



**Renata Borges de Azevedo**

**A escrita dos rituais performáticos**

**Pequenas frestas entre o transe no  
terreiro de candomblé e a vertigem do  
corpo que dança**

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós - graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras da PUC – Rio.

Orientadora: Profa. Patricia Gissoni Santiago Lavelle

Rio de Janeiro  
Março de 2020



**Renata Borges de Azevedo**

**A escrita dos rituais performáticos**

**Pequenas frestas entre o transe no  
terreiro de candomblé e a vertigem do  
corpo que dança**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós - graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras da PUC - Rio Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

**Profa. Patricia Gissoni SantiagoLavelle**  
Orientadora  
Departamento de Letras - PUC-Rio

**Profa. Eneida Leal Cunha**  
Departamento de Letras - PUC-Rio

**Profa. Tatiana Damasceno**  
UFRJ

Rio de Janeiro, 10 de março de 2020.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e da orientadora.

## Renata Borges de Azevedo

Graduou-se em Letras, com Habilitação em Português e Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro em 2006. Graduou-se em Dança pela Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2012, onde também lecionou entre 2013 e 2014. Participou de diversos seminários e congressos nas áreas de literatura, dança, performance, cultura e política, tendo assinado publicações em revistas e livros nestas mesmas áreas.

### Ficha Catalográfica

Azevedo, Renata Borges de

**A escrita dos rituais performáticos.** Pequenas frestas entre o transe no terreiro de candomblé e a vertigem do corpo que dança/ Renata Borges de Azevedo ; orientadora: Patricia Gissoni Santiago Lavelle. – Rio de Janeiro PUC, Departamento de Letras, 2020.

v., 89 f.,; il.; 29,7 cm

1. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Corpo. 3. Candomblé. 4. Escrita. 5. Memória. 6. Performance. I. Lavelle, Patricia Gissoni de Santiago. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD:800

## Agradecimentos

À minha orientadora Patrícia Lavelle, pela escuta, cuidado e troca desde o processo de seleção para o Programa de Pós – graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade.

Ao CNPq e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

À minha mãe, pelo poder da escolha, pelo amor e pelo investimento emocional e financeiro, para que eu pudesse continuar pesquisando. E ao meu pai, pelas conversas, pelo lugar fora da ordem, pelo intervalo entre as coisas mais sérias e prazos avassaladores.

À Taís Oliveira, pelo encontro, parceria e amor.

A todos os funcionários do Departamento de Letras da PUC - Rio

À professora Tatiana Damasceno, pela amizade, parceria, pela dança, pelo encontro com o ritual, por conduzir meus pés descalços e vazios de qualquer pretensão no candomblé, e por aceitar ser banca na finalização deste ciclo.

À professora Eneida Leal Cunha, por aceitar a participação como banca de minha defesa de mestrado, assim como seus ensinamentos durante minha passagem pelo Programa de Pós – graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade.

Ao professor do Programa de Pós – Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade Fred Coelho, pela dedicação e incentivo durante a trajetória desta pesquisa.

À professora Denise Sá, por acreditar em mim desde os meus primeiros passos em minha trajetória artística e acadêmica.

Ao meu amigo Raphael Ribeiro, pelo cuidado diário, pela escuta, pelos cafés, e pela rasura na escrita

Ao meu amigo Jefferson Nascimento, pela amizade, pelo incentivo em continuar pesquisando e por me apontar caminhos possíveis mostrando tudo que já existia em mim.

Ao grupo Nudafro Cia de Dança Contemporânea da UFRJ, por ser espaço de amizades e pesquisa, desvelando caminhos necessários para minha continuidade como acadêmica e artista, ao mesmo tempo.

Ao Grupo Bando dirigido por Carina Nagib, pela amizade, parceria, risos, pela força constituída nas mulheres que permitiram ver a força que eu tenho.

Aos meus amigos Alexandre Mendes, Camila Fersi, Dudu Esper, Fernanda Porto, Marina Pacheco, Henrique Bellas, Thalia Fersi, Handré Garcia, Felipe Machado e tantos outros que não cabem aqui, pelos risos, pelas escutas, por participar de minha trajetória.

Ao meu amigo Raphael Arah, por esta parceria – amizade e por todas as escutas diante de meu processo de escrita e construção de um corpo que gerou esta dissertação.

Ao meu amigo Fabio Costa, por me conduzir ao terreiro me auxiliando em minhas pesquisas.

Ao Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro e ao Teatro Municipal Ziembiski por ser um espaço inicial de pesquisa em minha vida acadêmica e artística.

À minha mestra de Reiki Danielle Vilella Paulino, pelo encontro com o sagrado.

À Mãe Tania de Iansã, pelo primeiro encontro – cuidado no candomblé em seu terreiro no bairro de Sepetiba na Zona Oeste do Rio de Janeiro.

Ao professor Alexandre Carvalho, e aos colegas da UFRJ Mirian Miralles, Vitor Garcia e Marcão por me acolherem durante meu primeiro processo de incorporação.

Aos meus alunos, pelo corpo transformado pelo tempo que sou hoje.

Ao terreiro de candomblé Humpame Kuban Bewa Lemin, ao Pai de Santo Humbono Rogério de Olissa e a todos os membros da casa, sobretudo a Ekedi Isa, que me acolheram durante o processo final de minha pesquisa de campo.

Aos meus pais.

## Resumo

Azevedo, Renata Borges; LAVELLE, Patricia Gissoni Santiago. **A escrita dos rituais performáticos. Pequenas frestas entre o transe no terreiro de candomblé e a vertigem do corpo que dança.** Rio de Janeiro, 2020. 89 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O presente trabalho tem como objetivo observar as percepções físicas no processo de transe dos membros da comunidade já iniciados no candomblé após uma pesquisa de campo realizada entre 2018 e 2019, a partir de uma perspectiva comparativa com a vertigem do corpo durante a criação de uma performance. Ao situar-se em uma fronteira entre o ensaio acadêmico e as narrativas literárias, busca-se compreender o transe como um possível laboratório estético para a composição do movimento, no qual interesse-me pelo limiar entre os códigos corporais de quem performa e de quem vivencia a experiência da incorporação na religião como uma forma de escrita do corpo, seja ela estética ou política. Ao mesmo tempo, propõe-se uma discussão sobre os ataques violentos e preconceituosos que as religiões afro-brasileiras enfrentam, possibilitando, a partir de um olhar sobre as práticas do candomblé, um espaço público de reflexão política além de uma questão de fruição estética. Este trabalho implica a escrita de minhas memórias sobre o candomblé desde a infância, de narrativas produzidas a partir de vivências e conversas anotadas em meu caderno de campo durante as visitas aos terreiros e ensaios numa residência artística do Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro. Propõe-se, deste modo, a observação dos códigos tradicionais reproduzidos nos rituais como um método de composição da performance “Transe”, e sobretudo, a produção de uma escrita poética a partir desse lugar de afeto, construção política e experiência.

## Palavras-chave

Corpo; Candomblé; Escrita; Memória; Performance.

## Abstract

Azevedo, Renata Borges; LAVELLE, Patricia Gissoni Santiago. **The writing of performance rituals. Small gaps between the trance in the candomblé terreiro and the vertigo of the dancing body.** Rio de Janeiro, 2020. 89 p. Master's Dissertation - Department of Letters, Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro.

The present work aims to observe the physical perceptions in the trance process of community members already initiated in candomblé after a field research carried out between 2018 and 2019, from a comparative perspective with the vertigo of the body during the creation of a performance. By standing on a boundary between academic essay and literary narratives, we seek to understand trance as a possible aesthetic laboratory for the composition of the movement, in which I am interested in the threshold between the body codes of those who perform and those he experiences the experience of incorporation into religion as a form of body writing, be it aesthetic or political. At the same time, it proposes a discussion about the violent and prejudiced attacks that Afro-Brazilian religions face, allowing, from a look at candomblé practices, a public space for political reflection in addition to a matter of aesthetic fruition. This work involves the writing of my memories of candomblé since childhood, of narratives produced from experiences and conversations noted in my field notebook during visits to the terreiros and rehearsals at an artistic residency at the Coreographic Center of the City of Rio de Janeiro. In this way, it is proposed to observe the traditional codes reproduced in the rituals as a method of composing the performance "Transe", and above all, the production of a poetic writing from that place of affection, political construction and experience.

## Keyword

Body; Candomblé; Writing; Memory; Performance.

## **Sumário**

<b>1) Introdução</b>	<b>12</b>
Fio de contas: motivações e vivências para a composição de uma escrita	
<b>2) Ori: um estudo sobre o transe no ritual</b>	<b>28</b>
2.1) O entrelugar das memórias de infância e a pesquisa de campo no terreiro de candomblé	
<b>3) A escrita do corpo</b>	<b>67</b>
3.1) Metodologias de composição para performance “Transe”	
<b>4) Conclusão</b>	<b>81</b>
4.1) Corte para Exu: caminhos abertos para escrita poética de um corpo	
<b>5) Referências Bibliográficas</b>	<b>85</b>

## **Lista de figuras**

<b>Figura 1: Obi – O orixá da sorte –Templo Arani</b>	<b>30</b>
<b>Figura 2: Registro Fotográfico da Performance Guia</b>	<b>37</b>
<b>Figura 3: Registro Fotográfico da Performance Guia</b>	<b>38</b>
<b>Figura 4: Registro Fotográfico da Performance Guia</b>	<b>39</b>
<b>Figura 5: Registro Fotográfico da Performance Guia</b>	<b>40</b>
<b>Figura 6: Registro Fotográfico da Performance Guia</b>	<b>41</b>
<b>Figura 7: Entrada da Casa de Matriz Africana Humpame Kuban Bewa Lemin</b>	<b>45</b>
<b>Figura 8: Entrada da Casa de Matriz Africana Humpame Kuban Bewa Lemin</b>	<b>46</b>
<b>Figura 9: Parte Externa do Barracão da Casa de Matriz Africana Humpame Kuban Bewa Lemin</b>	<b>47</b>
<b>Figura 10: Parte Interna do Barracão da Casa de Matriz Africana Humpame Kuban Bewa Lemin</b>	<b>48</b>
<b>Figura 11: Parte Interna do Barracão da Casa de Matriz Africana Humpame Kuban Bewa Lemin</b>	<b>49</b>
<b>Figura 12: Fogão à Lenha da Cozinha do Barracão da Casa de Matriz Africana Humpame Kuban Bewa Lemin</b>	<b>50</b>
<b>Figura 13: Registro Fotográfico da PerformanceTranse</b>	<b>71</b>
<b>Figura 14: Registro Fotográfico da PerformanceTranse</b>	<b>77</b>
<b>Figura 15: Registro Fotográfico da PerformanceTranse</b>	<b>78</b>
<b>Figura 16: Registro Fotográfico da PerformanceTranse</b>	<b>79</b>

## Introdução

### 1.1

#### **Fio de contas: motivações e vivências para a composição de uma escrita**

*Os pés calçados, uma tarde de vento e sol ao mesmo tempo, o cheiro da comida, as crianças que corriam de um lado a outro, cada uma a seu jeito, brincando. A primeira imagem concreta ao ser levada para um centro espírita, que não lembrava se era de umbanda ou candomblé <sup>1</sup>. O corpo da ialorixá vinha em minha direção com braços abertos. E eu corria, com medo. Havia ali um corte de tempo, entre o silêncio e o encontro de um esconderijo até o fim da festa. Havia ali um silêncio a partir da imagem dos óculos dela que não saiam de minha cabeça de criança. E que hoje pareciam muito próximos à mãe Tânia de Iansã quando entrei novamente em um barracão para realizar um Ritual do Obi D'Água <sup>2</sup> em Sepetiba. Meus ancestrais sempre estavam ali, em um abraço que era impedido pelo desencontro entre a angústia infantil de ser descoberta a qualquer momento, e a vontade inconsciente de estar naquele primeiro processo de incorporação. A incorporação da imagem que foi criada sobre aquele corpo, e que se despiu com o tempo, nos seus espaços de reconhecimento, no seu lugar de corpo branco que ouvia o atabaque. Meu corpo era o centro da encruzilhada. Minha casa ficava no meio de vários terreiros de candomblé, enquanto eu crescia ouvindo o som do tambor e do discurso não aceito por minha mãe. O primeiro encontro com a tensão entre o corpo – casa e o corpo do outro. O corpo do outro sempre estava ali para apontar o meu não lugar no mundo.*

---

<sup>1</sup> Muitos, além de confundir umbanda com candomblé, confundem ambas com o espiritismo. Inclusive, no fim do século XIX e início do século XX, quando a cultura negra sofreu forte repressão, essas religiões de matriz africana eram chamadas de “baixo espiritismo” e a inserção do curandeirismo e charlatanismo no Código Penal Brasileiro visava coibir a ação de pais e mães de santo. O processo de sincretismo, isto é, a fusão, a interpenetração de culturas diversas, explica, em geral, o surgimento das religiões afro-brasileiras e, em particular, a formação da umbanda. (CARTA CAPITAL, 2020).

<sup>2</sup> Dar obi, tomar obi com água ou águas de obi, refere-se a mesma obrigação, e é voltada unicamente a fortalecer uma pessoa. O obi é um fruto africano sem o qual nada podemos realizar para os ninkissi ou orixás. (GOOGLE, 2020).

*Havia sempre um ritmo, um lugar, um batuque representado na mesa, e minhamãe sempre dizendo para não continuar porque aquilo não era para se brincar. O aquilo para mim, criança, talvez fosse uma evocação futura da imagem que viria depois. A imagem criada sobre o ritual do candomblé, e a imagem que era trazida desde a infância por um discurso produzido. Um corpo reprimido por um espaço criado pela rejeição de uma fé que era desconhecida, mas desejada desde a infância, e ao mesmo tempo sendo afetado por outros lugares. Um corpo que foi, desde cedo, aprendendo pela sensação o lugar de tensão entre o que era colocado como bom ou ruim, e aquilo que a fala do outro fazia o corpo repetir.*

Um corte.

Um pedido de licença para abrir os caminhos para escrita.

Como se desse de comer a um orixá, passo a escrever em um tempo que é fora da realidade existente hoje no mundo.

É no exato momento no qual a cidade para, que escrevo.

Entre ouvir o álbum “Transa” de Caetano Veloso, inspiração sonora para criar os primeiros movimentos da performance “Transe”, e a escrita que sai do papel após as pesquisas de campo nos terreiros de candomblé onde visitei.

Sou tomada por uma vertigem.

A escrita vai gerando um transe.

Do mesmo modo como nossos corpos saem de órbita, quando o orixá que incorpora.

Não vivemos um bom momento político.

E é preciso falar disto também nesta dissertação.

Abrir camadas mais profundas para se pensar que corpo é este habitado por nós.

Ou porque estamos em estado de transe, mediante a toda irresponsabilidade da política atual.

Escrever tem se tornado uma forma de existir, mas ao mesmo tempo de dar espaços ao vazio. Sem ao menos sabermos onde podemos ir. Sou tomada pelo tempo como se come um prato de canjica, uma das comidas do orixá que rege a minhacabeça.

Epá Babá.<sup>3</sup>

É preciso que o corpo seja engolido pela encruzilhada.

Pelo lugar do entre.

É preciso ser invadida pelo olhar de quem lê, não apenas porque avalia o que aqui está escrito. Mas porque adentra as partes, as camadas do texto, porque se adormece quando a escrita silencia, porque abre espaços para reflexão sobre outros corpos que não apenas os seus, e o meu. Em um diálogo próximo ao que Ana Kiffer (2016) expõe logo no início da organização do livro *Sobre o corpo*<sup>4</sup>, pretendo deixar que o leitor crie suas próprias ferramentas de leitura de minha pesquisa, pensando no corpo como um lugar de vários corpos, e suas relações com a escrita. Além de abordar sobre a relação de espaço e como ele pode afetar o movimento, precisamos também compreender a noção de corpo, antes de falar sobre a sua experiênciano candomblé e na performance.

---

<sup>3</sup> Saudação ao orixá Oxalá.

<sup>4</sup> KIFFER, Ana (org.). *Sobre o corpo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

Pensar neste corpo como um objeto de pesquisa que é afetado por espaços, faz com que eu deixe em aberto a questão do movimento que se entrelaça com a palavra, isto é, da própria escrita nascida através dos corpos, diferentes, alterados, submersos pelas ações do outro e por aquilo afetado por eles. Ao longo desta escrita, aos poucos vou percebendo que não é possível escrever uma dissertação sem uma poética do corpo, definida por Louppe (2012) como lugar de atravessamento, onde somos afetados pelo espaço e pelas relações entre as pessoas com quem convivemos:

Os corpos são atravessados ou atingidos pelo que fazem ou aprendem. A disseminação de toda a leitura possível (e provavelmente sujeito dessa leitura) passará, de forma exemplar na dança, por todas as dimensões da experiência. O movimento dançado deixará suas marcas no corpo que o gera, tal como no corpo que o acolhe ou que o percepção. Uma poética da dança manter-se-á, portanto, na charneira dessas diferentes polaridades. Ela própria deveria ser chamada desta maneira, o interstício flutuante em que se negociam estas mudanças de estados do corpo (LOUPPE, p. 32).<sup>5</sup>

O corpo é atravessado pelos seus estados, por sua memória, buscando uma visão não linear da dança ou qualquer outra criação. É neste sentido que, desde meus estudos sobre corpo e espaço na Graduação em Dança na UFRJ, fui me despidendo das formas mais tradicionais de escrita. Minhas memórias sobre o corpo foram sendo construídas a partir das frestas entre um espaço e outro. Neste caso entre as pequenas pausas quando observo o ritual do candomblé e seus atravessamentos com a criação performática. Entre os micromovimentos das palavras que são revistas e recortadas quando sou absorvida pela leitura de um autor. Aos poucos este trabalho é desfiado como um fio de contas, onde o corpo vai sendo descrito a partir de breves ensaios que refletem sobre os diferentes códigos nos espaços em que são observados. Inclusive meu próprio corpo.

---

<sup>5</sup> LOUPPE, LAURENCE. *Memória e identidade*. Poética da Dança Contemporânea. Lisboa: Orpheu Negro, 2013.

Mas também, este trabalho deixa-se conduzir pela possibilidade de pensarmos em uma nova concepção de escrita que vem do movimento. Ou seja, o corpo que transita pelo terreiro de candomblé, passa a ser outro quando performa, porque é alterado pela memória de suas vivências e se encontra em permanente construção de movimento, produzindo novas escritas, que aqui chamo de performáticas em ambos os espaços:

A partir da indagação, "Não existe mais memória?", Assmann nos convida a fazer um passeio pelos meandros da memória, tendo como fio condutor a argumentação de que não existe uma essência da memória, ela possui um caráter dinâmico, é um fenômeno complexo e transdisciplinar, o que é demonstrado pela sua plasticidade. Tal questionamento, que abre a sua obra, se faz presente a partir de uma citação do historiador francês Pierre Nora, que diz: "Só se fala tanto de memória porque ela não existe mais". Assim, a autora passa a questionar proposições que indicam o fim da memória e afirma, contrariando essa perspectiva, que hoje temos que lidar com uma intensificação da temática em discussão, e que diferentes interesses e questões se cruzam para compreender esse complexo fenômeno. Para tal empreitada, com grande erudição, dialoga com autores como Cícero, Platão, Aristóteles, Shakespeare, Nietzsche, Freud, Wordsworth, Halbwachs, Derrida, dentre outros, brindando seus leitores com as diversas formas pelas quais a memória foi pensada. Esses autores, citados por Assmann, são vistos como representantes de uma arte sobre a memória e não de uma arte da memória, posto que seus trabalhos "não documentam [...] os grandes feitos da lembrança" (p. 386), como o fazia a mnemotécnica, porém registram o resultado da perda (OLIVEIRA, p.1).<sup>6</sup>

Ao mesmo tempo em que tento observar o corpo a partir do lugar da experiência, deixo claro que esta composição não é relato. Mas um experimento. Encontro sentido para continuar pesquisando ao apontar o valor das narrativas.

---

<sup>6</sup> OLIVEIRA, Bernardina Maria Juvenal Freire de, ROSA, Maria Nilza Barbosa, MARIANO, Nayana Rodrigues Cordeiro. RACIn, João Pessoa, v. 5, n. 1, p. 1-6, jan./jun. 2017.

Percebo que há um tempo entre um depoimento de quem frequenta o terreiro de candomblé, e uma lembrança minha de quando era criança e vivenciava o ritual, mesmo quando as sensações observadas fora do barracão eram semelhantes a outro espaço. No quarto de minha antiga casa.

Sendo assim, um dos métodos de pesquisa utilizados por mim são as memórias recuperadas a partir das observações sobre os terreiros de candomblé ao redor da casa de meus pais, e onde também já ouvia os discursos de preconceito aprendidos pela sociedade e repetidos como ensinamento. Aos poucos fui observando que, em qualquer espaço, o corpo apresenta uma escrita, um código formatado, um modo de fazer, mas dentro de si há um estado corpóreo que é subjetivo, próprio de cada um. Assim como na dança, onde o corpo se coloca em um espaço e responde aos estímulos dados, no candomblé estes estados surgem a partir de gestos codificados, que causam lembranças, geram memórias, provocam afetações no corpo de quem frequenta o ritual, e aqui me possibilitam o registro em um tipo de escrita.

Ou seja, esta escrita é aqui colocada como um modo de fazer do corpo, como uma forma de expressar um código tradicional, já instituído. No entanto, ao pensar na expressão da performance, o corpo passa a habitar um espaço que também é poético, sensorial com estados totalmente diferentes de um ritual no candomblé.

Além de propor um olhar sobre um corpo que produz uma reflexão estética durante a composição de uma performance. Esta pesquisa tem por objetivo trazer também uma discussão sobre a violência religiosa que é atual quando observamos os ataques aos terreiros de matrizes africanas, expondo o corpo de quem frequenta o terreiro de candomblé no lugar de intolerância. Existem diversas pesquisas, sobretudo abordando a questão do preconceito na região da Baixada Fluminense, devido ao crescimento das religiões neopentecostais no Rio de Janeiro, fazendo com que pensemos sobre o corpo, além da questão estética, como um espaço de criação de resistências. Dançar passa a ser não apenas uma representação de uma imagem e construção de uma narrativa a partir do corpo, mas uma forma de fazer política.

Desde o surgimento do candomblé na Bahia, os terreiros foram perseguidos e proibidos até a década de 30 no Século XX. A permanência destes espaços como lugar de afirmação e manutenção de uma cultura ancestral, deve-se à alianças inter-religiosas como as que mantinham a relação entre os códigos do candomblé e os santos católicos, com personalidades influentes que protegiam os terreiros.

A aliança com a religião católica, segundo Márcia Sant'anna (2003) <sup>8</sup>, é estratégica para a sobrevivência dos candomblés, ao aproximar os negros a partir de irmandades. A criação do candomblé surge no Brasil como uma estratégia de sobrevivência cultural e de integração durante a escravidão. Neste sentido, o corpo de quem vivencia o candomblé é demarcado por uma história social que antecede o terreiro. Ao mesmo tempo em que o corpo é exposto a partir de uma visão política, ele também é visto de forma poética tal como LOUPPE (op.cit.) define.

Ou seja, o corpo sempre está em estado permanente de devir e se modifica na medida em que o espaço ou outros elementos o alteram, o que me possibilita abrir um espaço nesta escrita para olhar o corpo como lugar de identidade, e

---

<sup>7</sup> ROCHA, José Geraldo da. Puggian, Cleonice. Discurso Religioso: legitimação da violência e fundamentação da exclusão. III Simpósio Nacional Discurso, Identidade e Sociedade (III SIDIS). DILEMAS E DESAFIOS NA CONTEMPORANEIDADE.

<sup>8</sup> SANT'ANNA, Márcia. Escravidão no Brasil: os terreiros de candomblé e a resistência cultural dos povos negros. Revista Oralidad, 2003.

uma demarcação na sociedade, como afirma BRETON (2011):

Le Breton traz uma análise de longo alcance, que se estende do início da modernidade até as experiências genéticas atuais. Segundo o autor, ao longo do tempo, veio sendo construída uma paradoxal concepção acerca do corpo. De um lado, ele é visto como o demarcador das fronteiras entre o indivíduo e o mundo; de outro, é concebido como dissociado do homem. Em outras palavras, instala-se uma bipolaridade: uma visão do corpo mais como um *ter* do que um *ser*, em que o homem não só se distancia do corpo, mas também o deprecia, e outra que faz do corpo a identidade do homem, produzindo no indivíduo um sentimento novo de ser ele mesmo, antes de ser membro de uma comunidade (BRETON,p.01).<sup>9</sup>

Ao longo da minha experiência como docente, surgiu o desejo de criar metodologia para um corpo que se encontra sempre em estado alterado de criação quando analisava todos os processos de montagem de um espetáculo que produzia ou dançava. Mas, durante o desenvolvimento desta pesquisa surge também a motivação para olhar o corpo como uma inscrição política nos espaços. Início, então, um levantamento histórico sobre os corpos que frequentam o terreiro do candomblé como uma reafirmação de sua cultura e permanência nestes espaços. Nos povos mais ancestrais, é através da oralidade que a cultura é difundida entre as gerações, e apenas por causa dela que nós, hoje, podemos contribuir com nossas experiências. Até que as palavras morram a partir do olhar do outro. Ou que nós mesmos morramos diante deste processo político quevivemos:

A palavra não foi feita para ser utilizada no processo de geração de divisões entre os seres humanos. A invenção da palavra está diretamente associada ao anseio de entendimento entre as pessoas. Assim sendo, o objetivo da mesma é dialogar. No universo religioso o discurso, resultado da articulação de palavras, imbuído de interesses ideológicos tem se convertido em instrumento que gera, legitima e fundamenta a violência entre as diferentes religiões e

---

<sup>9</sup> BRETON, Le. ANTROPOLOGIA DO CORPO E MODERNIDADE. Petrópolis: Editora Vozes: 2011.

consequentemente a dominação cultural e religiosa que marginaliza e exclui indivíduos e comunidades das esferas de convivência humana (ROCHA, p.1).

O candomblé é uma prática religiosa que é alimentada pela força dos povos ancestrais. Na transmissão de seus preceitos e das vivências relacionadas às cerimônias, predominando a experiência do corpo a partir da oralidade. Neste sentido, não há como fugir do momento político em que estamos sendo absorvidos pelo tempo. Cabe a nós, no entanto, reinventar a transmissão oral na palavra escrita, criando narrativas nos espaços onde o código é registro para o nascimento.

Cada vez que o candomblé se inscreve enquanto escrita, ele nasce para o mundo, ao repetir sua história. Talvez seja esta a experiência mais necessária para se abordar um discurso que é silenciado geralmente pelo outro. Este discurso, que é histórico, vai se tornando visível quando observamos a forma como as religiões de matrizes africanas são colocadas em um lugar de não aceitação, sobretudo, de silenciamento. Talvez o lugar encontrado para falar de corpo seja um ponto de partida para se pensar que este espaço é afetado pelo discurso político. Neste exato momento em que vivemos, é importante olhar a experiência deste corpo no ritual como um espaço de produção de conhecimento, e de resistência. Mas ao mesmo tempo perguntar que resistência é esta movida pelas mãos brancas de quem aqui escreve. A experiência a partir deste momento passa a ser uma escrita que revela uma passagem de tempo entre esta primeira vivência – corpo, e a lembrança de uma menina que observa o ritual comonarradora:

Estamos perante uma reconciliação ou retracção da questão “que corpo?”. A questão está longe de ter uma resposta. Na maior parte do tempo, diferentes corpos circulam, visíveis ou invisíveis, no interior dos corpos dançantes, como vagas misteriosas, cujas referências corporais se confundem ou se sobrepõem. O mais importante então, em termos de uma leitura “poética”, reside no esclarecimento de indícios, e não nos “signos” assentes em critérios formais. Este tipo de abordagem não deve basear-se em genealogias ou filiações mecânicas, lineares ou casuísticas, mas em marcas ou sinais, reflexos de um corpo que, à sua passagem, desencadeou um estado ou

sobressalto. (LOUPPE, p. 81).<sup>10</sup>

A escrita neste lugar é uma licença poética para fomentar este discurso do corpo. Como se pedisse licença aos seus ancestrais para observar as experiências de um corpo no ritual, e a extensão de seu gesto em outros tipos de escrita.

*O corpo pede licença.*

*O corpo é um banquete.*

O corpo desta criança. O corpo do narrador. O corpo de quem lê. E o corpo lido, absorvido pela palavra, que passa a ser o espaço mais doloroso da recusa. É através da palavra que, por anos, quem pratica o candomblé é afetado por quem define o lugar do terreiro a partir de seu preconceito. A imagem criada em torno do ritual e o discurso produzido são efeitos não apenas de uma não aceitação da religião, mas de um lugar de fala onde o corpo negro é silenciado.

E que talvez não seja o meu lugar de fala, por ser um corpo branco. Mas é o meu lugar de fala enquanto dívida de outras ancestralidades. Um corpo que parte das memórias, mas ao mesmo tempo também é um instrumento de fala do outro. Neste momento, o meu corpo é do outro. Mas é a palavra não escutada diante deste meu lugar de privilégio. Neste momento, o meu lugar é de uma pesquisadora que pensa, assim como Louppe (op.cit), na questão sobre que corpo, repetida ao longo de toda a história da dança, como uma ação do devir:

A questão “que corpo”, repetida ao longo de toda a obra coreográfica contemporânea, ultrapassa o território da dança. Em primeiro lugar, devido à sua própria história, através da enumeração de diferentes corpos, cada um deles corresponde a um pensamento sobre o corpo de cada um. A questão relativiza-se e liberta-nos da presença de um corpo absoluto, universal e unívoco, um verdadeiro fantasma conceptual, cuja visão essencialista permanece em algumas obras que têm a dança como objeto. Todo sentido da dança contemporânea consiste, muito pelo contrário, na libertação do fantasma de um corpo de origem, entendendo em que medida o trabalho na dança implica

<sup>10</sup> Op. Cit.

uma longa procura de um corpo em devir (LOUPPE, p. 83).<sup>11</sup>

Por ser constituída de elementos de matriz africana, mesmo com as mudanças sofridas por uma religião especificamente brasileira, o corpo do terreiro é um espaço de afetação para os que seguem o candomblé. Seus códigos são específicos, sua história é passada através da oralidade de geração a geração, mas aos poucos este lugar pode se perder quando o corpo é colocado frente aos discursos de silenciamento da religião pelo corpo do outro.

A diferença, observada de forma tão sensível nestes tempos tão sombrios em que vivemos uma polaridade exacerbada sobre o que é o bem e o que é o mal, a partir da ótica do outro, pode ser destacada quando observamos um corpo que vivencia o candomblé, seus reflexos, seus posicionamentos políticos, e, sobretudo, a questão racial. Sim, estamos vivenciando uma ditadura velada sobre nossos corpos no qual o afeto deixou de ser recorrente para, ao invés dele, os interesses e o preconceito serem moedas de troca entre quem está no poder e seus seguidores.

Com o crescimento da religião neopentecostal e alguns movimentos carismáticos da religião católica, o corpo de quem vivencia o candomblé passa não só a ser um espaço de recusa, mas ao mesmo tempo de resistência. Se olharmos para a cidade do Rio de Janeiro, especificamente a Baixada Fluminense, veremos uma população em sua maioria afrodescendente, e o candomblé vivenciado nestes terreiros tem como origem a religião na Bahia, o que pode se considerar que a expansão do candomblé na cidade está associada à migração para estas regiões.<sup>12</sup>

Estes espaços territoriais também são caracterizados pela baixa aquisição de

---

<sup>11</sup> Op. Cit.

<sup>12</sup> ROCHA, José Geraldo da. Puggian, Cleonice. Discurso Religioso: legitimação da violência e fundamentação da exclusão. III Simpósio Nacional Discurso, Identidade e Sociedade (III SIDIS) DILEMAS E DESAFIOS NA CONTEMPORANEIDADE.

renda, o que contribui para grande parte buscar a solução de seus problemas na religião sendo este um dos fatores que pode explicar o grande crescimento de cultos evangélicos.

Algumas destas questões sempre foram observadas, mesmo com certa inocência, desde minha infância. Estavam presentes quando eu ouvia as conversas de proibição sobre a religião, ou mesmo quando eu era levada para Igreja Católica, situação que foi sendo repetida até a minha fase adulta.

Tudo sempre parecia um estado de entre.

*Meu corpo ali já era uma encruzilhada. Eu crescia no meio de terreiros ouvindo as festas e os sons daquele ritual, entrava em um ou outro terreiro escondido de minha mãe para pegar doces da Festa de São Cosme e Damião, crescia no meio de uma religiosidade católica e cardecista, frequentava igrejas e salões de estudos, mas o lugar de desejo do meu corpo era ali. Meu corpo desejava a dança. O espaço da cruz territorial. No entanto, enquanto meu corpo vivenciava esta espera, eu acompanhava o crescimento de outras religiões sem entender como alguns colegas de seu bairro tinham, desde criança, o olhar preconceituoso de um adulto.*

Neste sentido, o discurso repetido pela criança sobre o é que bom ou mal foi se disseminando pelos corpos cansados de uma estrutura que os reprimia, seja pela religião cristã, ou simplesmente a partir de uma palavra que pudesse intimidar o outro.

No entanto, há 30 anos tudo isto era velado, disfarçado, com religiões crescendo em detrimento da existência de outras religiões. Hoje a própria existência do candomblé é ferida, questionada, direcionada ao silenciamento. Ao silêncio do corpo que não pode ou é impedido de exercer sua religiosidade.

Ser do terreiro, hoje, é saber que o corpo se encontra em estado constante de resistir. Resistir ao tempo e à memória. Resistir à alteridade. Resistir ao exercício de conversão do outro, que passou a ser discurso nestas últimas

eleições expondo o corpo ao lugar do ame o país ou deixe-o. Resistir à pregação. E ainda sim, acreditar que possa existir o respeito.

O que fica notável, aqui, é a palavra como um espaço destrutivo, onde a violência deixa de ser apenas simbólica, e passa a ser também física, como prática de desencorajamento da fé do outro. A relação entre o racismo e intolerância religiosa fica clara quando me remeto à narrativa de Djamila Ribeiro (2018). Ela permite pensar este corpo que é reprimido pelo outro quando sua fé não é aceita pela sociedade, sobretudo, quando criança. Djamila (op.cit.) nos conta, em seu livro “Quem tem medo do feminismo negro?”, que era discriminada na escola por sua ligação com o candomblé. A autora afirma que o feminismo negro lhe permitiu superar a discriminação sofrida, na qual a intolerância religiosa se mistura ao racismo, e revalorizar assim a religiosidade de matriz africana, que vem de sua família:

Também foi o feminismo negro que me ensinou a reconhecer diferentes saberes, a refutar uma epistemologia mestre, que pretende dar conta de todas as outras. O saber de minha avó, benzedeira, é um saber como qualquer outro. Até hoje sei que chá de boldo é infalível para curar ressaca e que álcool com arnica cicatriza picadas de mosquito. Valorizar o saber das ialorixás e dos babalorixás, das parteiras, dos povos originários é reconhecer todas as cosmogonias e geografias da razão. Devemos pensar uma reconfiguração do mundo a partir de outros olhares, questionar o que foi criado a partir de uma linguagem eurocêntrica (RIBEIRO, p.12).<sup>13</sup>

A ideia de pensar uma reconfiguração do mundo a partir de outras experiências, sobretudo no estudo das religiões de matriz africana, tem relação com o meu interesse de pensar o corpo a partir do lugar no ritual e em seus códigos. Estudar o corpo vai se tornando uma relação entre os espaços, tanto em minha passagem no candomblé quanto na dança.

É neste sentido que, a partir da minha vivência em um ritual do borí no terreiro de candomblé, analiso como os estados físicos e sensoriais surgem e

<sup>13</sup> RIBEIRO, Djamila. Quem tem medo do feminismo negro. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

como são recodificados na escrita cênica, tendo como proposta final o desenvolvimento de uma prática artística cujo enfoque se dá na problematização do corpo que transita em uma linha tênue entre o ritual e a performance.

Há dois tipos de código, um no ritual e outro na performance. O corpo transita nestes dois lugares, em um hibridismo entre dois tipos de escrita. Entre esses dois códigos, o estado corpóreo vivenciado subjetivamente aparece como uma terceira escrita que pode ser codificada ao analisar o trânsito entre dois espaços e pensar o corpo a partir do seu desequilíbrio. O estado corpóreo é assim pensado como uma transgressão do código, uma possível variante lingüística. Neste sentido, como apontar um limiar entre o espaço do ritual e o espaço da performance? Para mapear esse limiar, apontamos a possibilidade de uma nova escrita em diferentes cenários, um novo código, um novo modo de fazer a partir dos estados que ficaram na memória corporal. O estado corpóreo é observado aqui como possível corpo da transgressão, como na obra de Ligia Clark <sup>14</sup> que o coloca entre o espaço da dor e da êxtase. Um corpo extático entre o deslocar e o aproximar da identidade. Da morte e vida donarrador.

Apresento aqui o estado físico como o lugar do possível desequilíbrio de um corpo, um lugar do não julgamento da ordem. Um corpo entre a norma e a normatividade. Neste sentido, ao abordar a temática do estado de um corpo entre um espaço e outro, crio a possibilidade de fazer surgir outra escrita, em seu movimento de performance. O meu interesse em torno do sagrado se dá, antes de tudo, a partir do meu olhar sobre o corpo e o desconhecido, no meu interesse em estudos sobre os estados sensoriais e físicos que sempre foram elementos catalisadores em meus processos de criação, tanto nas artes da cena quanto em meus escritos poéticos e minha relação com a literatura. A minha história de vida, minhas memórias, meu trânsito em diversas áreas de estudo desde que me formei em Letras na PUC-RJ e, logo depois passei a ser aluna e posteriormente professora do curso de Dança na UFRJ, me levaram à necessidade de observar o corpo a partir da análise de seus estados corpóreos

---

<sup>14</sup> CLARK, Lygia. *Itaú Cultural*. Consultado em 26 de março de 2016.

como elementos não codificados na relação do performer e a cena, mas também pensar em como sistematizar estes estudos para ampliar a minha relação entre ser artista e pesquisadora nos processos de composição.

### Como o corpo se comporta em cada espaço?

Penso no espaço como um lugar que altera o movimento e gera outros estados corporais, modificando uma estrutura de cena onde a partitura se altera a partir do que está em volta do corpo, ou como diz Louppe (op.cit.), é consubstancial ao movimento:

Claro que o bailarino não aborda o espaço como elemento objetivo e de manipulação. Vimos que o espaço é consubstancial ao corpo em movimento, como descreve Laban. Não tem nada a ver com o espaço “objetivo”, a sua representação abstrata ou ideia, criticada por Merleau Ponty de um “meio onde as coisas mergulham” (LOUPPE, p.188).<sup>15</sup>

A partir destes estudos, sobretudo, quando me vi no espaço da sala de aula como propositora da criação, fui percebendo a minha necessidade em aprofundar a relação do corpo e das sensações, e como ele pode transitar entre o espaço cotidiano e o espaço da cena. O estado como estímulo interno acionado ou externo dado pelo outro. Um lugar da experiência como aquele apontado por Walter Benjamin (1995)<sup>16</sup>, ao caracterizar a figura do contador de histórias, ou na construção de um corpo a partir da memória, como aponta Jussara Setenta (2008).<sup>17</sup>

Sendo assim, apontamos a possibilidade de uma nova escrita em diferentes cenários, um novo código, um novo modo de fazer a partir dos estados que

---

<sup>15</sup> Op. Cit.

<sup>16</sup> BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas, I, II e III*, (Traduções de Sergio Paulo Rouanet, Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa, prefácio de Jeanne Marie Gagnebin). São Paulo: Brasiliense, 1995.

<sup>17</sup> SETENTA, Jussara. O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade [online]. Salvador: EDUFBA, 2008.

ficaram na memória corporal que está sempre em movimento. Uma dança poética entre os espaços, ritualísticos e performáticos.

Uma criação de novas ambiências, novas simbologias, um corpo que carrega os significados do ritual, mas que é possibilitado a sua transformação quando se coloca no espaço da escrita performática. A ideia de transformação implicaria, assim, uma revalorização estética de elementos culturais que vem do universo religioso. O corpo que performa é um percebido como um espaço político, apontando aspectos importantes não só da história do candomblé, mas também como possibilidade criadora de uma metodologia para cena, o que constitui um dos principais interesses desta pesquisa. Faz-se necessário o desenvolvimento de uma pesquisa artística que proponha um trânsito entre a simbologia do ritual no candomblé e a performance, tentando compreender como os estados físicos surgem nos dois espaços, mas também pensar que este corpo atua em outros ambientes, carregando sua história que vem do terreiro. Ao observar que existe uma linha tênue entre o corpo que performa e o corpo que participa do ritual, busco um entendimento dos estados corporais a partir da conjugação de estudos antropológicos, psicologia, música, gestos, signos do ritual e estudos da performance. O entendimento de outra escrita ao elaborar um outro código a partir de um conceito de escritasobreposta.

Neste sentido a importância deste trabalho se dá a partir da pesquisa de metodologias para a construção de um novo ensino corpóreo, aproximando os estudos acadêmicos às vivências culturais. A partir de uma reflexão poética sobre a vivência do transe, constituída a partir de memórias próprias e entrevistas, proponho pensar em termos estéticos o processo do ritual, examinando seus gestos e códigos.

Ao analisar o processo de composição cênica da performance “Transe”, proponho um olhar partir das diferenças entre os estados de alteração do corpo nos dois espaços, visando o desenvolvimento de uma metodologia de criação cênica para bailarinos, atores, performers, além de outros pesquisadores interessados nos estudos sobre o corpo e ritual. A partir deste estudo, onde o

corpo é evocado por imagens que são retratadas através de narrativas pessoais, formulo a hipótese de que há um ritmo comum entre a performance, o ritual e a escrita: uma incorporação em comum entre seus processos, mesmo que em espaços diferentes de ação.

Neste sentido, o estado de alteração de um corpo se dá a partir de um código. No ritual do candomblé, o estado de alteração de um corpo se dá quando o orixá é evocado a partir de um recurso rítmico. Já na performance, esta alteração ocorre a partir de um processo de exaustão onde o performer se encontra no limiar entre o transe e a repetição do movimento.

## 2

### **Ori: um estado de transe no terreiro de candomblé.**

#### 2.1

#### **O entrelugar das memórias de infância e a pesquisa de campo no terreiro de candomblé**

*Quando fui vivenciar o ritual do borí havia um mistério, um lugar do desconhecido. E ali já tinha um cheiro, uma cor, um estado, uma memória que foi alterando meu corpo na medida em que eu me colocava diante dos objetos. O silêncio da casa porque não era dia de festa. O vento sobre meu cabelo, minha roupa molhada depois de um banho separando o mundo de fora e o mundo de dentro, o cheiro da comida, do café, o cheiro das ervas, a sensação dos pés descalços sobre o terreiro, o cheiro da canjica, o gosto do acaçá mesmo sem comer a oferenda, meu presente, minha presença no orixá. O cheiro da esteira. A voz da ialorixá, lembrança de meus antepassados sem ao menos conhecê-los. O gosto da água. Sim, a água tinha um sabor. Sabor de vento, sabor da terra. Tudo me remetia a um estado.*

Como um assentamento a um orixá, onde a oferenda é devotada ao santo, esta pesquisa é um pedido de licença à vida, aos meus antepassados, ao santo que faz minha cabeça, e que neste exato momento em que escrevo não se define porque ainda retorno ao espaço onde comecei em 2016 a ser afetada pelo candomblé. Inicio este segundo capítulo da dissertação narrando a minha

primeira experiência ritualística no espaço de um terreiro. O ritual do bori, é preciso demarcar aqui, foi o meu primeiro estudo sobre os códigos do candomblé, e como o corpo se comportava naquele espaço, para depois demarcar o corpo em transe como meu objeto de pesquisa.

Decerto, não fora a primeira vez que tinha pisado em um terreiro já que, quando criança, meu corpo habitou este espaço. Quando fui conduzida ao terreiro dirigido por Mãe Tania de Iansã em Sepetiba por Tatiana Damasceno, diretora da companhia onde eu trabalhava como pesquisadora e bailarina, meu corpo foi tomado por um estado de vazio, mas ao mesmo tempo estava em um estado de afetação.

É preciso dar uma pausa a esta narrativa tão pessoal e profunda que é falar sobre uma experiência do candomblé e guardar o ritual como um lugar de respeito, pois nem sempre tudo será possível aqui ser falado, para falar de um lugar de afeto.

Entretanto, esta pesquisa que aborda como o corpo pode ser afetado pelo espaço quando conduzido a um lugar no qual possibilita uma nova forma de escrita, não surge a partir do momento em que entro no candomblé para vivenciar o Ritual do Obi D'Água<sup>18</sup> após um jogo de búzios em outubro de 2017 no terreiro de Mãe Tania.

---

<sup>18</sup> O obi é um fruto africano, também conhecido como noz de cola, imprescindível aos rituais de Candomblé, pois sem ele não se faz nenhuma obrigação, já que é a resposta positiva que os orixás transmitem por meio do obi é que autoriza a continuação dos ritos (REIS, 2000).



**Figura 1: Obi – O Orixá da Sorte – Templo Arani**

**Créditos: [olorum.blogs.sapo.pt](http://olorum.blogs.sapo.pt)**

É preciso deixar claro nesta escrita que toda esta pesquisa se inicia em 2008, quando comecei a observar meu corpo enquanto performer em cena durante um processo de criação da Cia de Dança Contemporânea da UFRJ, dirigida por Tatiana Damasceno. Aqui há uma pausa, que nenhuma mancha gráfica conseguiria reproduzir.

Não há como falar desta minha experiência de um corpo que performa e se altera quando pisa no terreiro, sem expor a importância do tempo em que passei nesta companhia, e sobretudo, o tempo de afetação entre nossa parceria que não se detém apenas na pesquisa. Falar de alteração de espaço, é também falar de alteração de estado, é falar como o corpo se coloca no lugar do encontro. Desde meus estudos sobre o corpo, na graduação em dança, sempre me interessei pelos modos como este se alterava a partir dos espaços aos quais era exposto, como uma forma de se colocar politicamente em cena, mas ao mesmo tempo de perceber como o movimento se alterava a partir de determinados estímulos.

Ao entrar no terreiro, comecei a pensar como o espaço do ritual alterava o modo de vida de sua comunidade, de seus participantes, de quem já é iniciado no candomblé, de quem não é iniciado no candomblé, ou de quem, como eu, permanecem durante um bom tempo no espaço do entre. Neste sentido, a escrita desta dissertação em primeira pessoa foi uma forma de acreditar neste trabalho como caminho para uma narrativa sobre experiências a partir de uma visão sobre um corpo que se altera mediante o espaço em que ele se coloca. Desde que exponho o ritual do bori como ponto de partida para esta pesquisa, me coloco no lugar de uma artista pesquisadora que questiona o limiar entre os dois lugares recortados por esta pesquisa que se apresentam como um espaço de afetação, corporal e política: o corpo no espaço da dança e o corpo no espaço do terreiro.

Ao longo deste projeto, fui me perguntado qual seria de fato lugar do corpo no terreiro, o lugar do corpo na performance, e o lugar do corpo na dança. Sobretudo, qual seria o lugar da performance nestes três espaços, e como ela pode ser definida a partir de tudo que se configura uma ação.

Deste modo, a escrita aqui se dá não apenas como um relato das experiências de meu corpo no terreiro de candomblé e na dança, assim como os corpos que observei em minhas pesquisas de campo, mas também como uma passagem entre os espaços do terreiro e da cena como lugares de alteração de nossos estados corporais, enfocando o transe como o elemento que mais aproxima estes corpos em seus limiares espaciais.

Como ponto de partida para abordar as mudanças do corpo através do espaço, recorro a minha experiência entre os cursos que fiz na graduação, e a minha entrada no curso de Dança na UFRJ. Os enrijecimentos, a postura, a mudança de espaço transitando da Zona sul quando cursei Letras na PUC – Rio para zona norte, onde cursei Dança na UFRJ, os pés vestidos que recuperaram o encontro afetivo do chão, os livros que mudaram suas temáticas e hoje são elementos atravessadores de minha escrita. Tudo isto são exemplos – passagens daquilo que foi e é matéria para apontar a questão principal que me debruço nesta pesquisa: onde se encontra o limiar entre um espaço e outro que permita, que evoque ou que modifique o estado do corpo a partir da ação do transe.

Durante todo meu processo como aluna de Graduação em Dança, pude observar como a questão espacial era um forte indicador para a alteração deste corpo ao produzir determinado movimento. Toda textura espacial, do chão áspero ao chão liso na EEFD – UFRJ, nas paredes de concreto, no gosto de alumínio das barras, que para mim eram além do uso do balé, todo material usado como ativador das questões sensoriais como a argila em algumas disciplinas e em pesquisas na qual meu corpo era colocado como extensão da terra, todas as folhas que pisei, os bancos arrastados durante alguns processos criativos que participei na Cia de Dança da UFRJ, fundamental durante meu percurso na dança.

Todos os corpos dos meus alunos que me levaram a observar que o movimento é alterado pelo espaço, que se confunde com estado de tal forma que a fronteira entre um lugar e outro já não existe mais. As linhas se tornam tão tênues que passamos a nos perguntar: qual o momento em que o estado se alterou.

No entanto, na medida em que minhas pesquisas sobre o corpo iam avançando, a relação entre a alteração do corpo a partir de um espaço se tornavam mais claras, sobretudo, ao escolher como objeto de minha pesquisa o corpo em transe no candomblé para se pensar nos atravessamentos possíveis pelo corpo que dança quando entramos em um estado de exaustão e vertigem.

Para mim, o candomblé foi um espaço do desconhecido, e ainda é. Um lugar onde primeiramente, eu permiti que meu corpo estivesse. Um lugar onde pude pensar sobre o tempo como um lugar da própria alteração do corpo. O tempo no terreiro de candomblé é o próprio acontecimento, algo que vem à tona em um rearranjo de forças como no transe configurado pela incorporação de um orixá. Para falar deste tempo e do ritual que ocorre antes do próprio acontecimento, retorno novamente a minha narrativa no momento em que visitei o terreiro de Mãe Tânia em Sepetiba em 2017 para fazer um jogo de búzios e buscar mais uma vez uma orientação para meus caminhos.

Durante todo este processo meu corpo já se encontrava em um estado de alteração. Entre o acordar e transitar da Baixada Fluminense, lugar onde moro, até Sepetiba onde ficava o terreiro, todas estas sensações eram vivências que serviriam como elementos para a composição cênica. Ou seja, todas as ervas que tomei banho, todas as cores das roupas, largas, todos os gestos, alguns repetidos na dança como referência ao candomblé, todas as comidas, o açaí que não comi, meus pedidos aos orixás, as lembranças dos cheiros, o vento sobre o corpo que se secava ao ar livre, o meu estado sobre a esteira que dormi levada por uma energia desconhecida, e que possivelmente seria um modificador de meu movimento em cena, naquilo que chamo de primeiros atores de meu processo cênico deste projeto. Todos estes elementos que observei em meu corpo transitando de um espaço a outro foram importantes para perceber como o estado do corpo se modificava a partir da minha permanência em um espaço ou não.

Esta percepção do corpo necessitava de um tempo para compreender qual seria o lugar do dentro e fora do terreiro. Sobretudo, como meu corpo se alterou a partir do momento em que eu experienciei um ritual pela primeira vez. Neste momento, eu passei a observar que o lugar da experiência no candomblé pode se confundir com a experiência do corpo na cena, e que o tempo de cada vivência é necessário para compreender o limiar entre um estado e outro.

Quando cheguei no terreiro pela primeira vez, um outro tempo se inaugurou em meu corpo. E o tempo, aqui, assim como espaço, está diretamente ligado ao estado do corpo. Toda a aceleração e ansiedade que adormecem nossos corpos durante nossa realidade temporal que deixa ao lado a nossa necessidade do tempo passa a ter outro lugar quando atravesso a linha do que é fora e entro no lugar de dentro. E dentro aqui não é apenas o lugar de dentro do terreiro, mas um olhar aprofundado da relação do meu corpo naquele momento e com aquele espaço:

*Lembro-me bem, daquela sexta-feira, dia de Oxalá, eu de roupas um pouco escuras, um desconhecimento do código, da relação com a tradição, as dúvidas entre os termos usados na umbanda e no candomblé, aquele olhar de admiração e ao mesmo tempo respeito pela ialorixá. O tempo ali também era uma relação de afeto. Ali o tempo parou para que eu percebesse e me afetasse. Pelo vento que amenizava o calor do dia, pelo café preparado, pelo sabor de observar o tempo parar. E esperar ser chamada para jogar. Descansar não era apenas diminuir a aceleração do fora e dentro. A espera ali ganhou cores de contemplação.*

Como o narrador que observa a escrita além do tempo desta ação, e o autor que aprecia o leitor em seu ato de leitura. Naquele momento a linha tênue se dava nestes três lugares, eu era um narrador. Observando o tempo. Eu era um leitor, observando as evocações do meu corpo. Eu era o autor. De meu próprio tempo.

O corpo no ritual é carregado de um entre. Entre sair de um estado cotidiano, com nossas funções e vida fora do barracão para estar em outro estado, em um processo contínuo de desequilíbrio e equilíbrio. Entre o equilíbrio das funções como lavar uma louça, varrer a casa para as festas, passar a roupa dos iniciados e o corpo em desequilíbrio quando entra em transe na incorporação do orixá. Assim como na dança, onde o corpo se coloca em um espaço e responde aos estímulos dados, no candomblé estes estados surgem a partir de gestos codificados, que causam lembranças, geram memórias, provocam afetações produzidas pelo ritual.

Estes objetos são carregados de um significado e a imagem que eles produzem em cena ou em uma narrativa funcionam como disparadores de um estado corporal a partir das sensações físicas, e de uma relação com o sagrado no candomblé que me possibilitaram o atravessamento entre o corpo e a escrita, poética ou cênica.

Deste modo, a escrita passa a ser considerada como um modo de fazer do corpo, como uma forma de expressar um código tradicional, já instituído, mas que, ao pensar na expressão da performance, torna-se sensorial e possibilita a criação de estados totalmente diferentes de um ritual no candomblé.

Sendo assim, apontamos a possibilidade de uma nova escrita em diferentes cenários, um novo código, um novo modo de fazer a partir dos estados que ficaram na memória corporal como elementos instauradores de novas ambiências, novas simbologias. Ou seja, um corpo que carrega os significados do ritual, mas que é possibilitado a sua transformação~quando se coloca no espaço da escrita performática. O corpo se abre para uma nova rasura da temporalidade e a imagem que vemos dele passa a não ser linear ou cronológica.

Há, possivelmente, quando colocamos frente a frente ritual e performance, um processo semelhante ao método de montagem ou colação de Warburg <sup>19</sup>. Nele, a significação é dada por quem a opera. A imagem traz uma abertura, mas ao mesmo tempo a sobrevivência de uma memória. O corpo no ritual se torna um suporte e se torna outro, ao ganhar um lugar fora do tempo quando a performance traz a imagem como lugar de atravessamento. A ação de sentar sobre a esteira, por exemplo, pode ser transformada em outros códigos na dança e, se estes forem repetidos com exaustão, podem gerar um “movimento em transe” na performance. O gesto ritual assim se reconfigura, criando outro entendimento da escrita corporal a partir da elaboração de novos códigos com imagens sobrepostas.

Desse encontro inicial entre a performance e o ritual resultou a criação de uma primeira escrita performática, chamada Guia (2017), que apenas me dispus a criar e estar em processo de movimento sem apresentar em nenhum evento ou teatro. Este processo foi gerado a partir de imagens que visualizei em um sonho após minha experiência no ritual em Sepetiba, criando o que chamo de projeto inicial ou primeira fase de uma pesquisa.

O figurino era branco, um vestido e uma calça por baixo. Um fio de contas guiava meus movimentos. Eram sete colares, número do meu orixá naquele momento. O primeiro guia apresentado em um jogo de Búzios: Oxaguian, o guerreiro de Oxalá, o grande lutador. Toda minha movimentação foi composta a partir de seu arquétipo.

---

<sup>19</sup> DIDI- HUBERMAN, G. *Abertura: História da Arte como disciplina anacrônica*. Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens.

Movimentos em base baixa, alguns saltos, com marcações exatas sobre o espaço, algumas pausas de movimento, como se orixá fosse observado em meu corpo ali incorporado, ou melhor dizendo, ex – corporado.



**Figura 2: Registro Fotográfico da Performance Guia <sup>20</sup>**

**Créditos – Renata Borges**

---

<sup>20</sup> UFRJ, 09/10/2017.



**Figura 3: Registro Fotográfico da Performance Guia <sup>21</sup>**

**Créditos – Renata Borges**

---

<sup>21</sup> UFRJ, 09/10/2017.



**Figura 4: Registro de Fotográfico da Performance Guia <sup>22</sup>**

**Créditos – Renata Borges**

---

<sup>22</sup> UFRJ, 09/10/2017.



**Figura 5: Registro Fotográfico da Performance Guia <sup>23</sup>**

**Créditos – Renata Borges**

---

<sup>23</sup> UFRJ, 30/10/2017.



**Figura 6: Registro Fotográfico da Performance Guia <sup>24</sup>**  
**Créditos – Renata Borges**

---

<sup>24</sup> UFRJ, 30/10/2017.

A segunda fase desta pesquisa, que considero importante para se pensar em que lugar o performer pode se colocar como pesquisador e no limiar entre este corpo e o que vivencia suas experiências no terreiro se dá a partir da minha visita ao terreiro Asé Ilê Ayie Ojú Idé Igbó, dirigido pela Yalorixá Nara de Oxóssi, fundado em 1995, no qual vivenciei a incorporação do orixá Oxalufã, durante a Festa de Ogum, em 23 de março de 2018. Neste momento no qual o projeto de pesquisa toma outro rumo, o transe passa a ser o objeto central de pesquisa para este corpo que se inscreve em cena, mas ao mesmo tempo performa no ritual (LIGIÉRO, 1993) <sup>25</sup>:

*Tempo, espera, entrada, recepção, acolhimento, abraço, assentamento, templo, roda, rito. O início. Ou meio. Caminho. Círculo. Chão. Entrada. O desequilíbrio, o olhar para fora, o cair. A entrada dos cavalos em seus orixás. Pergunto-me qual seria então o momento da virada entre o corpo em equilíbrio e o corpo que bola. Ouço o som da palma em Ogum. O som do atabaque para o giro. Pergunto-me qual o limiar entre a dança do orixá e a incorporação. O som do atabaque é o meu primeiro entendimento sobre o momento exato que incorporamos. O ritmo da dança de cada orixá é dado pelo tempo exato do toque – chamamento do instrumento tocado por cada Ogã. Estas foram as primeiras percepções sobre o estado corporal de alguém que incorpora ou entra em transe. A temperatura de meu corpo era outra. Era um dia de calor. E eu acreditava que não tombaria, que apenas observaria os corpos tombando durante a festa no salão. Aos poucos, eu ia percebendo que a música era a chave de acesso, em primeiro lugar, para que os corpos se alterassem. Na medida em que a música se alterava, os corpos caíam sobre o chão. E meu corpo ia junto. Os tremores não eram controláveis pelas mãos. Eu dançava de um lado para outro sem pensar. De repente, minha face foi se modificando e eu só percebi isto, quando uma ex-aluna que também estava no terreiro começou a sorrir para mim como se já soubesse o que estava ocorrendo. Quando o toque de Oxalá foi iniciado, e seu arquétipo em forma de Oxaguian entrou pelo salão, minhas mãos seguiam sua marcação pelo espaço.*

<sup>25</sup> LIGIÉRO, Zeca. Corpo a corpo. Estudos das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

*Mas foi quando Oxalufan foi chamado que meu corpo foi entrando em um movimento encurvado, na forma de um velho. Eu não caía, mas tinha um peso que queria me levar para o chão, até que eu escutei a voz de um músico de uma companhia que conhecia falando que se eu bolasse, ele me desbolaria. Não lembro de mais nada espacialmente descrito. Eu apenas sentia que estava sendo corpo estava sendo conduzido por alguém, e acordava em outro. Apenas me lembro que depois meu estado era de um corpo que ainda seria conduzido por muitas outras pessoas, mesmo que não estivesse em estado detranse.*

Após esta vivência onde permaneci em espaço entre observar os corpos que iam tombando no chão em seus processos de incorporação, e meu próprio estado de transe, decido momentaneamente não retornar a nenhum terreiro de candomblé. Neste caso, é preciso compreender estes espaços que me permitiam estar dentro e fora dos processos de entendimento sobre o que é o transe e retornar ao início desta pesquisa para expor como esta transição entre um lugar e outro foi ocorrendo.

Entre março de 2018 – quando iniciei o mestrado, vivenciei minha primeira incorporação em Realengo e decidi me afastar do terreiro para refletir sobre meu papel de pesquisadora – e este agora atravessado pelas funções de uma futura iniciada da casa, finalizo esta minha pesquisa, observando o transe como lugar de afetação do corpo, tanto em mim quanto em outros membros do terreiro de Sepetiba. A pesquisa final sobre os processos de incorporação foi realizada em 2019, depois de uma passagem breve por dois outros terreiros em 2017 e 2018, no Humpame Kuban Bewa Lemin, cuja nação é Jeje Mahi <sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> Certamente em função da sua vinda mais recente, e favorecidos pela grande concentração na cidade de Salvador, os negros jêês e nagôs firmaram uma espécie de hegemonia cultural em relação aos grupos que o precederam. Trouxeram para o Brasil todo um complexo cultural, desenvolvido especialmente no plano religioso que os envolvia desde a África. Em decorrência das circunstâncias da escravidão, as trocas culturais entre estes grupos intensificaram-se e isso explica a notável “unidade” espacial e lógica existente entre os terreiros de candomblé desenvolvidos no Brasil, especialmente na Bahia. Estes possuem sempre uma estrutura geral, embora apresentem diferenças especialmente vinculadas à língua usada no ritual, às divindades cultuadas e alguns aspectos litúrgicos. Em outras palavras, os candomblés autodenominados de nação jêê, angola, cocô ou nagô (neste caso ketô, ijexá e outros) são mantidas as diferenças citadas, originários de uma mesma fórmula de culto, transposta da África e reorganizada no Brasil em um novo modelo. (SANTANNA, p.03).

É preciso deixar registrado que nada do que foi escrito no caderno de campo foi situado temporalmente em um estado de presente, mas sim em um tempo que é recorrente, ou seja, acontece após as imagens vistas e sensações vivenciadas, após as funções que cumpro dentro do terreiro.

Tento compreender, assim como AUGRAS (1983) <sup>27</sup> em sua pesquisa de campo sobre os rituais de candomblé, que as vivências de quem frequenta o terreiro e já é iniciado na religião, possuem um sentido, um horário específico, funções específicas para cada dia, e que a observação destas atividades pode contemplar as imagens que precisava para compor, dentro de minha dissertação, uma escrita também literária.

A pesquisa de campo foi realizada a partir de anotações que fiz nos intervalos entre as funções que realizava dentro da casa. Nada seria possível sem o acolhimento de todos os membros da comunidade do Humpame. O trabalho de campo foi realizado em duas etapas: em abril de 2019 quando quase vivenciei um processo de incorporação em um Ritual do Bori ao Pai Menhuntó, e pude anotar breves falas dos membros do terreiro sobre seus estados de transe, porém escritas de forma poética para respeitar o lugar do sagrado e tudo aquilo que posso e o que não devo falar. Também exponho, posteriormente, anotações realizadas em maio de 2019 quando incorporei o orixá que rege minha cabeça em um Ritual do Bori da Ekedí Isa e do Ogan Daniel.

Não pude tirar fotos do espaço, esta era uma regra crucial a ser seguida. No entanto, para mostrar um pouco deste espaço onde permaneci pesquisando, escolho alguns registros publicados em páginas de redes sociais. Eles ajudam a demarcar a importância dos objetos, das cores, das disposições espaciais da casa:

---

<sup>27</sup> Op. Cit.



**Figura 7: Entrada da Casa de Matriz Africana Humpame Kuban Bewa Lemin**

**Créditos – Casa de Matriz Africana Humpame Kuban Bewa Lemin <sup>28</sup>**

---

<sup>28</sup> Link do Facebook: <https://www.facebook.com/pages/Humpame-Kuban-Bewa-Lemin/1644833015755375>



**Figura 8: Entrada da Casa de Matriz Africana Humpame Kuban Bewa Lemin**

**Créditos – Casa de Matriz Africana Humpame Kuban Bewa Lemin <sup>29</sup>**

<sup>29</sup> Link do Facebook: <https://www.facebook.com/pages/Humpame-Kuban-Bewa-Lemin/1644833015755375>



**Figura 9: Parte Externa do Barracão da Casa de Matriz Africana  
Humpame Kuban Bewa Lemin**

**Créditos – Casa de Matriz Africana Humpame Kuban Bewa Lemin <sup>30</sup>**

<sup>30</sup> Link do Facebook: <https://www.facebook.com/pages/Humpame-Kuban-Bewa-Lemin/1644833015755375>



**Figura 10: Parte Interna do Barracão da Casa de Matriz Africana  
Humpame Kuban Bewa Lemin**  
**Créditos – Casa de Matriz Africana Humpame Kuban Bewa Lemin <sup>31</sup>**

<sup>31</sup> Link do Facebook: <https://www.facebook.com/pages/Humpame-Kuban-Bewa-Lemin/1644833015755375>



**Figura 11: Parte Interna do Barracão da Casa de Matriz Africana  
Humpame Kuban Bewa Lemin**  
**Créditos – Casa de Matriz Africana Humpame Kuban Bewa Lemin <sup>32</sup>**

<sup>32</sup> Link do Facebook: <https://www.facebook.com/pages/Humpame-Kuban-Bewa-Lemin/1644833015755375>



**Figura 12: Fogão à Lenha da Cozinha do Barracão da Casa de Matriz  
Africana Humpame Kuban Bewa Lemin**

**Créditos – Casa de Matriz Africana Humpame Kuban Bewa Lemin <sup>33</sup>**

<sup>33</sup> Link do Facebook: <https://www.facebook.com/pages/Humpame-Kuban-Bewa-Lemin/1644833015755375>

Mesmo com estas vivências que pude descrever durante este processo, deixo claro sobre a necessidade em manter o respeito sobre os segredos do candomblé, obedecendo às leis internas e os códigos deste espaço, tendo paciência diante de outro tempo na religião. No entanto, ao falar do transe neste espaço, observo duas questões necessárias para pensarmos sobre o corpo e seus estados naquele momento. Uma é a configuração espacial dada por quem dirigia a celebração. Nos fins de semana em que fui, não pude presenciar nenhum xirê, ou seja, nenhum ritual onde os participantes da casa pudessem dançar em roda e a casa fosse aberta para a comunidade externa e alguns convidados.

O estar em roda é uma das disposições espaciais, assim como a o ritmo da música, para que ocorra a incorporação do orixá. O que pude observar, no entanto, foram dois rituais do bori, onde comidas eram feitas durante o dia ou na noite anterior, e um dos quartos, perto da cozinha da casa e não dentro do barracão onde geralmente ocorrem as festas, era arrumada para receber o filho da casa que dormiria neste espaço e receberia algumas pessoas após a realização do ritual.

Descrevendo espacialmente o ritual, no lado de dentro do quarto ficava o pai de santo, o filho de santo que estava realizando o bori. Do lado de fora, em uma espécie de ante-sala, as esteiras eram arrumadas e os filhos da casa que eram volantes, ou seja, incorporavam, se dispunham ajoelhados sobre elas. Eu estava no meio. Como uma abiã, ou seja, uma iniciada da casa, mas sem a feitura do santo que seria configurada em um jogo para este ano. Mas também como pesquisadora. Como um corpo que observava todos os gestos, alguns aqui não revelados, todos os toques, cada repetição sonora que ia levando cada filho de santo a um estado de transe. O corpo que antes estava verticalizado, aos poucos se deitava. Como o que tinha ocorrido em Realengo. O desequilíbrio era configurado por uma força e energia que retinha os músculos. A leitura deste corpo foi abordada a partir de minha experiência corporal, mas que ao mesmo tempo eradoado.

A temperatura do corpo se alterava, como nas narrativas futuras de outros membros da casa relatando que possuíam esta mesma experiência. Cada repetição do toque de uma palma, ou o toque de algum instrumento dentro da outra sala, levava a um estado de alteração de meu corpo. Diferente do olhar que tinha em Realengo, onde pude observar por mais tempo os corpos que iam tombando, ali meu corpo já estava alterado anteriormente. Durante o dia todo, durante todas as funções.

Arrisco-me a dizer que o transe vai ocorrendo ao longo do dia, na repetição dos gestos de cada função, no cansaço. O corpo tremia, havia ali, ao menos em mim, uma resistência. Entre se entregar ao transe e observar os corpos. E possivelmente resida, aqui, a segunda questão ou configuração espacial que desenvolvo: a diferença entre o estado – espaço do ritual, e o estado – espaço da dança, onde tudo se configura performance, já que ambos revelam uma ação:

Estas possessões formam o momento mais alto das cerimônias religiosas em que, pela música, o canto, a dança são chamados os orixás ou vodouns para descerem sobre a terra e se misturarem por um momento a nossa vida. Pode haver caso dos deuses descerem fora das cerimônias religiosas. Isto acontece, em geral, quando os deuses têm recomendações importantes a fazer, profecias a formular pela boca de seus fiéis (BASTIDE, p.35).

O transe é um fenômeno que vem sendo estudado recentemente, sobretudo, por pesquisadores que dedicam a sua permanência em alguns terreiros de candomblé na Bahia. Neste capítulo, no entanto, me detenho às explicações e análises de Roger Bastide (1953), durante o período em que reuniu diversas anotações sobre a religião, que segundo ele, é o estabelecimento do contato entre o mundo dos homens e do sagrado.

Segundo Bastide (op.cit), é preciso distinguir os diferentes momentos do ritual. Em primeiro lugar, a preparação para a festa, o cavalo, termo usado pelo autor para descrever quem incorpora o orixá entrando em um estado de transe, deve estar limpo, obedecendo diversas prescrições de seu orixá. Em segundo lugar, há um o apelo aos deuses:

Ao martelar o surdo dos tambores, atravessados pelo tilintar agudo do *agôgô*, os fiéis cantam os cânticos dos *orixás*, três cânticos para cada um deles, numa ordem determinada, enquanto os membros da confraria, homens e mulheres – as mulheres em número bem maior que os homens – dançam os passos apropriados a cada um dos diversos cânticos. No decorrer destes cantos, e destas danças, na noite musical da Bahia ou do Recife, um ser bruscamente se agita, as espáduas sacudidas de tremores convulsivos, o corpo fremente, às vezes caindo por terra. O deus montou no seu cavalo. Então as mulheres encarregadas de cuidar dos “filhos” e “filhas de santo” e chamadas de *ekedi*, dirigidas pela “mãe pequena”, se aproximam da pessoa possuída, tiram-lhes os sapatos ou as sandálias, pois o deus deve dançar pisando a terra com os pés nus; se é um homem, retiram-lhe o chapéu e paletó; se é mulher, despem-lhe o casaco, tiram-lhe o turbante, colocando-lhe às vezes um chalé em torno do busto; enxuga-se com um pano branco o suor que escorre da face; o “pai de santo” põe a mão na nuca do possuído para acalmar o deus, erguem-no se ele caiu por terra, sustentam-no se lhe tremem as pernas (BASTIDE, p.35).

De acordo com o autor, o transe demanda uma análise sociológica, e não psiquiátrica como alguns autores apontam. Seu principal argumento é que o transe não ocorre a qualquer momento, mas unicamente quando ressoa um canto específico para o orixá de cada indivíduo.

Ou seja, o movimento é dado por uma construção social, e não uma constituição mental. Existe, pois, uma hierarquia no candomblé, no qual onde alguns indivíduos apenas conseguem receber o orixá, e outros como os babalaô, os ogan, as *ekedi*, além dos tocadores de tambor não possuem esta função. Estes, no entanto, também servem aos orixás.

Não pretendo nesta dissertação abarcar a complexidade da incorporação no candomblé, ou especificamente nas nações jêjê e ketu, cujos códigos vivenciei nos terreiros que pesquisei. Proponho, ao contrario, confrontar a objetividade do relato de Bastide, feito em terceira pessoa, às memórias do espaço do terreiro reveladas pelas falas que ouvi e conversas de que participei. A aproximação deste processo acaba se dando a partir da minha própria vivência sobre incorporação, assim como a escuta e transmissão dos preceitos durante as minhas visitas nas casas de candomblé.

Antes de todo este processo de pesquisa em uma nova casa, houve muitas conversas por telefone e vários áudios que me colocaram em contato com o pai de santo responsável pelo terreiro durante o mês demarço.

*Era preciso antes de tudo pedir licença.*

Agô.

*Aos poucos eu ia sabendo da agenda por meu amigo que ia me levar ao espaço sobre o calendário das funções e celebrações, assim como funcionava a casa diante de cada ritual. Ao longo da semana, meu amigo e eu conversávamos sobre que roupa usar. Como se colocar diante dos códigos. Tudo era branco. Era preciso providenciar um pano da costa, um pano de cabeça, uma saia rodada, emprestada no dia pela Ogunsí Carol, uma camiseta e uma calça. Todas as minhas dúvidas eram prontamente respondidas por ele, que me recebeu com muito afeto e carinho. Desde todos os objetos necessários para se levar no dia, das coisas mais simples como um lençol para se cobrir e outro para forrar a zan (esteira), ao repelente, até a preferência por deixar meus pés descalços sobre a terra.*

Para o candomblé, a terra, assim como água e outros elementos, possui um significado simbólico, como expõe Pai Cido de Ósun Enyn em seu livro *Candomblé: a panela do segredo* (Op. Cit):

A terra é uma força que vem completar, com o elemento água, a composição do planeta, possibilitando (com outros elementos essenciais: fogo e ar) a criação e manutenção da vida humana. Pode-se dizer que estas duas grandes forças femininas dominam este planeta: a água e a terra ” (REIS, p. 47).<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Op. Cit.

(...)

Todo este processo foi configurado por um encontro com pessoas em espaços que propuseram um estado de delicadeza e refinamento, sobretudo, quando precisei compreender que precisava de um tempo para processar tanta informação e sensação. Isto acabou afetando minha escrita ao ponto de, após primeiro ritual que vivenciei, escrever e organizar meu caderno de campo com estas narrativas.

Esta pesquisa, assim como escrita sobre ela, tem um tempo próprio. Pegome quase todos os dias pensando sobre como tantos assuntos foram se reverberando em meu corpo que observou mas vivenciou o processo de pesquisa em si, na carne, nas artérias, na circulação, no suor das mãos. No próprio estado de incorporação. Primeiros indícios que observei sobre quando um corpo entra em transe a partir das sensações físicas a que ele é exposto, como narrei anteriormente. Há um corte essencial neste processo de pesquisa que se dá a partir do momento em que minha escrita é atravessada por uma fronteira entre o dentro e fora do candomblé, o dentro e fora das imagens registradas pelo meu caderno de campo.

Desde os primeiros contatos com Fabio Costa até a primeira conversa por telefone com o Pai Rogério, pude abrir espaços para minha pesquisa e deixar em segundo plano minha trajetória pessoal. Este é um momento em que meu corpo de pesquisadora toma o lugar da criança para que a escrita prossiga. Preciso lembrar onde tudo começou. Mas talvez este seja um dos motivos pelos quais eu não fui no dia marcado.

Tudo se deu em intervalos. Ou como Monique Augras diz em uma de nossas conversas, o tempo vai se tornando uma teia, onde não há um lugar para isto ou aquilo, mas sim que pode ser isto (e) aquilo. Neste sentido, e aí recorro a uma linguagem mais metodológica, o corpo é ritual e o corpo também é cena ou performance.

O corpo da criança é também o corpo do narrador que narra os textos relatados, mas é também aquele que tece relações com quem fala sobre o ritual e as vivências de quem o descreve: <sup>35</sup>

*Era como se o tempo congelasse. Toda preocupação de meu amigo me explicando sobre as vestimentas a serem usadas por alguém que adentra o espaço como pesquisadora, mas também como quem ia vivenciar os processos da casa. Era como se o tempo parasse. Um ciclo se movesse. Eu ainda consigo ver o olhar da menina que tem dúvida em entrar no terreiro se confundir com o olhar da mulher que vai permanecer dois dias em um evento fechado da casa. Tudo se mistura entre o ontem, o agora e algo que ainda se pode instaurar, porém está suspenso. Como as dobras das roupas que coloco dentro da bolsa, como lençol que cuido delicadamente para cobrir a esteira onde iria dormir no terreiro. Como a dúvida sobre qual caminho seguir. Tudo se instaura em um tempo que não é mais meu, mas do outro.*

Aos poucos, este texto vai se tornando um ensaio que é tecido por micronarrativas, com espaços de tempo entre uma reticência e outra, um dia e outro, e como no candomblé o lugar da experiência vai se tornando o maior elemento instaurador do aprendizado sobre os códigos e os costumes que vivenciamos ali:

*Todo este corpo gera uma irritabilidade. Uma dor. Uma pausa no eterno. Um enjoo. Todo este corpo gera um desequilíbrio. Como escrever se equilibrando no metrô. Ao perder-se no nível. Ao não se constatar um tempo. Ao se afetar pelo outro discurso.* <sup>36</sup>

Mais um corte.

O orixá pede comida.

<sup>35</sup> Registro no Caderno de Campo no dia 11 de abril de 2019.

<sup>36</sup> Registro no Caderno de Campo no dia 12 de abril de 2019.

E a escrita é o alimento neste momento.

(...)

Poderia nomear espelho este dia da primeira visita ao terreiro <sup>37</sup>. Desde que acordei, na correria entre meus atrasos, me deparei olhando para um corpo refletido. Inicialmente, havia um reflexo dentro de mim. Havia ali um corpo trêmulo. Os enjôos costumeiros quando me deparo com mudanças, o esterno que se afunda até preparar meu café lentamente como se quisesse aprisionar o tempo. Como se estivesse em um intervalo entre a mesa e o espelho real onde via meu corpo vestido de branco, calça, blusa e sapato, apenas um casaco cinza sobre as mãos como se fosse um disfarce para que toda a vestimenta não me configurasse como alguma coisa.

Ali eu me colocava em um entre lugar.

Aos poucos eu me despedia de minha casa em Santa Tereza, observando o caminho entre as ruas antigas do Rio até pegar o trem na Central em direção à Santa Cruz. Por um instante, todo intervalo de tempo entre pegar o trem e chegar no terreiro, cede espaços para um corpo que fala ou escreve ao pegar a van na Estação de Santa Cruz. Olhar para este corpo sentado no banco do trem é como olhar para as teias que entrelaçam na cidade, entre os estados que alteram sua postura, entre observar a janela, entre o tempo do percurso, o tempo de fora e o tempo de dentro do terreiro.

*Um intervalo para o som da capoeira que um homem escutava na van.*

Um intervalo para pensar que todos estes corpos quando instaurados em entrelaçamentos vivenciam desde já um processo de incorporação no sentido de se instaurar ou memorizar vários corpos ou estados em processo de se tornar outro corpo.

---

<sup>37</sup> Registro no Caderno de Campo no dia 13 de abril de 2019.

*Incorporar é tornar –se outro.*

Quando chego ao terreiro em Sepetiba, passo a me utilizar de uma escrita recorrente como metodologia de pesquisa. Não há como, sendo abia da casa naquele momento parar as funções do candomblé para escrever, e desta forma passo a utilizar imagens que me afetavam, e ficavam em minha memória, para fazer anotações em meu caderno de campo antes de dormir.

Sim, a escrita não é linear.

Quando adentro à casa que me acolheu, começo a chamar de recorrente a escrita que vou mantendo ao longo desta dissertação, em uma referência a Proust quando ele se refere ao tempo recuperado.

Tudo que aqui agora se torna palavra, é anterior ao tempo da escrita. Mas ao mesmo tempo recorre a um espaço existente em outro tempo, podendo causar no leitor uma espécie de dúvida. Como o intervalo entre o toque do ponto de candomblé que escuto aqui agora, ao produzir, esta escrita é um entre o que foi aprendido como código e o apreendido em minha visita após as sensações em meu próprio corpo.

Há aqui um universo poético de uma escrita que desliza sobre uma cronologia que passa a não existir. A escrita recorrente é uma metodologia escolhida diante que do fato minhas funções no terreiro não permitiriam ter sempre meu caderno de campo em mãos, e deste modo, as imagens foram sendo anotadas na medida em que o trabalho me permitia.

Desde que cheguei na casa, após colocar as vestimentas corretas e tomar um banho de ervas, fui sendo apresentada a todos da casa e fui levada à cozinha, que ficava dentro de uma outra casa, composta por uma sala, dois quartos onde ocorriam os rituais e a própria cozinha.

Desde o primeiro dia, passei muitas horas lavando a louça onde preparavam as comidas para os rituais dos boris e os ebós que seriam colocados na casa de cada orixá. Assim como lavava louça, também ajudava a colocar a mesa para as refeições, a limpar o espaço para a celebração e a preparar cada comida a ser servida aos membros da casa, cortar alguns legumes e passar as roupas de quem ficaria resguardado em cada quarto ou de quem participaria da celebração.

(...)

*Agô*

*Peço licença*

*A Ogum*

*Orixá – Vodunce deste ano*

*A Oxalá, possível orixá que faz minha cabeça*

*Peço licença para continuar a escrever sobre caminhos.*

*Começo pelo fim.*

*Começo pelo percurso.*

Tudo foi se tornando um corpo dentro do outro, uma teia enumerada de sentidos. Desde o momento em que saí do trem em Santa Cruz até encontrar o terreiro. Era um dia quente, e mesmo de roupas brancas que absorvem menos calor, meu corpo ia se contornando por energias ou estados que me faziam olhar posteriormente para o estado de transe. Paro aqui para observar o transe neste corpo cotidiano como uma ação que altera a temperatura e que depois, quando ouço os depoimentos dos filhos de santos do candomblé, faço a relação com a incorporação doritual.

O que fica claro naquele momento é que o corpo que procurava o barracão e se depara com os outros filhos no caminho é um estado de vertigem, um ir e voltar ao mesmo tempo foi se incorporando dos caminhos, era ainda um ponto estranho naquela procura. Era percebido de forma diferente.

Mesmo sendo Sepetiba um bairro com muitos terreiros de umbanda e candomblé, havia ali em meu percurso um olhar de estranhamento, de dúvida, diante de todos os que observavam meu olhar perdido entre o ir e vir não chegando ao meu destino. Lembro-me ao mesmo tempo da delicadeza de alguns senhores que bebiam em uma vendinha em me ajudar a encontrar meu destino até uma mulher me questionar se eu tinha ou não encontrado o meu destino. Vou descrevendo minhas percepções a partir de palavras que carregam uma imagem:

*A chegada.*

A entrada também se deu em outro tempo. O tempo de me apresentar ao pai. O tempo do portão se abrir. O tempo da criança me olhar. O tempo de ver o caminho em frente, longo, vasto, que descia, tudo isto visto por detrás de meu amigo que falava baixo “não podemos nos apresentar agora”, o pai de santo ser encaminhado ao almoço ecumênico que também acontecia naquele dia. O meu caminhar em direção à casa que ficava no fim do terreiro, o guardar as coisas no quarto das esteiras, a apresentação dos códigos iniciais, o banho trocando de roupa, o vestir a saia rodada colorida, até eu ser apresentada a todos da casa não apenas como uma pesquisadora, mas como uma abiã. Há aqui uma pausa para falar de Ekedi Isa com muito carinho, pois foi com ela que naquele momento eu aprendi da forma mais respeitosa possível os preceitos do candomblé enquanto lavava louça. Foi nesta tarde de sábado onde muitas imagens foram sendo construídas, e muitas tessituras, constituídas em suas repetições aqui registradas pelas palavras em pequenas ações. Ekedi Isa, assim como outras ekedis cuidavam dos outros filhos. Seu olhar era sereno, e ela carregava o mesmo entre que eu. Falava com muito cuidado de quando entrou no candomblé e de suas dúvidas sobre a religião, assim como eu permanecia em estado constante. Ela ficou a tarde inteira ao meu lado, ensinando como pegar os talheres, como vestir o pano da costa, como amarrar o pano na cabeça, como ouvir e não falar nada em alguns momentos.

Da preparação do almoço, o sentar sobre a esteira ouvido as conversas dos mais velhos, o recolhimento da louça, em silêncio, a lavagem da louça e o tomar banho para preparação do ritual e poder comer todos os alimentos oferecidos aos filhos da casa, tudo isto tinha um outro estado que de repente eu não sentia que chegava o outro dia, tudo isto possui a uma escuta, que era internalizada mas ao mesmo tempo aberta aos preceitos que podia ou não escrever.

Assumo neste trabalho uma escrita instantânea onde a memória é o meu lugar de afeto e as palavras geram ao leitor uma imagem que não possui representações do que foi vivenciado, mas possibilidades poéticas de encontro entre quem narra estes processos e quem os lê. A pesquisa de campo, realizada nos meses de abril e maio são registro de um espaço para o acordamento, e o recordamento das sensações que vivenciei durante este processo de imersão. Entre o fechar o caderno e abrir no terreiro. Ou abrir daqui a algum segundo. O tempo ainda paira sobre as imagens que não relatei entre uma e outra. Entre a minha chegada em abril e o encontro com os outros irmãos no mês posterior. Todas as memórias se repetem e se entrelaçam. O que muda, entre uma visita e outra é o ritual. Aqui, o Bori do Pai Mehuntó e o Bori da Ekedí Isa e do Ogan Daniel. Tudo que foi vivenciado se transforma em um corpo poético entre a escrita e a experiência do transe no candomblé, nesta pesquisa também considerado como a incorporação de cada código, cheiro, palavra ou gesto:

Mês de abril

(...)

*O percurso*

*A chegada*

*Os códigos iniciais*

*O banho e a saia rodada*

*A lavagem de louça*

*Os pés descalços*

*A escuta da Ekedí Isa*

*O cuidado da Iaô Carol*

*O almoço*  
*Os códigos observados*

*O prato – igbá*  
*A forma de segurar*

*Aesteira*  
*Aespera*

*A lavagem da louça*  
*O banho*

*A roupa de festa*  
*A casa e ocaminho*

*O ritual*  
*O tombamento*

*O primeiro transe*  
*O abraço*

*O encontro com Oyá Fabio*  
*O banquete*

*O quindim, o acarajé, o bolo*  
*A escuta da Iaô Carol*

*O dormir sobre a esteira.*

(...)

A continuação do outro dia.<sup>38</sup>

*O acordar duas vezes durante a noite*

*3h e 6 h*

*O olhar a amendoeira*

*O falar sem saber*

*O caminhar entre o barracão e a casa*

*O desjejum*

*O miolo*

*O aprendizado*

*O preparar o café*

---

<sup>38</sup> Registros de Caderno de Campo, 14/04/2019.

*O cuidado do Ogan Alexandre no desjejum*

*O café sobre a esteira*

*A fala do pai de santo durante o café da manhã*

*O despacho do bori*

*O comer o bori*

*O lavar a louça do bori*

*O observar os ebós preparados ao lado pelos ogans*

*O guardar a louça*

*O observar o tempo*

*O observar a rotina da casa*

*A preparação do almoço*

*A benção da ekedi que chega*

*A percepção da letra que muda no registro*

*A conversa com a Ekedi Isa*

*O observar as batatas*

*O preparar o purê do almoço*

*A escuta na esteira sobre a incorporação*

*O calor, o tremor do corpo*

*(...)*

*A preparação da mesa*

*Os pés descalços que levam os pratos*

*A comida*

*A espera*

*O cachorro*

*As brincadeiras*

*A espera na esteira*

*O lavar os pratos*

*O pai de santo*

*A dúvida*

*O banho*

*Adespida*

*(...)*

Mês de maio:

*Sexta – feira é um dia de dormência.<sup>39</sup> O tempo aqui é um espaço de recordamento. Um acordar que retoma a algum estado anterior ao tempo que aqui é dividido entre os estados perceptíveis entre sair de casa, pegar o ônibus, pegar o trem, cheio em horário do fim do dia em direção à Santa Cruz. O tempo se divide entre o dia de ontem, quando começo os preparativos para viajar em Sepetiba de separar meus acessórios, minhas roupas para dormir, minhas roupas para passar o dia, vivenciar o ritual, até me encontrar em um estado de repouso não querendo sair de casa, tudo é estado, tudo é espaço aberto para se absorver das camadas que vão me sobrepondo. Das coisas mais mínimas do ouvir a voz do ambulante até as coisas mais macros como a mulher ao lado que vê um filme no celular e tenta ler o que escrevo ao mesmo tempo que tento esconder os agrado.*

*O sagrado não se diz.*

*O sagrado não se revela.*

*O sagrado (aqui) é apenas uma imagem que dança entre o que escrevo de forma recorrente e um tempo presente.*

*(...)*

*O tempo se faz em intervalo.*

*A chegada*

*A passagem pelo Ogan e pela Ekedí.*

*O banho.*

*A camisa, o pano da costa, o pano de cabeça.*

*Os códigos não realizados, o bater a cabeça para a zan.*

*O bater a cabeça para o pai do santo.*

*O pedir a benção.*

*A hierarquia dos códigos.*

*A preparação dos ebós ( o mingau, o tirar os sapatos, o lavar a louça, o lavar o banheiro, o guardar a comida, os ensinamentos do Ogan, de como falar com o*

<sup>39</sup> Registros de Caderno de Campo, 03/05/2019.

*Pai de Santo, o separar as linhas, o secar a louça, o cobrir os ebós, o tomar  
banho, o arrumar as esteiras, o escrever as memórias, o dormir).*

*O acordar <sup>40</sup>,  
olhar as bandeiras,  
o olhar a pintura de Oxalá,  
o quarto do jogo,  
o arrumar as coisas,  
o se cuidar,  
as dores de cabeça,  
caminho, o enrolar a zan.  
O desjejum,  
as bênçãos,  
a preparação do café,  
a lavagem da louça,  
a preparação dos ebós.  
O jogo,  
a preparação dos Boris,  
o cortar o quiabo,  
o separar o milho, o choro, o almoço.  
A lavagem do chão.  
A canjica do ebó.  
Os calores e a dor de cabeça.  
O passar de roupa.  
O banho.  
O ritual do bori.  
A incorporação,  
o corpo arcado, o calor,  
a dor no esterno,  
a boca entortada.  
A comida do bori (o manjar, o pudim, o quindim, a cocada).  
A preparação do almoço de amanhã.*

---

<sup>40</sup> Registros de Caderno de Campo, 04/05/2019.

*A escrita.*

*O banho.*

*O dormir.*

O acordar <sup>41</sup>. O dormir entre acordar e dormir. Os acessos de tosse no meio da noite. A baba escorrendo na boca. O guardar as coisas, o recolher a zan. O se arrumar. O caminho para casa. O guardar a zan, uma espécie de esteira. O desjejum e o preparar o café. O tomar o café. O lavar a louça. O levantar o bori. A conversa com o pai de santo. O lavar a louça. A preparação dos ebós. O observar da comida para Oxum. O observar os pombos e as galinhas. O tomar o café e comer a comida do Bori. O limpar a casa. O escrever. O preparar o almoço. O abraço da Ekedí e do Ogan. A entrega das folhas de proteção. O dormir no barracão, e permanecer ainda acordada para escrever esta narrativa.

---

<sup>41</sup> Registros de Caderno de Campo, 05/05/2019.

### 3

## A escrita do corpo

### 3.1

#### Metodologias de composição para a performance “Transe”

*Há aqui um corpo rasgado. Uma escrita de si, uma escrita do outro, uma escrita do outro que é transcrita em mim. Na criação de uma performance, há a memória de meus ancestrais, um corpo que guarda os afetos em caixas. Uma memória em transição. Um tempo que se recupera. Entre um passar e um presente. Há um corpo que é afetado pela criação, sacralizado pelo ritual. Há na performance uma espécie de instauração do sagrado, um lugar, um gesto recodificado. Transfigurado. Incorporado. Como no candomblé, um horário específico para o acontecimento, uma ação que tem um espectador. Há na performance um mesmo corpo que questiona a ação que dança no ritual e ao mesmo tempo no palco, é absorvido pela escrita e pelas imagens vivenciadas nos dois espaços. Há, aqui, um corpo que pergunta o que é performance. Há, aqui, um corpo que vê o ritual como lugar da ação deperformar.*

Segundo Zumthor (2014), a ideia de performance deveria ser estendida englobando um conjunto de fatos que hoje a palavra recepção abarca, mas, sobretudo, no momento em que os elementos envolvidos por ela são cristalizados e direcionados para uma percepção sensorial. Ou seja, um engajamento do corpo. Neste sentido, para que haja uma performance, é preciso um espectador que se coloca diante de um autor produtor da ação de performar, seja no ritual ou na performance:

A performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados naquilo que a natureza da performance afeta o que é conhecido. A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicações comunicando, ela o marca (ZUMTHOR, p.35).

O que questiono nesta dissertação, no entanto, é se há realmente um limiar entre estes dois espaços, ou se o corpo que dança é o mesmo que ritualiza, já que em ambos os casos há uma ação onde um observa, e o outro é o agente da ação. Talvez o que difere nestes dois casos é semelhante ao que Antonio Gómez – Moriana (1985) propõe dando um passo além da estética de recepção alemã ao integrar quatro instâncias do fato literário, que, aqui, podemos estender para outras instâncias como a dança e o teatro: contexto, autor, texto e leitor. Ou seja, tanto na performance quanto no ritual há um autor, ou seja quem cria ou quem estipula os códigos. Há um texto ou códigos, ou seja, os códigos estipulados, seja pelo candomblé ou pelos gestos transcritos na dança. E há um leitor que se posiciona mediante as duas ações. Porém, o contexto entre o ritual do candomblé e da performance são totalmentediferentes.

É a partir destas diferenças que, ao longo deste capítulo, observo os atravessamentos entre o corpo que entra em transe no ritual e na dança, especificamente ao criar uma metodologia de composição para a performance *Transe*, cuja pesquisa se iniciou em 2018, em uma residência artística de que participei no Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro; simultaneamente aos atravessamentos sobre o ritual do candomblé cujas pesquisas foram realizadas entre 2018 e 2019, apresentadas no capítulo anterior.

Assim como no candomblé, onde há uma dança anticronológica entre os participantes do ritual, inicio esta narrativa a partir do último ensaio que tive em 2019, antes de desistir da apresentação da performance *Transe* para me dedicar ao processo de escrita desta dissertação, e um pouco antes de iniciar a pesquisa de campo no último terreiro que visitei ainda nesteano.

O último ensaio na preparação para uma apresentação no Teatro Ziembiski, espaço que em 2018 abriu as portas juntamente com a curadoria e apoio de Tatiana Damasceno para que houvesse o investimento na percepção do corpo, e eu pudesse ter a experiência da leitura de meu espectador, foi dia 01/04/2019 no Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro.

Neste ano não havia conseguido manter minha residência, como em 2018, mas pude experimentar o retorno à observação de meu corpo após uns meses sem dançar. Deste modo, é a partir do caderno de ensaios entre 2018 e 2019 com as observações que faço sobre o conceito de performance e de ritual, que começo a pensar sobre as diferenças entre os estados corporais de quem entra em transe no candomblé e em exaustão e vertigem na dança.

Uma das principais observações que deixo aqui anotada é sobre a relação do estar dentro e fora de um espaço, ao mesmo tempo, neste processo de pesquisa. Ao expor o espaço do dentro, falo da minha relação enquanto artista que experimentou as diferenças entre aquela que dançou, e experimentou o transe nestes dois espaços. E fora, quando me coloco como pesquisadora, sem dar continuidade, momentaneamente, aos meus processos de iniciada no candomblé, sem realizar a feitura estipulada em um jogo de búzios ainda no ano de 2019.

Outra observação que faço é sobre o treino corporal que se repetiu ao longo deste processo, a partir de gestos codificados do candomblé que observei desde o meu primeiro encontro com este espaço em 2017, e que naquele momento possibilitou a criação da performance Guia até a passagem por uma segunda casa de candomblé em Realengo, onde vivenciei meu primeiro processo de incorporação em 2018. A partir dali comecei a pesquisar as relações entre o transe no ritual e na dança. Uma primeira observação que fiz, a partir desta experiência, é que havia em toda a movimentação específica de quem dançava naquele dia, e era um iniciado na religião.

Nos espaços onde meu objeto transitou durante este processo de pesquisa foram realizados alguns métodos para sua realização. Enquanto que no ritual percebo alguns indícios sobre o transe no candomblé, a partir de um método de observação e recolhimento de dados durante a pesquisa de campo, a experiência que narro na composição da performance que criei passa a ser uma escrita de si, uma experiência que se trata da projeção da memória que tenho sobre o ritual ao transliterar os gestos e estados corporais para o corpo que dança.

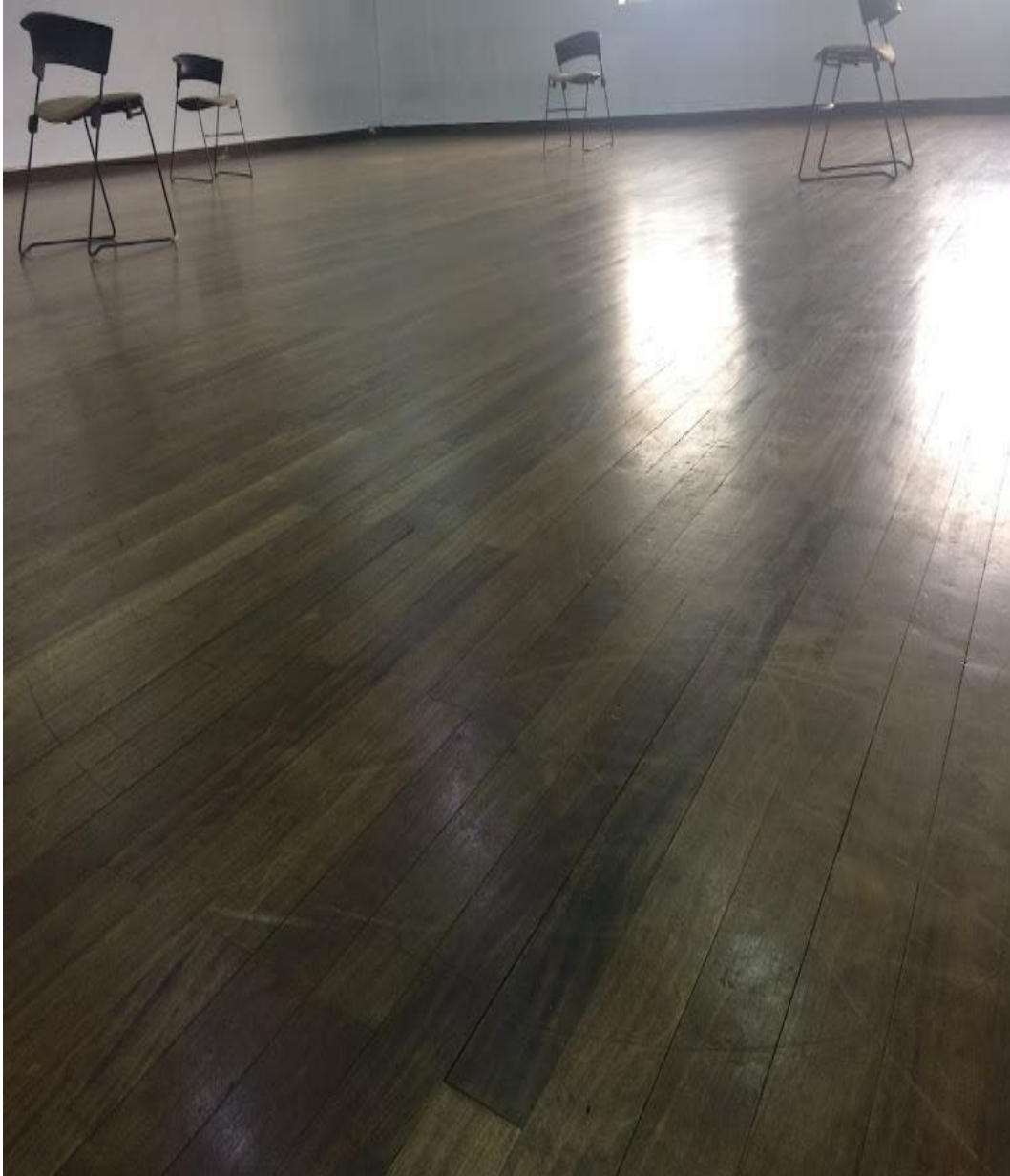
Há no espaço da performance, um levantamento sobre seus conceitos, mas também o levantamento de memórias enquanto performer antes do encontro do ritual e depois do encontro com o ritual.

A partir deste momento, há um levantamento de dados sobre os ensaios, onde eu indico como se dá o processo de transe neste espaço, quais são os exercícios utilizados como construção desta prática que tenha uma semelhança com o ritual e como o processo se dá em torno não da antropofagização de um corpo, mas a criação de uma possível alegoria da incorporação.

Ao iniciar meus ensaios no Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro, em julho de 2018, começo a preparar o meu corpo para um processo de exaustão, com exercícios que possibilitassem a entrada e a saída de um estado de vertigem, semelhante ao que vivenciei na incorporação do orixá, e posteriormente ao que observei durante as minhas visitas no terreiro em Sepetiba.

Os aquecimentos como preparação para o corpo sempre se repetiam, e isto posteriormente, criou uma relação com o código do candomblé que também se repete, com dias e horários estipulados e transmitidos de geração em geração.

Todo trabalho corporal tinha um enfoque em valências físicas, como o trabalho da força e flexibilidade, para que meu corpo suportasse as repetições de movimento, prática realizada excessivamente para que eu chegasse a uma exaustão semelhante aos efeitos corporais gerados pelo transe no candomblé. Alguns exercícios, como manter o corpo em posição de uma prancha, eram realizados repetidas vezes, a fim de se chegar mais próximo ao estado de paralização de um orixá quando ele incorporava o seu cavalo, conforme diz Bastide (op.cit.). Havia uma série de deslocamentos no espaço, que aos poucos, foram tomando a forma de um círculo, assim como a roda nos rituais do candomblé :



**Figura 13 – Registro Fotográfico da Performance Transe <sup>42</sup>**

**Créditos: Renata Borges**

---

<sup>42</sup> Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro, julho /2018.

A organização espacial foi aos poucos se configurando a partir das corridas e deslocamento utilizando as laterais da cadeira, movimentos aleatórios que buscam um corpo no estado de exaustão e conscientização do espaço fora e dentro de um lugar delimitado.

Os primeiros laboratórios de criação se deram a partir dos movimentos circulares e lideranças ósseas, que faziam com que eu transitasse de um ponto a outro no espaço utilizando a imagem da água como um ponto de partida, o corpo que entra no espaço e tem um corte temporal. A partir de movimentos onde eu usava quatro ou mais apoios sobre o espaço, meu corpo ia transitando entre o gesto da dança e o gesto do próprio orixá, encurvado, retorcido.

A partir desta torção do corpo pelo espaço, havia uma mudança entre um espaço que era vertical, o corpo que corria pela sala de ensaios, até cair sobre o chão, como um participante do ritual que tomba após a incorporação. Percebia então, desde o primeiro ensaio, a exaustão durante o aquecimento e a circularidade espacial a cada exercício. Pensava, enquanto uma estrutura coreográfica, onde iniciaria o estado corporal. Quando se daria o fora e o dentro para o expectador da cena? Qual seria então o ponto de partida para a evocação desta variação física do corpo?

Já em um segundo laboratório, com um espaço delimitado, começo a questionar qual o limite do transe e a saída de um código estipulado pela criação do movimento na performance, quando eu entro na evocação de uma exaustão. A exaustão se dá quando se modifica a fisiologia do corpo, gerando enjoos ou vertigens a cada ensaio?

Por fim, em um terceiro laboratório, os círculos com cotovelo são um ponto de partida para reverberações de movimento na bacia, semelhantes a observação de alguns arquétipos de orixás, como Oxalufan e Oxaguiam. Começo a pensar, entre um ensaio e outro, como ativar o corpo constantemente mantendo a exaustão?

Haveria então uma coreografia criada a partir da definição de espaços e gestos, ou uma coreografia de movimento, que se modificaria a partir das mudanças de sensações? Há um movimento específico a seguir ou é na repetição do movimento que se dá a exaustão?

Algumas dúvidas surgem para o próximo ensaio como ter outro laboratório ou iniciar o processo de montagem a partir do que eu tinha como construção de movimento? Qual o andamento da corrida? Qual o limiar entre a criação e a montagem? Quando o laboratório é um treinamento corporal? Quando a cena antecede o laboratório de pesquisa? Quando a imagem cria um espaço?

Não há uma criação do movimento porque ele é dado pelo ritual enquanto código e espaço? Mas há uma criação de imagens a partir deste código? O espaço é suporte para a criação além do movimento ou possibilita o surgimento de várias imagens a partir deste código, sendo um suporte para a criação além do movimento.

A partir do segundo ensaio, ainda em julho de 2018, a escolha da trilha sonora passa a definir outros estados corporais sobre o processo de criação. Entre os sambas-enredo que tinham uma marcação extremamente específica que levaram meu corpo a um estado de exaustão, de acordo com um ritmo específico, aos toques do candomblé que davam certa ancestralidade ao meu trabalho, fui aos poucos experimentando algumas músicas de Caetano Veloso, sobretudo as que tinham um tom mais político, possibilitando outras configurações ao meu trabalho. Os cânticos do candomblé, quando utilizados, foram importantes para reativar a memória dos gestos que observei durante minhas primeiras passagens nos terreiros de candomblé que visitei.

Mas foi especificamente ao ouvir o álbum *Transa*, mesmo que de forma aleatória, que o corpo ia mantendo um ritmo semelhante ao da incorporação no candomblé. Triste Bahia, uma das faixas do disco, abre o trabalho, que se inicia com uma pequena corrida enquanto Caetano Veloso cita versos de Gregório de Matos no início da música.

Aos poucos, a movimentação do trabalho era organizada a partir de uma corrida anti – horário, e posteriormente pequenos trotes, como se houvesse o gesto de empunhar a lança de um orixá. O corpo se direcionava para o centro do espaço com algumas corridas em movimento contínuo, onde a letra da música marcava exatamente a movimentação a ser executada. Funcionava, assim, de modo semelhante à marcação do toque de cada orixá, que leva o iniciado do candomblé entrar em estado de transe.

A partir de outro laboratório de pesquisa de movimento, neste mesmo ensaio, pude vivenciar algumas experiências corporais que me levaram a fechar posteriormente uma segunda estrutura com quedas, quatro apoios, apoios sobre a lateral do corpo e seu recolhimento, elevação do quadril, propondo deslocamentos desta estrutura buscando um ritmo, um andamento, até voltar a uma circularidade, com movimentos em andamentos únicos.

Diante esta pesquisa de movimento, pude começar a experimentar as mudanças corporais a partir de um código único, mas que variava na medida em que eu dançava a cada ensaio, ou cada apresentação. É exatamente neste momento em que os estados do corpo podiam ser alterados, provocando em mim outros movimentos circulares e alguns espasmos corporais a partir de novas experimentações do mesmo movimento. Como a imagem da água que entra em ebulição, o êxtase gerado pela repetição do movimento fazia com que eu entendesse o transe no corpo que dança, diferente daquele outro que se encontra no ritual. Enquanto no candomblé, aos poucos, pude perceber que este código se repetia, na dança, a não repetição do código levava o corpo a uma espécie de vertigem.

O mês de julho de 2018 acaba configurando-se como primeira parte do processo. Após três ensaios, uma estrutura de movimento inicial foi construída a partir de alguns laboratórios de movimento, das imagens que tinha dos orixás e outras que surgiam em meus sonhos pontuando como seria o trabalho coreográfico, das imagens do terreiro e elementos para a construção de uma narrativa poética sobre o lugar da cena, e do corpo no candomblé.

Mas é importante frisar aqui como o corpo foi se adequando e subvertendo os processos, sobretudo nesta última semana onde um cansaço foi se instaurando no espaço. Quando iniciei meus ensaios no Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro, havia uma mistura de euforia e de memória que retomava as imagens de minha trajetória naquele espaço onde participei de muitas oficinas, residências de outros artistas e onde dancei com a Cia de Dança Contemporânea da UFRJ pela primeira vez; e uma objetividade que não me permite estender em muitos laboratórios de criação.

As imagens dos gestos observados no candomblé estavam ali, mas ao mesmo tempo tomava cuidado para não cair no lugar da representação de um código. Isto me permitiu um adentramento no espaço da performance e da cena com a imagem pré-definida de coreografia. No entanto, estas imagens foram sendo modificadas e redefinidas após os treinamentos corporais que se repetiram e geraram um corpo-estado ao invés de corpo-movimento.

Ou me perguntar de onde surge o gesto, senão da construção de um estado corporal. Esta euforia foi aos poucos se transformando em um cansaço corporal que neste último ensaio me permitiu ter mais clareza sobre a estrutura de movimento criada na estação espacial definida para cena, sobretudo, esta exaustão me fez responder com o próprio corpo à questão apontada anteriormente. A repetição de movimentos definidos ao longo deste processo de criação me levaram a um estado corporal alterado pelo espaço da cena, de uma circularidade espacial que retoma o lugar do terreiro e aponta um primeiro indício pra observar em que momento surge o transe. Por enquanto, seguia tentando subverter cansaços. Ou fazer deles um movimento motivador de construções. Por enquanto, seguia com minhas imagens, como a do sonho de um pássaro sobrevoando minha cabeça, enquanto corria em círculos.

A partir de agosto de 2018, ainda no Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro, o trânsito entre os lugares - o ritual cênico e o ritual religioso começava a ser percebido a partir de um ritmo único. Havia um ritmo em cada espaço que altera o corpo.

Há um subtexto que é a memória e a experiência deste corpo que se apoia em imagens, em transformações de gestos e de códigos. A imagem representada por um código espacial, gerando um movimento alterado, causa outra imagem para o espectador.

Aos poucos, a performance ia se constituindo de imagens evocadas. A primeira imagem evocação – o corpo altar – não foi usada na estreia deste trabalho no Teatro Ziembiski, em outubro de 2018. A ideia era construir uma instalação antes que o público entrasse no teatro, com uma bacia sobre o chão ou sobre a mesa com caquis e um artefacto: a máscara de um bode ou a cabeça de um boneco sobre as frutas. Quando o público chegasse, esta imagem já estaria exposta. Ao sinal, a porta se abriria ou estaria aberta com um corpo que corre em círculos, um espaço organizado em arena, com um corredor no meio, com ou sem linóleo branco.

A segunda imagem evocação – o corpo alegoria – era instaurada a partir do jogo entre o movimento do corpo e o seu tempo de execução, buscando sempre este limiar. Ou seja, um entre estar dentro e fora do terreiro, a partir de um corpo que corre em círculos, o corpo que evoca uma imagem e uma escrita, um gesto do orixá, o corpo que corre em trotes até adentrar o espaço onde está o dentro.

A terceira imagem evocação era a instauração de um corpo em festa, o corpo quando em estado de incorporação, e no caso da dança, o corpo êxtase. Um corpo que ainda se encontra em círculos até entregar sua imagem ao chão no lugar do aterramento, onde a cabeça se deita no chão com algumas repetições até se deslocar para o ponto que inicia o caminho.

Por fim, a quarta imagem evocação, também não apresentada no teatro, era a espécie de um corpo bicho, o corpo humano, o corpo orixá. O corpo em estado trêmulo, que se inicia no lugar anterior, o corpo que se desloca, joga com os planos, torções, apoios, traz outro corpo e o gesto de outro orixá, até sair do espaço e deixar que a última evocação seja um espaço vazio, com ainda o toque do instrumento.

Entendo que para a criação de uma metodologia de criação é preciso também, assim como no terreiro de candomblé, a utilização de métodos de observação. Neste caso, ao observar a performance criada em 2018 observo não só o corpo do outro, como no estudo realizado dentro do terreiro de candomblé, mas o meu próprio corpo em minha área de atuação.

Para que fique mais claro este processo de pesquisa, apresento em ordem cronológica as imagens registradas em ensaios e apresentações, o link do vídeo com o resultado deste processo:



**Figura 14 – Registro Fotográfico da Performance Transe <sup>43</sup>**

**Créditos: Bellas da Silva**

---

<sup>43</sup> Teatro Municipal Ziembiski, Outubro /2018.



**Figura 15 – Registro Fotográfico da Performance Transe <sup>44</sup>**

**Créditos: Bellas da Silva**

---

<sup>44</sup> Teatro Municipal Ziembiski, Outubro /2018.



**Figura 16 – Registro Fotográfico da Performance Transe <sup>45</sup>**

**Créditos: Bellas da Silva**

---

<sup>45</sup> Teatro Municipal Ziembiski, Outubro /2018.

Link do vídeo da apresentação como resultado parcial da construção de uma metodologia coreográfica para a performance Transe:  
[https://www.youtube.com/watch?v=XmRxkAkyv\\_0](https://www.youtube.com/watch?v=XmRxkAkyv_0)

## 4

### Conclusão

#### 4.1

#### Corte para Exu: caminhos abertos para a escrita poética de um corpo

*Abro espaço para o corpo.*

*Peço pausa.*

*Licença aos orixás.*

*Peço silêncio para ouvir o espaço de dentro e fora.*

*O espaço de dentro que altera o movimento.*

*Cada gesto.*

*Cada respiração.*

*Cada tempo de espera.*

*Porque o tempo aqui nesta escrita não é cronológico.*

*Rasga a minha própria respiração.*

*E é neste rasgo que escrevo quando às vezes acredito que não consigo mais  
produzir.*

*E quando não consigo mais produzir, deixo de ser.*

*Deixo meu ser pairando por aí.*

*E ali.*

*É neste rasgo, neste intervalo de tempo que abro espaços.*

*E dou espaço para meu leitor.*

*Para você que agora me lê.*

*Para você que agora me reconhece pelas linhas.*

*Pelas bordas.*

*Pelos afetos deste corpo que escreve,  
e não sabe ao certo se a escrita é  
o seu próprio corpo.*

*Esta escrita fala de um corpo.*

*Definido pela alteridade.*

*E pela performatividade*

*dançada com autores como Ligiero,*

*Schechner,*

*Foucault,*

*Antonio Ribério,*

*André Capilé,*

*sem esquecer dos corpos de autoria feminina*

*de Tatiana Damasceno,*

*Helenita Sá Earp,*

*Angel Viana,*

*pelos corpos outros*

*que constroem o corpo meu.*

*Este ensaio – dissertação é a*

*fala de um corpo.*

Desde o início desta dissertação, apresento meus capítulos como pequenos ensaios sobre um corpo em seus diferentes espaços de alteração. Um estudo a partir de um corpo com histórias muito pessoais que não se encaixava em nada e agora entre uma xícara de café e outra.

Depois de muito, mas muito tempo sem desejar escrever, deixou ser tomado por um transe, por um silêncio que evocou a palavra. Não sei ao certo o lugar em que tudo isto vai dar. E se precisa chegar a lugar algum.

Nunca fui adepta às normas, às regências gramaticais, às pontuações excessivas. Talvez escreva sobre o corpo porque desacredito nas construções perfeitas ou definições exatas sobre a pele, ossos, músculos. O corpo é mais do que apenas estruturas fixas. O corpo é construído pela alteração do espaço, pela alteração de nossa respiração, pela dormência das mãos quando se acelera a escrita. O corpo é um conceito indefinido de formas, e ao mesmo tempo é código. O corpo é um trânsito, uma pulsação daquelas que interrompem algum capítulo para se pensar. E tomar outra xícara de café

Gosto de pensar na conclusão desta dissertação a partir de um paradoxo. A inconclusão. Talvez por isto a escolha por Exu como palavra que marca o título final desta dissertação. O orixá que abre caminhos no candomblé deixa espaços abertos para o caminho desta pesquisa. Gosto de tomar os espaços como algo aberto, assim como o corpo, aqui estudado abre espaço para pensar na escrita como uma inscrição política e não apenas uma análise estética. O ritmo configurado por cada palavra, cada intervalo para respiração, se dá a partir do momento em que há um estado poético e de afetação gerado pelo silêncio da criação. Assim como o silêncio que antecede o ritual. Sugiro como uma possível afirmação a hipótese do ritmo enquanto escrita, e como acesso a transe. Durante as três fases da pesquisa (2017, 2018, 2019), vou percebendo que a memória que tenho da incorporação ao visitar um terreiro, quando criança, pela primeira vez e estes estados do corpo alterados em mim e no outro são observados em outros momentos de minha vida, sobretudo, quando faço uma relação com a dança. Ao analisar o processo de composição da performance *Transe*, sobretudo nos meses de agosto, setembro e outubro durante o fim de minha residência artística no Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro em 2018, percebo que as imagens em cena, como por exemplo o looping da corrida e os gestos que se configuram a partir dela evocando outro corpo, diferente do tempo modulado pelo terreiro.

O transe passa a ser um lugar de passagem que não ocorre na performance porque não há uma incorporação mas sim espaços que levam a outros lugares. Há um estado de alteração, com coisas muito mais em aberto do que a concluir, ou seja, peças – imagens trabalhadas coexistindo em um mesmo espaço fora de uma sequência como a imagem do tabuleiro de búzios. Uma imagem de dentro, e fora existindo como se tivessem portais. Um fora que é dentro, e ao mesmo tempo, um dentro que chama o corpo, uma corrida para fora que cabe dentro do abismo. Um dentro como se fosse um vazio, sem um suporte da dança, sem um código, ou lugar que se representa. Uma sensação que corre ao abismo, como se fosse atraída por uma espiral que também não é um suporte. Em ioruba, o dentro é algo que você escolhe, mas esquece noritual:

*Transe. Escrita automática. Processos de passagem de luz, e passagem de cena. O corpo como passagem, como um trânsito, como um espaço perecível onde o movimento se altera em outros espaços. A imagem dos alguidares dispostos, um primeiro movimento de mudança, o público que entra e se depara com um espaço delimitado. Onde já se aponta uma primeira questão: como atravessar os espaços. Público e caixa. Público e eu. Público e cena. Público e objeto. Eu objeto. O corpo fora e dentro. O corpo fora e o público. O corpo de dentro e público. O corpo todo. Onde, nestes espaços, ocorre a dilatação de um corpo? Em que ponto do espaço há o encontro com o estado corporal que é diferente do ensaio, e diferente da performance? Como os estados se alteram a partir dos elementos e como eles são de outros no ritual? Há uma consciência ou inconsciência da imagem de Obaluaê.*

Na linguagem do terreiro cada orixá tem uma presença, um gesto, uma cor, cada corpo tem um ritmo, um toque do atabaque, um olhar, uma energia que fica em suspensão. Já na criação de uma performance, é preciso saber lidar com as alterações do corpo, nas interrupções do ensaio, em mais de uma passagem de cena. É preciso saber lidar com um corpo desgastado pelo tempo e pelo vazio do espaço, de um trânsito entre ir, mover e se auto-motivar todos os dias. O corpo não está preparado todos os dias. O tempo, como na sabedoria do terreiro, para o corpo. Mas o corpo por si só continua a se mover nem que seja para pensar qual é o limite entre o real e ocênico.

## 5

## Referências Bibliográficas

AUGRAS, Monique. *O duplo e a metamorfose. A identidade mítica nas comunidades nagô*. Petrópolis: Editora Vozes, 1983.

\_\_\_\_\_. *O ser da compreensão. Fenomenologia da Situação de Psicodiagnóstico*. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe. Campinas, SP: Unicamp, 2011.

BASTIDE, Roger. *Estudos Afro – Brasileiros*. São Paulo: Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1953.

BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas, I, II e III*. (Traduções de Sergio Paulo Rouanet, Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa, prefácio de Jeanne Marie Gagnebin). São Paulo: Brasiliense, 1995.

\_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre literatura e história e cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BENISTE, José. *Jogo de Búzios. Um encontro com o desconhecido*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

BRETON, Le. *Antropologia do corpo e modernidade*. Petrópolis: Editora Vozes: 2011.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

\_\_\_\_\_. *Work in progress*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CLARK, Lygia.. *Itaú Cultural*. Consultado em 26 de março de 2016.

DAMASCENO, Tatiana. *NAS ÁGUAS DE IEMANJÁ: um estudo das práticas performativas no candomblé e na festa à beira-mar*. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. Centro de Letras e Artes – CLA; Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC – DOUTORADO. Rio de Janeiro 2015.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto. Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GOMBERG, Estélio. MANDARINO, Ana Cristina de Souza. *Candomblé, corpos de poderes*. Perspectivas, São Paulo, v. 43, p. 199-217, jan./jun. 2013.

GIL, José. *O corpo do bailarino*. Conferência apresentada na Universidade de Columbia, Nova Iorque, Abril de 1999, em seminário sobre Gilles Deleuze e Felix Guattari.

KIFFER, Ana (org.). *Sobre o corpo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

LAVELLE, Patrícia. *Mimesis e enigma: sobre Infância em Berlim por volta de 1900*. Revista Poiésis, n. 24, p. 77-92, Dezembro de 2014.

LIGIÉRO, Zeca. *Corpo a Corpo. Estudos das Performances Brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LOUPPE, LAURENCE. *Memória e identidade. Poética da Dança Contemporânea*. Lisboa: Orpheu Negro, 2013.

REIS, Alcides Manoel dos. *Candomblé: a panela do segredo*. Alcides Manoel dos Reis: organizada por Rodnei Willian Eugenio. São Paulo: Arx, 2000.

RESENDE, Aloisio. SOLANO, TRINDADE. SANTOS, Denilson Lima. *O terreiro de candomblé representado na poética afro-brasileira Grupo de Estudos de Literatura e Cultura Intelectual Latino-Americana (GELCIL)*. REPERTÓRIO

AMERICANO. Segunda Nueva Época N° 24, Enero-Diciembre, 2014.

RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro*. Companhia das Letras: São Paulo, 2018.

RODRIGUES, Graziela E.F. *Dos Terreiros do Brasil à Emissão de Personagens Através do Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI)*. Debate Aberto de Grupo de Pesquisa: II Seminário de Pesquisa do Programa de Pós - Graduação em Artes da Cena UNICAMP, Campinas, Unicamp, 2014.

ROCHA, José Geraldo da. Puggian, Cleonice. *Discurso Religioso: legitimação da violência e fundamentação da exclusão*. III Simpósio Nacional Discurso, Identidade e Sociedade (III SIDIS). DILEMAS E DESAFIOS NA CONTEMPORANEIDADE.

\_\_\_\_\_. *Religiões de matrizes africanas: dilemas da intolerância na contemporaneidade*. Debates do NER, Porto Alegre, ano 12, n. 20 p. 145-164, jul./dez.2011.

SANT'ANNA, Márcia. *Escravidão no Brasil: os terreiros de candomblé e a resistência cultural dos povos negros*. Revista Oralidade, 2003.

SCHECHNER, Richard. *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

SETENTA, Jussara. *O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade* [online]. Salvador: EDUFBA, 2008.

PRANDI, Reginaldo. *Linhagem e Legitimidade no candomblé paulista*. (disponível em [www.anpocs.org.br](http://www.anpocs.org.br)).

SANTOS, Ivanir dos & FILHO, Astrogildo Esteves. (Orgs) *Intolerância Religiosa X Democracia*. Rio de Janeiro: CEAP, 2009.

ZUNTHOR, Paul. *Performance, percepção, leitura*. SP: Cosac Naify, 2007.