

## O TEATRO DE NEREIDE SANTIAGO

Ligia Karina Martins de Andrade

### RESUMO

Este trabalho pretende analisar a transcrição cultural e a intermedialidade presentes na peça teatral inédita *Recriação dos Mitos Tikuna* de Nereide Santiago, apresentada na cidade de Manaus, no período compreendido entre 2009 e 2010, e em outros municípios da Amazônia brasileira. A companhia teatral *A Rã Qi Rise* consolida no cenário regional pelo longo período de atuação e pela proposta inovadora de desconstrução do fazer teatral local. Esta peça tem origem na Trilogia “Os teus olhos...”, encenada alguns anos antes pela mesma companhia teatral, ainda sob direção e autoria de Nereide Santiago. Tal estudo justifica-se pela importância do entendimento dos processos de tradução cultural, intersemiótica e intermedialidade presentes na tentativa de (re)criação ou transcrição dos mitos indígenas na obra em questão, sobretudo os mitos relativos à cosmologia dos Tikuna, povo que habita prioritariamente a região da tríplice fronteira Brasil-Peru-Colômbia. O entrelaçamento destes aspectos na dramaturgia em questão constitui um dos pontos-chaves deste estudo para a compreensão do processo de transcrição dos mitos na obra da autora, além das novas redes de significações criadas à medida em que propiciam um certo tipo de interação com o espectador. A conexão entre diferentes mídias e artes, e as novas redes de significação traçadas, definem-se a cada espetáculo e centram-se sobretudo na importância conferida pelo objeto em cena em relação às diversas mídias que entram em diálogo no espetáculo. Além disso, este estudo pretende colaborar na análise do fazer teatral contemporâneo realizado na região amazônica brasileira e seu alcance nacional e latino-americano.

**Palavras Chave:** Tríplice Fronteira Brasil-Peru-Colômbia; Teatro; Cosmologia Tikuna; Nereide Santiago

Este trabalho pretende analisar a transcrição cultural e a intermedialidade presentes na peça teatral *Recriação dos Mitos Tikuna* de Nereide Santiago, apresentada na cidade de Manaus, no período compreendido entre 2009 e 2010. A Companhia Teatral *A Rã Qi Ri* se consolida no cenário regional pelo longo período de atuação e pela proposta inovadora de desconstrução do fazer teatral local. Tal estudo trata da relação entre os processos de tradução cultural, intersemiótica e intermedialidade presentes na tentativa de (re)criação ou transcrição dos mitos indígenas na obra em questão. A discussão do entrelaçamento destes aspectos na dramaturgia do grupo constitui um dos pontos-chaves deste estudo para a compreensão do processo de transcrição dos mitos e das novas redes de significações tecidas à medida em que propiciam um certo tipo de interação com o espectador. A conexão entre diferentes mídias e artes, e estas novas redes do processo de significação, definem-se a cada espetáculo e centram-se sobretudo na importância conferida pelo objeto em cena em relação às diversas mídias que entram em diálogo no espetáculo.

Apesar de não haver espaço neste estudo para a discussão aprofundada da terminologia e das traduções que giram em torno da relação entre as artes e as mídias, adotar-se-á algumas das definições de Clüver, o qual relaciona os estudos desde a Literatura Comparada até a noção de

intermedialidade ou intermedial empregada em trabalhos recentes, termo advindo do alemão, sem no entanto privilegiar a relação do linguístico sobre as outras artes e mídias em interação, e ainda ele amplia a noção de intersemiótico às várias manifestações entre signos, mídias e artes contemporâneas, dando ênfase ao processo ao invés do produto.

A trajetória de Nereide Santiago inicia-se na década de setenta, especificamente na participação no teatro universitário da antiga Universidade do Amazonas, hoje Universidade Federal do Amazonas (UFAM), que ocorria sob forte vigilância da censura do regime militar. Na década dos anos oitenta, a autora cria a Companhia Teatral *ARãQIRI*, cujo elenco ao longo destes anos sofreu mudanças de atores, mas a novidade e a irreverência sempre estiveram presentes nas atuações sob a direção de Nereide Santiago e o apoio técnico de Cleonor Cabral, mantendo-se ainda hoje como forte característica do grupo. A Companhia conta com inúmeras apresentações de autores consagrados e de fôlego. Além disto, o grupo participou de uma série de apresentações e festivais regionais e nacionais, um deles realizado em São José do Rio Preto e outro em Blumenau, rendendo-lhe alguns prêmios nacionais, além dos regionais. Estes poucos dados contextualizam sua trajetória, mas não revelam a importância do grupo no contexto regional e a proposta de se construir teatro, ou des-construir, na cidade de Manaus.

Uma das obras a serem analisadas neste trabalho é uma adaptação da trilogia “Os teus olhos, eu quero comer... C’est bon!”, que se intitula “Recriação dos Mitos Tikunas”. Trata-se de uma peça encenada em 2009 e 2010 e readaptada para novas representações. A data de 2000, como se sabe, suscitou uma série de trabalhos reflexivos sobre o encontro entre as populações nativas do Brasil e os colonizadores portugueses, numa revisão dos termos “descobrimento”, “índios”, e de uma série de formas de nomeação e apropriação do Novo Mundo, exercidas sob o signo da dominação e do desejo de poder, fama e riqueza dos conquistadores europeus. Antes, a data de 1992 havia suscitado o mesmo questionamento por parte de todo o continente americano e global, com uma série de trabalhos designados como o Teatro do Descobrimento. É neste contexto que a autora lança sua dramaturgia ao recolocar o tema e a problemática oriunda do choque/contato entre as civilizações sob outra perspectiva. Nesta peça, tem-se a revitalização dos mitos tikunas, ou povo Magüta, que habita a região da tríplice fronteira Brasil-Peru-Colômbia. Na peça, a personagem o Índigena-narrador irrompe no cenário e passa a denunciar os abusos que a civilização vem praticando contra ela própria e os demais grupos humanos e seres: Pobres coitados!, aqueles que vivem apagando a história de nossa gente. Não sabem ou mesmo ignoram que cada parte da terra que pisamos, com os pés descalços sobre a profunda marca de nossas botas... se esquecem ou ignoram... toda a mata... Todos os bichos da terra e dos rios e os que voam sobre as nossas cabeças cortadas, tudo o que comemos ou queimamos vem tecendo nossa memória.” (2009, inédita). É neste

tom de denúncia que os atores, os quais se encontram sentados em praticáveis com pinturas representativas do povo pescado no Rio Evaré, representam toda a riqueza e elegância da cosmogonia deste povo. A cena inicial fica imóvel ou perde o foco principal à medida que seguem numa tela projeções de fotos e pinturas do povo Ticuna, extraídos de exposições ou de observadores que presenciaram momentos do cotidiano ou ritualísticos da comunidade, como o ritual da Moça-Nova. Noutra ocasião, uma atriz com capa de chuva amarela irrompe na cena, em meio à cerimônia de celebração do ritual de passagem da Moça-nova, e lê uma mensagem de alerta ou perigo iminente (Benjamin, 2006)– sua vestimenta longa, de náilon e amarela, reforça o aviso de perigo com o mesmo discurso veiculado todos os dias na mídia. Trata-se de nova denúncia de massacre contra a população indígena, cujo texto apresenta a indicação de didascália “em tom de gravidade”, mas que é atualizado pela rede de signos fônicos que a atriz articula, numa distinção entre o texto e o Texto a que Ubersfeld se refere quando fala da encenação. Aqui pode-se pensar ainda no papel do espectador que interage com o espetáculo e cria ou projeta sua leitura múltipla dos elementos que compõe a cena e o cenário, numa permanente interação entre as linguagens e artes que ocupam o espaço de encenação com a respectiva performance de cada ator diante dos olhos do espectador, numa ampla rede polissêmica.

Neste interim, realiza-se o ritual de passagem da Moça-nova ou “pelazón” em espanhol, festa em que as meninas se transformam em mulheres. Elas são isoladas dos demais membros da aldeia, embriagadas com o caxiri e tem seus cabelos arrancados, numa celebração do início do ciclo em que assumirão o papel de mulheres adultas na comunidade. Após uma série de rituais, elas são apresentadas aos demais membros e celebra-se a sua nova condição. Antes alguns membros fantasiavam-se de Macaco-prego e outros seres míticos para afugentar os maus-espíritos, sua função é dançar e fazer toda sorte de traquinagens para divertir o público e, num plano religioso, mediar o mundo dos vivos e o dos mortos. Este ritual dura uma semana e faz parte dos inúmeros ritos de passagem e de celebração da vida cultuados pelos tikunas do Rio Solimões. A fantasia da personagem que representa o Macaco-prego e os espíritos na encenação da peça entram em cena e brincam com o público que novamente é convocado a participar do espetáculo por meio da posterior leitura de um dos personagens já reservados para dois espectadores. Esta personagem-espectador participa até o término da peça cujo ciclo se fecha numa dança ritual. A irreverência das vestimentas do Macaco-prego com seu grande falo e a demanda dos espectadores de irem à cena e deixarem seus lugares remetem ao efeito de estranhamento do teatro brechtiano e enchem a cena de um novo tempo e espaço agora ocupados por novos papéis e que rompem o efeito de ficção ou representação para abrir novas significações.

Na peça de Nereide Santiago, a força de reorganização do mito, traduzida ao espectador de maneira lúdica e não-linear, mas fragmentada, cíclica, poética, transcriada, constitui uma forma de reorganização do universo que se encontra subvertido e denunciado na fala do Índigena-narrador que anuncia um fim de ciclo ou de linha... para o homem que fechou as portas ao mito na sociedade secular e desencantada. A fala “Pobres coitados...” marca a quebra do silêncio de um discurso mítico que será evocado pelas personagens da peça e a denúncia do caos instalado com os massacres e desrespeitos constantes e que apenas a linguagem mítica poderá dar conta ou reordenar. No entanto, mais adiante a figura da atriz com capa de chuva amarela introduz o discurso veiculado pela mídia, em meio ao mito, provocando um efeito de novo estranhamento brechtiano no espectador que sai do tempo-espaço-cênico recriado pelas personagens para ser arremessado no discurso midiático, da sociedade de informação e espetáculo, com um efeito de esvaziamento do sentido.

A tradução cultural e intersemiótica que a autora realiza, ao transcriar o mito indígena e colocá-lo em cena, aponta para um texto no qual o leitor ou espectador deve preencher os pontos porosos e as lacunas (UBERSFELD, 1989) que se abrem na trama urdida pela voz colocada na representação e que, longe de contar de modo linear os acontecimentos, deixa espaços de significação a serem preenchidos pelos leitores ou espectadores, que em algum momento são também convidados a ler fragmentos de diálogos da peça junto aos atores, numa (des)construção ativa do teatro e do texto que se traduz em espetáculo no instante de leitura dos espectadores-atores, numa remissão ao texto escrito que é atualizado pela voz dos espectadores-atores no aqui-agora da encenação.

A operação de tradução de línguas, que, como é sabido, é também tradução cultural e etnográfica, de acordo com George Mounin, e que James Boon reitera ao inverter a equação quando se refere à antropologia como “tradução extrema” (López-Baralt, 2005, p.19), encontra as mais diversas estratégias na tradução entre línguas e culturas. Na obra analisada, a tradução intersemiótica comporta instâncias de tradução interlingual e intralingual, segundo a terminologia de Jakobson, que alcançam alto grau de complexidade e colocam em diálogo vários textos e níveis de organização. É a partir de certa visibilidade destes aspectos que a leitura empreendida pode reconhecer, de acordo com Bhabha (1998), “uma estranha transformação que define o presente no qual a própria escrita da transformação histórica torna-se estranhamente visível” (p.308). A tradução propicia esta demonstração das marcas da personalidade do sujeito, o qual carrega a *tarifa*, expressão tão bem esclarecida por Derrida em *TorresdeBabel* (2002) como: o dever, a obrigação, a sucessão numa cadeia genealógica, a filiação. Esta necessidade de “estranhamento” presente na escrita da história, a inscrição do sujeito no presente pela via do passado histórico e do qual ele é um “devedor” de acordo com

Benjamin, é a mola propulsora do Teatro do Descobrimento que pretende reabrir a ferida do passado para inscrever a dor latente do presente, num movimento de “escrita da transformação histórica”, sem ocultamento. Apesar de que o texto dramatúrgico tem como característica o apagamento da voz do autor em detrimento das personagens, este fato complexifica a pluralidade da representação no teatro. Isso é nevrálgico, porque se toda obra se presta não apenas a contar uma vida, inscrevendo-se numa genealogia e filiação, segundo Benjamin, mas sim a uma relação de “sobrevida”, porque todo o original demanda uma tradução, e este é, em última instância, o papel da tradução, ou seja, a contribuição com o parentesco das línguas, no sentido de não necessariamente uma menção à origem filogenéticas destas, mas a noção de tradução como uma contribuição com as camadas do manto sagrado que levariam à linguagem de Deus. Então, a obra de Nereide Santiago inscreve-se nesta tentativa de, a partir da recriação dos mitos tikuna, narrados oralmente em sucessivas gerações e recopilados pelos próprios tikuna em sua língua para publicações governamentais, de contribuir para a linguagem sagrada e divina. A incorporação do mito a uma nova linguagem artística e semiótica, ou seja, a tradução intersemiótica realizada pela dramaturga na indissociável relação na representação entre corpo-oralidade, contribui para a proliferação destes elementos polissêmicos e a interação entre os textos, as artes e mídias colocadas em relação ou choque na representação do grupo.

Esta perspectiva abre a reflexão sobre os estudos das interartes e da intermedialidade, uma vez que entram em jogo várias artes (tais como: a música do canto Tupinambá do álbum *Teatro Do Descobrimento*, a vestimenta das personagens confeccionada pelo próprio grupo, a fotografia, o artesanato com motivos indígenas que compõe o cenário, etc.) e mídias (a projeção das fotografias e imagens registradas por observadores ou antropólogos e pesquisadores sobre a comunidade a modo de registro etnográfico). George Steiner em sua reflexão sobre o ato de ler indica que “todo ato da recepção em linguagem, em arte e música é um ato comparativo” e que todo ato de ler é comparar, portanto este passa pelo crivo da literatura comparada, que é sempre “herdeira de Babel”, envolvendo todo o campo da problemática da produção e recepção de sentidos textuais:

Tudo que se passa entre as línguas, entre os textos de períodos históricos ou de formas literárias diferentes, as interações complexas de uma tradução nova e das que a precederam, a antiga mas sempre viva rivalidade entre as letras e o espírito, todo esse comércio é o da literatura comparada. (STEINER, 2001, p.159)

A discussão de Clüver sobre a intermedialidade e as formas de textos, sua produção e recepção pelo público, diante de novas linguagens, artes e mídias em permanente interação, nas quais

se tem novos parâmetros é fecunda na discussão do teatro da autora, uma vez que ele não deixa de lado o signo linguístico e o texto em suas múltiplas possibilidades de interação, mas também introduz a questão da semiótica e das mídias em interação no processo de reflexão das inter artes e inter mídias. A noção de tradução intersemiótica apontada primeiramente por Jakobson como “uma tradução de signos verbais em sistemas de signos não-verbais” aponta para uma primeira visão da tradução na qual os aspectos inerentes ao sistema semiótico devem ser analisados a partir de seu emprego e sua determinação. É neste sentido que a transcrição dos mitos tikuna passam por outros arranjos sígnicos no teatro (Anne Ubersfeld considera que o texto na representação é a posta em cena pelos atores do conjunto de signos fônicos, ou ainda os “signos linguísticos ordenando os não-linguísticos” num conjunto sêmico complexo da representação, num privilégio da voz dos atores e seus silêncios. Além disto, os objetos em cena seja por sua ausência ou presença são ressignificados e recobrem aquilo que Ubersfeld define como a porosidade do texto dramático, no qual os espaços de significação são completados pelo leitor ou espectador da peça. Um praticável não apenas está desprovido de seu significado como objeto do mundo real, mas também assume outra função no prosaetrio, numa espécie de objeto-síntese que apona seu caráter polissêmico. A crítica Anne Ubersfeld também coloca a complexidade da relação entre a explicitação dos procedimentos de leitura do texto teatral, que é o que permanece, e a representação deste texto –como um relâmpago fugaz e passageiro que apenas avisa ou anuncia a tempestade. Neste sentido, o interesse do semiólogo é o de descompor as práticas textuais e semióticas, “o discurso dominante” ou “o discurso apreendido” entre o texto e a representação: “...una invisible barrera de prejuicios, de ‘personajes’ y de ‘pasiones’; romper incluso con el código de la ideología dominante para la que el teatro es un instrumento poderoso” (UBERSFELD, 1989, p.10). Isto se dá justamente porque o teatro é uma arte paradoxal, devido ao seu caráter de produção literária e representação concreta “a flor de um dia” e “feita para uma única representação” como desejava Artaud (idem, p.11). Neste sentido, é igualmente importante separar o conjunto de signos textuais do conjunto de signos representados, alertando de que a tarefa do diretor não é “traduzir a outra língua” um texto em busca da fidelidade, mas sim criar um *abismo* entre ambos conjuntos de modo a selecionar o que a voz do texto deve fazer escutar, numa escolha determinada junto aos atores e demais artistas, técnicos, músicos, etc., dos elementos que vão para a representação, numa exploração para além do texto (ibidem, p.13). Neste sentido, o Teatro do Descobrimento que se pretende como uma forma de recolocar em choque as vozes da história e reescrever a própria história, desta vez sob a visão dos vencidos (contra à ideologia dominante) e seus desdobramentos, encontra forte ancoragem na peça que diante da fragmentação do mito e da exposição desta linguagem nova,

não-linear e mítica entra em choque com o discurso da mídia monótono, grave e desencantado, como se constatou.

O artigo “A tarefa/renúncia do tradutor” de Walter Benjamin abre a possibilidade de diálogo e aproxima a tradução de todas as demais traduções (*traduzibilidade*), cujo eco ressoa na “pura linguagem”, divina e seu caráter messiânico. Vale notar que esta linguagem pura, em Benjamin, seria uma referência à língua pré-Babel, não no sentido de pureza e ideal, mas no sentido de língua mágica e encantada, na qual todas as traduções em última instância viriam a contribuir e tentariam tocar (“tanger”) e na qual, no fim das contas, todas as traduções confluiriam de maneira aproximada, numa relação do original com as possibilidades abertas pela tradução, sempre na ânsia de alcançar a língua ausente, desejada ou primeva. Trata-se, sem dúvida, de uma relação de interdependência entre o original e a tradução, e pressupõe remeter àquilo que na obra é traduzível e, também, intraduzível. Essa espécie de língua utópica, centrada na comunhão entre a palavra e o objeto, tem como missão portar a carga de uma energia vital, ou, ainda, a indissociabilidade da palavra que deve carregar a relação de vida, e por extensão de morte, sexualidade e espírito, e que não se apresente separada metafisicamente do objeto em si, mas que deva conter e transmitir a matéria deste por meio do signo linguístico. Essa dupla-tarefa é levada às máximas consequências no teatro da autora e as complexas relações de tradução revelam a luta com as palavras que é materializada pelos atores e espectadores na representação (privilegio do teatro), numa nova escrita cujo “fundamento histórico e ontológico” compõe uma tarefa de tradução e literária que “não esconde a duplicidade de sua autoria”<sup>114</sup>.

O artigo de Walter Moser sobre a intermedialidade e sua tentativa de registrar os vestígios de uma arqueologia midiática, mais próxima à noção de arquivo de Foucault do que de um resgate propriamente genealógico, concebe a relação entre as mídias considerando que “o processo é tão importante quanto os resultados” (2006, p.42). A tese que propõe investigar é se existe nesta visita dos lugares comuns na relação entre as artes, ou ainda se se busca um lugar de emergência, ou seja, a cena primordial da intermedialidade ou antes se procura elaborar uma estrutura que está sempre subjacente à intermedialidade. Em sua análise, ele avalia que a interação entre as artes coloca em evidência o potencial de um “dispositivo intermedial” à medida que desenvolve uma “função heurística” que dá a ver e conhecer a midialidade da arte (idem, p.63). Neste sentido, pode-se analisar a presença das cenas projetadas pela tela na peça na recriação dos mitos de pinturas realizadas pelos tucuna, reconhecidos como grandes artistas devido à qualidade estética de seus artefatos e pinturas,

---

<sup>114</sup>Sobre um detalhamento das tendências da prática da tradução, consultar o primeiro capítulo “Melancolia e tradução: percurso” de Lages (2002).

bem como de fotografias da comunidade no ritual da Moça-nova e outros, que configurariam um *mis-en-âbime* no âmbito da encenação. Se pensamos nas questões colocadas por Morse como a escavação dos vestígios de uma arte primeva, as pinturas projetadas têm uma função primeira na cadeia de significação, depois da fotografia que se serve do aparato tecnológico, muitas vezes realizado por antropólogos ou observadores que visita(ra)m e registra(ra)m os rituais na comunidade, até a interação destas artes na projeção durante a representação, servindo ainda do inalienável aqui-agora da encenação, somente repetível por meio de um novo espetáculo.

A relação básica entre as arte e mídia é uma relação de implicação que, no nível da manifestação e percepção, se traduz frequentemente em uma “invisibilidade”, uma transparência da mídia na arte: a arte persegue seus próprios objetivos, apoiando-se no que chamei aqui de uma alicerçe midiático originário que é entretanto “esquecido” no ato da recepção. É no momento estésico da interpelação dos sentidos que arte e mídia se entrelaçam, mas o aparelho midiático em suas dimensões materiais, técnicas, sociais, econômicas, etc. ultrapassa muito essa zona de contato concreta. (MORSE, 2006, p.64)

Segundo o autor, as práticas e técnicas variadas que podem servir como dispositivo entre as mídias permite ao artista anular a “transparência da mídia”, isto, é tornar a midialidade da arte opaca e assim visível e reconhecida. Num contexto intermidial, a interação e a intersecção entre as artes e também entre duas mídias permite vislumbrar a midialidade de uma maneira diversa. É o que ocorre na encenação da peça de Santiago, na qual as artes em interação e em cruzamento apontam a possibilidade midial das mesmas e a intermidialidade que o contato produz oferece um processo de interação que leva o espectador a refletir sobre o encontro das mídias e suas possibilidades, tornando visível os procedimentos na peça que entram em choque com a encenação e o efeito de transparência e invisibilidade da mídia em interação com as artes e que produzem efeitos inéditos na recepção. Estes são alguns aspectos que compõem o teatro de Nereide Santiago e que demandam serem aprofundados na produção e recepção do teatro contemporâneo realizado na região amazônica.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Willi Bolle et al. (org.). Belo Horizonte/São Paulo, Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, pp.1057-1110.

\_\_\_\_\_. “Sobre o conceito da História” in: *Magiaetécnica, artepolítica: ensaiosobreliteraturaehistóriadacultura*. trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Editora Brasiliense, 2 ed., 1986, pp.222-232.

\_\_\_\_\_. *Ensayos Escogidos*. Trad. Murena H. A. Buenos Aires, Editorial Sur, 1967.



BERMAN, Antoine. *Aprovado estrangeiro. Cultura e tradução na Alemanha romântica*. Trad. Maria Emília P. Chanut. Bauru, EDUSC, 2002.

BHABHA, H. *O local da cultura*. Trad. Eliana de L. L. Reis. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 1998.

CLÜVER, Claus. "Inter textus/Inter Artes/Inter Media" in: *Revista AletriA*, n.14, 2006, pp.11-41,

LAGES, S. Kampff. *Walter Benjamin. Traduçãoemelancolia*. São Paulo, EDUSP, 2002.

LIMA, Grazielli. "Intermedialidade: novas perspectivas dos estudos inteartes" In: *Revista Todas as Musas. Revista de Literatura e das Múltiplas Linguagens da Arte*. Ano 5, n.1, jul.dez. 2013. Site <http://www.todasasmusas.com>. Acesso em 30 de outubro de 2013.

LÓPEZ-BARALT, Mercedes. "Para decir al otro" In: *LiteraturayantropologíaennuestraAmérica*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2005.

MOSER, Walter. "As relações entre as artes por uma arqueologia da intermedialidade" in: *Revista ALETRIA*, jul.dez. 2006. Site <http://www.periodicos.letras.ufmg.br>. Acesso em 30 de outubro de 2013.

SANTIAGO, Nereide. "*Os teus olhos eu quero comer, c'est bon!*" (texto inédito). Manaus, 1997.

\_\_\_\_\_. "Do texto à cena: funções do objeto" in: *XI Congresso Internacional da ABRALIC. Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo, USP, julho 2008.

\_\_\_\_\_. "*Recriação dos Mitos Tikuna*" (texto inédito). Manaus, 2009.

TICUNA, *Torii' Ügü. Nosso Povo*. Rio de Janeiro. MUSEU NACIONAL/UFRJ/SEC/ MEC/SEPS/FNDE. Memórias Futuras Edições Ltda. 1985.

UBERSFELD, Anne. trad. Francisco Torres Monreal. *Semiótica Teatral*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1989.