

# Bailarino-Pesquisador-Intérprete e Terecô: Dinâmicas de Transformação

CÁLIPO, Nara<sup>1</sup>

RODRIGUES, Graziela<sup>2</sup>

## Resumo

Este artigo traz uma compilação dos dados apreendidos e elaborados em pesquisa de campo na manifestação religiosa agrária denominada Terecô sob a perspectiva do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete. Aborda alguns desdobramentos do processo criativo instaurado no método em questão à partir das pesquisas de campo citadas.

## Palavras-chave:

Bailarino-Pesquisador-Intérprete, Terecô.

## Abstract:

*This paper is a compilation of data collected on field research in religious agrarian manifestation named Terecô and elaborated under the perspective of Dancer-Researcher-Interpreter method. Also it discusses about some developments of creative process in DRI brought by field research.*

*Keywords: Dancer-Researcher-Interpreter, Terecô*

1.

Mestra em Artes da Cena pela Universidade estadual de Campinas. Doutoranda no PPGAC desta mesma universidade. Atua como bailarina-pesquisadora-intérprete. (nocalipo@gmail.com)

2.

Bailarina, Coreógrafa, Atriz, Diretora de Espetáculo, Pesquisadora em Dança do Brasil. Criadora do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI). Psicóloga. Doutora em Artes. Professora da Universidade Estadual de Campinas UNICAMP, Programa de Pós-graduação Artes da Cena. (graziela@iar.unicamp.br)

*Bailarino-Pesquisador-Intérprete e Terecô:  
Dinâmicas de Transformação*

O método de pesquisa e criação em dança Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) criado pela prof.a. Dra. Graziela Rodrigues apresenta três eixos cujo desenvolvimento sustenta o seu processo. São eles: O *Inventário no Corpo*, no qual o intérprete entra em contato com as suas sensações corporais, advindas de sua história de vida. Uma auto investigação da história pessoal e cultural irá possibilitar-lhe uma expansão daquilo que o intérprete vê fazendo parte de si. O contato com as suas origens é restabelecido nessa etapa, em busca da história corporal (RODRIGUES, 2003). O *Co-habitar com a Fonte*, onde ocorre o contato com uma realidade circundante através de pesquisas de campo, possibilitando “uma interação de corpos” (ibid. p. 105) na qual a relação do intérprete com a sua identidade se torna mais estreita. A *Estruturação da Personagem*, na qual persegue-se a nucleação dos conteúdos emergidos e elaborados no corpo do intérprete. No BPI, “a personagem emerge do Co-habitar com a Fonte e do que essa vivência despertou na própria pessoa” (ibid. 121).

A pesquisa de doutorado intitulada “A recepção do Produto Artístico pela Fonte Coabitada: Uma Experiência com as Mulheres Quebradeiras de Coco Babaçu e seu Terecô”, fundamenta-se no método BPI e propõe a análise da relação entre o produto artístico criado no método e seus espectadores, que neste caso, é também a *Fonte do Co-habitar*. A fonte em questão são mulheres quebradeiras de coco babaçu do Tocantins em seu universo mítico religioso do Terecô. Elas estão inseridas em um contexto em que se beira a miséria, cercadas por um ciclo de pobreza quase intransponível. Vivem um cotidiano permeado pela violência e pela dor, no qual são travadas batalhas diárias por sua sobrevivência e a de seus filhos. Dificilmente estão paradas, quebram coco, plantam e colhem sua roça, levam bacias de roupa na cabeça para lavar no riacho e cuidam dos inúmeros filhos. A quebra do coco molda seus corpos ao longo de gerações, são filhas, mães, avós e bisavós inseridas naquelas paisagens, sobrevivendo do ofício. Trata-se de uma vida marcada pelo desamparo, privadas de oportunidades, de comida, de saúde básica, de conhecimento de seus direitos e educação, sem ter a quem recorrer.

A pesquisa desta fonte antecede o doutorado e vem sendo desenvolvida há três anos, nos quais foi possível adentrar no cotidiano dessas mulheres e em seus diferentes rituais e dinâmicas como as do Terecô.

Este artigo traz uma compilação dos dados apreendidos e elaborados ao longo destes anos de pesquisa no que diz respeito ao Terecô e aborda alguns desdobramentos do processo criativo instaurado através do BPI.

O Terecô é uma manifestação religiosa agrária que possui essencialmente a função de cura pelas entidades espirituais denominadas encantados. Ocorre através de diferentes tipos de rituais, dentre eles o mais comum, ao toque de tambores, entoação de pontos e dança marcada por giros ao redor da guna<sup>3</sup>. Não se pode falar de um Terecô, mas de uma diversidade de Terecôs, isto porque há grande variedade de elementos que se diferenciam em cada eira<sup>4</sup>, uma vez que a manifestação absorve livremente elementos de outras tradições religiosas de acordo com o seu mestre<sup>5</sup> e com isso agrega uma peculiar riqueza de detalhes. Observa-se que nos Terecôs em questão, as obrigações mantêm a existência da tradição, pois quando são ordenadas pelos encantados, as mesmas devem ser cumpridas para que se mantenha o equilíbrio físico e espiritual do médium.

O levantamento bibliográfico realizado evidenciou uma lacuna sobre o Terecô do Tocantins. Os materiais tratam o Terecô em seu local de origem, o Maranhão, tradicionalmente na cidade de Codó (FERRETTI, 2001). Segundo Ferretti (1993), Tambor da Mata, Linha da Mata, e Bárbara Soeira são nomes dados ao Terecô de Codó. No Tocantins, além do usual Terecô, usa-se 'terequete' para designar a tradição religiosa, sendo ausentes as denominações citadas anteriormente.

A bibliografia levantada diz respeito principalmente ao Tambor de Mina do Maranhão, possível berço do Terecô, onde teria surgido como uma linha da Mina. De acordo com Ferretti (1993), uma das características desta linha seria a forte presença de encantados caboclos, dadas as influências em suas origens, por tradições bantu (angola e cambinda), enquanto no Tambor de Mina ela é jeje e nagô. Nos terreiros de Mina de São Luis (MA) os caboclos e as divindades africanas possuem distinção entre si, e “o termo caboclo é também usado para qualificar gentis (Rei Sebastião/Xapanã) e voduns Mina-jeje” (Ibid., p. 125).

A autora revela que, segundo alguns pais de santo da Mina, o Terecô contou com grande multiplicação do número de encantados caboclos, que diminuiriam as diferenças entre eles e as entidades africanas (FERRETTI, 2003). Estes mesmos pais de santo afirmam que, “foi em Codó que entidades espirituais africanas começaram a comportar-se como caboclos e passaram a ser conhecidos por nomes brasileiros”. (Ibid., p.136).

No Tambor de Mina, “encantado é um termo genérico para designar entidades que não os voduns, orixás ou inquices” (PRANDI; SHAPANAN, 2001, p.318). Apesar de se encontrar

3. Mastro localizado ao centro das eiras de terecô no qual se dança ao redor. (CÁLIPO, 2012)

4. Local onde se realiza terecô, sinônimo de terreiro (CÁLIPO, 2012)

5. Denomina-se mestre a pessoa que rege uma eira, realiza curas e inicia seus médiuns. Pode-se dizer ser análogo ao Pai-de-Santo da umbanda.

alguns pontos em comum, nota-se grande diferença do encantado da Mina e o do Terecô; na Mina eles são uma linha de entidades espirituais, sendo os caboclos outra, enquanto que no Terecô os caboclos categorizam uma corrente de encantados. Na Mina, o “encantar-se” agrega o sentido de mudar de forma, e não morrer (Ibid, p.325.), já no Terecô, o espírito se encanta quando morre (CÁLIPO, 2012).

Além do tambor de Mina, as entidades espirituais denominadas encantados são presentes também em outras tradições religiosas como: o Catimbó do nordeste, no qual há a ingestão do chá da casca da árvore Jurema (ASSUNÇÃO, 2006), e Babaçuê do Pará, com o qual se pode traçar ainda outros pontos de interseção com o Terecô do Tocantins, pois são terreiros também comandados por mestres com predominância de culto à Santa Bárbara, nos quais há presença de entidades predominantemente de outras tradições como por exemplo, os orixás (BASTOS, 1979). E mais especificamente se tem os encantados: Chica Baiana (PRANDI; SOUZA, 2001, p.260), João de Una (Ibid., p.272), e João da Mata (Ibid., p.250) da Encantaria de Mina de São Paulo, Iemanjá (AUGRAS, 2008, p.90) do Candomblé, Caboclinho da Mata (PRANDI et AL, 2001, p.140) e Sete Flechas (ibid., p.126) do Candomblé de Caboclo de São Paulo, Pomba Gira (RODRIGUES, 1997, p.131), Maria Padilha (Ibid., p.132), e Tranca Rua (Ibid., p.109) da Umbanda.

Em “Festas de Santos e Encantados” (FIQUEIREDO; SILVA, 1972), contém o relato de pesquisas de campo realizadas na Encantaria do Pará, a qual aproxima-se da pajelança. Em tal fonte, foi possível encontrar dados convergentes aos apreendidos no Terecô das eiras pesquisadas: a encantaria do Pará também possui forte função de cura, contudo, é realizada por um pajé ou curador. O pajé é aquele que recebe o espírito que indicará a receita dos banhos e defumações, e o curador é aquele que sabe as rezas. A pajelança abordada aqui, é tida como um conhecimento que se transmite entre os pajés, os quais necessitam ser dotados de mediunidade. Com a morte de um pajé, seu aprendiz terá seus conhecimentos finalmente validados e todo o encanto que antes pertencia ao pajé, passará a atuar em seu corpo.

De forma semelhante se dá a transmissão dos conhecimentos e obrigações no Terecô, com a morte de um mestre, o médium mais antigo e mais próximo poderá receber a incumbência de tocar a eira de acordo com o encantado que antes trabalhava com seu mestre. Ele estará apto para colocar em prática os conhecimentos agregados ao longo de anos adquiridos através de seu mestre.

Na encantaria do Pará quando se dá a iniciação e manifestação dos encantados no corpo do médium, o encontro com a

entidade espiritual ocorre na mata e se dá como um embate. A partir de então ele terá um pajé que o guiará em seu desenvolvimento, chamando os encantados para a incorporação em seu corpo através de cantos e rezas (Ibid.). Analogamente se dá a manifestação do encantado no corpo dos médiuns do Terecô, uma vez que, quando não estão desenvolvidos, correm para as matas e desafiam o corpo do médium, ocasionando, muitas vezes, ferimentos (CÁLIPO, 2012).

É reforçada a idéia do encantar-se como: “os encantados são espíritos que sofreram ‘encante’” (FIQUEIREDO; SILVA, 1972, p.26), assim como é exemplificado por uma mestra na atual pesquisa de campo, sobre o processo do cangaceiro Lampião, que ao morrer se encantou, transformando-se em Caboclo Lampião.

À partir dos dados bibliográficos e dos dados levantados em pesquisa de campo, evidencia-se um fluxo cultural entre Tocantins e Pará e principalmente entre Tocantins e Maranhão. A população com a qual se teve contato é predominantemente de origem maranhense e relata a migração para o Tocantins (Goiás, na época) na década de 50 na busca pelas terras devolutas. As mestras e médiuns pesquisadas têm origem maranhense e algumas foram inclusive iniciadas no estado em questão ou mantém ligação com terreiros de lá, ainda que admitam que estes possuam significantes diferenças em relação ao culto do Terecô.

Ferretti (2004) descreve o processo de perseguição e intolerância às religiões de origem africana no Maranhão do século XIX ao XX, relacionando-os a períodos históricos como o fim da inquisição em Portugal (1821), independência do Brasil (1922), abolição da escravidão (1888) e Estado Novo (1937-1945). A prisão das curandeiras, pajés, macumbeiras e o interesse permanente dos jornais para a exposição das “criminosas” suscitaram uma discriminação crescente que fortificou ao longo da história a repressão social para com os cultos de origem africana.

Em campo é possível ver os reflexos dessa história, isto porque são vários os casos de terecozeiros que foram perseguidos e presos durante a ditadura militar, levando os demais praticantes a realizarem tambores escondidos dentro das matas nesta região. Houve casos em que os praticantes de Terecô desapareceram após serem levados pela polícia e o impacto desta época faz com que ainda hoje se sintam receosos em falar sobre o Terecô com pessoas desconhecidas.

Todos os espaços de Terecô pesquisados necessitam de alvará para bater seus tambores e já foram, em diferentes medidas, abordados pela polícia. A manifestação é numerosa naquela região, mas há um sentido de marginalização histórica que é perpetuado principalmente pelos fiéis das igrejas evangélicas em crescimento progressivo.

## O Corpo do Terecô

A *Estrutura Física* do BPI é “a forma pela qual o corpo se organiza para realizar diversas categorias de linguagens de movimento” (RODRIGUES, 1997, p. 43), a qual é fruto de vasta análise e descodificação dos corpos, seus movimentos e dinâmicas, encontrados nas pesquisas realizadas pela criadora do método, nas manifestações populares e diversos segmentos sociais do Brasil. A *Anatomia Simbólica* do BPI é fruto destas pesquisas realizadas por Graziela Rodrigues e traz um corpo que se organiza a partir da relação com a terra (Ibid.): pés cuja raízes determinam intensidades de movimentos, alinhamento ósseo e muscular em espiral. O eixo tem como representação simbólica o *mastro votivo*, o sacro que se prolonga através da tração do cóccix como uma terceira base, o “rabo”, e se tem nos membros superiores a representação do estandarte. As análises dos materiais captados nas pesquisas de campo são realizados sob essa perspectiva, assim como os trabalhos práticos corporais do método.



Figura 1.  
Mestra ampara uma médium durante ritual de terecô (Eira Padre Cícero, Grota do Meio)

A manifestação do encantado no corpo dos médiuns do Terecô é carregada de grande força física. O corpo é imbuído de potencialidades que são associadas à “braveza” destas entidades espirituais e que precisam ser domadas e moduladas.

As dinâmicas do Terecô propiciam aos corpos que as vivenciam diferentes estados tônicos, dinâmicas de movimentos e posturas de acordo com o momento. Através da vivência em campo e da análise das imagens (em fotografia e principalmente em vídeo) captadas em campo nos festejos e rituais das eiras pesquisadas, foi possível observar e decodificar, com a *Anatomia Simbólica* e *Estrutura Física* do BPI, cada um desses momentos. Uma vez que o corpo que baia, que está em sua máxima potência, transita sobre todas as dinâmicas do Terecô, a análise deste momento torna-se de vital importância para entender o seu movimento.

A seguir, será apresentada uma descrição sintética dos movimentos e dos momentos pelos quais o corpo do Terecô transita.

**OS MOVIMENTOS:** o principal movimento do Terecô é o giro, ele é parte do momento de maior fruição. Os giros ocorrem em diferentes intensidades onde se alternam: o contato dos pés com o chão, a atuação das cinturas pélvica e escapular, a pontuação do eixo e a utilização da cabeça.

Pontua-se também a caminhada ao redor da guna que tem a função de preparação e manutenção do corpo que baia, assim como a sustentação do eixo através do retesamento de uma faixa de tecido que os mestres e médiuns utilizam em seus corpos.

**PÉS:** os pés de baiar Terecô utilizam-se, na maior parte do tempo, dos pequenos apoios por saírem pouco do solo, empregando um esforço máximo (RODRIGUES, 1997). O contato constante com o chão se constrói na sutil articulação dos apoios: “dedos, metatarso, calcâneo, lateral e medial (as bordas dos pés)” (Ibid., p. 46). Gira-se, alternadamente, sobre os metatarsos e os calcanhares, onde geralmente o metatarso dá o impulso para o giro e é ele quem segura o impulso do corpo na pausa, auxiliando a retomar a estabilidade do eixo. As bordas atuam buscando sempre a posição paralela, ou seja, na agilidade de, no giro, retornar sempre a esta posição.

**CINTURA PÉLVICA:** o sacro é responsável pela atuação mais significativa desta região, uma vez que é nele que se realiza os movimentos de incorporação e desincorporação (RODRIGUES, 1997). No ato de girar, a bacia acompanha o

eixo em uma leve báscula para trs e já na caminhada ao redor da guna,  possível observar um ágil movimento pendular lateral.

O EIXO: em todas as dinâmicas do Terecô  possível observar alterações do eixo. Contudo, pode-se afirmar que os momentos em que elas ocorrem com maior ênfase são: incorporação, desincorporação e giros. Fica bem evidente no corpo do mestre que está dando passagem ao conteúdo de algum médium através de seu corpo.

Além das inversões do eixo, nas quais transita-se pelas diferentes posturas paralela, vertical, perpendicular e abaulada (Ibid.), verificou-se também torções em diferentes escalas como preparação para o movimento de giro, pulsações verticais e horizontais e vibrações.

A CINTURA ESCAPULAR: atua principalmente com o movimento de fremir durante a caminhada ao redor da guna. Nos momentos que precedem a incorporação também  possível identificar o fremir, mas com outras qualidades com mais velocidade e soltura.

Atua no movimento de giro com o peso de sua soltura pois, ao iniciar o giro (sempre pela esquerda) observa-se que a escápula deste mesmo lado pende para baixo e a do lado oposto para cima, auxiliando desta forma o impulso para o giro.

A CABEÇA: em grande parte do tempo acompanha o movimento do eixo. Pontua-se no giro, assim como no movimento das técnicas clássicas de dança, as médiuns "batem-cabeça". A flexibilidade do pescoço, que permite maior mobilidade da cabeça,  verificada nos momentos de incorporação e desincorporação.

#### AS DINÂMICAS:

O CORPO NA RELAÇÃO COM O ALTAR: ação de apoiar-se com as duas mãos no altar, projetando o peso para frente. Trata-se de um momento de introspecção e contenção das energias. Na relação com o altar o olhar do médium parece atravessar o que está a sua frente, buscando o contato direto com o divino.

O CORPO DO P DO TAMBOR: denomina-se p do tambor a posição de assumir a condução dos pontos e toques a serem entoados. Ao apropriar-se da posição, o médium irá indicar quando o tambor deve cessar ou continuar através de um movimento com as mãos sobre os tambores. Voltado para os tocadores, o médium inicia o canto do ponto e com o corpo indica o pulso, ao observ-lo  que irão iniciar e ajustar o toque.





Figura 2.  
Mestra Nézinha  
dançando na boca  
do tambor. (Eira Padre  
Cícero, Grota do Meio)

O TRÂNSITO CORPORAL: no âmbito da incorporação e desincorporação do Terecô, pode-se lidar com diferentes momentos: O corpo que se prepara para receber o encantado realiza os movimentos mais contidos e com mais aderência ao solo. Nesse momento, o olhar do médium está voltado para dentro, o foco é interno. A incorporação mais comumente caracterizada é por um impulso advindo do sacro que reverbera por toda a coluna, há transformação do tônus de forma mais refinada (RODRIGUES, 1997).

O MOMENTO DE FRUIÇÃO: o médium, com o encantado incorporado, baia em sua maior potência pelo salão. Os giros, freires, pontuações, o pulso do corpo, revelam o momento de maior fluidez dentro da dinâmica. Alternam-se momentos de grande liberação e de contenção, onde em ambos é possível observar qualidade nos movimentos.

O MOMENTO DE AFLIÇÃO: caracterizados primeiramente pela perda de referência do eixo, ou seja, o médium entra em um desequilíbrio constante e necessita de amparo. Pode entrar em paralisia pela perda total ou aumento brusco do tônus mus-

cular, bem como entrar em um fluxo de movimentos desordenados que o levem a cair e a se jogar nas paredes e no chão e, em alguns casos, entrar em situações vexatórias, como tirar a própria roupa.

O CORPO DE PASSAGEM: diz respeito ao ato de retirar algo do corpo do outro e dar passagem através do próprio corpo. Em um processo de cura, a mestra, com o encantado incorporado, entra em contato corporal com a médium que passa pelo “momento de aflição”, onde, dependendo da intensidade a qual a força está manifestando, ela abre o próprio corpo para receber aquela “carga” e poder despachá-la. Neste fluxo, há constantes alterações tônicas para que o conteúdo seja elaborado e dissipado em seu corpo.

### *Elementos do Terecô no Processo Criativo*

Na *Estrutura Física e Anatomia Simbólica* se têm a representação do *Mastro Votivo* (RODRIGUES, 1997) como um elemento que auxilia na manutenção do eixo do intérprete, em seu dinamismo postural, bem como proporciona integração cima e embaixo. Os pés são as raízes do mastro, articulam e interligam os significados, enquanto a cabeça simboliza o cerne do eixo, por isso se estabelece um circuito energético e sensível quando se incorpora o *mastro votivo*. O tronco serpenteia o eixo mastro, donde emergem diferentes qualidades de movimentos do tronco: vibrações, pulsações, pontuações, arcos e pontes (RODRIGUES, 1997).

Localizada ao centro dos terreiros de Terecô, a guna é um mastro que agrega o sentido de firmeza para os “baiadores” (CÁLIPO, 2012), é ela quem estabelece no terreiro a conexão do plano terrestre com o plano do “ar”, ou seja, dos encantados (entidades espirituais), por isso dança-se ao redor dela. Tocar a guna significa para os médiuns não só comunicar-se corporalmente com as entidades espirituais, mas também traz, nesse contato, um bem estar para o corpo. A partir dos dados coletados em campo, pode-se dizer que a guna é um ponto de equilíbrio do terreiro. Segundo os médiuns, a guna também exerce a função de prepará-los para que os encantados incorporem e desincorporem.

No processo criativo instaurado, levou-se para os laboratórios práticos dirigidos a materialização da guna através de um grande tecido que foi amarrado no teto do local de trabalho. A princípio esta “guna” exerceria a função de configurar o espaço de criação de acordo com os locais onde as apresentações ocorrerão: os espaços do Terecô pesquisados. Posteriormente, o eixo-guna passou a ter papel

fundamental no processo criativo, tanto como elaboração dos conteúdos internos, quanto cênicos-coreográficos. Aos poucos, ao entrar em contato físico com este objeto, ele foi simbolizando a integração cima-baixo e a contração. Entrar na dinâmica eixo-guna oportunizou a busca pela integridade do processo, equilíbrio emocional e corporal e integração dos conteúdos emergidos.

Ter como referência de eixo a guna materializada, foi de extrema importância para trabalhar o próprio eixo da intérprete, onde os sentidos deste trabalho vão além de uma elaboração puramente física. Rodrigues (2010, p. 10) traz que *“ao se ampliar a referência do corpo para o bailarino-pesquisador-intérprete possibilita-o reconhecer as imagens belas e feias como parte de si e assim sua expressividade genuína é tocada.”*

A intérprete em processo, ao enrolar-se no tecido através de torções, muitas vezes iniciadas por diferentes impulsos, necessitou a todo momento saber recobrar o eixo, voltar para o seu centro, assim como nos movimentos de grandes arqueamentos. Na relação com sua guna, o tronco da intérprete sai da posição vertical para explorar movimentos em posturas outras que necessitam, ao fim, do retorno ao eixo.

O eixo-guna sustentou o “fio” do processo e foi responsável, junto as demais dinâmicas propostas pela diretora, Graziela Rodrigues, por uma grande transformação dos conteúdos destrutivos e de morte para a vitalidade e criatividade. A guna traz, invariavelmente, sempre um movimento de sustentação, de firmeza, que diante as dificuldades encontradas ao longo do processo, foi essencial praticar para integrar e agregar os conteúdos presentes.

Ao longo de meses em processo criativo transitou-se por lugares difíceis onde estavam manifestas muitas dores. A intérprete junto com a diretora fez uma travessia para que também pudessem emergir os conteúdos de superação. A dinâmica eixo-guna centralizou o processo no trânsito destes sentidos. Enquanto procedimento laboratorial as mulheres quebradeiras de coco e terecozeiras foram imagens que alimentaram e fortificaram o corpo desta intérprete.

Para se alcançar certa profundidade no conteúdo criativo é necessário que as “escavações” (RODRIGUES, 2003) também sejam profundas e lidar com o interior de si demanda, além de uma direção muito precisa e cuidadosa, abertura e maturidade por parte do intérprete.

A principal função do Terecô é a cura, seja ela de ordem física, emocional ou espiritual. Todas as ações e dinâmicas do Terecô servem, em algum nível, para recobrar o equilí-

brio do corpo e das emoções. O convívio com as mulheres do Terecô, que também são quebradeiras de coco, possibilitou-nos inserir seus simbolismos no processo criativo. Dentro de um contexto em que há uma luta diária para vencer a morte, as fontes co-habitadas são também de cura e regeneração.



Figura 3.  
Verônica e Silvana  
Paixão quebrando coco  
babaçu (Comunidade  
Olho D'Água)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ASSUNÇÃO, L. *O reino dos Mestres. A tradição da jurema na Umbanda Nordestina*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

AUGRAS, M. *O Duplo e a Metamorfose: A Identidade Mítica nas comunidades Nagô*. 2ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

BASTOS, A. *Os cultos Mágico-Religiosos no Brasil*. São Paulo: Hucitec, 1979.

CÁLIPO, N. M. *Coabitares no corpo da bailarina-pesquisadora-intérprete: as mulheres Quebradeiras de Coco Babaçu e seu Terecô*. 2012. 143p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

FERRETTI, M. *Desceu na Guma: o caboclo do tambor-de-mina no processo de mudança de um terreiro de São Luís – A Casa Fanti-Ashanti*. São Luís: Sioge, 1993.

FERRETTI, M. Terecô, a linha de Codó. In: PRANDI, R. (org.) *Encantaria Brasileira: O Livro dos Mestres, Caboclos e Encantados*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

FERRETTI, M. *Pajelança do Maranhão no Século XIX: o processo de Amélia Rosa*. São Luís: CMF/FAPEMA, 2004.

FIGUEIREDO, N. & SILVA, A. V. *Festas de Santos e Encantados*. Belém: Academia Paraense de Letras, 1972.

PRANDI, R.; SHAPANAN F. Entre Caboclos e Encantados – Mudanças recentes em cultos de caboclo na perspectiva de um cefe de terreiro. In: PRANDI, R. (org.) *Encantaria Brasileira: O Livro dos Mestres, Caboclos e Encantados*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

PRANDI, R.; SOUZA, P. R. Encantaria de Mina em São Paulo. In: PRANDI, R. (org.) *Encantaria Brasileira: O Livro dos Mestres, Caboclos e Encantados*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

PRANDI, R.; VALLADO, A.; SOUZA, A.R. Candomblé de Caboclo em São Paulo. In: PRANDI, R. (org.) *Encantaria Brasileira: O Livro dos Mestres, Caboclos e Encantados*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

RODRIGUES, G. *Bailarino-Pesquisador-Intérprete: Processos de Formação*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. (Reedição 2005).

RODRIGUES, G. *O Método BPI (Bailarino-Pesquisador- Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método*. 2003. 171p. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

RODRIGUES, G. As Ferramentas do BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete). In: *Anais do I Simpósio Internacional e I Congresso Brasileiro de Imagem Corporal* (ISBN:9788599688120). UNICAMP. Campinas,SP. 2010. <http://www.fef.unicamp.br/hotsites/image-mcorporal2010/cd/anais/trabalhos/portugues/Area3/IC3-28.pdf>