

BORDIN, Vanessa Benites. **O povo Magüta e suas teatralidades**. Manaus: UEA. Doutoranda em Artes Cênicas na Escola de comunicação e Artes da Universidade de São Paulo orientada por Elisabeth Silva Lopes. Pesquisadora do Núcleo de Pesquisas e Experimentações das Teatralidades Contemporâneas e suas Interfaces Pedagógicas (CNPQ/UEA) Tabihuni.

RESUMO

Serão abordadas neste artigo algumas questões que dizem respeito a pesquisa de doutorado em Artes Cênicas iniciada em março de 2016 na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Trata-se de uma pesquisa que tem como metodologia a etnografia, também conhecida como trabalho de campo. Desta maneira, a prática de vivência em campo com a comunidade indígena Magüta, localizada na região amazônica brasileira, está em constante diálogo com as teorias que embasam as hipóteses levantadas até o momento. A pesquisa teórica se une a prática pedagógica enquanto docente do curso de Teatro da Universidade do Estado do Amazonas, uma vez que se busca um diálogo com os saberes ameríndios, pensando de que forma eles transformam essa prática. Deste modo, se analisa a teatralidade contida nos eventos cotidianos da vida Magüta e como eles reverberam em seu ritual de iniciação feminina "A Festa da Moça Nova", pensando no jogo dos mascarados presentes nesse ritual. Neste primeiro momento, a reflexão trazida aqui é a partir das provocações, sensações e memórias da vivência em campo que instigaram a o desejo em conhecer esse povo, primeiramente por seu universo de máscaras de corpo inteiro. Portanto, pretende-se investigar os diferentes conceitos sobre arte e vida do universo Magüta, criando espaços para esses conceitos dentro da pesquisa artística e pedagógica acadêmica, buscando dialogar com seus modos de saberes.

Palavras-chave: Povo Magüta. Teatralidades. Saberes Ameríndios.

ABSTRACT

Here we shall discuss certain issues related to doctoral research in Performing Arts started in March 2016 at the School of Communication and Arts of the University of São Paulo. In this way, the practice of living in the field with the Magüta indigenous community, located in the Brazilian Amazon region, is in constant dialogue with the theories that support the hypotheses raised so far. The research joins the pedagogical practice as a teacher of the Theater course of the State University of Amazonas, once a dialogue with Amerindian knowledge is sought, thinking about how they transform this practice. In this way, one analyzes the theatricality contained in the daily events of Magüta life and how they reverberate in their female initiation ritual "The Feast of the Young Maiden". In this first moment, the reflection brought here is from the provocations, sensations and memories of the experience in the field that led to wanting to know these people, firstly for their universe of full body masks. Therefore, we intend to investigate the different concepts about art and life in the Magüta universe, creating spaces for these concepts within the artistic and pedagogical research within the academy, seeking to dialogue with their modes of knowledge.

Keywords: Magüta People. Theatricalities. Amerindian Knowledge.

O saber ameríndio - o saber do corpo - vai muito na direção do que buscamos enquanto aprendizado do ator, já que partimos do pressuposto de que o aprendizado do ator é pelo corpo – através da experimentação prática - sempre ouvimos que ‘o corpo é o instrumento do ator’, por isso, nossa construção de saberes vai antes por vias sensoriais e nos identificamos com culturas que têm um olhar mais sensível sobre a arte, onde vida e arte não estão dissociadas, a arte faz parte do cotidiano, já que o aprendizado, no caso do povo ameríndio Magüta, acontece de uma maneira que nosso olhar ocidental chamaria de ‘artístico’, pois se dá por meio de cantos, danças, desenhos, mitologias, enfim, um fazer e se colocar no mundo de forma que identificamos elementos de artcidade, já que a arte está no fazer do dia-a-dia.

Saber efetivamente um canto é algo que se faz com o corpo (todos os corpos embutidos na pessoa), e não apenas com as mãos (que manuseiam os livros e papéis). Uma coisa é registrar o conhecimento de tal forma, outra é adquiri-lo e compreendê-lo: livros, gravadores e canetas não são suficientes para isso, é necessário postular a ajuda de duplos e cuidadores que se postam às minhas costas e me ajudam a aprender a língua (vana). (CESARINO, 2012, p. 119).

Instigados por questões que envolvem um saber repleto de ‘artcidade’ ou ‘teatralidade’ (denominando a partir do campo do teatro), muitos artistas-pesquisadores buscam referências e metodologias na antropologia, bem como, antropólogos se inspiram nas metodologias artísticas de abordagem. Aqui nesta pesquisa, buscamos a antropologia para pensarmos na relação com a alteridade e não incorreremos risco de apropriação cultural indevida. Para falar a respeito disso, invoco Richard Schechner (2011) que aponta pontos de contato entre antropologia e teatro, pontos de contato que ainda considera seletivos “apenas um pouco da antropologia toca um pouco do teatro” (SCHECHNER, 2011, p. 213). No entanto, atenta para a performatividade presente nos rituais sagrados de povos primitivos, e o quanto as artes cênicas podem estar ligadas a esses rituais. Schechner acredita na importância dos estudos antropológicos da performance - não somente da performance arte, mas dos rituais, das questões de gênero e da cultura popular - para a própria arte cênica, preparando professores e artistas em outros âmbitos, não só na forma tradicional do teatro e dança ocidentais.

Eu acredito que se o estudo de performance não expandir e aprofundar, indo muito além, tanto da formação de pesquisadores da performance e da tradição ocidental de teatro e dança, o todo acadêmico das artes do palco, empresa construída sobre a metade do século passado, entrará em colapso. A alternativa feliz é expandir nossa visão de que a performance deve ser estudada não só como arte, mas como um meio de compreensão dos processos históricos, sociais e culturais. (SCHECHNER, 2004, p.9).

Deste modo, Schechner fala que muitos antropólogos como Vitor Turner e Clifford Geertz vão performatizar a antropologia e muitas figuras significativas do teatro vão buscar na antropologia elementos para seu trabalho. Para esta pesquisa, destaco alguns nomes importantes de artistas que me influenciam, já que buscaram inspirações no oriente e nas culturas

ameríndias para pensar e renovar suas práticas artísticas, são eles; Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Ariane Minouchkine, Eugenio Barba e Jerzy Grotowski.

Antonin Artaud bebeu nas fontes do teatro balinês com suas máscaras de grande expressividade e nos rituais ameríndios mexicanos para reivindicar o formalismo do teatro de sua época. No caso de Bertolt Brecht, o encenador percebeu no teatro asiático a presença de elementos que constituíam o efeito de distanciamento ou efeito V., que mais tarde seria a base de seu Teatro Dialético: “O efeito V é um artifício antigo, conhecido da comédia, de certos ramos da arte popular e da prática do teatro asiático.” (BRECHT, 1999, p. 14).

Assim como Artaud e Brecht, Ariane Mnouchkine, percebeu o potencial do teatro oriental, com a descoberta das máscaras balinesas e passou a utilizá-las no trabalho com seus atores. Em entrevista a Josette Féral disse: “(...) a máscara contribui para a formação essencial do ator, porque ela não permite a mentira e revela todas as suas fraquezas: falta de imaginação, mais fazer do que ser, falta de presença, falta de escuta.” (MNOUCHKINE in FÉRAL, 2010, p. 64-65). E ainda, afirma que o teatro é originalmente oriental:

As teorias orientais marcaram todas as pessoas de teatro. Impressionaram Artaud, Brecht e todos os outros, porque o oriente é o berço do teatro. Então fomos lá buscar o teatro. Artaud dizia: “O teatro é oriental”. Essa reflexão vai mais além. Artaud não supõe que existam teorias orientais interessantes para o teatro, ele afirma que “o teatro é oriental”. E acho que Artaud está certo. Portanto, eu diria que o ator vai procurar tudo no Oriente: ao mesmo tempo mito e realidade, interioridade e exteriorização, aquela famosa autópsia do coração por meio do corpo. (MNOUCHKINE in FÉRAL, 2010, p. 80-81).

E ainda, Eugenio Barba (1995), quem vai trazer a definição de antropologia teatral, observando diversas performances tradicionais; orientais, ameríndias, ocidentais, e ainda propostas contemporâneas de teatro. Assim, faz um estudo sobre os elementos em comum presentes nas diferentes técnicas corporais dessas variadas culturas para compreender como elas operam na prática do ator no caminho do que ele chama de ‘pré-expressividade’, relacionada a ideia de presença cênica. As pesquisas de Eugenio Barba tiveram muita influência de seu trabalho com Jerzy Grotowski, que vai em busca de um teatro próximo ao ritual.

Jerzy Grotowski acreditava que o teatro deveria revelar ao ator e provocar no público a sensação de um estado pulsante, não só pela via racional, mas ativando todos os sentidos (pensando corpo-mente-voz como um todo). A necessidade de fugir da ideia de um teatro convencional fez com que Grotowski fosse buscar inspiração nas formas não-ocidentais de teatro: “Se eu tivesse que definir as nossas pesquisas cênicas com uma frase, com um termo, me referiria ao mito da Dança de Shiva; diria: “brincamos de Shiva”. (GROTOWSKI, 2007, p. 38). Ele diz que o mito de Shiva é o criador dos opostos, então existe uma tentativa de absorver a realidade a partir de todos os seus lados. É a mesma brincadeira da máscara, como trabalhamos no bufão, que tenciona contradições e opostos, podendo ir do trágico ao cômico em uma mesma ação. Grotowski não crê em uma arte estanque e racional, mas em uma arte que possa promover mudanças através dos sentidos, da pulsação:

O teatro indiano antigo, como o japonês antigo e o helênico, era um ritual que identificava em si a dança, a pantomima, a atuação. O espetáculo não era “representação” da realidade (construção da ilusão), mas “dançar” a realidade (uma construção artificial, algo como uma “visão rítmica” voltada a realidade). (...) A essência do teatro que procuramos é “pulsar, movimento e ritmo”. (GROTOWSKI, 2007, p. 38-39).

Nesta direção, Grotowski dizia que para que o teatro continuasse vivo e pulsante ele deveria resgatar a espontaneidade teatral original provinda dos rituais, já que acreditava que os ritos primitivos deram vida ao teatro. “(...) eu acreditava que, por meio do retorno ao ritual (...) fosse possível reencontrar aquele cerimonial da participação direta, viva, uma reciprocidade peculiar (...) a reação imediata aberta, liberada e autêntica.” (GROTOWSKI, 2007, p. 119-120).

Enfim, motivada por esses estudos, que me acompanham desde a graduação, fui buscar referências ligadas a questão da corporeidade ameríndia dentro de seus rituais ancestrais. Mesmo que geograficamente falando, as comunidades indígenas do Brasil estejam muito próximas, pouco ou quase nada sabemos delas, pelo menos essa era minha realidade. Conheci o povo Magüta através de uma pesquisadora em doutoramento na Universidade Federal do Amazonas - UFAM, quando falei a respeito das questões que gostaria de investigar para elaborar meu projeto. Assim, por meio dessa indicação, busquei referências e descobri um universo de máscaras, que me fascinaram, presentes no principal ritual Magüta: “A Festa da Moça Nova”.

Em um primeiro momento, relatei os mascarados do ritual aos bufões - figuras que tenho aprofundado o estudo a respeito desde a pesquisa de mestrado¹ - isso devido aos seus trajes ‘máscaras’ de corpo inteiro, algumas com pênis gigantes que vêm para ‘assustar’ a moça, e provocam sensações nos participantes do ritual que vão do medo ao riso. Porém, o desejo em pesquisar as máscaras Magüta não é necessariamente para utilizá-las em meu trabalho, mas perceber como esse conhecimento transforma e reverbera em meus processos criativos e pedagógicos. Cada vez mais busco conhecer os processos que envolvem essas máscaras desde o momento em que nascem, aparecem no ritual e se retiram. Como são feitas, de que são feitas, como são utilizadas, para que finalidade, os mitos que narram, como dançam - interagem no espaço -, como cantam - produzem sons -, os adereços que carregam, a aparência que possuem, quais as condições para que sejam utilizadas e também como transformam o corpo de quem com ela dança-canta-brinca-performa.

As máscaras de rituais de culturas não-ocidentais têm sido investigadas no teatro, porém, não conheço ainda nenhum trabalho no teatro específico sobre as máscaras Magüta, na antropologia sim, temos as importantes pesquisas de Priscila Faulhaber, Jean-Pierre Goulard, Orlando Sampaio-Silva e também outras referências que falam sobre os Magüta e abordam brevemente as máscaras em seus trabalhos como: Curt Nimuendajú, Abel Antonio Santos Angarita e a pesquisa recente de Edson Tosta Matarezio Filho. Deste modo, considero necessário mais estudos sobre as máscaras indígenas brasileiras para o teatro, já que suponho encontrar muitos elementos

1BORDIN, Vanessa Benites. O Jogo do bufão como ferramenta para o artista. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo em 2013.

que se aproximam do que almejo enquanto teatro, e como trabalho com máscaras e bonecos pensei em porquê não investigar as máscaras Magüta, visto que me trouxeram tantas sensações quando as encontrei pela primeira vez. Acompanho pesquisadores do teatro indo para a África, Bali, Japão, Índia pesquisar as máscaras, e descubro uma riqueza de máscaras do meu lado que me instigam a conhecê-las. Desta forma, a cada dia com os Magüta, estabelecemos um diálogo com seus saberes e tento trazer esses conhecimentos para minha prática pedagógica, apresentando-os aos meus alunos de Teatro, já que o desconhecimento da cultura ameríndia ainda é tamanho em nossa sociedade.

O fato das 'máscaras' rituais não representarem o que representam para o teatro e muito menos representarem objetos (peças de museu) - como frequentemente são estudadas por outras áreas de conhecimento - já é sabido e constatado por muitos estudiosos da área teatral, como nos fala Ana Maria Amaral artista-pesquisadora de teatro de formas animadas:

A máscara ritual não é um objeto qualquer. Tem um sentido sagrado, é um objeto sagrado. A máscara ritual encerra em si forças. É uma transferência de energias. Nos rituais as máscaras têm uma função, estão ligadas a ações, ações-essenciais. Têm também um sentido de mutação, metamorfose. Por isso é tão necessária nos rituais de iniciação onde o indivíduo morre como criança e renasce como adulto. A máscara ritual transcende. Dá vida a um ser divino. É uma simulação de poderes divinos. Concretiza conceitos abstratos. Confere uma qualidade espiritual ao homem. Representa o espírito dos mortos e dos animais. Ao representar um determinado animal, a máscara transfere qualidades e poderes desse animal. (AMARAL, 2011, p. 31).

A recorrência de nós, artistas-pesquisadores do teatro, quereremos estudá-las é justamente para compreender questões que são difíceis de examinar partindo somente da análise do uso de máscaras pelos atores ocidentais, e para entendermos o nosso teatro ocidental sempre voltamos a sua origem nos rituais. Na realidade, não estudamos somente o teatro ocidental, mas também manifestações como; dança, música e teatro de outras culturas que também se transformaram a partir do ritual, principalmente porque existem diferentes maneiras de pensar e fazer teatro, e hoje, parece que o que prevalece é o teatro como espetáculo, vinculado ao comercial, mas acredito na linha que pensa o teatro como um espaço de jogo e comunhão. O que buscamos, é investigar os elementos que identificamos como sendo teatrais nessas máscaras e como eles se engendram. Aqui, falo enquanto artista e não vejo a máscara como um objeto, minha análise não será da máscara no museu, fora de seu contexto ritual, me interessa justamente ela dentro do contexto ritual, para tentar compreender como acontece o jogo daqueles que a utilizam, já que percebo princípios que são fundamentais para o trabalho do ator, pois trazem algo vivo e dinâmico e acontecem no momento do aqui e agora, como no teatro.

Em "A Via das Máscaras", Lévi-Strauss, apesar de descrevê-las a partir de sua visão no museu, relata o caráter onírico e de ludicidade que as máscaras possuem, mesmo enquanto simples objetos:

«Há em Nova Iorque - escrevia eu em 1943 - um lugar mágico onde os sonhos de infância marcaram encontro; onde troncos

de árvores seculares cantam e falam; onde objectos indefiníveis espreitam o visitante com a ansiosa fixidez de rostos; onde animais de sobre-humana delicadeza juntam as patinhas como mãos, a pedir o privilégio de construir para um ser eleito o palácio do castor, de lhe servir de guia no reino das focas ou de lhe ensinar, num beijo místico, a linguagem da rã ou do pica-peixe. Esse lugar, a que métodos museológicos anacrônicos mas singularmente eficazes conferem o prestígio suplementar do claro-escuro das cavernas e do amontoar de tesouros perdidos, pode ser visitado todos os dias das 10 às 5 da tarde, no American Museum of Natural History: é a vasta sala do rés-do-chão, consagrada às tribos índias da costa norte do Pacífico entre o Alasca e a Colômbia britânica. (LÉVI-STRAUSS, 1979, p. 9).

Se as máscaras e os bonecos, somente enquanto objetos no museu, já remetem a um universo mágico que remonta a infância, parecendo possuírem vida própria, imaginemos o poder dessas figuras em todo seu contexto, seja no ritual, seja no teatro. Destarte, sempre que vamos confeccionar uma máscara ou um boneco no teatro temos a consciência de que estamos transmitindo algo de nós a eles, e quando manipulados eles ganham vida pelo ator-manipulador, é como se esse ator-manipulador não existisse mais. Quando o ator consegue dar vida a determinado objeto de maneira orgânica, não vemos mais o ator atrás do objeto, mas vemos esses objetos transformando-se em seres vivos. E mesmo sendo objetos inanimados, a ideia do teatro de formas animadas vem justamente para se opor a isso, pois o ator dá vida às máscaras, aos bonecos, as sombras, já que na história do teatro, antes de ter o ator como elemento principal, ele era feito com esses objetos que são apropriações de rituais.

O jogo com as máscaras e os bonecos proporcionam um espaço criativo de liberdade para o ator, porque é como se não fosse ele, pois ela oculta (a imagem externa, ou modifica a figura do ator), ao mesmo tempo em que revela o pensamento mais profundo deste. Esse jogo proporciona um espaço de diversão tanto para o ator quanto para o público. No teatro, chamamos esse espaço da máscara de limiar, já que ela oculta e revela o ator, ao mesmo tempo em que revela a persona que ele representa, completamente diferente do que é no ritual, mas também nos rituais de iniciação elas se desdobram revelando outras faces.

Para os espectadores dos ritos de iniciação; estas máscaras de dança que de repente se abrem em duas para mostrar uma segunda face e, às vezes, uma terceira por trás desta, todas elas marcadas pelo mistério e pela austeridade, atestavam a onnipresença do sobrenatural e a pululação dos mitos. (LÉVI-STRAUSS, 1979, p. 11).

Falar em diversão e brincadeira parece algo banal, mas para o trabalho do ator é essencial essa ideia - que trago do diretor-artista-pedagogo francês Philippe Gaulier - ele diz que o ator deve se divertir em cena ao interpretar (brincar) seu personagem. No entanto, percebo o quanto é difícil resgatar esse espírito de brincadeira que perdemos quando deixamos de ser crianças. A diversão aqui não diz respeito a entretenimento, já que no teatro político de Bertolt Brecht ele fala que "Um teatro em que é proibido rir-se é um teatro do qual devemos rir-nos. As pessoas sem humor são ridículas." (BRECHT, 1999, p. 115). Brecht, utiliza o prazer e o humor para realizar a

crítica social, mostrando seu interesse no poder transformador que o riso provoca sobre as pessoas.

No caso do povo Magüta, como tenho observado, desde minha primeira ida à campo, o aspecto de brincadeira quando falam das máscaras está muito evidente, eles se divertem contando sobre elas. A casa onde acontece “A Festa da Moça Nova” e as festas das crianças, em que as máscaras aparecem, é chamada de casa de festa (*yüüipataã*), que tem igualmente o sentido de casa de brincadeira, de acordo com o mestre Ondino (considero-o um mestre pois ele é além de professor, um grande artista na aldeia, sabe fazer máscaras, conhece e canta muitas canções, danças, toca diversos instrumentos, conhece os mitos de seu povo). Assim, o fato da casa de festa, trazer a ideia de brincadeira é muito relevante para o trabalho, bem como os conceitos relacionados à máscara.

A palavra máscara na língua Magüta tem vários significados e um deles está ligado a ideia de diversão e de riso, que é chamar as máscaras de *To'ügü* (macacada), plural de *Toü* (macaco), um dos principais mascarados da festa, o mais recorrente até hoje. Esse macaco *Toü* chega batendo seu pênis para assustar as mulheres convidadas e a moça-nova, no entanto, esse susto e a correria que ele provoca vem acompanhada de muitas gargalhadas. Quando o mestre Ondino me contou a história das máscaras, ele falou que *Toü* também foi o primeiro artista que fazia todo mundo rir. A máscara, pode, ainda, ser chamada de *Nho'e*, que quer dizer *tururi*, como chamam a casca de árvore de que é feita a máscara, é assim que Francisco (cacique da aldeia) grande fazedor e conhecedor das máscaras se refere a elas.

O *tururi* é a casca de árvore batida que serve para fazer todo o traje da máscara; a indumentária completa que cobre o rosto e o corpo, e sobre esse *tururi* também pode ser feita a ‘cara’ da máscara com a madeira balsa, que cobre o rosto. Assim, o *tururi* traz a ideia de pele, ou capa, porque ela transforma aquele que veste. Edson Tosta Matarezio Filho nos fala sobre isso:

O nome da casca também é uma metonímia da própria máscara, muitas vezes as máscaras são chamadas de *tururi*. O *tururi*, portanto é a “pele” dos seres que vêm visitar a Festa, os próprios mascarados, muitos deles considerados “bichos” (ngo’o). (MATAREZIO FILHO, 2015, p. 33 - 34).

Como podemos ver e como nos foi contado por Ondino e Francisco, as máscaras são ‘bichos’ que saíram da caverna, a primeira pessoa que as viu foi um caçador, e como disse Francisco, elas também são tiradas dos sonhos dos Pajés. Pergunto: “Porque bicho (*ngo’o*) e não animal (*naeü*)?” “porque bicho faz mal pra gente e animal não”, me disse o professor Ondino Casimiro. Elas também representam o que eles chamam de seres encantados (*üünegü*). Pergunto: “O que quer dizer encantados”, “que não morrem mais, tipo espíritos”, revelou seu Ondino. Todas as máscaras representam um mito dentro do universo Ticuna, cada uma tem sua história de como saiu da caverna. Lévi-Strauss (1979) fala que máscaras que fazem parte de rituais representam um mito para justificar sua presença no ritual. Além de representarem um mito, todos os mascarados da “Festa da Moça Nova” possuem sua dança e sua música, e a maioria tem o pênis em evidência representando a relação entre o feminino e o masculino, quem nos conta a respeito é Priscila Faulhaber:

A performance expressa uma relação entre o masculino e o feminino. Simboliza o domínio masculino o pau carregado pela máscara O'ma que representa o poder de destruir tudo em sua volta, ao passo que o domínio feminino as imagens do mundo interior, no recinto de reclusão no qual é preparada com penas e outros adereços, que é penetrado para dele ser retirada a moça. (FAULHABER, 2007, p. 102).

O mais importante é perceber que toda a questão que envolve a relação de teatralidade presente na vida Magüta se dá pelo entendimento de um contexto, pelo engajamento de todos os pertencentes a esse povo na realização do ritual, já que todo o universo de saberes faz sentido e culmina no momento ritual, ritual que coloca a figura da mulher em evidencia, já que é ela que vai gerar, guardar e cuidar dos novos membros Magüta que virão ao mundo perpetuar a etnia e preservar os conhecimentos ancestrais de seu povo.

Referências bibliográficas

- AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Formas Animadas: máscaras, bonecos, objetos**. São Paulo: Edusp, 2011.
- BRECHT, Bertolt. **A Compra do Latão**. Lisboa: Vega, 1999.
- _____. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- CESARINO, Pedro de Niemeyer. **A escrita e os corpos desenhados: transformações do conhecimento xamanístico entre os Marubo**. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, v. 55, p. 75-137, 2012.
- FAULHABER, Priscila. **O ritual e seus duplos: fronteira, ritual e papel das máscaras na festa da moça nova ticuna**. En: Boletín de Antropología de la Universidad de Antioquia, Vol. 21, n. 38, p. 86-103. 2007.
- FÉRAL, Josette. **Encontros com Ariane Manouchkine: erguendo um monumento ao efêmero**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP. 2010.
- GOULARD, Jean-Pierre. **Entre Mortales e Immortales. El ser según los Ticuna de la Amazonía**. Este volumen corresponde al tomo 142 de la Colección «Travaux de l'Institut Français d'Etudes Andines» (ISSN 0768-424X). Peru, 2009.
- GROTOWSKI, Jerzy. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva: SESC, 2007.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **A via das máscaras**. Lisboa: Editorial Presença, 1979.
- MATAREZIO FILHO, Edson Tosta. **A Festa da Moça Nova: ritual de iniciação feminina dos índios Ticuna**. 2015. Tese de Doutorado em Antropologia Social – Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais/FAPESP/Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: the broad spectrum approach**. In: The Performance Studies Reader. Editado por Henry Bial. Nova York: Routledge, 2004. P. 7-10.
- _____. **Pontos de contato entre o pensamento antropológico e o teatral**. In: Cadernos de Campo. São Paulo: USP, v. 20, 2011. P.213-236.