

A imagem possuída: ritual, assinatura e imaginário do Vodou em Divine Horsemen¹ ***The possessed image: ritual, signature and imaginary of Vodou in Divine Horsemen***

Lara Freitas de Carvalho²

Resumo: *Este artigo investiga a relação entre imagem e imaginário do Vodou haitiano a partir da hipótese de que esse vínculo, para além de uma operação representacional, opera como fricção entre diferentes regimes de presença. Compreendendo o ritual e o cinema como dispositivos de mediação capazes de produzir mundos, elabora-se uma prancha comparativa organizada como um espectro – entre espetáculo, observação e incorporação – e situamos Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti (1985), de Maya Deren, Teiji Ito e Cherel Winett Ito, como ponto de inflexão no imaginário do Vodou produzido por obras audiovisuais. Argumenta-se que, nas imagens deste filme, a lógica ritual da possessão reorganiza a forma da imagem e se propõe a categoria “imagem possuída” como ferramenta analítica para os estudos dos imaginários midiáticos religiosos.*

Palavras-Chave: *Ritual. Cinema. Imaginário.*

Abstract: *This article investigates the relationship between image and the imaginary of Haitian Vodou based on the hypothesis that this link, beyond a representational operation, functions as a friction between distinct regimes of presence. Understanding ritual and cinema as mediating devices capable of producing worlds, it develops a comparative panel organized as a spectrum – between spectacle, observation, and incorporation – and situates Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti (1985), by Maya Deren, Teiji Ito, and Cherel Winett Ito, as a point of inflection within the Vodou imaginary produced by audiovisual works. It argues that, in the images of this film, the ritual logic of possession reorganizes the form of the image and proposes the category of the “possessed image” as an analytical tool for the study of religious media imaginaries.*

Keywords: *Ritual. Cinema. Imaginary.*

1. Uma imagem, um corpo atravessado

Corpos negros que se movem ritmadamente, dançando na fronteira entre mundos. Os pés descalços golpeiam a terra, levantando a poeira que se mistura à pele brilhante de suor. Os rostos se retorcem, os olhos se reviram – e a câmera participa do ritual. Dança, treme,

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Imagem e Imaginários Midiáticos. 35º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Natal - RN. 9 a 12 de junho de 2026.

² Doutoranda em Culturas da Imagem e do Som (Póscom/UFBA) e Professora Substituta da Faculdade de Comunicação (Facom/UFBA), Mestre em Culturas da Imagem e do Som (Póscom/UFBA). Bolsista de Doutorado da CAPES e integrante do GAS - grupo (an)arqueologias do sensível. E-mail: lara@carvalho@ufba.br.

pulsa, respira com os tambores. O tempo se dobra sobre si mesmo nos planos em preto e branco de *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti* (1985). As imagens gravadas pela cineasta Maya Deren poderiam ser consideradas um registro etnográfico, mas a forma como a própria artista escrevia sobre o cinema³ e sobre sua relação com o Vodou⁴ transformam aquelas imagens em parte do acontecimento ritual. A partir disso, uma questão se coloca: como pensar a relação entre imagem e imaginário sem reduzir o ritual a uma mera representação? A influência da tradição semiótica clássica na análise da imagem arrisca o reducionismo a um símbolo, uma existência ausente que remete, aponta e substitui outra coisa – ou seja, a imagem não age, nós agimos sobre ela. Acreditamos que o que está em jogo aqui é a produção de presença (Gumbrecht, 2010), entendida como dimensão sensível da experiência que excede a lógica da interpretação. Para além do significado, a imagem pode produzir efeitos de presença, intensidade e impacto material. Se, como propõe Bazin (2011), a imagem fotográfica implica uma transferência do real para sua reprodução, instaurando um vínculo ontológico com aquilo que foi, essa dimensão de vestígio pode ser compreendida como campo de presença e de forças que operam na própria materialidade da imagem.

Voltemos outra vez às imagens registradas por Deren no Haiti – nas práticas rituais de Vodou captadas pela câmera da cineasta, considera-se que a possessão do loa⁵ efetiva a sua presença diante dos praticantes. Em outras palavras, a possessão é a presença que excede e transborda o corpo individual. Se pensarmos a imagem como vestígio, o ritual não a empurraria, então, para o campo da incorporação? Se o cinema filma esse momento, não está filmando a presença? E se o ritual opera como uma prática performativa capaz de transformar corpos, relações e temporalidades (Schechner, 1988; Fischer-Lichte, 2008), seria possível

³ Maya Deren deixou um conjunto significativo de escritos sobre cinema, publicados e inéditos, nos quais formula sua concepção de forma fílmica como estrutura ritual e se debruça sobre a pesquisa do conceito de ritual em si. Alguns de seus textos foram publicados em uma coleção de ensaios, mas manuscritos e anotações inéditos da Maya Deren Collection foram acessados pela pesquisadora deste trabalho em março de 2025, no Howard Gotlieb Center da Boston University (Boston, MA – EUA).

⁴ Ao longo deste trabalho, opta-se pela grafia “Vodou” em detrimento da forma anglicizada “Voodoo”, amplamente difundida no imaginário ocidental e associada a estereótipos exotizantes. Ademais, busca-se aproximar da autodenominação da tradição e marcar um distanciamento crítico em relação às representações caricaturais consolidadas por determinadas obras e/ou autores ao longo do tempo. Quando utilizado o termo “Voodoo”, ele será empregado apenas para designar tais construções midiáticas.

⁵ No Vodou haitiano, os loa (ou lwa) são entidades espirituais que mediam a relação entre os humanos e o divino e se referem à forças ou inteligências que estruturam domínios específicos da existência, como morte, fertilidade, amor, guerra ou cura, dentre outros. Os loa se manifestam nos rituais de Vodou através da possessão – os iniciados podem tornar-se “cavalo” do loa, incorporando sua presença e permitindo que a força espiritual atue no mundo sensível.

pensarmos numa dimensão ritual da própria imagem? Neste trabalho, nos debruçamos sobre a seguinte **hipótese**: a relação entre imagem e imaginário deve ser pensada em termos de fricção entre dois regimes de presença, e acreditamos que o ritual opera pela incorporação, enquanto o cinema, pela inscrição. Quando esses regimes se encontram, a imagem pode se tornar um espaço de negociação ontológica, instaurando uma zona liminar⁶ em que presença e ausência coexistem, negociando suas condições de visibilidade.

Em *Divine Horsemen*, essa fricção torna-se visível na forma como a imagem parece internalizar a lógica da possessão, como veremos mais adiante. Para deslocar o debate para esse âmbito da fricção entre regimes de presença, partimos da criação de uma constelação filmica (Souto, 2020) voltada principalmente para as imagens de *Divine Horsemen*, mas que tocam em outras obras audiovisuais que também produzem imagens de rituais do Vodou – e, por vezes, Voodoo. A partir dessa análise comparativa, propomos compreender como o ritual e o cinema, ambos tomados como dispositivos de mediação, possuem modos distintos para organizar gestos e presenças. Ritmo, repetição, montagem e duração estruturam o ritual e internalizam sua gramática. Isso implica uma possibilidade de contaminação formal: a câmera reorganiza a temporalidade, a intensidade e a circulação do ritual, ao mesmo tempo em que pode ser afetada por ele. Ademais, discute-se como a montagem póstuma e a própria condição inacabada do filme *Divine Horsemen* tornam visível uma assinatura rasurada e atravessada, transformando a gramática do filme e sua contaminação formal com o ritual.

Para trabalharmos com essa perspectiva, contudo, é necessário reconhecer o perigo da domesticação etnográfica das imagens ritualísticas. Para o documentarista francês Jean Rouch, responsável pela popularização do conceito de *cine-transe*, as filmagens de rituais são verdades que devem ser descortinadas pela mediação da câmera (Sztutman, 2005). A noção de verdade aqui se aproxima da verdade filmica evocada por Dziga Vertov; contudo, não existe ritual intocado pela câmera quando se permite ser filmado, tampouco imagem completamente soberana diante da alteridade que a atravessa. Críticas às obras de Rouch problematizam o descompasso entre sua intenção participativa e os efeitos de enquadramento produzidos pelo dispositivo cinematográfico. Se, por um lado, o cineasta buscava romper com a objetividade distanciada da etnografia clássica, por outro, sua prática permaneceu

⁶ O termo "liminar" é mobilizado aqui a partir do conceito de Turner (2012), que o define como estado de transição em que estruturas consolidadas podem ser temporariamente desestabilizadas. Retomaremos esse conceito adiante, articulando-o à fricção entre regimes de presença no encontro entre ritual e cinema.

atravessada por assimetrias coloniais e por um regime autoral que, ao reivindicar a partilha do transe, ainda organizava a visibilidade a partir de um olhar europeu situado. Essa tensão entre intenção e expressão torna-se crucial aqui. A intenção declarada de participação não garante que a imagem se desloque efetivamente de um regime representacional para um regime de presença – pode intensificar a experiência filmada, mas não dissolve automaticamente as hierarquias de mediação. A câmera continua sendo dispositivo que seleciona, organiza e monta, mesmo quando vibra com o acontecimento. O risco da domesticação não reside apenas na exotização explícita, mas também na crença de que a mediação técnica, por si só, seja capaz de traduzir ou revelar a verdade do ritual. Como explica Han (2021), nos rituais “inscrevem-se, não raro, hierarquias e relações de poder. Mediante encenações estéticas, podem aurificar a dominação” (p. 29). Isso significa que nem o ritual é espaço de pureza ontológica, nem a imagem mero instrumento neutro. Em *Yãmîyhex: As Mulheres-Espírito* (2019), os diretores Sueli e Isael Maxakali sabiam exatamente que momentos podiam filmar e que momentos a câmera deveria apontar para outro lado. O encontro entre ritual e cinema também é produzido a partir da fricção, da tensão e da heterogeneidade, afinal, estamos tratando de uma tecnologia de sentido antiga (o ritual) e de uma tecnologia imagética moderna (o cinema). É precisamente nesse intervalo – entre inscrição e incorporação, entre captura e atravessamento – que se situa a noção de “imagem possuída” aqui proposta.

A imagem possuída se deixa afetar, mas não se reduz à passividade. Atravessada pelo ritmo, pela repetição, pela duração e pela lógica incorporativa do ritual, ela internaliza essa gramática e a reconfigura em forma cinematográfica, reinscrevendo-o como experiência sensível para o espectador, produzindo um campo de presença que excede a representação. Cabe esclarecer que essa não é uma apropriação meramente metafórica da possessão. Argumentamos por uma homologia estrutural, que difere de uma identidade ontológica, entre dois processos de reorganização formal: no Vodou, a possessão reorganiza o corpo mediante a presença de uma alteridade espiritual que o atravessa; no cinema, a imagem é reorganizada por múltiplas agências (intencionalidade autoral, mediação técnica, lógica ritual filmada, escolhas editoras posteriores) que a constituem como campo de forças. Em ambos os casos, opera-se uma descentralização de si ou do sujeito criador. A “possessão” da imagem designa, portanto, essa condição de ser atravessada por agências heterogêneas que a reconfiguram sem reduzi-la a signo transparente. Trata-se de uma operação analítica que permite pensar como

certas imagens escapam do modelo representacional ao incorporarem a lógica de distribuição ontológica característica das cosmologias Vodou. Ao analisar a fricção entre imagem e imaginário dos rituais de Vodou haitiano, este artigo se insere no campo dos estudos da imagem e dos imaginários midiáticos, propondo uma abordagem inter e transdisciplinar que articula teorias do cinema, filosofia da imagem e antropologia da performance, mobilizando ainda procedimentos comparativos de montagem visual como ferramenta analítica.

2. Do signo à presença: imagem e ritual como dispositivos de mediação

Ao longo do século XX, especialmente a partir das matrizes intelectuais de Saussure e Peirce, a abordagem semiológica se consolidou nos estudos midiáticos. Especialmente a partir dos anos 1960 e 1970, quando Christian Metz sistematiza o pensamento semiótico voltado para os estudos do cinema, articulando o sistema como linguagem, sua estrutura como um sistema de significação e sua análise como a busca pela decodificação de seus sentidos. Na semiologia do cinema e nas abordagens estruturalistas, a ênfase da análise recai sobre os códigos e os sistemas simbólicos que organizam a leitura – e, embora as contribuições dessas perspectivas sejam numerosas para a consolidação dos estudos fílmicos, temos a estabilização da imagem como mediação representacional, reduzindo sua potência figural e de intensidade. Essa crítica à estabilização semiológica da imagem aponta para uma reorientação fundamental no pensamento sobre imagens que ganhou força nas últimas décadas: a virada ontológica. Em vez de perguntarmos o que a imagem *representa*, indagamos o que a imagem *faz*. Essa mudança de perspectiva abre espaço para compreender imagens como dispositivos de mediação capazes de configurar experiências e produzir mundos. Aqui, mobilizamos a noção de dispositivo tal como formulada por Giorgio Agamben (2007): um conjunto heterogêneo de práticas, saberes, técnicas e discursos que orientam condutas e organizam experiências. A partir dessa definição, tanto o ritual quanto o cinema podem ser compreendidos como dispositivos de mediação, arranjos que estruturam o visível, o dizível, o sensível e, portanto, o imaginário.

Se ambos podem ser compreendidos como dispositivos, torna-se necessário qualificar o que entendemos por imaginário. Trata-se de uma constelação simbólica que estabiliza certas formas de ver e sentir o mundo – um regime estruturante que organiza medos, desejos e temporalidades (Durand, 1997). Nesse sentido, o imaginário do “voodoo” que se consolida

na cultura de massa ocidental – associado ao caos, à morte, ao irracional e à ameaça – é um regime imagético sedimentado que produz alteridades e hierarquias. Em contraste, o Vodou haitiano constitui outro regime simbólico, no qual morte e vida, visível e invisível, humano e divino coexistem em organização cosmológica própria. As imagens midiáticas participam ativamente da consolidação desses regimes. Essa participação, contudo, não se dá apenas no plano abstrato da significação. A imaginação é também material: imagens mobilizam dinamismos sensíveis, vinculados a elementos, ritmos e intensidades (Bachelard, 1990). Desloca-se, assim, a análise do nível puramente simbólico para o plano corporal e energético da experiência. A imagem traduz códigos culturais, engendra movimentos, ativa sensações e reorganiza a percepção. Essa perspectiva encontra ressonância na filosofia do cinema de Deleuze (1983; 2009), para quem a imagem é um bloco de tempo e movimento, a realidade em si mesma. Ao romper com o modelo representacional, Deleuze permite pensar a imagem como força e acontecimento – e, se a imagem é acontecimento, ela pode ser atravessada por uma lógica ritual sem ser reduzida à ilustração. Isso significa que a relação entre imagem e ritual pode operar no nível da própria forma.

Por fim, aproximamo-nos do paradigma indiciário formulado por Ginzburg (1989; 2007) em que atentar aos vestígios, às fissuras e aos sintomas implica reconhecer que as imagens carregam rastros de tensões históricas e disputas simbólicas. A montagem póstuma, a assinatura rasurada e certas escolhas formais de *Divine Horsemen* podem ser lidas como indícios de fricção entre regimes de presença e entre concepções divergentes de mediação. A partir dessa constelação teórica, sustenta-se que a relação entre imagem midiática e imaginário religioso não é meramente representacional, mas estrutural e operativa. As imagens midiáticas estabilizam e reproduzem os regimes dominantes (Durand), mobilizam dinamismos materiais (Bachelard), funcionam como bloco de tempo e movimento (Deleuze) e deixam rastros que revelam tensões entre regimes de presença (Ginzburg). O encontro entre ritual e cinema deve, portanto, ser pensado como fricção entre dispositivos capazes de produzir mundo, e não como simples registro de uma crença preexistente.

Sobre a ambivalência desses dispositivos, a própria Deren afirma que “ritual e tecnologia foram presumidos de estarem em princípios de antagonismo mútuo” (Deren, 2022, p. 188-189, tradução nossa⁷), mas ambos não são competitivos em termos da relação do ser

⁷ No original: “ritual and technology have been presumed to stand in principled and mutual antagonism”.

humano para com o cosmos ou com a matéria, sua aparente oposição deriva do fato de suas diferentes ordens de relação de um ser humano para com o outro (ibidem). Se considerarmos o cinema, tecnologia recente na história da humanidade, como um dispositivo de mediação, podemos considerar que sua técnica opera pela inscrição da luz sobre uma superfície. Sua mediação, portanto, é baseada na fixação do movimento e na organização temporal da experiência, capturando e reconfigurando o real e o invisível. Como explica Han (2024), rituais são processos que operam primordialmente pela incorporação, encenações do corpo. No Vodou haitiano, “[u]m loa contém tanto sujeito quanto objeto, tanto quem vê quanto a coisa vista. No Voudoun [sic] nem homem nem matéria é divino. A loa é uma inteligência, uma relação de homem com matéria” (Deren, 2022, p. 91, tradução nossa⁸). O corpo, quando se transforma em cavalo dos deuses, transborda uma alteridade que excede o indivíduo, chegando a alterar até mesmo o tom de sua voz (ibidem, p. 288). Trata-se de um regime de presença no qual a mediação intensifica a experiência.

Enquanto dispositivos de mediação que configuram, cada um à sua maneira, a produção de mundo, o encontro do cinema com o ritual é capaz de instaurar uma zona liminar. Apropriamos aqui o conceito de Victor Turner (2012), originalmente formulado para análise de ritos de passagem, deslocando-o para pensar o encontro entre cinema e ritual como suspensão temporária de categorias ontológicas que, em contextos ordinários, permanecem fixas: representação e presença, sujeito e alteridade, observador e participante, registro e acontecimento. Assim, a zona liminar emerge precisamente dessa fricção: o cinema não é apenas um dispositivo de captura e o ritual diante da câmera não é apenas um conteúdo filmado – ambos se afetam mutuamente. Neste intervalo, surge um espaço de instabilidade produtiva, no qual novas formas de produção de presença podem emergir. Essa fricção se complexifica ao considerarmos o histórico ocidental que constitui o imaginário do chamado “Voodoo” no cinema, na televisão e na cultura de massa de forma geral. Desde produções etnográficas que, independente de suas intenções artísticas, marcaram o imaginário do público sobre uma população dita “primitiva”, passando por produções hollywoodianas do início do século XX e chegando até mesmo nas narrativas de horror contemporâneas, o imaginário construído ao redor do Vodou é marcado pela exotização, racialização e

⁸ No original: “[a] loa contains both subject and object, both the seer and the thing seen. In Voudoun [sic] neither man nor matter is divine. A loa is an intelligence, a relationship of man to matter”.

associação/redução dos rituais à ameaças/espetáculos macabros. Como argumenta Fanon (2020), o chamado inconsciente coletivo não deve ser entendido como estrutura universal, mas como formação cultural composta por mitos, preconceitos e atitudes sedimentadas historicamente. Nesse processo, opera um mecanismo de projeção pelo qual aquilo que uma sociedade identifica como indesejável ou ameaçador em si mesma é deslocado e atribuído ao outro. Essa dinâmica não apenas organiza subjetividades, mas participa ativamente da produção de imaginários: as pessoas negras e suas culturas passam a funcionar como figura simbólica que concentra o que é associado ao obscuro, ao irracional e ao inferior. Considerando essa sedimentação histórica do imaginário colonial, torna-se imperativo questionar se a intenção declarada de Deren em participar do ritual é suficiente para deslocar essas estruturas. Como vimos a partir de Rouch, a mediação técnica por si só não garante escapatória do enquadramento colonial – pode, paradoxalmente, intensificar a captura. Deren foi, afinal, uma mulher branca estadunidense inicializando-se numa religião que é simultaneamente ponto de resistência e marca de estigmatização para populações negras no Ocidente. Sua câmera, por mais próxima e participativa, continua selecionando, enquadrando, organizando. A questão que se coloca, então, não é se *Divine Horsemen* resolve completamente essa tensão (o que seria impossível), mas como ela *torna visível essa fricção* entre intenção etnográfica e estrutura colonial, entre participação e enquadramento, como problema estrutural da imagem.

Ao reiterar certos enquadramentos, gestos e associações, o cinema – e o audiovisual de forma geral – participa ativamente da fabricação de imaginários, especialmente no que se trata da produção de alteridades e da consolidação de regimes simbólicos. A designação do “Voodoo” para o gênero do horror aponta para uma operação imagética que estabiliza hierarquias e distâncias culturais pré-existentes. É claro, existem exceções, como veremos a seguir – comumente, em obras dirigidas e/ou roteirizadas por pessoas negras, o imaginário presente do Vodou está associado à ancestralidade e à prática de pedir ajuda aos loas para os desafios que se apresentam na vida cotidiana. *Divine Horsemen* foi filmado e dirigido por Maya Deren, artista branca radicada nos Estados Unidos que, entre 1947 e 1954, realizou quatro viagens a Haiti, aproximando-se dos praticantes de Vodou a ponto de se iniciar na religião e escrever um livro homônimo em que registra os ensinamentos que lhe foram repassados. Interessa-nos, portanto, compreender se *Divine Horsemen* reproduz o imaginário

estigmatizante do “voodoo”, se o corrige por meio de um gesto etnográfico ou se, mais radicalmente, desloca o próprio regime de representação ao permitir que a lógica ritual reorganize a forma da imagem. É nesse ponto que a nossa análise comparativa se concentra: imagem e ritual como dispositivos de mediação cujas fricções revelam diferentes modos de produzir presença e, conseqüentemente, diferentes modos de produzir mundo.

3. Uma constelação viva e espectral: imaginário e regimes de presença

Se a questão que orienta este trabalho diz respeito à fricção entre esses regimes de presença e dispositivos de mediação, torna-se necessário um método capaz de tornar visíveis esses pontos de aproximação e distanciamento. Para tal, recorreremos à criação de uma prancha inspirada pela lógica da constelação filmica (Souto, 2020), entendida como procedimento comparativo que articula obras por tensões formais, afinidades temáticas e fricções conceituais. Diferentemente de uma análise isolada ou filiação cronológica/hierárquica, a constelação permite que cada filme seja iluminado pelos outros, fazendo emergir recorrências gestuais, variações de intensidade e deslocamentos de regime. Ao aproximar obras que mobilizam o imaginário do Vodou sob configurações distintas, torna-se possível observar como o mesmo gesto ritual pode operar sob lógicas imagéticas divergentes. A constelação possibilita uma montagem comparativa que funciona como um dispositivo analítico que permite colocar imagens em tensão e evidenciar recorrências gestuais, deslocamentos formais e variações de intensidade. Neste tipo de montagem, se organiza imagens por espécies de constelações, deslocando-as de uma organização cronológica ou hierarquizada, e fazendo emergir sintomas, sobrevivências e diferenças estruturais que não se revelariam isoladamente.

O corpus que compõe a constelação filmica deste trabalho reúne obras que mobilizam, sob diferentes regimes de presença, o imaginário do Vodou e suas derivações midiáticas. Essas obras não são examinadas de modo extensivo e isolado, mas articuladas comparativamente. Sua seleção priorizou obras do cinema hollywoodiano de horror como cristalização do imaginário colonial; narrativas recentes e contemporâneas de tensão ambivalente; e experimentos que tensionam o regime representacional do Vodou. Reconhecemos as lacunas existentes, justificadas por limitações de espaço para análise, e acreditamos que a seleção reflete a dominância do “Voodoo” no imaginário ocidental para contrastar com *Divine Horsemen*. A constelação que propomos é elaborada a partir de dois

movimentos. No que tange seu aspecto técnico, sua elaboração é feita através do Obsidian⁹, permitindo sua reconfiguração quando necessário e possibilitando também acrescentar arquivos sonoros, GIFs e vídeos futuramente. No que tange seu aspecto espectral, nos referimos à organização das diferentes cenas e elementos da prancha ao longo de um espectro, inspirado pelos gráficos de espectro eletromagnético¹⁰ (Figura 1).

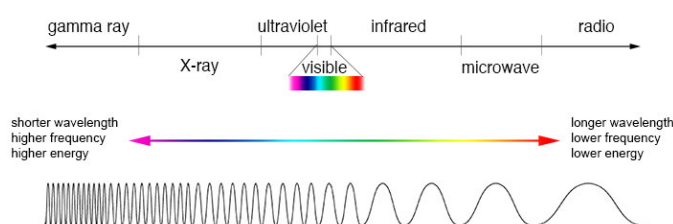


FIGURA 1 – Gráfico de comprimento de onda do fóton
FONTE – NASA Imagine the Universe

A lógica é que, em vez de organizar essas imagens por uma oposição binária entre regime de presença distorcido e regime de presença legítimo, organiza-se um gradiente de regimes de presença. No extremo associado a uma “onda longa”, situam-se cenas e elementos em que o Vodou aparece como espetáculo de horror, exotização ou ameaça, reiterando o imaginário midiático ocidental. No outro extremo, de “onda curta”, encontram-se cenas e elementos em que a lógica ritual parece reorganizar a forma cinematográfica, produzindo maior intensidade de fricção entre incorporação e inscrição. Entre esses dois pólos, estende-se uma zona intermediária em que o ritual é observado, documentado ou reinterpretado, mas ainda sob forte mediação representacional (Figura 2).

⁹ O Obsidian é um software cujo ambiente de escrita e organização é baseado em arquivos Markdown (documentos de texto simples que usam uma sintaxe leve e legível para formatar texto) que permite criar redes de notas interligadas. Seu uso nesta pesquisa segue princípios do método Zettelkasten – sistema de construção de conhecimento desenvolvido pelo sociólogo Niklas Luhmann – no qual cada nota funciona como uma unidade conceitual independente, conectada por vínculos semânticos que favorecem associações, derivações e constelações de ideias ao longo do processo de análise (Hennemann e Schmidt, 2019).

¹⁰ A referência aos gráficos de espectro eletromagnético não é meramente metafórica. Assim como o espectro organiza diferentes frequências de energia luminosa em continuidade – do infravermelho ao ultravioleta – sem estabelecer rupturas absolutas entre elas, a organização proposta aqui busca visualizar regimes de presença como variações de intensidade, e não como oposições binárias. Além disso, o espectro eletromagnético inclui faixas invisíveis ao olho humano, mas ainda assim operantes, o que permite pensar a coexistência entre visível e invisível como dimensões graduais de mediação, e não como domínios separados.

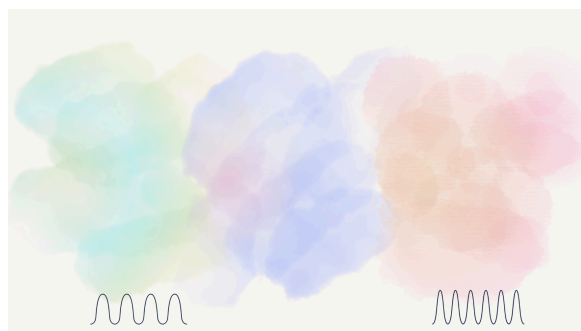


FIGURA 2 – Base da prancha elaborada para o artigo com espectro de ondas mais longas a ondas mais curtas
FONTE – Captura de tela da autora

Essa organização, que pode apresentar cenas e elementos de uma mesma obra audiovisual em diferentes pontos do espectro, não pretende fixar obras em posições estanques, mas objetiva a visualização das variações de intensidade e dos modos distintos de produção de presença. Os estudos de fantasmagoria que vêm emergindo nos últimos anos, especialmente no campo do cinema e do audiovisual, também nos inspiram nesse gesto metodológico, na medida em que deslocam o debate da representação para a sobrevivência, a assombração e a persistência de formas. Em uma tentativa não exaustiva e não definitiva de organizar o espectro de regimes de presença no que podemos chamar aqui de imagem ritual, elaboramos uma tabela conceitual (TAB. 1) que acompanha a prancha e explicita essas diferenças em termos de regime de presença, estatuto do ritual, posição da câmera e configuração autoral. Enquanto no polo espetacular a imagem tende a estabilizar o ritual, no polo de maior intensidade liminar a imagem se deixa afetar, tensionando sua própria soberania.

TABELA 1
Espectro de regimes de presença na imagem ritual

Dimensão	Extremo A – Onda longa (espetacularização)	Zona intermediária – Observação tensionada	Extremo B – Onda curta (incorporação)
Regime de presença	Representação estabilizada	Representação e presença em fricção	Presença atravessada
Estatuto do ritual	Objeto exótico ou ameaçador	Objeto de observação tensionada	Lógica organizadora da forma
Corpo	Teatralizado, encenado	Observado, documentado	Atravessado, incorporado
Câmera	Domina e enquadra	Testemunha e registra	Oscila, participa, é afetada



Imaginário	Colonial, horror, alteridade radical	Ambivalente	Cosmologia compartilhada
Assinatura	Centralizada	Centralizada, observadora	Descentralizada

FONTE – Autoria nossa.

A prancha espectral, organizada como gradiente de regimes de presença, situa obras em posições que variam entre o polo espetacular (onda longa) e o polo incorporativo (onda curta). A zona liminar designa posição no espectro (onda longa → onda curta), onde representação e presença coexistem em tensão sem resolução. A imagem possuída, categoria analítica mais ampla, refere-se à qualidade de atravessamento por agências heterogêneas (ritual, montagem, autoria distribuída) que reorganizam a forma sem estabilizá-la como signo transparente. Uma imagem na zona liminar nem sempre é possuída (pode ser meramente observacional); inversamente, imagens em polos extremos poderiam sê-lo se apresentassem fricção irresolúvel. *Divine Horsemen* exemplifica ambas: ocupa zona liminar e exhibe possessão pela montagem póstuma que reinscreve intenções rituais sob convenção etnográfica, gerando assinatura rasurada. É essa coexistência tensa e irresolvida entre duas agências que caracteriza a “imagem possuída” neste caso específico.

Como ferramenta interpretativa, a prancha opera por recorrências e variações: ao observar a repetição de certos gestos, enquadramentos e atmosferas, torna-se possível perceber como uma mesma matriz ritual pode ser reinscrita sob regimes imagéticos radicalmente distintos. Desse modo, a prancha funciona como microcosmo metodológico do próprio argumento: ela permite visualizar, em um mesmo campo comparativo, como diferentes dispositivos – cinema, televisão, documentário, experimental – produzem presença ao organizar o corpo, o tempo e a alteridade de maneiras divergentes. Ao organizarmos a prancha como espectro, recusamos tanto a hierarquização moral quanto a fixação binária entre “imagem falsa” e “imagem verdadeira”. O que está em jogo é a variação de intensidade de mediação: certos gestos sobrevivem sob regimes distintos, mas mudam de ontologia conforme o modo como são enquadrados e montados (Figura 3).

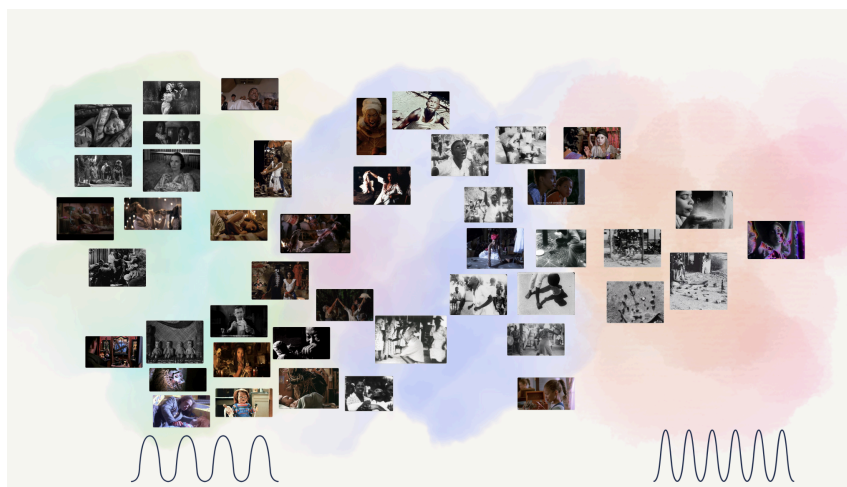


FIGURA 3 – Prancha elaborada para o artigo com obras comparativas

FONTE – Captura de tela da autora

As obras audiovisuais mobilizadas de forma comparativa não serão analisadas de forma extensiva, mas utilizadas como pontos de contraste e convergência que permitem situar *Divine Horsemen* dentro desse espectro. Notavelmente, filmes como *White Zombie* (1932), *Voodoo Woman* (1957) e *Voodoo Island* (1957) ancoram os rituais e as terminologias do Vodou em um imaginário colonial e exotizado. É interessante observar que o corpo em transe pode emergir como espetáculo ameaçador em um polo (como é o caso de *Angel Heart*) e como experiência de incorporação em outro (*Water Ritual #1*); o gesto reaparece, mas o regime de presença se transforma. A dimensão “espectral” da prancha permite observar como imagens formalmente semelhantes carregam cosmologias divergentes – e como o imaginário midiático do “voodoo” é reiterado, tensionado ou deslocado ao longo do século XX e de seus desdobramentos contemporâneos. A comparação, assim, não busca exaurir cada obra, mas evidenciar como cada imagem organiza gestos, temporalidades e posições autorais diante do ritual: no polo espetacular, a câmera tende a dominar e estabilizar a alteridade; na zona intermediária, observa e explica sob tensão; no polo de maior intensidade liminar, oscila, participa e se deixa afetar, permitindo que a lógica ritual atue como princípio organizador da forma. No extremo associado à “onda longa”, predominam imagens em que o ritual é reduzido a espetáculo ameaçador ou tecnologia maléfica, que consolidam o imaginário do “voodoo” como intrusão perigosa no mundo ocidental: bonecos, sacrifícios e transe aparecem como instrumentos de dominação ou regressão primitiva.

A prancha de constelação fílmica revela três recorrências gestuais principais que atravessam as obras do corpus, mas com intensidades e ontologias variáveis conforme o regime de presença. A incorporação/possessão emerge como matriz central: no pólo de onda longa, manifesta-se como espasmo teatral e ameaça exótica, com corpos rígidos ou convulsos enquadrados como perda de controle; na zona liminar, torna-se processo temporal espesso, com inclinações suaves, giros circulares e olhares suspensos que sugerem atravessamento sem dissolução total do sujeito; já no pólo de onda curta, reorganiza a forma inteira como rito purificador coletivo, como se buscasse levar o espectador ao transe. O uso de bonecos de Vodou, recorrente no imaginário ocidental, varia de instrumento maligno de vingança – próximos, manipulados em close-ups ameaçadores – a vestígio ritual domesticado na zona intermediária até ausência ou substituição por objetos vivos no polo incorporativo, onde a agência espiritual migra para corpos humanos reais. A movimentação corporal, por fim, opera como conector espectral: repetições rítmicas e danças circulares dominam o espectro todo, mas no pólo espetacular funcionam como compulsão primitiva, na liminaridade adquire duração hipnótica alinhada aos tambores, e no incorporativo estrutura a coreografia como energia compartilhada, evidenciando como um mesmo gesto muda de cosmologia conforme o enquadramento.

Poderia se esperar a inserção de *Divine Horsemen* nesse horizonte, pela forma como as imagens internalizam a duração, o ritmo e a coreografia do rito. Em diversas sequências de possessão, a repetição dos tambores organiza a temporalidade dos planos; os movimentos corporais não são enquadrados como curiosidade etnográfica, mas como centro energético da cena. A intensidade da dança, a circulação do corpo possuído e a proximidade da câmera sugerem momentos em que a imagem parece abandonar o regime puramente observacional. No entanto, alocamos o filme na zona liminar (Figura 4).



FIGURA 4 – Detalhe da prancha elaborada para o artigo
FONTE – Captura de tela da autora

Essa posição intermediária não indica insuficiência, mas tensão estrutural produtiva. A imagem é possuída não porque escapa completamente da mediação cinematográfica, mas porque é atravessada por múltiplas agências que a reorganizam sem resolvê-la num sentido único. A narração explicativa acrescentada na montagem póstuma reinscreve o material em um regime interpretativo. Um exemplo concreto disso é a sequência da possessão que ocorre ainda no início do filme (aproximadamente em 00:08:21-00:09:31), em que vemos praticantes da religião saudarem uns aos outros e convidarem os loas ao ritual. Os corpos em movimento ocupam o centro do enquadramento, a câmera permanece próxima e acompanhando a coreografia dos iniciados, o ritmo dos tambores estrutura a temporalidade dos planos. Contudo, a narração de John Genke recontextualiza essa sequência numa lógica explicativa etnográfica, transformando o que poderia ser experiência de intensidade em objeto de compreensão racional:

Na terminologia do Vodou, diz-se que o loa monta uma pessoa ou que uma pessoa é montada pelo loa. A metáfora é extraída da relação entre o cavalo e seu cavaleiro, e as ações e acontecimentos que dela resultam são a expressão da vontade do cavaleiro. Trata-se do centro para o qual convergem todos os caminhos do Vodou; é o ponto ao qual se chega pelos meios mais visíveis e físicos, e que, no entanto, permanece invisível para aquele que o percorre. (DEREN et al, 1985, n.p., tradução nossa¹¹)

A fricção entre incorporação e inscrição permanece visível não como falha, mas como índice da própria condição de possessão: assim como o iniciado Vodou não é inteiramente dominado nem completamente livre enquanto incorpora o loa, *Divine Horsemen* não é inteiramente ritual nem completamente filme etnográfico – é o intervalo entre ambos. É precisamente na coexistência entre incorporação ritual e organização cinematográfica que o filme assume sua posição liminar, tornando-se exemplar da fricção entre regimes de presença que este artigo analisa – fricção essa intensificada pelas condições da montagem póstuma, como veremos a seguir.

4. Cavalos dos deuses e a imagem possuída

Situar *Divine Horsemen* nesta prancha espectral exige compreender, de antemão, a posição singular de sua realizadora no campo cinematográfico. Maya Deren (1917-1961) emerge, após o lançamento do curta *Meshes of the Afternoon* (1943), dirigido com seu então marido Alexander Hammid, como uma das figuras centrais do cinema experimental estadunidense. Inserida no contexto do cinema de vanguarda e de uma antropologia poética que tensionava os limites entre arte e etnografia, Deren ocupa um lugar liminar entre experimentação formal e investigação cultural. Com experiência profissional de escrita e administração do grupo de dança de Katherine Dunham¹², Deren começa sua trajetória no audiovisual a partir de uma articulação entre poesia, dança, coreografia e magia para desenvolver uma concepção do cinema como uma forma de arte aproximada do “ritual” ou,

¹¹ No original: “In the terminology of Vodou it is said that the loa mounts a person or that a person is mounted by the loa. The metaphor is drawn from a horse and his rider and the actions and events which result are the expression of the will of the rider. It is the center towards which all roads of Vodou converge, it is the point at which one travels by the most visible and physical means, yet to the traveler it is itself invisible.”

¹² Katherine Dunham (1909–2006) foi uma dançarina, coreógrafa, educadora, antropóloga e ativista social negra e estadunidense. Fundadora do Ballet Nègre, companhia de dança inovadora que fundia danças caribenhas, africanas e técnicas modernas. Deren trabalhou como assistente pessoal e secretária de Dunham no início dos anos 1940, período em que os EUA ainda atravessava a segregação racial. Mais tarde, Deren viria a convidar dançarinos da companhia de Dunham (Talley Beatty e Rita Christiani) para seus próprios filmes, incluindo *A Study in Choreography for Camera* (1945).

como ela mesma disse, “referindo-se ao desenho e a estilização do movimento que confere dimensão ritual ao movimento funcional, assim como um discurso simples transforma-se em música quando a afirmação de intensificação em um nível mais alto é almejada” (Deren, 1961, tradução nossa¹³). Em 1946, quando conseguiu financiamento para sua primeira viagem ao Haiti, sua intenção era “fazer um filme experimental incorporando danças rituais haitianas” (Deren, 1953), mas descobriu que seria difícil realizar esse projeto sem um conhecimento aprofundado da religião e cultura local. Em carta de solicitação de extensão de apoio ao Guggenheim, Deren explica que sua intenção mudou à medida que percebeu que as danças eram apenas parte do ritual e não podiam ser separadas de seu contexto nem de sua estrutura metafísica. O envolvimento prolongado com as comunidades haitianas – incluindo o aprendizado do crioulo e a participação nas cerimônias de Vodou – permitiu-lhe filmar rituais até então nunca registrados.

Como desdobramento de sua investigação estética sobre dança, ritmo e estrutura ritual em seus próprios filmes, Deren acabou escrevendo o que se tornou, à época, o material mais robusto e aprofundado sobre o Vodou, *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti* (2022). Seu interesse prévio na noção de ritual lhe fez observar os rituais em geral e o próprio ritual de Vodou haitiano como uma matriz formal capaz de reorganizar o pensamento e a forma cinematográfica. Deren confronta esse viés que frequentemente constituía culturas de ascendência africana ou indígena como um objeto exótico a ser registrado, apontando que

[t]ambém é costume presumir que um homem de cultura “primitiva”, desprovido de uma compreensão científica avançada do universo físico e de recursos tecnológicos concretos, busca controlá-lo por meio de apelos devocionais e da manipulação mágica desses espíritos “místicos” aos quais ele atribui todos os fenômenos. (...) Além disso, no Haiti, por exemplo, práticas que inicialmente podem parecer supersticiosas frequentemente se revelam, à medida que se adquire maior familiaridade com a situação, eminentemente práticas naquele contexto específico. (Deren, 2022, p. 87, tradução nossa¹⁴)

¹³ No original: “(...) referring to the design and stylization of movement which confers ritual dimension upon functional motion—just as simple speech is made into song when affirmation of intensification on a higher level is intended”.

¹⁴ No original: “It is also customary to assume that a man of ‘primitive’ culture, lacking an advanced scientific understanding of the physical universe, and lacking actual technological facilities, seeks to control it by devotional appeal to, and magical manipulation of these ‘mystical’ spirits to whose activities he attributes all phenomena. (...) Moreover, in Haiti, for instance, practices which may initially seem to be superstitious often prove, upon greater familiarity with the situation, to be eminently practical in that particular context.”

O material filmado por Deren entre 1947 e 1954, que totalizava 18.000 pés (aproximadamente 5.500 metros) de película, estava sendo trabalhado pela cineasta até a sua morte em 1961. O filme só foi concluído duas décadas depois da morte de Deren, pelo seu terceiro marido, Teiji Ito, e sua então esposa, Cherel Winett Ito. Concluído postumamente como um documentário narrado por John Genke, baseada em trechos do livro homônimo. O filme constitui, assim, um objeto híbrido: ao mesmo tempo etnográfico, experimental, inacabado e remontado. Essa condição híbrida é central para pensar a noção de imagem possuída. Ademais, o que chama atenção dos espectadores de outras obras derenianas é a diferença na montagem. Entre *Meshes of the Afternoon* (1943) e *The Very Eye of Night* (1955), Deren estabeleceu sua própria linguagem audiovisual, fazendo uso de sobreposições, repetições, variações de velocidade, cortes que transportam personagens no tempo e espaço na continuidade de uma ação. Aqui se explicita o que chamamos de incorporação formal: ritmo, duração e repetição não aparecem como elementos decorativos, mas como operadores estruturais que reorganizam a experiência temporal do espectador. Essa incorporação formal torna-se perceptível, por exemplo, nas sequências em que a câmera permanece próxima aos corpos em transe, evitando a contextualização espacial típica do documentário etnográfico clássico. A duração prolongada de certos planos busca sustentar a intensidade do gesto. Diferentemente das representações hollywoodianas do “voodoo”, que isolam o instante da possessão como clímax espetacular, o transe das imagens é processual, coletivo e temporalmente espesso. E se no Vodou a possessão implica que o iniciado se torne “cavalo” do loa, incorporando a divindade, pode-se traçar um paralelo conceitual: a imagem torna-se cavalo de forças que a atravessam.

Organizar intensidades não significa ordenar fatos, mas modular forças. E, ainda assim, a montagem de *Divine Horsemen* ainda traz certo encadeamento narrativo para as imagens, como se quisesse evitar as dispersões desses gestos. Nesse sentido, a montagem aproxima-se da própria lógica da possessão: assim como o corpo do iniciado é atravessado por uma força que reorganiza sua postura, voz e movimento, a imagem é atravessada por uma intensidade que reorganiza sua temporalidade original. A montagem volta a impor sentido, quando poderia responder à energia do acontecimento. Ao articular as aproximações que fazia do cinema e do ritual em prática e em pensamento, Deren afirmava que

[u]m ritual é uma ação que se distingue de todas as outras pelo fato de buscar a realização de seu propósito por meio do exercício da forma. Nesse sentido, o ritual é

arte; e, mesmo historicamente, toda arte deriva do ritual. No ritual, a forma é o sentido. Mais especificamente, a qualidade do movimento não é um fator meramente decorativo; ela é o próprio sentido do movimento. Nesse sentido, este filme é uma dança. Essa qualidade do movimento individual e, sobretudo, a coreografia do conjunto é principalmente conferida e criada por meios filmicos – a variação das velocidades da câmera, a articulação de gestos que eram, na realidade, não relacionados entre si, a repetição de padrões tão complexos a ponto de serem únicos na experiência concreta, e outros recursos. (...) Sendo um filme-ritual, ele se realiza não apenas em termos espaciais, mas nos termos de um Tempo criado pela câmera. (Deren, 1961, p. 38, tradução nossa¹⁵)

A versão de *Divine Horsemen* que seria montada por Deren não existe, mas é possível observar os vestígios deixados pela cineasta em suas obras anteriores, seus escritos sobre cinema, sua pesquisa minuciosa sobre o Vodou haitiano. Essa condição espectral – agora vinculada aos estudos da fantasmagoria – da obra confere ao filme esse outro sentido do que chamamos de imagem possuída. Tratam-se das sobrevivências (*Nachleben*) carregadas pelas imagens que persistem, atravessando diferentes épocas e contextos (Didi-Huberman, 2013), como forças ativas que reaparecem sob novas configurações. Nesse horizonte, a ausência da montagem original de Deren não significa vazio, mas intervalo produtivo. O que chega até nós é uma obra atravessada por camadas temporais: o gesto ritual filmado nos anos 1940 e 1950, a escrita reflexiva da cineasta, a montagem realizada décadas depois, a recepção contemporânea. A imagem torna-se lugar de coexistência entre temporalidades heterogêneas, em que o passado não é superado, mas retorna como intensidade. Em *Divine Horsemen*, os gestos rituais – a inclinação do corpo, o giro repetido, o olhar suspenso – persistem para além do instante da filmagem, reencenados a cada projeção. A montagem póstuma não apaga essas forças; reinscreve-as. É nesse sentido que a imagem possuída designa a incorporação formal da lógica ritual e também a condição de uma imagem atravessada por sobrevivências que excedem qualquer intenção autoral isolada.

Também nos aproximamos do que Marcelo Ribeiro (2023) chama de assinatura rasurada, ao afirmar que, ao considerar a atribuição de autoria por meio da assinatura que

¹⁵ No original: “A ritual is an action distinguished from all others in that it seeks the realization of its purpose through the exercise of form. In this sense ritual is art; and even historically, all art derives from ritual. In ritual, the form is the meaning. More specifically, the quality of movement is not a merely decorative factor; it is the meaning itself of the movement. In this sense, this film is a dance. This quality of individual movement, and, above all, the choreography of the whole, is mainly conferred and created by filmic means – the varying camera speeds, the relating of gestures which were, in reality, unrelated, the repetition of patterns so complex as to be unique in actuality, and other means. (...) Being a film ritual, it is achieved not in spatial terms alone, but in terms of a Time created by the camera. Time here is not an emptiness to be measured by a spatial activity which may fill in.”

predomina em cada filme aponta para a potência das autorias rasuradas, “em meio à ilusão fulgurante da autoria como origem e aos rastros da autoria como função discursiva, há autorias que restam como cinza: ilegíveis como signo, seu rastro permanece informe” (p. 247). As imagens registradas por Deren expressam a forma como ela via os rituais do Vodou – o tempo que revela intensidades; a constância de uma ação ritual; o processo compartilhado. Escrevendo sobre outro projeto inacabado, Deren aponta para algumas estratégias cinematográficas que pretendia aplicar: continuidades ou contrapontos em termos de propósito semelhante ou equivalente, como também em termos de “qualidade emocional (a situação interior), relações (como em padrões hierárquicos), padrões formais (desenho coreográfico), padrões individuais de movimento, objetos de valor simbólico equivalente, objetos de forma material semelhante” (Deren, n.d., p. 9). Esses rastros – espalhados em escritos, projetos inacabados e formulações estéticas – possibilitam um vislumbre de como Deren poderia ter organizado a montagem de *Divine Horsemen* segundo sua própria gramática ritual. No entanto, a versão do filme que chegou até nós foi montada pelos Ito, sob estratégias narrativas e organizacionais distintas daquelas que caracterizavam a linguagem audiovisual da cineasta.

Argumentamos que este descompasso entre intenção autoral e materialidade final deve ser lido como deslocamento ontológico. A imagem deixa de ser exclusivamente veículo de uma subjetividade criadora e torna-se campo de atravessamentos múltiplos. Se, no ritual de possessão, o iniciado se torna cavalo do loa, a imagem aqui parece tornar-se cavalo de forças heterogêneas: as intenções de Deren, as escolhas dos Ito, a lógica ritual filmada, a narração acrescentada posteriormente, os contextos de recepção. E é essa montagem póstuma que reinscreve o filme numa zona liminar entre presença e ausência autoral. A assinatura permanece, mas rasurada; a diretora está inscrita na obra, mas também ausente de sua configuração final. A modernidade artística construiu a figura do autor como origem soberana da obra, centro unificador de intenção e sentido. A assinatura funcionaria, nesse modelo, como marca de propriedade e garantia de coerência formal. Contudo, diante de uma cosmologia como a do Vodou – na qual a agência é distribuída entre humanos e divindades, vivos e mortos –, essa concepção centralizadora é tensionada. Em *Divine Horsemen*, a autoria não desaparece, mas se descentraliza. A diretora está inscrita nas escolhas de enquadramento e na decisão de filmar, mas ausente na montagem final. Os montadores intervêm; o narrador

reinscreve sentidos onde talvez se preferissem lacunas; os praticantes performam; o ritual atravessa. A obra emerge como campo de forças distribuídas, não como expressão unívoca de um sujeito. A autoria, aqui, aproxima-se da lógica ritual: não é origem absoluta, mas ponto de passagem. Assim como o iniciado não é “dono” do loa que o atravessa, o cineasta não é proprietário integral da forma que o excede.

Nesse sentido, *Divine Horsemen* se torna, por si só, um objeto possuído, atravessado por camadas de agência que desestabilizam a noção moderna de autoria soberana. A imagem possuída, portanto, é uma proposição analítica que funciona em duas dimensões simultaneamente: dimensão formal, ou seja, a incorporação da lógica ritual que reorganiza a temporalidade, o ritmo e a duração da imagem, deslocando-a do regime puramente representacional; e a dimensão autoral/espectral, ou seja, a obra que emerge como campo de agências distribuídas (Deren, montadores, narrador, ritual filmado, recepção), não como expressão unívoca de um sujeito soberano. A homologia entre posse e imagem possuída reside nessa dupla descentralização: assim como o iniciado não é proprietário do loa que o atravessa, a autoria não significa propriedade integral da forma que o excede.

5. Quando a imagem se deixa montar

Pensar a montagem como organização de intensidades implica reconhecer que nem toda articulação fílmica se orienta pelo controle ou pela domesticação do real. No entanto, também não se trata de idealizar uma pureza ritual intocada pela mediação técnica. A fricção entre ritual e cinema produz uma tensão produtiva. A câmera enquadra, seleciona, reorganiza; o rito resiste, excede, atravessa. Não existe ritual absolutamente puro diante da câmera, assim como não existe imagem completamente soberana diante do acontecimento que a atravessa. Toda filmagem implica negociação. A domesticação etnográfica – risco já apontado em diferentes tradições críticas – permanece como possibilidade constante: transformar presença em espetáculo, intensidade em exotismo, diferença em hierarquia. Contudo, a impossibilidade de pureza não elimina a potência da fricção. Ao contrário, é nesse intervalo que emerge a possibilidade de uma imagem que não apenas representa, mas se deixa afetar. A posse, no Vodou, não anula o corpo do iniciado; reorganiza-o. De modo análogo, a montagem pode reorganizar a imagem sem reduzi-la a signo explicativo.

Quando a imagem se deixa montar, ela não abdica de sua materialidade técnica, mas reconhece que a forma pode responder às forças que a atravessam. Essa leitura oferece ao campo dos estudos da imagem e dos imaginários midiáticos uma alternativa consistente ao paradigma estritamente representacional, deslocando o foco da interpretação simbólica para a análise dos regimes de presença e dos modos de produção de mundo que atravessam as imagens. Em vez de perguntar apenas o que a imagem mostra ou significa, propõe-se indagar como ela produz presença e organiza forças. *Divine Horsemen* tensiona o regime representacional ocidental ao deslocar o olhar do espectador da curiosidade exotizante para a experiência temporal da intensidade ritual. A imagem torna-se espaço liminar entre imaginário e rito: não é rito em si, mas também não se reduz a mediação neutra. É zona de negociação ontológica, em que presença e inscrição coexistem. Essa perspectiva permite repensar imagens híbridas contemporâneas: documentários expandidos, cinema performativo, obras audiovisuais que incorporam práticas espirituais, artísticas ou comunitárias como matriz formal. Nesses contextos, a imagem deixa de ser mero registro para tornar-se acontecimento compartilhado. A ritualização do audiovisual contemporâneo – seja em performances filmadas, seja em experiências imersivas – pode ser analisada à luz da categoria aqui proposta. Retomando a hipótese inicial, argumentamos que a relação entre imagem midiática e imaginário religioso não deve ser pensada exclusivamente em termos de representação, mas como fricção entre regimes de presença. Em *Divine Horsemen*, essa fricção não se limita a uma posição dentro de um espectro comparativo; ela se manifesta como problema estrutural da própria imagem. A lógica da posse atravessa a forma, enquanto a montagem reinscreve o material sob convenções narrativas consolidadas, tornando possível reconhecer nele a coexistência instável de regimes heterogêneos.

Ademais, é fundamental distinguir spectralidade e posse. A spectralidade refere-se à persistência da ausência – à sobrevivência de gestos e assinaturas que retornam como vestígio. A posse, por sua vez, implica presença atravessada: na força que reorganiza o corpo ou a forma. A imagem possuída articula ambas as dimensões, mas não se reduz a nenhuma delas. A principal contribuição deste trabalho consiste em propor essa categoria como ferramenta analítica para os estudos dos imaginários midiáticos. A “imagem possuída” intervém nos estudos de imaginários midiáticos religiosos ao evitar dicotomias reducionistas (exotização vs. transparência etnográfica), propondo uma homologia estrutural

entre ritual e atravessamentos formais no cinema. A categoria capta como agências heterogêneas (ritual + montagem + recepção) produzem presenças liminares e a prancha elaborada para a constelação fílmica prospecta uma epistemologia relacional: imagens são campos de forças mutáveis, convidando reanálises contínuas em rede. Trata-se de reconhecer como certas imagens reorganizam a experiência sensível, instaurando zonas liminares onde presença e mediação coexistem em tensão. Nesse sentido, sustenta-se que *Divine Horsemen* não ocupa um ponto no espectro: ele torna visível o próprio espectro.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. **Signatura rerum**: sobre o método. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- BACHELARD, Gaston. **Ar e os Sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema I**: A imagem-movimento. São Paulo, SP: Brasiliense, 1983.
- _____. **Cinema II**: A imagem-tempo. São Paulo, SP: Brasiliense, 2009.
- DEREN, Maya. **Divine Horsemen: the living gods of Haiti**. 1. ed. São Paulo: Edições Oséetùrá, 2022. ISBN 979-8831591439.
- _____. **An anagram of ideas on art, form and film**. Kingston: McPherson & Company, 2005.
- _____. Re: Guggenheim Fellowship, 1944-1953, including application material. 1953. Datiloscrito. Maya Deren Collection, Howard Gotlieb Archival Research Center – Boston University, Boston. Box: 4, Folder: 11.
- _____. Draft of a program for a showing of “Chamber Films by Maya Deren,” with final version of program. 1961. Datiloscrito. Maya Deren Collection, Howard Gotlieb Archival Research Center – Boston University, Boston. Box: 2, Folder: 24.
- _____. Outline of Projected 16mm Film. n.d. Datiloscrito. Maya Deren Collection, Howard Gotlieb Archival Research Center – Boston University, Boston. Box: 2, Folder: 13.
- _____. A statement of principles (USA, 1961). In: MACKENZIE, Scott (ed.). **Film manifestos and global cinema cultures**: a critical anthology. Berkeley: University of California Press, 2014. p. 56–58. DOI: <https://doi.org/10.1525/9780520957411-019>
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FISCHER-LICHTE, Erika. **The transformative Power of Performance: A New Aesthetics**. Trad. Saskya Iris Jain. Londres: Routledge, 2008. 240p.
- GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais**: morfologia e história. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. **O fio e os rastros**: verdadeiro, falso, fictício. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2010.
- HAN, Byung-Chul. (2021). **O desaparecimento dos rituais**: uma topologia do presente. Tradução: Gabriel Salvi Philipson. Petrópolis: Vozes, 160 p.

HENNEMANN, Johannes; SCHMIDT, Marco. **The Zettelkasten Method**: Examples and Applications. *International Journal of Knowledge Organization and Management*, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.31235/osf.io/avq8h>. Acesso em: 30 nov. 2025.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021.

MICHELSON, Annette. On reading Deren's notebook. In: NICHOLS, Bill (ed.). **Maya Deren and the American avant-garde**. Berkeley: University of California Press, 2001. p. 20–40.

RIBEIRO, Marcelo R. S. **Autorias rasuradas em "Afrique 50"**: para uma economia política das assinaturas. *Esferas*, v. 1, n. 26, p. 243-268, 12 abr. 2023.

SCHECHNER, Richard. **Performance Theory**. London: Routledge, 1988.

SOUTO, Mariana. **Constelações filmicas**: um método comparatista no cinema. *Galáxia*, São Paulo, n. 45, set-dez. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1982-25532020344673>. Acesso em: 20 fev. 2026.

SZTUTMAN, Renato. **Imagens perigosas**: a possessão e a gênese do cinema de Jean Rouch. *Cadernos de Campo* (São Paulo - 1991), São Paulo, Brasil, v. 13, n. 13, p. 115–124, 2005. DOI: 10.11606/issn.2316-9133.v13i13p115-124. Disponível em: <https://revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50254>. Acesso em: 20 fev. 2026.

TURNER, Victor. **Liminal ao liminoide**: em brincadeira, fluxo e ritual – um ensaio de simbologia comparativa. *Mediações: revista de ciências sociais*, Londrina, v. 17, n. 2, p. 214–257, 2012. DOI: 10.5433/2176-6665.2012v17n2p214.

Filmes

ANGEL HEART. Direção: Alan Parker. Estados Unidos: Carolco Pictures, 1987. Filme.

BLACK MOON. Direção: Roy William Neill. Estados Unidos: Columbia Pictures, 1934. Filme.

CHILD'S PLAY. Direção: Tom Holland. Estados Unidos: David Kirschner Productions, 1988. Filme.

DIVINE HORSEMEN: THE LIVING GODS OF HAITI. Direção: Maya Deren, Teiji Ito, Cherel Winett Ito. Estados Unidos, 1985. Filme.

EVE'S BAYOU. Direção: Kasi Lemmons. Estados Unidos: Chime Films, 1997. Filme.

THE BELIEVERS. Direção: John Schlesinger. Estados Unidos: United Artists, 1987. Filme.

THE SERPENT AND THE RAINBOW. Direção: Wes Craven. Estados Unidos: Universal Pictures, 1988. Filme.

THE SKELETON KEY. Direção: Iain Softley. Estados Unidos: Double Feature Films, 2005. Filme.

VOODOO ISLAND. Direção: Reginald Le Borg. Estados Unidos: Aubrey Schenck Productions, 1957. Filme.

VOODOO WOMAN. Direção: Edward L. Cahn. Estados Unidos: Carmel Productions, 1957. Filme.

WATER RITUAL #1: A RITE OF PURIFICATION. Direção: Barbara McCullough. Estados Unidos, 1979. Curta-metragem (4 min).

WHITE ZOMBIE. Direção: Victor Halperin. Estados Unidos: Halperin Productions, 1932. Filme.

YĂMÎYHEX: as mulheres-espírito. Direção: Sueli Maxakali; Isael Maxakali. Brasil, 2019. 77 min. Filme.