

DIÁRIO DE PASSAGEM: POÉTICAS VISUAIS HÍBRIDAS DE UM CORPO MUTÁVEL

Wagner Lacerda de Oliveira *

Resumo

Investigação teórica-prática em processos criativos, voltada para as poéticas visuais híbridas – Corpo e Materiais – através da *Performance* e pintura corporal, vista como ritual e extensão da máscara, usada no cotidiano e na arte, escondendo ou revelando as nossas múltiplas faces. Aborda o corpo na sua inteireza física, espiritual e psíquica embasado em Jean Yves Leloup, Gaston Bachelard, Ana Maria Amaral, Laban/Bartenieff (LMA), Marie Whitehouse, Sandra Rey, teóricos que usam metodologias que podem ser representadas pelo Anel de Moebius, onde a teoria se interliga a prática, continuamente.

Palavras-chave: Arte. Corpo. Pintura. Hibridização. Performance.

INTRODUÇÃO

Diário de Passagem: Poéticas Visuais híbridas de um corpo mutável é o resultado de uma pesquisa de mestrado, onde abordo a associação de linguagens visuais partindo da representação no suporte bidimensional (tela) para a apresentação do corpo humano como veículo depositário de memórias pessoais e transpessoais. Proposta que une arte e vida, interligo as artes cênicas e as artes visuais com uma pesquisa teórico-prática de performance e pintura corporal numa proposta híbrida, revelando por esses meios, as inquietações do ser humano em constante mutação, afirmadas nas obras aqui apresentadas. Nessas, o sentido da “máscara” está presente não só no rosto, mas no corpo do *performer*, sendo refletida no espectador. É a vontade de ser o outro.

A performance é colocada aqui como ritual utilizando o corpo humano como arte, aplicando a maquiagem de forma consciente/inconsciente como extensão da máscara que incorporamos em cada situação do nosso cotidiano são as personas. Funciona como processo de auto-conhecimento, tanto para o criador quanto para o público ou em determinados rituais. Minhas referências dentro do vasto universo de artistas performáticos são Yves Klein, Gilbert e George, Ana Mendieta, Joseph Beuys, Artur Rainer, Shirin Neshath, Azat Sargsyan's, Rosel Grassmann, e, do Brasil para o mundo Lygia Clark, Hélio Oiticica. Em Salvador, destaco como referência teórico-prática, Ciane Fernandes, Sônia Rangel, Ricardo Biriba e Danilo Barata, uma vez que de forma em comum driblamos – das artes o vínculo mercadológico – e propomos uma associação maior com o cotidiano.

Alguns autores esclarecem sobre o objeto de estudo dessa pesquisa, a exemplo de Carl G. Jung, Antonin Artaud, Gaston Bachelard, Ana Maria Amaral, Jean-Yves Leloup, além de autores que tratam da performance, como Rudolf von Laban, Jorge Glusberg, Richard Schechner, RoseLee Goldberg, Renato Cohen, Angélica Melendi, Christine Greiner e José Mario Peixoto Santos.

Como metodologia, adoto o Sistema/Método Corporal baseado nos princípios de Rudolf von Laban (1900-1981), influenciado por artes marciais orientais, além de danças circulares e ritualísticas de culturas diversas. Laban foi um artista visionário, arquiteto, dançarino, coreógrafo, teórico e pintor do início do século XX, que inspirou a dança moderna. (FERNANDES, 2006). O Sistema Laban ou Análise Laban de Movimento (internacionalmente abreviado para LMA – *Laban Movement Analysis*) desenvolveu-se a partir de improvisações de *Tanz - Ton - Wort - Plastik* (Dança, Tom e Palavra e Plástica). Foi posteriormente reorganizado por Irmgard Bartenieff (1900–1982), quando incluiu no Sistema Laban, os Fundamentos Corporais Bartenieff, estruturando-o em quatro categorias: *Corpo-Expressividade-Forma-Espaço*. A dança-teatro alemã desde o início promoveu o fim da separação entre essas duas categorias; compreendendo o corpo/mente e o movimento/texto, em uma fusão contínua.

A Análise Laban de Movimento ou Labanálise é usada como forma de descrição e registro de movimento cênico ou do cotidiano em pesquisas artísticas e ou científicas, técnicas de treinamento corporal (teatro, dança, musical) de forma coreográfica e método terapêutico para tratamento em dança-terapia (FERNANDES, 2001), sendo revisitados por Ciane Fernandes, Julio Mota, Ricardo Fagundes Andréia Reis entre outros em Salvador. Esses princípios estabelecem associações com as dinâmicas dos movimentos humanos no espaço, em Formas Cristalinas como o tetraedro, o cubo, o octaedro e o icosaedro. A LMA promove o desenvolvimento de conexões internas a partir do princípio do movimento,

ligando a “volumetria” do corpo, cinesfera interna, à arquitetura espacial, cinesfera externa. Aos conceitos de cinesfera podemos associar ao Anel de Moebius¹ ou Lemniscate, forma espacial contínua que, segundo Laban, é o estágio entre o nó e a linha, formada por uma superfície tridimensional, de um lado da qual se pode alcançar o outro lado sem atravessar uma extremidade. Esta figura foi descoberta por Moebius (1790-1868) (FERNANDES, 2006, p.34).

Na técnica do Movimento Genuíno – método desenvolvido entre 1950-1960 por Mary Whitehouse, tendo como base os princípios de Mary Wigman e a psicologia de Carl G. Jung – os movimentos são observados por uma testemunha que anota as informações e depois ocorre uma troca de lugar. De olhos fechados, o participante procura cuidadosamente escutar os estímulos internos do corpo, enquanto a testemunha anota o que vê e sente, trocando os papéis depois de um tempo mínimo de dez minutos.

Outra metodologia que inspirou este trabalho, aplicada às artes plásticas por Sandra Rey (1996), é a *Poietica*, ciência e filosofia da criação que faz uma abordagem da obra em processo enquanto se realiza permitindo uma maior liberdade, errabilidade (direito de se enganar), eficacidade (se errou tem que reconhecer que errou e corrigir o erro). Rey coloca esta preocupação em fundamentar o objeto de estudo paralelo à produção artística. Nas metodologias apontadas, há o rompimento de fronteiras entre os processos teórico e prático, os quais ocorrem de forma contínua, diferentemente da pesquisa científica, de forma geral, que possui um modelo padronizado ou fechado. Na *Poietica*, segundo Rey (1996), o foco está no processo da obra em construção.

É importante registrar que todos os meus trabalhos apresentados nessa coletânea foram vivenciados através de laboratórios teórico-práticos que se repetem em momentos e espaços diferentes, podendo assim experimentar novas vivências e transformações do ser humano na obra, sendo um processo além de estético, ‘terapêutico’(como auto-conhecimento).

RITUAL DO CORPO: TRADIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE

A necessidade de rever algumas tradições da pintura corporal de algumas culturas ditas “ancestrais”, concordando com Jorge Glusberg (1987), se faz pela investigação do ritual e da máscara presente nas mesmas. Utilizo esses princípios em meus trabalhos de forma desconstruída, re-editada com meu tempo.

A valorização de uma tribo está ligada ao tipo de pintura por ela utilizada. A maioria usa a pintura corporal com um caráter que não diferencia

fantasia e realidade, arte e vida, sagrado e profano. Segundo Amaral (1996, p.34), o homem passa por fases; nos primórdios, a sua relação com o sobrenatural era maior devido ao seu contato com a natureza, tornando-o meio homem, meio animal. À medida que os rituais decaíram, a máscara se dessacralizou, abandonando a representação divina e absorvendo conceitos genéricos mais voltados para o cotidiano, mas nunca perdendo a essência de um fato ou caráter; em verdade, ela é plural e universal, representa vários fatos e sociedades.

Zanine (1983, p.67) fala sobre os objetivos da pintura corporal indígena: “ressaltar sua beleza, gosto de viver, [...] revesti-lo dos atributos que o diferenciam dos animais”. O autor ainda especifica os materiais ritualísticos das tribos do Xingu, banhados pelo vermelho do urucum ou enegrecidos pelo negro esverdeado do suco de jenipapo ou raiados do branco de tabatinga.

Na contemporaneidade, perdeu-se a essência original dos ritos, desvinculada do significado dos grafismos tribais, mas trazemos esse costume passado para os trabalhos contemporâneos de outras formas, com a ênfase no ritual do cotidiano, com novos signos – presente nas minhas performances como em *Diário de Passagem* (2006) e trabalhos de outros artistas.

A importância em se explorar o corpo nos ritos sempre foi inerente às manifestações culturais vistas durante toda a história da humanidade. É através do corpo que existe a abertura para a união do natural humano ao sobrenatural presente nos materiais.

Entre os materiais agregados ao corpo como elementos ritualísticos ou, simplesmente, como forma de diferenciação com relação aos animais irracionais ou como meio de definir a identidade de uma tribo encontravam-se os pigmentos naturais obtidos através da argila (nas suas variadas tonalidades), do carvão, do sangue de animais e outros materiais como peles, pêlos, penas, conchas, areia, madeira, metal, chifres, dentes de animais (o próprio marfim), pedra, óleos e gordura, mel, além de aromas e outras substâncias (WANNER, 1998).

O CORPO NAS ARTES VISUAIS: TECENDO CONCEITOS DE PERFORMANCE

A performance, segundo Glusberg (1987), é uma forma de arte que combina elementos do teatro, da música e das artes visuais. Tem relações com o *happening* (os dois, às vezes, são usados como sinônimos), mas a performance difere por ser, em geral, mais cuidadosamente planejada. Pode significar execução, desempenho, preenchimento, realização, acompanhamento, atuação, ação, exploração, capacidade ou habilidade,

uma cerimônia, um rito, um espetáculo, a execução de uma peça de música, uma representação teatral ou efeito acrobático (CAMPOS, 1996, p.24). Para Goldberg (2006), a performance surge das vanguardas associadas a eventos de arte devendo ser voltada para as questões sociais e políticas, bem como, objeto de estudo para idéias. Schechner (2003) generaliza, vendo esta linguagem como eventos cotidianos ou não, na vida íntima e interpessoal. Pode-se ainda, segundo esse autor, definir-se *performance art* como formação, incluindo a vanguarda artística das artes visuais, estando no limiar das linguagens, mas rompendo com a cênica tradicional, ao passo que *performing arts*, traduz-se como a formação técnica nas artes cênicas

Ciane Fernandes (2006) trabalha com a dança teatro de origem alemã utilizando-se dos fundamentos de Laban Bartenieff (LMA) e acredita na performance em geral como “não- dança”, a partir de movimentos genuínos e do LMA se cria a coreografia com espontaneidade, rompendo as fronteiras entre o interno/ externo o consciente/inconsciente, prestando atenção aos órgãos internos e ao exterior do corpo e levando todos a sua volta a vivenciar o processo das performance. A importância dessa linha de pesquisa sobre performance está presente no mapeamento feito sobre os artistas plásticos baianos performáticos, realizada por José Mário Peixoto Santos (2007) no mundo, no Brasil e, principalmente na Bahia, destacando as produções dos artistas nas décadas desde 1970 até a contemporaneidade.

Maria Angélica Melendi (2003) diz que houve uma mudança de atitude do artista, que passa pela representação, no Renascimento copiando mimeticamente a natureza e em algumas vanguardas artísticas, a apresentação do próprio corpo como arte.

As propostas de performance como idéia de envolvimento do corpo do artista na obra surgem desde os dadaístas (1920). Marcel Duchamp, que realizava fotografias, travestido de vários personagens, como em *Dick Diabo*, *Rochette de Monte Carlo*. Em *La tonsure* (1920), faz um corte no cabelo desenhando uma estrela na cabeça; em *Rrose Sélave* (1920), incorpora uma mulher com ações híbridas de foto-performance. Duchamp pode ser considerado o precursor o gênero *Body art*, atuando juntamente com o fotógrafo Man Ray.

Já os visionários futuristas, realizavam *Seratas*, noites onde aconteciam movimentos artísticos, propagadas por figuras como o poeta Marinetti²

Fator incisivo para grandes mudanças na sociedade e na arte foram os movimentos *beat*, *hippie* e a *contra-cultura*, além do movimento *Punk-New Wave* e seus desdobramentos, nasceram dos questionamentos entre vida/arte e a procura de mudança na arte.

O *Beat Generation* ou Os *Beatniks*³, surgiu nos Estados Unidos na década de 1950, formado por jovens intelectuais que contestavam a cultura de consumo e o otimismo do período pós-guerra americano, o anti-comunismo generalizado e a falta de pensamento crítico. A geração *beat* influenciou o movimento *Hippie*, movimento de contra-cultura dos anos 1960 que presava por uma sociedade alternativa e comunitária, indo de encontro à cultura de massa norte-americana contra a “estética padrão”, valorizando com isso religiões orientais como budismo, hinduísmo e outras religiões ancestrais da América do Norte, proclamando também uma liberação sexual.⁴

De Yves Klein, (1928 –1962) é a frase “Um mundo novo necessita de um homem novo”. A partir dessa idéia, ele mostra que o artista tem que acompanhar o seu tempo e não estar preso às tradições clássicas. Perseguiu a idéia de percepção sensorial pura, inspirado nas viagens pelo Oriente, o que proporcionou ao artista uma tendência pelo vazio e limpeza de cores e formas na sua obra. A cor “azul Yves Klein”, um azul que representa memórias infinitas, “algo que não chegou a nascer e nunca morrerá”. Em *Antropometrias do período azul* (1958), utiliza modelos como pincéis tingidos de azul e ao som de uma música minimalista faz monotipias em vários suportes e as expõe como obra, valorizando também a obra enquanto processo⁵⁵

A participação coletiva em uma obra está muito presente no século XX com Gilbert e George, desde o final dos anos sessenta e início dos anos setenta realizam, em conjunto, desenhos, pinturas, fotomontagens e, sobretudo, performances. A relação de autor e co-autor na obra possibilita novos olhares sobre as mesmas. Do mesmo modo, como diretor, Mercy Cunningham desenvolve suas coreografias a partir da computação gráfica, unindo o corpo e a tecnologia.

Por falar de arte e tecnologia, não podemos deixar de citar as noites de arte e tecnologia da “EAT” (1963–34), com a presença entre outros Alan Kaprow com as suas colagens de Ação (*Action Collage*).

Os artistas vienenses utilizaram as agressões corporais em seus trabalhos, representando uma transgressão aos corpos sem limites, transformando-os em objetos da arte. Günter Brus (1938), com influência do Expressionismo abstrato, estendeu-se para ações ritualísticas, usando seu corpo para vivenciar violentos processos, como em *Body Analysis* (1960). Sua obra que mais me interessa é *Selbstbemalung* (1964)

Joseph Beuys (1921–1986), artista alemão, na Segunda Guerra, alistou-se na Força Aérea Alemã e tornou-se piloto. Sofreu um acidente de avião na Criméia e foi resgatado pelos nativos, os Tártaros, que lhe trataram com gordura e feltro para manter a temperatura do seu corpo normal. Esse fato enraizado em memórias pessoais e intrapessoais, esta

presente na ação *Como se explica quadros a uma lebre morta* (1965), a qual reveste o rosto com mel e folhas douradas.

No Oriente, podemos ver a atuação do Grupo Gutai (1954), de Murakami Samuro (Japão, 1925), tendo, entre outros representantes, Kasuo Shuraga, Yohida Toshio, Shimamoto Shozo, Takara Atsuko, exploram a capacidade do corpo humano em produzir gestos e movimentos variados, investigando a participação com o público (SANTOS, 2007, p. 32).

DIÁRIO DE PASSAGEM: POÉTICAS VISUAIS HÍBRIDAS DE UM CORPO MUTÁVEL

Busco sempre em minhas performances utilizar as interfaces entre linguagem cênica e pintura contemporânea, para a qual o meio de expressão é o corpo, abrindo um diálogo com o público, de diferentes faixas etárias e níveis de percepção e com as mais inusitadas reações.

Aproprio-me de uma linguagem não-verbal, pois, geralmente, uso mais gestos, associados à pintura corporal como extensão da máscara – elemento místico usado como meio de expressão no teatro desde os primórdios, tanto no Oriente quanto no Ocidente. Esses conceitos de linguagem, de mímica, gesto, muitas vezes de origem remota, a exemplo do Teatro de Bali, é retomado na cena contemporânea, como diz Amaral (1996), pelo caráter enigmático que a obra toma, tornando a apreensão do público uma terceira imagem além do que é concebido na visão do criador, vivenciado por ele mesmo ou por outros intérpretes.

Transformo o *performer* em um mediador, através das qualidades visuais e da expressão corporal, como um ritual, para unir, dessa forma, “palco” e platéia. Mostrar-se por inteiro é estar rompendo fronteiras entre a vida e a arte, pois o corpo nu ou semi-nu ainda é algo que surpreende, e que, contudo, pode provocar nas pessoas quase que uma reação de espelhamento e liberação do ser.

Desde 2006, atendo-me à construção da cena, como diretor, performer, realizando vivências com meu corpo pintado que, em verdade, é a extensão da máscara usada nas artes cênicas para liberação do personagem, como diria Bachelard (1986, p.162): A máscara é, assim, uma síntese ingênua de dois contrários muito próximos: a dissimulação e a simulação. [...] remonta à raiz da vontade de ser outro que se é [...] A noção de máscara trabalha obscuramente.

Diário de Passagem é uma desconstrução de grafismos geométricos feitos pelos nossos ancestrais, desde o *Homo Sapiens* ao se permitir pintar para seduzir sua caça, ou em uma cerimônia de guerra e de paz, aprimorados como resgate de ações ritualísticas na contemporaneidade.

Neste trabalho, o artista oferece o corpo humano para aqueles que queiram construir um diário de passagem – vivo. Para isso, existe a presença de um ritual inicial, onde, através da retirada das máscaras do cotidiano (as roupas) e colocação de outras máscaras, o performer convida o público a participar da construção da obra. Nela, apresentando conceitos de interno/externo, de liberação e rompimento de fronteiras unindo arte e vida, deixando que o público escreva o que sente; é o momento que eu exponho o interno e absorvo o externo das escritas feitas em meu corpo pelo público.

Nesta performance, detectei claramente os vários tipos de máscaras. As máscaras são retiradas e colocadas sucessivamente (Figura 01):

A MÁSCARA DA MENTE: TOUCA representando a dissimulação do pensamento.

A MÁSCARA DOS OLHOS: LENTE DE CONTATO – único lugar onde ninguém pode entrar os olhos são visto como o espelho da alma onde não existe acesso do mundo exterior.

A MÁSCARA DO SEXO: TAPA-SEXO:

Camufla a área do sexo nos tornando divinos ou unificando homem/mulher.

A MÁSCARA DO CORPO: A PINTURA CORPORAL

Proteção do corpo e “senha” de acesso e para que em me torne livro e receba a escrita no corpo.



Figura 01 – Diário de Passagem
Performer: Wagner Lacerda
Local de Apresentação: Galeria Cãizares, 2008
Foto: Eriel Araújo

A camada pictórica sobre o meu corpo faz surgir uma nova possibilidade de pintura, diferente das que eu desenvolvia nas telas, desta vez temos uma pintura “fresca” no sentido mais contemporâneo meu corpo se desloca no espaço criando desenhos e formas coloridas sobre a mesa multiplicando os suportes de expressão.

Basta que a primeira pessoa receba o pincel para que as outras se pronuncie e comecei a participar do diário de passagem coletivo apesar de que temos vários tipos de público: observador que talvez pela timidez ou pela contemplação, prefere ficar a distancia; o participante que interage e faz parte da cena e o multiplicador que faz estender a performance em outras linguagens particulares como fotografia e vídeo (Figura 02).



Figura 02 – *Diário de Passagem*
Performer: Wagner Lacerda
Local de Apresentação: Fábrica Fratelli Vita, 2006
Foto: Tina Pimentel

Dentre os vários níveis de participação que podemos encontrar na platéia, há os mais observadores, os que interagem e os registradores, – como os fotógrafos, *video makers* etc. Com outras formas de registro acontece a recriação da obra sob o seu ponto de vista destes registradores. O objetivo desses últimos talvez esteja em captar as mais diversas imagens em bons enquadramentos com relação aos observadores passivos. Após um percurso sobre estudo de movimentos, corpo e matéria (elementos e imagens), a pintura aparece naturalmente sem dissociação à performance. Tudo se integra. E a pintura prevalece como inicialmente nos meus primeiros quadros. Desta vez, ao invés de tela, preparo o meu corpo e ofereço tintas e ele, como “suporte-vivo,” para que o público complete a obra (Figura 03).



Figura 03 – *Diário de Passagem.*

Performer: Wagner Lacerda

Local de Apresentação: Galeria Cânizares, 2008

Foto: Eriel Araújo



Figura 04 – *Diário de Passagem.*

Momento final. 2006

Performer: Wagner Lacerda

Foto: Tina Pimentel

A cena final desta performance (Figura 04), muda de acordo o lugar para se adaptar ao ambiente: na Casa Via Corpo, nas ruínas da Fabrica Fratelli Vitta, Galeria Cañizares e no Projeto Casa Aberta 2009 do Teatro Vila Velha, última apresentação, acontece com um jato de água-de-cheiro que é jogado surpreendendo a todos e resgatando a cultura local da Bahia. Na IX Bienal do Recôncavo penúltima exibição, eu entro no rio Paraguaçu (que divide a cidade de cachoeira e São Felix) desfazendo as escritas do "corpo-diário".

O banho de água-de-cheiro, nos situa na cultura baiana sem ser caricato e simboliza entre outras visões a purificação, a limpeza do corpo-livro e a morte, único momento em que o homem pode ser ele mesmo; ou ainda, a possibilidade do renascimento para uma nova fase: um novo "Diário de passagem"

ASPECTOS CONCLUSIVOS

Essa pesquisa serviu-me para traçar o diálogo entre o inconsciente e o consciente, criação e organização metodológica/científica. Abrir as janelas do meu inconsciente e mergulhar numa aventura com risco de erros, dando ao processo uma pulsação maior, buscando nos obstáculos, respostas para os futuros trabalhos e liberando a arte dos suportes tradicionais. Com a valorização do acaso e, ao mesmo tempo, de conceitos diversos, procurando questionar o homem em sua inteireza corpo-matéria-espírito, além do tempo e do espaço.

As minhas performances estão num limiar entre apresentação e representação. Como no Anel de Moebius. Através da representação atinge-se o *self* (eu interior) e através do Movimento Genuíno (apresentação) chega-se a representação. Não existe uma separação entre os princípios. O que existe é uma gradação, transição entre arte e vida, de um corpo flexível e inflexível, em transformação a partir de poéticas visuais híbridas.

NOTAS

* É artista visual, performer, mestre em artes Visuais Pela Escola de Belas Artes da UFBA. Especialista em arte Contemporânea Pelas Faculdades Montenegro. Email: lacerdadeoliveira@gmail.com

¹ Modelo conceitual em forma de um 8 (oito), símbolo do infinito, e chamada por Laban de Lemniscate. Para sua confecção, basta pegar uma superfície e conectar as duas pontas, torcendo a forma, antes de ligar os lados, tornando-se assim tridimensional, não diferenciando o interno do externo (FERNANDES *apud* REIS, 2007).

² Filippo Tommaso Marinetti (1876, Egipto-1944 Itália) foi um escritor, ideólogo, poeta e editor italiano e iniciador do movimento futurista, futurismo, cujo manifesto publicou no Jornal *Le figaro* em 20 de fevereiro de 1909. Disponível em: < <http://pt.wikipedia.org/wiki/marinetti> > Acesso em: 28 out.2008.

³ Disponível no site < <http://pt.wikipedia.org/wiki/Contracultura> > Acesso em : 05 nov. 2007

⁴ Idem

⁵ Disponível em <<http://www.galeriaantonioprates.com/paginas/yklein.htm> <http://www.galeriaantonioprates.com/paginas/yklein.htm>. Acesso em: 25 out. 2007

REFERÊNCIAS

AMARAL Ana Maria. **Teatro das formas animadas: máscaras, bonecos, objetos**. 3 ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1996

ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

BACHELARD. Gaston. **O direito de sonhar**. Tradução de José Américo Mota Pessanha. 2. ed. São Paulo: DIFEL, 1986.

BARTENIEFF, Irmgard. **Arquitetura do corpo**. Tradução de Demian Reis in: **Cadernos do GIPE-CIT: UFBA/PPGAC**, Salvador, n.7, p.08-14, nov.1999.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentações**. São Paulo: Perspetiva, 1989.

CRIMP, Douglas. **Pictures artists spaces**. New York: ArtForum, 1977.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento: o sistema Laban/ Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2006.

_____. **Em algum lugar do presente: performance, performance art ou prática espetacular? Repertório: Revista de Teatro e Dança do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA**, Salvador, n.5, p. 3, 2001.

_____. **O futuro da performance: multiplicidades sensíveis e (in) visíveis. Repertório Revista de Teatro e Dança do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA**, Salvador, v.4, n.5, p.10 -13, 2001.

GREINER, Christine. **Butô: pensamento em evolução**. São Paulo: Escrituras, 1998.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

JUNG, Carl. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

LELOUP, Jean-Yves. **O corpo e seus símbolos: uma antropologia essencial**. Organização de Lise Mery Alves de Lima. Petrópolis: Vozes, 1999.

MELENDI, Maria Angélica. Performances clandestinas/performances públicas: regras, rituais, símbolos. In: ROLLA, Marco Paulo; HILL, Marcos (Org.). **MIP – Manifestação Internacional de Performance**. Belo Horizonte: CEIA, 2003.

PATRICE, Pavis. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

REIS, Andréia Maria Ferreira. **O corpo rompendo fronteiras: uma experimentação a partir do Movimento Genuíno e do sistema Laban/Bartenieff**. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica. In: BRITES, Blanca; TESSER, Elida (Org.). **O meio como ponto zero: por uma nova abordagem metodológica em artes plásticas**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002. (Coleção visualidades).

SANTOS, José Mário Peixoto. **Os artistas plásticos e a performance na cidade de Salvador: um percurso histórico performático**, 2007. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? Tradução de Dandara. **O Percevejo**, Rio de Janeiro, v.11, n.12, p.25-50, 2003.

WANNER, Maria Celeste de Almeida. A questão do simbólico na linguagem dos materiais. **Cultura Visual: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia**. Salvador, v.1, n.1, p.57-68, jan.- jul., 1998.

ZANINI, Walter. **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1983.