

DAMASCENO, Tatiana Maria. **Fé no Corpo: vestígios de recordações num corpo passante**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Departamento de Arte Corporal; Professora Adjunta.

**RESUMO:** O objetivo desta comunicação é apresentar recortes da experiência cênica de elaboração e apresentação do solo Fé no Corpo. O solo é tecido por memórias de rituais que vivenciei ao longo de uma vida e por experiências cênicas onde o corpo, só ganha corpo, ao se colocar em processo de descobertas, afetações e transformações. Nos entremeios de movimentos, gestos, expressões e palavras, meu corpo escrito pela oralidade ritualística e pela prática de dançar, movimenta o tempo da recordação de um outro lugar além do estar ali presente, naquele momento, mas alterado por lembranças que são evocadas por um passado sempre em movimento. A evocação do corpo em fé é uma recordação no corpo, um ato que é ao mesmo tempo tradicional e singular (CONNERTON, 1999). Como a exposição de minhas memórias podem afetar o olhar é a memória de quem assiste a performance? A ideia de Fé no Corpo vem da percepção da riqueza expressiva das práticas corporais da cultura afro-brasileira, principalmente, nos espaços públicos, onde circulam histórias, afetos e corpos com incontáveis formas de deslocar-se, gesticular e interagir. As tradições afro-brasileiras revelam e afirmam uma cultura do corpo, um corpo que funcionou para os negros como lócus de alteridade. As práticas por eles organizadas encontraram na linguagem dos gestos, palavras e sons seu principal veículo de expressão (DAMASCENO, 2015). Em Fé no Corpo a corporeidade é apresentada como um arquivo que condensa um saber pelos movimentos verbais e não-verbais, com a finalidade de transmitir e conservar memórias pessoais e de um grupo (TAVARES, 2013).

**PALAVRAS CHAVE:** Corpo, Dança, Memória, Ancestralidade

**Faith in the Body: traces of memories in a passing body.**

**SUMMARY:** The purpose of this communication is to present clippings of the scenic experience of the elaboration and presentation of the Faith in the Body soil. The soil is woven by memories of rituals that I have lived through a lifetime and by scenic experiences where the body only gains body when it is put in the process of discoveries, affectations and transformations. In the midst of movements, gestures, expressions and words, my body written by ritualistic orality and the practice of dancing, moves the time of remembrance of another place beyond being present there, at that moment, but altered by memories that are evoked by a always moving. The evocation of the body in faith is a remembrance in the body, an act that is both traditional and singular (CONNERTON, 1999). How can the exposure of my memories affect the look is the memory of who watches the performance? The idea of Faith in the Body comes from the perception of the expressive richness of the corporal practices of Afro-Brazilian culture, especially in public spaces, where stories, affections and bodies circulate with countless ways of moving, gesturing and interacting. Afro-Brazilian traditions reveal and affirm a culture of the body, a body that worked for the blacks as a locus of otherness. The practices they organized found in the language of gestures, words and sounds their main means of expression (DAMASCENO, 2015). In Faith in the Body, corporeality is presented as a file

that condenses a knowledge of verbal and non-verbal movements, with the purpose of transmitting and preserving personal and group memories (TAVARES, 2013).

**KEYWORDS:** Body, Dance, Memory, Ancestry

**Fé no Corpo**<sup>1</sup> é um trabalho artístico em continua construção, cuja pesquisa estética gestual se ancora nos estudos e discussões da performance que cobre um território amplo de ações, singulares e coletivas, identificadas com um comportamento expressivo. Entendendo isso, fixo o meu olhar e reflexões nas práticas espetaculares ritualísticas e nas práticas artísticas elaboradas para a cena (dança-teatro), aportadas em tradições africanas ressignificadas e reordenadas em solo brasileiro. Fé no corpo é uma criação revisitada de práticas, pensamentos, experiências e valores que formaram, e ainda formam, o meu corpo, de maneira geral, dentro do contexto da sociedade, e, do religioso das tradições do candomblé. Neste sentido, o que foi experiência e se configurou como memória corporal, é revivida e sentida novamente no espaço do acontecer, onde o sujeito da experiência, como bem sublinha Bondía (2002), é tomado de paixão, de receptividade, de paciência, de disponibilidade e de abertura essencial. Segundo o filósofo africano Jean-Godefroy Bidima:

Não podemos entrar na filosofia, assim como na vida, senão misturados a uma história que nos precede e enredados em histórias que se tecem entorno e sobre nós. Histórias nas quais se sondam nossas próprias *constituições* e *situações*; histórias nas quais se separam *narrativas intrincadas* que nos levam e transportam em direção a um outro lugar; histórias que nós antecipamos por nossa audácia e que nos capturam; histórias, finalmente, que se conjugam no condicional de tanto que suas armadilhas conduzem a língua às nossas categorizações arriscadas. (2002, p. 7)

Essas histórias e experiências tornam-se, na pesquisa do solo, vestígios de recordações num corpo passante. Num corpo em transição, em deslocamento, que segundo Bidima (2002), revela o que ele se tornou ou o que ele é agora, originário de pensamentos de mediações, afirmando assim, a incompletude da minha própria história corpo-oral. A evocação do corpo em fé é uma recordação no corpo, um ato que é ao mesmo tempo tradicional, singular e

---

<sup>1</sup> **Ficha Técnica Fé no Corpo: Pesquisa, criação e Interpretação:** Tatiana Damasceno, **Direção:** Renata Borges, **Fotografia:** Julius Mack e Derick Abreu, **Desenho de luz:** Luciana Liege, **Iluminação:** David Israel, **Figurino:** Tatiana Damasceno e Renata Borges.

transitório (CONNERTON, 1999). Como a exposição de minhas memórias podem afetar o olhar é a memória de quem assiste a performance?

A performance, tanto do trabalho artístico como de práticas rituais, é entendida como uma ação ritualizada, reiterativa, um comportamento recuperado, como bem salienta Richard Schechner (2003). Para Schechner (2003, p. 28), partindo do que quer que seja “a performance ocorre apenas em ação, interação e relação. A performance está entre”. O autor segue destacando que a performance é única não só em sua materialidade como na interatividade. Porque performances são feitas de pedaços de comportamentos restaurados. O conceito de “comportamento restaurado” é fundamental para entendermos o corpo do performer como atualizador de memórias de práticas performáticas, artísticas ou rituais, que sobressaem em diferentes espaços, sendo nesses espaços memorizadas, reinterpretadas e transmitidas.

Figura 1: Performance Fé no Corpo

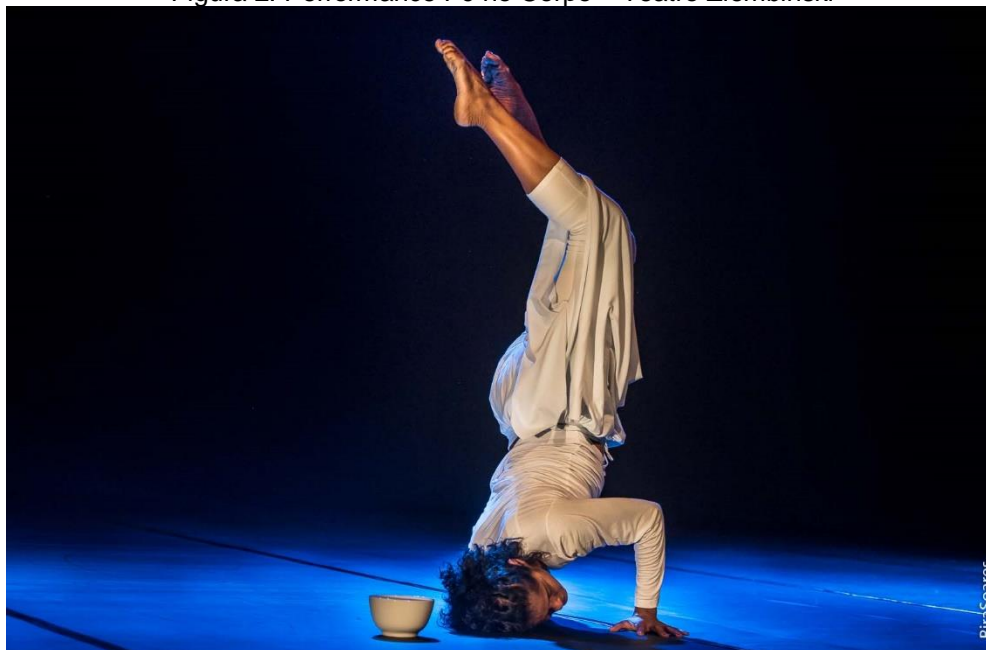


Fotografia: Julius Mack

Ligiéro (2011), um dos responsáveis pela introdução deste conceito no Brasil, chama atenção para o fato de que o termo “restauração”, quando aplicado às performances afro-brasileiras, poderia também ser traduzido como “recuperação do comportamento” – a partir da tradução feita para o espanhol – mas ultimamente, o autor tem pensado que “reiteração do comportamento” é mais adequado, uma vez que não se trata apenas de trazer de volta de uma

memória coletiva um comportamento ancestral, mas reafirmá-lo no presente por meio da performance<sup>2</sup>. O comportamento restaurado ou reiterado é, portanto, uma experiência concreta, pessoal que instrui o performer (o adepto ou o artista) como deve ou deveria atuar (desempenhar o seu papel), são roteiros e ações, textos conhecidos, movimentos codificados (SCHECHNER, 2003). Diríamos que são movimentos reapresentados.

Figura 2: Performance Fé no Corpo – Teatro Ziembinski



Fotografia: Bira Soares / 2017

O objeto de desejo da encenação do solo é oferecer ao espectador, de maneira variada e poética, uma visita ao corpo em fé, na fé em um corpo afrodescendente, que no espaço cotidiano e extracotidiano organiza ações que afirmam valores, crenças, escolhas estéticas e conhecimentos, que são vistos, até hoje, com um certo estranhamento, principalmente por pertencer ao diversificado universo cultural de matriz africana. **Fé no Corpo ou Corpo em Fé?** Questiona na cena: quando você olha o que você vê e o que você não vê? Reavivando a reflexão sobre diversidade, respeito, memória, corpo negro em suas tradições, modos de ser social e cultural.

O solo oportuniza à formação de um ponto de vista crítico sobre práticas que, de certa forma, não são vivenciadas ou entendidas por muitas pessoas,

---

<sup>2</sup> LIGIÉRO, Zeca. Comunicação com a autora, 2014.

mas que as confrontam no dia a dia, principalmente por meio de imagens expostas na cidade e a reverberação delas no imaginário popular.

No cotidiano de diversas cidades brasileiras, obviamente, algumas mais e outras menos, percebemos uma diversidade de práticas relacionadas ao universo afro-brasileiro. É comum vermos um indivíduo passear na cidade em dias distintos, vestido todo de branco com alguns colares de conta<sup>3</sup> envoltos ao pescoço. Os adeptos do candomblé, também chamados de povo de santo, geralmente se vestem de branco em um dia da semana que é dedicado ao seu orixá; as sextas-feiras são dedicadas a Oxalá; e no período de certas obrigações que exigem a utilização do branco como preceito<sup>4</sup>. Vestir-se de branco depende da ocasião.

Figura 3: Performance Fé no Corpo – Centro Coreográfico do Rio de Janeiro



Fotografia: Bira Soares / 2017

Em relação aos adornos, vemos também o uso de brincos de ouro, prata ou cobre cravado com um búzio, pulseiras de prata e cobre nos braços e o uso do pano estampado ou de outras cores enrolado na cabeça. Sem falar nas barracas das baianas do acarajé e da venda de ervas em casas que comercializam artigos religiosos. Não é difícil vermos também alguém fazendo

---

<sup>3</sup> Também chamado fio de contas ou ilequês. Contas enfiadas em cordões (cordonê) ou fios de náilon. Raul Lody informa que “eram enfiadas na palha-da-costa [...]”. As cores e tipos de materiais que formam cada fio-de-contas variam conforme a intenção, podendo marcar hierarquia, situações especiais, uso cotidiano, além de identificar os deuses.” (2001, p. 33)

<sup>4</sup> Norma; algo recomendado para se praticar; ensinamento que orienta a conduta antes, durante ou após os rituais.

um ebó<sup>5</sup> ou uma oferenda nos espaços da cidade e em seu entorno como: na encruzilhada, na mata, na estrada, na praça, na praia, em frente ao cemitério ou na cachoeira.

Sobre o imaginário, Laplantine e Trindade (1997), esclarece que ele é um mobilizador e evocador de imagens que utiliza o simbólico para exprimir-se e existir, por sua vez, o simbólico pressupõe a capacidade imaginária. Eles esclarecem também que: “as imagens e o imaginário são sinônimos do simbólico, pois as imagens são formas que contêm sentidos afetivos universais ou arquetípicos, cujas explicações remetem a estruturas do inconsciente” (p.17). Para os autores imagens são construções baseadas nas informações obtidas pelas experiências visuais anteriores.

Nós produzimos imagens porque as informações envolvidas em nosso pensamento são sempre de natureza perceptiva. Imagens não são coisas concretas, mas são criadas como parte do ato de pensar. Assim a imagem que temos de um objeto não é o próprio objeto, mas uma faceta do que nós sabemos sobre esse objeto externo. (1997, p. 11)

Ao longo do texto, me permito levantar algumas questões oportunas, já que, ao expor o meu corpo na cena, é tudo que o constitui, abro a possibilidade de revelar ou de esconder minhas escolhas no mundo. Mesmo sabendo que as vezes, o meu corpo parece ocultar o processamento de fatos, que escapam ao pensamento, escurecendo uma parcela de luz, de um saber de si próprio. De saber informações que são acionadas e fixadas em diversos pedaços e sistemas do corpo, mas que outra parte não tem noção ou não consegue entender ou explicar. O entendimento vem através do movimento do corpo todo de forma orquestrada. “Viver o corpo não é somente assegurar um domínio ou afirmar sua potência, mas também descobrir sua servidão, reconhecer sua fragilidade (BERNARD, p.12, 2016). Assim, às vezes sinto o meu corpo. Sandra Meyer Nunes ao falar de ação e cognição afirma que:

A ação “consciente” (incluindo a do ator) emerge, muitas vezes, de movimentos aparentemente involuntários, orquestrados em uma rede neuronal rica em referenciais, memórias passadas e percepção do momento presente sem o controle intencional do agente. Há um terreno desconhecido (e criativo) que não depende plenamente da intenção do ator, mas que pode ser acionado pela parte cabível ao exercício de sua vontade. (2003, p.129)

---

<sup>5</sup> A palavra ebó significa sacrifício. Segundo José Beniste (2002, p. 280), “o ebó pode ser definido com um ato de se fazer uma oferenda, do reino animal, vegetal ou mineral, de comidas, bebidas e qualquer objeto, a uma divindade ou entidade espiritual.”.

No pensar sobre o *corpo* do Fé no Corpo na produção da ação consciente / inconsciente, da fragilidade, da relação corporal em diversos meios sociais e sobre a potência corporal que evidencia a presença cênica, no palco, no terreiro ou em outros cenários de atuação, surgem as questões<sup>6</sup>: Como lidar com as alterações do corpo, com as interrupções de ensaio em uma segunda passagem? Como lidar com o corpo desgastado pelo tempo e pelo vazio do espaço? Como lidar com o trânsito entre ir, mover e se automotivar todos os dias? Porque nem sempre é fácil estar em potência. O corpo não está preparado todos os dias por mais experiência que tenha. O tempo, como na sabedoria do terreiro, paira o corpo. Mas o corpo, por si só, continua a se mover no limite entre o real e o cênico. Talvez porque o corpo já seja cena, já seja o próprio terreiro. E tudo é uma questão de deslocamento no espaço. É como Nunes (2003, p.121) esclarece, “Esta presença estaria ligada à comunicação corporal imediata articulada no organismo do ator no aqui e agora”. Não importando o espaço.

Na criação da performance utilizei em laboratórios as reflexões advindas nos terreiros de candomblé, nas festas populares em espaços urbanos, a observação de práticas religiosas no cotidiano da cidade e o entendimento do meu corpo ao buscar restaurar o corpo simbólico, que ativa uma energia significativamente alterada, energizada, reiterada.

Ao propor um mergulho na memória dentro do processo de composição, parti para uma investigação profunda de como o corpo pode acessar suas energias e quando acessadas o lugar do corpo físico e seus estados de presença são alcançados. A energia está envolvida em todos os processos da vida, pensamentos, sentimentos, ações, processos vitais, etc. Neste sentido, o trabalho de ativação do movimento corporal é importante para acionar o fluxo respiratório do indivíduo e aumenta o nível de energia do corpo. O corpo excitado e quente torna-se um corpo vivo, ativo, falante, firme e mais confiante para expressar suas experiências. Laboratórios com essa proposta precisam ser vividos intensamente, porque o objetivo é desenvolver uma pesquisa de si, reconhecendo suas potências energéticas e propor um trabalho a partir delas.

A repetição do gesto assim como lugar de apropriação de uma fala que se transforma na medida em que os ensaios iam acontecendo, propiciaram uma

---

<sup>6</sup> Em conversas realizadas com Renata Borges, diretora da performance Fé no Corpo.

mudança do corpo e da cena. A memória, aos poucos, foi se tornando um discurso alterado pela construção do movimento do corpo.

Nos laboratórios um ponto alimentou o outro entrelaçando experiências pessoais e de trabalho de campo. Concomitante à montagem da performance, realizei exercícios direcionados para compreensão e desenvolvimento do movimento, dentro da composição do campo do corpo em fé. Neste processo, percebi que a fisicalidade do corpo não vem apenas do movimento, mas de uma memória que é acionada através de uma pesquisa sobre os gestos, os gostos, as sonoridades, as vivências e de um movimento que não se encontra anterior ao fazer, a memória se encontra em movimento (DAMASCENO; AZEVEDO, 2018, p. 296-297). Há nesta dança aquilo que Louppe (2012) associa a uma evocação de sensações, espelhos e ressonâncias que vão além de uma interpretação sobre o que está sendo dançado, mas sim de um horizonte simbólico a partir das imagens trazidas pelo corpo a partir daquela dramaturgia exposta em cena. A memória, segundo Louppe (2012), é o retorno daquilo que esquecemos na medida em que o movimento inaugura continuamente a presença. Esta presença, durante o processo criativo era desenvolvida a partir dos estímulos para criação: como: música, imagem, objeto, uma situação, um figurino e a iluminação cênica. Às vezes explorava só os movimentos dos ombros e dos membros superiores ou da coluna e da cabeça ou dos membros inferiores e dos pés. Nesse processo, buscou-se diferenciar a relação com o espaço percebendo a importância de determinadas partes corporais nas práticas afro-brasileiras.

Até que ponto, na sociedade contemporânea, práticas performativas afro-ancestrais-brasileiras são percebidas como excêntricas, ultrapassadas e destituídas de conhecimentos valiosos para formação dos sujeitos sociais?

As tradições afro-brasileiras englobam performances como a música, a dança, e diversas outras práticas intermediadas pelo corpo-oral, em seus rituais privados e públicos. Neste sentido, o corpo-oral é o principal canal de expressão e de comunicação com o sagrado. As tradições afro-brasileiras revelam e afirmam uma cultura do corpo-oral, um corpo que funcionou para os negros como locus de alteridade. As práticas por eles organizadas encontraram na linguagem dos gestos, dos movimentos, das palavras e dos sons seu principal veículo de expressão (DAMASCENO, 2015). Assim, podemos pensar no corpo como local



da inscrita de textos de movimentos que guardam a memória de um grupo no *processo de travessia*. Os textos que transportam sentidos são recordados pelas performances corporais em *translações*, acionadas em diferentes momentos nos rituais, nas festas e nas diversas produções artísticas. Neste cenário se configura a própria diversidade da nossa cultura, em suas tradições e seus fazeres contemporâneos construindo no jogo coreográfico a poética do solo.

Figura 4: Performance Fé no Corpo – Centro Coreográfico do Rio de Janeiro



Fotografia: Bira Soares / 2017

Nas práticas tradicionais o sujeito é parte integradora da performance. No dizer do professor Júlio Tavares (2013), o corpo, expressão maior de mediações cultura/natureza, imbuído de saberes orientados pelos ritos e pela tradição, constitui-se e se organiza como um arquivo vivo ambulante, que transita por muitos lugares disseminando saberes. A memória do terreiro, provida de redomas sensórias próprias, inscreve-se no corpo do devoto. Assim, o corpo assume um papel imediato, “**realiza: a ação direta da produção da presença**”, como destaca Tavares (2013, p. 81). Essa produção de presença numa coletividade, pode ser compreendido como um movimento social e político em que os sujeitos organizam práticas, expressam vontades e valores, afirmam identidades, articulam discursos abrindo espaço para novos significados e uma maior interação dos indivíduos.

O Cenário do solo é desenhado por alguns objetos, que, espalhados, habitam e transformam o espaço. Um círculo, uma reta, uma encruzilhada, uma

curva, um lugar que permite a instauração de um ambiente estético e simbólico, propício para o acontecimento do jogo de tensão da prática do corpo em fé na fé no corpo.

Figura 5: Performance Fé no Corpo – X Excuentro Excêntrico, Chile.



Fotografia: Hemispheric Institute of Performance and Politics / 2016

A montagem da performance foi concebida a partir do diálogo interdisciplinar entre a dança, a música e as artes plásticas. Buscando na cena uma dramaturgia elaborada através da composição de imagens poéticas em movimento.

#### Referências Bibliográficas

- BENISTE, José. **Òrun Àiyé: o encontro de dois mundos**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- BERNARD, Michel. **O corpo**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2016.
- BIDIMA, Jean-Godefroy. **De la traversée: raconter des expériences, partager le sens**. Rue Descartes, 2002/2, n.36, p. 7-17.
- BONDÍA, Larrosa Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Revista Brasileira de Educação. São Paulo, n. 19, 2002.
- CONNERTON, Paul. **Como as sociedades recordam**. 2. ed. Oeiras: Celta, 1999.
- DAMASCENO, Tatiana Maria. **Nas águas de lemanjá: um estudo das práticas performativas no candomblé e na festa à beira-mar**. Tese de Doutorado em Artes Cênicas. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2015.
- DAMASCENO, Tatiana Maria; AZEVEDO, Renata Borges de. **InCORPO e Fé no Corpo: recordações em movimentos e falas poéticas**. V Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança. Manaus: ANDA, 2018. p. 288-299. [www.portalanda.com.br](http://www.portalanda.com.br).
- NUNES, Meyer Sandra. **O Corpo do Ator em Ação**. In: GREINER, C., AMORIM C. (Org.). *leituras do Corpo*. São Paulo: Annablume, 2003.
- LAPLATINE, François; TRINDADE, Liana. **O que é imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- LODY, Raul. **Jóias do Axé: fios de contas e outros adornos do corpo: a joalheria afro-brasileira**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

TAVARES, Júlio César de Souza. **Dança da Guerra**: arquivo e arma: elementos para uma teoria da capoeiragem e da comunicação corporal afro-brasileira. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.

Zeca Ligiéro. **Corpo a corpo**: estudos das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.