

## Caboclos, guerreiras, artistas de f(r)icção: cravos e pérolas d'alma

Caboclos, warrior women, f(r)iction Artist: carnations  
and pearls of soul

*Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra<sup>1</sup>*

## Resumo

Tomando como metáforas as atuações dos *Caboclos de lança* e das *Mulheres guerreiras* da Zona da Mata Norte de Pernambuco, o presente trabalho tece uma rede de pensamentos acerca do sagrado *encontro* entre artistas e público nas artes cênicas e sobre a papel atoral nesta relação. Como desdobramento destas reflexões, descortina-se a *Mitodologia em Arte*, como uma prática de existência, como um complexo de procedimentos que estimula a eclosão do *Artista de F(r)icção*, um agente incondicional da magia do encontro.

**Palavras-chave:** Caboclo de lança; Mulheres Guerreiras de Tejucupapo; Encontro; Mitodologia em Arte; Artista de F(r)icção

## Abstract

Taking as metaphors the actions of *Caboclos de Lança* and *Warrior women* of the area of northeast woods of Pernambuco, the present work weaves a network of reflections on the sacred encounter between artists and audience in the performing arts and the actor role in the this relationship. An outcome of these reflections, reveals to *Mythodology in Art*, as a practice of existence as a complex of procedures that stimulate the outbreak of *F(r)iction Artist*.

**Keywords:** Caboclo de lança; Warrior Women of Tejucupapo; Encounter; Mythodology in art; F(r)iction artist

ISSN: 1414.5731  
E-ISSN: 2358.6958

---

<sup>1</sup> Profa Dra. Atriz, performer, dramaturga e diretora. Universidade Estadual Paulista (UNESP). São Paulo (SP).  
lucianalyra@gmail.com

Do lugar de onde migrei, Pernambuco, a cor do canavial sempre confunde olhos e pensamentos. A cor de um verde claro único, ao sol, inebria a vista e nos dá a falsa ideia de que o mundo é um só, um mar vazio e cheio de cana. Ali parece haver um silêncio, cortado quando em vez por sons taciturnos de foices e máquinas para em novo ciclo crescer a degradante monocultura.

Porém, em tempos de festa, na Zona da Mata Norte pernambucana<sup>2</sup>, o verde canavial mescla-se a inúmeras cores, quando em lampejos de encantamento, *Caboclos da Lança*<sup>3</sup> avançam com suas arrumações... Golas brilhantes em lantejoulas, grandes cabeleiras multicoloridas de fitas laminadas. Por estes homens rudes do município de Nazaré da Mata, o canavial é penetrado com guiadas todas enfeitadas de dezenas de metros de fitas coloridas. Lanças 'calçadas' com rezas e defumadores. Sou plateia deste atravessamento de tempos e espaços, do caboclo de pele escura, amarela, negra, índia. Com o ator que penetra o espaço vazio como estandarte ao vento, eu, público da festa, vivo um *encontro*, tal como propunha Grotowski (1987, p. 47).

Ao som de um surrão de chocalhos ensurdecadores, ele se aproxima e deixa cair sua flor da boca, um cravo do canavial. Branco como a morte. Branco. O cravo, que guarda o grande segredo, agora é nosso, estamos em transporte. Juntos, ator e público estamos em franca transformação.

Nesta mesma Zona da Mata, em meio ao entranhado do manguezal, avançam mulheres vermelhas sobre pés-raízes que são patas, *mulheres heroínas*<sup>4</sup> com bacias na cabeça e remos nas costas... Marisqueiras do pequeno lugarejo de Tejucupapo, de Goiana, atrizes do lamaçal. Pernambucanas articulando imagens do presente com o passado de invasão holandesa no longínquo 1646. As mãos grossas do duro trabalho abrem as ostras de sua arte, desvelando suas pérolas para mim, também plateia de um segredo. Uma nova *comunhão*.

As experiências com o *Caboclo de Lança* do canavial a *Guerreira* do manguê entre os anos de 2003 e 2013, quando realizei minhas pesquisas de mestrado, doutorado (IA/UNICAMP) e pós doutorado (FFLCH/USP), puseram-me em trama com estes corpos modelados por percursos de opressões e festividades. As investigações desenvolvidas foram o primeiro impulso de compreensão viva acerca das artes cênicas como ato sagrado de doação. Ao avançar com o cravo e a pérola a mim, plateia da festa, presenteavam-me com sua própria natureza.

Em meio ao espelhamento com aqueles seres reais e míticos, sorvi um aprendizado lúdico e sensível em meio à Zona da Mata: para que o processo retroalimentativo entre público e artista cênico se dê, faz-se necessário que o artista avance ao mar de canavial, extraia da cana a bagaceira ou se entranhe no trançado do manguezal,

---

2 A Zona da Mata Norte situa-se entre os estados nordestinos Pernambuco e Paraíba, sendo conhecida como região predominantemente canavieira. Rica em manifestações artísticas populares, a Zona da Mata Norte pernambucana é área privilegiada de atuação dos brincantes de Maracatu Rural, do Cavalo Marinho, da dança do Coco, do Mamulengo e da Ciranda.

3 Em Nazaré da Mata, um dos municípios da Mata Norte, os Maracatus são amplamente presentes, não apenas como dança ou brincadeira das camadas menos favorecidas, mas como uma tradição que atravessa gerações de forma oral e hereditária. Em especial no ciclo carnavalesco, o *Caboclo de Lança*, também conhecido como lanceiro africano, caboclo de guiada ou guerreiro de Ogum, toma à frente do Maracatu, sendo o principal personagem deste cortejo espetacular.

4 Também na Zona da Mata Norte situa-se o município de Goiana, conhecido por ter sido um dos principais portos na rota da invasão holandesa em Pernambuco, no século XVII. Neste importante município pernambucano, localiza-se o distrito de Tejucupapo, área litorânea de extensos manguezais e onde desde 1990, acontece o espetáculo A Batalha das Heroínas, encenação popular ao ar livre, dirigida por Luzia Maria da Silva e que fabula cenicamente acerca da peleja entre holandeses e mulheres locais, em 1646. Protagonistas do épico, as heroínas de Tejucupapo do século XVII são representadas pelas mulheres do lugarejo, em especial as catadeiras de ostras do litoral, tidas como guerreiras do manguê, neste nosso século.

cortando mãos e pés em ostras e caranguejos, numa jornada de autoconhecimento, de reconhecimento dos fluxos contínuos de sua autoimagem, de cultivo de suas potências corpóreas-vocais e de consciência de sua inegociável experiência de vida. Presentear o público com singulares cravos e pérolas é assim, tangenciar o sagrado.

Essa noção de sacralidade relaciona-se com o humano integral, o qual admite, ao menos, em seu íntimo, a existência de um ser ou energia de criação, fluindo e refluindo no universo. Por sua vez, este ser humano em conexão profunda com as vias do afeto, da doação ao outro, está diretamente ligado à ideia de restauração do sentido da vida.

Para um *humano-ator* afirma Jacques Copeau: *Dar-se é tudo*. No entanto, o que compartilhar com outro no ato do encontro? Como se doa?

Defende Ferracini (2001, p. 36) que:

A formação do ator que pretende doar-se ao público ou, ao menos, oferecer a pequena flor cultivada em sua alma, deve passar por esse mesmo complexo processo de criação de uma nova vida, devendo, necessariamente, como diz Copeau, adquirir uma segunda natureza, ou seja, a natureza do palco, do corpo dilatado e extracotidiano. O primeiro passo para essa aquisição é o ator querer dar esta flor. Não um 'querer' simples da vontade, mas um 'querer além vontade', que englobe todas as forças psicofísicas: adquirir essa segunda natureza é praticamente um renascimento, um reaprender a andar, a colocar-se, a falar, a respirar. O 'querer além vontade' é o 'querer' que faz a terra cultivar a semente, abarcar essa nova vida; um 'querer' que é, ao mesmo tempo, telúrico e divino.

Como descobrir esta segunda natureza?

O pensador Eugenio Barba (1995) defende que o desvelamento desta nova vida, dá-se pelo corpo do ator, digo eu, do artista, mas não é simplesmente seu corpo, mas o que ele chama de 'corpo-em-vida', em constante comunicação com os recantos secretos, belos, demoníacos e líricos de nossa alma. No dizer de Artaud (1993), o desenvolvimento de um atleta afetivo, que alquimiza seus sentidos, sentimentos, pensamentos, em movimento contínuo.

É a labuta diária do caboclo e da guerreira que os faz seres mágicos, sagrados doadores. Nesses trânsitos e interações entre espaços de batalha e de festa, de guerra e de festa, os atores e atrizes da Mata Norte humanizam-se e nos dão exemplos. Carregar o cravo e a pérola, do caboclo e da guerreira, exige do artista esse caminho pela terra do corpo, por arar a terra ou alimentar as águas para o nascimento da nova vida. Arar a terra, alimentar as águas, respirar os ares ou aquecer-se ao sol, configuram-se como metáforas para a jornada cotidiana de labor da energia deste artista, sua presença, a descoberta do *bios* de suas ações e não os seus significados. As sementes lançadas à terra para o brotar do cravo ou alimento para o surgimento da pérola é o que podemos chamar de *práticas*, que necessariamente integram corpo-voz do artista.



imagem do Caboclo de Lança, em Nazaré da Mata (PE)<sup>5</sup>

Mas como abordar as práticas no trabalho do ator, do artista da cena? Odete Aslan indaga em seu prefácio em *O Ator no Século XX: Aprende-se a atuar?* E aponta o final do século XIX e início do século XX como fase fundamental para a reflexão sobre prática da arte do ator/atriz. Ela ainda assinala no mesmo livro, que a formação tradicional do ator limitava-se às marcações memorização dos textos, ou seja aprendiam o *ofício* na raça, afundados numa torrente de subjetivismo e empirismo no que tange aos trabalhos corpóreos-vocais. Diz ela:

O método tradicional ensina ao aluno a atacar uma cena, vigiar a respiração, marcar os tempos, guiar a voz ao longo do texto, respeitar os diversos períodos, sustentar os finais. Quase não se lhe ensina a estudar seus gestos, a representar uma situação, experimentar sentimentos, encarnar uma personagem, a atuar com o parceiro, a comportar-se em relação ao público (Aslan, 1994, p. 33).

Em fins do século XIX, retornamos à Jacques Copeau. Fundador da escola Vieux-Colombier, o teatrólogo francês propôs a conquista de um conhecimento anatômico, estudando a continuidade e a coordenação dos gestos dos diferentes membros dos atores. Inspirado na *Commedia dell'Arte*, e no seu contemporâneo Emile Jaques-Dalcroze, busca fomentar no ator/atriz as relações do dinamismo com o tempo, o espaço e o senso tátil, a elasticidade.

Em conjunto com as experiências Copeau-Dalcroze, surgem as práticas de François Delsarte, com seus estudos de anatomia, evocando uma lei de correspondência, na qual cada função do espírito corresponde a uma função do corpo, a cada função do corpo corresponde a um ato do espírito. Para Delsarte o *gesto representa mais*

<sup>5</sup> Imagem extraída da fonte: <https://alfaiaria.wordpress.com/2011/04/11/caboclo-de-lanca/>

que a palavra. *Exprime mais, e vem do coração* (apud Aslan, 1994, p. 38). Também neste contexto, eclodem os estudos se Mathias Alexander (Gelb, 2000), incitando a unidade psicofísica, com base em ideias sobre *experiência e uso de si*, compartilhadas com seu parceiro de estudos John Dewey.

Na Rússia, os experimentos de Constantin Stanislavski, no Teatro de Arte de Moscou, fazem emergir um método de ações físicas, construindo a ideia de que a ação cênica deve ser baseada na vida real e que abandone os clichês que ocultam a alma humana do ator. Uma ação cênica autenticamente orgânica. O método do encenador consistia em saber provocar em si mesmo as sensações do momento através das ações físicas que partem da vontade, da intuição e não da especulação que nasce no cérebro. Para Stanislavski (1999, p. 284):

Ação física não uma mera atividade ou gesto, mas pode ser definida como um ato físico em cena que tenha um objetivo definido. O gesto é uma ação periférica do corpo, não nasce no interior do corpo, mas na periferia, sem uma intenção que o justifique, portanto o ator que queira trabalhar com o método não deve criar nenhuma ação física vazia, ou seja, sem motivação, sem que haja uma autenticidade.

Observa-se nesta revolução de fins do século XIX e início de século XX, a transfiguração do atuante num pesquisador, tendo o próprio corpo-voz como imanência, consequência das circunstâncias e dos contextos. Um corpo que se faz na multiplicidade dos eventos dos fluxos que o atravessam. Ao mesmo passo que desenvolve sua prática corporal, constrói uma noção de corpo que empreende uma gramática simbólica, trafegando por um vocabulário místico e científico ao mesmo passo. Um ator alquimista, numa perspectiva artaudiana, que trabalha sobre suas próprias pulsões em práticas, que intitula, de existência. *Práticas de existência*.

Neste mesmo período, é Jerzy Grotowski que acentua o sentido da pesquisa no trabalho do ator, visando, por meio de laboratórios, romper com bloqueios e resistências deste mesmo ator, na investigação do *eu* profundo. Jung e Durkheim são seus mestres de pensamento, instigando à exploração dos pontos obscuros da condição humana. Grotowski não falava de alçar o inconsciente do ator, nem falava de um método de atuação, mas sim de busca do *ser-oculto* do ator, fomentando a criação de um 'ator arquetipal', um xamã que subjuga, fascina o público, violenta os estereótipos confortáveis de sua visão de mundo, mostra-lhe a crueldade, realiza diante do impossível. O teatrólogo polonês almeja liberar as fontes criadoras do ser humano, reconstituindo a totalidade da personalidade carnal e psíquica.

O Ator, como detentor da essência da arte teatral na percepção de Grotowski, possui a função de arregimentar suas funções corporais e psíquicas para o atendimento da ressacralização do Teatro deste contemporâneo mundo com seus mitos e ritos próprios, funções estas que não devem ficar no âmbito somente da técnica para a cena, mas transbordar as fronteiras das outras linguagens artísticas como fim, numa fusão autônoma e transcendente.

A busca do teatro vivo onde o corpo seja realmente uma presença concreta que possa se expandir no espaço e alcançar o outro na sua inteireza, acaba por estimular o surgimento de outras relevantes investigações, que anunciaram o ator-artista

como centro criador, o encenador como guia e o público como participante do rito cênico, resgatando a compreensão do ser humano como ponto de partida do processo artístico, com seus mitos e ritos a serviço da comunicação expressiva total.

Na dança, as práticas "dionisiacas" de Isadora Duncan, a busca oriental de Ted Shawn e Ruth Saint-Denis, bem como a pesquisa da poderosa energia interna de Rudolf von Laban e a análise dos movimentos humanos geométricos de Mary Wigman, entrando em contato estreito e original com o Teatro e este com as Artes Plásticas e a Música, vem corroborar para que o artista da cena possua uma poesia própria, intensa e pulsante.

Entre os anos 1960 e 1970, o movimento de contracultura vem absorver inúmeras das proposições dos renovadores da cena, impulsionando toda uma geração de artistas na discussão da função do ator, do rompimento com os limites das convenções e das *práticas de existência* deste ator na criação de sua arte. Grupos como o *Living Theatre* e o *Théâtre du Soleil*, além de encenadores como *Tadeuz Kantor* e *Peter Brook*, por exemplo, aderiram a uma espécie de enfoque no ator como primordial conduto da experiência cênica.

Esta migração do foco na arte teatral vai estabelecer um campo para a criação autônoma do ator e favorecer o surgimento de diferentes linguagens voltadas ao trabalho do artista no desenvolvimento de suas pulsões estéticas, ideológicas e existenciais. No contexto da *Arte da Performance*, entendida enquanto uma destas linguagens de renovação, eleva-se a primeiro plano a relação do atuante com a vida, com o público e a própria arte, ressaltando suas características *primevas* de naturalidade e espontaneidade, em contraposição ao estado sistematizado e ensaiado da *arte-estabelecida*.

A incorporação dos atos cotidianos, de vida, das emissões pessoais do artista na *performance* adquire força de ato ritual, portanto ato modificador. Os atos cotidianos e as relações de vida na cena performática são ritualizados, promovendo a revelação de sua face não-realista, de transcendência. É neste plano transcendente que se estabelece o encontro entre *performer* e público na *performance*, caracterizando-se pela fugacidade, pela realização do relacionamento vivo no instante-presente e funcionando o artista como uma espécie de "médium", de catalisador de energias no espaço e tempo simultâneos.

Em conjunção com o *performer*, o público manifesta o rito, saindo de uma posição de espectador, apreciador de uma estética para tomar parte em uma relação mítica, de comunhão. Naturalmente, o jogo direto, frente-a-frente com público, comum a linguagem da performance, exige do *performer* maior destreza na desenvolvimento de sua Arte, tendo em vista que não se deve sustentar em convenções mortas e ilusionistas, típicas da cena tradicional do Teatro.

Não tendo o ilusionismo onde se apoiar, leia-se uma personagem para mostrar, o *performer*, como afirma Renato Cohen, mostra-se dentro de um vocabulário pessoal, a partir de suas próprias particularidades, estabelecendo relações com personas ou figuras, denominação que o próprio Cohen (2007, pp 93–100) dá em lugar de personagem, como no teatro convencional.

Na atuação em *performance*, a busca da persona se dá a partir do próprio *performer*, não de uma dramaturgia pré-concebida. É um processo radical, comumente impulsionado por um movimento de "extrojeção" do atuante, porque liberta o ego

para a definição de roteiro ou do tema para representação de partes de si mesmo, sua visão de mundo, sua pessoa. É natural assim, que sendo valorizados o histrionismo e a extrojeção, o *performer* parta, durante o processo, mais da forma do que do conteúdo, ou seja, pelo caminho do significante desemboca-se no significado.

Na *performance*, como visto, é o próprio artista o cerne do processo e não uma personagem, só que o artista trabalha sob o que podemos chamar de *máscara ritual*, metamorfoseando-a nas diferentes personas ou figuras, numa espécie de auto representação. Como presença corpórea, o *performer*, sob o amparo desta *máscara ritual*, é portal da experiência cênica e no comando da criação / atuação da cena, atualiza sua própria história e de seus antepassados. No dizer de Renato Cohen (2002), torna-se *Um porta-voz do mundo oralizado e memorial*.

No que tange a atuação sob a citada *máscara ritual*, a *Arte da Performance* aproxima-se, sobremaneira, de formas espetaculares de linhagem popular, como o circo e os espetáculos do povo, também de ritos tribais ou *performances rituais*. Estas manifestações, mesmo antes das investidas contemporâneas no artista enquanto cerne do processo, já tinham no mediador, veículo insubstituível da vivência estética, artística-ritual.

Os *Caboclos de Lança* ou as *Guerreiras de Tejucupapo* da Zona da Mata, *performers*/brincantes por excelência, ao personificarem no seio da brincadeira não parecem *encarnar* uma máscara ficcional ou à representação de um personagem, mas travestem sucessivas metamorfoses, onde a atuação é palco de experiências, de tomada de consciência para a vida e das relações sociais deles mesmos em suas comunidades. No jogo com os brincantes, a plateia aproxima-se do sentido da atuação em detrimento da representação, do limite tênue entre a vida e a arte. Pela densidade das experiências, no jogo entre caboclos, guerreiras e público, os corpos se multiplicam na subjetividade, tornando-se ponto de passagem de diferentes estados e energias, recusando-se à simulação e relevando a experiência como operadora de suas cenas.

Pela via da contaminação com as brincadeiras do povo e com a arte da *performance*, do contato com *práticas de existência*, e em total articulação com novos campos antropológicos, criei a *Mitodologia em Arte*. A *Mitodologia em Arte*, que tem como inspiração primeira a ideia de *Mitodologia* de Gilbert Durand (1990), pode ser compreendida como complexo de procedimentos, por meio do qual o artista partícipe de um processo vincula-se intimamente à produção de sentido da criação. Este complexo não se constitui uma prefixação incondicional de práticas, mas procedimentos de cunhos ritualísticos e míticos, que possam fazer eclodir pulsões pessoais, existenciais dos artistas.

O complexo proposto é um caminho pelo qual o artista 'alquimiza' em laboratório de criação, o pluralismo das imagens colhidas em seu trajeto antropológico, entendendo trajeto antropológico como a troca incessante entre as pulsões subjetivas e as intimações objetivas do sujeito, um caminhar dinâmico reversível do interior para o exterior na construção de imagens ao longo da vida, de acordo com Gilbert Durand (1990). Com esta proposição mitodológica, não há intenção de ensinar ao atuante um conjunto pré-fixado de habilidades dedutivas ou um treinamento, e sim complexificar a relação do atuante consigo mesmo e com o outro, ligando estas ações diretamente com a maturação deste mesmo atuante, que se expõe pessoalmente na poética cênica, afastando-se, de forma concomitante, de uma postura egóica.





Imagem das Guerreiras de Tejucupapo (PE) prestes a apresentar o espetáculo *A Batalha das Heroínas*<sup>6</sup>

Há assim uma necessidade vital da imagem e da experiência, uma herança de mitologias, que se põe à prova pelo rito. Segundo Durand, a sua *Mitodologia*, que toma parte de sua *Antropologia do Imaginário*, procura reconciliar certa ordem metodológica da poética, rejeitando todo o cabedal aristotélico, que teve na escolástica tomista e no método de Descartes, a aliança histórico-filosófica, que desafetava o mito de sua potência, em favor da pesquisa científica que se queria iconoclasta sem imagens, gerada do encadeamento dos fatos num raciocínio. Diz Durand (1990, p. 60):

Jogo com as palavras como veem. Já não uma metodologia mas uma *mitodologia*. Como se o mito, o *sermo-mythicus*, fosse o último momento possível, teoricamente possível, de explicação humana.

Do viés da *Antropologia da Experiência* apontamos uma pedagogia calcada metodologicamente na *performance*, nas emergências do extraordinário, onde a relação ensino-aprendizagem dá-se à semelhança de relações musicais harmônicas, incluindo também ruídos e tensões da experiência do corpo em contínuo processo social. Podemos afirmar que Turner (1974, p. 129) preconiza uma *Pedagogia das Margens* ou como o próprio aponta uma *Pedagogia da Liminaridade*, procurando delinear a *performance* como metáfora e método, e sugerindo que o corpo dos atuantes aderem constantemente às experiências vividas em sociedade, ou seja, está sempre em estado de aprendizado. A partir dessa ideia entende-se o corpo como lócus perfor-

<sup>6</sup> Imagem do ano de 2007, extraída do arquivo pessoal da pesquisadora Luciana Lyra.

mático, do jogo ritual, sendo a *performance* o espaço de materialização da expressão que vai além da mera comunicação de significados, dando vazão aos ruídos gerados da relação ensino-aprendizagem.

Nesta trama entre Antropologia e Teatro, entendo que a *Mitodologia em Arte* fomenta um artista de *f(r)icção* (LYRA, 2011, p.44), uma espécie de cartógrafo (ROLNIK, 2007) que vai traçando paisagens na relação com o eu e a alteridade, com seu trajeto antropológico, podendo gerar momentos eletrizantes de uma cena em contínua transformação. No ato da *f(r)icção*, o artista desvela-se em alma ao espectador, sacraliza o encontro, e assim como os caboclos e as guerreiras partilham cravos e pérolas, partilha sua mais preciosa pedra, a sua arte.



Imagem de uma Guerreira de Tejucupapo na labuta do manguezal.

## Referências

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ASLAN, Odete. *O ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BARBA, Eugenio e SARAVESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator*; dicionário de antropologia teatral. Campinas-SP: Unicamp, 1995.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem – Criação de um espaço-tempo de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

---

..... *Performance e contemporaneidade*. In: Anais do Colóquio Paul Zumthor – Oralidade em tempo & espaço, 2002.

DAWSEY, John Cowart. *Victor Turner e a antropologia da experiência*. São Paulo. Cadernos de Campo, 13:163-176, 2005.

DURAND, Gilbert. *Mito, símbolo e mitodologia*. Lisboa: Editorial Presença, 1990.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas-SP: Unicamp, 2001.

GELB, Michael. *O aprendizado do corpo; introdução à técnica de Alexander*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca do teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. *Mitodologia em Arte no cultivo do trabalho do ator: Um experiência de F(r)icção*. Relatório (Pós doutorado em Artes Cênicas), DEART, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal-RN, 2015.

---

..... *Livro de artista; Homens e Caranguejos*. São Paulo, Inédito, 2013.

---

..... *Da Artetnografia: migração da máscara mangue em duas experiências performáticas*. Relatório (Pós doutorado em Antropologia), FFLCH, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo-SP, 2013.

---

..... *Guerreiras e Heroínas em performance: Da artetnografia à Mitodologia em Artes Cênicas*. 2010. Tese (Doutorado em Artes em Artes Cênicas), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas-SP, 2011.

---

..... *Guerreiras; texto teatral e trilha sonora original*. Recife-PE, Brascolor Editora, 2010.

---

..... *Mito Rasgado; Performance e Cavalinho na cena in processo*. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas-SP, 2005.

---

..... *Formação humana e estética para contemporaneidade – Sentido do ensino-aprendizagem do teatro dentro e fora da escola*. 2003. Monografia (Especialização em Ensino da História das Artes e das Religiões) – Departamento de História, Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife-PE, 2003.

ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental*. São Paulo: Salima e UFRGS, 2007.

SCHECHNER, Richard. *Between Theater and Antropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

TURNER, Victor. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ, 1982.

\_\_\_\_\_. *O processo ritual; estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.

Recebido em: 30/09/2015

Aprovado em: 21/04/2016