



ENTRE SILÊNCIO E MOVIMENTO: A CRIAÇÃO COREOGRÁFICA DE *ORÍ OMÍN EJÁ* NO DIÁLOGO COM A ANCESTRALIDADE

Carlos Henrique Vidal Da Silva (PPGAC/UFU¹)

RESUMO

Somos abençoados pelos Orixás justamente naquilo que nos desafia. Escolhida por Iemanjá Ogunté, a intérprete Francielly Barreto, sob direção de Henrique Vidal, reativou a performance *Orí Omín Ejá: O silêncio da camarinha*, apresentada no evento ATUARTE, no Departamento de Dança da Universidade Federal de Sergipe. Este artigo emerge da transcrição em movimento e propõe analisar a composição coreográfica afro-brasileira a partir de um olhar de/contracolonial (Bispo, 2023). A partir de um mergulho interior, imerso em memória e ancestralidade (Santos, 2020), foi possível reviver a travessia iniciática do *abian* ao *yawô*, e compartilhar com o público o sentimento de viver novamente. O tempo, como agente de memória, entrelaça-se à ancestralidade na busca de um corpo que atravessa diversas calungas. Em cena, constrói-se o corpo-tela (Martins, 2021) como narrativa subjetiva desse rito de passagem. Entre o recolhimento do *runkó* e os ensinamentos do silêncio, o corpo dança seus equilíbrios, carregando marcas ancestrais da África ao Brasil. Inspirada na vivência com Iemanjá Ogunté, a performance é rito e movimento, memória e sobrevivência afro-diaspórica (Taylor, 2013), é o *orí* que se reencontra na dança, reinventando-se em travessia.

¹ Mestrando em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia e pesquisador da dança-afro cênica contemporânea, com ênfase em processos exusíacos, ancestralidade e pedagogias de/contr Coloniais. Atua como coreógrafo, intérprete-criador e professor de Dança Afro, integrando práticas artísticas, pesquisa e extensão no Coletivo Boca 07. Desenvolve investigações que articulam corporeidade, memória e epistemologias afro-diaspóricas no campo das artes da cena.



PALAVRAS CHAVE

corpo-tela; ancestralidade; dança ritual; criação afro-brasileira; *orí*.

ENTRE EL SILENCIO Y EL MOVIMIENTO: LA CREACIÓN COREOGRÁFICA DE ORÍ OMÍN EJÁ EN DIÁLOGO CON LA ANCESTRALIDAD

RESUMEN

Somos bendecidos por los Orixás precisamente en aquello que nos desafía. Escogida por Iemanjá Ogunté, la intérprete Francielly Barreto, bajo la dirección de Henrique Vidal, reactivó la performance Orí Omín Ejá: El silencio de la camarinha, presentada en el evento ATUARTE, en el Departamento de Danza de la Universidad Federal de Sergipe. Este artículo surge de la transcripción en movimiento y propone analizar la composición coreográfica afrobrasileña desde una mirada de/contracolonial (Bispo, 2023). A partir de una inmersión interior, cargada de memoria y ancestralidad (Santos, 2020), fue posible revivir la travesía iniciática del abian al yawô, y compartir con el público el sentimiento de vivir nuevamente. El tiempo, como agente de memoria, se entrelaza con la ancestralidad en la búsqueda de un cuerpo que atraviesa diversas calungas. En escena, se construye el cuerpo-lienzo (Martins, 2021) como narrativa subjetiva de este rito de pasaje. Entre el recogimiento del runkó y las enseñanzas del silencio, el cuerpo baila sus equilibrios, cargando marcas ancestrales de África a Brasil. Inspirada por la vivencia con Iemanjá Ogunté, la performance es rito y movimiento, memoria y sobrevivencia afrodiásporica (Taylor, 2013); es el orí que se reencuentra en la danza, reinventándose en travesía.es.

PALABRAS-CLAVE



cuerpo-lienzo; ancestralidad; danza ritual; creación afro-brasileña; orí.

Introdução

Entre o mar e o corpo, há travessias que não se restringem ao deslocamento geográfico; sustentam-se na memória, na ancestralidade e nas camadas espirituais que moldam a existência. Este artigo parte desse entrelugar para analisar a criação *Orí Omí Ejá*: o silêncio da camarinha, apresentada no ATUARTE, evento promovido pelo Departamento de Dança da Universidade Federal de Sergipe como espaço de circulação artística e reflexão acadêmica. O trabalho surge do encontro entre direção coreográfica e vivência ritual, envolvendo a intérprete-criadora Francielly Barreto em um percurso que articula experiência iniciática, corpo-performativo e escrita cênica.

A travessia da intérprete do estado de *Abíân* para *Yawó* inaugura uma nova inscrição corporal, um modo de reconfiguração subjetiva que, como aponta Leda Maria Martins (2021), opera em temporalidade espiralar: o passado se reinscreve como presente, atualizando repertórios ancestrais. No contexto dessa criação, a presença de *Ìyemòjá Ogúnté* — Orixá de cabeça da intérprete — se torna força orientadora, não como representação simbólica, mas como campo vibratório que organiza gesto, respiração e dramaturgia. Assim, a obra não se limita à cena; ela se constitui como rito expandido, gesto que nasce da escuta do corpo e da memória.

A composição de *Orí Omí Ejá* evidencia que o processo criativo no âmbito das danças afro-brasileiras envolve materialidades que ultrapassam o estatuto de objetos cênicos. Quartinhas, peregum, giz, esteira e água — elementos presentes no trabalho — configuram extensões do corpo sagrado da performer, em diálogo com o que Inaicyr Falcão dos Santos (2002) descreve como expressões simbólicas cuja potência se revela na relação entre ritual e movimento. Tais elementos ativam não apenas visualidades, mas epistemologias ancestrais que se constituem em repertórios vivos (Taylor, 2003), transmitidos pela convivência, pela prática e pelo sentir.

A cena, nesse contexto, é território liminar entre o estético e o espiritual.



Quando a intérprete emerge da água, quando se deita sobre a esteira, quando sua cabeça se torna mar, ela reinscreve no corpo a história de travessias atlânticas e contemporâneas. Como discute Maicom Souza Silva (2021), o corpo negro cênico opera “entre a mitologia e o real”, restaurando comportamentos e cosmologias que foram por muito tempo silenciadas pela colonialidade. Ao trazer essa corporalidade para o espaço institucional da universidade, a obra tensiona paradigmas coloniais que tentam separar arte, rito e ancestralidade, e reivindica o direito de existir a partir de outras matrizes epistemológicas.

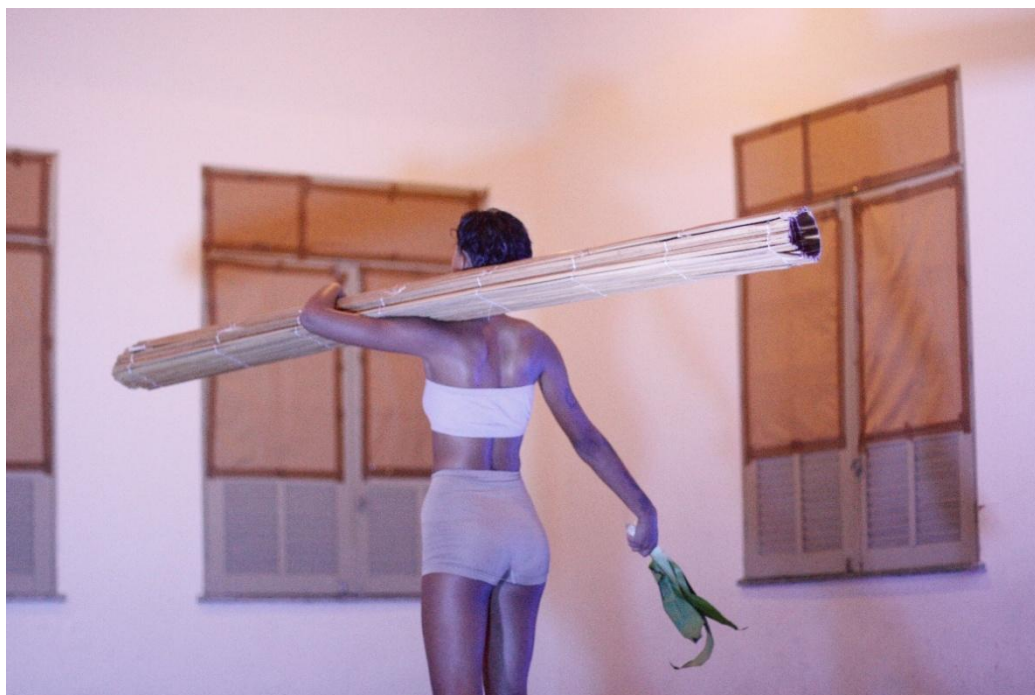
Ao apresentar a experiência criativa de *Orí Omí Ejá*, este artigo busca compreender como a vivência iniciática da intérprete se converte em processo estético e político. A dança torna-se campo de renascimento, onde o corpo reorganiza memórias, reelabora o silêncio da camarinha e reinscreve seu *Orí* no mundo. Trata-se de investigar como a performance, nesse atravessamento entre mar, rito e cena, produz conhecimentos que se expressam tanto pela força poética quanto pelo rigor de uma prática ancestral. Assim, propõe-se refletir sobre como a dança afro-brasileira, em especial quando atravessada pelo ciclo iniciático, se torna escritura viva, travessia e criação.

Travessias de *Orí* e Corpo: Entre o Ritual, o Mar e a Cena

Existe algumas passagens que ultrapassam o sentido geográfico da travessia atlântica. No profundo da grande Calunga, onde corpos foram lançados em dor e em lamento, funda-se a origem de uma nova diáspora. O corpo, que chora e se refaz, transborda em mares que o recebem novamente como espelho e como ventre. Essa travessia não se limita à história da escravidão; ela se reinscreve no presente, na memória e na carne, em cada gesto que dança e reencanta o mundo.



Figura 1 - Representação do corpo navio-negroiro



Fonte: Vitória Santos

O rito de passagem de um Abian (aquele que pertence ao axé, mas ainda não iniciado) para um Yawô (o noviço que adentra o culto aos Orixás), instaura uma nova inscrição no espaço-tempo. Algo muda: o corpo torna-se passagem e verbo. A palavra, que tenta conter o mistério do renascimento, revela sua limitação. Assim como esta escrita, o rito busca o sentir, a comunhão entre mar e corpo, entre criação e ancestralidade. Ao compor e dirigir *Orí Omí Ejá*: o silêncio da camarinha, percebo que a cena, antes de ser espetáculo, é rito e memória. A experiência de escrever sobre ela convoca lemanjá, não apenas como símbolo, mas como força que dilui e devolve lembranças, abrindo caminhos de criação e pertença. Nesse processo, o corpo da intérprete, Francielly Barreto, torna-se território da performance: espaço onde mito, rito e criação coexistem, configurando o que Maicom Souza Silva (2021, p. 45) define como o corpo negro cênico — “entre a mitologia e o real”, restaurando comportamentos do Candomblé e o pulsar das danças de terreiro.

Figura 2 - Representação da relação esteira e Yawô



Fonte: Vitória Santos

O questionário elaborado para compreender a vivência da intérprete como Yawô revelou que cada corpo guarda uma travessia própria. A subjetividade é o chão ritual de onde emerge a cena. As materialidades que compõem o trabalho: quartinha, peregum, esteira, giz, alfazema e o corpo molhado, não são símbolos isolados, mas extensões da corporeidade sagrada. Elas se ligam à energia vital da performer, tornando-se, como aponta Inacyra Falcão dos Santos (2002, p. 44), expressões simbólicas que só ganham sentido no contexto ritual, pois “os movimentos corporais são simbólicos, precisam ser representados de forma específica”.



Figura 3 - Renascer a partir de Iemanjá



Fonte: Vitória Santos

A água que cobre o corpo de Francielly é o mesmo *Omí* que, no rito, anuncia o nascimento e a purificação. O peregrum, folha sagrada de Ossaim, consagra o espaço e demarca a cena — quatro quartinhas formam o quadrado que delimita o terreiro-cênico. Nesse momento, a sala de aula da Universidade Federal de Sergipe transforma-se em templo e cena, em corpo e chão. O gesto que dança não apenas representa: ele restabelece a ancestralidade.

O vestir das roupas afro-religiosas marca o reencontro com a memória do corpo. Cada dobra do tecido, cada paô que ressoa com as palmas, recria o cordão umbilical invisível que une o corpo ao seu *Orí*. Quando essas vestimentas são retiradas, a cena anuncia o renascimento: o corpo torna-se agora o próprio mar de Iemanjá, e a rede branca de conchas, símbolo de pesca e sustento, se converte em cabelo, força e pensamento. A rede é *Orí*, é mente que busca equilíbrio.

O ato final da coreografia — a retirada do fio-de-contas azul e branco da boca da intérprete — é gesto de renascimento. No universo afro-brasileiro, o fio-de-contas é colocado na boca dos mortos como selo de passagem. Ao inverter o gesto,



Francielly reafirma a vida: renasce para o Axé, para sua Orixá, para a cena. Trata-se, portanto, de um corpo em travessia criativa. Como propõe Fayga Ostrower (2014, p. 9), criar é “dar forma ao novo”, estabelecer novas coerências e sentidos. Esse processo de criação ritual é também um processo de vida, uma reorganização simbólica que une corpo, ancestralidade e memória.

Criar é, basicamente, formar. É poder dar uma forma a algo novo. Em qualquer que seja o campo de atividade, trata-se, nesse “novo”, de novas coerências que se estabelecem para a mente humana, fenômenos relacionados de modo novo e compreendidos em termos novos. O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar. (OSTROWER, 2014, p. 9).

Na medida em que o corpo se refaz na cena, ele encarna o que Denize Zenicola (2020, p. 52) chama de “máscaras decoloniais” — corpos que, ao dançar, se insurgem contra a fixidez estética colonial e revelam novas políticas do sensível. A performance, assim, torna-se lugar de resistência e reexistência, um locus estratégico de interlocução entre corpo, espiritualidade e arte.

É preciso refletir as qualidades relacionais dessa dança com os seus conflitos e fricções e, antes de delimitar estéticas, urge delimitar o lugar que ocupa a arte dentro do nosso imaginário político ideológico. Mais ainda, uma vez que essa dança aparece como um locus estratégico de interlocução, é preciso perceber se esta realmente cumpre, e com justeza, o seu real e necessário papel dentro do nosso imaginário. Aí sim teremos uma força no corpo que exale vida em seus múltiplos e possíveis tons de pele. (Zenicola, 2020, p.52).

“Cabeça de peixe d’água” é, então, a metáfora que encerra o ciclo da iniciação e o renascimento da intérprete: *Orí Omí Ejá* — a cabeça (*Orí*) que mergulha nas águas (*Omí*) para reencontrar seu peixe (*Ejá*), sua origem, sua força vital. Entre rito, corpo e mar, a dança se faz travessia e renascimento.

Contar histórias é uma arte ancestral: o corpo-dança entre o mar, o *orí* e o repertório da memória



Figura 4 - Proteção em forma de axé.



Fonte: Vitória Santos

Contar histórias é uma arte ancestral, que ao longo da história da humanidade tem sido transmitida de geração a geração. Num sentido cíclico e espiralar, as histórias são difundidas, avançam no tempo e ganham novos “pontos”, nuances e influências em cada contexto. Assim, as narrativas falam do ser humano em suas muitas dimensões — inclusive a espiritual —, a exemplo dos mitos que são, na verdade, histórias sobre a relação do ser humano com a divindade (Edson, 2016, p. 138).

Contar é também lembrar. A cada repetição, a narrativa se renova, reatualizando as marcas de quem veio antes. A palavra, o corpo e o gesto tornam-se veículos da memória, criando passagens entre mundos visíveis e invisíveis. É nesse espaço entre o tempo e o gesto que a arte de narrar se aproxima da dança afro-brasileira, pois ambas se constituem como práticas de repertório (Taylor, 2003, p. 44), formas vivas de transmissão de conhecimento, em que o saber é performado e corporificado.

Taylor (2003, p. 49) propõe que, enquanto o arquivo preserva documentos e registros fixos, o repertório é dinâmico, encarnado e efêmero. É o corpo que dança, que fala, que canta, que guarda o que não cabe no papel. Assim, as danças afro-brasileiras e as performances de terreiro são, ao mesmo tempo, arquivo e repertório:



arquivo porque acumulam séculos de memórias de resistência e de fé; repertório porque sua transmissão se dá pelo fazer, pelo olhar e pelo sentir, pela convivência de corpos que se escutam.

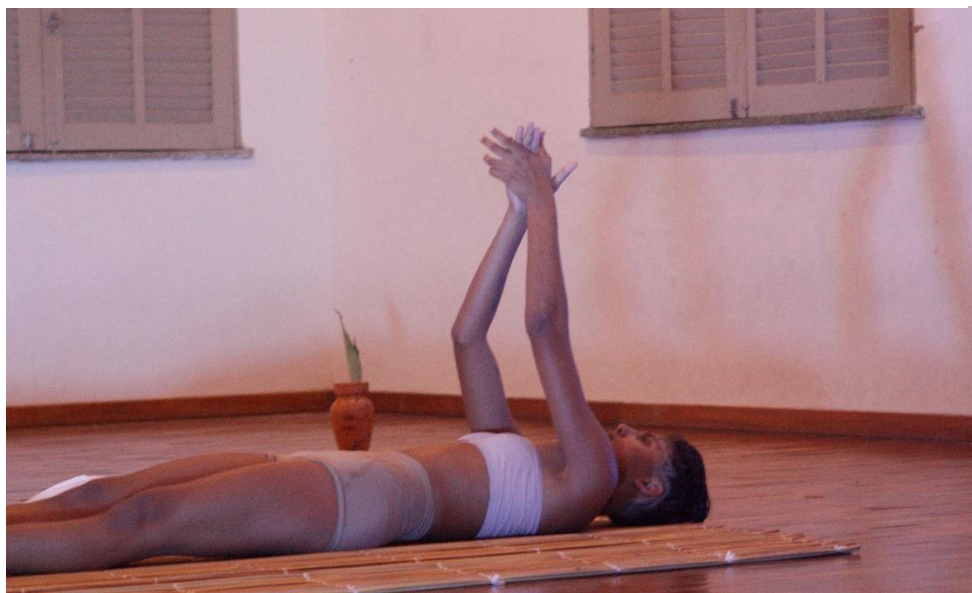
No interior dessas práticas, o corpo negro se ergue como território de inscrição e de continuidade. Ele carrega as memórias de travessia, de dor e de reinvenção, mas também de cura, canto e celebração. Na cena em que o corpo repousa sobre a esteira, envolto em panos brancos, emerge a imagem do ventre do mar: um lugar de acolhimento, travessia e renascimento. A performer torna-se oferenda à própria existência, gesto de fé e de pertencimento. A brancura dos tecidos, o brilho do suor e o movimento lento evocam Iemanjá, senhora das águas salgadas, aquela que guarda e sustenta a continuidade – o fluxo sem fim.

A simbologia de Iemanjá, no contexto das danças afro-brasileiras, manifesta-se como metáfora do equilíbrio do *orí*. A cabeça, centro de consciência e espiritualidade, é guiada pela calma das águas, pela sabedoria de quem sabe mover-se sem perder o eixo. O gesto dançado, então, é aprendizado: ensina a manter-se flutuante diante das marés da vida. O corpo não luta contra o mar, aprende a se deixar conduzir, encontrando força no balanço.

Nesse ponto, as reflexões de Leda Maria Martins (2021) são essenciais. A autora nos fala sobre o tempo espiralar, em que o passado não está atrás, mas presente, rodando em círculos de reatualização. O corpo dançante, nessa lógica, é um espelho do tempo afro-diaspórico: cada movimento repete e renova, reencena e recria. A performance não é somente uma forma de lembrar, não pela linearidade do discurso, mas pelo gesto, pela vibração e pelo axé que se manifesta. Martins (2021, p. 78) lembra que “a memória se realiza como corpo, como voz e como rastro”, e é nesse rastro que a dança se faz escritura viva.



Figura 5 - Saudação do paó



Fonte: Vitória Santos

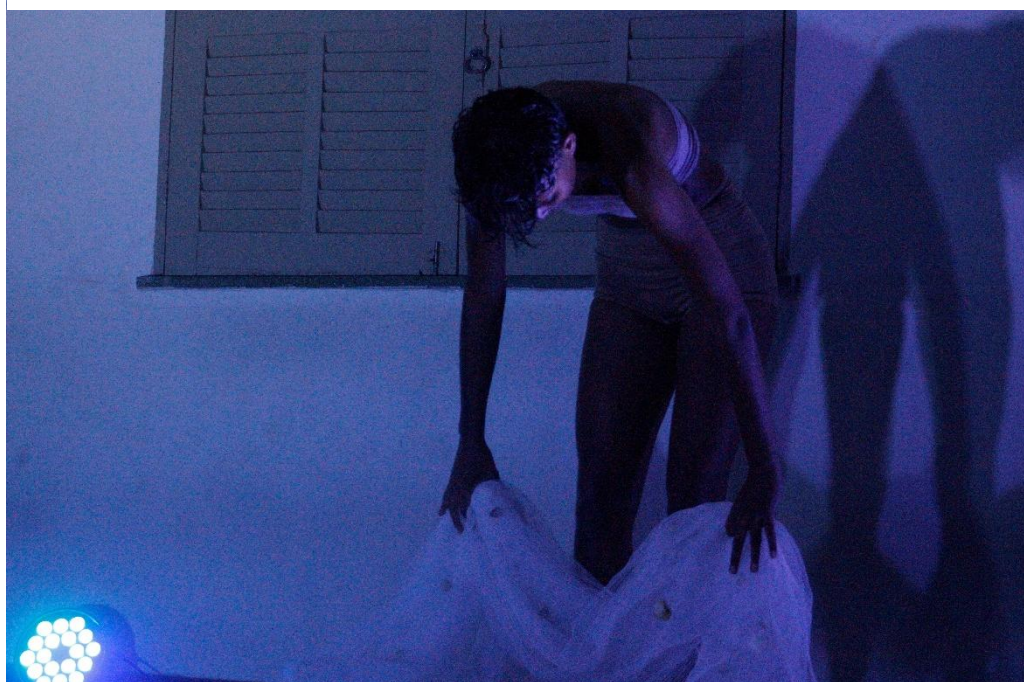
Assim, a artista em cena, ao dançar o mar, não representa lemanjá, ela a vivencia, a encarna em movimento, transformando o corpo em território de presença, e que essa produção de presença é um modo de conhecimento que ultrapassa a mera interpretação: trata-se de sentir aquilo que se dá a ver, de reconhecer o corpo como acontecimento estético e espiritual.

Dessa forma, a dança afro-brasileira, em especial quando inspirada em lemanjá, é um espaço onde o sagrado se materializa em gesto diluído. O mar que se move dentro da intérprete é o mesmo mar que atravessou os corpos de seus ancestrais, não apenas um símbolo, mas uma vibração que permanece. Cada movimento convoca a ancestralidade, e a cena se transforma em rito de memória. O corpo, ao dançar, realiza o elo entre a terra e as águas, entre o tempo e o orum.

Toni Edson (2016) lembra que a performance dos contos de Orixás revela a espiritualidade como prática estética e política. Essa estética, presente também nas danças de lemanjá, é marcada pela circularidade e pela presença do axé. Não há separação entre corpo, rito e arte: todos se fundem na mesma corrente. A performer, ao mover-se, participa de uma cosmopercepção em que dançar é rezar, e rezar é

corporificar o sagrado.

Figura 6 - Rede como mar



Fonte: Vitória Santos

As águas de lemanjá, portanto, não apenas banham, mas curam. Elas ensinam a circularidade, a fluidez e o equilíbrio. A dança que nasce desse encontro entre corpo e mar é também um modo de pensar, um pensamento sensível que se faz em ritmo e respiração. Em cena, o corpo se torna embarcação e travessia, memória e futuro, presença e silêncio.

Quando a artista se cobre com o pano branco, gesto que pode remeter tanto ao luto quanto ao renascimento, ela reinscreve no presente uma prática ancestral. A cobertura e a descoberta do corpo são movimentos de revelação e recolhimento, de visibilidade e mistério. Como as ondas, o corpo se oferece e se retira, criando um ritmo entre o dentro e o fora. Nesse jogo, o público é convidado a testemunhar o nascimento do sagrado na carne.

Leda Maria Martins (2021, p. 209) nos lembra que o corpo negro em



performance é também um arquivo vivo, um corpo que fala o que os livros não dizem, que guarda saberes interditos pela colonialidade. A performer, ao dançar lemanjá, reativa esse arquivo, transformando-o em repertório compartilhado. A água se torna metáfora da transmissão: flui, muda de forma, mas mantém sua essência.

Figura 7 - Rede envolta da cabeça mostrando a ancestralidade cobrindo o *orí*



Fonte: Vitória Santos

Essa fluidez dialoga diretamente com a concepção de Diana Taylor (2013, p. 37) sobre o repertório: o saber que só existe quando é feito, quando é performado. O corpo que dança é o livro que se lê com os olhos e com a pele. As histórias contadas



através do gesto não cabem no arquivo porque pertencem à vida, e a vida, como o mar, é movimento.

O corpo-dança é um campo de presença, um território de acontecimentos. Não há representação: há acontecimento, há força, há axé. Essa produção de presença, que é também produção de sentido, desestabiliza a lógica racional ocidental e propõe outra epistemologia, uma forma de conhecer pelo sentir, pelo corpo, pela imanência.

Assim, contar histórias, seja pela voz, pela dança ou pelo rito, é também um modo de dançar o tempo. A arte de narrar no contexto afro-brasileiro reafirma o elo entre corpo, espiritualidade e ancestralidade, revelando que o ato de contar é, em si, uma oferenda ao mar de memórias que nos constitui. O corpo em travessia é um arquivo de gestos, um repertório de presenças, um *orí* que se equilibra nas ondas do tempo.

O gesto final da cena, quando a artista se recolhe sob o tecido, encerra o ciclo. O corpo repousa como quem volta para o ventre do mar, onde tudo começa e tudo retorna. Iemanjá acolhe o *orí*, embala o corpo e o convida à escuta. A performance se dissolve em silêncio, mas o silêncio vibra, é presença que permanece, é reza que ecoa.

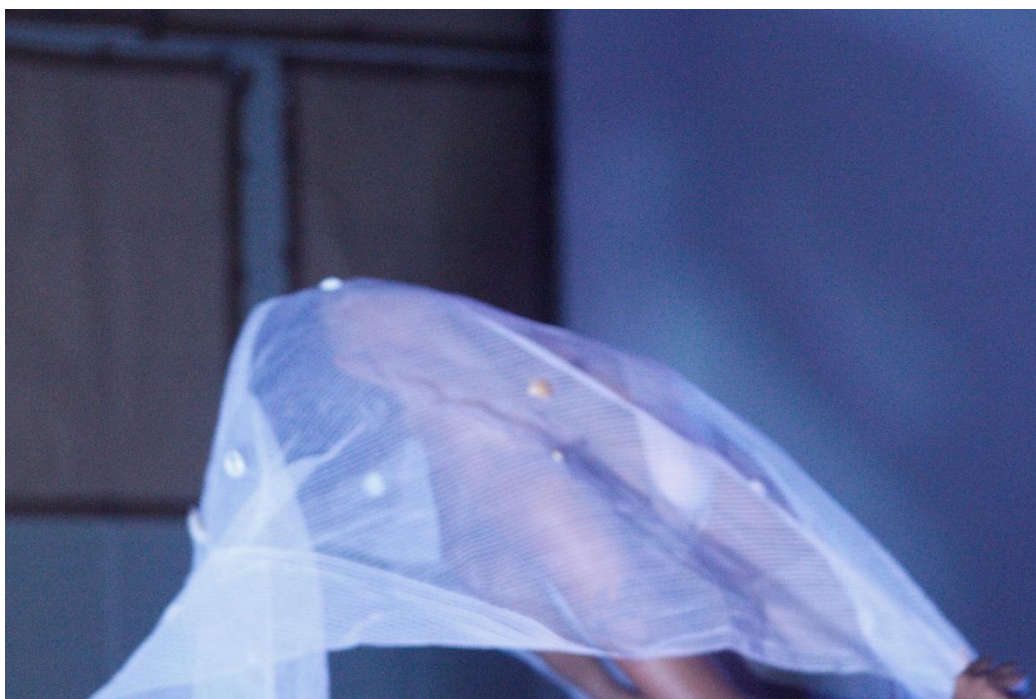
Do Terreiro à Cena: Gestos que Abrem Caminhos

A criação apresentada revela que a dança-afro contemporânea se funda na força matricial que sustenta o axé. No corpo da intérprete, percebe-se a presença contínua das mulheres que, nos terreiros, guardam, conduzem e renovam o saber ancestral. São elas que organizam o tempo do rito, que acolhem o aprendizado e que mantêm viva a travessia iniciática. Ao trazer para a cena essa força feminina, o trabalho reconhece que toda criação que nasce do axé é gerada no ventre espiritual dessas mulheres, que transformam silêncio em gesto, dor em memória e memória em movimento. É a partir dessa herança matricial que a obra se levanta, afirmando a centralidade da mulher como guardiã da continuidade e do equilíbrio.



Na presença das águas, a performance reitera que o feminino é também paisagem espiritual. Iemanjá, mãe e senhora do mar, inscreve no corpo da intérprete não apenas o mito, mas a vibração ancestral que sustenta vidas, guarda segredos e cura feridas. A água — esse elemento que envolve, gesta e devolve — revela o caráter contínuo da linhagem feminina no axé: mulheres que fluem, que escutam, que acolhem e que renascem. Na dança, a intérprete torna-se mar, permitindo que o público reconheça que as águas não são somente símbolos, mas heranças vivas, correntes que atravessam gerações e mantêm, no presente, a força das que vieram antes.

Figura 8 - O mar quando engole o corpo



Fonte: Vitória Santos

Encerrar esta escrita é reconhecer que toda travessia criativa permanece aberta, porque o corpo que dança nunca se fecha em si mesmo. As discussões aqui desenvolvidas mostram que a dança-afro contemporânea, ao convocar memórias,



cosmologias e pedagogias de matrizes africanas, produz não apenas movimentos, mas mundos possíveis. Nos gestos que se dobram, se entregam e se reinventam, emerge uma epistemologia que resiste às narrativas coloniais e reinscreve o corpo negro como território de saber, rito e invenção.

A performance analisada revela que o processo iniciático não é mero ponto de inspiração, mas fundamento estruturante do ato criativo. A água, o silêncio da camarinha, o fio-de-contas e a presença das divindades não são adornos simbólicos, mas elementos cosmológicos que reorganizam o modo de compor. Essas materialidades ampliam o entendimento de dramaturgia e devolvem ao corpo o direito ao mistério, à espiritualidade e à invenção, revelando processos internos que não cabem em lógicas lineares ou racionalistas.

Nesse percurso, a criação se afirma como prática de decolonização sensível. Ela reorganiza o sensível, desloca certezas e convoca formas de conhecimento ancestral que insistem em sobreviver. Ao transformar o rito em movimento, a obra não estetiza a religiosidade: ela a atualiza, tornando-a pensamento e método. Assim, a cena se torna um campo político de resistência, onde a existência negra é afirmada como força espiritual, estética e intelectual.

Esse gesto ganha ainda maior relevância quando inserido dentro da universidade pública. Ao adentrar esse espaço historicamente marcado por hierarquias de saber, trabalhos como este ampliam fronteiras, provocam deslocamentos e reivindicam o direito de outras epistemologias habitarem o ambiente acadêmico. Eles evidenciam que a universidade não pode restringir sua produção ao que é validado pelo olhar colonial; precisa reconhecer que saberes de matriz africana também são ciência, crítica e criação.

Para artistas, pesquisadores e docentes das artes cênicas, este estudo aponta caminhos importantes. Mostra que a pesquisa pode nascer do corpo, que o rito pode ser metodologia, que o silêncio pode ensinar, que a ancestralidade pode produzir reflexão e que a teoria pode emergir de gestos, respirações e práticas coletivas. Convoca os artistas a valorizarem as pedagogias ancestrais como caminhos legítimos



de criação, educação e produção de conhecimento.

E, assim, chegamos à questão essencial desta conclusão: por que levar para as artes os processos religiosos do terreiro constitui uma base decolonial para a criação artística? Porque o terreiro sustenta modos de existir que escapam às estruturas coloniais do saber. Ali, o corpo aprende pela presença, pelo rito, pelo canto, pelo silêncio, pelo tempo que gesta e transforma. O terreiro não fragmenta: integra. Não separa: atravessa. Não reduz: expande. Ao trazer esses processos para a criação artística, desloca-se a centralidade de epistemologias eurocentradas e afirma-se uma forma de produzir arte que valoriza a espiritualidade, a memória, a ancestralidade e a coletividade como fundamentos.

É decolonial porque rompe com a lógica que tenta enquadrar corpos negros em categorias rígidas e lhes devolve o direito de criar a partir de suas próprias cosmologias. É decolonial porque reconhece que a arte não nasce apenas da técnica, mas da vida, da experiência, do território, da comunidade e do axé que sustenta caminhos. É decolonial porque permite que a cena seja lugar de cura, resistência e reinvenção.

Assim, a obra estudada nos ensina que dançar é também afirmar futuros. Futuros que se enraízam na ancestralidade, dialogam com o presente e apontam para possibilidades mais amplas, mais plurais e mais vivas. Futuros em que a arte continua sendo travessia, mar e encruzilhada — lugares onde o corpo se reconhece, se recria e segue abrindo caminhos.

No percurso de criação, a intérprete compartilhou a tensão constitutiva de sua identidade, marcada pela miscigenação afro-brasileira e pelas ambiguidades do debate sobre coloração e pertencimento. Ao não se reconhecer, no cotidiano, como integrante de povos ameríndios, e ao ser atravessada pela ideia de não ser “negra o suficiente” para certos enquadramentos identitários, ela evidencia como a colonialidade ainda opera classificações que tentam determinar quem pode ou não acessar determinadas memórias e corpos-ancestrais. Essa inquietação, longe de fragilizar o processo criativo, torna-se ponto de inflexão política e estética: abre espaço



para que a performer compreenda que identidade, no contexto afro-diaspórico, é menos sobre rótulos fixos e mais sobre vibrações, vínculos, encruzilhadas e trajetórias corporais.

A partir dessa consciência, a intérprete-criadora reconfigura sua percepção de si e permite que seu corpo se reconheça a partir das águas que o atravessam — não como símbolo, mas como herança vibratória. É nesse encontro consigo mesma que emerge a potência do movimento: ela dança o tsunami de possibilidades que nasce quando a identidade retorna ao seu estado fluido, criativo e indomesticável. Nada e ninguém seria capaz de conter aquela que se sabe filha — ou melhor, rainha — das águas. Iemanjá, enquanto força matricial, afirma-se aqui como resistência, pulsação e fonte inesgotável de vida e criação. É nessa linhagem aquática e ancestral que a intérprete encontra não apenas pertencimento, mas renascimento; e é desse renascimento que sua arte se expande.

Assim, ao finalizar esta travessia, compreende-se que a criação não apenas representa o feminino ancestral — ela o convoca e o reafirma como fundamento epistemológico e espiritual. A dança torna-se celebração da persistência das mulheres negras e de suas linhagens, que sustentaram, mesmo diante da violência colonial, o fio da vida, da fé e da continuidade. E, se todos os Orixás choraram durante a escravização dos povos africanos e afro-brasileiros, Iemanjá foi a que mais chorou, desaguou, e o oceano foi pequeno para sua tamanha dor. Os braços de Iemanjá, o útero e seus seios reconfortaram os corpos que a maldição colonizadora criou.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- BISPO DOS SANTOS, Antônio. ***A terra dá, a terra quer***. 1. ed. São Paulo: Ubu, 2023.
- FALCÃO DOS SANTOS, Inaicyra. ***Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação***. Salvador: EDUFBA, 2002.
- MARTINS, Leda Maria. ***Performances do tempo espiralar***. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.



TAYLOR, Diana. ***O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas***. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

SOUZA SILVA, Maicom. ***Dança Afro-Brasileira Cênica***. 1. ed. Curitiba: Appris, 2021.

OSTROWER, Fayga. ***Criatividade e processos de criação***. 30. ed. São Paulo: Vozes, 2014.

ZENICOLA, Denize Mancebo. ***Máscaras decoloniais: dança e performance***. 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020.

EDSON, Toni. **Rito e espiritualidade na performance de contos de orixás**. *Repertório: teatro & dança*, Salvador, v. 18, n. 24, p. 137-148, 2015.

Disponível

em:

<https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/14836/10181>.

Acesso em: 13 nov.