

A Performance na Dança das Yabás no Festival Folclórico no Município de Tefé no Amazonas

La Performance en la Danza de las Yabas en el Festival Folclorico en el Municipio de Tefé en Amazonas

The Performance in the Dance of the Yabás at the Folk Festival in the Municipality of Tefé in Amazonas

Patrícia Torme de Oliveira
Betânia de Assis Reis Matta

Resumo: O estudo analisa o processo de criação e construção coreográfica da dança das Orixás femininas, as Yabás. A pesquisa de campo foi realizada durante do Festival Folclórico da cidade de Tefé, Amazonas, com base no método etnográfico. As análises foram fundamentadas com base nos estudos de Performance de Schechner (2002), sobre comportamento restaurado, e Ligiéro (2011), criador do conceito de Matrizes Culturais aplicado às práticas performativas afro-brasileiras. Ainda que se trate de uma dança elaborada para o contexto do espetacular, evidenciamos que a dança das Yábas é marcada por movimentos e significados que revelam a plasticidade, a dramaticidade e a religiosidade inerentes às matrizes africanas. Os resultados revelaram que a linguagem dos gestos e dos movimentos são coreografados com movimentos e sinais específicos, exprimindo as características das divindades femininas, que são atravessadas por experiências corporais desenvolvidas pelas brincantes/dançantes no processo de performance, contemplando a diáspora negra na região Amazônica.

Palavras Chave: Dança. Performance. Tefé. Yábas.

Resumen: El estudio analiza el proceso de creación y construcción coreográfica de la danza de las Orixás femininas, las Yabás. La investigación de campo se llevó a cabo durante el Festival Folclórico de la ciudad de Tefé/Amazonas basado en el método etnográfico. Los análisis se basaron en los Estudios de Performance de Schechner (2002) sobre el comportamiento restaurado, y Ligiéro (2011), creador del concepto de Matrizes Culturales aplicados a las prácticas de performance afrobrasileñas. Aunque es una danza elaborada para el contexto de la espectacular evidencia de que la danza de las Yábas está marcada por movimientos y significados que revelan la plasticidad, dramatismo y religiosidad inherentes a las matrizes africanas. Los resultados revelaron que el lenguaje de los gestos y movimientos son coreografiados con movimientos y signos específicos, expresando las características de las deidades femininas, que son atravesadas por experiencias corporales desarrolladas por los lúdicos/danzantes en el proceso del performance contemplando la diáspora negra en la región amazónica.

Palabras Claves: Danza; Performance. Tefé. Yabás.

Abstract: The study analyzes the process of creating and choreographic construction of the dance of the female Orixás, such as Yabás. The field research was carried out during the Folk Festival of the city of Tefé in the of Amazonas based on the ethnographic method. The analyses were based on Schechner's Performance Studies (2002) on restored behavior, and Ligiéro (2011) creator of the concept of Cultural Matrizes applied to Afro-Brazilian performative practices. Although it is a dance elaborated for the context of the spectacular evidence that the dance of the Yábas is marked by movements and meanings that reveal the plasticity, dramaticity and religiosity inherent to African matrices. The results revealed that the language of gestures and movements are choreographed with specific movements and signs. In particular, expressing the characteristics of female deities, through bodily experiences developed by the players/dancers in the performance process contemplating the black diaspora in the Amazon region.

Key-words: Dance; Performance. Tefé. Yabás.

Patrícia Torme de Oliveira – Mestra em Ciências Humanas pelo Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade do Estado do Amazonas/ PPGICH/UEA, Licenciada Plena em Educação Física pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul/PUC-RS. E-mail: patriciacancio@hotmail.com

Betânia de Assis Reis Matta – Mestra em Ciências Humanas pelo Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade do Estado do Amazonas/ PPGICH/UEA, Bacharela em Serviço Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Especialista em Criança e adolescente em situação de risco social (UNIFRA/RS), Especialista em Gestão Pública pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA). E-mail: betaniamatta@hotmail.com

INTRODUÇÃO

No município de Tefé, Estado do Amazonas, ocorre anualmente o Festival Folclórico considerado pela população local como um dos maiores eventos da região. Nesta ocasião, inúmeros grupos de danças folclóricas se apresentam após um longo período de preparação e ensaios. Em meio arena ou tablado¹, contando com a presença de centenas de espectadores, os grupos de danças se apresentam e competem sob a mira atenta de jurados técnicos e artísticos durante três noites. Todas as danças são organizadas e classificadas para concorrer em categorias específicas, como de danças “populares”, “nordestinas”, “quadrilhas” e “tribais”, porém, a principal categoria e a mais esperada no evento é a de danças “tradicionais”, na qual destaca-se a Dança Africana de Tefé.

Esta dança de matrizes africanas foi criada há quase 40 anos, e, em sua configuração para o espetáculo, apresenta um enredo que envolve história, cultura e religiosidade. Cada quadro é apresentado separadamente, entretanto, há transições e interações que marcam a passagem de um quadro para outro. O primeiro quadro é denominado “Os Negros”, baseia-se e retrata o período da escravidão, contém uma dramaticidade e interpretação muito impactante. A transição para o quadro seguinte ocorre a partir de capoeiristas, que adentram o espaço cênico, representando a resistência do negro, e, em seguida apresentam coreografias muito dançantes protagonizadas por brincantes/dançantes² denominados “Os Baianos”, que simbolizam a conexão com o último quadro que é o mais aguardado, onde apresentam-se os destaques da dança denominados “Os Orixás”.

Neste contexto, se originou a pesquisa da dissertação de mestrado *“A Dança da Libertação”*: Um Estudo sobre a Dança Africana de Tefé, defendida em junho de 2020, da qual extraímos este recorte que se concentra no universo da representação das Orixás femininas, através de uma perspectiva etnográfica. A pesquisa de campo ocorreu no período de abril a agosto de 2019, período em que transcorreu as movimentações de preparação, planejamento e realização do espetáculo para o Festival Folclórico de Tefé.

Face a este cenário, foi possível acompanhar desde o princípio as primeiras ações interpostas por ensaios com músicos, cantores, brincantes/dançantes, bem como a criação, construção e execução coreográfica das Orixás femininas, chamadas de Yabás³. Para uma compreensão do universo feminino, a descrição e análise tiveram um foco ajustado nas cinco Yabás representadas na Dança Africana de Tefé, que são: Iansã, Oxum, Nanã, Obá e, por fim, Iemanjá, que é a mãe de todas as cabeças⁴.

As mulheres africanas quando aqui chegaram, em relação às mulheres europeias que aqui estavam [...] tinham formas diferenciadas de condutas. Tal fato pode ser identificado nos mitos religiosos de origem ioruba, pelas deusas, as Orixás femininas conhecidas como yabás. Nas religiões cristãs o feminino é primeiramente representado pela figura de Maria, a mãe de Jesus, cuja principal função

¹ Arena ou tablado é a referência que os participantes e tefeenses fazem ao palco estruturado e montado para a realização do Festival Folclórico de Tefé. No ano de 2019, um imenso tablado foi montado no Mirante das Mangueiras, localizado na orla do Lago Tefé; em anos anteriores, a praça Remanso do Boto foi arena (chão) dos festivais.

² Optamos por utilizar ambos os termos para designar os participantes da dança, pois ambas as denominações são utilizadas frequentemente. Antigamente, utilizava-se mais o termo brincante, porém, atualmente, várias outras denominações são utilizadas, o que demonstra o quanto o folclore e a cultura passam constantemente por um processo de dinamização.

³ Nas pesquisas bibliográficas, foram encontradas diversas formas de grafia da palavra, como a usada aqui, Yabá, ou Iabá, e variações como Iyabá ou Ayabá. Com o intuito de padronizar para a escrita presente, utilizamos a grafia Yabá.

⁴ Iemanjá é a mãe de todas as cabeças, é ela quem sustenta a humanidade. Seu nome deriva da expressão Iorubá Yèyè omo ejá, que significa *Mãe cujos filhos são peixes*. Disponível em: <https://www.raizesespirituais.com.br/>

teria sido dar à luz ao filho de Deus, Jesus. As demais seriam as santas da Igreja católica, todas figuras passivas e pacíficas. No universo iorubá, a representação das divindades femininas são, em sua maioria de mulheres guerreiras, batalhadoras, socialmente organizadas. As relações afetivas não são monogâmicas. As mães não necessariamente cuidam dos filhos, algumas vão para a guerra e os deixam para outras cuidarem. Com certeza uma visão muito diferenciada da visão convencional da sociedade patriarcal. (MARIOSIA, 2016, p.46)

O termo Yabá é utilizado para referir-se, no panteão dos Orixás, às representações femininas, como Nanã, Iansã, Oxum, Obá, Ewá e Iemanjá. De acordo com Rocha et al (2016, p.42), “o lugar das Yabás na ativação da relação do Ayê com Orum (da terra com o céu), no controle e domínio do natural e sobrenatural, da vida e da morte, do estar e não estar no mundo, estão inscritos nas atribuições que possuem de acordo com a tradição”. Para tanto, enfatizamos que a Dança Africana de Tefé apresenta dez Orixás, em que cinco são as principais representações das Orixás femininas cultuadas no Brasil, e que, durante o espetáculo, personificam através da dança e performance estas expressões do poder feminino. Partindo deste pressuposto, nosso estudo se circunscreverá nas danças e representações das Yabás, que tem uma grande representatividade na religiosidade, cultura, dança e arte afro, assim como na Dança Africana de Tefé.

Sabino e Lody (2011) discorrem que as danças de Orixás integram e fazem parte do culto religioso do Candomblé, que evidencia e ilustra a ligação com as divindades, representando o movimento e as histórias de deuses/deusas em seu aspecto mais divino e sua conexão com o mundo humano. Para os africanos, “o corpo é, por excelência, o local da memória, o corpo em performance, o corpo que é performance” (CARDOZO, 2006, p. 26).

Nesta direção, as danças de matrizes africanas têm como características principais os movimentos de quadril, que inclusive estão muito presentes nos movimentos da dança afro-brasileira, remetendo à sensualidade, e que também se mostrará presente especialmente na representação das Orixás/Yabás. Os movimentos de ombro também são muito utilizados na técnica de dança afro, estes trazidos por Mercedes Baptista⁵, a partir das pesquisas de Katherine Punham, que, como relata Lima (1995), são movimentos exógenos à dança afro que tem suas bases nos movimentos rituais do Candomblé. Katherine utilizava-se de movimentos de ombros em sua dança em função desta nuance de movimento estar muito presente nas danças locais do Caribe e do Haiti. (LIMA, 1995). O panteão de Orixás do Candomblé, no Brasil, conta com mais de 15 deuses que são aqui cultuados, cada um deles com personalidades, lendas e histórias distintas, o que influencia diretamente em sua representação cênica através da dança.

No decorrer do espetáculo da Dança Africana, as Yabás constituem uma apresentação que, para além dos movimentos, é composta pela caracterização, uma vez que são trajadas com indumentárias que incluem uma multiplicidade de elementos como ades⁶, paramentas, saias, xocotôs (calças), ababés⁷ e contas, permitindo, com isso, que o espetáculo transite entre os limites da arte e

⁵ Bailarina e coreógrafa brasileira, a primeira negra a integrar o corpo de bailarinos do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, e foi responsável pela criação do balé afro-brasileiro, inspirado nos terreiros de candomblé, elaborando uma codificação e vocabulário próprios para estas danças (OLIVEIRA, 2017).

⁶ Ades é semelhante a uma coroa utilizada como complemento da indumentária da orixá/Yabá.

⁷ Ababé ou Abebê é um instrumento da religiosidade iorubá nas religiões de matrizes africanas, que consiste em um emblema utilizado pela Oxum e pela Yemanjá. Trata-se de um acessório indispensável em sua indumentária cerimonial. São feitos de latão, o de Oxum costuma ser dourado e o de Yemanjá, prateado.

da performance, agregando aspectos culturais e religiosos de matrizes africanas.

Sabino e Lody (2011) discorrem sobre a distinção da dança religiosa para a dança artística:

[...] os pés de dança, como são chamados, representam características coreográficas detalhadas de cada Orixá. A representação do orixá torna-se então distinta no culto e no palco. No culto, ela é dançada pelos membros da comunidade religiosa, com seus corpos acionados e não necessariamente com treinamento específico de dança, se direcionando ao enfoque religioso e ritual do movimento dançado. Para o palco, a movimentação de cada Orixá foi trabalhada por Mercedes Baptista durante sua pesquisa de construção da técnica da dança afro-brasileira, o que dá à movimentação singularidades específicas a serem desenvolvidas pelo corpo treinado do bailarino. (SABINO; LODY, 2011, p. 34)

A pesquisa de campo foi fundamental, pois observar a construção coreográfica associada ao trabalho de estudo das brincantes/dançantes que representaram as Orixás/Yabás permitiu compreender as etapas e o processo individual no universo de produção e criação. Importante estabelecermos que a dança não é uma simples e fria repetição de gestos aleatórios, ao contrário, é uma simbiose entre corpo e alma que permite “sentir” e “perceber” a dramaticidade, a plasticidade e a religiosidade que é fluída através do gestual e da postura corporal, restaurando um comportamento.

Comportamento restaurado é simbólico e reflexivo. Seus significados têm que ser decodificados por aqueles que possuem conhecimento para tanto (...) tornar-se consciente do conhecimento restaurado é reconhecer o processo pelo qual processos sociais, em todas as suas formas, são transformados em teatro, fora do sentido limitado da encenação de dramas sobre um palco. (SCHECHNER, 2003, p. 35)

Mauss (1974, p. 405) evidencia que, “no processo da obtenção das técnicas corporais a imitação exerce grande influência tanto em crianças quanto nos adultos que visam copiar atos, e conseguem obter bons resultados”. Já o conceito de Matrizes Culturais de Ligiero contribuiu para compreensão desta capacidade de a dança das Orixás/Yabás “ultrapassar o espaço do sagrado e do teatral, e, se aproximar da comunidade e da prática artística possibilitando, portanto, uma análise estética e artística da performance” (LIGIERO, 2011, p.130).

Baseando-se nessa ideia, constatamos que a dança em celebração às Orixás/Yabás, além de ser um comportamento restaurado, é movida por Matrizes Culturais dinâmicas e interativas. Práticas performativas que são agrupadas no espetáculo, dando-lhes vida e expressões que nos remete aos rituais do candomblé. O secular/sagrado é expresso por meio do canto, da dança, da música, do figurino, do espaço, do cenário, da indumentária entre outros.

Ressaltamos, que a dança das Orixás/Yabás, contém movimentos que têm relação aos simbolismos e significados que são atribuídos a cada divindade, que transitam entre nuances que vão desde gestos suaves, lentos e contidos (muito utilizados nas danças de Oxum e Iemanjá, pois ambas têm a fluidez das águas e aspectos relacionados à fertilidade, vaidade e beleza), assim como movimentos rápidos, ágeis e de força muito representados nas danças de Iansã e Obá, pois ambas têm temperamentos fortes e carregam as qualidades relacionadas à “guerra”.

Os movimentos ondulatórios do tronco e dos braços, realizado conjuntamente com a inclinação do tronco para a frente, produzem um sutil tremular dos ombros. Dessa forma, a estética e

dramaturgia-coreográfica presentes nessas coreografias desvelam a ternura, a fertilidade, a sedução, o ímpeto, dentre outros elementos que compõem o universo feminino.

Por tudo isso, o estudo é uma proposta provocativa que visa despertar o interesse de pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento, bem como os leitores de um modo geral, ao dar visibilidade ao universo cultural através das danças voltadas às matrizes negras que contém a representação do feminino no contexto Amazônico, enaltecendo a importância da temática e que envolvem a história, cultura e a arte.

1. A perspectiva Antropológica e a Performance nas Danças de Matrizes Africanas

Ao abordamos o tema sobre as danças de matrizes africanas, há um forte significado relacionado à arte, símbolo, criação, memória, e, em especial, à identidade. Entretanto, os estudos referentes aos movimentos, canto, espaço, tempo e a música necessitam mais aprofundamento diante da complexidade dos elementos culturais e sociais envolvidos nesse contexto, principalmente na tessitura entre interação/comunicação, brincantes/dançantes e espectadores.

De acordo com Ligiéro (2011), quando os africanos vieram para o Brasil, trouxeram consigo várias formas de celebração originárias de suas etnias, e utilizaram a performance delas como forma de “recuperar um comportamento”, o qual eles foram obrigados a silenciar em virtude da condição de escravos, e por estarem distanciados geograficamente de sua cultura natal. Inicialmente, as formas de celebração (dança/canto/batuque) foram rigorosamente perseguidas e condenadas, contudo, relatos históricos denotam que a resistência e resiliência desses povos permitiu que esses ritos passassem a ser tolerados pelo poder local e da Igreja. Neste pensamento, Ligiéro (2011) ainda chama a atenção para o fato de que esse processo de transformação e negociação foi longo e gerou formas distintas de performances não somente pela grande quantidade de etnias provenientes do antigo continente como pela própria interação criada com o contexto local. Na ânsia de restaurar rituais e celebrações antigas, foram criadas vigorosas tradições, genuinamente africanas, mas miscigenadas dentro do próprio processo formador do país, e, para que haja compreensão dessas múltiplas transformações, além do conhecimento das matrizes culturais das principais etnias, se torna fundamental o estudo de seus elementos formadores.

Para Schechner (1985), primeiramente, determinadas porções do comportamento podem ser recombinadas em um número sem fim de variações. Segundo o autor, nenhum evento consegue copiar exatamente outro evento. Não apenas o próprio comportamento – nuances do humor, tom de voz, linguagem corporal, e daí por diante – mas também a ocasião específica e o contexto fazem com que cada caso seja único. Para o estudioso, a performance acontece enquanto ação, interação e relação, e ela não está “em”, mas “entre”. Um exemplo seria de um ator da vida cotidiana, em um ritual, em uma ação, ou em uma arte performática que faz/mostra algo, executa uma ação. Richard Schechner ainda destaca que performance não é um termo fácil de se definir, ela pode ser:

[...] étnica e intercultural, histórica e atemporal, estética e ritual, sociológica e política. Performance é um modo de comportamento, um tipo de abordagem à experiência humana, performance é exercício lúdico, esporte, estética, entretenimento popular, teatro experimental, e muito mais. (SCHECHNER, 1982, apud LIGIERO, 2012, pág. 10)

Desta maneira, praticamente tudo que ocorre na vida social contemporânea pode ser considerado como performance, já que inclui jogos e brincadeiras, esportes, atividades da vida cotidiana e rituais, além de também ser definida como a ritualização de sons e movimento, pois, mesmo que pensemos que estamos sendo originais e espontâneos, boa parte do tempo do que realizamos ou falamos já foi realizado e dito antes, por nós mesmos.

O ritual pode ser considerado sagrado, quando estiver relacionado com a expressão de crenças religiosas, ou seculares, quando relacionado a qualquer outra atividade, não especificamente de caráter religioso, entretanto, tais considerações não são puras, no sentido que algumas cerimônias misturam rituais sagrados com rituais seculares, sem haver uma separação definida entre um e outro, fato este que ocorre em inúmeras culturas. O mais comum, quando se refere ao ritual, é associá-lo à prática religiosa, entretanto, existem na realidade vários outros tipos de rituais, como aqueles relacionados à vida diária e de papéis sociais, profissionais, políticos dentre muitos outros. Para Schechner (2012), os rituais ainda podem ter outras variações. O “Ritual Social” refere-se aos eventos cotidianos e atividades diárias que praticamos de forma ritual, sem perceber; os “Rituais Religiosos” podem considerar celebrações como o casamento, batizado, ritos de passagem entre outros; por fim, os “Rituais Estéticos”, compreendem as formas codificadas como o teatro ou a dança, mesmo que não se esteja dentro do ritual religioso dançando durante o transe.

Utilizando como referência estas divisões e variações, a performance analisada na dança das Orixás/Yabás da Dança Africana de Tefé é a performance estética, cujo ritual envolvido é o secular, já que não existe uma associação com a expressão de crença religiosa, entretanto, como já mencionado, a separação entre secular e sagrado não é pura, e uma manifestação não exclui a outra, ou seja, o ritual aqui em questão também poderá ser interpretado como sagrado, pois a maior parte das coreografias e movimentos tem ligações diretas com os movimentos dessas representações do poder feminino na religiosidade, porém, a dança não é um ritual religioso já que se trata de uma performance ou representação, contudo, ainda assim, as brincantes/dançantes estarão recuperando no seu repertório corporal elementos de suas ancestralidades.

Zeca Ligiéro (2011) elaborou um conceito próprio de performance. Para o autor, o termo “matriz africana”, que é amplamente utilizado para preservar e resguardar um passado africano no Brasil, em produções culturais de manifestações afro-brasileiras – dentre eles o candomblé, o jongo, a capoeira e outros –, como uma forma de legitimar a identidade africana na diáspora, não leva em consideração as diversidades nem multiplicidades culturais. Neste sentido, ele afirma que esse conceito de matriz cultural tem se mostrado insuficiente para conceituar a complexidade dos processos inter-étnicos e transitórios verificados nas práticas performativas ou performances culturais. O autor propõe uma nova definição/conceito, que, ao invés de “matriz”, utilize-se “motrizes”, no plural, para conceituar a complexidade das ações e dinâmicas das performances culturais afro-brasileiras.

O conceito de “Motrizes Culturais” pode ser utilizado para definir um conjunto de ações culturais usados na diáspora africana para recuperar comportamentos ancestrais africanos. A combinação de elementos como dança, canto, música, figurino, espaço, entre outros, são denominadas práticas performativas, e a combinação destes elementos são agrupados em distintas manifestações do mundo afro-brasileiro. Apesar do autor pensar este conceito voltado principalmente para o Candomblé ou Umbanda, no sentido de análise das performances da dança dos

Orixás nas terreiras⁸, há a possibilidade de ser utilizada também no ambiente teatral de encenação e na dança artística, onde estes elementos podem também ser analisados através da ótica de (re)significação da dança para o ambiente do contexto de representação, através da codificação corporal.

Quanto à construção da dança das Orixás/Yabás para a dança Africana de Tefé, a partir das observações, foi possível considerar que houve uma construção cênica, embora as brincantes/dançantes não tivessem acesso a uma preparação voltada à construção de uma técnica artística⁹ específica para o palco, porém, puderam contar com uma construção intuitiva e criativa a partir das informações absorvidas através de vários meios de pesquisa.

Ainda nesse sentido, considerando a narrativa das brincantes/dançantes, nos últimos anos, observou-se uma tendência de introduzir no espetáculo uma dança mais condizente com os terreiros de Candomblé, com movimentos mais próximos dos praticantes da religião iorubá. Esta forma de apresentação foi assentida por brincantes/dançantes que ingressaram a partir do ano de 2016. Apesar de não terem nenhum vínculo com religiões de matrizes africanas, a brincante/dançante que representou a Orixá Iansã destacou a importância de se apresentar no espetáculo, uma performance de dança que elas consideram mais “original”, que é aquela dança que ocorre durante os ritos das religiões afro-brasileiras, pois a apresentação não é um ritual religioso, mas, inquestionavelmente, representa a religiosidade. Em seu relato, ela destaca:

A “Africana” tem que trazer a terreira para o espetáculo, porque a homenagem é ao negro e sua luta e resistência, e esta resistência veio através da religião [...] o catolicismo era imposto ao negro escravizado, só que através dos sincretismos ele seguia cultuando suas divindades, é esta a história que a “Africana” tem que contar, nós temos que representar esta resistência através da capoeira, da dança e da religiosidade... Senão perde-se o objetivo. (Brincante/dançante que representou Iansã, Tefé, maio de 2019)

No fragmento citado, observamos que a brincante/dançante faz a relação da dança realizada no terreiro, no ambiente litúrgico de religiosidade, com a luta e resistência de negros e negras, e que a representação tem um objetivo e, até mesmo, uma mensagem que vai além do espetáculo, adentrando em questões que envolvem a ancestralidade, religiosidade e cultura africana. Podemos pensar, então, que o papel ocupado hoje pelas brincantes/dançantes no planejamento, criação e execução do espetáculo é resultado de um processo que se originou ao longo desses quarenta anos de existência, dessa maneira, propiciando um ambiente no qual as mulheres possuem voz e representatividade em decisões pertinentes em todas as etapas do processo criativo e coreográfico da “Dança”.

⁸É importante frisarmos que, nas religiões de matriz africana, em geral, os Orixás dançam dentro dos terreiros, assim, pessoas leigas em dança, quando tomadas em transe pelo Orixá, vivenciam uma experiência que mistura rito e dança que em nada se assemelha com o palco, ou espetáculo. Todavia, o foco dessa pesquisa é a danças dos Orixás fora do contexto de terreiros, que, independentes da religião, assumem um caráter artístico, espetacular, desse modo, analisado sob um viés performático.

⁹Estudo que realiza a descrição da técnica artística teatral de Augusto Omolu: FERREIRA JUNIOR, Antonio Marcos. A dança dos orixás de Augusto Omolu e suas confluências com a antropologia teatral. 2011. 138 f. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/12287>

2. O Significado e o Simbólico da Dança das “Yabás”

A partir dos dados coletados na realização da pesquisa e considerando as narrativas das brincantes/dançantes, os pontos ecoados e as imagens e vídeos registrados, foi possível a construção ou “reconstrução” da dança e performance das Orixás femininas, e estes aspectos tornaram-se fundamentais, pois, enquanto brincantes/dançantes, seus corpos foram instrumentos passíveis de transmitir e expressar estes símbolos e significados traduzidos nas inúmeras possibilidades da dança. Sobre a composição coreográfica para as danças de Orixás, Sabino e Lody afirmam:

As danças dos Orixás são realizadas e executadas sob um ritmo específico, chamados também de pontos, cada divindade do panteão africano terá música e traços coreográficos próprios. As coreografias das danças estão associadas à mitologia de cada orixá, representando seus feitos, suas características individuais, suas histórias. Esses 131 Deuses são comumente representados cenicamente, portanto a dança se torna uma ferramenta, uma espécie de insígnia que “identifica o caráter, a função e a história dos Orixás”. (SABINO; LODY, 2011, p. 21)

Durante o espetáculo, cada Orixá/Yabá é apresentada individualmente, e, neste momento, os brincantes/dançantes movimentam-se no ritmo evocando a memória e a cultura afro. Nesse contexto, são descritas as cores que representa cada Orixá/Yabá, os símbolos que carrega nas mãos, os elementos da natureza a que estão ligadas, dentre outros aspectos de sua personalidade, e também suas respectivas saudações, na língua iorubá.

A primeira Orixá a se apresentar é Iansã, também conhecida como Oyá. É a guerreira, audaciosa e ferosa. Por sua inclinação para a guerra e tudo que está fora dos espaços domésticos em geral, relacionam sua ação às práticas tipicamente masculinas. Todavia, a relação com práticas socialmente “vistas como masculinas não afasta Iansã das características próprias de uma mulher sensual, ferosa, ardente. Ela é extremamente feminina e seu grande número de paixões mostra a forte atração que sente pelo sexo oposto”. (REIS, 2000, p.166). Nos terreiros, quando Iansã se manifesta em seus filhos, aparece com postura altiva, imponente, majestosa e desafiadora. Sua dança e performance é a mais veloz de todas as Yabás, cujo movimentos são típicos de seus domínios: o fogo e a tempestade.

Figura 01: Orixá Iansã



Fonte: Perfil oficial Dança Africana de Tefé (2021)

Na figura acima, temos o registro da brincante/dançante que interpreta Iansã. Durante as observações, foi possível verificar que, além da dança, a brincante/dançante constituiu sua performance através do vermelho de sua indumentária e dos elementos que, na imagem, segura em ambas as mãos: o chicote e a espada em forma de raio. No espetáculo, a dança desta Orixá feminina foi marcada por giros rápidos e dinâmicos, pois a brincante/dançante teve uma percepção de que este movimento de certa forma performatiza a “incorporação”.

Em outros momentos da dança, ela utilizou os movimentos dos braços, como se estivesse afastando alguma coisa de si com seu chicote, também empregou movimentos que se fusionaram ao balanço dos ombros, do tronco e quadril, valendo-se de flexões e extensões. Com o tronco, realizou movimentos para frente e para trás em diferentes direções, demonstrando toda a energia que emana dos elementos que representa, uma vez que é considerada a deusa do vento e das tempestades. Nesse sentido, ainda que sendo uma Orixá feminina, traz a energia típica das forças da natureza. Outro traço marcante foi o posicionamento altivo interpretado com caminhadas e movimentação de quadril e braços flexionados com o dorso das mãos posicionados na cintura. Um conjunto de movimentos característicos de guerreira, embalado pelos pontos cantados e pelas várias saudações entoadas pelo apresentador, “Eparrêi Oyá”!

A composição da brincante/dançante para a dança de Oxum foi personificada pela sensualidade, feminilidade e a vaidade característicos da Orixá. A energia dela advém das águas doces do rio, assim, sua personalidade reflete a fluidez das águas. Os elementos da Oxum são as joias, anéis as pulseiras, as maquiagens e o cuidado com o cabelo, e, logicamente, o inseparável espelho; é considerada a Orixá mais charmosa dentre as Yabás e, com seu charme, riqueza e elegância, exerce o fascínio e o poder em sua dimensão sagrada; seus poderes estão associados à fecundidade, graças aos laços com Yámi-Àje. Segundo Verger (1981),

“Oxum é chamada de Iyálòde, título conferido à pessoa que ocupa o lugar mais importante entre todas as mulheres da cidade. Além disso, ela é a rainha de todos os rios e exerce seu poder sobre a água doce, sem qual a vida na terra seria impossível” (VERGER, 1981, p.174).

Figura 02: Orixá Oxum



Fonte: Orange Cavalcanti (2019)

A representação que a brincante/dançante realizou para Oxum foi com uma dança miúda, sensual, curvilínea, graciosa, e teve a manutenção de movimentos e/ou poses nos níveis alto e baixo¹⁰ (chão), como a exemplo da figura 02. Ela trouxe esta concepção de deusa da beleza, uma mulher que dança muito elegante, trajada ricamente em amarelo ouro, muitos adornos na cor ouro e o símbolo muito característico de Oxum, que é o espelho, mencionado por Carneiro e Cury (2008):

Entre os símbolos rituais de Oxum está o abebê, leque espelhado por Oxum e Iemanjá, que no caso de Oxum simboliza sua relação com a beleza e a faceirice, qualidades que lhe são próprias. Dizem que na África, são oferecidos dotes às filhas de Oxum, pois sua identificação com o ouro é garantida de riqueza aos pretendentes; além disso, essas mulheres são comumente as mais belas e, por Oxum estar relacionada a filhos perfeitos e sadios, a continuação do clã está assegurada por ela. (CARNEIRO; CURY. 2008, p. 127)

Através das observações, ficou perceptível que a brincante/dançante elaborou sua apresentação muito alinhada aos pontos cantados, um deles fazia alusão à “mamãe Oxum nas águas da cachoeira”. A imagem em questão registra esta passagem, onde, ajoelhada nas águas, a Orixá se banha, exalando toda a sua beleza e formosidade. A saudação a Oxum também foi em vários momentos evocada, “Ora iê, iê, ô mamãe Oxum”.

Para a performance de Nanã, a brincante/dançante fez uma construção muito diferenciada, pois, apesar de já ter interpretado outras Orixás em anos anteriores, ela conseguiu captar e internalizar movimentos que exigiram muito a flexão do tronco para frente, uma vez que representa ser uma figura mais idosa e com uma ligação a um elemento menos fluído que é a lama. Foi a primeira vez que a Orixá Nanã compôs o quadro “Os Orixás” na Dança Africana de Tefé. Na figura, podemos observar o tronco erguido, entretanto, durante toda a dança de Nanã, a brincante/dançante manteve a posição do tronco sempre bem flexionado para a frente, já que esta é uma característica específica da divindade mais idosa do Panteão, e seu passo é levemente mais lento, entretanto, os giros são dinâmicos.

Figura 03: Orixá Nanã



Fonte: Orange Cavalcanti (2019)

¹⁰ LABAN, Rudolf. Domínio do movimento. São Paulo: Sumus, 1978. Disponível em: [Rudolf_Laban_-_Dom%C3%ADnio_do_Movimento.PDF.PDF \(archive.org\)](https://www.archive.org/details/Rudolf_Laban_-_Dom%C3%ADnio_do_Movimento.PDF/PDF) Acesso em: 10/02/2022.

Em suas mãos, manteve o ibiri¹¹, movimentando-o nas laterais do corpo, “varrendo” os males e a lama. Para a entrada de Nanã, a brincante/dançante optou por trazer um agbé, instrumento muito usado nas manifestações do Afoxé¹², que logo foi deixado ao solo para seguir com sua performance. Sua indumentária foi elaborada com as cores características desta divindade, que é lilás e roxo, com rodado volumoso e bem amplo, o que complementou sua movimentação e dança no palco. Durante sua apresentação, sua representação foi saudada por “Salubá Nãna”!

Nanã é considerada a Yabá mais velha, e, de acordo com a mitologia, detém o poder sobre a vida e a morte; na natureza, controla a lama que repousa nos rios, e é justamente desse barro que a vida acontece e é para esse barro que o corpo retorna quando finda o tempo de existência na terra, concepção esta que, inclusive, fundamenta o mito da criação do homem, existente no cristianismo. Em Reis (2000), Nanã é descrita inúmeras vezes como um orixá masculino, o autor ainda destaca que esta afirmação pode indicar para o fato de que, mesmo diante de toda sua importância, ainda há, em alguns casos, a tentativa de pensar o masculino como superior em relação ao feminino. A maternidade é um fator muito relevante dentre as atribuições desempenhadas pelas Yabás. Na mitologia iorubá, Nãna é mãe de dois filhos e, sob este aspecto, se apresenta uma contradição: o primeiro filho, Omulu, nasceu coberto de chagas, foi abandonado à sua própria sorte, porém, foi curado e criado por Iemanjá. O segundo filho, Oxumaré, dono de beleza fascinante, foi amado e exaltado. Santos (2010) destaca:

Nanã Buruku assume como outros orixás femininos o conceito de maternidade como função principal. No entanto, o caráter possessivo de Nanã faz com que suas relações com os filhos sejam produzidas numa teia tensa de amor e ódio, em que num momento mostra pelos mesmos, profundo carinho, exaltação, proteção, em outro, emerge a rejeição, a repressão e o abandono. (SANTOS, 2010, p.04)

Rocha et al (2016) discorrem que esta Yabá representa superioridade em relação aos homens, o que os intimida e causa medo. Além disso, na condição de detentora da sabedoria e da justiça, afasta os homens, que, por este motivo, não conseguem impor suas vontades e controlar o poder de Nanã.

Na sequência, tem-se a Orixá feminina Obá, com uma dança construída e restaurada baseada em suas características mais marcantes; é conhecida como guerreira e Orixá de força muito grande, além disso, existe um mito que a relaciona ao Orixá Xangô, que, baseado na mitologia, traz o episódio de cortar a própria orelha por amor. Na composição da dança, a brincante/dançante, que já interpreta a Orixá desde 2016, apresenta o gesto de “esconder” uma das orelhas, recurso recorrentemente utilizado na apresentação desta Orixá:

A característica da mão cobrindo a orelha denota um *ita* no qual Oxum, com ciúmes de Xangô com sua nova esposa, induz Obá a cortar a própria orelha e servi-la numa sopa. Xangô, horrorizado, expulsa Obá de casa a banindo tam-

¹¹ Ibiri é um apetrecho da cultura afro-brasileira, inerente ao Orixá Nanã, indispensável em sua indumentária, geralmente visto no ibá de Nanã.

¹² O Afoxé, também chamado agbé, é um instrumento musical formado por uma cabaça pequena redonda, recoberta com uma rede de bolinhas de plástico semelhante com o Xequerê, sendo que o afoxé é menor. Mas a palavra “Afoxé” pode ser traduzida como “o enunciado que faz acontecer”, é conhecida também como caracterização de um cortejo de rua que sai durante o carnaval chamado de Candomblé de Rua e Negreiro Pernambucano, que, por sua vez, também utiliza o instrumento em suas manifestações culturais. Disponível em: <https://novaescola.org.br/conteudo/3097/o-afuxe> . Acesso: 09/02/2022.

bém seu reino. O ato de cobrir a orelha faz referência à vergonha de Obá por ter se deixado enganar. (MORAES, 2017, p.138)

Os movimentos de defesa são realizados com o escudo à frente do rosto, e o de ataque, com a espada de Obá. Também são utilizados passos que se intercalam com estas poses como avanços e recuos, porém com um caráter leve e suave, já que se trata de uma divindade feminina. Neste sentido, a brincante/dançante utiliza estes símbolos de Obá, a espada e o escudo, para compor a principal característica dessa Orixá guerreira. Sua apresentação e performance explorou muito estes dois elementos, e sua movimentação em palco se compôs de muitos giros rápidos, quebrando a suavidade, além de deslocamentos e posições característicos desta Yabá. Para a indumentária da Orixá, as cores utilizadas foram rosa e amarelo, com aplicações de bordados no corpete e saia, garantindo ainda mais beleza à performance.

Figura 04: Orixá Obá



Fonte: Orange Cavalcante (2019)

Ressaltamos que Obá também é chamada de rainha do Rio Níger, e, nas narrativas mitológicas, ela aparece sempre com a sua espada em uma mão e o seu escudo na outra, munida do que é necessário para lutar pelo que se acredita. Devido a essas características, é conhecida por fornecer a força para que as mulheres consigam vencer obstáculos, pois também é vista como a mãe que consegue entender todas as dores do coração e sempre está disposta a ajudar. Durante a apresentação, esta Orixá também foi saudada com o termo, “Akirô Oba Yê”.

A última Yabá adentrar na arena e encerrar as apresentações da Dança Africana foi Iemanjá, a mãe de todas as cabeças. A indumentária foi concebida no tom azul, e com um estilo sereia, fazendo alusão à imagem mais associada e mais próxima do que vislumbramos em imagens e representações desta divindade na Umbanda. No caso específico da orixá Iemanjá, a brincante/dançante, que interpreta a Orixá desde 2017, optou por uma construção da dança com criatividade, pois esta divindade, no contexto do folclore Amazônico, tem forte semelhança com a figura da Iara Mãe D’água, como também acontece no Umbandismo, que vincula sua imagem à Sereia do Mar. Seus movimentos foram inspirados nas ondas e nos fluídos do mar, transpondo para a dança estas percepções, e o tronco permaneceu mais ereto, pois ela, assim como Oxalá, é a mãe de todos os Orixás – desempenha o papel e atributos de mãe –, portanto, não se curva.

Figura 05: Orixá Iemanjá



Fonte: Orange Cavalcante (2019)

Levando em consideração todas as informações apreendidas para a performance de Iemanjá, a brincante/dançante se utilizou de frequentes transformações de movimentos como ondas, gestos olhando no espelho e alisando os cabelos. Nos giros como um turbilhão para baixo, se utilizou do corpo flexionado para frente, girando velozmente, assim como momentos mais suaves e leves com giros, procurando fazer com graça e, sobretudo, explorando a feminilidade. A interpretação de Iemanjá foi recebida com a saudação “Odojá, Odociaba!”.

Compreendemos, através das Orixás/Yabás representadas na Dança Africana de Tefé, que a construção para o espetáculo vai para além de dançar, permitindo emanar o que representa e significa na religiosidade e cultura. Cada Orixá representa uma força ou um elemento da natureza, bem como características emocionais, temperamento e manifestação de vontade. A este trabalho, interessam os atributos associados às Yabás Iansã, Oxum, Nanã, Obá, Iemanjá e, principalmente, o que representam com relação ao poder do feminino. E, nesta direção, foram aqui retratadas as percepções das Yabás com base nas observações e diálogos em relação à performance das brincantes/dançantes no que tange à consolidação da apresentação da dança, dos destaques e do quadro “Os Orixás” da Dança Africana de Tefé. A preparação, ainda que contasse com contribuições coletivas e trocas de experiências, em caráter singular e independentemente de os brincantes/dançantes serem antigos ou novatos, todos pesquisaram e buscaram ferramentas para elaboração da dança ou performance, sendo que a maior parte dos processos ocorreu através de observações de vídeos, leitura de textos e apropriação de informações específicas.

Ainda de acordo com as narrativas das brincantes/dançantes, os vídeos mais utilizados para pesquisa no âmbito artístico foram do grupo Sergipano “Um quê de Negritude”, com os espetáculos Ayeye e Omió Miró, que tem como objetivo divulgar a cultura afro-brasileira através da dança, principalmente da dança teatral das Orixás. Outros vídeos¹³ citados foram de casas de religião de Candomblé, Batuque, Tambor de Mina e Catimbó mais visualizados na rede.

Para Moraes (2017), independentemente da trajetória ou dos acessos às expressões da religiosidade ancestral afro-ameríndia, na construção da performance, existe algo que ajuda a acessar os gestos ancestrais, seja pela música, seja pela sugestão das imagens, ou pela repetição do movimento. Seja qual for o caminho, ele restaura o que foi incorporado e mobilizado por essas motrizes/matri-

¹³ Para uma maior compreensão da performance inerente à dança de cada orixá/Yabá em terreiro de candomblé, recomendamos os vídeos: <https://youtu.be/zR83XI007UA>, <https://youtube.com/c/UmQu%C3%AAdeNegritude>, <https://youtu.be/max7iyli9A>, <http://youtu.be/onsQurH6HEQ> e Sandro Luiz - YouTube.

zes de um corpo afro-ameríndio, de ser e estar no contexto que é brasileiro, ancestral e contemporâneo. O papel das mulheres no contexto da dança resgata as experiências vivenciadas por mulheres negras que chegaram ao Brasil escravizadas, (re)afirmando um contexto marcado pela superação dessas mulheres diante de um passado escravista decorrente de um processo de colonização europeia que subjugava as mulheres, sobretudo as negras, sentenciando-as a uma vida sobre-humana, permeada por maus tratos e exploração sexual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os estudos percorridos nesse artigo constituem valioso instrumento de aprendizado e valorização da cultura africana. No que tange à construção de uma dança ou performance, é possível avultarmos que os brincantes/dançantes não possuem um contato próximo com as técnicas teatrais de danças Afro, bem como não eram praticantes da religião de matriz africana, e, possivelmente, não possuíam nenhum tipo de referência mais aprofundada da performance das danças de terreiro. Assim, identificamos que os atores sociais não compartilhavam de uma proximidade com os aspectos religiosos da dança dos Orixás. Mas o que os aproximou dessa prática performativa?

Em outras palavras, a pesquisa apontou que os dançantes/brincantes, na sua maioria, não são iniciados na religião africana, ou seja, não possuem qualquer intimidade com os rituais dos Orixás desenvolvidos em terreiros, bem como não dominam as técnicas de dança teatral dos Orixás, contudo, conseguiram construir uma performance tendo por base as percepções extraídas de textos, imagens, vídeos e outros meios de informação audiovisual.

Mauss (1974) evidencia que, no processo da obtenção das técnicas corporais, a imitação exerce grande influência tanto em crianças quanto nos adultos que visam copiar atos e conseguem obter bons resultados. “O ato se impõe de fora, do alto, mesmo um ato exclusivamente biológico, relativo ao corpo. O indivíduo assimila a série dos movimentos de que é composto o ato executado diante dele ou com ele pelos outros” (MAUSS, 1974, p. 405).

Já o conceito de Motrizes Culturais de Ligiéro (2011) contribuiu para compreensão desta capacidade da dança do Orixás da Dança Africana ultrapassar o espaço do sagrado e do teatral e se aproximar da comunidade e da prática artística, neste contexto artístico folclórico. Este conceito é uma forma de compreensão do processo de entendimento da continuidade de performances africanas no Brasil. O comportamento restaurado, de acordo com Schchner (2003), é a chave para toda a performance no cotidiano, nos rituais sagrados, na arte, nas brincadeiras e jogos. É algo existente na vida real, mas separado e independente do “eu”, seria se comportar como se fosse uma outra pessoa, ou como alguém mandou ou, ainda, se comportando como foi aprendido. Portanto, quando dançamos ou representamos os Orixás na Dança Africana de Tefé, trata-se de um comportamento aprendido, encenado ou solicitado para aquele momento, àquela ocasião do espetáculo. O estudo buscou dar visibilidade à dança das Yabás, sob um olhar mais atento às questões que abarcam gênero e religiosidade, o que representou um grande desafio para as pesquisadoras perante a complexidade inerente à temática, desse modo, desvelando os papéis atribuídos às mulheres dentro do espaço religioso, tendo como base de análise a cultura das divindades africanas (Yabás).

As brincantes/dançantes imprimiram na dança africana de Tefé uma nova leitura no que tange à cultura africana, emudecida na história contada pelos colonizadores; além disso, somou à dança das Orixás novos conhecimentos e saberes advindos dos povos originais, sobretudo indíge-

na. Nesse contexto, as brincantes/dançantes, ao interpretarem as Yabás, despertaram o respeito e a admiração não somente de todos os envolvidos com a dança como também dos expectadores do evento.

Desse modo, valorizou-se os aspectos presentes na cultura de matriz africana, dando vozes às protagonistas do espetáculo – as Yabás –, tanto em relação ao espetáculo em si, quanto à valorização social da cultura negra amazônica. Neste sentido, a performance ultrapassa o espetacular, pois, ao apropriar-se das características e elementos das divindades para uma construção cênica, suas identidades são afetadas, no sentido de força e empoderamento feminino. Para Conrado e Biriba (2021, p. 05), “ancoradas ao transe [...], as danças africanas são o reflexo (imagem) do passado que nos reconhece como memória e dever. Um trânsito de encontros com instantes antepassados, que nos transportam e nos reportam para um ser-eu”.

Conclui-se, portanto, que na Dança Africana de Tefé, a dança das Yabás, além de ser um comportamento restaurado, constituem-se por motrizes culturais dinâmicas e interativas. Práticas performativas que são agrupadas no espetáculo, dando-lhes vida. O secular/sagrado é, portanto, expresso por meio do canto, da dança, da música, do espaço, do cenário, da indumentária entre tantos outros elementos utilizados. Nesse espaço, as danças das Orixás/Yabás estão intensamente marcadas por uma linguagem dramática de gestos e movimentos, que são restauradas, recriadas e transformadas a partir do conhecimento direcionado pela noção que cada um concebe e performatiza.

REFERÊNCIAS

CARDOZO, Kelly, A. *Dança Afro: O que é e Como se Faz!* Minas Gerais, 2006. 15 f. Monografia (Especialização em Estudos Africanos e Afro-Brasileiros) Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2006.

CARNEIRO, Sueli, CURY, Cristiane. O candomblé. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). *Guerreiras de natureza: mulher negra, religiosidade e ambiente*. São Paulo: Selo Negro, 2008.

CONRADO, Amélia Vitória de Souza; BIRIBA Raissa Conrado. Danças Africanas e as reconfigurações de identidades em territórios da afrodiáspora. In: *Anais do XVII Enecult – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, Salvador (BA), 2021. Disponível em: <<http://www.enecult.ufa.br/modulos/submissao/Upload-568/132338.pdf>>. Acesso em: 08/02/2022 21:08

LIGIÉRO, Zeca. O conceito de “Motrizes Culturais” aplicado às praticas performativas Afro-brasileira. In: *Revista Pós Ciências Sociais, Maranhão* – v.8, n. 16, 2011.

LIMA, Nelson. *Dando conta do recado - A dança afro no Rio de Janeiro e suas influências*. Rio de Janeiro, 1995. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995.

MARIOSIA, Gilmara Santos, et al. *O reino das Yabás: participação de mulheres negras no candomblé*. 2016. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/33194/1/TCC-GILMARA-MARIOSIA-3.pdf>>

MAUSS, Marcel. *As técnicas corporais in. Sociologia e Antropologia*, vol II. São Paulo: EDUSP, 1974.

MORAES, Daniela Beny Polito. *Gestualidade ancestral: o trânsito entre o Candomblé e o teatro*. Natal: UFRN-IFRN, 2017. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/download/1043/1256>>.

Acesso em: 30 de novembro de 2020.

_____. Iyabás em Cena: o Trânsito e as Representações das Divindades Femininas do Candomblé. *Revista Arte da Cena*, Goiânia, v.3 n.1, 128-142, Jan-jun/2017. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>>

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. Tentando definir a estética negra em dança. São Paulo: *Revista Aspas – PPAC- USP*. DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v7i1p.34-50, 2017.

REIS, Alcides Manoel dos. *Candomblé: a panela do segredo*. São Paulo: Madarim, 2000.

ROCHA, Geraldo; DA ROCHA, Alessandro Rodrigues; OLIVEIRA, Rosane Cristina. O protagonismo feminino nas religiões de Matrizes Africanas. *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*, v. 16, n. 42, p. 38-53, 2016

SABINO, Jorge. LODY, Raul. *Danças de matriz africana antropologia do movimento*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SANTOS, Nágila Oliveira dos. Orixás no divã: uma análise psicanalítica dos mitos de Nanã Buruku, Obaluaê, Oxumarê e Euá. *Revista África e Africanidades – Ano 3 – n. 9, maio, 2010*. Disponível em: <http://www.africaeaficanidades.com.br/documentos/Orixas_no_diva.pdf>. Acesso em 13/10/2021.

SCHECHNER, Richard. “Restoration of behavior” *Between theater and anthropology*: 35-116. Philadelphia, Pa.: University of Pennsylvania Press, 1985. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/378/o/O_QUE_EH_PERF_SCHECHNER.pdf>. Acesso em: 24 de agosto de 2020.

_____. O que é performance? In: *O Percevejo*, ano 11, 2002, n. 12, p. 25 a 50.

_____. (Org. de Zeca Ligiero). *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad X Editora, 2013.

VERGER, Pierre Fatumbi. *ORIXAS: Deuses Iorubas na África e no Novo Mundo*. Salvador: Corrupio Edições e Promoções Culturais, 1981.