



# A dança dos Orixás: enlaces da performance do sagrado nas artes da cena

*The dance of the Orixás: links in the performance of the sacred in the scene arts*

*La danza de los Orixás: Vínculos en la actuación de lo sagrado en las artes escénicas*

**Raquel Biscayno Viecili**  
**Marcílio de Souza Vieira**

## **Raquel Biscayno Viecili**

Mestranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN); Mestre e Doutora pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); Dançarina; Pesquisadora Corporal; Pesquisadora da Cultura e Religião Afro-Brasileira; Pesquisadora em Artes (Dança, Corporeidade, Crenças e Teatro); Membro Pesquisadora do Grupo de Pesquisa CIRANDAR (UFRN); Membro Pesquisadora do Grupo de Estesia (UFRN).

## **Marcílio de Souza Vieira**

Bolsista de Produtividade em Pesquisa CNPq – Nível 2. **Pós-Doutor em Artes** pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) e Educação pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Doutor em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Professor do Curso de Dança da UFRN. Líder do Grupo de Pesquisa CIRANDAR, Artista da Cena



## Resumo

Nas artes da cena alguns artistas brasileiros performam a dança dos Orixás, quer na dança ou no teatro, quer na música ou na performance, sem transcender o caráter religioso do ritual. A pesquisa objetiva explicitar os estudos e as prováveis dualidades da dança dos Orixás em sua forma ritualística, quando realizada em terreiros, e da sua forma artística e performativa, quando realizada com fins artísticos e estéticos. Buscamos combinações de sentidos, percepções, histórias, vivências, memórias da artista brasileira Juliana D Passos, em particular na obra *Macumbaria*, com os saberes da arte a partir da antropologia teatral e dos estudos da performance. Reconhecemos que, no ritual e nas artes da cena, suas bases de convivência singular e coletiva são de grande liberdade de expressão e interpretação, transmitida através de espetáculos das artes da cena, a exemplo de *Macumbaria*.

**Palavras-Chaves:** Dança, Orixás, Dança afro-brasileira, Cultura e religião afro-brasileiras.

## Abstract

In the Performing Arts, some Brazilian artists perform the dance of Orixás, whether in dance, theater, music, or performance without transcending the religious character of the ritual. This research aims to explain the studies and probable dualities of the dance of Orixás in its ritualistic form when performed in *terreiros* and in the artistic and performative form when performed for artistic and aesthetic purposes. We seek combinations of meanings, perceptions, stories, experiences, and memories of the Brazilian artist Juliana D Passos, particularly in the work *Macumbaria*, with art knowledge from Theater Anthropology and Performance Studies. We found that, in ritual and performing arts, the bases for singular and collective coexistence offer great freedom of expression and interpretation transmitted by performing arts shows, such as *Macumbaria*.

**Keywords:** Dance, Orixás, Afro Brazilian Dance, Afro Brazilian Culture and Religion.

## Resumen

En las Artes Escénicas, algunos artistas brasileños interpretan la danza de los Orixás, ya sea en la danza, teatro, o en la música o performance, sin trascender el carácter religioso del ritual. Este estudio tiene como objetivo explicar los estudios y probables dualidades de la danza de los Orixás en su forma ritual cuando se realiza en *terreiros*, y en la forma artística y performativa cuando se realiza con fines artísticos y estéticos. Se abordan combinaciones de significados, percepciones, historias, experiencias, recuerdos de la artista brasileña Juliana D Passos, particularmente en la obra *Macumbaria*, con conocimientos artísticos provenientes de la Antropología Teatral y los estudios de performance. Se destaca que en las artes rituales y escénicas las bases de la convivencia singular y colectiva son una gran libertad de expresión e interpretación transmitida a través de espectáculos de artes escénicas, como *Macumbaria*.

**Palabras clave:** Danza, Orixás, Danza Afrobrasileña, Cultura y religión afrobrasileña.

## Introdução: *Sawubona*<sup>1</sup> – toda a minha atenção está com você

*Vou abrir minha Jurema  
Vou abrir meu Juremá  
Com a licença de mamãe Oxu  
E nosso pai Oxalá.*

Domínio Público, *Ponto*.

Saravá<sup>2</sup>! Iniciamos este artigo pedindo permissão a todos os Orixás referenciados na cultura religiosa afro-brasileira e saudamos os/as leitores/as que se permitem vivenciar a experiência dessa leitura que trata sobre a performance do sagrado nas artes da cena. Assim como toda nossa atenção está para você no momento que escrevemos este texto, desejamos que sua

1 Entre as sociedades de KwaZulu-Natal, província costeira da África do Sul, a saudação mais significativa é *Sawubona*, que significa: toda a minha atenção está com você, vejo você e me permito descobrir suas necessidades, ver seus medos, aprofundar seus erros e aceitá-los. Eu aceito você pelo que você é e você faz parte de mim. (SAWUBONA, 2018).

2 “Saravá” é uma palavra com origem no sânscrito, utilizada nos cultos afro-brasileiros pelos Guias e Protetores Espirituais, que significa: que o poder (o poder que movimenta toda a Natureza; o poder das Corporações Orixás) do qual somos receptores trabalhe em sua proteção (O SIGNIFICADO, 2017).

atenção esteja voltada para nós a partir dessa escrita. *SAWUBONA* e que o poder que movimenta toda a natureza e traz as vibrações dos Orixás, do qual somos receptores, trabalhe sobre nós.

Dadas nossas reverências, questionamos como as formas artísticas e performativas atualizam/ritualizam as danças dos Orixás em seus trabalhos cênicos. Apresentamos os objetivos desta escrita, que é explicitar os estudos e as prováveis dualidades da dança dos Orixás em sua forma ritualística, quando realizada em terreiros, e da sua forma artística e performativa, quando realizada com fins artísticos e estéticos, bem como identificar quando a dança é apresentada como ritual e como performance a partir de técnicas de dança afro-brasileira articuladas às artes da cena desencadeando uma relação de proximidade, de respeito e de conhecimento com a dança ritualística dos Orixás. Para atingir tais objetivos, buscamos combinações de sentidos, percepções, histórias, vivências, memórias da artista brasileira Juliana D Passos, em particular na obra *Macumbaria*, que entrelaça os saberes dos Orixás com os saberes da arte a partir da antropologia teatral e dos estudos da performance.

A partir dos estudos da performance, é possível compreender o ser humano em suas várias formas de interpretação, como indivíduo e/ou artista, utilizando-se de conceitos operados por esses estudos como drama social, liminaridade, *communitas*, performatividade e virtualidades (Mostaço, 2012). Grosso modo, o estudo da performance é um campo interdisciplinar que abarca uma variedade de conceitos advindos de várias áreas de conhecimento, como a performance, a dança, a antropologia, a arte, os estudos culturais, a sociologia, entre outros. Já a antropologia teatral tem por objetivo estudar as bases técnicas do trabalho do/a ator/atriz a partir de um processo comparativo com os vários estilos de interpretação do teatro oriental e ocidental, considerando o estudo do comportamento pré-expressivo do/a ator/atriz no palco, o que está na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis, bem como das tradições pessoais ou coletivas.

Organizamos esta investigação em etapas, pesquisando os fundamentos do tema do artigo junto a autores como Reginaldo Prandi, Leda Maria Martins e Paulo Melgaço Silva Júnior, mesclando experiências com entrevistas, ensaios, repertório corporal, roteiro e preparação de atores e atrizes

em apresentações. Para fazer o entrelaçamento entre dança ritual e dança artística, tomamos como fundamento o trabalho *Macumbaria*, da artista Juliana D Passos.

Cabe considerar que esta pesquisa tem um tema gigantesco a ser estudado e discutido e, portanto, encontra-se em seus passos iniciais, os quais deverão ser aprofundados em outros artigos e estudos. Para balizar essas observações em campo e estabelecer diálogos entre o trânsito da dança dos Orixás no contexto do sagrado para o ambiente artístico, nos assentamos em referenciais dos estudos da performance (Schechner, 2013).

Dito isso, tecemos considerações sobre esses deuses cultuados pela religião afro-brasileira e por muitas crenças africanas. Os Orixás são divindades humanizadas que possuem um conhecimento grandioso e cujas personalidades conversam com seus domínios na natureza. Segundo Prandi (2001, p. 24), eles se espelham na vida dos seres humanos e dão a ver sentimentos – como alegria, sofrimento, amor e ódio –, vencem e perdem, conquistam e são conquistados.

Helena Theodoro (2013, p. 113), ao falar dos mitos dos Orixás, nos diz que eles “revelam meios e modos de lidar com a diversidade humana, mostrando a possibilidade de equilíbrio entre princípios masculino e feminino, bom e mau, certo e errado evidenciando que entre o sim e o não há muitos talvez”. Barber (1989, p. 166-7) complementa dizendo que cada pessoa replica as características dos Orixás dos quais descendem, uma espécie de relação recíproca entre o *orum* (espaço habitado pelos Orixás) e o *aiê* (mundo terreno), uma vez que, em última instância, a força dos Orixás se constrói a partir dos cultos e ritos promovidos pelos humanos.

Ainda sobre os Orixás, Prandi nos diz que, para os iorubás tradicionais e seus seguidores nas Américas, “[...] os Orixás são deuses que receberam de Olodumare ou Olorum, também chamado de Olofin em Cuba, o Ser Supremo, a incumbência de criar e governar o mundo”. O autor complementa sua reflexão informando que cada um/a deles/as é “responsável por um aspecto da natureza e certas dimensões da vida em sociedade e da condição humana” (Prandi, 2001, p. 20).

Na religião afro-brasileira, os Orixás realizam uma série de movimentos que podemos considerar coreográficos e que descrevem características ou

passagens míticas<sup>3</sup> relacionadas àquela determinada divindade (Lima, 2012, p. 52). Cada um possui características, dinâmicas, indumentárias e gestos próprios; e, ao dançar, eles exalam seu magnetismo, articulam e esculpem seus corpos no sentido de alçar movimentos simbólicos repletos de texturas que caracterizam suas mitologias, entrecruzando-se com nossa vida humana. Nas religiões afro-brasileiras, os Orixás dançam em seus terreiros através de corpos capazes de receber suas vibrações e magnetismo a partir de sua irradiação no corpo médium ou corpo portal<sup>4</sup> (pessoa geralmente leiga em relação a arte da dança). Tais corpos, irradiados ou em vibração do seu/sua Orixá, estão prontos para cumprir sua missão religiosa.

Ao perguntarmos como as formas artísticas e performativas atualizam/ritualizam as danças dos Orixás em seus trabalhos cênicos, pensamos que a atualização acontece quando o artista se propõe à criação coreográfica ou de performance envolvendo os Orixás. Nesse caso, é preciso que deixe claro para seu público que a apresentação experienciada por meio da fruição tem caráter artístico, e não ritualístico, uma vez que o corpo-artista não entra em transe tal qual o corpo portal que está inebriado pelas vibrações emitidas pelo Orixá regente. O conjunto das circunstâncias de determinada situação vivenciada no terreiro não tem nada a ver com o contexto da arte e dos artistas que realizam suas performances nas artes da cena com fins para a espetacularidade e performatividade.

Alguns artistas brasileiros trazem a dinâmica dos terreiros de forma performativa para as suas produções cênicas. Dessa maneira, a dança dos Orixás é representada por estudantes e profissionais especializados na área e não há transe ritualístico na apresentação, eis que a movimentação apresentada é repleta de dinâmicas que caracterizam os/as diferentes Orixás e que podem ser entendidas pela plateia que os/as assistem, diferente do público dos terreiros.

---

3 O mito pode ser entendido como histórias primordiais que relatam fatos do passado que se repetem a cada dia na vida dos homens e mulheres (Prandi, 2001, p. 16).

4 O corpo é um portal que, simultaneamente, inscreve e interpreta, significa e é significado, sendo projetado como continente e conteúdo, local, ambiente e veículo da memória. É um corpo que ensina e aprende, que se relaciona com o sagrado, ao passo que não interrompe sua atividade. Corpo portal é uma metáfora interessante, pensando na dimensão de reinvenção; não são corpos padronizados, mas singulares, com limitações pessoais, curvas, formas, histórias, cicatrizes, dores e habilidades nem sempre encontradas no cotidiano (Martins, 2002, p. 89).

Juliana D Passos é uma das artistas brasileiras que, por meio do espetáculo *Macumbaria*, consegue levar o terreiro às artes da cena de uma forma artística e profissional sem perder as características dos Orixás e entidades afro-brasileiras. Essa tradução através da encenação se torna extremamente relevante, sem deixar de ser respeitosa à tradição religiosa.

## Uma cultura traduzida através da dança

*Eu só poderia crer em um Deus que soubesse dançar.*

Nietzsche, Assim falou Zaratustra. (Um livro para todos e para ninguém).

Os cultos aos Orixás são traduzidos e realizados por incontáveis variações de movimentos e coexistem atravessando séculos por meio de seus mitos, cultos, ritos e relações com a sociedade. Digno de poderes de controle sobre forças da natureza – o trovão, o vento, as águas doces ou salgadas – ou de domínio de habilidades humanas – a caça, o trabalho com metais, a cura com folhas –, cada Orixá se manifesta em seus filhos, que, em transe, possuem a permissão de se misturar entre os homens. Dançando, se integram e se entrelaçam o sagrado e o profano. Pensando no transe enquanto representação artística, o corpo se ressignifica quando a prática religiosa do culto dos Orixás precisa ser entendida pelo/a intérprete-criador/a a partir de alguns conceitos que explicitam os usos desse ritual na prática performativa como processo de aprendizagem.

Dentro dessa perspectiva do corpo que aprende/apreende o ritual a partir de matrizes intrínsecas a cada Orixá, trazemos para o diálogo o termo *afrografia*, difundido por Leda Maria Martins (1997), que compreende que as práticas corporais afrodescendentes passam por um processo de transmissão de conhecimento que não depende de um registro escrito – e, por isso mesmo, é considerado ágrafo –, mas que tem uma grafia que está impressa nos corpos através dos saberes e fazeres, assim como na oralidade, aparecendo mais uma vez o sentido de totalidade do corpo e do indivíduo.

A aprendizagem das danças dos Orixás no terreiro se dá por um processo de aquisição do conhecimento transmitido pela cultura, que não precisa de alguém para ensinar, mas se revela em uma “vivência dançada” que o/a

aprendiz vai apreendendo pela visualidade e pela oralidade, num processo de troca entre os corpos dançantes. É certo que tal aprendizagem ocorre a partir de um corpo mais experiente com o ritual, enquanto os corpos com menor experiência vão aprendendo à medida que ritualizam as danças no espaço-tempo dos terreiros.

Relacionamos essa aprendizagem ao que Martins (1997) chama de *afrografia*, que ocorre quando gesto e voz reescrevem no corpo as heranças africanas reveladas pela performance e pela linguagem corporal. São *herdanças* traduzidas em corpos dançantes que vão, no ritual, ganhando novos saberes e fazeres a partir da dança ritualística; mas essa aprendizagem, quando transformada em performance pelo/a intérprete-criador/a, pode se dar tanto pela visualidade e pela oralidade como por uma técnica codificada, a exemplo de técnicas de dança afro.

Santos (2023, p. 17) ressalta em suas pesquisas que o aprendizado do/a performer ou intérprete-criador/a pode ocorrer pelo sistema Elinga, em que há uma potencialização plurissensorial, gestual e de formas sinuosas quando na condição de dança afro-brasileira. O autor conceitua tal sistema como um conjunto de princípios sobre presença cênica investigada à luz das cosmo percepções africanas e afro-brasileiras no campo das artes cênicas. Esses princípios estão diretamente relacionados às cosmogonias africanas, afrodiaspóricas e afro-brasileiras.

Sobre o sistema Elinga, Santos (2023, p. 18) acrescenta ainda que

[...] são corpoemas que por intermédio da expressão corporal produzem vibrações sonorogestuais que revelam saberes ancestrais, experiências singulares arquivadas em princípios dinâmicos para além da matéria. Princípios manifestados fisicamente nas formas corpográficas. [...] nas danças africanas e afrodiaspóricas, o passado se apresenta atravessado por memórias gestuais que se materializam em cada movimento riscado no ar. Em cada pisada no chão se instaura uma ação política, uma dança que na sua contemporaneidade nos remete a uma dinâmica espiral do presente onde o corpo é texto e memória, estabelecendo um diálogo com tambores ancestrais e produzindo Asé.

Quanto às questões religiosas, Taylor (2013), em seus estudos da performance, diz que as técnicas de apreensão de informações/conhecimentos e

vivências são experienciadas a partir da transmissão que ocorre pelo arquivo, a exemplo de registros materiais como filmagens, fotografias, anotações e gravações de áudio e pelo repertório como o conhecimento incorporado nos corpos dos performers. Essa aproximação entre a prática religiosa afro e o teatro, a dança e a performance terá os corpos dos performers como mediadores do espetáculo público. Pelo corpo, aqui denominado de *corpo portal*, o/a intérprete-criador/a se permite ser um transmissor de conhecimentos, sem repressões e com suas potencialidades e o domínio das técnicas às quais está exposto. Como dançarinos – e um de nós médium –, compreendemos que, tendo o corpo preparado para o desempenho da performance, tanto religiosa quanto artística, a comunicação se dará de maneira mais eficaz, no sentido de cumprir satisfatoriamente com minha função de intérprete que, através da dança ou da performance, dá voz a uma entidade ou a uma personagem. Além disso, o artista que performa a ritualística dos Orixás deve estar com seu corpo em estado de presença, resguardando-se de possíveis desgastes físicos, espirituais e emocionais.

Dentro da seara da ritualística dos Orixás enquanto expressão artística, citamos Mercedes Baptista<sup>5</sup>, que ressignifica e traduz o corpo em seus estudos através da dança afro-brasileira (Silva Júnior, 2007). A bailarina e coreógrafa brasileira desenvolveu sua técnica a partir da necessidade de criar espaços para pessoas pretas em cena, fundindo a dança das ruas, seus conhecimentos de balé clássico e de dança moderna, adquiridos em estudos com Katherine Dunham em Nova York (Caminada, 1999), e suas pesquisas sobre religiosidade afro-brasileira. Silva Júnior (2007) informa que ela fundiu essas expressões artísticas de maneira autodidata, com um caráter pedagógico e ao mesmo tempo artístico, ensinando-as no contexto de aulas de dança e posteriormente levando-as para o palco. Mercedes Baptista desenvolveu uma técnica cuja preocupação era com a forma com que a dança dos Orixás era levada para a sala de aula e para o palco. Nelson Lima (1995) complementa dizendo que um dos objetivos de sua técnica é dançar como bailarina/o, e não como Orixá, de modo que o/a dançarino/a devia criar movimentos para melhorar a coreografia sem se preocupar em repetir *ipsis litteris* a movimentação do Orixá conforme é dançado na religião afro-brasileira.

5 Mercedes Baptista (1921-2014) foi a precursora de um pensamento técnico em dança afro-brasileira e a primeira bailarina negra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro – TMRJ (Silva Júnior, 2007, p. 20).

Sobre a criação da técnica e da estética da dança afro-brasileira de Mercedes Baptista, Silva Júnior transcreve, no livro *Mercedes Baptista, a Criação da Identidade Negra na Dança*, uma fala da bailarina sobre sua técnica, em que ela diz tê-la criado ouvindo o ritmo a partir dos pontos dos Orixás e dos movimentos executados por eles. Mercedes Baptista disse ao *Jornal do Brasil*, em 22 de maio de 1994: “Eu inventei, ouvindo o ritmo dos Orixás e os movimentos do Candomblé, que mal frequentava, mas passei a pesquisar” (Silva Júnior, 2007, p. 39-40).

No contexto da movimentação técnica da dança afro desenvolvida por Baptista, era preciso que o/a performer desempenhasse a dança dos Orixás de forma profissional, tendo a consciência das possibilidades de reorganizar sua energia a todo tempo. Fundamental para essa interpretação de movimentos é entender a energia *animus* como vigorosa e *anima* como suave<sup>6</sup>, sendo certo que ambas dialogam diretamente com contextos advindos da mitologia iorubá e trazem para o corpo questões socioculturais transformadas em dança pelo culto e relidas pela arte (Lima, 2018, p. 6). *Animus* e *anima* enquanto energias podem ser dançadas por um corpo médium quando é irradiado pelo Orixá masculino ou feminino, e não importa se esse corpo portal (médium) é de uma pessoa de um gênero ou de outro. Uma Orixá pode incorporar em um corpo masculino, assim como um Orixá pode se irradiar em um corpo feminino.

Mercedes Baptista em aulas e processos de composição coreográfica seguia a lógica da ritualística da dança dos Orixás, em que o princípio feminino e masculino podiam ser performados independente da identidade de gênero dos/as dançarinos/as. Seus processos criativos nos dão a pensar que essa mulher, lá no início da segunda metade do século XX, já quebrava barreiras e construía novas possibilidades de conceber o corpo dançante a partir das danças dos Orixás, sem considerar a identidade de gênero dos seus/suas dançarinos/os na interpretação do Orixá, funcionando como facilitadora de uma discussão que tinha potencial para ir para além da sala de ensaio e dos palcos.

---

6 O psicólogo analítico Carl Jung, em sua teoria do inconsciente coletivo, alega que todo ser humano possui uma energia feminina e uma masculina dentro de si. Quando a energia masculina se expressa de forma inconsciente em uma pessoa do gênero feminino, essa é denominada de *animus*; quando ocorre o oposto e uma energia feminina se manifesta dentro de um homem, essa é denominada *anima*.

## Do sagrado à cena: o Orixá e sua representação no teatro

Mestre Augusto Omolú<sup>7</sup> e Eugênio Barba<sup>8</sup> utilizaram a antropologia teatral como uma nova coloração para o processo de confluência com a Dança dos Orixás, oferecendo-lhe subsídios para metodologia da práxis artística.

Segundo Barba, um dos principais focos de atenção da antropologia teatral “[...] tem sido traçar um caminho entre as diversas especialidades disciplinares relacionadas com a representação”. O autor nos diz que a técnica “[...] é sempre buscada como uma maneira de aprender a aprender, porque a Antropologia teatral – é um estudo do comportamento cênico pré-expressivo que se encontra na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis e das tradições pessoais e coletivas” (Barba, 1994, p. 23).

Barba e Savarese (2012, p. 230) nos afirmam que “[...] a codificação é a consequência visível dos processos fisiológicos do ator, para dilatá-los e para reproduzir um equivalente das mecânicas, das dinâmicas e das forças que funcionam na vida.” Nos rituais dos terreiros, os médiuns não são atores/atrizes, mas quando em transe, trazem em suas danças as características singulares e representativas irradiadas por pelos Orixás regentes, equivalentes às ações humanas e performadas como a corporificação dos *itans*, que é um conjunto de cantigas, lendas e histórias dos/as Orixás, contando seus feitos e homenageando-os/as.

Na mixagem de culturas na sua antropologia teatral, Barba (1991) nos diz que a dança encontrada nas culturas populares, na maioria das vezes, não se expressa através da palavra escrita, mas pela presença física dos/as narradores/as, cantadores/as e dançarinos/as, pois uma comunidade assentada na sua cultura se caracteriza pelo modo como os seus membros bailam,

---

7 Augusto Omolú foi um dos fundadores e professor da Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia, diretor artístico e coreógrafo do grupo anfitrião do Carnaval de Nice (França), em 1991, com Gilberto Gil. Professor e coreógrafo do Balé Folclórico da Bahia, desde 1993 era membro colaborador, ator/dançarino, do grupo dinamarquês Odin Teatret, dirigido por Eugênio Barba. De 2002 a 2013 realizou espetáculos e seminários na Europa e Estados Unidos, tendo por base a Dança dos Orixás. No dia 2 de junho de 2013, Augusto Omolú foi brutalmente assassinado em sua chácara (Chácara Omolú) no bairro Buraquinho, na cidade de Salvador (Bahia, Brasil).

8 Diretor, dramaturgo, pesquisador e criador do conceito da antropologia teatral.

cantam e contam. Os corpos adquirem vida e se pode ter neles a história e as normas da comunidade, como se o/a dançarino/a fosse um livro vivo.

A antropologia teatral se torna um campo de ensinamento e investigação do corpo em sua totalidade, indagando, criando e recriando exercícios, subpartituras, dramaturgias e improvisações.

Mestre Augusto Omolú e Eugênio Barba empreenderam um estudo/pesquisa para que a dança dos Orixás encontrasse um reconhecimento artístico que lhe conferisse subsídios para justificar seus princípios como técnica de dança. Eles promoveram outros parâmetros para recuperação dos princípios teatrais na dança e dos princípios orgânicos/corporais para o teatro, conforme exposto abaixo.

Este contato com o Barba foi um leque de possibilidades que me veio. Cada movimento do Orixá que eu fazia, ele pedia para eu parar de dançar o Orixá e então, para aquele movimento ele tinha mil explicações para dar. Imagina que cada dança dos Orixás pode ter de vinte a trinta movimentos, porque os Orixás se comunicam com os movimentos, com as codificações. E a cada movimento daquele ele tinha mil explicações. Neste processo, eu sabia dançar os Orixás, mas não sabia do conhecimento. Barba tinha o entendimento da Antropologia Teatral, das ações físicas, dos movimentos, das codificações, então fez o quebra-cabeça dele dentro do que eu tinha de material. (Souza, 2015, p. 242)

Mestre Augusto Omolú, em seus estudos, traz com perfeita definição este trabalho dramaturgico, como citado em entrevista:

Eu começo a perceber a parte do teatro quando inicio as aulas com os movimentos dos Orixás e depois trabalhamos com a improvisação. Então, vamos transformar todos os movimentos de dança em ações. Até que você já não vê mais o Orixá. É como se o Orixá fosse o movimento de partida, e de repente você elimina o Orixá e fica somente com a energia. Nesse momento, é transformar a dança em teatro, o movimento da dança é transformado em ações. Mas, você precisa trabalhar com todo o conhecimento. Trabalhar a redução do movimento, mas manter a intensidade forte da energia. Buscar as possibilidades de caminhada, posições. Buscando sempre outras possibilidades. (Souza, 2015, p. 242)

O movimento cultural que a dança dos Orixás reflete no público externo aos terreiros desencadeia uma relação de proximidade, respeito e

conhecimento de algo distante tanto como religião quanto como arte. Essa visualização dos Orixás traz informações e referências mais palpáveis juntamente com seus instrumentos e símbolos.

Nas representações, atores/atrizes dançam como performers, uma vez que em cena estão em estado de performance. Sobre tal estado, Schechner (2012, p. 244) relata que “[...] o comportamento restaurado é a principal característica da performance [...]. Os *performers* entram em contato com essas sequências de comportamentos ao recuperá-los, recordá-los ou, inclusive, ao inventá-los [...]”. O professor dos estudos da performance diz ainda que o trabalho de restauração “[...] acontece durante os ensaios e/ou durante a transmissão do comportamento, do mestre ao aluno” e que a maneira mais apropriada para o estabelecimento da “[...] conexão entre a performance estética e o ritual é através da compreensão do que acontece durante o treinamento, os ensaios e as oficinas” (Ibid.).

Quando é realizada uma performance, há marcas de identidades, dobras de tempo, um remodelamento, um adorno do corpo contado através de histórias. Pensando em performance como arte, podemos associá-la também a rituais, comportamentos restaurados e experienciados, ações para as quais as pessoas treinam e ensaiam. Podemos assim dizer que ela envolve a arte porque há essa necessidade de treino e ensaio.

Schechner (2012, p. 244) apresenta os elementos presentes na performance pública, elencados em fases de treinamentos, oficinas, ensaios, aquecimentos e preparações imediatamente anteriores à performance. É necessário que o elenco trabalhe com alongamentos, aquecimentos, improvisos e/ou jogos; ensaio da cena, desaquecimento e finalização. Que tenham um foco de criação.

No terreiro, durante os atos ritualísticos (as giras), há fases que podem se assemelhar às fases da performance, porém compostas por elementos diferenciados. Em cada ambiente o público terá funções e visões diferentes. Nos terreiros chamamos o público de “assistência”, pois estão em busca de orientações, conforto e acolhimento, enquanto, no teatro, o público é conhecido como “plateia”, tendo as mais diversas motivações e finalidades.

No Quadro 1 podemos visualizar uma comparação entre os elementos que compõem a gira e os elementos que podem estar presentes na cena de uma performance pública.

**Quadro 1** – Comparações entre os elementos da gira e da cena

	Ponto inicial	Ponto Crescente	Ápice	Fechamento	Finalização
<b>Gira</b>	Cânticos de Abertura	Cânticos de chamada dos Orixás	Ações executadas pelas entidades do/a médium em transe	Entoação de pontos cantados de subida e saída do transe	Oração de encerramento
<b>Cena</b>	Alongamentos	Aquecimentos	Improvisos, criação de cenas, ensaio de cenas	Desaquecimento	Agradecimentos

**Fonte:** elaborado pelos autores.

Tanto na gira de desenvolvimento quanto no laboratório existe uma estrutura em que o trabalho do corpo médium e do performer transcorrem. Nos dois espaços há a necessidade de uma preparação em que a matriz do movimento será a mesma tanto para o médium, quanto para o performer embora apresente variações e ainda que se utilizem do mesmo estímulo e das mesmas orientações, cada um/uma tem seu próprio repertório de ações físicas assentados nos estudos da performance e nas irradiações recebidas nos terreiros. Tanto nas artes da cena quanto no terreiro, nem tudo que é experimentado/vivenciado no âmbito privado será levado a público, mas servirá para instrumentalizar e preparar o/a performer/médium/ator/atriz para sua prática performática, seja ela diante de uma plateia ou de uma assistência.

## Corporeidade, saber, conhecimento e representação

*As danças sagradas expressam e manifestam vários sentidos numa única dança. Nessas, corpo e espírito, conteúdo e forma ligam-se numa síntese única e transcendental.*

Rosamaria Susanna Barbara, *A dança das aiabás: Dança, corpo e cotidiano das mulheres de candomblé.*

Não apenas a consciência do corpo e dos movimentos, mas os aspectos inconscientes marcam a experiência de muitos, assim como o aspecto corpóreo que rompe com hábitos e atitudes incorporadas à experiência sagrada mesmo sem terem vivido a possessão. Nesse sentido, dançar permite despertar um

estado de inconsciência em que o sujeito pertence ao seu corpo ao mesmo tempo que a sensação faz parte desse sentimento relacionado à experiência corpórea como algo que se vive independentemente da religiosidade.

Santos (2023) destaca que, no aprofundamento do estudo do movimento representativo da dança dos Orixás, o corpo do dançarino em performance cênica apresenta características de balanços sincopados, movimentos que expressam circularidade e ancestralidade. Em suas palavras, o corpo “[...] do/a dançarino/a em movimento balança sincopadamente seguindo a ondulação da coluna, os pés encontram no chão a ancestralidade, os ombros e as mãos em movimentos circulares acariciam o vento, empurram ondas ou cortam cabeças” (Ibid., p. 18).

Em comparação, Suzana Martins tece algumas observações/descrições sobre a postura corporal na dança dos Orixás, realizada pelo/a médium em solo sagrado:

Evocando os Orixás, os corpos adotam uma postura comum a todos eles ao se locomoverem, embora cada um deles possua a sua própria interpretação e jeito de dançar. Essa atitude que denomino – atitude corporal básica, consiste em o filho-de-santo alinhar verticalmente todo o corpo, acomodando a coluna vertebral em posição ereta, mas curvando o tronco levemente para frente. [...] A articulação dos ombros é acionada de maneira relaxada, com os braços semiflexionados e os cotovelos apontado para fora; os joelhos também se mantêm semiflexionados. [...] Mantendo essa atitude os filhos de santo se locomovem da seguinte maneira: o corpo se desloca para frente, através de um pequeno passo que abre e que fecha para um lado e para outro, alternando os pés, sucessivamente, impulsionando todo o corpo, enquanto os braços semiflexionados balançam num movimento de ir e vir sutilmente acentuados pelos cotovelos. Entre um movimento e outro há transição dos pés com o ritmo do contratempo, para que o corpo possa se deslocar no espaço. Assim, nessa coordenação de passos e movimento dos braços, o corpo desliza na locomoção em círculo. (Martins, 2008, p. 45-46)

Acerca dos gestos e do movimento observados na dança dos Orixás, Edison Carneiro descreve ações como flexão, extensão, níveis (alto e baixo), utilização de tempo lento e rápido, direções (frente, atrás, lado), entre outras que podem ser utilizadas coreograficamente. Sobre tal géstica, o autor nos diz que:

Oxalá, nas suas duas formas, dança quebrando o corpo, com ligeira flexão de joelhos; Xangô, com suas mãos para cima, os braços em ângulo reto; Iansã, como que afastando alguma coisa de si; Omolu, velho com as mãos para o chão, o corpo curvado, cambaleando; Obaluaíê, dando passos rápidos para um lado e para o outro, com o braço em ângulo obtuso apontando para a direita ou para a esquerda, conforme o caso; Ogum, traçando espada, com movimentos de esgrimista; Oxocé, com as mãos imitando uma espingarda, apontando para atirar; Oxum, sacudindo a mão direita como se fosse um leque; Iemanjá curvada para a frente, encolhendo os braços para si, à altura do baixo ventre; Nanã, como se estivesse com um menino nos braços; Loco, de joelhos, coberto de palhas da costa, Oçãe, pulando num pé só, como a caipora; Obá, com a orelha esquerda coberta pela mão... (Carneiro, 2008, p. 91)

No decorrer da performance, os sentidos se constroem e os símbolos estão presentes produzindo, gradualmente, os reflexos nas percepções dos ali presentes. Não somente o corpo dos/as dançarinos/as e atores/atrizes é alvo dessa trama, mas também o corpo imaginado e sentido que assume forma no ritmo e na dança representativa dos/as Orixás. É no corpo que acontece o jogo da memória, o corpo enquanto espaço, enquanto portal, onde está o/a dançarino/a e a interpretação do/a Orixá. Ambos/as dançam juntos/as, sincopados/as, seguindo os ritos coreográficos em um espaço que obedece aos quesitos da cena realizando a junção de corpo, espaço e tempo.

Nas artes da cena, muito já foi dito dessas aproximações entre dança, performance estética e ritual afro-brasileiro, no entanto tomamos como exemplo o espetáculo *Macumbaria*, de Juliana D Passos, criado desde 2014 como significativo para a compreensão dessas aproximações.

### ***Macumbaria* – o terreiro evocado no teatro**

*Irmão de Ogum, filho de Iemanjá  
Senhor do conhecimento  
É astuto ao caçar  
Traz toda força  
E fartura em axé  
Meu Pai Oxóssi abençoei filhos de fé!  
Domínio Público, Ponto*

O ponto acima é cantado para Oxóssi, que é regente do conhecimento, da caça, das florestas e da fartura. É com esse *itan* que evocamos a música/

dança/performance de Juliana D Passos em *Macumbaria*. Descendente direta de africanos, a compositora e cantora é natural de São Vicente/SP. Sua primeira experiência cantando profissionalmente foi numa banda de *soul music* aos 15 anos, tocando clássicos dos anos 1970 e 1980 em eventos e aulas de canto. Juliana D Passos, apaixonada pelos ritmos negros, já tinha referências da religião na família, tendo sido batizada com um dia de vida na umbanda, sendo prometida a um Boiadeiro. Mas foi na capital catarinense que passou a frequentar os terreiros. A convivência nos terreiros desde a infância fez com que, já na vida adulta, ela conhecesse o Centro Espírita São José (CESJ), uma das mais antigas casas dedicadas aos cultos afro-brasileiros de Florianópolis; mais que isso, é o lugar que a abriga como filha de santo e conduz seu desenvolvimento mediúnico e espiritual.

A vivência religiosa a conduziu ao estudo de ritmos e à sua correspondência com a energia de cada Orixá. A sua paixão pela riqueza da cultura africana e seus ritos faz com que esses elementos sejam fortemente presentes e inspiradores de sua obra, em particular a *Macumbaria*, que é um espetáculo de música e dança sobre as raízes africanas, o folclore e a espiritualidade na cultura brasileira e no cenário catarinense, sem segregação de raças. Trata-se de uma proposta ampla, em que a negritude é exaltada como base da formação das raízes nacionais, porém com a intenção do acolhimento de todas as demais raças, credos e cores.

**Figuras 1 e 2 – Macumbaria**



**Fonte:** Fotos de Gustavo Avohai, Luiza Felippo e Matheus Albino (arquivo pessoal de Juliana D Passos)

Juliana D Passos é uma artista conhecida entre o público que estuda ou pratica os rituais e cultos com fundamento na religiosidade afro-brasileira, assim como um nome vivo e presente nos debates de fundamental importância em torno da cultura negra. Inspirada pela trajetória musical de Clara Nunes e sua postura de palco, tinha o sonho de montar um espetáculo que pudesse cantar e desenvolver representações dos Orixás e entidades presentes nos cultos afro-brasileiros.

Sobre a inspiração na cantora e compositora paulista, Juliana D Passos diz:

[...] lembro muito de quando eu era pequena e assistia muitos vídeos de Clara Nunes. Seu canto entoava energizando as pessoas, sua postura, assim como os Orixás, sempre presentes de forma representativa ao seu lado, me encantavam. (Passos, Juliana D. Macumbaria Produções Artísticas. [Entrevista concedida a] Raqueli Biscayno Viecili em 18 de dezembro de 2023)

Ancorada nessa inspiração de infância, somada a sua vontade de ser artista da música e cantar sobre suas raízes afro-brasileira, em 2014 nasceu *Macumbaria* como uma legítima exaltação da musicalidade africana e sua influência na cultura brasileira, tendo como pilar a religiosidade dos cultos de matriz africana, o que também justifica o criativo nome dado ao projeto, após a artista ter sido agraciada por uma cura com o passe de um Caboclo despertando sua espiritualidade. Segundo Passos, o nome do espetáculo, além de aludir à mistura de cores, cheiros, músicas, saudações, invocações e axé, foi escolhido para fazer resistência frente ao preconceito que estigmatiza as religiões afro-brasileiras.

A esse respeito, a cantora paulistana radicada na ilha catarinense diz sobre sua *Macumbaria*:

Sou macumbeira sim! Escolhi o nome para desmistificar o que se entende por macumba. Macumba é uma árvore de origem africana, cuja madeira é usada para fazer o atabaque, instrumento usado nos rituais afro-brasileiros. Macumbaria é uma fábrica de cultura afro-brasileira e musicalidade. Um convite para as pessoas conhecerem melhor o folclore e religiosidade afro. É ao mesmo tempo uma homenagem e exaltação às nossas raízes. O show mistura religião, folclore e empoderamento feminino e negro. (Passos, Juliana D. Macumbaria Produções Artísticas. [Entrevista concedida a] Raqueli Biscayno Viecili em 18 de dezembro de 2023)

A apresentação traz uma representatividade baseada nos cultos dos Orixás das religiões afro-brasileiras, exaltando a diversidade. O processo coreográfico é realizado por equipe composta por profissionais da dança e pessoas pertencentes ao Centro Espírita São José (CESJ), unindo seus conhecimentos sobre a ritualística dos terreiros para posteriormente ensaiar os artistas escolhidos. Cada artista é selecionado conforme as características, arquétipos e estereótipos do/a Orixá e Entidade que será representada no espetáculo, a fim de dar uma maior veracidade ao público/plateia. Os figurinos (Figuras 3 e 4) são confeccionados pela dirigente espiritual que está na produção, auxiliando e abençoando a jornada de cada integrante.

**Figuras 3 e 4** – Representações dos Orixás em *Macumbaria*



**Fonte:** Fotos de Gustavo Avohai, Luiza Felippo e Matheus Albino (arquivo pessoal de Juliana D Passos)

Os ricos figurinos são exaltados nas performances dos/as dançarinos/as que contribuem para o colorido do espetáculo. A respeito do figurino, Pavis (2005) afirma que os adereços são decisivos para a compreensão da representação teatral, de dança ou performance. Para o autor, o figurino é ao mesmo tempo significante e significado, já que, na cena ele apresenta funções de identificação ou disfarce do personagem, de localização do *gestus* global do espetáculo,

de caracterização e de localização dramatúrgica. Por conseguinte, o figurino de um espetáculo carrega vários sentidos que identificam os personagens, tornando-os presentes, visíveis e reconhecíveis pelo público; constitui a materialidade do espetáculo (significante) e é um elemento integrado a um sistema de sentido, logo significado.

No repertório, composições próprias, parcerias e músicas de terreiro que já são de domínio público estão presentes em *Macumbaria*. Além das/os dançarinas/os adultas/os, sete crianças participam como representantes da energia de protetores das crianças, como *Ibêji* ou Cosme e Damião (conforme sincretismo com o catolicismo).

Em *Macumbaria*, Juliana D Passos convoca para o espaço teatral a representação da música, da dança e dos pontos dos terreiros. A artista consegue em seu espetáculo trazer a temática dos Orixás por meio da música, da dança, de personagens que desmistificam pré-conceitos e trazem à cena a excentricidade e a magnitude das danças de matriz afro-brasileira saudando, saravando, pedindo axé e evocando os Orixás não em seus aspectos ritualísticos, mas artísticos e estéticos.

## Conclusão: ponto de encerramento

*Eu fecho a nossa Gira  
Com Deus e Nossa Senhora  
Eu fecho a nossa Gira samborê  
Pemba de Angola.*

Domínio Público, *Ponto*.

Reconhecer os princípios semelhantes, segundo as tradições referenciadas nas danças de Orixás, quando são vividas de forma ritualística e artisticamente. Suas bases de convivência singular e coletiva são de grande liberdade de expressão e interpretação, transmitida através de espetáculos das artes da cena, a exemplo de *Macumbaria*.

Martins (1997, p. 26) explica que o poder que guia a dança e o canto emerge das palavras e propõe pensar a cultura negra como sendo uma cultura de encruzilhadas ao esclarecer a importância que têm nas narrações as diversas formas de evocar as experiências da escravidão e do deslocamento,

mas também da reterritorialização e da resistência dentro da cultura. A encruzilhada engendra o espaço de conhecimento curvilíneo, tecido por múltiplas dobras discursivas (Ibid., p. 156). Ela é o lugar da intersecção e nela mora o princípio dinâmico da criação, do movimento e de interpretação do conhecimento.

Os processos de criação e a pesquisa de campo nos trazem indagações e reflexões sobre nossas culturas e seus entrecruzamentos. Processos reflexivos sobre a construção do corpo, suas crenças, rituais e performances levando os terreiros às artes da cena não como uma forma ritualística, mas representativa. Desse modo, o diálogo entre a dança e o contar de histórias em uma relação direta com a mitologia dos Orixás compreende a necessidade de processos educativos e artísticos. Essas informações transcendem questões étnicas, culturais e sociais e se referem a transformações contínuas e dinâmicas de formação e informação.

No caso das danças, utiliza-se da mitologia dos Orixás como mola propulsora para o processo de criação em dança e para abordagens pedagógicas comprometidas com a cultura afro-brasileira, como demonstrado através do espetáculo *Macumbaria* e da artista Juliana D Passos. Determinadas danças são vividas com as mesmas características, porém há limites do código que lhes foi transmitido. Dos conteúdos transmitidos pela cultura religiosa ao trabalho artístico, a imitação e a interpretação corporal permitem possibilidades de amadurecimento à/ao dançarina/o, permitindo a criação de seu próprio estilo, seu jeito de dançar, de se expressar e de jogar com o público mantendo as características de cada Orixá.

As danças dos Orixás são heranças culturais, corporais, marcam a nossa certeza de termos uma matriz que ultrapassa os tempos contemporâneos para além da reconfiguração do Brasil com tantas etnias. Os arquétipos e os mitos formam a dramaturgia e norteiam em todos os momentos a composição da dança dos Orixás. Mestre Augusto Omolú e Eugênio Barba recorrem a esses princípios em sua metodologia. A dramaturgia, a ação física, a preparação e a formação do corpo/mente do ator/atriz ou do bailarino/a. Tudo isso com as características intrínsecas à cultura da oralidade alinhavada na religião afro-brasileira.

Ressalto meu agradecimento a Juliana D Passos pelo tempo disposto, pela sua atenção e pela entrevista. Que as informações deste artigo se

entrecruzem e sirvam de inspiração a muitos outros trabalhos relacionados à cultura *afro-brasileira*.

Cantando para subir, encerrando nossos trabalhos, peço a licença ao Mestre Augusto Omolú para ressaltar suas palavras: “[...] o movimento é também de uma linguagem universal. Ele pertence a uma religião, mas também é uma arte enquanto movimento” (Souza, 2015).

Asé<sup>9</sup>!

## Referências

- BARBA, E. **Além das ilhas flutuantes**. Tradução: Luís Otávio Burnier. Campinas: Hucitec, 1991.
- BARBA, E. **A canoa de papel**: Tratado de Antropologia Teatral. Tradução: Patrícia Alves. Campinas: Hucitec, 1994.
- BARBA, E.; SAVARESE, N. (org). **A arte secreta do ator**: um dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: É Realizações, 2012.
- BARBARA, R. S. **A dança das Aiabás**: dança, corpo e cotidiano das mulheres de candomblé. 2002. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. DOI: 10.11606/T.8.2002.tde-09082004-085333
- BARBER, K. Como o homem cria Deus na África ocidental: atitudes dos yoruba para com o òrìsà. *In*: MOURA, C. E. M. (org.). **Meu sinal está no teu corpo ¾ escritos sobre a religião dos Orixás**. São Paulo: Edusp, 1989.
- CAMINADA, E. **História da dança**: evolução cultural. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.
- CARNEIRO, E. **Candomblés da Bahia**. 9. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.
- LIMA, L. F. **Oxum**: a mãe da água doce. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.
- LIMA, N. **Dando conta do recado**: a dança afro no Rio de Janeiro e suas influências. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.
- LIMA, S. K. M. **Preta Sinhá, Preto Sinhô**: processo de criação e aprendizagens sobre identidade e ancestralidade na Dança. 2018; Trabalho de Conclusão de Curso; (Graduação em Dança) - Universidade Federal de Sergipe; Orientador: Aline Serzedello Neves Vilaça;
- MARTINS, L. M. **Afrografias da memória**: o Reinado do Rosário no Jatobá. Belo Horizonte: Mazza Edições; São Paulo: Perspectiva, 1997.
- MARTINS, L. M. Performance do tempo espiralar. *In*: RAVETTI, G.; ARBEX, M. (org.). **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2002. p. 69-91.

9 A palavra asé é um termo da língua iorubá. É considerada como uma das três forças do universo na concepção do povo nagô. Pode ser traduzida como energia vital, a força de materialização das coisas na cosmogonia nagô (Santos, 2023, p. 13).

- MARTINS, S. M. C. **A dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo**. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 2008.
- MOSTAÇO, E. Conceitos operativos nos estudos da performance. **Sala Preta**, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 143-153, 2012. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v12i2p143-153.
- NIETZSCHE, F. **Assim falou Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- O SIGNIFICADO da palavra “sarava”: **FUCESP**, São Paulo, 15 ago. 2017. Disponível em: <https://www.fucesp.com.br/post/o-significado-da-palavra-sarava>. Acesso em: 28 jan. 2024.
- PASSOS, Juliana D. **Macumbaria Produções**. [Entrevista concedida a] Raquel Biscayno Viécili em 18 de dezembro de 2023.
- PAVIS, P. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PRANDI, R. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SANTOS, L. P. Contradramaturgia e Corp.oralidades Pretas: outro ponto de vista sobre a noção de dramaturgia. **Urdimento**, Florianópolis, v. 3, n. 48, 2023. DOI: 10.5965/1414573103482023e0110.
- SAWUBONA, a bela saudação de uma tribo africana. **Revista Pazes**, [s. /], 16 abr. 2018. Psicologia e Comportamento. Disponível em: <https://www.revistapazes.com/sawubona>. Acesso em: 28 jan. 2024.
- SCHECHNER, R. Restauração de comportamento. In: BARBA, E.; SAVARESE, N. (org.). **A arte secreta do ator**: um dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: É Realizações, 2012. p. 244-251.
- SCHECHNER, R. “Pontos de contacto” revisitados. In: DAWSEY, J. C.; MÜLLER, R. P.; HIKIJI, R. S. G.; MONTEIRO, M. F. M. (org.). **Antropologia e performance**: ensaios Napedra. São Paulo: Terceiro Nome, 2013. p. 37-65.
- SILVA JÚNIOR, P. M. **Mercedes Baptista**: a criação da identidade negra na dança. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2007.
- SOUZA, J. R. A dramaturgia da dança dos Orixás: entrevista com Augusto Omolú. **Urdimento**, Florianópolis, v. 1, n. 24, p. 237-246, 2015. Entrevista. DOI: 10.5965/1414573101242015237.
- TAYLOR, D. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Tradução Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.
- THEODORO, H. **Iansã**: rainha dos ventos e das tempestades. Rio de Janeiro: Pallas, 2013.

Recebido em 04/02/2024

Aprovado em 14/06/2024

Publicado em 30/08/2024