

OS CABEÇUDOS: DA RUA À CENA- RESSIGNIFICAÇÕES DA TRADIÇÃO

Carla Pires Antunes
Instituto de Educação
Universidade do Minho
cmfapa@ie.uminho.pt

Maria Flor Dias
Instituto de Educação
Universidade do Minho
flor@ie.uminho.pt

Resumo

A experiência que aqui se apresenta, teve como foco principal as relações entre a exploração artístico-pedagógica de documentos patrimoniais - os Cabeçudos, entendidos aqui como “grandes máscaras”, e a pesquisa e apropriação do seu potencial performativo em contexto teatral.

Os Cabeçudos, artefactos de inscrição comunitária, celebrativa e/ou festiva, a rasar o grotesco, tomam parte de uma extensa “cultura material” que hoje reconhecemos sob a designação de Património Cultural. O potencial performativo daqueles documentos e o peso da sua representação nas práticas culturais locais legitimaram a experiência interdisciplinar, sustentada num quadro conceptual onde se cruzaram aportes do campo da pedagogia teatral (marionetização, performance e ritual) e do campo da educação visual (arte popular, tradição, grotesco).

A experiência, que convocou vertentes teóricas e práticas, nomeadamente, processos de conhecimento, valorização, construção e apropriação do referido documento patrimonial, implicou os alunos do 1º ano do Mestrado em Animação Teatral. Na convergência das disciplinas definiram-se os seguintes objetivos: experienciar e tomar contacto com os Cabeçudos e sua inscrição cultural; desenvolver processos de conhecimento e dominar técnicas de construção dos referidos artefactos; refletir sobre os seus significados, continuidades e transformações e instigar à reapropriação de significados.

Metodologicamente, convocaram-se técnicas e procedimentos (observação, registo, interpretação e apropriação) importadas da metodologia do trabalho de projeto.

A experiência parece apontar para as potencialidades do diálogo entre o património cultural e educação artística. Revela, também, a importância dos média e das tecnologias na produção de subjetividades dos alunos e o modo como estas se traduziram nas novas ressignificações que atribuíram à tradição dos Cabeçudos.

Palavras- chave: Património Cultural, Performance, Cabeçudos.

CABEÇUDOS (BIG-HEADS): FROM THE STREETS TO THE STAGE – CREATING A NEW MEANING FOR THE TRADITION

Abstract

The main focus of the experience we are presenting here was the exploration of the relationship between the artistic and educational reconnaissance of patrimonial documents – the Cabeçudos, perceived as “big masks” in this context. The experience also focused on the research and adaptation of its performative potential in a theatrical context.

The Cabeçudos, items of a community, celebratory and /or festive nature and which often border the grotesque, are a part of an extensive “material culture” we recognize nowadays under the definition of Cultural Heritage. The performative potential of these documents, as well as their weight on local cultural practices justified this interdisciplinary experience sustained by a conceptual framework. In this framework, various elements from theatrical education (puppetry, performance and ritual) and from visual education (popular art, tradition, grotesque) came together.

The experiment, which convened theoretical and practical elements, namely recognition, valuation, building and adaptation of the referred patrimonial document, involved students from the first year of the Theatre Animation master’s degree. Upon converging the subjects, the following goals were defined: to experience and to get in touch with Cabeçudos and their cultural value; to develop a knowledge discovery process and to dominate building techniques for the referred items; to consider their meaning, abundance and transformation and to incite the search for new meanings.

On a methodological level, we used techniques and procedures (observation, record, interpretation and adaptation) imported from the methodology of the project work.

This experience seems to uncover the potential of the cooperation between cultural heritage and arts education. It also shows the importance of the media and technology in the creation of subjectivity on the students and how these rendered the new meanings they assigned to the Cabeçudos tradition.

Key words: Cultural Heritage, Performance, Cabeçudos.

A presente comunicação insere-se numa linha de intervenção pedagógica conduzida há vários anos, por docentes de diferentes domínios da área da Educação Artística do Instituto de Educação da Universidade do Minho. Esta linha de intervenção, com enfoque na relação entre a escola e a salvaguarda do património cultural, tem dirigido a sua ação para o universo dos bens simbólicos que acompanham e dão forma a algumas das festividades mais características do norte de Portugal, referimo-nos aos “Cabeçudos e Gigantones”.

Os “Cabeçudos” e “Gigantones” são figuras disformes que, ao longo do tempo, foram fixando determinados tipos sociais estereotipados. Tomam parte de um imaginário ancestral e assumem a bizzarria, o excesso e o politicamente incorreto como atributos, inscrevendo-se, com outros bens simbólicos que acompanham os festejos na cultura popular, na categoria de património cultural imaterial (UNESCO, 2003).

Como salientam CRUZ; LESSA e DIAS (2008), do ponto de vista formal, os “Cabeçudos” inscrevem-se no domínio do grotesco, na medida em que não se regem pelos *canons* artísticos clássicos. O uso da máscara, típico das encenações grotescas, ao ocultar a identidade do seu portador não o liberta, por si só, mas pode, de certa forma, apossar-se do mascarado, levando-o a intuir a personagem e a adotar uma identidade virtual. Segundo BAKHTIN (1987:7), “durante o Carnaval é a própria vida que representa, e por um certo tempo o jogo se transforma em vida real, (...) na segunda vida do povo”.

A rotura dos comportamentos do tecido social a que se refere MAFFESOLI (1988) é, muitas vezes, experienciada através do mundo do grotesco, quebrando, assim, a rotina, pela suspensão das tensões que proporciona. Tratam-se de momentos em que se passa para o “reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância”

(BAKHTIN, 1987). O grotesco é algo que ameaça, continuamente, qualquer representação (escrita, visual, teatral) ou comportamento marcado pela excessiva idealização (CRUZ; LESSA & DIAS, idem). Pelo ridículo ou pela estranheza, pode fazer descer ao chão tudo aquilo que a ideia eleva alto demais (SODRÉ, 1992: 39). O seu imaginário movimenta-se num mundo terreno e carnal, situado na fronteira entre influências de formas eruditas e formas ingênuas de produção local. A presença de figuras monstruosas, de seres difíceis de classificar, uns com nomes, outros sem eles, ilustram o cotidiano das populações, chegando mesmo a representar formas em desuso na sociedade atual (CRUZ; LESSA & DIAS, idem). Mas para além do grotesco, inscrito na incompletude, imperfeição e deformidade dos corpos, um outro elemento está, também, materializado no exercício do discurso plástico das culturas populares: o riso, desconcertante, irónico e “medonhento” (BAKHTIN, 1987). No grotesco contido nestas peças, o esgar dos dentes à mostra, as bocas informes e olhos esbugalhados, evidenciam o expressionismo popular.

Os Cabeçudos ancoram, teatralmente, entre poderes: no poder da máscara para criar uma dada personagem e nesse outro poder simbólico que é o de transportar o potencial crítico da comunidade a que dão rosto. Neste sentido, o Cabeçudo é tradição e, simultaneamente, “reinvenção da tradição”, na medida em que carrega as condições sociais que representa e o configuram.

Para HOBBSAWM e RANGER (1983: 9) o termo “tradição inventada” é utilizado num sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto as “tradições” realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo - às vezes coisa de poucos anos apenas - e se estabeleceram em enorme rapidez”.

Segundo VEIGA DE OLIVEIRA (1985), a inscrição destas figuras gigantes nos celebrativos religiosos remonta a um passado longínquo, nomeadamente, às festas de *Corpus Christi*. Esta festa, que integrava dimensões do profano e do sagrado, da qual constava a procissão, celebrava-se em quase todas as cidades e localidades de alguma importância. Dessas antigas procissões de *Corpus Christi*, algumas figuras chegaram aos nossos dias integradas em festividades alheias àquelas que lhe deram origem, nomeadamente os atuais “Cabeçudos” e “Gigantones”. Uns e outros têm em comum o facto de se fazerem representar por enormes máscaras.

Nos “Gigantones”, segundo VEIGA DE OLIVEIRA (idem), as máscaras são montadas em estruturas bastante altas e transportadas por adultos; já os “Cabeçudos”

são transportados por jovens e adultos, vestidos com um balandrau. Quando desfilam, os “Gigantones” são, normalmente, precedidos de um grupo de “Cabeçudos” e acompanhados por um conjunto instrumental característico – os “Zés Pereiras”, composto por bombos, caixas e gaita-de-foles. Este conjunto instrumental, bastante característico da região minhota, faz-se notar nas alvoradas dos dias de romaria, em cortejos, desfiles, peditórios de rua, feiras e visitas pascais.

Grosso modo, o “Cabeçudo” é um tipo de máscara. Nas suas origens a máscara está associada a rituais de carácter agrário, iniciático, funerário, ocupando um lugar determinado, juntamente com a música, o canto, a dança de todo um corpo ritual e/ou religioso. Quando a cerimónia mágica ou religiosa se torna teatro, a máscara permite ao ator ultrapassar a sua humanidade e transformar-se em personagem mítica, escapando à sua personalidade própria. Se o rosto identifica o homem/mulher, a máscara oferece-lhe o meio mais simples de “ser outro”. É uma das formas de arte mais antiga, mais disseminada em quase todas as civilizações do mundo. Atualmente, em certas culturas, a máscara tem perdido o sentido religioso. Apesar disso, continua vigente no jogo e na festa, nomeadamente, em celebrativos sazonais como o Carnaval. A máscara, motivadora de expressão e criatividade, é um objeto plástico que tendo como suporte o rosto, ou a cabeça, facilita a ação do corpo e, numa atividade única, reúne a linguagem gestual, sonora e plástica.

A revelação da teatralidade do “Cabeçudo” no contexto de rua, poderia, no âmbito da formação de animadores, no Mestrado de Animação Teatral, potenciar pesquisas direcionadas para a máscara, para a sua marionetização, ou para outras formas de teatralidade esteticamente eivadas do gosto pela provocação e pelo excesso, típicos do grotesco. Poderia igualmente abrir a porta à performance, dando assim resposta às necessidades da formação e às demandas da linguagem teatral contemporânea.

Num primeiro tempo da formação, o olhar pedagógico esquadrinhou estes artefactos como formas materiais que tornam tangíveis os sentidos de festa e de pertença comunitária. Pesquisaram-se como “coisa” material e cultural: as origens, as criações e reinvenções que foram sofrendo, no que concerne às funções sociais que desempenharam, aos materiais e tecnologias de produção que foram solicitando, até às mudanças advindas do domínio estético e simbólico, impressas na pluralidade dos “retratos” que hoje dão cara aos “Cabeçudos”.

A indução à ideia de “performance/instalação” partiu de uma abordagem alocada à Educação Visual, onde estratégias de desconstrução e ressignificação do objeto tinham

sido desenvolvidas. Nesse processo de construção das formas animadas, os alunos, considerando os aspetos plásticos e simbólicos das respectivas “criações”, foram instigados a desconstruir o espaço onde, por tradição, os Cabeçudos ganharam significado - a rua. A procura conduziu-os à reinvenção de lugares inesperados onde, isolados do coletivo, aqueles artefactos ganharam novas leituras. Nesta senda, e em articulação com os objetivos da referida unidade curricular, movemos os Cabeçudos do espaço experimental do visual, para o “espaço vazio” de BROOK (2008). Aí reinstalados, os Cabeçudos voltavam aos seus criadores, sujeitos a uma nova proposta exploratória que os implicaria no seio da semântica e dinâmica teatral (DIAS & ANTUNES, 2014). Tanto mais que a pesquisa não se esgotava na construção plástica dos Cabeçudos, uma vez que os tipos sociais retratados, só se completariam na condição de serem “agidos” ou seja, animados. Explorar a potencial teatralidade destes artefactos era o passo seguinte.

Fidelizados à ideia-motor de *performance* como “linguagem de interface que transita entre os limites disciplinares” ou, como refere COHEN (1989: 116), como um “topos divergente que atravessa fronteiras”, adentramos nessa relação destes artefactos com o teatro.

Importava, para isso, desvelar a teatralidade inscrita na própria fisicalidade dos formandos na relação com os artefactos. Nessa busca retardava-se, intencionalmente, o encontro com a memorização do texto escrito; iludia-se o medo da palavra, e propúnhamos, no lugar da palavra dita e escrita, a descoberta da teatralidade física que se inscreve no referencial teórico e instrumental da *performance*.

A *performance* é, simultaneamente, uma ferramenta teórica e uma abordagem prática. Enquanto sistema evidencia-se pela sua natureza polissémica, sendo reconhecida pela ductilidade, pelo carácter interventivo, pela vocação para a modificação das relações da arte com os seus fazedores e recetores. Enquanto género multifacetado, “a *performance* é um movimento, um sistema tão flexível e aberto que dribla qualquer definição rígida de “arte”, “artista”, “espectador” ou “cena”. E é precisamente por não se buscarem categorias classificatórias, que podem surgir “zonas de desconforto” onde o sentido se move, onde espécimes ontológicas híbridas, alternativas e sempre provisórias, podem proliferar” (FABIÃO, 2008: 7).

A relação da *performance* com o teatro tem em SCHECHNER (2006) uma referência fundacional. Para este investigador a *performance* deve ser vista como ação e propõe-se explorá-la em diferentes domínios, em que as práticas artísticas aparecem ao

lado de rituais, atividades desportivas, comportamentos quotidianos, modos de comprometimento social e até mesmo demonstrações de excelência em variados setores de atuação. Na sua perspetiva, todos os domínios da vida social cabem na performance, já que performar é o resultado das ações de ser (being), comportar-se (behave), fazer (doing) e mostrar o fazer (showing doing).

Ainda segundo o mesmo autor, as performances são feitas de comportamentos representados (twice behaved), de comportamentos restaurados (restored behavior) e ações (performed actions) que as pessoas executam, praticam e repetem. Neste sentido o comportamento é o “primeiro objeto” dos estudos da performance. Mostrar fazendo (showing doing) está ligado à natureza de todo o comportamento humano e consiste em performar, em dar-se em espetáculo, exhibir (ou exhibir-se), sublinhar a ação. Explicar essa exposição do fazer (explaining showing doing) é o campo dos pesquisadores e dos críticos que refletem sobre o mundo da performance e o mundo como performance (a performatividade).

Assim, e ao invés de fazer os formandos imergir num repertório de textos clássicos de autor, evitando o incontornável encontro com o exercício da memorização do texto e o da repetição exaustiva de ensaios (inerentes à abordagem clássica do teatro), situamo-los na procura da teatralidade física, numa perspetiva performativa. Tanto mais que, tratando-se da formação de animadores teatrais, importava que estes dominassem as possibilidades de relação entre a geografia (espaço público, enquanto espaço cénico), os bens simbólicos (objetos, artefactos, rituais, tradições e oralidades) de uma dada polis e a teatralidade, entendendo esta, também, na perspetiva de um “work in progress teatral” (FERNANDES, 2011). Neste tipo de processo, performers e espectadores são envolvidos numa atmosfera compartilhada e num espaço comum que os enreda, contamina e contém, gerando uma experiência que ultrapassa o simbólico. O resultado é uma afetação física imediata que, para aquela ensaísta, causa uma “infeção emocional” no espectador.

São características como a incompletude, a efemeridade, o esbatimento da distância entre ator e público e a “infeção emocional” partilhada que levam FISCHER-LICHTE (2008) a considerar a performance como uma extensão natural do campo do teatro à dimensão do processo e ao inacabamento da obra nas práticas teatrais da contemporaneidade.

Refletindo sobre a força da performance, FABIÃO (2008: 3) considera que esta reside:

“No turbinar a relação do cidadão com a polis; do agente histórico com o seu contexto; do vivente com o tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo. Esta é a potência da performance: deshabituar, des-mecanizar, escovar a contra-pêlo. Trata-se de buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial...”.

Informados pela perspectiva performativa, os formandos teriam possibilidade de construir diferentes relações e atribuir novos significados a objetos, textos e imagens, nomeadamente, os convocados da tradição popular. Na performance, essa construção de sentido teria de passar necessariamente pelo corpo: problematizar o corpo, não como interpretação do mundo, mas como ele próprio, texto - mundo; pesquisar o corpo nas relações com os objetos e performar os sentidos que daí se desprendessem; interrogar “o retrato” do Cabeçudo para o reinventar sob lógicas diversas ou, ainda, provocar os limites da percepção, tentando ir além do senso comum, da visão óbvia, dada e estática do mundo e, sobretudo, da *mimese*.

Deste modo, por um tempo, fisicalidade e imagética usurpariam o lugar privilegiado que, por tradição, a racionalidade da escrita teimou em ocupar na formação teatral (DIAS & ANTUNES, 2014).

Como refere GOLDBERG (1988: 20) a performance pode ser “preparada ou espontânea, com ou sem roteiro, improvisada ou ensaiada”.

No contexto da formação e nas práticas exploratórias que instigámos, as propostas de pesquisa teatral em torno da relação com os Cabeçudos, não tendo roteiro explícito, nem guião esquadrihado, não foi, contudo, de geração espontânea. A própria pesquisa se foi determinando em cada grupo, ganhando sentidos, quer através da informação disponibilizada e vivenciada quer através da forma como essa informação interagiu com as experiências e aprendizagens anteriores, quer, ainda, pelo modo como esta foi sendo rececionada e apropriada.

Da fase da construção dos Cabeçudos, os formandos trouxeram para a exploração teatral, o trabalho de composição desenvolvido no campo da Educação Visual.



Foto 1 - Labor

Estas composições, ao se situarem na confluência entre o campo do visual e o teatral, permitiram criar uma nova leitura híbrida, que tinha tanto de plural, quanto de supra- disciplinar.



Foto 2 - Tempos de Lazer

Na fase seguinte, a partir daquela leitura, os formandos foram instigados a criar aquilo que FABIÃO (2008) designa de “performar programas” ou seja: ” o performer não improvisa uma ideia, cria um programa e programa-se para o realizar”.

Programa, como referem DELEUZE e GUATTARI (1999), é um ativador de experiência. Na procura dessa experiência os formando conduziram-se na reinvenção de sentidos e de lugares onde os Cabeçudos ganharam tantas leituras, quantos os programas.

Para a construção das performances, os formandos apelaram a diferentes linguagens e a metáforas de sinal diverso. Para um grupo, o Cabeçudo foi razão de criação de um universo fantasmático e para-religioso que foi ganhando forma entre o jogo de luzes e o agigantar do corpo/cabeçudo. Uma construção que se transmutava ora num ‘Deus medonhento’ ora em figuras dantescas que a intencionalidade da luz ou da sua ausência faziam projetar no vazio das paredes. A escolha da procissão (imagem arquetipal indissociável da origem religiosa do Cabeçudo) convidava aqueles que viam/participavam, a posicionarem-se (associar-se ou repelir) num tempo evocativo da inquisição.

Na performance deste grupo, ressalta o facto de os formandos provocarem no público a perceção de serem, simultaneamente, espectadores e performers - dimensão inerente à performance. Esta perceção materializou-se na forma como o público, espontaneamente, se organizou em procissão. Como alguém diria na fase de análise do trabalho: “Eu não estava a ver uma procissão, eu fazia parte da procissão”.

Para outro grupo, o Cabeçudo foi motivo de uma construção estética preñe de conflitos hipermodernos, onde a relação entre a imagem, objeto, som e corpo instalaram sentidos de estranhamento, de surpresa, de repulsa e principalmente, de estatismo.

O tema da violência hipermediatizada materializou-se na instalação através do excesso e da gratuidade da própria violência: na ostensiva exposição da brutalidade, na obsessão pelo prazer sádico que se deixava adivinhar no esquarteramento do humano e no meticuloso desvelar das categorias simbólicas desse humano (criança e adulto) brutalmente exposto no descabeçamento de bonecas e cabeçudos.

Esta hiper-exposição dos efeitos bélicos e sádicos sobre o corpo, propostos na instalação, abria a um questionamento que remetia a assembleia para o estilhaçamento do direito à invulnerabilidade da memória e da intimidade do corpo da criança enquanto símbolo do humano.

O enfoque deste outro trabalho é o despertar da crueldade com, o se lhe refere ARTAUD (2006). E, usando as palavras de FABIÃO (2008: 9), “é cruel na medida em que ativa consciência crítica atrelada à consciência corporal, ou seja, ativa consciência como “coisa corpórea”; é cruel na medida em que conduz o cênico a situações representacionais limite”.

Num último trabalho o Cabeçudo simbolizava a transgressão ao religioso, o profano, a luxúria, num corpo masculino vestido de padre, meio despido, num cenário de bordel, onde dominava o vermelho e o preto, entre frutas e taças de vinho baconianas. A lascívia, o erotismo e o pecado foram reforçados pela voluptuosidade da música e pela presença de corpos femininos, tentadores e provocantes, em corpetes de renda vermelhos e pretos que, num jogo de sedução, atraíam e eram atraídos pela figura do Cabeçudo.

Fecho

A separação entre ator e animador teatral, útil para clarificar a posição deste último, é uma questão complexa. A profissão de animador teatral, não se alimentando exclusivamente dos saberes teatrais, tem contudo, no instrumento Teatro, o signo maior da sua identidade profissional. O animador, não sendo ator, necessita, como se o fosse, do saber e das ferramentas teatrais. Do domínio destas e da sua capacidade de as adequar aos contextos sociais, depende largamente a consciência da especificidade desta profissão. Sobretudo, porque essa especificidade advém das necessidades de desenvolvimento de comunidades humanas onde o teatro é sobretudo lugar de encontro e de construção de pertença social.

Resulta deste paradoxo (de agir como se fosse, não sendo), a urgência de clarificar as representações sociais do que pode ser teatro, ator e público, de que os formandos são portadores.

A proposta de formação sobre a qual refletimos, aponta para a alteração de algumas dessas representações. Alterações que não teriam sido possíveis se os formandos não tivessem passado primeiro por uma intensa exploração de um conjunto de ferramentas teatrais onde o corpo, a voz, o espaço e jogo dramático marcaram presença. Exploração, essa, que lhes proporcionou, no final do 1º semestre, avançar para um plano onde o “fazer teatral” se começava a plasmar na identidade de animador.

Importante, nesta mudança, parece ter sido o contributo da unidade curricular de Estudos Performativos. A convocação da plasticidade e do carácter interventivo da performance transposto para a formação, permitiu desenvolver explorações múltiplas que abriram aos formandos a possibilidade de se confrontarem com as suas próprias crenças e de se posicionarem num jogo de alternâncias. Abria-se, com a performance, a possibilidade de cada um experimentar e jogar com a criatividade alheia. A observação e a partilha da criação com os outros e o feedback obtido na alternância entre o serem atores e constituírem-se como público uns dos outros, transformava-se numa experiência de aprendizagem significativa.

Bibliografia

- ARTAUD, A. (2006). *O teatro e o seu duplo*. Fenda Edições.
- BAKHTIN, M. (1987). *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais*. Brasília: Ucitec Editora/UBN.
- BROOK, P. (2008). *O espaço vazio*. Lisboa: Orfeu Negro
- COHEN, R. (1989). *Performance como linguagem: criação de um tempo e espaço de experimentação*. S. Paulo: Editora Perspectiva.
- CRUZ, A.; LESSA, E. e DIAS, M. F. (2008). “Male and Female BIGHEADS: Different ways of looking”, in *International Journal of Education through Art*, vol. 4, nº 3, p. 285 – 296.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (1999). *Mil Platôs*: vol. 3. São Paulo: Editora 34 Letras.
- DIAS, M. F. & ANTUNES, C. (2014). “Reflections on Teaching Performance Studies for Community-Based Theatre in Portugal”, in *Canadian Journal of Practice-based Research in Theatre*, vol. 6.1. Disponível em <http://cjprt.uwinnipeg.ca/index.php/cjprt/article/viewFile/59/40>
- FABIÃO, E. (2008). “Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea”. *Sala Preta*, v.8, Universidade de S. Paulo. Acedido em fevereiro 2, 2013, em <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p235-246>

- FERNANDES, Sílvia (2011). “Teatralidade e Performidade na cena contemporânea”.
Repertório: Teatro & dança [versão eletrónica]. Salvador:
Universidade Federal da Bahia, Brasil, nº 16, p. 11-23.
- FISCHER-LICHTE, E. (2008). *The transformative power of performance*, New York:
Routledge.
- GOLDBERG, R. (1988). *Performance art. From futurism to the present*. London:
Thames and Hudson.
- HOBBSAWM, E. & RANGER, T. (1983). *The Invention of Tradition*. Cambridge:
Cambridge University Press.
- MAFFESOLI, M. (1988). *Le Temps de Tribus. Le Déclin de l'individualism dans les
Sociétés de Mass*. Paris: Mèridiens.
- SCHECHNER, R. (2006). *Performance studies: An introduction*. New York: Routledge.
- SODRÉ, M. (1992). *O social Irrradiado- Violência Urbana, Neogrotesco e Mídia*.
Brasil: Editora Cortez.
- UNESCO (2003). *Convention for the Safeguardian of Intangible Cultural Heritage*
Acedido em fevereiro, 2004, em
<http://www.unesco.org/new/en/santiago/culture/intangibleheritage/convention-intangible-cultural-heritage/>
- VEIGA DE OLIVEIRA, E. (1995). *Festividades Cíclicas em Portugal*. Lisboa: D.
Quixote.