

# CENA E SUBVERSÃO NO CARNAVAL

## O MARACATU RURAL E A RECENTE PRESENÇA FEMININA NESTA EXPRESSÃO ARTÍSTICA

*“Escena y Subversion en el Carnaval: el Maracatu Rural y la reciente presencia femenina en esa expresión artística”*

Monique Luca Maritan\*

Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra\*\*

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

**RESUMO:** O presente artigo busca analisar os elementos que compõem a expressão artística popular do Maracatu Rural, majoritariamente presente no município de Nazaré da Mata – Pernambuco, tendo como principal ponto de análise o Coração Nazareno, grupo exclusivamente feminino. Além de constatar o caráter singular contido na presença feminina em uma manifestação tipicamente masculina, a investigação vem revelando que há uma grande carga de elementos cênicos nessa livre expressão popular, que lança mão, além de recursos teatrais básicos (personagens/ figuras, figurinos, máscaras, música e dança, entre outros), dos elementos conceituais que abarcam a ideia de performance, configurando assim uma expressão tradicional popular e carnavalesca que utiliza-se de um corpo cênico no momento do encontro com o público.

**Palavras-chave:** Maracatu Rural; Cultura Popular; Carnaval; Feminismo.

**RESUMEN:** El presente artículo busca analizar los elementos que componen la expresión artística popular del Maracatu Rural, mayoritariamente presente en el municipio de Nazaré da Mata - Pernambuco y tiene por su principal punto de análisis el Corazón Nazareno, grupo exclusivamente integrado por mujeres. Además, constata la singularidad de la presencia femenina en una manifestación típicamente masculina, la investigación viene revelando que hay una gran carga de elementos escénicos en esa libre expresión popular, que utiliza los recursos teatrales básicos (personajes / figuras, vestuarios, máscaras, música Y danza, entre otros), y los elementos conceptuales que abarcan la idea de performance, creando así una expresión tradicional popular y carnavalesca que se vale de un cuerpo escénico en el momento del encuentro con el público.

**Palabras clave:** Maracatu Rural; Cultura Popular; Carnaval; Feminismo.

## 1. Cena e Carnaval

Os trânsitos e contaminações entre o Carnaval e as Artes da Cena podem ser deflagrados e analisados sob diferentes esferas e pontos de vista. As vestimentas diferenciadas, o estado da presença física (e/ou da presença cênica), as atuações e possibilidades vividas pelo sujeito/ator/brincante de vestir e encarnar determinadas personas/figuras, a música e a dança, o espaço para o espetaculoso, para o acontecimento, o uso da máscara, são alguns dos pontos em que carnaval e cena se misturam e se entrecruzam alimentando-se mutuamente e fundando o que de principal há nos dois: a necessidade de comunicar e o encontro com o outro.

No Brasil, as manifestações carnavalescas compõem um enorme número de variações quando se trata de brincar o carnaval. A cada região, a cada estado e a cada cidade, mais de uma possibilidade de festejo, brinquedo ou tradição carnavalesca.

O presente artigo tem como objeto de estudo o Maracatu Rural (ou Maracatu de baque solto), tradicionalmente praticado em Nazaré da Mata - Pernambuco com enfoque no *Grupo Coração Nazareno*, composto apenas por integrantes mulheres. Neste texto não me atentarei profundamente a questões de gênero e classes

sociais que, inevitavelmente, estão implicadas na cena do Maracatu, esta investigação mais ampla de todo engajamento do grupo farei adiante com o desenvolvimento de toda a pesquisa. Aqui lançarei um olhar específico sobre os elementos cênicos presentes nesse brinquedo, bem como analisarei as possibilidades híbridas que podem abarcar a experiência cênica e carnavalesca que é o Maracatu Rural.

No campo acadêmico, outros trabalhos dedicam-se a olhar para esse folguedo - o Maracatu Rural - sob a ótica dos elementos cênicos e carnavalescos. Oliveira (2010) lança olhar ao turismo que, em um processo de apropriação, utiliza imagens descontextualizadas de figuras desse brinquedo em prol do mercado e do capital. Medeiros (2003) dedica-se a fazer um recorte da luta de classes que torna-se evidente nas loas e toadas. Trigo (2012) tem o enfoque nas máscaras, traçando um paralelo entre as máscaras presentes em cena e nas ruas quando se trata do carnaval. . Acerca do Maracatu Rural e outras expressões artísticas performáticas, Sena (2012); Fernandes (2012); Storni (2012); Pinheiro (2015); Martins (2015); Souza (2017); Silva (2017); Maciel (2017); Oliveira (2015); Vasconcelos (2017); Vianna (2014); Martins (2014); Também é possível fazer aproximação com a pesquisa de Nobre(2010); Lyra (2011); Gubert (2012); Martins (2013); Filha (2015), Pinto (2015); Silva (2015); Polidoro

(2014); Moura (2016); Batista (2016); Silva (2016) quando se trata de feminismo e estudo de gênero na arte e na cultura popular.

A escolha do Maracatu Rural como objeto de estudo para compreender seu caráter cênico passa a ser significativo a partir da percepção de que as livres expressões populares pertencentes à esfera pública têm um caráter de resistência, de ocupação do espaço, de troca e envolvimento com a comunidade. O brincante na rua atua, brinca e comunga com seu igual a sua situação e o lugar que ocupa na sociedade. O ator no palco age, cria, imita e traz à tona a reflexão política acerca das questões de convívio da sociedade. Ambos operam não apenas como um retrato do convívio humano e suas demandas, mas também como trampolins, como dispositivos críticos para a reflexão, a subversão, a transformação, a ressignificação de ideias e pensamentos que norteiam os princípios da convivência em grupo formando assim um dos pilares da sociedade.

A enorme gama de imagens evocadas no imaginário pela simples menção do verbete 'carnaval' é somente um disparador que deflagra a complexidade contida nesse evento. Cores, ritmos, sons, danças, máscaras, cenas, elementos que se misturam num emaranhado colorido e organicamente caótico dessa festa pertencente à esfera mundial que perpassa a humanidade

há séculos, perpetuando-se e modificando-se constantemente num exemplo vivo do paradoxo que é o confronto entre tradição e modernidade. As definições acerca da origem do carnaval não são unânimes nem definitivas. Estudos revelam que, desde o momento em que a historiografia consegue dar conta de escriturar a humanidade e seu comportamento, há registros de grandes festas que reuniam os indivíduos na esfera coletiva com a finalidade de festejar a colheita, a fartura, a chegada da primavera, dançando, cantando e comungando a vida em grupo. Configurando uma festa pagã (como nos registros do carnaval na Grécia e no Egito Antigos) ou uma celebração religiosa (como ocorre após o cristianismo acoplar o carnaval a seu calendário), o que se faz relevante nesse evento é a sempre presente característica de um rompimento com o cotidiano. Rompimento esse que inaugura um espaço/tempo para se extravasar a dificuldade contida nos dias comuns, a libertação da dureza do trabalho, a comunhão e a troca pública.

O certo é que desde os primórdios da humanidade ocorriam festas onde se interrompiam a dureza e monotonia do trabalho e se estabeleciam intervalos de alegria, liberdade e descanso, acompanhados muitas vezes de orgias. Constituíam-se momentos de ruptura com o cotidiano, de desligamento com a dura realidade de esforço e trabalho incansável. Essa ruptura era geralmente acompanhada pela inversão dos hábitos diários, em que as pessoas geralmente descumpriam as normas estabelecidas e cometiam excessos de todas

as naturezas. Obviamente, isso fazia sentido, sobretudo para as classes subalternas, sujeitas às severas regras do dia a dia, à falta de liberdade e ao escasso lazer. Esse curto período se caracterizava por refeições fartas, muitas danças, utilização de máscaras em desfiles e desobediência às regras sociais. (MEDEIROS, 2003, p. 110)

Mesmo cooptado e inserido no calendário da religião que por séculos seguidos dominou e definiu hábitos festivos em todo o mundo – o cristianismo e mais precisamente o catolicismo – o carnaval não perde a sua característica subversiva de quebrar as normas, estabelecer uma esfera pecaminosa (sob o olhar moral e religioso), por vezes violenta, mascarada em forma de festa e comunhão.

## 2. O Maracatu Rural no carnaval e sua história

Perante tantos anos de história e tamanha complexidade, contextualizar e analisar o carnaval na multiplicidade que é o Brasil não é tarefa mais tranquila. Com a expansão territorial e diversidade cultural presente em cada região do país, pode-se dizer que o Brasil não festeja o carnaval, mas sim os carnavais. Em cada estado, mais de uma manifestação carnavalesca, mais de um modo de festejar, mais de uma tradição.

Nesse emaranhado, talvez Bahia, Rio de

Janeiro e Pernambuco se destaquem, não apenas por conterem no carnaval expressões tradicionais e culturais riquíssimas, marcantes e múltiplas, mas também (e quiçá como consequência disso) por serem os maiores alvos da comercialização, do turismo e do consumo que o sistema capitalista e as regras do mercado exercem sobre essa festa.

Sob essa ótica, ergue-se a paradoxal relação entre tradição e modernidade. Respondendo a demanda do turismo, o Maracatu Rural acaba sendo a imagem mais utilizada para a comercialização do carnaval pernambucano, tornando-se um potente símbolo da comunicação visual: “o maracatu rural chama a atenção dos turistas por ser uma manifestação “exótica”, e a indumentária do caboclo<sup>1</sup> é um convite “a fotografias” por ser muito colorida e bonita.” (OLIVEIRA, 2011, p.67). Desde os anos 90, com o movimento *manguebeat* e a consequente aceitação da cena cultural pernambucana e sua difusão para a classe média e artística de outras regiões do Brasil, os brincantes lidam com essa nova relação de consumo com uma atividade que, para quem a pratica, é tradição, história oral, preservação cultural e identitária e indubitavelmente, resistência. Dessa relação complexa entre comércio e cultura, assomam recentes discussões entre os brincantes e seus entendimentos acerca das consequências do relativamente recente vínculo entre o Maracatu

Rural e a diligência mercadológica, inaugurando desde posicionamentos que não abrem espaço para a difusão de imagens do brinquedo, em sua maioria dissociadas de sua essência, como pareceres que enxergam nesse processo, a oportunidade de propagação de uma manifestação que historicamente habitou as margens sociais.

A história desse brinquedo está intimamente associada à realidade dos engenhos canavieiros que, desde o século XVI, assolou solos produtivos com a monocultura da cana-de-açúcar na região nordestina, encontrando na Zona da Mata pernambucana condições propícias para seu desenvolvimento.

O solo tipo massapê, o clima úmido, a existência de rios perenes, navegáveis desembocando no Atlântico, facilitava o embarque dos produtos da região à Europa. Isso levou o colonizador, na ânsia de obter lucros, a optar pela plantação da cana-de-açúcar, muito procurada no mercado europeu daquela época. Daí, foram doadas terras àqueles que possuísem condições para instalação de engenhos. (MEDEIROS, 2003, p.153)

Nesse cenário, emergem junto à economia açucareira, os senhores de engenho. Homens ricos, proprietários das terras, que em um esquema coronelista mandavam e desmandavam nos arredores de seus engenhos, configurando assim um sistema exploratório e opressivo das classes subalternas, os camponeses e os trabalhadores

rurais executores do trabalho braçal. Essa é a origem dos brincantes dessa expressão artística. Sempre em condições de trabalho dificultosas, horas a fio sob o forte sol, com a exigência física pesada concernente ao corte da cana, sob um ambiente duro de relações autoritárias, reuniam-se normalmente aos sábados, após as cansativas horas de expedientes de toda a semana, para brincar o Maracatu. Para os maracatuzeiros, portanto, esse era um momento de protesto, em que podiam reunir-se e encontrar seus pares, sentir a liberdade um pouco mais próxima e imprimir suas revoltas nos conteúdos contestadores das letras das loas.

A forte ligação com o período carnavalesco associa-se com a ideia – presente nos climas das festas de carnaval – de se inaugurar um espaço/tempo para ser quem se quer ser. O lugar em que tudo é permitido, o momento em que vestimos outra roupa e com essa nova roupagem, permitimo-nos também novas ações e posturas.

A espetacularidade contida no Maracatu Rural liga-se intimamente com o modo que ele se estrutura enquanto brinquedo carnavalesco:

- TOADAS: com as músicas organizadas em toadas e loas, os versos assemelham-se estruturalmente aos aboios e repentes<sup>2</sup>, trazendo como elemento marcante a improvisação,

que abre espaço para cada mestre revelar sua particularidade, imprimindo suas opiniões sobre variados assuntos.

- ORQUESTRAS: a variação na composição da orquestra depende do grupo, mas em sua maioria o gonguê, o bombo, o surdo e o tarol (caixa) são os elementos percussivos, além dos metais (presentes aqui, porém ausentes no Maracatu Nação ou de baque virado<sup>3</sup>): trompete, trombone e clarinete.

- BAIANAS: uma figura que aparece em outros blocos carnavalescos (como por exemplo nas Escolas de Samba cariocas ou mesmo no Maracatu Nação), as baianas aparecem com saias armadas e rodadas em vestidos longos e pesados. Enquanto as damas de buquê carregam buquês de flores, uma delas (a dama da boneca) traz consigo uma boneca de pano, que simboliza a proteção ao grupo. É relevante destacar que antigamente, pela severa restrição às mulheres em participar dos encontros, as baianas eram representadas por homens travestidos de mulheres. Com o tempo, elas ganharam permissão em participar do brinqueado somente nessa ala. E assim se mantem a estrutura de todos os grupos, com exceção do *Grupo Coração Nazareno*, que subverte essa regra com integrantes mulheres que desempenham todas as funções.

- CABOCLOS DE LANÇA: como dito anteriormente, é a principal figura do maracatu. É “a que mais se destaca no maracatu, por estar em grande número, pela riqueza de sua fantasia e pelas evoluções feitas durante a apresentação do maracatu” (OLIVEIRA, 2011, p.64) Ele veste uma gola colorida e toda bordada de lantejoulas que cobre do pescoço aos joelhos, óculos escuros e um chapéu todo enfeitado com muitos papéis coloridos. “Pintam seus rostos com tintas vermelha ou laranja e usam uma lança de madeira pontiaguda recoberta com inúmeras fitas coloridas chamada guiada” (ASSIS, 1996, p.25-26). O mestre dos caboclos traz na boca um cravo branco, desenhando uma figura intrigante e que, segundo os brincantes atuam para “fechar o corpo”. Os movimentos com a guiada esboçam uma miscelânea de dança e guerra. O aspecto guerreiro e contestador do Maracatu torna-se palpável ao ver um caboclo de lança brincando e dançando. Com movimentos certos e hábeis, eles empunham a lança como se estivessem prontos para uma batalha, porém sempre dançando ao som das toadas e loas.

- CABOCLOS DE PENA: assemelhando-se a um universo mais indígena, trazem chapéus com penas de pavão, além do arco e da flecha (também enfeitados com penas). São chamados também de “arrea-má”, pois servem para tirar o mal.

A composição física coreográfica do Maracatu é sempre com a base baixa. Joelhos bem flexionados, eixo do tronco inclinado na diagonal, ressaltando e mimetizando a relação com a terra e o plantio, assemelhando-se à posição em que os trabalhadores devem ficar para usar o facão e realizar o corte da cana com produtividade acelerada e eficácia.

Enxergar no Maracatu Rural um acontecimento potente e que extrapola as bordas do culto religioso e folclórico permite que lancemos a essa manifestação cultural (como a muitas outras presentes na região do nordeste) um olhar artístico minucioso, reconhecendo a carga de teatralidade que essa manifestação cultural possui. Partindo do conceito de performances culturais, presente na obra de Victor Turner acerca da linguagem performática, o Maracatu Rural opera como ponto de encontro, troca e comunicação, “que inclui não apenas linguagem falada, mas também os meios não linguísticos como a música, a dança, a atuação, as artes gráficas e plástica, combinadas em muitos caminhos para expressar e comunicar [...]” (LYRA, 2005, p.63).

As simbologias iconográficas passadas cuidadosamente pela linha tênue da tradição oral revelam a teatralidade proveniente das cerimônias e cultos afro-religiosos. Pelas palavras de Luciana Lyra, que se debruçou sobre as características

performáticas do Cavalo Marinho – brinquedo e auto religioso presente principalmente no estado de Pernambuco - “carregam em si a dimensão da ruptura e da resistência, não perdendo o contato com a espontaneidade e a teatralidade, em detrimento do ensaiado e elaborado, o que se reflete sobremaneira nos discursos de cenas e encenações dentro dessas expressões.” (LYRA, 2005, p.65).

### 3. As mulheres do Maracatu Coração Nazareno

Tradicionalmente composto por homens, os Maracatus Rurais da Zona da Mata Norte do estado de Pernambuco vivenciam um movimento recente: a presença feminina no brinquedo. O Maracatu Rural sempre foi caracterizado pela forte presença masculina. Por muitos anos, somente os homens podiam participar do brinquedo e até mesmo as figuras femininas (as baianas) sempre foram representadas por eles, como citado anteriormente. Segundo alguns brincantes, essa restrição ocorria porque além do peso das roupas e dos surrões<sup>4</sup> carregados pelos brincantes, o brinquedo se fazia muitas vezes agressivo e perigoso. Após horas dançando, tocando e bebendo muita cachaça, no clima do festejo do carnaval, os grupos saíam às ruas e se ocorresse um encontro entre grupos distintos, os caboclos de lança entravam em embates que partiam para a agressão física. Esse caráter

sempre afastou as mulheres, que dentro de uma sociedade machista, deveriam necessariamente ocupar a esfera privada, cuidando da casa e dos filhos, não podendo arriscar sua integridade física. Entretanto, esse cenário foi-se modificando com o passar do tempo e as alterações relacionais ocorridas na sociedade:

A maioria das mulheres que decidiram quebrar os tabus e entrar nesse universo cultural, dominado por homens, começaram como a Maria José<sup>5</sup>, observando, cuidando das fantasias, confeccionando-as e acompanhando de longe as brincadeiras, porém com um desejo latente de participar delas. Enquanto os homens as consideravam frágeis e impuras, as mulheres tinham certeza de sua força e capacidade para enfrentar os desafios de brincar os dias de carnaval com um “surrão” nas costas e sem descuidar de suas obrigações. (SILVA; FILHA; PINTO, 2015, p.57 e 58).

Como um processo relativamente recente, a entrada de mulheres como integrantes de Maracatus e até mesmo a posterior formação do *Maracatu Rural Coração Nazareno*, esboça uma alteração fundamental no que diz respeito à discussão de gênero na arte.

Se a insistência resistente do festejo se faz presente ainda hoje, a renitência e força das mulheres desse grupo se faz ainda mais especial. Em um ambiente rural e numa região onde as margens do machismo e do patriarcado são mais veementemente delineadas, um grupo todo

liderado por mulheres traz uma singularidade com grande carga subversiva. Num cenário teatral espontâneo e criativo frequentemente fadado às arestas do patriarcado, o *Coração Nazareno* indica uma expressão de subversão. Mulheres que lideram, dirigem e coordenam – em sua maioria negras e pardas, de todas as idades, comumente aceitas no cenário da vida doméstica/privada – tomam o poder e vão às ruas, rompem as esferas do privado, deixam suas casas por dias e vão enfim à esfera pública, sob a forma da liderança.

#### 4. Conclusão

Se as festas carnavalescas e a fenda espacial/temporal que elas inauguram anualmente carregam nas ruas o viés contestatório, reflexivo e subversivo que as artes cênicas podem igualmente conter nos palcos, a chegada inusitada das mulheres nesse cenário restrito e masculino que é o Maracatu Rural caminha na mesma direção de insubmissão.

Válido ressaltar que, o cenário do fazer teatral não se apresenta livre da dominação e hegemonia masculina. Portanto, lançar um olhar específico para o corpo e a presença da mulher nessa expressão artística colabora para a compreensão de como essa estadia feminina reverbera nas relações de gênero quando se trata de tradição e cultura popular e pode

trazer a conseqüente pertinência de aumentar a compreensão dos estudos de gênero na cena. Compreender como se dá a transposição e composição de arquétipos até então masculinos para corpos femininos, a singularidade de um possível protagonismo artístico feminino como expressão de subversão artística/política, os processos criativos e de construção do corpo cênico e como eles transitam entre cena e performance, relações sociais e políticas no fator ritualístico e teatral da cerimônia. Todos esses aspectos transitam entre os artífices da cena e a carnavalização.

Sendo assim, o Maracatu Rural, como manifestação popular tradicional atuante do ciclo carnavalesco pernambucano encarna de forma híbrida elementos cênicos teatrais e performáticos, funcionando como um espaço de acontecimento e experiência compartilhada com o público. Nessa brincadeira intercambiária, carnaval é cena e cena é carnaval.

## NOTAS

<sup>1</sup> Caboclo de lança, uma das figuras principais do brinquedo. Veste uma gola colorida e carrega uma lança nas mãos.

<sup>2</sup> Aboios são cantos sem palavras cantados pelos vaqueiros enquanto conduzem os bois pelas estradas. Presente no Nordeste e nos estados de Minas Gerais, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul e Goiás. Repentes são improvisos de palavras cantado por dois cantadores, que intercalam versos em letras rimadas. Muito presentes na região do Nordeste.

<sup>3</sup> Maracatu Nação ou Maracatu de baque virado, outro tipo de maracatu, presente na zona urbana de Recife, que retrata a festa de coroação dos reis de Congo. Tem o ritmo mais palatável e foi mais difundido para fora do estado, através de artistas como Chico Science, integrante do grupo musical Nação Zumbi, que mesclava os baques do Maracatu de baque virado com a guitarra elétrica.

<sup>4</sup> Surrões são amarrações de chocoalhos que vão às costas dos brincantes.

<sup>5</sup> Componente do Coração Nazareno e primeira mulher a “bater surrão”. Nota minha.

## REFERÊNCIAS

ASSIS, Maria Elisabeth de Arruda. *Cruzeiro do forte: a brincadeira e o jogo de identidade em um maracatu rural*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE. 1996.

CAMAROTTI, Marco. *Teatro do povo do nordeste: resistência e voz*. Recife: Editora UFPE, 2001.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC/INL,

1962.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Drama, Ritual e Performance em Victor Turner*. In *Sociologia & Antropologia*. Rio de Janeiro, v.3, 2013, p. 411- 440.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem – Criação de um Espaço-tempo de Experimentação*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1989.

COHEN, Renato. *Work in Progress na Cena Contemporânea*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1998.

DAWSEY, John Cowart. *Victor Turner e Antropologia da experiência*. Cadernos de Campo, USP, ano14, v.13, p. 163-176, 2005.

LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. *Mito Rasgado: Performance e Cavalinho na Cena In Processo*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2005.

MARTINS, CARLA PIRES. *Cravo do canavial: “entre” o maracatu rural e a mimesis corpórea: a construção de uma dramaturgia cênica*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2013.

MEDEIROS, Roseana Borges de. *Maracatu Rural: Luta de Classes ou Espetáculo? Um estudo das expressões de resistência, luta e passivização das classes subalternas*. Tese de Doutorado . Programa de Pós-Graduação em Serviço Social. Universidade Federal de Pernambuco, 2003.

OLIVEIRA, Sofia Araújo de. *Cultura Popular e o Maracatu Rural: Trilhando o Caminho do espetáculo*. CULTUR - Revista de Cultura e Turismo, UESC, ano 5, n.1, v. especial, p. 58 -70. Janeiro/2011.

SILVA, Gilcelia Barbosa da; PINTO, Suênia Claudiana do Nascimento; FILHA, Maria José de Paula. *A presença das Mulheres na Cultura Popular: o caso do Maracatus Rural e Nação*. Trabalho de Conclusão de Curso. Especialização em Gênero, Desenvolvimento e Políticas Públicas, Universidade Federal de Pernambuco, 2015.

---

\* MONIQUE LUCA MARITAN é atriz e historiadora, mestranda do programa de pós-graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Contato: [moniqueluca@gmail.com](mailto:moniqueluca@gmail.com).

\* LUCIANA DE FÁTIMA ROCHA PEREIRA DE LYRA é atriz, performer, encenadora, diretora, dramaturga e escritora. Professora efetiva do departamento de Arte e Cultura Popular e do Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), e professora colaboradora dos Programas de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte e do Programa de Pós Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). É pós doutora em Antropologia, pela FFLCH/USP e em Artes Cênicas pelo DEART/UFRN, doutora e mestre em Artes Cênicas pelo IA/UNICAMP. É coordenadora do grupo de pesquisa MOTIM – Mito, Rito e Cartografias Femininas nas Artes (UERJ). É integrante da companhia de teatro OS FOFOS ENCENAM-SP e fundadora de seu estúdio de investigação, UNALUNA – PESQUISA E CRIAÇÃO EM ARTE. Sites: [www.unaluna.art.br](http://www.unaluna.art.br) e [www.lucianalyra.com.br](http://www.lucianalyra.com.br).

Artigo submetido em: 06/07/2017

Aprovado em: 06/10/2017