

BENY, Daniela (Daniela Beny Polito Moraes). **Observação, En/incorporação e Condução: Quando a sabedoria do corpo chega à cena.** Natal: UFRN. PPGAC/UFBA; doutorado. Atriz e encenadora.

RESUMO: A presente comunicação visa compartilhar as etapas de pesquisa da investigação de mestrado desenvolvida no PPGARC/UFRN "Os elementos de lansã como possibilidade de criação cênica", trazendo para a discussão o corpo como local de transmissão de conhecimento pautado nas práticas corporais da dança da referida *Iyabá* dentro do processo de preparação de elenco do espetáculo "O som que se faz debaixo d'água" (Coletivo Cores/UFRN). Na oportunidade será apresentado como os aspectos da Antropologia da *Performance* e da Antropologia Teatral entram em diálogo com os elementos chave que fazem parte dos estudos em Etnocenologia fazendo o trânsito da Dança de lansã do contexto ritual sagrado para o espaço do laboratório cênico. Nesta comunicação pretendo também já apresentar os procedimentos de pesquisa a serem desenvolvidos no doutorado no PPGAC/UFBA com a investigação "Ogumiê! – Os elementos arquetípicos de Ogum como caminhos para preparação de atores e atrizes em processos criativos", dando assim continuidade nas investigações voltadas à preparação de atores e atrizes com base na corporeidade afro-ameríndia e suas danças rituais codificadas.

PALAVRAS CHAVE: Antropologia da Performance; Antropologia Teatral; Etnocenologia; preparação de elenco; Dança de lansã.

ABSTRACT: The present paper aims to share the research stages of the master's research developed in PPGARC/UFRN "Os elementos de lansã como possibilidade de criação cênica", bringing for discussion the body as a place of knowledge transmission based on bodily dance practices referred to *Iyabá* within the process of preparation of the cast of the show "O som que se faz debaixo d'água" (Coletivo Cores/UFRN). On this opportunity will be presented how the aspects of Anthropology of Performance and Theatre Anthropology enter into dialogue with the key elements that are part of the studies in Ethnocenology shifting the dance of lansã of sacred ritual context to the scenic laboratory space. On this communication I also plan to introduce the research procedures to be developed in the doctorate's researcher in PPGAC/UFBA "Ogumiê! – O arquétipo de Ogum como caminho para preparação de atores e atrizes" providing continuity in investigations aimed at preparation of actors and actresses on the basis of Afro- Amerindian corporeality and their dance rituals.

KEYWORDS: Anthropology of Performance, Teatral Anthropology, Ethnocenology, preparation of cast; Dance of lansã

O presente artigo visa compartilhar com os/as leitores/as as três etapas da pesquisa de mestrado e dissertação intitulada: “Os elementos de lansa como possibilidade de criação cênica” desenvolvida entre os anos de 2015 e 2017 dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGARC/UFRN).

Como forma de viabilizar meus estudos e experimentos, dividi esta investigação em três etapas, e as organizei da seguinte maneira: primeira – OBSERVAÇÃO, segunda – EN/INCORPORAÇÃO¹ e terceira – CONDUÇÃO².

Em relação à estrutura, a OBSERVAÇÃO corresponde às pesquisas de campo com o Afoxé Oju Omim Omorewá (Maceió/AL), acompanhando os ensaios, revendo os vídeos, assim como a observação da saída-de-orixá da lalorixá Nany Moreno (Mãe Nany).

Como EN/INCORPORAÇÃO, estou considerando as aulas da Dança de lansa e meus experimentos individuais em sala de ensaio. Quero salientar aqui que escolho esse termo por compreender que não haveria outra forma de apreender os elementos que quero trabalhar como base de um “treinamento” para terceiros se não for corporificando essa experiência.

Por fim, a CONDUÇÃO são os experimentos dos elementos de lansa como possibilidade de “treinamento” do/a ator/atriz compartilhados com voluntários/as. Estas práticas foram realizadas entre 2015 e 2016 em diversas oportunidades e com participantes de diferentes perfis justamente com o intuito de saber como cada grupo e cada indivíduo respondem aos estímulos propostos.

Saliento que, apesar de ter dividido meu processo de investigação em três etapas, isso não significa que ocorreram em ordem cronológica, pois tais foram desenvolvidas de forma concomitante e muitas vezes simultâneas.

Considerando as etapas e os sujeitos-objetos envolvidos na investigação esquematizo os dados levantados e como eles se relacionam da seguinte maneira: Candomblé → Afoxé → Laboratório → Teatro, lembrando que nesse

¹ Opto por esta grafia do termo por encontrar em minhas pesquisas tanto a palavra ENCORPORAÇÃO quanto INCORPORAÇÃO, não havendo distinção de significado entre as duas, uma vez que os prefixos latinos EN e IN significam “Movimento para dentro, passagem de um estado ou forma”, sendo os dois significados aplicáveis a esta investigação.

² A princípio o termo usado para esta etapa da pesquisa seria APLICAÇÃO, porém dada a afetividade que foi apresentada durante o processo de experimento dos exercícios com terceiros, optei pelo termo CONDUÇÃO, uma vez que meu trabalho ali se identificava mais com conduzir uma prática do que aplicar uma técnica.

cruzamento de informações de cada etapa é possível perceber que tudo está relacionado ao processo de ensino aprendizagem através do corpo, ou seja, conhecimento incorporado, sendo a corporeidade a chave para transmissão do conhecimento dentro de cada uma dessas esferas.

Observação – Meus Olhos Aprendem

Nesta etapa, como já citado, me propus a acompanhar a saída-de-orixá de Mãe Nany e ensaios e apresentações do Omorewá, embora já considerasse o corpo como lugar de transmissão de conhecimento, as idas à campo me serviram como registro daquilo que precisaria acessar mais tarde como acervo, afim de esmiuçar a codificação corporal da dança de Iansã no campo do sagrado e do artístico, analisando como os padrões de movimento do médium em transe transita para uma composição coreográfica.

Cabe aqui salientar que

Nesse estudo, a codificação corporal é considerada como elemento de comunicação da coreografia, através do qual aspectos do arquétipo do Orixá são observados e reconhecidos. Esta significação da codificação corporal é re-significada quando sua execução quanto dança sai do espaço sagrado dos terreiros e ocupa o espaço do palco/rua/salas de ensaio; cabendo à pesquisa problematizar e discutir a apropriação no campo secular de um elemento sagrado, uma vez que o corpo é de fundamental importância para o Candomblé e a Umbanda por ser o meio em que se dá o contato/comunicação entre o plano espiritual e o plano material (BENY, 2014, p. 15)

A codificação será retomada nesta pesquisa no sentido da categorização dos movimentos e a relação entre eles e os elementos litúrgicos da dança e seus elementos dramáticos, e, conseqüentemente, como transmissores de conhecimento de uma comunicação não-verbal, pois, mesmo sendo o Candomblé uma religião pautada na tradição oral, o que se observa é que na corporeidade da Dança de Orixá tanto o movimento da dança quanto o gestual estão intimamente ligados aos *itan*, pois, segundo a professora e pesquisadora da UFF e pesquisadora FAPERJ Dra. Denise Zenicola (2011) “Os signos corporais traduzem sentimentos e atos dos homens, são códigos impressos de

suas realizações intelectuais e espirituais, memórias de si e do seu grupo ancestral (2011, p. 89)".

Ao relocar o corpo codificado religioso para as artes, inclusive como um processo de potencializar o artista da cena para o melhor desenvolvimento do seu ofício, recorro aqui a um recorte de Eugenio Barba (2012, p. 230) ao definir que "A codificação corporal é uma consequência visível dos processos fisiológicos do ator, para dilatá-los e para produzir um equivalente das mecânicas e das forças que funcionam na vida. A codificação é formalização". E justamente por pensar nessa formalização é que recorri como processo metodológico a categorização dos elementos da Dança de Iansã que foram investigados, tomando como base premissas trazidas por Rudolf Van Laban (1978) ao conceituar elementos que associam o movimento às ações corporais, espaço, tempo, peso e fluência, chegando assim à qualidade de esforço.

Fazer este paralelo entre vários teóricos, nesta etapa da pesquisa, me apontou como organizar um roteiro para estruturar meus laboratórios individuais e já esboçar um caminho para a etapa de Condução. Dentre os principais apontamentos feitos nesta etapa, está o reconhecimento nas coreografias de Iansã do Eu-Elemento nos estados do VENTO, BORBOLETA e BÚFALO, que serão aprofundados nas etapas seguintes.

En/Incorporação – Meus Músculos Apreendem

Depois de Observar, é chegado o momento de vivenciar corporalmente aquela dança que havia aprendido apenas com os olhos. Passo então a ter aulas da dança de Iansã com Mãe Nany, onde ela não só ensinava as coreografias como também estabelecia a relação entre o momento e o *itan*.

Como aponta Merleau-Ponty (1999) é através da experiência corporificada que compreendemos e estamos no mundo, proponho aqui um paralelo com Richard Schechner (2003) com o conceito de comportamento restaurado

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)

Pois mesmo que eu não esteja dentro do ritual religioso dançando durante o transe, ainda assim, estarei recuperando no meu repertório corporal elementos da minha ancestralidade que surgem durante os experimentos (e creio que alguns desses elementos surgem inclusive, pela minha relação com o Orixá em questão, já que, sou filha de Iansã).

Ainda pensando na perspectiva da en/incorporação e a ideia central do comportamento restaurado, creio que um dos pontos chaves que me fez entrar em contato mais aproximado com os elementos que compõe a corporeidade de Iansã é a recuperação em sala de ensaio dos movimentos vivenciados no meu estado de transe, buscando na memória os gestos tais como consigo acessar e na prática tentar recuperar algumas sensações experienciadas nesse estado alterado de consciência.

A proposta desse “treinamento” não é levar para a cena a representação de Iansã ou de seus elementos, não estou me “treinando” nem aos/às atores/atrizes para apresentar o Búfalo ou a Borboleta, o que pretendo é que acessando a qualidade de energia desses elementos o/a ator/atriz possa ampliar seu vocabulário corporal e também possa conhecer (ou reconhecer) mais um gatilho para alcançar o estado energético para a cena, saindo do seu corpo cotidiano para o extracotidiano. Uma vez que a lógica do corpo cotidiano é a do princípio do mínimo esforço, onde não se gaste tanta energia para obter o máximo resultado, enquanto o corpo extracotidiano estaria seguindo a lógica inversa, com o máximo do uso de energia para o mínimo de resultado (BARBA, 2012), porém há de se pensar que é na lógica do uso extracotidiano do corpo que se quebrará os automatismos das ações cotidianas às quais estamos condicionados.

Para a quebra desses automatismos do corpo cotidiano, Barba (2012) sugere uma deformação e/ou artificialização do corpo de atores/atrizes através de seis princípios: equilíbrio precário, dança das oposições, incoerência coerente, equivalência, omissão/absorção das ações e sats.

A ruptura com a forma/estado do corpo cotidiano, a meu ver, se dá quando conseguimos alcançar certos estados de presença, onde observo, por exemplo,

um corpo que se dilata consideravelmente durante às conduções. Claro que não estou desvencilhando o corpo da mente, considero que ambos SÃO o indivíduo, sendo assim, quando consigo que este corpo rompa com suas amarras cotidianas para experimentar gestos e movimentos que não estão presentes nas suas práticas rotineiras, a mente também se permite novas possibilidades de criação e de significados, dando ao atuante um território livre de conceitos pré-estabelecidos e muito fértil para futuras composições.

Para organizar as estruturas das conduções futuras tomo como ponto de partida aquilo que percebo que pode levar meu corpo-sujeito a um estado de presença cênica que me possibilite criar. Das tantas definições de tantos pensadores de/em teatro para esse tipo de estado/consciência corporal, abro o diálogo com Barba (2012), onde segundo ele

O nível que se ocupa de como tornar cenicamente viva a energia do ator, ou seja, de fazer com que ele se torne uma presença que atrai imediatamente a atenção do espectador, é o nível pré-expressivo (...) é um nível operacional: não é um nível que pode ser separado da expressão, mas uma categoria pragmática, uma práxis que, no decorrer do processo de trabalho, visa fortalecer o *bios* cênico do ator (BARBA, 2012, p. 228)

Sendo assim, busco em mim o que pode vir a fortalecer meu *bios* cênico através do que há codificado nos/dos elementos da Dança de Iansã, já que, ainda sobre o raciocínio de Barba

A antropologia teatral postula que o nível pré-expressivo esteja na raiz de várias técnicas atorais e que, independente da cultura tradicional, exista uma “fisiologia” transcultural. De fato a pré-expressividade utiliza alguns princípios para que o ator-dançarino conquiste presença e vida. O resultado desses princípios surge com mais evidência nos gêneros codificados nos quais a técnica que põe em forma o corpo também é codificada, independente do resultado significativo (BARBA, 2012, p. 228)

Claro que a codificação na minha investigação não tem, nem pretende ter, o mesmo peso da tradição do teatro balinês, por exemplo, nem também tanta disciplina e “rigidez”, digo isso por dois motivos bem simples. Primeiro porque a Dança de Iansã é codificada, mas não pertence à uma tradição teatral mesmo que possua elementos dramáticos na sua execução, já que é executada em sua matriz por dançarinos/as em estado de transe e segundo porque proponho que

a base do trabalho prático seja a improvisação a partir dos elementos da Dança de Iansã e não a repetição de uma coreografia ou dos códigos tais quais eles me foram repassados e que eu irei compartilhar e conduzir – códigos esses que, por mais que eu não os demonstre, eles aparecem durante o experimento e podem ser lidos de maneira bastante aproximada ao que de fato representam na dança ritual.

Creio que tendo os elementos da Dança de Iansã e não a dança em si como ponto de partida, atores/atrizes ficam livres para a execução e experimentação desses elementos de outros modos, cada atuante poderá acessar seu próprio repertório corporal e, inclusive, despertar a gestualidade ancestral que muitas vezes nem temos consciência que possuímos. Essa gestualidade ancestral, pelo que percebo em mim, é acessada pelo estímulo musical – o que, a meu ver, fortalece a ideia do “cantar-dançar-batucar” como sendo uma única ação – e pela ativação dos quadris, coluna e movimentos circulares de ombros, cotovelos e punhos; porém, quando aponto os elementos e conduzo uma prática de improvisação, cada atuante irá experimentar e reconhecer seus próprios acessos à gestualidade ancestral, já que cada corpo-sujeito possui suas subjetividades e suas memórias.

Além do corpo-sujeito como local da subjetividade e da memória, nele também se dá o lugar da percepção e os movimentos executados como meio de apreensão, pois segundo Nóbrega (2008)

Os movimentos acompanham nosso acordo perceptivo com o mundo. Situamo-nos nas coisas dispostas a habitá-los com todo nosso ser. As sensações aparecem associadas a movimentos e cada objeto convida à realização de um gesto, não havendo, pois, representação, mas criação, novas possibilidades de interpretação das diferentes situações existenciais [...] Desaprendemos a conviver com a realidade corpórea, com a existência dos sentidos, pois privilegiamos uma razão sem corpo. No entanto, a percepção, compreendida como acontecimento da existência, pode resgatar este saber corpóreo (NÓBREGA, 2008, p. 142).

Compreendo que nesse sentido a corporeidade vai para além do entendimento do corpo em estado de representação, como propõe Barba (2012), porém a consciência de suas potencialidades e usos faz com que o/a artista da cena possa acessar diferentes estados de presença por já ter apreendido corporalmente acessos e mecanismos de ativação desses estados.

Condução – Eu Compartilho

Ao tentar recuperar a memória das aulas, do transe e do laboratório para estruturar um “treinamento”, busco chegar a um aspecto crucial do corpo do médium em transe que é a dilatação, tomando como base o conceito de Barba (2012) que a define da seguinte forma no trabalho do/a artista da cena

O corpo dilatado é um corpo quente, mas não no sentido sentimental ou emotivo. Sentimento e emoção sempre são uma consequência, tanto para expectador quanto para o ator. Antes de tudo é um corpo vermelho de tanto calor, no sentido científico do termo: as partículas que compõem o comportamento cotidiano foram excitadas e produzem mais energia, sofreram um aumento de movimento, elas se afastam, se atraem, se opõem com mais força e mais velocidade num espaço mais amplo (BARBA, 2012, p. 52)

Com base nesse apontamento de Barba, chamo Zenicola (2014) para o diálogo ao afirmar que

Acreditamos (...) que o corpo do fiel, ao dançar com seu orixá, torna-se cênico, não pelo simples fato de estar inserido, em situação de destaque, no espetáculo, na espetacularidade do ritual. O corpo torna-se cênico, principalmente pela amplificação de sua gestualidade; por conseguinte, o aspecto espetacular que esse corpo assumiu (ZENICOLA, 2014, p. 95)

E ainda acrescenta,

Ao entrar em estado de transe, a gestualidade cotidiana dilata-se e preenche o espaço físico com seu orixá, o gestual simplificado do indivíduo transforma-se na gestualidade de seu orixá depois do transe. Nesse momento presenciamos a corporeidade espetacular; uma espécie de dança superior, na qual os fiéis seriam, antes de tudo, atores. Essa espetacularidade é vivenciada ainda, através das diferentes combinações de movimentos e atitudes, e impulsionada por uma energia interior e poderosa (ZENICOLA, 2014, p. 95)

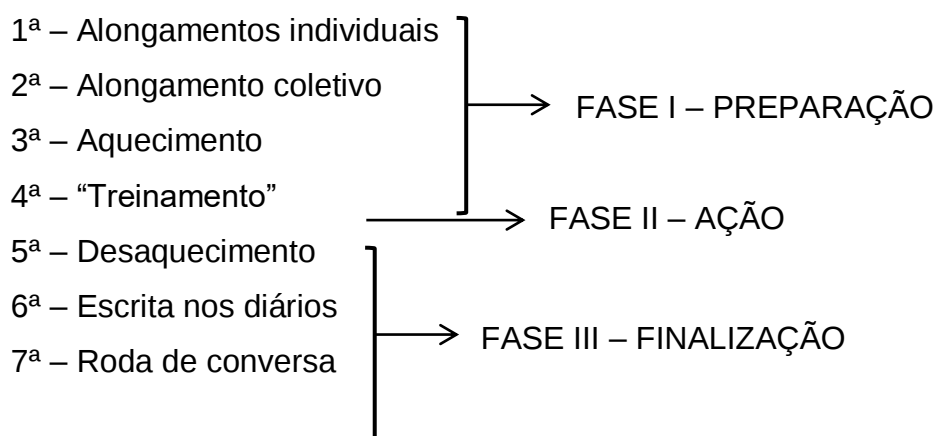
Como na Condução não há o transe, não há um estado de inconsciência no qual o corpo-sujeito seja tomado e possuído pelo Orixá, mas, ao experimentar os elementos da Dança de Iansã nesse caso específico, poderá acessar a sua própria gestualidade ancestral – independente de qual seja seu Orixá e trazendo à tona seu arquétipo interior. Se pretende chegar a essa dita espetacularidade através do impulso e das proposições durante do treinamento, já que não

havendo transe também não há uma consciência superior dando os comandos para os/as atuantes.

O estreitamento dos laços que aproximam o transe da preparação de atores/atrizes, essa dilatação leva os corpos-sujeitos desses dois contextos a outro estado, como aponta Zenicola (2014)

No transe observamos uma mudança de atitude radical, em que o iniciado transcende a dimensão mimética para revivenciar os acontecimentos (Bastide, 1973, p. 280)". Essa visível alteração da movimentação corpórea é comparável ao que Barba chama de "corpo cênico". O corpo cênico para Eugenio Barba, é a existência de princípios que permitem gerar a presença teatral; o corpo-em-vida do ator, capaz de fazer aquilo que é invisível visível: a intenção (ZENICOLA, 2014, p. 95)

Ao longo dessa pesquisa busquei experimentar alguns roteiros para Condução do "treinamento" sempre considerando três fases: I – PREPARAÇÃO, II – AÇÃO e III – FINALIZAÇÃO, onde organizo em sete etapas, sendo elas:



Vale salientar que, ao estruturar esse roteiro de Condução, retorno às práticas das sete fases da *performance* indicadas por Schechner (2013b) – treinamento, oficina, ensaios, aquecimentos ou preparações imediatamente antes da *performance*, a *performance* propriamente dita, esfriamento e balanço – respeitando as devidas proporções por ainda não se tratar de uma apresentação pública, adequando essas sete fases aos limites de um trabalho em laboratório.

Essa estrutura foi pensada de modo que o trabalho se desenvolva numa crescente (Fase I), chegue ao seu ápice (Fase II) e decresça até seu fechamento (Fase III), como o roteiro foi elaborado durante os experimentos, no próximo capítulo algumas Conduções ainda não apresentam essa estruturação.

A organização das etapas também colaboram para a sondagem e observação das características dos grupos com os quais trabalhei. Considero que o “treinamento” pode ser pensado e conduzido de maneiras diferentes dependendo do que se pretenda e com isso alguns ajustes serão feitos nesse roteiro base, dependendo do que será trabalhado na 4ª etapa, ou seja, qual elemento de lansa será o foco do treinamento no dia.

Preferencialmente o primeiro elemento a ser trabalhado será o VENTO por ser o que mais se associa à lansa quando se pensa nessa *lyabá*, neste caso o alongamento e o aquecimento terão como foco exercícios de fortalecimento das panturrilhas – uma vez que nessa qualidade de energia o corpo tende a ficar apoiado na ponta dos pés – para os braços trabalhando, sobretudo com as articulações para execução de movimentos circulares e costas para que os membros superiores e inferiores busquem a sensação de flutuação com maior conforto e segurança.

Para esse elemento, já no aquecimento busco exercícios que tragam as seguintes características já expostas por Laban (1978): como ação básica FLUTUAR, ação derivada ESPALHAR, MEXER, BRAÇADA com movimentos LEVES, FLEXÍVEIS e LENTOS para experimentar a sensação do VENTO-BRISA ou ação básica TALHAR, ação derivada BATER, ATIRAR, CHICOTEAR OU AÇOITAR, com movimentos FORTES, FLEXÍVEIS e RÁPIDOS para a sensação do VENTO-TEMPESTADE, como proponho no quadro a seguir.

Quadro 01: Estrutura para exercícios de aquecimento do elemento VENTO

	VENTO-BRISA	VENTO-TEMPESTADE
AÇÃO BÁSICA	Flutuar	Talhar
AÇÃO DERIVADA	Espalhar, mexer, braçada	Bater, atirar, chicotear
CARACTERÍSTICAS	Leve, flexível, lento	Forte, flexível, rápido
PESO	Suave, enérgico	Suave, enérgico
TEMPO	Súbita, curta duração	Súbita, curta duração
ESPAÇO	Flexível, imediata	Flexível, imediata
FLUÊNCIA	Livre	Livre

Como se pode observar, em linhas gerais, as características do elemento VENTO se mantém as mesmas, independente de ser como BRISA ou como TEMPESTADE, as características relacionadas à intensidade e força é que sofrem modificações. Quando no aquecimento se busca preparar o corpo do/a

atuante para explorar essas bases de ação, durante os exercícios de improviso dentro da etapa de treinamento, corpo e mente dos/as participantes estarão mais atentos para acessar os elementos propostos.

O segundo elemento a ser trabalhado será o BÚFALO pelas características da qualidade de energia (mais aproximada do *Animus*) e pelas partes do corpo que mobilizadas – normalmente a parte inferior e deformação da coluna – de modo diferente ao que ocorre no VENTO. O terceiro elemento será então a BORBOLETA por mobilizar uma qualidade de energia bem distinta do BÚFALO, se manifestando mais como *Anima*.

No caso de trabalhar com os três elementos no mesmo dia, mantereí essa sequência na tentativa de equalizar o uso da energia do/a artista da cena fazendo analogia à relação que pode se estabelecer entre fogo e água – dois elementos muito presentes na mitologia de Iansã – do seguinte modo: ESQUENTAR (Vento) → FERVER (Búfalo) → ARREFECER (Borboleta).

Conclusão

Essa investigação reforça o caminho para onde minha inquietação aponta que nós, brasileiros, podemos (e devemos talvez) buscar em nossas raízes culturais práticas corporais que contribuam para ampliação do vocabulário corpóreo dos artistas cênicos – sejam atores/atrizes, *performers*, dançarinos/as, circenses, brincantes – e potencialização dos saberes incorporados por práticas performativas anteriores, já que estou lidando basicamente com o conceito de conhecimento incorporado.

Entre 2015 e 2017 participei de inúmeros eventos acadêmicos transdisciplinares e/ou voltados para as artes cênicas e pude perceber o quanto as religiões afro-brasileiras “servem” mais como referencial estético para processos de montagem ou como tema central de espetáculos, experimentos cênicos ou *performances*, mas que não se pensa diretamente numa metodologia de trabalho para preparação de artistas cênicos sem ter necessariamente que por em cena elementos litúrgicos. Quanto a isso, proponho aqui uma reflexão de quais são os limites entre o sagrado e o artístico e, como religiosa de matriz afro-ameríndia que sou, me preocupo com o fato de alguns preconceitos serem

reforçados ou que, por ignorância, ao invés de evidenciar de forma positiva a religiosidade afro-brasileira, se acabe fetichizando elementos culturais já tão massacrados ao longo de séculos. Há de se ter cuidado ao tocar no mundo do outro, por isso mesmo que opto por deixar termos como Axé, *Xirê*, *Iyá*, Orixá, Aparelho/Cavalo e outros dentro do campo do sagrado e utilizar para as artes cênicas a Energia, o Jogo, Elemento, Consciência Corporal e outros tantos que já vem sendo trabalhados por tantas pessoas.

Referências Bibliográficas

BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola (Org). **A Arte Secreta do Ator – Um dicionário de Antropologia Teatral**. São Paulo: É Realizações – 2012.

BENY, Daniela. **A codificação corporal da Dança de Iansã nas coreografias do Afoxé Oju Omim Omorewá**, 68 p, Especialização em Antropologia, Universidade Federal de Alagoas/UFAL, Maceió – 2014.

_____. **Os elementos de Iansã como possibilidade para a criação cênica**. P. 190, Mestrado em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Norte/UFRN, Natal – 2017.

LABAN, Rudolf Von. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes – 1999.

NÓBREGA, Terezinha Petrúcia. Corpo, conhecimento e percepção em Merleau-Ponty. In: **Estudos de Psicologia**, Natal, vol. 13, n.2, p. 141-148, 2008.

SCHECHNER, Richard. O que é performance?. In **O Percevejo**, ano 11, 2003, n. 12, p. 25 a 50.

ZENICOLA, Denise. Ubuntu (Partilhamento) In **Moringa – Artes do Espetáculo**. V.2, n.2, p. 85-92, 2011.

_____. **Performance e Ritual – A dança das Iabás no Xirê**. Rio de Janeiro: Mauad X Editora, 2014.