



A IMAGEM DA MULHER NO CATIRA GOIANO: TRANSFORMAÇÕES E PRÁTICAS CULTURAIS

Oscélia Domingues
EMAC/UFG

Resumo

Neste artigo apresento a pesquisa em desenvolvimento, pela qual busco identificar a presença da mulher no catira goiano. Analiso se essa presença é real ou imagética. A mulher conquistou este espaço com liberdade de expressar sua feminilidade, através de vestimentas femininas ou se a performatização masculina é imposta sob exigências de uma apresentação onde o corpo feminino deva ser travestido de homem? A pesquisa se desenvolve no campo prático e teórico, tendo por referência Clifford Geertz (1978), Erving Goffman (1959), Victor Turner (1978) e outros.

Palavras-chave: Catira, Performances Culturais, Imagem, Performatividade

Abstract

In this article I present the research in development, in which I attempt to identify the presence of women in Goiás catira. Analyze whether this presence is real or imagery. The woman won this space with freedom to express their femininity through dress female or male performatização is imposed under requirements of a performance where the female body should be disguised as a man? The research develops the theoretical and practical field, with reference to Clifford Geertz (1978), Erving Goffman (1959), Victor Turner (1978) and others.

Keywords: Catira, Cultural Performances, Image, Performativity

1 Introdução

Neste artigo apresento a pesquisa em desenvolvimento, pela qual busco identificar a presença da mulher no catira goiano, a mesma faz parte do programa de Mestrado e Doutorado do programa interdisciplinar em Performances Culturais da EMAC-UFG sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Sainy Coelho Borges Veloso.

No ano de 2013, quando eu, na função de professora de Arte, em um colégio de ensino médio na cidade de Morrinhos-Goiás, tive oportunidade de desenvolver um trabalho sobre as tradições da região goiana, recebi um grupo de Folia de Reis e parte desse grupo, apresentou o catira para a comunidade escolar. Foi uma rica experiência para mim, como educadora, bem como para todos que presenciaram a apresentação da dança. Os catireiros, homens, mulheres e crianças, expressavam alegria pela oportunidade de apresentar suas tradições em um ambiente escolar, embora alguns alunos, mesmo estando em uma cidade interiorana e tendo conhecimento de que aquele rito fazia parte da cultura local, demonstrassem estranheza com a apresentação, talvez até pela influência religiosa. Lembrei-me dos ensinamentos do antropólogo estadunidense Clifford Geertz (1989) ao sermos surpreendidos pelo fato: “O que devemos indagar é qual é a sua importância: o que está sendo transmitido com a sua ocorrência e através da sua agência, seja ela um ridículo ou um desafio, uma ironia ou uma zanga, um deboche ou um orgulho.” (p.8)



Diante do fato observado, Interessei-me em conhecer mais sobre o catira. Observei que as mulheres partícipes do catira em Morrinhos, vestiam camisas xadrez e calças compridas, vestuários uniformes aos dos homens. Apesar de algumas estarem com alguma maquiagem no rosto, usavam vestimentas masculinizadas. Isso me provocou curiosidade que me levou a pesquisa sobre origem e desenvolvimento do catira.

A pesquisa será realizada de maneira a desenvolver um estudo teórico e prático sobre a presença da mulher no catira. A pesquisa teórica é “dedicada a reconstruir teoria, conceitos, ideias, ideologias, polêmicas, tendo em vista, em termos imediatos, aprimorar fundamentos teóricos” (DEMO, 2000, p. 20). No âmbito da pesquisa teórica farei uso dos referenciais das performances culturais como: Victor Turner (1988, 2008). Erving Goffman (2011[1959]; 2012) e Richard Schechner (2002, 2012); sobre memória, autores como: Maurice Halbwachs (2006) , Elizabeth Jelin (1998), Clifford Geertz (1989), Peter Burke (1992), entre outros que possam contribuir para o desenvolvimento da pesquisa.

A metodologia da investigação é etnográfica, calcada em observação participativa, para uma descrição densa dos dados colhidos em campo, registrada em diário de campo e fotografias. Na interpretação desses dados, me atentarei “para o comportamento, e com exatidão, pois é através do fluxo do comportamento – ou, mais precisamente, da ação social – que as formas culturais encontram articulação.” (GEERTZ, 1989, p.12)

Em princípio, procurarei identificar se a figura feminina é, realmente, presente no catira goiano. Tendo por conhecimento que há um embate de forças. De um lado, a força misogênica, com toda a sua indumentária cultural, do outro, a mulher. Assim, o desenvolvimento dos estudos etnológicos acontece em duas vertentes: uma no sentido do relato da mulher catireira e outra no relato do catireiro. Há uma tensão nesse processo de perceber até que ponto a figura feminina foi, ou é, influenciada pela lógica machista e como o catira foi ontem e como é hoje.

2 O Catira Ontem e Hoje

No passado, a tradição do catira era de participação única de homens, não havia mulheres catireiras. A presença feminina no catira aconteceu já no final do século XX, o que, também, me chamou a atenção. Qual a razão da não presença feminina nesse ritual? O que implica a participação da mulher no catira? Qual o motivo da sensualidade feminina, realçada por suas vestes, ser evitada?



Novamente Geertz (1989) aponta um caminho: “Nada mais necessário para compreender o que é a interpretação antropológica, e em que grau ela é uma interpretação, do que a compreensão exata do que ela se propõe dizer – ou não se propõe – de que nossas formulações dos sistemas simbólicos de outros povos devem ser orientadas pelos atos.” (p.11-12).

A partir da experiência vivida em Morrinhos, procurei conhecer mais sobre a participação da mulher no catira goiano, se ela era aceita pelos homens catireiros em todo o território do estado ou se apenas em alguns municípios. Através de investigações empíricas, soube que em Quirinópolis tem um grupo de catireiras que nas apresentações não se misturam aos grupos masculinos, que ainda insistem em manter a tradição da participação apenas de homens. Seria essa exclusividade masculina uma legitimação da sociedade patriarcal?

Em Morrinhos, as catireiras dançam em grupos mistos, já em Luziânia elas dançam em grupos só de mulheres, porém, travestidas de homens. A partir de então, comecei a pensar em um estudo etnográfico sobre a presença feminina no catira goiano partindo da ideia de Geertz (1989), ao afirmar que a exigência de atenção em uma investigação etnográfica, não está na atenção dada a “captar os fatos primitivos em lugares distantes e levá-los para casa como uma máscara ou um entalho”. Contudo, seu valor reside no grau em que o pesquisador “é capaz de esclarecer o que ocorre em tais lugares, para reduzir a perplexidade – que tipos de homens são esses? - a que naturalmente dão origem os atos não-familiares que surgem de ambientes desconhecidos”? (p.12).

Nesse sentido, ao se falar em imagem da mulher no catira goiano, estamos falando de uma imagética que envolve imagens mentais, representações sociais, de um grupo de pessoas da cultura goiana, bem como, da performance encarnada desse imaginário e de seu desempenho visual. Entendemos as representações sociais como um conjunto de explicações, crenças e ideias que nos permitem familiarizar algo não familiar. É “uma forma de conhecimento, socialmente elaborada e partilhada tendo uma visão prática e concorrendo para a construção de uma realidade comum a um conjunto social” (Jodelet, 1988, p.36). De tal maneira, podemos afirmar que as representações culturais são um conjunto de imaginárias coletivas voltadas para a significação do ser humano que, por sua vez, recorre a uma memória compartilhada, para compreender e lidar com suas realidades.



3 Imaginário e Performance

Para atender a demanda desse imaginário, a performance – ação, gestos, práticas e modo de apresentar-se publicamente no contexto social em um local específico, uma ocasião própria e com uma determinada finalidade, em situações comuns como, por exemplo, no trabalho, em casa, em suas relações sociais, entre outras, encarna modelos instituídos e aceitos como inclusivos em uma cultura. (Goffman, 2011[1959]). Essas performances culturais são prescritas por regras calcadas na tradição e, portanto, indicativas de fatos culturais. Richard Schechner (2006) afirma que elas “são reiteradas por desempenhos coletivos, de papéis culturais construídos e prescritos por um conjunto de normas sociais cristalizadas, os quais são reencenados em ato presente, de maneira ritualizada ou não” (p. ?). Entretanto, “desempenhados de acordo com um determinado jogo de interesses e poderes.” (VELOSO, 2014, p. 196).

Por esse viés, identifiquei meu objetivo geral: investigar sobre a presença da mulher no catira. No entanto, especificamente, me proponho a outros objetivos, a saber, verificar se na prática do catira há aceitação da participação feminina e de seu corpo de mulher, pelos catireiros homens; identificar se a mesma atua com toda a expressividade de seu corpo ou sua participação é simbólica, representativa de uma performática masculina, que apropria de símbolos para garantir a obediência pela conjugação das relações de sentido e poder; reconhecer se o catira é um espaço ainda essencialmente masculino e como o público goiano nele se reconhece.

Do proposto, é importante destacar que a apropriação dos símbolos e conjugação do imaginário a partir de um objeto específico em função de interesses de determinados grupos sociais permite falar em “poder simbólico”. O exercício do poder consiste no uso de um poder simbólico que “não consiste meramente em acrescentar o ilusório a uma potência ‘real’, mas sim em duplicar e reforçar a dominação efetiva pela apropriação de símbolos e garantir a obediência pela conjugação das relações de sentido e poderio” (Backso, 1965, p.200). Caminha conjuntamente com esse poder simbólico, a “violência simbólica”, definida por Bourdieu (1974, p. 170), na “crença” na legitimidade daqueles que exercem o poder pelos indivíduos e grupos que a ele estão sujeitos.

Isso ocorre porque os sistemas simbólicos atribuem sentido e uma lógica, atuam no sentido de integração social construindo um consenso e sendo manifestos pelos símbolos. Estes sistemas simbólicos operam e funcionam em decorrência “das relações de força que neles se exprimem e só se manifestam neles na forma irreconhecível de relações de sentido (deslocação)” (Bourdieu, 1989, p. 14)



Impossível nesse intento, desconsiderar os fatores históricos que se transformaram e dos que permaneceram no transcurso da dança do catira. Historicamente, mais especificamente, desde a Alta Idade Média (séculos V ao XI) até a Baixa Idade Média (séculos XII ao XV), a figura feminina era associada à mulher pecadora em uma tipologia alusiva a mitologia cristã da figura de Eva, enquanto portadora do pecado original. Por sua vez, nos movimentos da contrarreforma (século XVI e XVII) “os bispos católicos e os concílios eclesiásticos [...] tentaram eliminar o hábito de dançar nas igrejas, considerando-o irreverente”. (Burke, 1992, p. 91)

Estas representações atravessaram os séculos posteriores. O prazer de dançar representava a orgia, considerada grave pecado resultante do desequilíbrio humano que provoca a perda da razão, pois os seres humanos passam a ser dominados pelos desejos do próprio sentido. Por sua vez, a representação social da mulher remetia para uma figura feminina passiva e submissa e seus atributos físicos entendidos como desviantes da boa conduta e dos homens do caminho cristão. Atributos condenados pela Igreja e entendidos como um artifício usado pelo demônio para plantar a semente do mal entre os homens de bem. Mulheres com tais predicados, como a beleza, a sedução, a sexualidade, eram consideradas “perigosas, frágeis, astuciosas, encrenqueiras, inconstantes, infiéis e fúteis; sensuais, representavam um obstáculo à retidão masculina”. (Macedo, 1999, p. 44)

No Brasil Colonial, a junção do poder da igreja e o secular conferirão aos senhores de engenho e ao colonizador europeu, o sentido de posse dos corpos de suas sinhás e de suas escravas. Para Mary Del Priori (2004), há uma disfarçada misoginia - machismo - que a igreja debruça sobre sua ovelha, desde os primeiros anos da dominação colonial. Não seria nesse processo de dominação que a participação de mulheres foi suprimida por ser ela associada à imagem de sensualidade e, conseqüentemente, do pecado? Para a autora, nos idos do século XVII houve praticamente uma espécie de demonização da mulher e de seu corpo. Segundo a autora, o discurso sobre o corpo feminino se “expressa através de uma apologia que lisonjeia a mulher para melhor submetê-la. A reforma protestante e a contrarreforma católica, introduzindo mais austeridade nos costumes, dão o tom severo do discurso, e a mulher tornou-se o alvo preferido dos pregadores que subindo ao púlpito para acusá-la de luxúria”. Tais discursos, complementa Priori (2004), eram embasados “no Gêneses, o mito da mulher voluptuosa e perversa atravessa com momento de exaltação os primeiros séculos do cristianismo até o século XVII, período da fulminação eclesiástica contra o sexo” (p.16).



Dessa maneira, na dança do catira - que teve seus primeiros enraizamentos históricos na dança profana e foi posteriormente convertida em um ritual sagrado - instrumento de adoração cristã, a mulher foi excluída?

4 A Presença da Mulher no Brasil Colonial

É quase uma unanimidade entre os autores Luís da Câmara Cascudo (2012), Karine Querido Maia (2005), Caroline de Miranda Borges (2009), entre outros, em afirmar que o catira existe desde os tempos coloniais. O padre José de Anchieta, por volta dos anos de 1563 a 1597, incluiu o catira nas festas de São Gonçalo, São João, Santa Cruz, Espírito Santo e Nossa Senhora da Conceição. No entanto, segundo Karine Querido Maia (2005, p. 10), a dança cateretê é mencionada como intencionalmente usada pelos jesuítas para “ajudar na catequese dos índios” e não somente como um festejo.

Há também investigações históricas como a de Caroline de Miranda Borges (2009), Darcy Ribeiro (1995), Carlos Fausto (2010), entre outras, que apontam que os índios brasileiros tinham seus próprios cultos e danças religiosas, muito antes do Brasil ser ocupado pelos dominadores europeus. Uma dessas danças era o cateretê, dança similar ao catira, na qual os jesuítas trocavam a cantiga – por eles considerada pagã - por versos com lições de catolicismo. Além disso, introduziram a viola como instrumento de acompanhamento daqueles cantos. Já o sapateado como as palmas foram influenciados pelas danças africanas (TEIXEIRA, 2010) e não sofreram alteração. Portanto, se o catira é um hibridismo de influências - a indígena, a lusa, e diversas outras trazidas pelos jesuítas – e, originalmente constituído por uma performance masculina, a figura feminina foi suprimida pelos colonizadores? Quais seriam as razões para a não participação das mulheres nessa *performance*?

Importante destacar que o processo colonizador é sempre imbuído de interesses por empoderamento, onde o domínio dos símbolos constitui instrumento de poder de uma determinada classe ou cultura sobre a outra. Nesse sentido, como cultura dominante, os “sistemas simbólicos” cumprem sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, o que já expusemos acima, como “violência simbólica”. Para Bourdieu (1989, p.11) tal força contribui para a “domesticação dos dominados”.

Seria essa a intenção dos jesuítas? Visaram a desmobilização - falsa consciência - das mulheres de suas exclusões das representações simbólicas, inclusivas da vida



cultural, ao mesmo tempo em que reforçava a efetivação da participação masculina e faziam distinções hierárquicas para assegurar o poder religioso e o secular, da colonização? Há uma participação real ou imagética da mulher no ato performático do catira? No processo de colonização exploratória do Brasil e presença das missões jesuíticas prevalece a crença da demonização da sensualidade feminina? Quando a mulher está a dançar, ela dança com o seu corpo ou simplesmente atua como uma figura representativa de uma performance masculina, permitindo, aos observadores, interpretá-la como participante de um grupo de homens, por sua performatividade?

Essa problemática circunscreve meu objeto de estudo, muito embora sabemos que não teremos respostas fidedignas para essas questões, pelo distanciamento histórico e subjetividades implícitas nessas relações. No entanto, oferecem contribuições e heranças que nos servem de baliza para pensarmos o catira, em seu sentido polissêmico.

5 O Catira como um Ritual e Performatividade

O catira é um ritual carregado de signos. O ritual, segundo Victor Turner (1974) é uma manifestação cheia de símbolos e representações que podem ser diretamente associados à sociedade cotidiana. Para o autor, os atos rituais diferem das práticas cotidianas e habituais por responder a uma necessidade ou reforçar uma crença e constituir ações especiais, diferentes das ordinárias. Desse modo, os rituais constituem um espaço simbólico e de representação metafórica da realidade social através do jogo de inversão e interpretação dos papéis figurativos que sugerem criatividade e uma experiência única.

Nesse sentido, o ritual aproxima-se do religioso, não obstante, seu caráter profano. Wagner Cesar Rédua (2007), afirma que “o profano legítimo são danças abençoadas, criadas por homens imitando o que os santos ensinaram. São danças executadas por homens sem mulheres e próximo ao lugar santo - o altar, e depois do rito devocional”. Se assim for, elas “têm a permissão de Deus por não estar ligado ao prazer carnal, mas uma dança em devoção ao santo, como se nota a ausência feminina, pois tal presença pode levar à fraqueza da carne e desvirtuando o devoto”. (p.6)

A explanação do autor acima evidencia um ritual de devoção exclusivamente masculino e a exclusão da mulher desse ato performático de aproximação com Deus. O que me causou estranhamento em meu percurso profissional, como professora de Arte da Rede Estadual de Ensino do Estado de Goiás, foi que, a partir de minhas aulas sobre



regionalismo, fui percebendo empiricamente, a figura feminina e sua consequente participação no catira como figuração de uma representação. A mulher não ocupa um lugar real no ato da *performance*, pois ela tem que travestir-se de homem para ser aceita na performatividade do catira.

Para Judith Butler (2002, p.18) “a performatividade deve ser entendida não como um ‘ato’ singular e deliberado, senão antes como a prática reiterativa e referencial mediante a qual o discurso produz os efeitos que nomeia”. Ainda segundo a autora, “a performatividade não é nem um livre jogo nem auto apresentação teatral; nem pode ser simplesmente assimilada pela noção de *performance*” (Butler, 2002, p.145). A performatividade ocorre pela repetição de atos, gestos e signos, do âmbito cultural, que reforçam e reproduzem a falsa noção de estabilidade social, pela dicotomia do pensamento ocidental: macho x fêmea, homem x mulher, masculino x feminino, pênis x vagina, entre outros. É, portanto, da ordem da compulsão.

Compreendemos a performatividade do catira como um enunciado que não afirma e nem nega, mas realiza um ato quando é dançado somente por homens ou/e mulheres travestidas. Esse jogo das aparências despertou em mim o desejo de desenvolver essa investigação buscando identificar se minha percepção, inicialmente empírica, encontrará na história do catira, sua veracidade.

Há uma problematização nítida na participação real ou imagética da mulher no ato performático do catira. Quando a mulher está a dançar, ela dança com o seu corpo ou simplesmente atua como uma figura representativa de um gestual masculino, permitindo, aos observadores, interpretá-la como participante de um grupo de homens pela sua performatividade (aparência como se veste)?

Pensamos na manutenção do ritual do Catira, seus símbolos e a *performance* masculina como legitimação de uma imaginação simbólica dos espaços e práticas culturais sob a predominância masculina, contudo, com traços estrategicamente pensados pelo feminino. A mulher, ao se travestir de acordo com a representação masculina na dança do Catira, cobre os lábios com batons coloridos e dessa maneira, introduz nesse espaço uma referência feminina. Dessa maneira, se faz presente e participativa no espaço popular da cultura goiana?

Mas se compreendemos a memória como coletiva, consecutivamente ela é também cultural, por suas heranças simbólicas materializadas em textos, ritos, monumentos, celebrações, objetos, escrituras sagradas e outros suportes mnemônicos que funcionam como gatilhos para acionar significados associados ao passado.



Atualmente, a dança do catira é (re)significada com a participação da mulher nesse cenário. Contudo, a mesma assume uma característica essencialmente masculina, desde a roupa até o gestual. Comecei então a perguntar-me se de fato a mulher conquistou seu espaço no catira ou se permanece no tradicional espaço simbólico a ela conferido. A presença da mulher seria uma simples atitude de representação simbólica de uma performance masculina?

6 Considerações Finais

Penso que essas problemáticas e possíveis reflexões e discussões que transcorrerão no desenvolvimento dessa investigação são significativas para a memória, cultura e identidade rural e urbana do estado de Goiás, ao enraizar-se na cultura popular característica desse lugar e ser parte de seus ritos. O rito é um conjunto de atividades organizadas, no qual as pessoas se expressam por meio de gestos, símbolos, linguagem e comportamento, transmitindo um sentido coerente ao ritual. Apesar de seguir um padrão, o rito não é mecânico, pois pode atualizar um mito, mantendo ensinamentos ancestrais e sagrados.

O ritual com sua teatralidade é instrumento de congraçamento e ruptura de barreiras liminares. (Turner, 1974). Portanto, tais estudos e reflexões são indispensáveis para a preservação dos saberes tradicionais das comunidades. Nesse sentido, rememora esses saberes.

Ao assim considerar, percebemos que o catira - enquanto prática cultural ritualística - faz uma ligação entre o presente, o passado e aponta em direção ao futuro. Michel de Certeau (2005) explica que no vestígio cultural de algo desaparecido que ainda o carrega e nas ações que a cultura simboliza, ela mantém o espaço problemático de uma interrogação. Interrogação que faço ao vislumbrar o micro espaço do catira e da presença da mulher no catira em Goiás.

Por certo, não terei todas as respostas às perguntas efetuadas por mim. Mas tentarei circunscrevê-las em busca de produzir conhecimento e sentido, que por sinal não termina nesse mestrado que ora inicio.

Referência Bibliográfica

BACKSO, B. **Enciclopédia 5** – Anthropos – Hoemem. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Tradução: Fernando Tomaz. Lisboa: Difusão Editora, 1989.

ISSN 2316-6479 | DE JESUS, S. (Org). Anais do VIII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual: arquivos, memórias, afetos . Goiânia, GO: UFG/ Núcleo Editorial FAV, 2015.



_____. **A Economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974.

BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan**. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo». Buenos Aires: Paidós. 2002

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 12ª Ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2012.

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. Trad. Enid AbreuDobrazky. 4 ed. Campinas, SP: Papirus, 2005.

DENZIN, Norman K. ; LINCOLN, Yvonna S. **O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens**. Tradução: Sandra Regina Netz. 2. Ed. Porto Alegre: Artmed, 2006.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GEERTZ, Clifford. **Negara: o Estado teatro no século XIX**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

GEERTZ, Clifford. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis: Vozes, 2001.

GOFFMAN, Erving. **Representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis – RJ: Vozes, 2011.

JODELET, Denise (org.). **As representações sociais**. Rio de Janeiro: Ed.UERJ, 1998.


MAIA, Karine Querido. **Catira - A legitimação de uma comunidade por meio de uma tradição popular**. 2005. 64f. Monografia de conclusão de curso – Pós- graduação em turismo: cultura e laser do centro de excelência em turismo, Universidade de Brasília, 2005. [Orientadora: Profa. Dra. Dulce Suassuna].

MACEDO, José Rivair. **A mulher na Idade Média** – repensando a historia, 4ª. Ed. – São Paulo: Contexto, 1999.

RÉDUA, Wagner Cesar. **Catira: música, dança e poesia do mundo rural (Uberaba século XX)**. 2010. 202 f. Dissertação apresentada ao programa de pós – graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2010. [Orientadora: Profa. Dra. Maria Clara Tomaz Machado].

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

TEIXEIRA, João Gabriel L. C. **Os estudos da performance e as metodologias experimentais em sociologia da arte**. São Paulo: ARS, v. 4, no 7, 2006.



TEIXEIRA, Maisa França. **Os traços da manifestação cultural da catira nas práticas educacionais de Goiânia/GO**. IV Colóquio Internacional Educação e Contemporaneidade ISSN 1982-3657, p.1-15, 2010.

TUNER, Victor. **O processo ritual**: estruturas e ant-estruturas. Petrópolis: Vozes, pp. 4-114

SCHECHNER, Richard. **O que é performance?** O Percevejo, ano 11, n. 12, p.25-50, 2003.

VELOSO, Sainy Coelho Borges. Entre Tablados e Arenas: performances culturais. **Urdimentos**, V2, N 23, p.188-205, dezembro 2014

Minicurrículo

Oscélia possui graduação em Música Instrumento Piano pela Universidade Federal de Goiás (1992), complementação pedagógica em educação pela ULBRA, especialização em administração escolar pela ULBRA e Educação Infantil - Alfabetização e Letramento pela FABEC. Desenvolve pesquisa na área de cultura popular e performances culturais com enfoque na área de Imagem e Memória. Atualmente é professora da Secretaria de Educação do Estado de Goiás e mestrandia em Performances Culturais-UFG.