

JACQUELINE BITTENCOURT ARAUJO

PERFORMANCES E CULTURA POPULAR NA ARTE/EDUCAÇÃO

BRASÍLIA

2013

JACQUELINE BITTENCOURT ARAUJO

PERFORMANCES E CULTURA POPULAR NA ARTE/EDUCAÇÃO

Trabalho de conclusão do Curso de Artes Plásticas, habilitação em Licenciatura, do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Dr. Elyeser Szturm.

BRASÍLIA

2013

DEDICATÓRIA

À João Miguel, Alice e Helena, pertinho do coração, desde sempre o norte dessa mãe-estudante, abrindo capítulos novos nessa vida cheia de amor.

À toda minha família sanguínea e emprestada, em especial aos esforços em me apoiar nessa etapa árdua da minha vida: do meu pai Humberto de Cássia, mãe Nádia Bittencourt, tia-mãe Maria Celestina, primo Jan Fernandes, mana Nana Bittencourt e sogra e sogro Cláudia Cobelo e Newton Guimarães, tio Mário Salimon e tia Leti, tia Joana Araújo, primo Marcelo de Lima, primo Pedro Gabriel, avó Maria Bittencourt e queridos Miguel Foti, Mia Mendes, José Lucas Ferraz e Diego Torres.

Ao amigo Daniel Fernandes, e suas inúmeras ofertas de revisão desse texto, por toda a amizade e apoio nessa fase tão atribulada da minha vida. Aos amigos que sempre estão oferecendo apoio em situações diversas e palavras de motivação, mesmo que à distância, em especial: Aláya Dullius, Alice Lara, Aline Guimarães, Allana Matos, Ana Vasconcelos, Antonio Cunha, Bruno Carlucci, Bruno Tartalho, Daniel Lopes, Diana Cunha, Guilherme Freire, Henri Rocha, Helder Spaniol, Isa Mariah, Juliana Matos, Lílian Silva, Luana Carneiro, Lucas Venturim, Raoni Pinheiro, Renata Rinaldi, Renato Miranda, Shelly Paluan, Taís Albina, Taís Santiago, Tainá Macherini, Uriel Noronha e aos amigos da Ecovila da Montanha.

À todos os professores e colegas do IDA-VIS (UnB), co-responsáveis pela minha formação enquanto aluna e profissional da área da licenciatura em artes visuais.

Aos alunos e professores do Vestibular Cidadão, Casa de Cultura Dhyanna Aguiar e ao projeto na Cidade Estrutural da Prof. M^a. Lisa Minari, pela acolhida e oportunidade de viver a experiência de ser professora de artes.

AGRADECIMENTOS

Ao orientador Prof. Dr. Elyeser Szturm, por toda a dedicação, atenção, paciência e tempo investido na orientação dessa monografia. E por suas aulas de Seminário Teórico Crítico em História da Arte 13, Cinema de Poesia, que trouxeram um pouquinho da Tropicália para o corpo deste trabalho.

Aos orientadores da pesquisa no TRANSE – Laboratório Transdisciplinar de Estudos da Performance (ICS - SOL e IL - TEL da Universidade de Brasília), Prof. Dr. João Gabriel Teixeira e Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Jr., por toda a orientação e indicação de leituras nos encontros periódicos relacionados a minha pesquisa (PIBIC – Edital Cerrados 2012), sem as quais não seria possível a bagagem necessária (nem a paixão) sobre a temática da performance e cultura popular necessárias a redação dessa monografia.

Às Prof^a. M^a. Lisa Minari e Prof^a. M^a. Rosana Castro, cujas aulas de Estágio Supervisionado em Artes Plásticas abriram as percepções sobre Arte/educação e as linhas teóricas na área pedagógica, definindo meus caminhos como professora e os caminhos desse texto.

À Prof^a. M^a. Luisa Gunther, que nas suas aulas de Projeto Interdisciplinar me ajudou a compreender o que é a redação de uma monografia e o que é pesquisa em artes. Além de antecipar a organização desse trabalho através das atividades da disciplina.

Ao Prof. Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira e à secretária de coordenação Selma Anselmo de Carvalho, por toda paciência na orientação das normas e outras questões relativas à minha formatura.

Às colegas do IdA-VIS Ana Carolina Lima, Maria Eugênia Matricardi, Nina Barreto e Sara Seileirt, pelo envio e sugestões de textos teóricos referentes à temática da performance.

À João Miguel Cobelo Foti, e sua indispensável companhia (na vida) na pesquisa do TRANSE e na viagem de pesquisa de campo à São Jorge (GO), que proporcionou um relato da teoria vivida enquanto experiência (relato de experiência entre a comunidade dos Kalunga), as discussões de textos e autores e a revisão desse texto.

À todos que, direta e indiretamente, contribuíram para a realização desta monografia, MUITO OBRIGADA.

SUMÁRIO

LISTA DE IMAGENS	6
INTRODUÇÃO	7
1. PERFORMANCES	9
1.1. Performance cultural e cultura popular	11
1.2. Performance estética	12
1.3. Mapeamento da produção de performance	15
1.4. Relato de experiência	19
2. ARTE/EDUCAÇÃO	26
2.1. Cultura Popular e Performance na legislação educacional	26
2.2. Relação Arte x Artesanato x Cultura Popular	27
2.3. Ensino de performance	29
3. PROPOSTA PEDAGÓGICA	31
3.1. Tema do Projeto / Idéias-chave	32
3.2. Objetivos	33
3.3. Conexões com outras matérias e saberes	33
3.4. Atividades individuais	33
3.5. Atividades em grupo	34
3.6. Recursos	35
3.7. Avaliação	35
CONCLUSÃO	36
REFERÊNCIAS	37

LISTA DE IMAGENS

- Ilustração 1:** Salvador Dali e seu tamanduá de estimação, Paris, 1969. - Foto de: Patrice Habans. Fonte: <http://fotonahistoria.blogspot.com.br/2012/06/salvador-dali-e-seu-tamandua-de.html> 13
- Ilustração 2:** Caetano Veloso com parangolé de Hélio Oiticica. Fonte: <http://ilovetecnology.blogspot.com.br/2010/07/helio-oiticica-e-o-parangole.html> 16
- Ilustração 3:** José Eduardo Garcia de Moraes na Galeria UnB (2000). Fonte: <http://www.oocities.org/br/garciademoraes/imagens.htm> 17
- Ilustração 4:** Boi de Seu Teodoro. Fonte: <http://boideseuteodoro.files.wordpress.com/2011/08/bumba-boi-de-seu-teodoro.jpg> 18

INTRODUÇÃO

Esta monografia foi redigida no contexto da disciplina de Diplomação em Artes Plásticas – Licenciatura, se enquadra na abordagem teórica na licenciatura, sob a orientação do Professor Dr. Elyeser Szturm, a partir de uma pesquisa anterior (PIBIC – Edital Cerrados 2012) sobre Cultura Popular e Performance desenvolvida no TRANSE¹.

O objetivo central é a realização de uma proposta pedagógica dentro da categoria de educação informal para alunos do ensino médio da rede pública de ensino, que trate da temática da performance, cultura popular e arte contemporânea, sobre um enfoque regional, e suas possibilidades de produção poética. Isto será tratado no terceiro capítulo, de nome “Proposta Pedagógica”. A escolha da temática tem relação com interesse pessoal e a percepção de que esses temas são normalmente menos abordados em sala de aula. Além disso, a oralidade, o movimento, a arte ensinada sobre seu enfoque tanto prático quanto teórico, também tem lugar menos privilegiado, em relação à uma educação focada no raciocínio lógico e corpo passivo, exigência dos sistemas de seleção atuais.

Por estas razões, foram adotadas as seguintes abordagens de arte/educação: Abordagem Triangular de Ana Mae Barbosa, Projeto de Trabalho de Fernando Hernández, Temas Geradores de Paulo Freire e Pedagogia da Performance de Marcelo Andrade Pereira. A primeira pela possibilidade de um contato mais integral com o ensino de artes, que possibilite não só contextualizar, mas fruir e produzir em artes. A segunda e terceira abordagens pela valorização do diálogo como mediador da aprendizagem e o enfoque à bagagem de conhecimentos e contexto sócio-cultural dos alunos. A última reforça o diálogo através da oralidade, e o uso poético e valorização da palavra falada (ou professada).

O capítulo inicial, denominado “Performances”, é dedicado a definir a performance e relacionar os conceitos que se entrelaçam na noção de performance cultural, performance estética e cultura popular, iniciando com uma apresentação geral desse fenômeno. Seu primeiro item, “1.1. Performance cultural e cultura popular”, trata da manifestação mais ancestral e abrangente da performance, a

¹ TRANSE - Laboratório Transdisciplinar de Estudos da Performance – Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Sociais – Departamento de Sociologia (SOL) e Instituto de Letras - Departamento de Teorias Literárias (TEL), sob a orientação do Professor Dr. Augusto Rodrigues da Silva Júnior.

performance cultural. Esta tem relação com rituais ancestrais até as manifestações da cultura popular da atualidade. O segundo item, “1.2. Performance estética”, tem relação com o surgimento dos conceitos que definiram performance no campo das artes, tais como *happening*, *body art* e performance. Sua gênese está relacionada com a arte moderna e seus movimentos, até chegar na arte contemporânea. Os itens que seguem, “1.3. Mapeamento da produção de performance” e “1.4. Relato de experiência”, servem para trazer exemplos globais e locais de ambas as definições de performance, cultural e estética, citando artistas que produzem performance na arte contemporânea e na cultura popular.

Em seguida, no capítulo dedicado à “Arte/Educação”, buscou-se relacionar a presença (ou ausência) da cultura popular e da performance no âmbito escolar com a legislação educacional vigente (item 2.1. Cultura Popular e Performance na legislação educacional), no caso a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional e os Parâmetros Curriculares Nacionais, enfatizando a importância da valorização dos conteúdos da cultura local, mais diretamente relacionados à vida cotidiana dos alunos, para o aprendizado.

No item “2.2. Relação Arte x Artesanato x Cultura Popular”, buscou-se a origem desses termos, para esclarecê-los e se possível resignificá-los, a partir de uma visão menos hierarquizada, que dê espaço para todas essas manifestações entre os conteúdos do ensino de arte. Por fim, no item “2.3. Ensino de performance”, comenta-se o ensino tradicional de performance cultural e cultura popular, que se dá através da oralidade e palavra poética, propondo-os como possíveis pontos de partida para repensar a prática docente, através de uma pedagogia da performance.

1. PERFORMANCES

“Antes do homem estar consciente da arte, ele tornou-se consciente de si mesmo. Autoconsciência é, portanto, a primeira arte. Em performance a figura do artista é o instrumento da arte. É a própria arte.”

(Gregory Battcock, *The Art of Performance*)²

O objetivo desse capítulo é uma breve análise e contextualização da noção de *performance*, sob a ótica adotada por teóricos como Renato Cohen, Mikhail Bakhtin, Paul Zumthor, entre outros, no intuito de poder melhor distinguir os conceitos de *performance estética* e *performance cultural*.

Tomando por princípio a conceitualização de Cohen, embora a performance configure-se como um fenômeno anárquico e que por sua natureza escape a qualquer definição universal, ela estará sempre relacionada, em primeiro lugar, ao campo das artes ditas “cênicas”, necessariamente em sua dimensão de ação “ao vivo”. Noutras palavras, em performance, haveria uma relação entre arte e vida que se lança constantemente no tempo do agora, do imprevisível, da improvisação, do incalculável:

“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.” (COHEN, 1989, p. 38)

Segundo esse autor, a performance assim funcionaria sob um determinado contexto que se caracteriza sobre uma relação triádica fundamental entre atuante, texto e público, muito embora estas definições sejam por vezes difíceis de se delimitar e tenham, em comparação com o teatro e as artes plásticas, por exemplo, um caráter sempre aberto à experimentações e transformações formais. O atuante, por exemplo, pode ser um humano ou um objeto manipulável. Já o texto deve ser compreendido no “sentido semiológico, isto é, como um conjunto de signos que podem ser simbólicos (verbais), icônicos (imagéticos) ou mesmo indiciais, como sombras, ruídos, fumaças, figuras delineadas por luzes etc”. (COHEN, 1989, p. 29). No que diz respeito ao público, existiria na performance a tendência para a dissolução das barreiras entre o atuante e o público, na qual ambos se confundiriam

² (COHEN, 1989 p. 16).

em alguns momentos cruciais. Isso se dá, principalmente pelo fato de a performance tender a não situar atuante e público na hierarquia espacial do palco. Apesar disso, existiria uma grande polêmica acerca desta idéia da possibilidade de todos serem ao mesmo tempo espectadores e atuantes. No entanto, essa possibilidade é reafirmada nas manifestações da cultura popular, como pretendemos aqui demonstrar.

Independente da estrutura formal do fenômeno performativo e de sua manifestação aparente (textual, cênica, plástica), o que está em jogo será sempre uma manifestação preocupada menos com a representação do que com a aproximação com a vida (COHEN, 1989, p. 19). A partir desta afirmação, algumas perguntas tornam-se necessárias para o debate em torno da idéia de performance: quais são os limites, ou antes, as limitações deste conceito? Se um dos pontos fundamentais da performance é o acontecimento aberto, incalculável, indeterminável, por assim dizer, como definir a performance objetivamente enquanto arte, enquanto um objeto estético? E em que medida a inesgotabilidade deste conceito não transborda os limites de qualquer definição e acaba por se lançar em outros terrenos da vida, da experiência subjetiva, nunca antes valorizados como arte? Quando há este transbordamento elementar entre a experiência estética e a vida, causados por um eterno porvir do acontecimento performático, talvez este seja o momento em que as fronteiras, antes teoricamente bem definidas, entre espectador e público, passam a ser diluídas e surge assim um elemento que tende a absorver os espectadores e os atuantes numa mesma horizontalidade, não há hierarquia, apenas um mesmo espírito de comunidade, que nos resta a pensar.

Nossa reflexão tende a didatizar esta divisão entre a idéia de performance estética e performance cultural no sentido de atenuar o caráter de diferença entre elas e, por conseguinte, entender esta divisão como uma transição natural e necessária da primeira em relação à segunda, se quisermos pensar a performance para além de qualquer determinação conceitual e sempre mais próxima da vida individual e comunitária, das manifestações da cultura popular e, tendo como centro da discussão os processos educacionais, pensar a performance em seu potencial didático no contexto de uma oficina prática.

Após essa apresentação geral da idéia de performance, apresentaremos as linhas gerais do estudo histórico de ambas as definições de performance: cultural e estética.

1.1. Performance cultural e cultura popular

É muito difícil datar o início daquilo que chamamos performance cultural, tanto porque as origens do ato da performance remontam ao “próprio ato do homem se fazer representar” (COHEN, 1989, p. 40-41), desde ritos tribais ancestrais até as celebrações carnavalescas greco-romanas. E por que não dizer, uma vez que a performance cultural articula o passado e o futuro num mesmo presente, que o ato da performance desloca sua origem de um passado remoto até a atualidade? A questão central na performance cultural é a aproximação com a vida. Onde há impulso de vida, assim como onde há comunidade, cria-se o terreno propício para ocorrer atos de performance cultural.

Para Mikhail Bakhtin, a performance no contexto festivo e popular seria “a própria vida que representa e interpreta (...) uma outra forma livre da sua realização, isto é, seu próprio renascimento e renovação sobre melhores princípios” (BAKHTIN, 2002, p. 7). Este entendimento acerca da regeneração e da transformação de um espírito de comunidade por meio de ações rituais performativas, que acontecem em determinadas épocas do ano em certas comunidades, está no próprio cerne da idéia de uma performance que se descolou de um modelo limitado (palco, atores, cenário, representação) e absorveu todos estes elementos num campo mais amplo do acontecimento. Neste campo, os elementos da vida cotidiana mesclam-se às representações do passado e da memória, resultando-se num novo processo em infinita transformação, absolutamente importante para a manutenção de um espírito de comunidade de um povo. É nesse contexto que a cultura popular, com toda sua gama de expressões festivas, representativas, artísticas, constitui o espaço ideal para abrigar esta nova idéia de performance. Estética e tradição, arte e vida, subjetividade e ancestralidade comungam sob uma mesma idéia, a performance cultural.

Neste sentido, ao estudar as manifestações performáticas da comunidade quilombola Kalunga, no estado de Goiás, o pesquisador Augusto Rodrigues da Silva Jr. associa a performance, enquanto aproximação da arte com a vida, com sua relevância para o sentido de manutenção da identidade cultural desse grupo, cujas manifestações festivas “refletem os modos de ser (identidade) e de estar (performance) de um povo e as maneiras de servirem-se do corpo” (SILVA JR, 2009, p. 2).

Tais modos de ser e estar (identidade e performance) se caracterizam pelo trabalho com o corpo, tanto nas danças quanto nas árduas peregrinações, assim como o uso da voz enquanto extensão desse corpo, tanto nas cantigas quanto nas rezas, e concentram sua atenção sobre este âmbito do corpo que atua como veículo de transmissão de algo que escapa a toda comunicação, a toda representação do mundo, e diz respeito àquilo que é mais essencial do ser humano, busca incessante da arte da performance.

O que a performance cultural possibilita é a manutenção da identidade cultural e do sentido de tradição sem nunca perder de vista esse elemento anterior do ser humano, e que a linguagem, de acordo com o teórico Paul Zumthor, traduz como a própria poesia da voz. Para ele, os momentos da performance são, antes de tudo, também fenômenos de comunicação, são a produção do conteúdo poético (ou ainda sua livre improvisação), sua transmissão, percepção (ou recepção), conservação e repetição desse conteúdo. Essa repetição, ou reiteração, implicaria em reconhecimento (objeto de busca incessante da voz, que é concretizado na performance) e tem relação com identidade e tradição e “se desenvolve em uma trama de crenças, de hábitos mentais interiorizados, constituindo a mitologia do grupo, qualquer que seja ele” (ZUMTHOR, 2010, p. 33).

É nesta idéia de uma arte que surge tão comprometida com os elementos da vida cotidiana que enquadro o amplo fenômeno da cultura popular e suas manifestações sob o acontecimento da performance cultural.

1.2. Performance estética

Na gênese da performance estética temos a arte moderna, segundo Cohen (1989), com os futuristas, dadaístas e surrealistas, que já faziam experimentações que estavam muito próximas ao que é conceituado como performance na atualidade. Os futuristas executavam, já em 1910, recitais poéticos, música e leitura de manifestos de forma bastante não convencional.

Os surrealistas, adeptos da estética do escândalo, provocavam a platéia e testavam novas formas cênicas, além de colocarem-se na posição de performers em atos cotidianos (como por exemplo, a Ilustração 1, que mostra Salvador Dali passeando no metrô parisiense com seu tamanduá de estimação) ou em suas ações

artísticas (como por exemplo momentos de levar o corpo ao limite com experimentações privadas ou públicas de indução de transe, com a finalidade de produzir de obras).



Ilustração 1 – Salvador Dali e seu tamanduá de estimação, Paris, 1969. Foto de: Patrice Habans.
Fonte: <http://fotonahistoria.blogspot.com.br/2012/06/salvador-dali-e-seu-tamandua-de.html>

Ao mesmo tempo, ainda na Europa, na Bauhaus, a escola de arte, arquitetura e design, várias experimentações cênicas e plásticas, ainda não definidas pelo nome performance, estavam sendo realizadas em *workshops*, buscando integrar arte e tecnologia. A escola alemã é, no entanto, fechada em 1933, em decorrência de perseguições nazistas, encerrando a performance europeia do período da arte moderna.

Com isso, muitos professores da Bauhaus se mudam para a América do Norte, onde a performance foi amplamente conceituada e difundida, na Black Mountain College em 1936. Muito do projeto da Bauhaus foi incorporado e muita experimentação na área das artes é realizada, fazendo surgir nomes como o de John Cage, que posteriormente vai fazer parte do Grupo Fluxus.

“A partir da escola, o eixo se desloca para New York, com os artistas realizando uma série de espetáculos, que em 1959 vão ganhar um novo nome-conceito: *happening*. A tradução literal de *happening* é acontecimento,” englobando “várias mídias, como artes plásticas, teatro, *art-collage*, música, dança etc.” (COHEN, 1989, p. 43)

Em Nova York essa manifestação multilinguagem da performance vai ser chamada, como exemplificado acima, de *happening*, conceito idealizado por Allan Kaprow, que ganhou notoriedade com o grupo norte-americano Fluxus, nas décadas de 60/70. Posteriormente vai ser reelaborada e relacionada a outros propósitos, bem como a novos nomes e conceitos:

“Com o florescimento da contracultura e do movimento *hippie*, os anos 60 vão ser marcados por uma produção maciça, que usa a experimentação cênica como forma de se atingir as propostas humanistas da época. Vários artistas buscam conceituar essas novas tendências de multilinguagem: Joseph Beuys as chama de *Aktion* (...). Wolf Vostell de *de-collage* (...). Claes Oldenburg usa pela primeira vez o termo *performance*.” (COHEN, 1989, p. 43)

Dentro da performance estética o hibridismo de linguagens é muito forte, tendo em vista sua relação com o fenômeno anterior que a originou (bem como ao *happening*): a *body art*. Nela “o artista é sujeito e objeto de sua arte”, transformando-se “em atuante, agindo como um *performer* (artista cênico).” (COHEN, 1989, p. 30). Ainda sobre essa questão, Cohen afirma que a performance está no limite entre as artes plásticas e as artes cênicas, tendo como finalidade a cena, mas como origem as artes plásticas, sendo iniciada e protagonizada inicialmente por artistas plásticos.

Em relação ao *happening* e a *body art*, a performance seria caracterizada por um “aumento de preparação em detrimento do improvisado e da espontaneidade” apesar de que, se comparada ao teatro, ela “de fato se realiza, em geral, em locais alternativos, com poucas apresentações e com muito maior espaço para a improvisação” (COHEN, 1989, p. 27 e 38).

“É importante ressaltar que, em termos de radicalidade, o *happening* é o momento maior, e que na passagem do *happening*, dos anos 60, para a *performance*, dos anos 70, há um retrocesso em relação à quebra de convenções, havendo um ganho, em contrapartida, de esteticidade.” (COHEN, 1989, p. 40)

Cohen mapeia a performance com foco na performance estética, e afirma que no Brasil, não ignorando a tradição ancestral de performance cultural, somente nos anos 80 há um fortalecimento das manifestações performáticas, seguindo a onda de manifestações internacionais tais como as do Fluxus de John Cage nos EUA dos anos 60/70.

1.3. Mapeamento de produção de performance

Nesta parte da pesquisa, buscou-se mapear alguma produção de performance na arte contemporânea, com foco nos artistas do Brasil e em especial de Brasília e sua área de influência, para valorizar a produção local. O mesmo mapeamento foi realizado com relação às performances das manifestações populares, parte do patrimônio imaterial e conhecimento ancestral das artes.

O objetivo aqui é conhecer a produção nacional e local, entendendo que sem o conhecimento da identidade cultural do seu próprio país e da sua própria cidade (no caso Brasília e região de influência) não é possível ter uma postura crítica e cidadã.

A identidade cultural de Brasília e entorno (incluindo as regiões mais próximas do Goiás) é riquíssima, tendo em vista as contribuições das diversas ondas migratórias para o centro do país desde o período colonial, das tradições centenárias da cultura popular da região, das influências recebidas em decorrência da construção e inauguração da nova capital e da sua consolidação.

O mapeamento aqui realizado é sintético, pretende somente servir de exemplo para a proposta educativa do último capítulo, motivando mais pesquisas na área. Também não pretende distinguir as manifestações artísticas em nenhum julgamento de valor, ou hierarquizá-las dentro da complexa distinção entre arte, arte contemporânea, artesanato e cultura popular (que vai ser tratada no próximo capítulo, por questões didáticas).

São três exemplos a nível nacional: a Tropicália, Lygia Clark e Márcia X. Também exemplos específicos de Brasília e da sua região de influência (Goiás), além do próximo item (1.4 – Relato de experiência) que é dedicado a um estudo de caso específico da performance cultural da comunidade dos Kalunga em Cavalcante (GO), a seguir, nessa ordem:

O movimento da **Tropicália** teve diversos artistas relacionados, direta ou indiretamente, à performance. Helio Oiticica, por exemplo, que com sua instalação deu nome ao movimento da Tropicália, tinha seus parangolés (Ilustração 2) que eram esculturas móveis que dependiam da ação performática do espectador. Performances também ocorriam nos filmes do cinema marginal, cujos roteiros e diálogos eram extremamente improvisados e a liberdade de atuação enorme. Podemos citar como exemplo o filme “Bang bang” (1971, 81 min, 35mm, p&b) de

Andréa Tonacci e as atuações da atriz Helena Ignez. Caetano Veloso, expoente da Tropicália na música, foi possivelmente o performer dos primeiros *happenings* televisionados no Brasil, sobre a influência de movimentos internacionais tais como o Grupo Fluxus, nos festivais onde se apresentava nas décadas de 60/70.



Ilustração 2 – Caetano Veloso com parangolé de Hélio Oiticica. Fonte: <http://ilovetecnology.blogspot.com.br/2010/07/helio-oiticica-e-o-parangole.html>

Lygia Clark (1920 – 1988), participante do Grupo Frente e da I Exposição de Arte Neoconcreta, começou a se preocupar com a participação do espectador na obra e criou a série “Bichos” em 1960, de esculturas interativas de alumínio. A partir daí a relação do corpo com a obra é o que passa a ser fundamental para a artista, que traz cada vez mais proposições sensoriais e obras performáticas.

Marcia X (1959 – 2005) defendeu a arte da performance como de grande importância e criticou sua pouca divulgação entre as produções da Geração 80, da qual fez parte. Podemos citar como exemplo “Desenhando com terços”, performance de duração entre 3 e 6 horas, onde a artista desenha órgãos sexuais masculinos usando rosários. O público acompanha o desenho, que está sujeito à improvisação, a depender da interação da artista com o espaço e público.

José Eduardo Garcia de Moraes é um artista da geração de artistas brasileiros da década de 80, referência em performance na arte contemporânea. Comumente se utiliza de objetos feitos em série, industrialmente, para suas performances, a exemplo da Ilustração 3, que posteriormente ficam montados como instalações.



Ilustração 3 – José Eduardo Garcia de Moraes na Galeria UnB (2000). Fonte: <http://www.oocities.org/br/garciademoraes/imagens.htm>

Vários professores do Instituto de Artes da Universidade de Brasília têm produção performática, entre eles podemos citar **Luisa Gunther**, **Nilvalda Assunção**, **Elyeser Szturm**, **Polyanna Morgana** e **Bia de Medeiros**. Outras iniciativas interessantes são os núcleos de pesquisa e produção de performance **Corpos Informáticos**, ligado ao IdA-VIS (UnB) e o **TRANSE**, Núcleo Transdisciplinar de Estudos da Performance que é ligado ao SOL-ICS e TEL-IL (UnB).

A produção desses professores e grupos de pesquisa teve influência na produção de alunos da Universidade tais como o **Grupo Mesa de Luz** (de Hieronimus do Vale, Marta Mencarini e Tomás Seferin), **Maria Eugênia Matricardi**, **Ana Carolina Lima** e **Nina Barreto**, estas últimas três com trabalhos relacionados ao feminino, a rituais ancestrais e cotidianos, e o primeiro com trabalhos relacionados à tecnologia.

O **Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro** é um grupo de cultura popular brasiliense que realiza uma performance narrativa e corporal que cria um mito de fundação para Brasília, com elementos do cerrado e do imaginário popular do Planalto Central. A tradição inventada busca reconstruir a identidade cultural da cidade, em um processo contínuo. O formato da apresentação é em roda, com personagens fantasiados, e com elementos do Maracatu e do Cavalo-Marinho.

O **Boi de Seu Teodoro** (Sobradinho - DF) foi apresentado pela primeira vez em 1963, sobre a coordenação do Sr. Teodoro Freire, que veio com um grupo

nordestino para a capital. Como os outros bumba-meu-boi do Brasil é uma performance cultural ligada à colheita, e funde os preceitos católicos com os ritos carnavalizados. A Ilustração 4 traz a parte da performance referente à captura do boi.



Ilustração 4 – Boi de Seu Teodoro. Fonte: <http://boideseuteodoro.files.wordpress.com/2011/08/bumba-boi-de-seu-teodoro.jpg>

A **Procissão do Fogaréu** é realizada em Luziania e Goiás Velho (GO), e é também uma performance do catolicismo carnavalizado. É realizada há uma década em Luziania, e lá reentitulada de Procissão da Prisão de Cristo, e desde o século XVIII em Goiás Velho. Acontece na Quarta-Feira da Paixão e representa os evangelhos bíblicos com a captura de Jesus para a crucificação e o desfile do seu corpo morto pela cidade na Sexta-Feira da Paixão. Nessa ocasião toda cidade escurece suas luzes artificiais, e homens com vestes similares às de padres, mas com capuzes de cone, descalços e munidos de tochas, atravessam à cidade em procissão, acompanhados pela população local. O desfile do corpo morto de Cristo tem marcha mais lenta e tom mais pesaroso, com seu caixão sendo carregado e um cortejo de flores, carpideiras e homens cantando canções fúnebres em latim, enquanto o povo acompanha lamentoso.

A **Folia de Reis** em Inhumas (GO), as **Quadrilhas Tradicionais**, a tradição brasileira de **Escolas de Samba**, a **Caçada da Rainha** em Colinas (GO) são outros exemplos de performances culturais da região.

A seguir, como dito acima, o item “1.4 - Relato de experiência” a exemplificar o caso específico da comunidade quilombola dos Kalunga de Cavalcante (GO) com a performance cultural da Sussa.

1.4. Relato de experiência³

O objetivo desse relato de experiência, recolhido em julho de 2012 na ocasião de um festival de cultura popular na cidade de São Jorge (Goiás), é exemplificar uma manifestação de performance cultural muito pouco conhecida, o levantamento do mastro do Divino Espírito Santo da comunidade quilombola dos Kalunga, da área de influência de Brasília, e de uma importância histórica inegável.

A intenção é colocar no foco as manifestações populares do Planalto Central, através do exemplo dos Kalunga, nas discussões sobre arte e cultura popular dentro e fora do contexto escolar, como um conteúdo de relevância e riqueza que não devem ser ignoradas e deixadas de lado na construção do conhecimento dos jovens em formação.

Conhecer essas manifestações pode não só colaborar com a sua manutenção e inserção social dos seus atores, como reforçar o pertencimento cultural dos alunos à sua região de moradia. Conhecer para reforçar a própria identidade e a identidade do outro, reforçando os valores de solidariedade e alteridade, além do interesse pela arte e cultura popular.

Além disso, é preciso desfazer o mito de que Brasília foi construída sobre um imenso vazio demográfico e cultural, resignificando a imagem de solidão e vazio da cidade, trazendo esses elementos de cultura popular, tradição e identidade. E no caso específico desse relato, de herança histórica e cultural secular quilombola.

Situado no nordeste do Estado de Goiás, o “Sítio Histórico e Patrimônio Cultural Kalunga” é uma comunidade que conta com mais de cinco mil habitantes provenientes de quilombos, formados no ciclo do ouro (século XVIII). São hoje reconhecidos legalmente e possuem seu território demarcado, muito embora ainda não tenham recebido os documentos legais de posse.

³ Pesquisa realizada no contexto da pesquisa de PIBIC (Edital Cerrados 2012) sobre Cultura Popular e Performance no TRANSE (Laboratório Transdisciplinar de Estudos da Performance – ICS/SOL e IL/TEL, da Universidade de Brasília, sob a orientação do Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Jr., e não publicada anteriormente.

São 237 mil hectares, divididos em cinco povoados principais: Vão de Almas, Vão do Muleque, Kalunga, Contenda e Ribeirão dos Bois, além de mais de uma centena de outros pequenos povoados.

Estão geograficamente espalhados pelos vãos e veredas do cerrado, afastados uns dos outros, sem luz elétrica ou facilidade de comunicação com o mundo exterior, o que possivelmente contribuiu para a preservação das tradições, história, memória coletiva e festejos da comunidade.

Em tempo de festejo no Vão de Almas (de agosto a setembro), os habitantes dos vãos e veredas do cerrado peregrinam em média seis horas até a Capela do Vão de Almas, povoado onde é realizado o festejo, e que é ocupado e habitado apenas nestas ocasiões festivas.

O esforço do deslocamento, acompanhado de muita reza, já é parte do festejo, e é identificado com a idéia de sacrifício e purgação dos pecados presente no catolicismo. Ao mesmo tempo em que promove uma comunhão, um sentimento coletivo de união, liberdade e alegria. (SILVA JR, 2009, p. 6).

O levantamento do mastro está relacionado à Festa do Divino, que tem sua origem em Portugal, com a Rainha D. Isabel no século XIV, e foi trazida e amplamente celebrada no Brasil a partir do século XVI, com fortes reminiscências por todo o território até os dias de hoje. Com música, coroamento de um Imperador do povo, hasteamento da Bandeira do Divino com uma pomba branca estampada e longas peregrinações, desde sua origem, é “recepcionada devocionalmente por toda parte” (CASCUDO, 2012, p. 266 e 267).

Observei que na ocasião do festival de cultura popular em São Jorge (GO) em julho de 2012, a performance dos Kalunga é apresentada em contexto possivelmente um pouco mais espetacular. Contudo, aonde quer que a romaria vá, há a reza na capela, as preces pela manutenção do festejo, a dança da Sussa (de *súcia*) com os músicos ao pé da fogueira, o erguer do mastro do Divino Espírito Santo e, mesmo com a dança religiosa executada no palco, figuram os procedimentos ritualísticos portadores de fé e devoção.

A romaria em São Jorge, que é uma pequena vila goiana, foi realizada em um curto trajeto. Como em todo cortejo do gênero todos caminhavam lentamente, alguns carregando tochas feitas de madeira com uma espécie de corda ou cipó preparado na ponta, de fogo de longa duração.

A romaria guiou os romeiros e observadores até a Capela de São Jorge, que ficou repleta das mulheres Kalunga, que são responsáveis pela condução das rezas, enquanto a maioria dos homens aguardava na porta. O local ficou tomado também por turistas, pesquisadores e curiosos. Estava cuidadosamente decorado por bandeirinhas como as de São João, e por uma longa corda enrolada de papel branco, formando diversas flores brancas. O mesmo tipo de decoração pode ser visto em fotos do seu local original, o Vão de Almas.

As rezas são longas, e contemplam o tradicional “Pai Nosso” e outras rezas católicas, além de cantos de devoção em português e latim. Os santos do festejo foram saudados, além dos santos presentes na Capela e São Jorge, o padroeiro da cidade. A bandeira do Divino Espírito Santo foi abençoada. Finalizadas as rezas, os homens entraram em fila para tocar os santos e receber as bênçãos pedidas, seguidos pelas mulheres e crianças.

Do lado de fora da Capela, os músicos já estavam preparados, a fogueira estava acesa e a cachaça passava de mão em mão. O mastro é erguido no “momento de maior efusão religiosa, [e] assim que se dá o levantamento [...] do mastro [...], as rezas dão lugar à alegria do canto e da dança” (SILVA JR, 2009, p. 9). O mastro era mais alto que os postes comuns de iluminação quase duas vezes e feito de eucalipto. Foi erguido com muita habilidade e rapidamente, por poucos homens.

A Sussa inicia nesse momento, como um rito de passagem. Letras de duplo sentido, um contraste forte com o tom de seriedade do contexto das rezas e a alegria contagiando quem assistia. Aqui a performance durou pouco, sobre demanda da produção do festival, que queria levar os Kalunga para o palco.

A bandeira do Divino balançava no alto do mastro, exibindo a pombinha branca em um fundo vermelho-sangue, característico dessa bandeira em qualquer região onde se festeje essa romaria. É comum encontrar réplicas dessa bandeira em diversas cores, feitas por artesãos de diversas regiões de Goiás.

Por fim o festejo peregrinou até o palco, onde os músicos retomavam seus vários instrumentos em canções cíclicas que colaboravam com o transe giratório das Susseiras. Estas demonstravam suas habilidades em dançar e equilibrar uma garrafa na cabeça, e rodavam sem parar as saias coloridas de tecido de chita, que contrastavam lindamente com suas peles negras.

As mulheres dançavam sozinhas e em pares, em um confronto corporal embalado pelo batuque, muito parecido com outras danças circulares de origem africana, tal como o Tambor de Crioula, típico da manifestação de São Benedito do Maranhão.

A alegria da fé sincrética, rezada aos moldes do catolicismo do colonizador e dançada aos moldes da herança da mãe África, em contexto de espetáculo, contagia os espectadores, transformando o festival em um enorme terreiro circular de dança, onde não se via ninguém parado.

A Sussa é transmitida de geração em geração e enquanto parte das técnicas corporais dos Kalunga que revela conceitos sobre o sagrado, a sensualidade, a identidade da comunidade e os elementos do cotidiano feminino. É uma performance circular, ligada ao cultivo da terra e da colheita. Junto com as outras manifestações culturais dos Kalunga, colabora com o sentimento de comunhão entre os preceitos católicos e a africanidade que resiste na herança histórica, em constante renovação.

Cantada e tocada por homens, com exceção a um instrumento de nome Bruaca, que parece uma maleta e tem função de percussão, que é executado por mulheres. A dança é executada por mulheres, e junto com a Jiquitaia tem como elementos comuns o pisado, o gingado, o batuque, o movimento de pés descalços e o confronto de corpos.

A Jiquitaia é um tipo específico de Sussa: os corpos dançam imitando o ritmo de formigas picando o corpo, relembrando práticas de torturas infringidas pelos senhores de escravos nas Senzalas do período colonial. No auge das “picadas”, com o anúncio do refrão, as mulheres também cantam repetidamente: “Ô formiga que dói, é jiquitaia!” (SILVA JR, 2009, p. 10). Os instrumentos e vozes nesse momento têm seu volume elevado, a dança fica mais descomprometida com os passos ensinados, as mulheres se ajudam na tarefa de “retirar as formigas” umas das outras, enquanto riem e gritam. A alegria do momento da performance subverte a memória histórica dramática.

No geral a Sussa enquanto canção é constituída de duas partes: “uma mais lenta (...) e uma outra progressiva, de certa forma violenta, que convida o folião e a “dançadeira” a acelerar os passos e a entrarem em transe” (SILVA JR, 2009, p. 12). O batuque é originalmente africano, mas os instrumentos, tais como a caixa, o

pandeiro, a bruaca de couro, a viola e a sanfona, também são encontrados nas tradições portuguesas.

Enquanto dança, além da dança específica da Jiquitaia, apresenta duas variações: as mulheres mais velhas dançam sem levantarem muito as saias, em movimentos mais sutis, e as mais novas em movimentos mais frenéticos e sugerindo levantar as saias. Começa com uma linearidade, quebrada com o aumento de volume da música e de intensidade da dança no refrão, que normalmente contem temas de duplo sentido. Além dessa temática de duplo sentido sexual, as letras de Sussa abordam temas do cotidiano, de amor e de religião.

É possível que a Sussa tenha nascido urbana, e tenha sido levada, entre os séculos XVII e XVIII para os quilombos. Possui profundo diálogo com elementos sertanejos, africanos e portugueses. Essa riqueza cultural dá seu testemunho de que Goiás, entendido desde a colonização somente como um espaço demográfico a ser habitado, é não só o berço fértil da Capital Federal, mas é carregado de herança histórica e identidade cultural regional e quilombola.

Abaixo a análise de uma letra de Sussa de nome “Ema”, compreendendo, no entanto, que retirada do seu contexto de performance e passada para escrita, muito da sua riqueza se ausenta: sem a presença do corpo, da dança, da voz, dos instrumentos musicais, do espaço aberto, do tempo festivo, elementos que constituem o todo dessa performance cultural, restam os indícios da voz que originalmente vibrava em seu processo de apresentação e as relações que a letra pode suscitar.

“EMA (Sussa)

De agosto a setembro
Tempo de ema botar
Dei um caloco (?) na ema, ô ema
Suspira, imagina`de meu bem
Pensar (chorar)

Ô menina, o que que cê tem
Começa a dançar e torna a parar

De agosto a setembro
Tempo de ema botar
Dei um (... ?) na ema, ô ema
Suspira, imagina`de meu bem
Pensar (chorar)

Ô menina, o que que cê tem
Começa a dançar e torna a parar

De agosto a setembro
 Tempo de ema botar
 Dei um porrete (?) na ema, ô ema
 Suspira, imagina`de meu bem
 Pensar (chorar)

Ô menina, o que que cê tem
 Começa a dançar e torna a parar” (ANÔNIMO, 2006, faixa 12).

O título da letra é “Ema”, animal que pertence ao imaginário Kalunga por ser um animal presente no cerrado, bioma da região do povoado. Trata-se de um pássaro de grande porte, pernas finas, grandes asas e que apesar disso não voa. A fêmea bota ovos bem grandes, por volta de 600 gramas, numa quantidade por volta de 15 ovos. Pode, por isso, ter sido escolhido para a letra da Sussa, que tem como um dos temas característicos a fertilidade.

Os principais festejos dos Kalunga acontecem entre agosto a setembro, época de seca no cerrado, que não é tempo nem de plantio e nem de colheita. Não é tempo de colheita devido à seca do clima, nem de plantio, pois não há tempo das plantas vingarem para aproveitar as primeiras chuvas do fim de setembro.

Talvez por isso a presença da Ema na letra da Sussa, trazendo outro tipo de fertilidade para a região: “De agosto a setembro / Tempo de ema botar”, a fertilidade do reencontro dos amigos e parentes, da fé na peregrinação, da pausa do trabalho, do festejo em si, celebrando “a liberdade, a identidade e, ainda, o amor a Deus” (SILVA JR, 2009, p. 7).

Dois passagens remetem aos órgãos sexuais humanos. É comum na cultura popular brasileira relacionar aves com o órgão sexual feminino (por exemplo: a passarinha, a periquita dela), e objetos fálicos (aqui no caso “porrete”) com o órgão sexual masculino: “Dei um caloco (?) na ema, ô ema / (...) Dei um porrete (?) na ema, ô ema”. Podemos entender na letra o pênis como algo potente e ativo, relacionado com a idéia de caça, e a vagina como algo relacionado à fertilidade (“Tempo de ema botar” ovos) e a passividade.

A mesma relação percebemos em outra letra de Sussa, relacionando uma ave (no caso “periquita”) e um objeto fálico (“pau”) com o sexo feminino e masculino, respectivamente: “O pai da menina deu uma periquita pra ela / A periquita voou / Agora eu vou contar proceis / Em que pau a periquita da menina sentou” (SILVA JR, 2009, p. 10 e 11).

Esse duplo sentido é presente na idéia de baixo-corporal Bakhtiniana, profundamente relacionada ao riso, constituindo “um jogo livre e alegre com as coisas e conceitos, (...) [visando] dissipar a atmosfera de seriedade (...) mentirosa que envolve o mundo (...) [tornando-o] mais próximo do homem e do seu coração” (BAKHTIN, 2002, p. 333). Dentro do festejo Kalunga ele oferece um contraponto ao momento anterior de prece, reforçando a liberdade de expressão e ausência de medo que essa expressão do catolicismo popular carrega. “O Deus do catolicismo popular é alegre e deixa que a memória encarne os prazeres da dança, do canto, do vinho doce, da cachaça e dos pés descalços levantando poeira” (SILVA JR, 2009, p. 9).

Ao mesmo tempo em que a letra de “Ema” sugere o duplo sentido sexual também traz a idéia de romance, muito presente nas modas sertanejas: “Suspira, imagina`de meu bem / Pensar (chorar)”. Porém é um romance associado a uma idéia de utopia, reforçada nos verbos “suspirar”, “imaginar” e “pensar”, que se liga a uma idéia de solidão. Para reforçar o drama ainda há a alternância do verbo “pensar” com “chorar”.

Os versos têm rimas simples, rimando verbos no infinitivo como “botar”, “pensar”, “chorar” e “parar”. Há também a rima do verbo “tem” com “bem”, de função substantiva. As rimas são intermitentes, com trechos rimados e trechos sem rimas. Essa intermitência cíclica pode ser percebida metaforicamente no trecho “Ô menina, o que que cê tem / Começa a dançar e torna a parar”.

A letra tem repetições de versos com pequenas variações, podendo ser considerada como uma poesia oral de duas estrofes. A repetição cíclica da letra e também da melodia da música colabora com um transe performático, que como observado, também faz girar as saias das mulheres Susseiras numa roda viva que parece que nunca irá findar.

2. ARTE/EDUCAÇÃO

“É o homem, com sua conduta, seus comportamentos e atos, quem faz a história, quem faz a arte e quem transmite seus conhecimentos através do ensino, formal ou informal, perfazendo o caminho de um processo evolutivo e progressivo denominado educação.” (OSINSKI, 1998, p. 11).

2.1. Cultura Popular e Performance na legislação educacional

Na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Brasileira, de nº 9.394 promulgada em 20 de dezembro de 1996, Artigo 1º, a educação é constituída por todos os processos de formação que se desenvolvem nos espaços cotidianos e não oficiais, e nos espaços institucionais escolares e oficiais. Os não oficiais compreenderiam as manifestações culturais, onde estão encaixadas as manifestações artísticas da performance e da cultura popular.

Somente com o conhecimento dos acontecimentos e saberes relacionados a ambos os espaços educacionais, os oficiais e não oficiais, é possível atingir um desenvolvimento satisfatório dos alunos. A teoria, mais facilmente relacionada com os espaços oficiais, precisa ser aliada à prática da vida cotidiana. Só assim é possível preparar os alunos para compreenderem, intervirem e serem sujeitos ativos do conhecimento e na sociedade e “para o exercício da cidadania” (BRASIL, 1996, p. 1).

A possibilidade de inserção de conteúdos da performance e cultura popular também é citada no Art. 26º, onde se legisla que os currículos devem ter uma base nacional em comum, mas que deve ser completada “por uma parte diversificada, exigida pelas características regionais e locais da sociedade, da cultura” (BRASIL, 1996, p. 11). No caso da proposta educativa apresentada nessa monografia o enfoque fica sobre a cidade de Brasília e o Planalto Central, que possui diversas manifestações performáticas, algumas inclusive seculares, e de riqueza cultural, artística e histórica inegável.

Conhecer a cultura da região onde se vive, além de ajudá-la a se manter, reforça a própria identidade e protagonismo dos estudantes, reforçando também o pertencimento, valores de solidariedade, alteridade, além do interesse pela arte e cultura popular e o desenvolvimento de uma consciência multicultural. Isso está

presente nos PCNs: “O estudo e a valorização da produção cultural de cada região favorece a conscientização sobre o patrimônio natural e o construído, além de propiciar a fruição desse patrimônio e o respeito a ele.” (BRASIL, 2000, p. 188)

Por isso o próximo item (2.2) trata das relações entre arte, artesanato e cultura popular, buscando a origem dos termos para que possa haver uma deshierarquização entre eles, e uma busca, já presente em algumas iniciativas educacionais em arte, de deseuropeização dos conteúdos, para um enfoque mais nacional e local que incentive a identidade, diversidade e autonomia.

Ainda é importante que as metodologias de ensino e avaliação estimulem o protagonismo e iniciativa dos alunos (BRASIL, 1996, p. 14). Podemos notar essa preocupação na inserção desses conteúdos de performance e cultura popular local, que trazem elementos da vida cotidiana dos alunos, e nas propostas metodológicas (Temas Geradores) do educador Paulo Freire, na Abordagem Triangular de Ana Mae Barbosa e no Projeto de Trabalho da Cultura Visual de Fernando Hernández, que foram escolhidos como metodologia de ensino da Proposta Pedagógica do último capítulo.

2.2. Relação Arte x Artesanato x Cultura Popular

Existe uma relação de poder entre as noções de arte, artesanato e cultura popular, sendo as últimas colocadas em posição inferior em relação à primeira. O ensino de artes no Brasil, e seus livros didáticos, são bastante eurocêntricos e não esclarecem algumas questões sobre essas definições, bem como pouco veiculam manifestações brasileiras. A intenção desse item é definir esses termos (arte, artesanato, cultura popular), para esclarecer questões sobre eles.

Há, entretanto, uma tendência na educação brasileira de revalorização dos saberes da cultura popular e artesanato, expressa nos Parâmetros Curriculares Nacionais. Este mesmo documento enfatiza a flexibilidade da criação de um currículo escolar, a depender da região geográfica. Esse processo de criação do currículo seria então um exercício de escolha onde:

“seleção e opção, inclusão e exclusão são ações simultâneas no processo de elaboração de currículos e programas de ensino, ações que extraem da cultura os fragmentos que serão objetos do conhecimento que a escola produz e reproduz. (...) A exclusão naturaliza a degradação social de certos

saberes que passam a ser estigmatizados e marginalizados pela escola, pelo currículo e pelas práticas que a instituição acolhe e estimula” (TOURINHO, 2007, p. 2 e 3).

Sobre os termos, Lina Bo Bardi afirma que as definições de arte e artesanato, no passado, já foram diferentes, menos separadas do que o são agora. “A palavra ARTE, que hoje define a atividade artística, indicou no passado a atividade artesanal de qualquer tipo; pintores e escultores foram, no passado, incluídos também no artesanato, nas assim chamadas ARTES MENORES.” (BARDI, 1994, p. 16).

Tanto a arte, tal como é chamada atualmente, quanto o artesanato, correspondem, na sua gênese:

“a uma forma particular de agremiação social, isto é, às uniões de trabalhadores especializados reunidos por interesses comuns de trabalho e mútua defesa, em associações que, no passado, tiveram o nome de CORPORAÇÕES. (...) As Corporações existiram na Antiguidade Clássica, isto é, na Grécia e Roma, e tiveram o máximo esplendor na Idade Média, quando a Europa inteira se constituiu em Corporações.” (BARDI, 1994, p. 16)

Por isso, a autora defende que no Brasil, onde não existiram corporações de ofício, o trabalho artesanal deve ser denominado pré-artesanal, já que “o artesanato como corpo social nunca existiu no Brasil, o que existiu foi uma imigração rala de artesãos ibéricos ou italianos e, no século XIX, manufaturas.” (BARDI, 1994, p. 12).

Se tratando de artesanato ou pré-artesanal, a intenção é defender a não exclusão de conteúdos de cultura popular para favorecer somente um conceito de Arte eurocêntrico, que diga pouco sobre a identidade cultural dos alunos. Entender cultura popular como algo de interesse somente do interior do país também é um equívoco, já que a cidade grande também tem suas manifestações de cultura popular, a exemplo dos repentistas e cantos de feira.

E não se trata de estabelecer datas comemorativas relacionadas ao folclore (ou *folklore*), pois este, ainda segundo a autora, se trata de:

“uma herança estática e regressiva, amparado paternalisticamente pelos responsáveis da cultura, ao passo que arte popular (usamos a palavra arte não somente no sentido artístico mas também no de fazer tecnicamente) define a atitude progressiva da cultura popular ligada a problemas reais.” (BARDI, 1994, p. 37).

É uma atitude em prol de uma busca por um conhecimento global e local, pois nas raízes populares está a história de um país, de uma “realidade que não precisa

de estímulos artificiais, uma fartura cultural ao alcance das mãos, uma riqueza antropológica única” (BARDI, 1994, p. 12).

2.3. Ensino de performance

Há na sociedade contemporânea uma tendência ao preconceito intelectual com relação à oralidade e uma supervalorização da palavra escrita. Mas é importante ressaltar que a cultura popular e vários elementos do cotidiano, inclusive do cotidiano urbano, estão repletos das tradições orais. As histórias míticas contadas de geração em geração, o repente e os gritos de trabalhos nas feiras, as inumeráveis canções compostas e executadas nos rádios todos os dias: em tudo isto há oralidade. Sua presença é de importância inegável na manutenção e transmissão cultural de um povo, como no caso citado no “Relato de experiência” com a comunidade Kalunga de Cavalcante (GO).

O preconceito atribuído à oralidade pode ter origem também na impressão de que através da voz, por sua rapidez e espontaneidade, não se atinja um caráter oficial dos fatos. Mas é preciso se atentar ao fato de que “a linguagem é impensável sem a voz”, que além de historicamente anterior a toda linguagem, é uma “possibilidade simbólica aberta à representação, constituindo, ao longo de séculos, uma herança cultural transmitida (e traída) com, dentro, pela linguagem e os outros códigos que o grupo humano elabora” (ZUMTHOR, 2010, p. 10 e 11).

Ainda, tanto a voz sem linguagem, exemplificada em um grito, quanto à linguagem sem voz, a escrita, “compartilham uma mesma impotência para ‘fazer passar’ a complexidade das forças de desejo que as animam” (ZUMTHOR, 2010, p. 8). A voz encontraria seu ápice de liberdade e complexidade, em comunhão com a linguagem, no canto.

Aqui adentramos o campo da performance, tendo em vista que as qualidades da voz estão diretamente relacionadas a um código simbólico: representativo e memorial, dos valores e crenças humanos.

Apesar de a performance estar mais relacionada ao corpo que à voz, a morada da voz é o corpo, no interior da boca. Na boca não só se emana a voz, mas entra o alimento, saem as preces e os melhores desejos, inicia-se o sexo, saem palavras de baixo calão, realiza-se o pecado da gula, transborda-se o riso.

A voz representa o corpo-instrumento que a emitiu, ultrapassando seus limites físicos e até mesmo de comprometimento com a linguagem: “o som vocalizado vai de interior a interior e liga, sem outra mediação, duas existências” (ZUMTHOR, 2010, p. 13).

O corpo-instrumento é o corpo-performático de onde surge “a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida” (ZUMTHOR, 2010, p. 13 e 31), fortificando laços sociais, o que reitera a importância da oralidade, e conseqüentemente da performance, como seu instrumento de perpetuação.

A proposta é reconhecer o corpo e a ação performática como essa possibilidade de fortificação dos laços sociais, a fala como possibilidade poética e de empoderamento dos discursos individuais dos alunos, através de uma busca pela aceitação do corpo, do seu protagonismo e expressão, do corpo do outro e suas manifestações, ao invés de privilegiar o corpo estático e silencioso da sala de aula. Isso é reiterado aqui:

“O medo do corpo e de suas representações é, sem dúvida, um dos focos de temor que autoriza o que pode ou não ser incluído nas salas de aula. Este temor exclui, marginaliza certas produções e sub-avalia a capacidade de ambos, professores e alunos, para se engajarem na análise e interpretação das manifestações culturais de seu tempo.” (TOURINHO, 2007, p. 3)

E se o ato pedagógico é um ato de transformação do indivíduo pela comunicação, o corpo é o veículo que é responsável por essa mediação. O corpo é presença e percepção do outro, e a voz é o instrumento de transformação do mundo, e nela:

“a palavra plasma um fluxo de sentidos dados e produzidos; ela expressa uma experiência que não apenas aquela passível de ser demarcada pela história, mas uma experiência que impulsiona, que impinge, que perfaz, que recria a história.” (PEREIRA, 2008, p. 5)

Esse caráter libertário e experimental é extremamente rico para uma prática educativa, da palavra poética em detrimento da palavra instrumental, pensando “a performance como um modo de redefinição, de reinterpretação de regras e relações, sejam elas quais forem” (TURNER, 1988 apud PEREIRA, 2008, p. 14).

E o aluno como esse sujeito que reinterpreta e cria, se torna “sujeito de um lugar, próprio e inalienável, presente” (PEREIRA, 2008, p. 14), ativo no ato de educação, recriando não só o sentido das coisas apreendidas mas a si mesmo.

3. PROPOSTA PEDAGÓGICA

Essa proposta pedagógica na monografia se enquadra na abordagem teórica na licenciatura, explorando as manifestações da cultura popular e performance como possíveis objetos de uma proposta pedagógica que se enquadre na categoria de educação informal.

Para essa proposta o público alvo escolhido foram alunos do ensino médio das escolas públicas do entorno de Brasília, para propor uma atividade no turno contrário às aulas, com duração de um semestre, com duas horas/aula por semana. A intenção é misturar alunos dos três anos do ensino médio, promovendo um senso de comunidade entre eles. Nessa faixa etária os alunos costumam ter uma postura questionadora natural, o que acredito ser positivo para uma proposta como essa. Além disso, a partir do entorno é mais propício pensar uma Brasília menos idealizada, que não a Brasília construída sobre um vazio demográfico e cultural da história oficial, mas mais antiga e rica em cultura popular ancestral e advinda das ondas migratórias.

A motivação para escolha dessas manifestações foi o interesse pessoal, reforçado por momentos de estudos na universidade, quando entrei em contato com a arte contemporânea e a cultura popular nas matérias teóricas do curso. Percebi que na minha formação escolar esses temas foram pouquíssimos abordados.

O interesse na performance vem do fato de ser uma manifestação artística muito livre e aberta a experimentações, que pode contrariar a lógica do corpo preso às carteiras escolares, que é muito reforçado atualmente com a pressão dos sistemas de seleção, tais como os vestibulares. Sempre considerei que a experiência com o corpo, o movimento, a prática da arte, pode ensinar tanto quanto os métodos tradicionais (leitura, exercícios, provas etc) que quase sempre impõem ao corpo um estado de passividade. Isso é reforçado por Machado:

“O que encontramos, na atualidade e na maioria das instituições de ensino, é a reafirmação de um conceito de educação e de escola que, promove parcialmente ligações entre saber acadêmico e vida, voltada para métodos de transmissão/apropriação do saber pela razão, que necessita de mentes em alerta e corpos inertes.” (MACHADO, 2011, p. 7)

Desta maneira essa proposta de oficina surge com o intuito de aproximar os alunos de uma relação menos passiva com o corpo, suas significações e

expressões. Proporcionando então a oportunidade de fruir, contextualizar e produzir manifestações performáticas, como propõe a Abordagem Triangular de Ana Mae Barbosa.

Foi pensada também para contemplar um ensino mais focado na oralidade, como propõe o item “2.3 – Ensino de Performance”, do capítulo anterior, e o Projeto de Trabalho, aos moldes da Cultura Visual. O Projeto de Trabalho pretende que o conhecimento seja trabalhado de forma compartilhada. Uma das possíveis maneiras para que isto seja atingido é “recolher o conteúdo das conversas” para “levar em conta que os alunos possam aprender entre eles (do que dizem, dos materiais que levam para sala de aula, de seus próprios textos, etc)” (HERNÁNDEZ, 2000, p. 217).

Para o autor, “o diálogo é um dos mediadores da aprendizagem” (HERNÁNDEZ, 2000, p. 220). Esta idéia é prioritária também para Paulo Freire, que criou os Temas Geradores, valorizando a bagagem social, histórica e cultural de cada aluno.

Dessa maneira, na valorização do diálogo, muitos temas são inseridos no contexto da aula, o que aumentaria as possibilidades de relação da arte, da performance e da cultura popular com outras áreas de conhecimento, tais como história, antropologia, culturas tradicionais, questões políticas, sociais e relativas ao sistema de ensino, por exemplo. Além disso, esse tipo de abordagem ajuda a distinguir em que ponto cada aluno está em relação aos temas estudados, para poder avaliar sua real evolução de aprendizagem, incentivar sua autonomia acerca dos conhecimentos de história da arte e cultura popular locais, reforçando sua identificação com o local onde vive e pensando o aluno como sujeito criador e ativo na sociedade.

Abaixo a programação do projeto, conforme as propostas metodológicas apresentadas e o modelo de Projeto de Trabalho (HERNÁNDEZ, 2000, p. 216):

3.1. Tema do Projeto / Idéias-chave

Performance, Cultura Popular, Arte, Arte Contemporânea, corpo, oralidade, protagonismo.

3.2. Objetivos

- Desenvolver produção poética em performance;
- Conhecer a arte, a cultura popular e a performance da cultura local, reforçando a identidade do aluno, e da cultura do outro, reforçando o sentimento de alteridade;
- Relacionar a arte, a cultura popular e a performance com outras áreas do conhecimento;
- Desenvolver a imaginação, o pensamento e a criatividade;
- Recolher materiais produzidos e trazidos pelos alunos, para valorizar sua produção e contexto sócio-cultural, transformando-os em um diário de bordo;
- Dar um sentido prático ao aprendido, compartilhando-o com a comunidade por meio de exposições e apresentações;
- Relacionar-se com a sociedade, outras escolas, famílias, com o meio acadêmico, para que o ensino não se encerre no espaço escolar, por meio de palestras, debates, saídas à campo e exposição dos trabalhos;
- Colocar o diálogo no centro da mediação da aprendizagem;
- Através da avaliação dos debates gravados e transcritos, ampliar a capacidade crítica dos alunos sobre o próprio discurso, valorizando a oralidade como forma importante de transmissão de conhecimento;
- Compreensão das relações de poder na prioridade do oral sobre o escrito, no artístico sobre a cultura popular, mas nas questões de composição visual que regem as imagens e manifestações artísticas.

3.3. Conexões com outras matérias e saberes

Tecnologia, antropologia, história, educação, oralidade, culturas tradicionais.

3.4. Atividades individuais

- Relato e registro de performance: descrição das apresentações com impressões gerais e subjetivas.

- Memorial descritivo: como foi o contato de cada aluno com a arte, cultura popular e performance, com a finalidade de sondar em que ponto cada um está em relação a temática da proposta pedagógica.

- Diário de bordo: registro das aulas, das atividades individuais e coletivas, das impressões pessoais, do caminho percorrido ao longo da oficina, em um diário de bordo, a ser exposto no fim do trabalho como um livro-arte.

- Relatório de palestra: relatório por escrito, no diário de bordo, sobre a palestra com o especialista em performance e cultura popular.

- Relatório de viagem à campo: Relatório por escrito, no diário de bordo, sobre saída à campo, podendo ser à uma exposição com performance, espetáculo de cultura popular, manifestação pública com happening ou flash mob, algum centro de cultura popular como o do Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro (L4 sul) ou o do Boi do Seu Teodoro (Sobradinho).

- Participação em performance: podendo ser individual ou coletiva, mas que aborde algo da trajetória de cada aluno, individualmente.

3.5. Atividades em grupo

- Debate: o que é um Projeto de Trabalho, que finalidades podem se realizar coletivamente, a partir do tema do projeto.

- Diagrama e debate: desenhar no quadro negro, a partir dos memoriais descritivos, um diagrama das experiências com arte, performance e cultura popular, e partir disso debater esses temas. Do debate será realizado um roteiro de dúvidas e inquietações, por escrito.

- Palestra: especialista em performance ou cultura popular divide conosco sua experiência, podendo ser um acadêmico ou artista, e os alunos colocam as dúvidas e questionamentos.

- Vídeos: para apresentar diversos artistas e mestres da cultura popular, diversos tipos de manifestações performáticas, tais como *flash mobs*, *happenings*, performances da arte contemporânea, performances da cultura popular etc.

- Viagem à campo: saída à campo, podendo ser à uma exposição com performance, espetáculo de cultura popular, manifestação pública com *happening* ou

flash mob, algum centro de cultura popular como o do Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro (L4 sul) ou o do Boi do Seu Teodoro (Sobradinho).

- Participação em performance: podendo ser individual ou coletiva, mas que aborde algo da trajetória de cada aluno, individualmente.

- Exercícios performáticos: propor exercícios teatrais e performáticos, podendo estes últimos serem construídos a partir de idéias cotidianas, a exemplo das proposições performáticas de Yoko Ono (2000): “Escute o som da água subterrânea”, “Grite. Contra o vento. Contra a parede. Contra o céu.” (tradução feita por mim).

3.6. Recursos

Projetor, tela, notebook, caixas de som, câmera filmadora e fotográfica, textos impressos, vídeos de performances, diários de bordo, palestrante, transporte para saída à campo.

3.7. Avaliação

Processual, avaliando todas as atividades realizadas e a participação nas mesmas. Através da atuação na performance (individual ou coletiva), e da significância individual da performance para o contexto e trajetória do aluno. Através das falas transcritas dos debates e o acompanhamento do ponto de partida e ponto final do aluno em relação aos conhecimentos propostos. E auto-avaliação do desempenho individual e do coletivo, analisando a si mesmo e ao desenvolvimento do projeto como um todo.

CONCLUSÃO

Redigir essa monografia me trouxe uma reflexão sobre os antecedentes históricos e produção poética da performance, de forma mais abrangente, compreendendo suas definições e pontos a serem mais aprofundados, tais como os limites da aproximação entre arte e vida, no fenômeno da performance.

Ler sobre essa temática ajudou a reposicionar os conceitos de arte, artesanato e cultura popular, que são contemplados democraticamente na legislação educacional, mas como pude perceber na minha própria formação e nos livros didáticos que tive acesso, na sala de aula a escolha ou exclusão desses temas dificilmente é democrática. Os sistemas de seleção por vezes impõem um sistema de ensino conteudista, e nesse sentido questionar o sistema de ensino e a racionalidade em detrimento da oralidade e expressão pode ser uma saída interessante.

Pude também refletir sobre a Proposta Pedagógica e a melhor maneira de aplicá-la, definindo melhor seu planejamento e percebendo relações entre as metodologias de ensino e teóricos que eu tinha mais afinidade, no caso Ana Mae Barbosa, Paulo Freire, Fernando Hernández, e durante a pesquisa pude conhecer também a Pedagogia da Performance de Marcelo de Andrade Pereira. Acredito que a reunião dessas abordagens pode ter um resultado satisfatório em sala de aula, na valorização do discurso, da cultura e local de origem de cada aluno no processo de ensino-aprendizagem, e pretendo aplicar a proposta para verificar sua eficácia.

O interessante da temática da performance é sua possibilidade de articulação com outras temáticas, tais como arte, artesanato, arte contemporânea, fundamentos de linguagem visual, corpo, oralidade, política, história, culturas tradicionais, mercado de arte, tecnologia, sociologia, antropologia e o sistema de ensino de artes.

Fora isso é uma temática contemporânea, que pode ter grande apelo com o público alvo adolescente escolhido para a oficina, devido a sua utilização em manifestações políticas e *flash mobs* realizados com divulgação via internet. Esse público também é muito assediado pelas influências da propaganda e medias em geral, portanto as questões relacionadas ao corpo, como uma fonte de comunicação cheia de possibilidades de leitura, podem colaborar para repensar preconceitos e atitudes.

REFERÊNCIAS

ANÔNIMO. "Ema (Sussa)". Intérprete: Valdemir Moreira da Cunha, Zenivaldo Verispa da Silva, Josino da Silva. et al. In: Chapada dos Veadeiros: culturas tradicionais de Goiás. São Jorge, Goiás. Viola Corrêa Produções Artísticas, 2006. 01 CD (69:39), Faixa 12 (2:09).

ANÔNIMO. "Márcia X." Disponível em: <<http://www.marciax.art.br>>. Acesso em: 19 de fevereiro de 2013.

AZAMBUJA, Renata. "Entre poéticas e políticas". In: Arte em Brasília: cinco décadas de cultura. Brasília: Instituto Terceiro Setor, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. "A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais". São Paulo: Anablume; Hucitec, 2002. Brasília: Editora UnB, 2008.

BARBOSA, Ana Mae. "Arte/educação contemporânea: consonâncias internacionais". São Paulo: Cortez, 2005.

BARDI, Lina Bo. "Tempos de Grossura: o design no impasse". Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo: 1994.

BARRETO, Nina. "Dendê I – relato". Disponível em: <<http://vimeo.com/55495797>>. Acesso em: 25 de fevereiro de 2013.

BAUMAN, Richard. "A Poética do Mercado Público: Gritos de Vendedores no México e em Cuba". In: Antropologia em primeira mão / Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, UFSC. Florianópolis: 2008.

BOI DE SEU TEODORO. "Quem somos nós". Disponível em: <<http://boideseuteodoro.wordpress.com/about/>>. Acesso em: 19 de fevereiro de 2013.

BRASIL. Ministério da Educação. "PCN Ensino Médio - Orientações educacionais complementares aos parâmetros curriculares nacionais: linguagens, códigos e suas tecnologias". Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/linguagens02.pdf>>. Acesso em: 13 de fevereiro de 2013.

_____. Ministério da Educação. "Parâmetros Curriculares Nacionais de 5ª a 8ª séries: Arte". Brasília: MEC/SEF, 1998. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/arte.pdf>>. Acesso em: 13 de fevereiro de 2013.

_____. Ministério da Educação. "Parâmetros Curriculares Nacionais de 1ª a 4ª séries: Arte". Brasília: MEC/SEF, 2001. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/livro06.pdf>>. Acesso em: 13 de fevereiro de 2013.

_____. "Lei de Diretrizes e Bases para Educação Nacional". Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Brasília: 1996. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L9394.htm>. Acesso em: 13 de fevereiro de 2013.

CASCUDO, Luis da Câmara. "Dicionário do folclore brasileiro". 12 ed. São Paulo: Global, 2012.

CAVALCANTI, Jardel Dias. "Parangolé: anti-obra de Hélio Oiticica". Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=856&titulo=Parangole:_anti-obra_de_Helio_Oiticica>. Acesso em: 18 de fevereiro de 2013.

COHEN, Renato. "Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação". São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

CORRÊA, Ana Carolina Lima. "Kit Princesinha: O Rosto Adornado pelo Ordinário". Comunicação na Conferência Corpos (Im)Perfeitos. Almada, Portugal: 2012.

DIAS, Belidson; MACHADO, Grace Maria; LIMA, Elder Rocha. "Manual de normalização da diplomação do departamento de artes visuais – bacharelado e licenciatura". Brasília: Universidade de Brasília, IdA-VIS, 2008.

FREIRE, Paulo. "Pedagogia do Oprimido". Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

_____. "Pedagogia da Autonomia. Saberes necessários à prática educativa". Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

_____. "Política e educação: ensaios". São Paulo: Cortez, 2001.

HERNÁNDEZ, Fernando. "Cultura Visual, Mudança Educativa e Projeto de Trabalho". Porto Alegre: Artmed, 2000.

Imagem filmes & Bossa Nova Films. "Tropicália". Longa-metragem, DVD. 2012.

LIGIÉRO, Zeca (Org.). "Performance e Antropologia de Richard Schechner". Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

Lume Filmes & Heco Produções. "Cinema Marginal Brasileiro". Disponível em: <<http://youtu.be/gCLF5kTnBZg>>. Acesso em: 04 de outubro de 2012.

MACHADO, Luciano Lopes. "Indagações sobre o corpo: o papel da arte-educação". Brasília: Universidade de Brasília, 2011.

MENEZES, Gladstone Machado de. "Garcia de Moraes". Disponível em: <<http://www.oocities.org/br/garciademoraes/performances.htm>>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2013.

OSINSKI, Dulce Regina Baggio. "Ensino da Arte: Os pioneiros e a influência estrangeira na arte-educação em Curitiba". Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1998.

ONO, Yoko. "Grapefruit. A Book of Instruction and Drawings by Yoko Ono". Nova York: Simon & Schuster, 2000.

PEREIRA, Marcelo de Andrade. "Pedagogia da Performance: do uso poético da palavra na prática educativa". In: 31ª reunião anual da ANPED – Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação: Constituição Brasília, Direitos Humanos e Educação. Caxambu, MG. 2008. Disponível em: <www.anped.org.br/reunioes/31ra/1trabalho/GE01-4094--Int.pdf>. Acesso em: 23 de fevereiro de 2013.

SILVA JR, Augusto Rodrigues. "Danças, corpos e metáforas". IV Simpósio Internacional de História: Cultura e Identidades. Danças, Corpos e Metáforas: liminaridade e performance cultural entre os Kalunga. 2009.

_____. "Literatura e cultura de negros do Brasil central: Versos, cantos e performance kalunga". In: Cerrados: revista/ do Programa de Pós-Graduação em Literatura – Vol. 1, N. 1 (2010). Brasília, DF: Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2010.

_____. "Literatura e performance: dramas, corpos e vozes no período colonial brasileiro". In: CAMARGO, Robson; REINATO, Eduardo J.; CAPEL, Heloísa. Performances culturais. São Paulo: Hucitec Editora, 2011.

_____. "Performance de negros no Cerrado: O Batuque Kalunga no compasso da Sussa". In: As Artes Populares no Planalto Central: Performance e identidade/ João Gabriel L. C. Teixeira (org.)...[ET. al.]. Brasília: Verbis Editora, 2010.

_____. "Vozes e versos na festa quilombola dos kalunga". In: Religiosidade , identidade e resistência/ organizadores, André Luiz S. Silva, Nágila Oliveira dos Santos. Maricá: Ponto de Cultura, 2009.

_____. "Kalunga: o Divino e os versos". Comunicação realizada no I Ciclo de estudos lingüísticos e estudos literários – UFG. Goiás: Universidade Federal de Goiás, 2000.

_____. "Kalunga: o festejo, o Divino e a festa". Comunicação realizada no II seminário nacional de lingüística e língua portuguesa – UFG. Goiás: Universidade Federal de Goiás, 1999.

_____. "Dialógica da colonização: cultura e performance nas letras e nas vozes de Anchieta e Vieira". In: Texto Escolhidos de cultura e artes populares. Rio de Janeiro: UERJ, 2011.

SOUZA, Maisa Ferreira de. "O Bordado como Linguagem na Arte/Educação". Brasília: Universidade de Brasília, 2012.

STRATICO, José Fernando Amaral. "Lygia Clark e o discurso poético das proposições". In: IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/ivreuniao/GTs/Territorios/Lygia%20Clark%20e%20o%20discurso%20poetico%20das%20proposicoes%20-%20Jose%20Fernando%20Amaral%20Stratico.pdf>>. Acesso em: 18 de fevereiro de 2013.

TEIXEIRA, João Gabriel Lima Cruz (Org.); Leticia C. R. Vianna (Org.). "As artes populares no Brasil Central: Performance e Patrimônio". 1. ed. Brasília: Fundação Universidade de Brasília, 2012.

_____. "Brasília 50 anos: Arte e Cultura". Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011.

_____. (Org.). "Performáticos, Performance e Sociedade". Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

_____. (Org.); Rita Gusmão (Org.). "Performance, Cultura e Espetacularidade". Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

TONACCI, Andréa. "Bang bang". Curta-metragem, 81 min, 35mm, p&b, 1971.

TOURINHO, Irene. "Inovação com Tradição: O que você gostaria de aprender nas aulas de artes?". In: Suzete Venturelli (Org). Arte e Tecnologia – Interseções entre arte e pesquisas tecno-científicas. Brasília: Pós-Graduação em Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, 2007.

TRANSE. "PROJETO GERAL DO TRANSE - O Estado das Artes Populares no Centro Oeste Brasileiro". Disponível em: <<http://br.groups.yahoo.com/group/transeunb>>. Acesso em: 18 de fevereiro de 2013.

ZUMTHOR, Paul. "Performance, recepção, leitura". São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. "Introdução à poesia oral". Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. "A letra e a voz: a "literatura" medieval". Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa P. Ferreira. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

WIKIPÉDIA. "Hélio Oiticica". Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/H%C3%A9lio_Oiticica>. Acesso em: 18 de fevereiro de 2013.

WIKIPÉDIA. “Helena Ignez”. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Helena_Ignez>. Acesso em: 18 de fevereiro de 2013.

WIKIPÉDIA. “Lygia Clark”. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Lygia_Clark>. Acesso em: 18 de fevereiro de 2013.

YOUTUBE. “Performance Eliana Carneiro e José Eduardo Garcia de Moraes – 1984”. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=yIU8GxDi8Jo>>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2013.