do Divino Feminino**. Org. por Betty Sue Flowers. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 2015.

CAPRA, F. **O Ponto de Mutação**. São Paulo, Cultrix, 1982.

CARVALHO, José Jorge de. **Revista ANTHROPOLÓGICAS**, ano 14, vol.21 (1): 39-76, 2010.

CARVALHO, José Jorge de. **Uma Visão Antropológica do Esoterismo e uma Visão Esotérica da Antropologia**. Série Antropologia Vol. 406, Brasília: DAN/UnB, 2006.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COUCHOT, Edmond. **Pour une pensée de la transversalité**. In: **SOULAGES, F. (Org.) Dialogues sur l'art et la technologie**. Autour d'Edmond Couchot. Paris: L'Harmattan, 2001.

COSTA DE PAIVA, K. L. **Odara: comunicação estética da dança no candomblé**. Revista Concinnitas. ano 10, volume 2, número 15. Rio de Janeiro: dezembro 2009.

CORREIA, P.P. **Corpo-transe No Candomblé: Performance E Cotidiano**. ARTEFACTUM - Revista de estudos em Linguagens e Tecnologia, v. 8, n. 1. 2014.

DESCARTES, René. **Discurso do método**. Coleção Os pensadores, vol. XV. Trad. J. Guinsburg e Bento Prado Jr. São Paulo: Abril Cultural, 1973. p. 33-80.

DUCHAMP, Marcel. **O ato criador** in: BATTCKOCK, A Nova Arte. São Paulo: Perspectiva, 1975.

DOMINGUES, D. **Arte e Vida no Século XXI: Tecnologia, ciência e criatividade**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

ELIADE, Mircea, **O sagrado e o profano**; [tradução Rogério Fernandes]. – São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ELIADE, M., **Mitos, Sonhos e Mistérios**. Trad. Samuel Soares. Lisboa: Edições 70, 1989.

FLUSSER, V. (2002) **Filosofia da Caixa Preta - Ensaio para uma futura filosofia da fotografia**, Rio de Janeiro : Relume Dumará.

FLUSSER, V. [19S9] (2002b) **Photography and History**. IN STROHL, A. (Ed.) Writings. Translated by EISEL, E. University of Minnesota Press.

FLUSSER, V. (2002c) **Habit: The true aesthetic criterion**. IN STROHL, A. (Ed.) Writings. Minneapolis | London, University of Minnesota Press.

FLUSSER, V. (1984) **Towards a Philosophy of Photography, Germany, European Photography**.

GOLDBERG, Roselee. (2006) **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes.

GODWIN, J. **Music, Mysticism and Magic: A Sourcebook**. London: Routledge & Kegan Paul. Harmondsworth: Penguin Arkana. 1986

FREGTMAN, C. D. **Holomusica – Um Caminho de Evolução Transpessoal**. São Paulo: Cultrix, 1989.

FIORIN, J. L. **Polifonia textual e discursiva**. In: BARROS, D. L. P. ; FIORIN, J. L. (Orgs.) Dialogismo, polifonia, intertextualidade. São Paulo, SP: Edusp, 1999.

GENETTE, G. **Palimpsestos – la literatura en segundo grado**. Madrid, Espanha: Taurus, 1989

HUIZINGA, J. (1999). **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. Perspectiva: São Paulo.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. São Paulo, SP: Cultrix, 2015.

JUNG, Carl Gustav. **Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2000, vol. IX/1.

KOELLREUTTER, H. J. *Terminologia de uma nova estética da música*. Porto Alegre: Novas Metas, 1990.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. Gávea. Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil da PUC-Rio, n. I, p. 128-137, 1984.

KATZ, M. **Capturing sound: how technology has changed music**. Berkeley, EUA: University of California Press, 2010.

KVIFTE, T. **Digital sampling and analogue aesthetics**. 2007. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/234037742\\_Digital\\_sampling\\_and\\_analogue\\_aesthetics](https://www.researchgate.net/publication/234037742_Digital_sampling_and_analogue_aesthetics)> Acessado em 04/11/2018.

LABATE, Beatriz Caiuby; GOULART, Sandra Lucia. **O uso ritual das plantas de poder**. Campinas: Mercado das Letras: Fapesp, 2005.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994 [1991].

LEUENBERGER, Hans-Dieter. **História Do Esoterismo Mundial**. São Paulo: Editora Pensamento, 2009.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007

LÓPEZ CANO, R. **Música i intertextualitat**. In: Revista Musical Catalana, Suplement ESMuC 18, 2007, pp. 4-6.



LOVELOCK, J. E. (1997). **A Terra como um organismo vivo**, in: WILSON, E. O. (Org.). Biodiversidade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. pp. 619-623.

LUZ, MA. **Cultura negra em tempos pós-modernos**. 3rd ed. Salvador: EDUFBA, 2008. ISBN 978-85-232-0531-7.

LUHNING, Ângela. **Música: o coração do candomblé**. Revista USP, São Paulo. No. 7, p.97-115, 1990.

MARQUES, Lucas. **Forjando orixás: técnicas e objetos na ferramentaria de santo da Bahia** Monografia – Antropologia Social Brasília: UnB, 2014.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. **“Apùap world hearing: on the Kamayurá phono-auditory system and the anthropological concept of culture”**. The World of Music, 41/1: 85-96. 1999.

MONELLE. R *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton University Press. 2000.

NÓBREGA, C.A.M. **Art and Technology: coherence, connectedness, and the integrative field** Uma tese apresentada à Universidade de Plymouth em cumprimento parcial para o grau de doutorado. School of Art & Media, Faculty of Arts. Plymouth: 2009

NÓBREGA, C.A.M. **O trabalho de arte como hiperorganismo: individuação, forma, coerência orgânica e campo**. In: #17.ART, Anais do 17º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia, 2018.

O'DOHERTY, Brian **No Interior do Cubo Branco - A Ideologia do Espaço da Arte** Editora: Martins Fontes. Título original: Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space. Tradução: Carlos Mendes Rosa, São Paulo, 2002.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2008.

PLAZA, Julio. **Arte e Interatividade: autor – obra – recepção**. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 4, p. 7-34, mar. 2003.

PRANDI, Reginaldo. **Os candomblés de São Paulo**. São Paulo, Hucitec, 1991.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

PRATES, Eufrásio. **Música holofractal em cena: experimentos de transdução semiótica de noções da física holonômica, da teoria do caos e dos fractais no campo da improvisação performática**. Tese de Doutorado. Brasília, DF, 2011.

QUILICI, Cassiano S. **O campo expandido: arte como ato filosófico**. *Sala Preta (USP)*, v. 14, p. 12-21, 2014.

ROCHA, C. **Pontes, janelas e peles: Cultura, poéticas e perspectivas das interfaces computacionais**. Goiania, MédiaLab/UFG, 2014.

ROCHA C. ; SANTAELLA L. **Ignições [recurso eletrônico] / organização**. Coleção Invenções – Goiânia : Media Lab/UFG : Ciar, 2017.

ROOB, Alexander. **O Museu Hermético**. São Paulo: Editora: Taschen, 2015

ROSA, Milton e OREY, Daniel Clark. **O campo de pesquisa em etnomodelagem: as abordagensêmica, ética e dialética**, *Educ. Pesqui.*, São Paulo, v. 38, n. 04, p. 865-879, out./dez. 2012

Stewart, R. J. **Música e Psique**. Cultrix, S. Paulo, 1987.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do Espaço da Arte.** São Paulo, Martins Fontes, 2002

RIVAS NETO, F. **Umbanda a Protossíntese Cósmica.** Ilustrações de William José São Paulo, Fuspini, 2002

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do Mundo,** São Paulo: Editora UNESP, 1997.

SARACENI, Rubens. **Rituais Umbandistas.** Editora: Madras; Edição: 7 São Paulo: 2018.

SCHECHNER, R. **Performance Studies** – an introduction. 2a ed. London/NewYork: Routledge, 2006.

SEGATO, Rita Laura. **Santos e Daimones: O Politeísmo Afro-Brasileiro e a Tradição Arquetipal.** 2ªed. Brasília-DF, EDUnB, vol. 1, 2005

SIMONDON, G. **Du mode d'existence des objets techniques.** Paris: Aubier, 1989.

SIMONDON, G. **L'individuation psychique et collective.** Paris: Editions Aubier, 1989.

SIMONDON, G. **La individuacion.** Buenos Aires: Editorial Catus / La Cebra Ediciones, 2009.

SIMONDON, G. **On the Mode of Existence of Technical Objects,** English translation of "Du mode d'existence des objets techniques". London, University of Western Ontario. [ 1958]; (1980).

THOMPSON, D. A. **On Growth and Form.** Cambridge, U.P. 1961.

VARGAS, H. **Hibridismos Musicais de Chico Science & Nação Zumbi**. 1ª ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2007, p. 25.

VENTURELLI Suzete. **Arte Computacional** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2017.

VENTURELLI, Suzete. **Arte: espaço\_tempo\_imagem**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás**. Salvador: Corrupio, 2002.

VERGER, Pierre. *Ewé : o uso das plantas na sociedade iorubá*, São Paulo, Companhia das Letras, [prefácio Jorge Amado]. 1995.

VERGER, Pierre. **Etnografia religiosa iorubá e proibidade científica**. Revista Religião e Sociedade, nº 8, pp. 3-10. Rio de Janeiro, ISER, Editora Cortez, 1982.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **O nativo relativo**. São Paulo: Mana 8(1), 2002, 113-148.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **“Transformação” na antropologia, Transformação da “antropologia”** São Paulo: MANA 18(1): 151-171, 2012.

WISNIK, J. M. **O som e o sentido**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2014.

WOORTMANN, Klaas (1978). **Cosmologia e Geomancia: um estudo da cultura Yoruba-Nagô**. Anuário Antropológico 77. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.

## REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES

ARANTES, P.; SANTAELLA, L. (Org). **Estéticas Tecnológicas**. São Paulo: Ed. PUC/SP, 2007.

BASCOM, William. **The Yoruba of Southwestern Nigeria**, Waveland Press. Illinois: 1984.

BARBÁRA, Rosamaria S. **A Dança das Aiabás: Dança, corpo e cotidiano das mulheres de candomblé**. São Paulo: FFLCH/USP, tese de doutorado, 2002.

BORBA, L. C. **Significâncias da Música Sampleada**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS. 2017.

BOEHME, J. **O Príncipe dos Filósofos Divinos**. 1.<sup>a</sup> Edição em Língua Portuguesa, Biblioteca Rosacruz. Composto e Impresso na Grande Loja do Brasil - Curitiba, Paraná, p.29, Setembro de 1983.

BURKE, P. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2003

CAMPESATO, Lilian. **Arte Sonora: Uma metamorfose das musas**. ECA. São Paulo, Universidade de São Paulo. Dissertação de Mestrado. 2007.

CARVALHO, José Jorge de. **Transformações da Sensibilidade Musical Contemporânea**. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 5, n. 11, p. 53-91, out. 1999.

CARVALHO, José Jorge de. **A tradição musical lorubá no Brasil: um cristal que se oculta e se revela** Série Antropologia Vol. 327, Brasília: DAN/UnB, 2003.

CARVALHO, José Jorge de; SEGATO, Rita Laura. - Série Antropologia 164 - **Sistemas Abertos E Territórios fechados: Para Uma Nova Compreensão das Interfaces entre Música e identidades Sociais** - Série Antropologia Vol. 406, Brasília: DAN/UnB, 1994.

CRUTZEN, Paul; STOERMER, Eugene. **The Anthropocene**. Global Change Newsletter, 41: 17-18. 2000.

ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos: Ensaio sobre o simbolismo mágico religioso**. Editora Martins Fontes. São Paulo: 1996.

FEENBERG, A. **Transforming technology. A critical theory revisited**. Oxford, Oxford University Press, 2002.

FERREIRA, Pedro Peixoto. **Música eletrônica e xamanismo: técnicas contemporâneas do êxtase** / Pedro Peixoto Ferreira. Campinas, São Paulo: 2006.

GARCIA DOS SANTOS, Laymert. **A informação após a virada cibernética**, in: Revolução Tecnológica, Internet e Socialismo. Editora Fundação Perseu Abramo, pp.9-33. São Paulo: 2003.

GAUTHIER, Jacques. **O que é pesquisar – Entre Deleuze-Guattari e o candomblé, pensando mito, ciência, arte e culturas de resistência**, p.14 Educação & Sociedade, ano XX, nº 69. Dezembro,1999.

HARAWAY, **Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo socialista no final do século XX** (trad. Tomaz Tadeu da Silva), in: Tomaz Tadeu da Silva (org.). Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano, Belo Horizonte: Autêntica, pp.37-129. 1987.

FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristovão; CASTRO, Gilberto. (Org.). **Diálogos com Bakhtin**, Curitiba: UFPR, 2007. p. 21-38.

HALL, S. **A identidade Cultural na Pós-modernidade**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Ed. DP&A, 1999, p. 53.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014

\_\_\_\_\_, S. **Da diáspora: identidade e mediações culturais**. Liv Sovik (Org.). Tradução: Adelaine la Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília-DF: UNESCO, 2003.

HOBSBAWM, E. J. ; RANGER, T. O. **A invenção das tradições**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1997.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário Básico de Filosofia**. 5.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

JARAMILLO, J. A. (2005) **Homens, máquinas e homens-máquina : o surgimento da música eletrônica**. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

JUNG, C. G. (1982). **O eu e o inconsciente**. Obras completas de C.G.Jung Vol VII/2. Petrópolis: Vozes.

IAZZETTA, F. **A Música, o Corpo e as Máquinas** . Revista Opus, vol. 4, n. 4, p. 27-44. Agosto, 1997.

KITTLER, F. **Unpublished preface to Discourse Networks**. Grey Room, N. 63. Massachusetts, EUA: MIT Press, primavera de 2016, pp. 90-107.

KRISTEVA, J. **Revolution in poetic language**. Nova Iorque, EUA: Columbia University Press, 1984.

KRISTEVA, J. **La révolution du langage poétique**. Paris, França: Éditions du Seuil, 1974.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2012.

LATOUR, B. **A esperança de Pandora**. Bauru: EDUSC, 2001

LATOUR, B. **Entrevista por uma antropologia do centro**. MANA 10(2):397-414, 2004

LAW, Robin (1973). **“The heritage of Oduduwa: Traditional history and political propaganda among Yoruba”**. The Journal of African History, vol. 14, nº 2, pp. 207-222.

MATURANA, Humberto R. **Ontologia del conversar**. Revista Terapia Psicológica, Ano VII, Número 10, Santiago do Chile: 1988.

MARINETTI, Filippo Tommaso, **Manifesto Futurista** 20 de fevereiro de 1909, publicado no jornal francês Le Figaro.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. **Esboço de uma Teoria da Música: para além de uma antropologia sem música e de um musicologia sem homem**. Anuário Antropológico, 1993, pp. 9-73.

MÜLLER, Regina Polo. (Julho./Dezembro. 2005) **Ritual, Schechner e Performance** Universidade Estadual de Campinas – Brasil - Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 67-85.

OUSPENSKY, PD. **Fragmentos de um Ensino Desconhecido**. São Paulo: Pensamento, 1993.



REY, S. **Operando por cruzamentos processos híbridos na arte atual.** In: #10.ART Encontro Internacional de Arte e Tecnologia, 2011, Brasília. #10.ART Encontro Internacional de Arte e Tecnologia: modus operandi universal. Brasília: UnB, 2011. v. 1.

REILY, Suzel, em PROA: **Revista de antropologia e arte.** IFCH-UNICAMP, 2012.

SANTAELLA, Lúcia. **O Homem e as Máquinas.** In: *A Arte no século XXI – A Humanização das Tecnologias.* DOMINGUES, Diana (org.). São Paulo:UNESP, 1997.

SANTAELLA, Lúcia. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal.** São Paulo, SP: Iluminuras, 2009.

SANTINI, R. M. (2006) **Admirável chip novo: a música na era da internet.** Rio de Janeiro:E-Papers Serviços Editoriais.

SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante.** São Paulo: Editora UNESP, 1991.

SILVA, Alberto da Costa. **A enxada e a lança. A África antes dos portugueses.** São Paulo, Nova Fronteira/Edusp, 1996.

SMITH, Robert. **The Alafin in exile: a study of the Ighoho period in Oyo history.** The Journal of African History, vol. 6, nº 1, pp. 57-77. 1965.

SEEGER, Anthony. **Why Suyá Sing. A Musical Anthropology of an Amazonian People.** Cambridge: Cambridge University Press. 1987.

SEEGER, Anthony. **O que podemos aprender quando eles cantam? Gêneros vocais do Brasil Central.** In: **Os Índios e Nós: Estudos sobre sociedades tribais brasileiras.** Tradução de Ângela Loureiro. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1980, p. 83-104. Originalmente publicado em Ethnomusicology, vol. 23/3: 373-394. 1979.

SEEGER, Anthony. **Etnografia da música**. Cadernos de Campo. Universidade de São Paulo, 2008.

VENTURELLI S. ; MACIEL M. **Sensações Virtuais**. No 17° Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Panorama da Pesquisa em Artes Visuais. Florianópolis, Agosto, 2008.

VERGER, Pierre. **Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo do Benin e a Baía de Todos os Santos, dos séculos XVII a XIX (1968)**. Salvador: Corrupio, 1987.