



XX REDOR

Encontro da Rede Feminista Norte
e Nordeste de Estudos e Pesquisas
sobre Mulher e Relações de Gênero

POR UMA DRAMATURGIA FEMINISTA: JORNADAS DE F(R)ICÇÃO

Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, lucianalyra@gmail.com

Resumo: A história da performance como linguagem artística trama-se simbioticamente com a dos movimentos e das teorias feministas. A performance autobiográfica feminista é, entretanto, a que mais propõe tranças com a dimensão política daquilo que é pessoal, investigando criticamente a dicotomia público/privado, tão cara às proposições feministas. Este trabalho vem justamente pensar sobre estas relações e como acabam por afetar o contexto específico da criação dramaturgica no teatro contemporâneo. Tomando como disparo a criação dos textos teatrais *Fogo de Monturo* e *Quarança*, desenvolvidos por esta pesquisadora com dois diferentes coletivos, nas cidades de Natal-RN e São Paulo-SP, traça-se uma cartografia acerca de estratégias de criação artísticas em dramaturgia, articuladas a abordagens feministas, encaminhando-nos para o conceito de *Dramaturgia de F(r)icção*, onde o modelado e o real se entrelaçam numa jornada de retroalimentação.

Palavras-chave: Performance; Autobiografia; Feminismos; Dramaturgia de F(r)icção.

Introdução

A *arte da performance* eclode exatamente como uma trama de várias linguagens artísticas, sendo em gênese fronteira, transdisciplinar e híbrida. A performance traduz-se fundamentalmente na(o) artista, que, a partir de sua própria dimensão-corpo, destampa temas idiossincráticos, a ritualizar mitologias pessoais e tocar instâncias memoriais de teceduras coletivas. Discorre Cohen:

A performance está ontologicamente ligada a um movimento maior, uma maneira de se encarar a arte; A live art. A live art é a arte ao vivo e também a arte viva. É uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado. A live art é um movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte, tirando-a de sua função meramente estética, elitista. A ideia é de resgatar a característica ritual da arte,

tirando-a de "espaços mortos", como museus, galerias, teatros, e colocando-a numa posição "viva", modificadora. (2002, p. 38)

Instaurada como gênero artístico na década de 1970 e profundamente vinculada às vanguardas artísticas do início do século XX, a performance restaura uma atmosfera de rompimento com o formalismo nas artes, procurando estreitar as linhas entre arte e vida, e reenergizar profundamente o estatuto da própria arte, trazendo à baila questões acerca da(o) artista e suas instâncias de existência.

Na lida com *leitmotivs autobiográficos*, ou como melhor compreendo *escritas de si* (RAGO, 2015), a arte da performance é liberada de maiores artificialismos. Na arte performática feminista, que será influenciada pelo movimento de mulheres em profunda ebulição também neste período, as *escritas de si* são instaladas essencialmente no discurso do corpo, que se transfigura em *locus* de protesto político, renovando agendas ideológicas de mulheres.



XX REDOR

Encontro da Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisas sobre Mulher e Relações de Gênero

Para Goldberg (2006), a performance autobiográfica pode ser considerada a mais comum entre as mulheres artistas e foi por meio dela que muitas denunciaram as opressões sofridas.

As ações performáticas permitiam que as *performers* transitassem por questões como a subjetivação dos corpos, os ideais de beleza e a violência. Roth (apud PINHO, 2016) aponta a autobiografia performática de mulheres em três vertentes:

- Vinculada à experiência pessoal;
- Vinculada com o passado coletivo;
- Vinculada com a exploração de estratégias de ativismo feminista específico.

Dentro desta classificação, podemos ainda elencar as *performances autoexploratórias* muito experimentadas por mulheres artistas e que se transfigura pela invenção de uma *persona* ou personagem, a criação de egos imaginários, míticos ou alternativos, tendo-os como metáforas para discussões de suas agendas como mulheres artistas.

A performance avança no tempo, como especial plataforma de crítica social, ativismo e intervenção, debatendo identidades políticas minoritárias, dissidentes, subalternas, tornando o espaço do corpo estratégico para a manifestação de transgressões. Desta maneira, a arte performática configura-se como laboratório para desconstrução de identidades hegemônicas e fomento à consciência política.

Entende-se ainda que no cume dos debates feministas, a performance desvela-se na subversão dos discursos falocêntricos, na desconstrução do conceito de sujeito homem, branco, universal e, portanto, 'naturalmente' dominante.

Importante atentar que a performance tendo por premissa a subversão, promove deslocamentos físicos e simbólicos da(o) artista na apreensão do mundo, entendendo que esta(e) artista está na sua incessante experiência consigo mesma(o) e com as

tededuras sociais, adensando aí seu calibre antropológico. Como nos lembra Fabião:

Uma experiência, por definição, determina um antes e um depois, corpo pré e corpo pós-experiência. Uma experiência é necessariamente transformadora, ou seja, um momento de trânsito de forma, literalmente uma trans-forma. As escolas de transformação são evidentemente variadas e relativas, oscilam entre um sopro e um renascimento. (FABIÃO, 2009, p. 237)

Esta noção de experiência que vai se tornar fundamento da arte da performance, especificamente das performances feministas, acaba por contaminar muito do que se vem elaborando contemporaneamente no campo das demais linguagens artísticas, em especial, no teatro e sua escrita dramaturgica.

Embebida da noção de experiência, boa parte da dramaturgia produzida no teatro do século XXI vai se afastar dos moldes clássicos de criação, da ideia de ficcionalizar personagens, de tramar diálogos centrados na palavra (SZONDI, 2001), para alçar voo nas escritas de forte teor performático biográfico, nas *escritas de si*.

Investigar este processo de contágio entre as performances feministas e o teatro contemporâneo, pela via da dramaturgia, vem a ser uma relevante contribuição deste artigo, que estreita ainda os limites entre os estudos literários e os estudos da artes da cena, tendo em vista que se configura a partir do mergulho em de dois casos de criação, as peças: *Fogo de Monturo* (2015) e *Quarança* (2017), por mim engendradas.

Metodologia

Desde 2001, envolvida com as discussões que abarcam o campo da arte da performance e trabalhando suas conexões com o teatro contemporâneo, venho na qualidade de dramaturga investindo na criação de *dramaturgias autoexploratórias*, *dramaturgias de personas* ou *figuras*, que surgem em ações performáticas na relação



XX REDOR

Encontro da Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisas sobre Mulher e Relações de Gênero

íntima com suas atuantes. Em geral, estas dramaturgias partem do processo de criação por mim intitulado de *Mitodologia em Arte*:

Com inspiração primeira na ideia de Mitodologia, cunhada por Gilbert Durand (1990), a *Mitodologia em Arte* lida com forças pessoais que movem o atuante na relação consigo mesmo e com o campo artetnografado, num processo contínuo de retroalimentação. Da perspectiva durandiana e seus predecessores estudiosos do imaginário, entendemos que o ser humano tem uma vocação mitológica e ritualística, performática, como também aponta Victor Turner (1974) em seus estudos sobre a Antropologia da Experiência (LYRA, 2015, p. 12).

O processo mitológico vem desembocar numa perspectiva de dramaturgia onde a negociação entre o *si mesmo* da/o artista e o mundo, entre o real e o ficcional, é uma tônica. Na artefania destas dramaturgias acredita-se que existe um dado *f(r)iccional* que propõe o trânsito da/o atuante na vida social/existencial, em contextos de *outridade*, instaurando um estado *liminar*. Sobre esta ideia de *f(r)icção* e suas reverberações no *topos* do teatro, acrescento:

Em consonância com as ideias Victor Turner (2005), no âmbito da *Antropologia da Experiência*, o ator de *f(r)icção*, que atua sob a *máscara ritual de si mesmo*, é aquele que inventa uma realidade que, é, concomitantemente, espontânea e refletida, condensa o condicionamento sociocultural, fixado culturalmente e o eu, a ação sobre si mesmo, a autoconsciência. O ator de *f(r)icção* vivencia suas próprias imagens, seu *trajeto antropológico*, que estão inevitavelmente atreladas ao trajeto antropológico de sua cultura original. (LYRA, 2015, p. 178)

Esta discussão do estado liminar de atuantes nas vias da atuação, desemboca numa dramaturgia menos construída na distância da cena e essencialmente gerada no redemoinho dos processos criativos, onde as

atuantes desvelam-se enquanto *personas*, num estado de retroalimentação, escrevem-se a si mesmas(os).

Essa escrita acaba por legitimar um espaço de atuação de mulheres sobre seus próprios temas, descortinando as instâncias cotidianas e domésticas da vida pessoal, e relativizando as suas posições de subalternidade e silenciamento experimentados historicamente.

As dramaturgias criadas sob esta perspectiva procuram estetizar a existência, comportam um desejo das(os) atuantes em escavar suas memórias, suas redes de imagens, destampando caminhos de *individuação* (JUNG, 2001). As especificidades dos *eus* que narram suas idiosincrasias, tendo a fábula como especial plataforma de expressão.

É justamente no campo do processo de criação que são percebidas as subjetividades vividas pelas(os) atuantes na sua multiplicidade, trazendo à tona além de questões de gênero e marcas da colonização, condições econômicas e materiais da vida.

Sendo assim, essas dramaturgias são exposições da subjetividade das(os) atuantes, assim como a minha própria subjetividade em retroalimentação. Desta perspectiva, as dramaturgias se configuram estrategicamente como *ritos de passagem* (VAN GENNEP, 2011), e toma o *mito* como suporte, na salvaguarda da narrativa mítica enquanto espaço de reconto da gênese do que é pessoal em trama retroalimentativa com as demandas sociais, intrinsecamente políticas.

Na trama com outras mulheres no cume da criação dramaturgica, experiências múltiplas são devoradas e transvaloradas revelando estórias e geografias várias misturando-se indistintamente no tecido textual. É uma dramaturgia de encruzilhada, alquimizada pelas cartografias traçadas por cada uma de nós, delineando trajetórias subjetivas e limites transitórios.

Neste entrelugar do processo criativo são cozidos no caldeirão: *as intertextualidades, as múltiplas jornadas, os*



XX REDOR

Encontro da Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisas sobre Mulher e Relações de Gênero

espaços, os tempos e os diversos meios de enunciação de imagens, entre narrativas, músicas, sons, movimentos. Constrói-se o que chamo de *Mandala Dramatúrgica*, que sempre precede a elaboração dos textos propriamente ditos.

Sobre esta estratégia explico:

A encruzilhada de personas e mitemas em torno de um mito-guia firma-se na construção da *Mandala Dramatúrgica*. A *Mandala* vem a se constituir como uma síntese do processo criativo, consolidando a dinâmica entre o eu (atuantes) e a alteridade, o cosmos. A *Mandala*, assim como mapa em contínua exploração cartográfica, é a exposição plástica e visual do retorno à unidade pela delimitação de um espaço-tempo divino da criação por meio de um caleidoscópio de cores, uma profusão de fragmentos, estabelece o terreno de meditação acerca de todo processo vivenciado, fomentando a criação dramatúrgica e cênica. (LYRA, 2015, p. 73)

A saber, esse caminho de criação dramatúrgica começou a fazer sentido a partir do ano de 2009, após toda uma experiência performática pessoal envolvendo a mitologia da santa guerreira *Joana d'Arc*, iniciada em 2005, com meu *Mestrado em Artes da Cena*, desenvolvido na UNICAMP. Foi em 2009, já no curso de meu Doutorado na mesma universidade, que aportei, junto com mais quatro atrizes, na comunidade de Tejucupapo, na zona da mata norte de Pernambuco, onde, em 1646, aconteceu a primeira batalha com participação de mulheres registrada em solo nacional.

Na trama com as atuais mulheres de Tejucupapo, que desde 1990 fazem um espetáculo teatral restaurando a peleja de suas antepassadas contra os inimigos holandeses, revelaram-se textos vários acerca de deusas míticas e as experiências pessoais das atrizes-criadoras, estimulando uma rede de memórias e significações e provocando o surgimento da primeira *Mandala Dramatúrgica* e, por conseguinte, a dramaturgia do espetáculo

intitulado *Guerreiras* (2009), sob minha direção.

Foi exatamente *Guerreiras* o disparo para jornada de construção *mandálica* em textos subsequentes referentes aos seguintes espetáculos/performance: *Homens e Caranguejos* (2012), *Salema* (2012), *Cara da mãe, Obscena, Fogo de Monturo* (2015), *Thérèse* (2016), *Quarança* (2017), *Yriadobá e A Bárbara* (2018). Tais espetáculos vem justo integrar um conjunto de trabalhos em dramaturgia e encenação, gerados *mitodologicamente* e que trazem também em comum o trânsito por questões acerca da mulher, dos arquétipos femininos e diferentes feminismos que norteiam as lutas das mulheres em solo nacional.

Neste artigo nosso foco recai em duas destas criações mais recentes: *Fogo de Monturo* e *Quarança*. O primeiro texto foi desenvolvido com o *Arkhétypos de Teatro*, grupo de extensão da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e o segunda dramaturgia foi elaborada com as atrizes d'A *Próxima Companhia*, de São Paulo. No livro *Dramaturgia feminista*, que acaba por compilar os dois textos, sintetiza-se:

A fábula dramatúrgica *Fogo de Monturo* nasce em 2014 do ventre de mulheres que migraram de suas terras de origem em busca de conhecimento e que ocuparam os bancos das universidades, avançando às ruas das capitais na luta pela justiça e pela liberdade contra os fuzis dos milicos da repressão. Fátimas, Sufocos, Irenes, mulheres como as do vilarejo de *Monturo* desabrocham entre a revolução sexual, a liberação feminina e os ideais de esquerdas, combatendo as iniquidades e a coação das tantas ditaduras. Selecionado como finalista do Concurso de dramaturgia feminina 2015, no projeto LA SCRITTURA DELLA DIFFERENZA, organizado pela Compagnia Metec Alegre, com sede em Nápole, na Itália, *Fogo de Monturo* eclode das entranhas da puta antepassada Gaba Machado, assombração de *Monturo*, acabando por celebrar a tenacidade heroica



XX REDOR

Encontro da Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisas sobre Mulher e Relações de Gênero

de nossas guerrilheiras nacionais. (LYRA, 2017, p.12)

Vinaver, a uma composição musical (...) (RYNGAERT, 1998, p. 86).

Sobre *Quarança* acrescenta-se:

Na trilha da belicosa de *Fogo de Monturo*, a peça *Quarança*, de 2016, tece com fios vermelhos toda uma linhagem materna silenciada. Criada a partir de uma tríade de estímulos: o *mito-guia* (Aracy Guimarães Rosa), os *impulsos pessoais* das atrizes-criadoras e a figura híbrida de *Diadorim*, de João Guimarães Rosa, *Quarança* fabula sobre a jornada de Rosa Ararim, moradora de um lugarejo conhecido como *Alereda*, onde o sol é insistente e a terra esturricada está ocupada por um exército de jagunços, liderados pelo temido Sô Déo. Em *Alereda*, as mulheres são violentadas, mortas e, uma a uma, quaradas ao sol, veladas sem lua, extintas carbonizando o chão. Além de Rosa, sua avó Zanararim, as pranteadeiras e redeiras são as guerreiras artífices desta peleja contra uma sociedade marcada pelo ferrete patriarcal. (IDEM)

As tranças construídas nestes textos teatrais vinculam-nos a proposições contemporâneas de escrita dramática, dentro da perspectiva apontada por Ryngaert: *O teatro ainda narra, mas cada vez menos de forma prescritiva e adesista. Os pontos de vista sobre a narrativa se multiplicam ou se dissolvem em enredos ambíguos* (1998, p. 85).

A tecedura de ambos os textos, dá-se em pedaços, em retalhos, costurados em diversas partes, que intitulo de *movimentos*. Um mosaico de máscaras e *mitemas* é composto com um efeito de quebra-cabeças, de caleidoscópio, solicitando-me junto com as outras atrizes, a ação performática de combinação contínua de suas peças.

A escrita dramática descontínua por fragmentos dotados de título é uma tendência arquitetural das obras contemporâneas, (...). Esses efeitos de justaposição das partes são buscados por autores muito diferentes que os denominam cenas, fragmentos, partes, movimentos, referindo-se explicitamente, como faz

Pelo viés da *Mitodologia em Arte*, a encenação/performance materializa-se na encruzilhada proposta pela dramaturgia, a dramaturgia por sua vez, é gerada a partir da encruzilhada das ações performatizadas, sempre em ato colaborativo. Como *uróboros*, o processo traduz-se sob o signo da autofecundação. *Fogo de Monturo e Quarança* traduzem-se num texto performativo, ou seja, aquele que é gerado pela performance, ao mesmo tempo proporcionando-a, criado nela.

Com a imprescindível coparticipação das(os) artistas criadoras (es), talho nestas dramaturgias um conjunto de depoimentos das mais variadas *matizes* do feminino reunidos em torno do que se chama de *mito-guia*, este mito vai se servir como aporte ou *leitmotiv* principal para a construção da dramaturgia, distribuindo-se em diversos outros *leitmotive*, os *mitemas* ou pacote de imagens de traços comuns, que funcionam como vetores no todo da narrativa. São estes *leitmotive* que, de certa forma, organizam as emissões sobre o *leitmotiv* principal, criando uma teia de diversos influxos e, por isso, intertextual.

Importante pensar que intertextualizar os *mitemas*, não significa elaborar uma “colagem”, onde simplesmente agrupam-se cenas por associação, mas é, antes de tudo, um processo de hibridização, que reconstrói textos, citações, fragmentos, narrativas, estabelecendo redes de significações com vários planos de leitura (literal, mítica, simbólica) onde a palavra é apenas um dos elementos.

A articulação e montagem desta rede intertextual, desta cartografia disposta plasticamente na *Mandala Dramatúrgica* é gerada então a partir das experiências cênicas em processo, responsáveis por estabelecer o campo de personas, bem como pelas ambiências fomentadas nas experiências em laboratório de ensaio.



XX REDOR

Encontro da Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisas sobre Mulher e Relações de Gênero

Em síntese, na realização da dramaturgia, prevaleceram seis estratégias de criação:

- Desvelamento do mito-guia;
- A mística: Investigação sobre o mito-guia (laboratórios, filmes, textos em prosa e textos dramáticos, imagens...);
- A artetnografia: Pesquisa em contexto/campo de alteridade;
- Levantamento dos *mitemas* em torno do mito-guia, tendo como bases as fontes externas e a pesquisa artetnográfica;
- Experiências mitodológicas corporais, a partir do mito-guia e seus *mitemas* (experiências mitodramáticas e mitocênicas);
- Cruzamento de todas estas referências numa só cartografia intertextual, a *Mandala dramática* que em si gera a dramaturgia.

O desvelamento do *mito-guia* é operação basilar na construção dramática e é este que ocupa o centro da *Mandala Dramática*. Esta ação de desvendamento do *mito-guia* também pode ser observada em métodos do imaginário, como a mitocrítica de Gilbert Durand:

Uma das ações mais importantes da mitocrítica é desvelar o mito diretor e para isso é fundamental a repetição e redundância deste discurso mítico, pois nenhum elemento é imaginariamente pertinente se ele não for repetido diretamente ou indiretamente por meio de outros elementos de valor simbólico equivalente. Esses elementos que constituem uma espécie de sincronia do relato, devem ser interpretados, não somente para identificar e nomear o mito subjacente, mas também para revelar as TENSÕES que no seio da obra colocam em relação estruturas de níveis diversos (PITTA, 2005, p. 99).

No tocante à dramaturgia e consequentemente à encenação, o *mito-guia* serviu enquanto *leitmotiv* principal, como tema disparador de preenchimento do imaginário em *Fogo de Monturo* e *Quarança*. No dizer de Botelho: *O senso de unidade temática é decisivo para dar coerência à estrutura fragmentada e não-linear do texto* (apud LYRA, 2010, p. 18). Mas importante entender que esta coerência sugerida pelo *mito-guia* ou mito diretor nada tem a ver com a ideia de sentido, no dizer aristotélico, e sim com outro tipo de prática mais conectada com abordagens contemporâneas de relação com o texto dramático, como aponta Ryngaert:

De fato, damos sentido incessantemente quando observamos diferentes redes (narrativas, temáticas, espaciais, lexicais...), já que tentamos interligá-las. Diante de textos complexos é importante escapar de uma hierarquização grande demais da análise, a que privilegia justamente redes narrativas ou temáticas em detrimento de estruturas propriamente teatrais (o diálogo e o que ele revela das relações entre os personagens, o sistema espaço-temporal...) (1998, p. 27).

A investigação de fontes externas, ou seja, livros, filmes, textos em prosa, textos dramáticos, imagens, foi de fundamental importância no início da pesquisa, fornecendo pistas sobre o trajeto do *mito-guia* tanto em *Fogo de Monturo*, quanto em *Quarança*. Entretanto, é válido afirmar que, as pesquisas de campo ou *artetnográficas* como chamo foram também imprescindíveis na produção da dramaturgia, condensando imagens corporais, sonoridades, músicas e textos articulados, advindos do contato direto em contextos de alteridade, apontando também ali influxos para a construção das *Mandalas* e a posteriores dramaturgias.

A fase das experiências mitodológicas em sala de ensaio e da pesquisa artetnográfica sobressaíram-se enquanto principais espaços de produção e deságue de referências sobre o *mito-guia*. Nestas experiências, firmaram-se o



XX REDOR

Encontro da Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisas sobre Mulher e Relações de Gênero

fluxo de ideias, as referências inconscientes das participantes, as imagens fomentadas nos estudos e nas pesquisas em campo. As pulsões pessoais a partir do tema, os experimentos davam-se por meio de sonoridades e os instrumentos musicais, com objetos, vestes e estruturas cenográficas da mitologia, sendo fundamentais para a construção dramaturgica e posterior encenação.

Importante também afirmar o quanto a camada de personalidade ganhou legítimo espaço na investigação da cena e da dramaturgia nestes dois textos, que trafegam por uma espécie de escrita-resgate de tempos e espaços, em si performática, uma escrita-memorial das mulheres artistas participantes dos processos.

Conclusões

Compreende-se que esse caminho de escritura dramaturgica, pela sua vocação ao colaborativo e à tecedura coletiva; pelo desejo de intertextualizar, de trançar experiências *f(r)iccionalis*; e pelo salto aos influxos arriscados de criação, com a ação de performar camadas de personalidade das artistas, acaba por se figurar como uma estratégia de criação feminista por excelência. Diz Tiburi:

(...) o feminismo é um método, no sentido de caminho que se faz ao caminhar, sem garantia alguma que se chegará no destino desejado. (2018, p. 44)

Naturalmente, o presente artigo não tem a pretensão de esgotar questões sobre todo esse processo de construção dramaturgica, mas por meio dele, podemos, em alguma medida, vislumbrar que a dramaturgia feminista acaba por se figurar com estratégias de criação que se contrapõem substancialmente à prevalência do discurso de autoria masculina e seus impulsos verticais de criação.

Entende-se por fim que o desejo de construir este caminho de criação acabou por me potencializar e também àquelas que comigo traçaram as diferentes jornadas, desembocando em debates dos *modos de construção textual* nas artes da cena impregnados pelos influxos performáticos, também dos *temas* que forjam o protagonismo feminino e renovam a representação da mulher no campo da dramaturgia contemporânea nacional.

Referências

- COHEN, Renato. *Performance como Linguagem – Criação de um espaço-tempo de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- FABIÃO, Eleonora. *Performance e teatro: Poéticas e políticas da cena contemporânea*. In: Sala Preta. Revista de Artes Cênicas. PPGArtes Cênicas da ECA/USP, 2009, pp. 235-246.
- GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: Do futurismo ao presente*; tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- JUNG, Carl. *O eu e o inconsciente*. São Paulo: Editora Vozes, 2001.
- LYRA, Luciana. *Dramaturgia feminista: Fogo de monturo e Quarança*; São Paulo: Giostri, 2017.
- _____. *Mitodologia em artes no cultivo do trabalho do ator. Uma experiência de f(r)icção*. 2015. Relatório Final de Atividade (Pós-Doutorado), Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal, 2015.
- _____. *Guerreiras e Heroínas em processo: Da artetnografia à Mitodologia em Artes Cênicas*. 2010. Tese (Doutorado em Artes), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas-SP, 2011.
- _____. *Guerreiras: Texto teatral e Trilha sonora original*. Recife-PE: Brascolor Editora, 2010.



XX REDOR

Encontro da Rede Feminista Norte
e Nordeste de Estudos e Pesquisas
sobre Mulher e Relações de Gênero

PINHO, Armando F.; OLIVEIRA, João Manuel. *Olhar político feminista na performance artística autobiográfica*. Revista *ex aequo*, Minho: Universidade do Minho, n 26, 2012.

PITTA, Danielle Perin Rocha. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Rio de Janeiro, Editora Atlântica, 2005.

RAGO, Margareth. *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TIBURI, Marcia. *Feminismo em comum: para todas, todes e todos*. Rio de Janeiro, Rosa dos tempos, 2018.

VAN GENNEP, Arnold. *Os ritos de passagem*. Petrópolis. Vozes, 2011.