

O FIGURINO DO ESPETÁCULO DE DANÇA ENQUANTO MEMÓRIA E IDENTIDADE DIASPÓRICA

The costume of the dance performance as memory and diasporic identity

Nascimento, Edna Maria do; PhD; Universidade Federal de Sergipe,
edamn@hotmail.com¹

Resumo

O presente artigo visa destacar o figurino do espetáculo de dança, enquanto memória e identidade diaspórica, e traz como amostra o espetáculo *Saurê*, Salvador/BA (1982), dessa forma, concebemos os trajes de cena como cultura material, o que nos dá respaldo para diversos estudos para além da materialidade física do objeto, porque compreendemos que está permeado de relações estéticas, sociais, políticas e identitárias.

Palavras-chave: figurino, memória, diáspora

Abstract

This article aims to highlight the costumes of the dance performance as diasporic memory and identity, using the show *Saurê*, Salvador/BA (1982) as a sample. In this way, we conceive the stage costumes as material culture, which provides us with a basis for various studies beyond the physical materiality of the object, as we understand that it is permeated with aesthetic, social, political, and identity-related relationships.

Keywords: Costume, memory, diáspora

Introdução

O figurino enquanto memória de uma identidade diaspórica, traz imbuída a percepção da sua importância enquanto fonte documental. Nesta análise usamos como referência os trajes de cena do espetáculo *Saurê*, realizado na cidade de Salvador/BA no ano de 1982. Analisar o figurino é proporcionar a construção, dentre outras tantas

¹ Doutora em Artes pela Universidade de São Paulo, é docente adjunto da Licenciatura em dança, da Universidade Federal de Sergipe. Tem experiência na área de Artes e Figurino. Atua, principalmente, na área de Produção de Figurino para Dança, História da Arte, História da Dança e Estética.

possibilidades, de uma narrativa sobre a história vivenciada à época em que eles foram elaborados.

Nossa análise concentrou-se em investigar a ideologia que havia na construção do espetáculo *Saurê*, nesse intuito utilizamos o figurino real ou têxtil como principal fonte, da pesquisa. Viana (2015) já afirmara ser fundamental compreendermos a importância do traje de cena enquanto documento, pois ele é o principal vestígio depois que o espetáculo chega ao fim.

Observamos que os trajes de cena dos espetáculos da década de 1970 estavam repletos de referências afro, e assim, utilizamos a obra de Pinho, (2004), no intuito de elucidar sobre a dinâmica da valorização da África, que se tornara evidente na Cidade do Salvador. Nesta mesma disposição foi importante o apoio das pesquisas de Lopes e Simas (2020), que nos forneceram as informações sobre a dinâmica cultural das sociedades africanas, e proporcionaram um melhor entendimento sobre aquilo que ocorria na cidade no período, sobretudo, quais as relações sociais e culturais permeavam a sua dinâmica.

Percebemos então, que a partir do ideal de modernidade semeado no país desde 1920, que visava estabelecer e difundir as características do povo brasileiro, na Cidade da Bahia, estas características concentraram-se no que convencionou denominar de baianidade, que foi, portanto, responsável pela dinâmica de apresentações cuja temática afro tornou-se frequente, sobretudo a partir de 1970, isto devido a predominância da população negra na cidade. Nos trajes observados, embora predominasse elementos afros, estavam permeados de referências a cultura local, o que trazia indícios de uma concepção aparentemente diaspórica.

Na análise do figurino para a dança, a relação entre corpo e veste não pode ser suprimida, assim utilizamos as teorias desenvolvidas por Miller (2013) e Esposito (2016), para melhor compreensão sobre a dinâmica da relação entre as pessoas e as coisas, essas referências foram fundamentais para elucidar que o figurino não poderia esta incólume as relações sociais e culturais do local onde fora realizado.

Na cidade de Salvador/BA localizada na região nordeste, temos uma característica difundida que se convencionou chamar de baianidade, é necessário destacar que este termo se refere principalmente as regiões da grande Salvador, portanto, mais conhecidas mundialmente e relacionadas com a Bahia.

Assim, o método etnográfico foi utilizado na pesquisa, pois estabelece a relação entre a teoria antropológica e a realidade cultural, ocupando-se não apenas do objeto alvo de estudo, mas dos aspectos subjetivos que cercam a temática. Dessa forma, foram feitas entrevistas e análises de documentos escritos, jornais, folders, e a partir daí pudemos inferir que não havia uma única baianidade direcionando as produções culturais, mas havia sobretudo, uma outra baianidade que denominamos de diaspórica, na qual havia uma compreensão de valorização e disseminação da cultura afro-brasileira, será ela que veremos presente nos trajes de cena do espetáculo *Saurê*.

Assim, compreendemos que se faz necessário para a análise do figurino, estabelecer uma relação com o momento histórico em que a obra foi criada, e sobretudo, compreender os fundamentos, que direcionavam as implementações das políticas culturais, que afetavam mais diretamente as produções apresentadas. A importância da utilização do figurino para a preservação da memória, não se reduz apenas a história do espetáculo, mas como uma fonte de informações sobre a ideologia do período, presente na sua concepção, tornando-se um viés de diversas possibilidades de pesquisas.

***Saurê* – trajes que contam histórias**

O espetáculo *Saurê* abordava o mito da criação do mundo a partir de uma visão afro, o figurino estava imbricado de elementos estéticos e culturais, que, embora predominasse o elemento afro, havia referências à cultura local numa aparente concepção diaspórica; isto nos levou a analisar sob qual perspectiva ideológica de baianidade ele fora criado.

Percebemos a referência a diversos orixás, que são representados por danças que ressaltam seus arquétipos, vemos a referência a Oxum, Xangô dentre outros orixás, em uma dinâmica de representação do mito. Os trajes criados para representar as cenas traziam em si também elementos sonoros, e assim, música e dança se mesclavam.

Encontramos no espetáculo referências diversas as manifestações culturais, como o Maculêlê, uma dança típica da cidade do Recôncavo baiano. A sonoridade retirada dos batimentos corporais constituindo a melodia da cena, traz uma alusão à maneira que os negros escravizados, impedidos de trazerem seus instrumentos, faziam do próprio corpo estes instrumentos.

Nessa dinâmica, é perceptível também uma reportação para além da cultura afro - a utilização de elementos de uso cotidiano, como as peneiras, estas nas cenas irão remeter a cultura popular, que se utiliza de elementos de uso diário, como pratos e talheres para reproduzir os sons diversos.

Na composição das vestes há o uso significativo das rendas, numa aparente menção a afro-brasilidade, pois, o uso das rendas na indumentária se deu a partir da adoção das rendas como sinônimo de elegância, devido a influência europeia e a referência as sinhás.

O espetáculo está permeado de referências que não se limitam a África, mas aos povos originários do Brasil, numa representação de uma identidade que não se restringe aos interesses midiáticos em prol das atividades do turismo. O *Saurê* foi um espetáculo cujas bases são questionadoras, e demonstrava uma evidente referência à diáspora. Compreender estas referências somente foi possível ao tentarmos construir os caminhos da memória que levaram àquelas composições.

Os caminhos da memória

A empreitada para análise do figurino de um espetáculo de dança é feita de muitos percalços, seja a ausência de informações sobre o figurinista, seja pelo acesso ao figurino, que por diversas vezes somente teremos registros fotográficos amadores, assim iniciar uma pesquisa é também estabelecer relações com diversas fontes principalmente através das entrevistas que direcionam os locais onde porventura poderemos encontrar mais referências sobre o que se deseja pesquisar.

Assim, o primeiro acesso que tivemos foi através da história oral, as vivências e lembranças dos participantes do espetáculo nos proporcionou o encontro com o figurino que utilizaremos os termos vestuários real e vestuário imagem, estes termos fazem referência a compreensão conforme Barthes (2009) das etapas para a construção das vestimentas, ou das ideias que levam a elas. Percebemos que o caminho para a pesquisa é principalmente o caminho da memória, esta permeada por afetos. Estes indicaram o caminho para seguir adiante na pesquisa e forneceram as informações sobre os principais artistas que atuaram na concepção e confecção dos trajes de cena. Estas informações que forma permeadas pelos afetos, nos forneceram direcionamentos que muitas vezes

ignoramos na pesquisa, a humanidade e percepção daqueles que fazem a cena, no palco e nos bastidores.

A partir destes contatos estabelecidos, foi que tivemos o primeiro acesso ao figurino, nossa principal fonte documental, visitamos o centro técnico e coletamos as informações possíveis com as peças que tinham no acervo. Os elementos presentes na composição das peças aludiam a África, porém existia uma reelaboração, e elementos que pertenciam a cultura indígena também estavam presentes nos trajes, o que dava indícios de um estudo mais profundo que o limitado as representações dos arquétipos ou representações dos elementos de origem afro.

Haviam diversas indagações, que poderiam ser sanadas com o figurinista, assim, fomos ao encontro de J. Cunha, figurinista do espetáculo, a fim de estabelecer uma trajetória da composição do figurino, compreender o porquê de alguns elementos em cena como as peneiras, o que inferíamos das observações das peças poderia ser confirmado ou refutado com o figurinista.

O estudo do traje de cena, e a sua utilização como memória, ganha significativa intensidade quando dispomos do seu criador, isto elucida as influências de trajetória artística criadora, os estudos e caminhos que levaram ao traje, inferimos que o figurino do *Saurê* continha uma identidade diaspórica, também a partir da entrevista com J. Cunha. Pesquisador da cultura afro-diaspórica, fez do seu trabalho uma vitrine das suas pesquisas, e, portanto, trouxe ao espetáculo a afirmação de uma cultura até então marginalizada. Do seu encontro com Emília Biancardi, musicista do espetáculo, originaram-se diversas produções que visavam sobretudo tirar os povos originários da invisibilidade, em um país que afirmava que vivenciávamos a democracia racial, porém via nas manifestações culturais apenas a exibição do que consideravam exótico.

A construção da identidade baiana foi um projeto. A cidade é plural, e as características elencadas como inerentes ao povo baiano não foram escolhidas ao acaso, suas belezas cantadas, narradas e televisionadas estiveram alinhadas com um projeto de modernidade nacional. Com a população de maioria negra, a questão da miscigenação na Bahia, foi considerada como elemento primordial sobre nas análises construídas sobre a região. Em um país que tinha o embranquecimento da população como fator determinante para o desenvolvimento, foi muito comum a tendência em responsabilizar as culturas afros e indígenas pela pobreza encontrada na região.

A partir de 1920, perceberemos uma série de mudança, na dinâmica de compreensão da região, as produções nas universidades e o pensamento disseminado e reforçado pela Semana de Arte Moderna, que proporcionou a busca pelo ideal de identidade nacional, bem como as questões sociais passam a serem explicadas por outros vieses, excluindo-se paulatinamente o evolucionismo social.

Dentro dessa dinâmica teremos diversas atuações e direcionamentos das políticas públicas, no sentido de se buscar construir uma identidade nacional e regional, essa atuação tornou-se mais expressiva, sobretudo no governo civil-militar, onde o direcionamento de uma política que visava destacar elementos da cidade, com potencial turístico, que estabelecesse uma identificação com o povo baiano.

Porém, a essa atuação governamental ditatorial, coube uma reação em meados dos anos de 1960, o movimento contracultura, influenciada pelo movimento *hippie*, cujas bases filosóficas apoiavam-se no posicionamento contrário ao que era imposto pela sociedade, o capitalismo e o conservadorismo, que trouxe questionamentos àquilo que se tentava implementar enquanto tradição, cultura e identidade do povo. A supervalorização de manifestações consideradas populares, como o carnaval trazia na realidade um afastamento gradativo do povo, que era investido de características consideradas exóticas, definidas como baianidade para atender sobretudo ao turismo.

Pinho (2004) esclarece que foi nesse contexto que os Movimentos Negros no Brasil começaram a buscar o fortalecimento de seus vínculos com a África, ainda que isso tenha se dado mais no plano do imaginário e da produção cultural do que na esfera da política internacional ou da diplomacia.

Assim, a atuação do movimento da contracultura e dos Movimentos Negros, possibilitou uma reflexão sobre a identidade divulgada pela mídia, e será assim que, através da valorização da afro-brasilidade teremos uma identidade que disserta sobre ancestralidade, a importância da diáspora, e valoriza a cultura popular, a essa identidade denominamos de baianidade diaspórica.

Será apenas na década de 1980 que teremos uma expressiva representação da cultura popular na cidade; os grupos exibiam nesse momento, uma cultura questionadora, em uma expressão de baianidade diferenciada, cujo caráter diaspórico torna-se evidente.

A etnomusicóloga Emilia Biancardi, desde a década de 1960, realizava pesquisas com instrumentos musicais, destacava a importância do indígena e do negro para a compreensão não só dos ritmos musicais, mas da cultura popular, como expressão genuína do povo baiano, destacava sobretudo a influência do negro na cidade da Bahia, e como isto reverberava no comportamento e na malemolência dos corpos, referidas como baianidade por muitos. Assim, a ideia de que o figurino do *Saurê* estava permeado dessa concepção firmava-se.

Do encontro de Biancardi com Carlos Moraes, bailarino e coreógrafo da Ebateca – Escola de balé do Teatro Castro Alves, surge a ideia da ampliação da atuação dos grupos populares, e o coreógrafo inicia a uma experiência que visava mesclar o popular com o clássico, cria-se uma nova dinâmica da dança na Bahia, e a ideia do espetáculo *Saurê*.

Com Carlinhos inicia-se a inserção de pessoas pretas e pobres no ambiente elitizado da dança clássica, ele não se contentou apenas em inserir o pobre na dança, mas de estabelecer condições para que estes pudessem continuar, como a criação de bolsas para auxiliar a permanência na dança, dos economicamente menos favorecidos. Assim, Cunha, Emília e Carlinhos alinharam os seus estudos e pesquisas para a construção da representação de uma identidade que expunha muito suas referências, uma identidade questionadora e atuante, conforme aquilo vivenciado no período, a baianidade diaspórica.

A compreensão das relações estabelecidas anteriormente à execução do figurino do espetáculo, que poderemos compreender a partir do entendimento do circuito dos afetos, o traje de cena do *Saurê* foi criado. Duas mulheres e dois homens, com suas histórias, entremeadas pela dedicação e estudo, Emília Biancardi, Laudith Almeida, Carlos Moraes, J. Cunha, atores que juntos fizeram um espetáculo que se tornou referência e concretizava aquilo que vinham pesquisando e experimentando ao longo das suas trajetórias. A forma como essas pessoas foram afetadas pelo estudo da cultura popular e identidade baiana, e sobretudo como afetaram umas às outras com suas pesquisas e estudos construídos há cerca de duas décadas, antes da concretização do espetáculo, nos remete a uma espécie de circuito de afetos Safatle (2015).

Salientamos que a utilização do traje não se constituiu em elemento único, para o desenvolvimento da pesquisa, mas em um dos componentes dela, para compreensão da trajetória da construção do figurino. Sobre isso, Fausto Viana (2012) destaca que o traje

de cena traz em si elementos também da etnologia, das artes plásticas, da moda, entre tantos outros.

Assim, também realizamos a pesquisa na Universidade Federal da Bahia, nos Instituto Geográfico e Histórico, na Fundação Pedro Calmon, na Biblioteca Central do Estado da Bahia, e no Teatro Castro Alves, principalmente no Centro de Documentação e Pesquisa do TCA, a fim de conseguirmos traçar um caminho que nos indicasse sobre a baianidade diaspórica, cujos indícios encontramos no figurino.

Com este objetivo, a pesquisa bibliográfica sobre a história da cidade, e do país, do investimento em políticas públicas, assim como, as políticas de incentivo ao turismo, também se mostrou necessário. Porque somente assim poderíamos delimitar as bases das narrativas que levaram à construção da identidade baiana, e como esta se fez presente no espetáculo.

A diáspora e a cultura material

O estudo da cultura material, é algo alicerçado enquanto fonte de pesquisa, porém compreender o figurino como parte dessa cultura, ainda é pouco comum e considerado recente na academia. Porém, a utilização do figurino enquanto documento, intersecciona muitas vezes com a cultura imaterial, esta demonstrou-se de suma importância para o estabelecimento de narrativas que elucidassem as atuações dos atores responsáveis pela criação do figurino.

As singularidades do estudo sobre vestimentas, é a percepção também das inter-relações entre roupas e pessoas, que influencia na compreensão das peças. Essa compreensão já fora abordada por Miller (2013), que ao amplificar o entendimento das relações das pessoas e as coisas, conclui que estas são estabelecidas de tal maneira que em alguns momentos poderia haver uma fusão delas.

Essa união é mais evidente nas danças afro, Santos (2021) afirma que o figurino na dança além de questões estéticas, enfatiza a movimentação, os gestos utilizados na dança, e passa a ser também uma extensão dos movimentos. Nas danças de caráter afro, não há a separação entre traje e pessoas, desta compreensão advém uma ampliação das discussões sobre pessoas e coisas, e desta forma perceber que não há uma hierarquização entre elas, assim a cultura material se completa nas questões que permeiam também a cultura imaterial.

Será somente na análise da construção da identidade que poderemos perceber essa intersecção entre material e imaterial, porque o governo ao estabelecer as diretrizes para a criação de uma identidade regional, utiliza-se de aspectos culturais e reforça tradições, no intuito de criar a identificação do povo com o que é elencado para representá-lo mundialmente, utiliza-se das suas comidas, das suas festas e dos seus heróis, evidenciando assim aspectos históricos e culturais em prol de uma identidade denominada baianidade.

Assim, analisar os aspectos da cultura material, é nesse caso observar os detalhes da cultura material que estão hipervalorizados e observar as origens que muitas vezes foram suprimidas para que a cultura se tornasse mais palatável ao turista.

O figurino do *Saurê* traz indícios de uma cultura ampla, onde o resgate as origens são percebidas, mas traz como expoente o surgimento de uma cultura singular que tem sobretudo uma base afro-diaspórica.

A diáspora revelada

O *Saurê* foi um espetáculo que abordava o mito da criação a partir de uma referência afro, o espetáculo dividia-se em oito cenas, cada qual representando um orixá, inicia-se com a dança do céu e da terra, até a corte ou dança de Oxalá, na tradição do candomblé no Brasil, foram poucos os orixás que vieram para o culto, isto porque na cultura africana há a presença de mais de quatro centenas de orixás.

Aqui no Brasil, por se constituir de uma ação de resistência de grupos diversos, que vieram por força do processo de escravização, poucas entidades foram cultuadas. A tradição oral do culto africano, também foi um fator de menor propagação desses deuses. Não existia um livro sagrado que orientasse os devotos, os grupos advindos eram de regiões diferentes isto foi relevante para termos as características das religiões afro-brasileiras. Assim, percebemos que na apresentação o orixá em destaque é Oxalá, isto porque: “ (...) a tradição e a diáspora das religiões afro-brasileiras foram fortes o suficiente para conservar Oxalá como o Grande Orixá, criador do mundo e dos homens. ” (Marins, 2012, p.106).

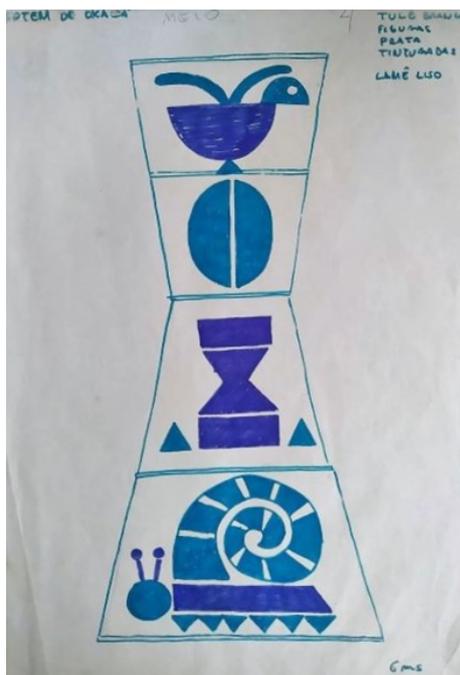
Desta forma, observamos que as referências afros no espetáculo constituem-se em referências diaspórica, assim, não foram apenas o resultado de uma tendência em conformidade com a atuação governamental. Os artistas envolvidos na criação do

espetáculo há muito expressavam seus posicionamentos políticos com as suas respectivas atuações e o *Saurê* foi uma delas.

O figurino, faz referência a uma religião criada a partir da diáspora, e a evoca como elemento de comunicação. A discussão que suscita é, portanto, mais profunda. Cunha salienta que: “O figurino tem toda uma abertura, não enchi de referências do candomblé por exemplo, tem referência da energia do negro, é um estudo de diáspora e termina com a corte, tudo branco leve com rendas.” (informação verbal)

O espetáculo provoca uma imersão em um universo cultural africano, que não se limitava apenas nas peças do vestuário, mas também nos cenários que traziam uma alusão aos orixás, através dos seus arquétipos, estes são apresentados através das sequências de danças que compõem as cenas. Serão ao todo, sete painéis que compunham o cenário.

Figura 1 - Painel Oxalá



Desenho de J. Cunha para o cenário, representação de Oxalá
Fonte: acervo pessoal do artista/Foto feita pela autora

As vestimentas que compõe o figurino possuem singularidades que remetem a cultura afro brasileira, e elementos da cultura popular estão presentes, destacamos aqui dois figurinos; O primeiro da dança do fogo que remete ao Maculêlê, onde há a utilização das Palminhas, um instrumento de entrechoque utilizado na Bahia principalmente no samba de roda e candomblé.

Figura 2 - Dança do fogo



Desenho de J. Cunha para a Dança do Fogo
Fonte: acervo pessoal do artista/ foto feita pela autora

Outro figurino que elencamos é o da Dança das águas, este faz alusão a Iemanjá, e a as danças possuem elementos que remetem ao arquétipo da orixá, assim como todos os outros das cenas que compõem o espetáculo. Este figurino traz referência a África através da utilização dos guizos nas mãos e nos pés dos dançarinos, eles conferem sonoridade a peça. Além desse elemento as bailarinas dançam com um chocalho de peneiras, que são duas peneiras justapostas com guizos ou tampinhas no seu interior, o que conferia sonoridade ao figurino e remetia ao barulho do mar. As peneiras assim como os guizos são elementos marcadores de ritmo, e a utilização da peneira remete ao folclore brasileiro, que se utiliza de elementos de uso cotidiano nas suas manifestações populares.

É importante destacar, que embora os guizos sejam essa referência à África, eles não são utilizados conforme a tradição disseminada pelo candomblé, na cena eles funcionam como um referencial e um marcador de ritmo, e a utilização de marcadores de ritmos primários com guizos e chocalho de peneiras faz uma alusão a criação, a origem de todas as coisas.

Figura 3 - Dança da água



Desenho de J. Cunha para a Dança da Água
Fonte: acervo pessoal do artista/ foto feita pela autora

Percebemos uma predominância da calça estilo saruel, cuja origem africana é pouco conhecida, sua utilização adveio das pesquisas feita pelo figurinista sobre as vestimentas africanas, trouxe essa referência ao espetáculo, e também possibilitou a mobilidade e amplitude dos movimentos das danças. As rendas colocadas nos figurinos da cena final remetem à colonização.

Figura 4 - A corte



Fonte: Isabel Gouvea – acervo TCA
Traje corte de Oxalá - calça e adê

No espetáculo há referências afrodiaspóricas, que remetem à afirmação da identidade real, numa afro-brasilidade, compreendida como o jeito de ser característico, que comumente em Salvador denomina-se de baianidade. A identidade do espetáculo fora criada, a partir da necessidade de valorização dos povos originários, valorização da história do povo e da sua cultura, presentes nas suas devoções e nos elementos que faziam parte do cotidiano.

Considerações Finais

Ao longo da pesquisa sobre o figurino do espetáculo *Saurê*, percebemos que havia uma ideologia que embasava a sua construção, esta trazia referências afro em uma afirmação de uma identidade que não cabia apenas nos direcionamentos de uma política governamental, o figurino representava uma baianidade diaspórica.

As dinâmicas em prol do estabelecimento de uma identidade nacional, destacava uma identidade construída sobretudo para atender ao mercado internacional, essa disseminação de características do povo baiano, em muitos aspectos traz um certo ar de exotismo. Não havia uma política que visasse a melhoria da condição de vida das pessoas que tinham suas apresentações culturais difundidas enquanto manifestações folclóricas, não havia uma política de valorização da cultura popular, esta se constitui em uma baianidade entre tantas que permeiam o imaginário.

Os artistas que trabalharam na realização do espetáculo *Saurê*, desenvolveram estudos e atuaram durante anos para apresentar a ideologia que havia no espetáculo, a exposição de uma cultura sofrida, invisibilizada e muitas vezes marginalizada.

O *Saurê* elegeu a afro-brasilidade, a fim de estabelecer uma narrativa histórica, que leva a reflexão sobre como se construiu a identificação de um povo com a sua cidade, e sobretudo, quais as origens desse povo, para assim nos levar a uma identificação não excludente, não palatável, expondo através dos trajes de cena uma memória de uma identidade diaspórica.

Referências

BARTHES, Roland. **O Sistema da Moda**. São Paulo: Martins Fontes, 2009. Tradução de Ivone C Benedetti.

ESPOSITO, Roberto. **As pessoas e as coisas**. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016. Tradução de Andrea Santurbano e Patricia Peterle.

CUNHA, José Antônio. Entrevista concedida a autora. Salvador, BA, 27 de julho de 2021. [transcrita; não publicada].

LOPES, Nei. **Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana**. São Paulo: Selo Negro, 2004.

MARINS, Luiz L. **África**, São Paulo, v.31-32, p. 105-134, 2011/2012.

MILLER, Daniel. **Treco, troços e coisas**: estudos antropológicos sobre a cultura material. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. Tradução de Renato Aguiar.

PINHO, Patrícia de Santana. **Reinvenções da África na Bahia**. São Paulo: Annablume, 2004.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos**: corpos políticos, desamparo e fim do indivíduo. 2. ed. Minas Gerais: Autêntica, 2015.

VIANA, Fausto. **O Traje de Cena Como Documento**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.

VIANA, Fausto; MUNIZ, Rosane (org.). **Diário de pesquisadores**: traje de cena. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.