

AFFÔTÈ - PROCESSO CRIATIVO DE UM BAILARINO BENINENSE NUMA CERIMÓNIA E NUMA CRIAÇÃO ARTÍSTICA DO VODUM

Eva Azevedo (Faculdade de Motricidade Humana, FMH, da Universidade de Lisboa, UL, Portugal,) ¹

RESUMO

Affôtè, performance artística de Guillaume Niedjo, coreógrafo e bailarino beninense, resulta de um processo criativo, vivenciado e desenvolvido em contexto de cerimónias rituais *Vodum* nos *Hounkpamin* e em contexto de espaço performativo. Neste artigo reflete-se sobre os elementos e etapas que o caracterizam. Importa perceber se, como e quando termina a experiência da sua cultura e começa a fantasia de recriação da sua vivência cultural enquanto bailarino tradicional *Vodum*. Importa conhecer os princípios e fundamentos que permitem construir/desconstruir a configuração corpórea em *Affôtè*. Socorremo-nos do trabalho de campo no Benim, da observação e de entrevistas ao bailarino, adeptos de *Vodum* e *Hounnous*. Destacamos que Niedjo reinterpreta a cultura *Vodum*, através da recuperação de comportamentos ancestrais (SCHECHNER, 1985), seguindo as regras e costumes a ela inerentes, concomitantemente ao uso de partituras corporais outras. *Affôtè* é o culminar de recriações e reinterpretações assentes na autorreflexão artística e sociocultural do autor.

PALAVRAS-CHAVE

Performance; Processo criativo; Cerimónia; Ritual; Vodum

ABSTRACT

Affôtè, artistic performance by Guillaume Niedjo, a Beninese choreographer and dancer, is the result of a creative process developed either in the context of *Vodum* ritual ceremonies, held in the *Hounkpamin* or in the context of public performative space. This article reflects on the elements and stages that characterize the development of the creative process of this professional dancer and *Vodum* culture adept. It is important to understand if and when the experience of a culture ends and the fantasy of recreating the

¹Bailarina, Professora de Dança, Coreógrafa, e Investigadora. Professora de “Dança Africana” desde 2003, tendo criado o seu próprio método de ensino “Farisogo Sira”. Desenvolve desde 2009 projetos de pesquisa, formação e criação artística realizados na Europa, África e Brasil, apoiados pela GDA e Fundação Calouste Gulbenkian. Doutoranda em Dança, na FMH.

cultural experience of a traditional *Vodum* dancer begins. Also important is to know the principles and fundamentals that allow us to build/deconstruct the corporeal configuration in *Affôtè* performance. Methodologically, we used the fieldwork carried out in Benin in 2020 and 2021, the observation of the work and the interviews to the dancer, Vodum adepts and *Hounnous*. As a main conclusion, we highlight that Niedjo permanently reinterprets *Vodum* culture, through the recovery of ancestral behaviors, (SCHECHNER, 1985), following the rules and customs of his culture. Simultaneously, he uses other corporal scores of different dance languages, acquired as a dancer. *Affôtè* is the culmination of recreations and reinterpretations based on the author's artistic and socio-cultural self-reflection.

KEYWORDS

Performance; creative process; ceremony; ritual; Vodum

INTRODUÇÃO

Na investigação para o Doutoramento em Dança, iniciado em 2018, na Faculdade de Motricidade Humana, no âmbito do trabalho de campo e nas vivências com bailarinos da cultura *Vodum*² em cerimónias e estágios de formação e criação artística no Benim, inúmeras questões se foram levantando.

Por esta razão e porque, à data, teve lugar a criação e circulação do espectáculo *Affôté*³, pela sua pertinência, elegi a que apresento e me suscitou a escrita do presente artigo:

Como é que um bailarino e coreógrafo profissional, adepto⁴ da cultura vodum, recria as danças de uma cerimônia num espaço de formação e criação artística?

No Benim, a transmissão de conhecimento “tradicional” ocorre dos mestres para os aprendizes, por meio de mimetismo e “imersão” em cerimónias rituais de Vodum.

A tradição, com a sua raiz em “tradire”, que significa “entregar”, “passar” algo a outra pessoa, ou de geração em geração no seio de uma comunidade. Neste decurso histórico adquire novas expressões, sujeita às múltiplas influências dos encontros entre povos, sem necessariamente perder a sua essência, valor e utilidade. Um corpo dançante tem memória das informações herdadas e experienciadas durante a vida, de um saber

²*Vodum, vodun, voodoo, vodoun, vodou, voudou, vodún, vudu ou vodu*. Das formas possíveis se adotou *vodum* por ser a constante na maioria das investigações escritas em português.

³ Em fon, *Affôtè* significa passos

⁴Adepto designa o seguidor de uma cultura ou religião.

em contínuo movimento, recriação e transformação de todo um *corpus cultural*. A este ligada, a aprendizagem assume um valor simbólico indelevelmente ligado à essência da cosmogonia africana.

É nosso objetivo entender como se expressa esse conhecimento tradicional nos processos de criação coreográfica de corpos dançantes, simultaneamente imbuídos de vivências e aprendizagens de outras linguagens da dança. Concretamente, focar-nos-emos na análise do processo criativo de Guillaume Niedjo, adepto da cultura *Vodum*, coreógrafo e bailarino profissional, na *performance* artística *Affôtôè*.

Um corpo dançante, adepto de *Vodum*, é obrigado a seguir e respeitar princípios e saberes culturais e religiosos, sendo-lhe proibido pelos seus mestres e ancestrais a amostra de determinadas ações ritualísticas a um público não iniciado. Então, importa saber como, no processo criativo de Guillaume Niedjo, são feitas as suas escolhas do que pode ou não ser exposto numa criação artística pública. Importa compreender se, e como, a complexidade cerimonial de simbologias, sacrifícios, coreografias representativas e corporificação de movimentos de animais, presente nas cerimónias rituais, e que proporcionam ao corpo dançante uma conexão com as entidades do *Vodum* cultuado, estão presentes na criação artística *Affôtôè*.

No trabalho de campo, realizado entre 2018 e 2021, observamos que em cerimónias de *Vodum Kocou* e *Vodum Sakpata*, os corpos dançantes adeptos entram num estado de transe, quando a entidade “baixa” no corpo do adepto, permitindo a (re)ligação entre homens e divindades.

Relacionando as cerimónias com a criação *Affôtôè*, interessa-nos conhecer como é vivenciado e recriado o estado de transe no processo criativo de Niedjo, ao passar das danças de cerimónias rituais *Vodum*, realizadas nos *Hounkpamins*⁵ para uma criação artística em contexto de espaço performativo.

Para esta abordagem se fez recurso a instrumentos e processos metodológicos de análise, como a observação participante, o registo e análise audiovisual e fotográfico de cerimónias do *Vodum Sakpata* e *Kocou*, e da criação artística “*Affôtôè*”, bem como entrevistas a Guillaume Niedjo, a adeptos de *Vodum* e a *Hounnous*⁶.

⁵ Em língua Fon, *Hounkpamins* significa literalmente "invólucro vodu". Em francês são chamados de “*Vodun couvents*”, lugar onde ocorrem a formação dos adeptos e as cerimónias deste culto.

⁶ Sacerdote, pai ou mãe de santo, pai ou mãe de terreiro, babalorixá, babaloxá, babá, Ialorixá, entendido como autoridade ou ministro religioso, habilitado para dirigir ou participar em rituais sagrados de uma religião em particular.

CORPO DANÇANTE NO VODUM

Niedjo foi iniciado em *Vodum* aos 5 anos de idade e é *Hounnou* de *Kocou*. Como bailarino tradicional fez pesquisa das danças em cerimónias em todo território do Benim e, como bailarino profissional, fez formação em várias técnicas de dança contemporânea, clássica e afrocontemporânea em companhias nacionais e internacionais, como a *Compagnie Walô*, e com Seydou Boro, Vincent Harisdo, Salia Sanou e Marcel Gbeffa. Integra o Ballet Nacional do Benim desde 2005, é coreógrafo assistente da *Compagnie Walô* desde 2006, e professor de dança e percussão do *Centre Chorégraphique of Mr Marcel Gbeffa, Mullticorps*, em Cotonou, Benim.

A palavra *Vodún* significa na língua *Gbe*⁷ (nos povos *Ewe, Fon e Adja*), o que não pode ser elucidado, potência eficaz ou espírito.

O culto dos espíritos oferece aos seus seguidores uma mitologia sobre a origem do mundo, as leis da natureza, as relações sociais, entendendo a religião como interação ou comunicação entre o mundo sensível e fenomenológico dos humanos e o mundo invisível, onde se supõe habitem entidades espirituais, responsáveis pela sustentabilidade da vida.

No decorrer de quatro anos de investigação no Benim, foi possível observar que o culto de *Vodum* integra as vivências diárias da comunidade, desempenhando um papel fulcral na normalização das regras sociais integrando todas as dimensões da vida dos indivíduos. É uma cultura social com assumida autoridade.

O *Vodum* encontra-se em tudo: tanto na matéria como no receptáculo, tanto nos rituais quanto no psiquismo coletivo em movimento. (KLIGEH, 2001, p.86, tradução nossa)

Historicamente, a presença de *Sakpata*, oriundo da Nigéria, foi introduzida no antigo reino de *Danxomé*⁸, em 1715, (KAKPO, 2013).

O *Vodum Sakpata* é o chefe dos *Ayi- Vodum*, o rei do mundo senhor da terra, mas também o *Dokunon* (possuidor de toda a riqueza) e *Jexosu* (rei das pérolas). Governador e gerente da terra, *Sakpata* é antes de tudo uma força benéfica, responsável pela fertilidade em todas as suas formas, mas também uma força capaz de sancionar aqueles que não têm bom caráter moral. Sua arma é a doença da varíola, que o simboliza.

O *Vodum Sakpata* é uma entidade dupla, tanto macho como fêmea, e os seus adeptos, nas representações artísticas, revestem-no de forma humana com atributos

⁷ Um dos dialetos falados na África Ocidental, do Gana à Nigéria, incluindo o Benim.

⁸Danxomé, Abomey, Abomé, Dahomé, “dentro do ventre de *Dan*”; Dahomey para os europeus. Este reino existiu entre 1600 e 1904, sendo posteriormente anexado ao império colonial francês.

simbólicos femininos, como brincos nas orelhas e saias curtas (*Valaya*). O corpo dançante segura um bastão na mão esquerda, que pode ser visto como um guia, um suporte, uma arma de defesa, de guerra, bem como um símbolo de comando, autoridade e soberania, e uma vassoura na mão direita, símbolo do poder sagrado, autoridade e expulsão de influências prejudiciais. Essa vassoura, cercada no cabo por pérolas e moedas de prata, configura a felicidade, não devendo ser assustada e, por isso, *Sakpata* proíbe varrer à noite.

Nas cerimónias, as danças de *Sakpata* são caracterizadas por coreografias simbólicas com saltos, piruetas, cambalhotas e movimentos de répteis que associam este *Vodum* ao elemento Terra. As mensagens para a comunidade em presença, carregadas de ensinamentos de moral e sabedoria, são transmitidas através dos instrumentos tocados, o canto interpreta-as e através da dança, são propagadas e aceites.

O culto do deus guerreiro *Flimanu Koku*⁹ foi trazido do Gana para o Benim há mais de um século pelos anciãos *Ewe*, junto com seu fetiche, o antigo espírito da cabaça, contendo quatorze facas sagradas, cada uma com uma pequena cabaça cheia de poções, amarradas ao cabo e cobertas com sangue sacrificial. Ele é conhecido pela proteção e invencibilidade que traz aos guerreiros em batalha, e como um deus de cura e poder.

Os adeptos, descalços no solo sagrado, entram em transe com danças ondulantes e giratórias, cada vez mais frenéticas ao som de tambores e loas, emitindo uivos de cão, animal que o simboliza. Após as oferendas, os adeptos (*kokoussi* ou *kokushi*) vestidos com uma saia de ráfia (*Alatsi*), cobrem o rosto e o corpo com uma mistura amarela (*Hadja*), composta de ovos, milho e óleo de palma.

Tomamos “corpo dançante” como um corpo socialmente informado pela prática performativa (BOURDIEU, 2009), baseado no conceito de corporeidade, introduzido por Merleau-Ponty, no campo metodológico dos Estudos Coreológicos. Na multiplicidade dos aspectos inerentes ao corpo, nas dimensões motora, afetiva, intelectual, social e espiritual do ser humano, corpo dançante designa a forma como o cérebro o reconhece e utiliza como instrumento relacional com o mundo.

O corpo dançante adepto, na cultura *Vodum*, *Vodunsi*, mulher do *Vodum*, transforma-se em “templo de conhecimento” do mundo mítico, através do estado de transe, permitindo a (re)ligação entre homens e divindades, para compreender, por meio

⁹Também designado por *Koku* ou *kocou*.

dele, os fenómenos naturais e da comunidade desse *Vodum* (BASTIDE, 2001). Os adeptos através de uma cerimônia de iniciação realizada nos *Hounkpamins*, orientada pelos *Hounnons*, renascem, sendo ensinados a esquecer o seu passado, através da pedagogia da oralidade e autoridade, sendo-lhes transmitidos costumes e tradições, nomeadamente o que se relaciona com hábitos, usos, modos coletivos de agir e pensar.

No corpo do adepto do *Vodum Kocou*, há uma superestimulação sensorial da consciência que impede a memorização e descrição das experiências e vivências durante os estados de transe, tanto quanto as suas ações e corporificações.

Para Fu-Kiau, em quase todas as religiões africanas, os espíritos dos principais ancestrais, quando venerados, através do transe, voltam à terra para partilhar a sua sabedoria com o seu povo.

Batucar-cantar-dançar permite que o círculo social quebrado seja religado (religare), de forma a fazer a energia fluir novamente entre os vivos e mortos. (FU-KIAU)

Os momentos ritualísticos são constituídos por oferendas, sacrifícios, louvores, seguidos de canções, danças e bebidas sagradas, viabilizando o transe nos corpos adeptos dançantes, promovendo a comunicação com os espíritos.

PROCESSO CRIATIVO NAS CERIMÓNIAS E NA CRIAÇÃO ARTÍSTICA *AFFÔTÈ*

À questão sobre o que é a memória do corpo, Niedjo (em entrevista) responde:

É como um cartão SIM do telemóvel. Temos toda a informação e escolhemos o que queremos usar nos diferentes momentos.

Niedjo quando dança numa cerimónia, apresenta na memória do seu corpo um trabalho técnico de consciência corporal, que desenvolveu como bailarino profissional, corpo objeto¹⁰, que não invoca conscientemente. Quando entra no estado de *transe*, no qual o corpo intermedeia entidades e comunidade, altera a sua própria configuração corpórea quotidiana para a configuração corpórea da entidade que o incorpora, “perdendo corpo” para “ganhar corpo”, ao “desconstruir” para “construir” (NAVARRO, 2000).

¹⁰Para Dantas, no corpo objeto existe uma mecanização do movimento, controlo, técnica, virtuosismo e uma dissociação do espírito.

Observamos nas cerimónias, diferenças posturais e de consciência corporal, nos corpos dançantes tradicionais, dependendo se são bailarinos profissionais ou não, mesmo num estado de transe.

Como funciona a memória do corpo dançante quando este entra nesse estado de consciência modificada, de mudança qualitativa da consciência ordinária, da percepção do espaço e do tempo, da imagem do corpo e da identidade pessoal? Torna-se patente o corpo arquivo, visto como arquivo de memória coletiva (COSTA, 2017), de informações herdadas e adquiridas durante a vida e onde o corpo é verdadeiramente o primeiro dos arquivos, pois nele se inscreve a genética e se vão acumulando e renovando as experiências de uma vida (TÉRCIO, 2017).

Na memória do corpo dançante está inscrita a trama tecida pelos acontecimentos do passado. Quando reorganizada, algumas memórias são evocadas, às vezes de forma consciente, através do “fluxo de imagens”, outras de modo inconsciente, através do “fluxo de emoções” que o sujeito não consegue explicar racionalmente (MERLINO, 2013).

No conjunto das cerimónias da cultura de *Vodum*, há “recuperação de comportamentos” (SCHECHNER, 1985) ancestrais, onde se vê corporificada uma literatura viva, desenvolvida a cada apresentação, refletindo o conhecimento vindo da tradição, em cerimónias realizadas nos *Hounkpamins*, orientada pelos *Hounnons*, entendendo a “instauração de dinâmicas que geralmente pertencem ao campo das artes” (LIGIÉRO, 2011).

Niedjo numa cerimónia, constantemente recria e transmite gestos e hábitos do *corpuscultural*, cujas técnicas e procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e preservação dos saberes recriados, restituídos e expressos no e pelo corpo.

Como controla o corpo dionisíaco, o estado de transe quando passa o seu conhecimento para uma criação artística?

O corpo dionisíaco, inspirado pelas obras de Nietzsche, publicadas no final do século XIX, desestabiliza a visão dualista e proclama os poderes do corpo. O sujeito é o seu corpo, e o corpo não é mais o que o impede de aceder ao conhecimento, ele é fonte de prazer, de poder e de saber. Como Lesage (1998) sublinha, muitos bailarinos continuam a identificar-se com o modelo dionisíaco de corpo, percebendo a dança como possibilidade de experimentar a unidade corpo/espírito e o seu corpo como corpo vital, atravessado pela energia, pelo ritmo e pelo espaço.

Para Niedjo um bailarino pode entrar em transe em vários momentos do quotidiano, seja numa performance ou numa criação artística. As entidades podem incorporar um adepto de *Vodum*, quando escuta certo ritmo ou canção, faz certo movimento, come algo, ou quando o seu estado de espírito se altera. Por vezes Niedjo usa-o como inspiração criativa de modo consciente, escolhendo o permitir-se, outras vezes controla o transe, escolhendo o não permitir-se, modificando o padrão do movimento ou parando totalmente a ação que o provocou.

Das entrevistas feitas a diferentes *Hounnouns* e bailarinos tradicionais, existem princípios culturais e religiosos que um iniciado em *Vodum* é obrigado a seguir, não lhe sendo permitido apresentar certas ações ritualísticas a um público não iniciado.

Como já referido, durante as cerimónias observou-se uma complexidade ritualística, que proporciona ao corpo dançante uma conexão com as entidades do *Vodum* cultuado. Como está esta complexidade cerimonial, com regras a respeitar, presente na criação artística *Affôitè*?

Qual é então o processo criativo de Guillaume Niedjo numa cerimónia e numa criação artística de *Vodum*?

Onde termina a experiência vivenciada de uma cultura *Vodum* e começa a fantasia da recriação do vivido?

Quais são os processos que permitem ao bailarino construir / desconstruir uma configuração corpórea numa performance numa cerimónia e numa criação artística?

A memória performativa, quando trabalhada em função da construção do depoimento pessoal e da disposição dos conteúdos históricos e culturais do *performer* para a criação, exige um “trânsito criativo” entre os conhecimentos apreendidos e em apreensão. (LEORNADELLI, 2008). É o próprio sujeito-artista que se desfaz e se reinventa na criação e estruturação do depoimento a cada *performance*.

Procurando entender como, nas comunidades de *Vodum*, a reprodução das matrizes sagradas inscritas num corpo dançante, o inspiram num elo entre a tradição e a experiência criativa, torna-se patente o conceito de “Motriz Cultural” no qual o corpo é um saber em contínuo movimento, recriação e transformação de todo um *corpus cultural* (LIGIÉRO, 2011), permitindo que o ser humano se movimente de forma naturalmente criativa combinando o vivido com a vivência do agora (LEONARDELLI, 2008).

No processo criativo da performance *Affôite*, Niedjo inspirou-se nos passos, gestos, atitudes, conduta que um iniciado tem que respeitar quando entra num

Hounkpamin dos *Voduns Kocou* e *Sakpata* e, transpondo e interpretando a sua desconstrução, numa performance do “fazer acreditar” ou “fazer de conta” (ZENICOLA, 2001), respeitando as regras, exprimindo os seus sentimentos, pensamentos e reflexões.

No seu solo permitiu-se usar ou não o estado de transe, dependendo se este baixava ou não no seu corpo, usando a improvisação espontânea como processo criativo. Já na performance da bailarina dirigiu-a a interpretar e recriar por mimetismo os movimentos, sons, expressões faciais e gestos característicos dos corpos dançantes em transe nas cerimónias do *Vodum Kocou*.

Niedjo recriou o cenário de um *Hounkpamin*, usando uma estrutura metálica de base circular em forma de gaiola, aberta no topo, simbolizando quatro caminhos das entidades entre o céu e a terra num movimento contínuo e perpétuo.

Esta estrutura, há qual atou tecidos com as cores branco, preto e vermelho, simbólicas num *Hounkpamin*, permite não só entrar e sair do lugar sagrado, como transportá-la e manipulá-la, representando como um adepto de *Vodum* pode construir/desconstruir as simbologias (matrizes) de uma cerimónia numa performance artística, preservando o seu significado, fantasiando a recriação da experiência vivida do *corpus* cultural.

Nas cores dos figurinos, o branco representa o que é “visível” e o preto o “invisível”.

Para além do instrumental, baseado numa recriação de ritmos tradicionais, Niedjo usou sons vocais (*Agô*) e bater de palmas, a saudação devida quando se chega a um *Hounkpamin*.

CONCLUSÕES

Numa cerimónia, o corpo dançante usa um processo criativo espontâneo, improvisando os seus movimentos, seguindo as “regras/comportamentos” dos seus ancestrais e da sua cultura em conexão com as entidades. Ele recupera comportamentos ancestrais, invocando memórias do corpo vivido, consciente ou inconscientemente.

Numa criação artística, o bailarino profissional recolhe da memória do seu corpo arquivo, os “comportamentos restaurados” que caracterizam o *Vodum*, respeitando as “regras”, usando outras partituras corporais que vêm das suas aprendizagens com outras

linguagens da dança e, por vezes, usando o estado de transe de modo consciente, fazendo recriações/interpretações baseadas nas suas reflexões artísticas e socioculturais.

No seu processo criativo, Niedjo, em *Affôttè*, reinterpreta permanentemente o vivido do corpo em geral e do corpo que dança em particular, questionando o "eu consciente", o esquema corporal, os hábitos do corpo e da cultura, criando novas conexões entre o ser e o mundo, a arte e a cultura, instaurando outros movimentos nos processos criativos que lhe são próprios.

Este, através da exploração do movimento com princípios e estímulos diversificados, usando um conjunto de competências e domínios, a sua própria singularidade artística e o desenvolvimento técnico, faz uma composição de materiais através da conjugação de múltiplos fatores e propósitos.

Constatamos assim que estes processos criativos complexos, potencialmente colaborativos e cujos procedimentos incluem a experimentação e a improvisação, limitados e determinados por princípios intrínsecos à cultura *Vodum*, são não obstante, processos em aberto e permanentemente metamorfoseados pela singularidade do autor.

REFERÊNCIAS CITADAS

BOURDIEU, Pierre. **O sentido prático [1980]**. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.

BASTIDE, Roger. **O candomblé da Bahia. Rito Nagô**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

COSTA, Alberto Roberto. Corporeidades Identitárias no Xirê, **RELACult – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade**, v. 03, ed. especial, dezembro, 2017.

DANTAS, Mônica Fagundes (2011). O corpo dançante entre a teoria e a experiência : estudo dos processos de realização coreográfica em duas companhias de dança contemporânea. Revista CAMHU – Ciências e Artes Do Corpo. p. 1–17

FU-KIAU, Bunseki. A powerful trio: drumming, singing and dancing. **In: Bulwa, Mèso, Master's voices of Africa. I**. Manuscrito não publicado, cortesia do autor.

KAKPO, Mahougnon. **Vodun Sakpata et épidémie de Variole dans la littérature orale Sacré du golfe du Bénin**. Ponti / Ponts - Langues Littératures Civilisations des Pays Francophones 13/2013 Épidémies, 2013.

KLIGUEH, Basil Goudabla. **Le Vodun à travers son encyclopédie la géomancie AFà**. Bagnaux, France: Editions AFRIDIC, 2001.

LEONARDELLI, Patricia. **A memória como recriação do vivido**. 2008. (Tese de Pós-graduação não publicada)- Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

LESAGE, Benoit. À corps se crée/accord secret: de la construction du corps en danse. **In: Histoires de corps, à propos de la formation du danseur**. Paris: Cité de la Musique. p. 61-83, 1998.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Editora Garamond Ltda, 2011

MERLINO, M. Lúcia;QUILICI, C. Sydow. A Trama de Memória Inscrita no Corpo. Campinas: *Conceição / Concept.*, Campinas, SP, v. 2, n. 2, p. 93-104, 2013.

NAVARRO, Grácia. **O Corpo cênico e o transe- um estudo para a preparação corporal do artista cênico**.2000. Mestrado em Artes. Universidade Estadual de Campinas.

TÉRCIO, Daniel. Arquivar performances ou os paradoxos do corpo-arquivo.**Repertório**, Salvador, n.28, p.93-107, 2017.

ZENICOLA, D.M..**Dança das Iabás no Xirê: ritual e performance**.2001. Dissertação de Mestrado em Teatro. UNIRIO, Rio de Janeiro.