

Da participação ativa nas proposições de Lygia Clark, provinham saberes individuais e coletivos. Saberes que eram compartilhados no momento da ação e após a ação. Assim, os trabalhos de Clark geravam novas possibilidades para o exercício da criatividade durante experiências colaborativas executadas.

Walace Rodrigues

A “baba antropofágica” de Lygia Clark e os “parangolés” de Hélio Oiticica como arte de performance

The “baba antropofágica” by Lygia Clark and “parangolés” by Hélio Oiticica as performance art

WALACE RODRIGUES*

Resumo

Este artigo busca refletir, através de uma análise bibliográfica, sobre os trabalhos de dois artistas visuais ativos na década de 1970 e que expandiram os limites das artes visuais para o campo da performance. São eles Hélio Oiticica e Lygia Clark. Eles nos deixam ver que as performances (com relação próxima ao teatro) e as artes visuais (ligada à materialidade simbólica dos objetos) se engalfinham, ampliando e renovando seus campos de presença nas artes e instaurando modelos inovadores de colaboração. Também, o uso da arte da performance nas instituições escolares pode se ajudar estudantes, á que este pode ser um meio expressivo rico e diversificado.

Palavras-chave: Lygia Clark. Hélio Oiticica. Performance. Teatro. Artes Visuais.

Abstract

This paper aims to reflect, via a bibliographical analysis, upon the artworks of two visual artists active in the 1970s and that expanded the limits of visual arts into the field of performances. These artists are Hélio Oiticica and Lygia Clark. They let us see that performances (with close relation to the field of theatre) and visual arts (linked to the symbolic materiality of objects) get together, widening and renewing their presence field within arts and starting new models of collaboration. Also, the use of performance art in schools can help students as it is has a rich and diverse expressive means of teaching.

Keywords: Lygia Clark. Hélio Oiticica. Performance. Theatre. Visual Arts.

* Doutor em Humanidades; Professor da Universidade Federal do Tocantins/UFT, TO; Email: walacewalace@hotmail.com

Introdução

O século XX parece ter sido o século mais inovador para as artes visuais mundiais. Bebendo das fontes criativas dos numerosos artistas de séculos anteriores, as artes visuais tiveram um campo livre, no século XX, para as experimentações artísticas as mais variadas.

A riqueza de cores dos pintores e escultores que iniciam o século XX, a incorporação de novos procedimentos sobre o pensar os objetos de artes de Marcel Duchamps, as possibilidades variadas dadas pelos diferentes materiais e tecnologias (como no caso da videoarte, da escultura, etc), entre tantas outras inovações, deram às artes visuais uma grande liberdade criativa e inovadora de exploração do novo. As experimentações vanguardistas do século XX foram variadas, conforme nos informa Richard Schechner (2006):

Progressivamente dentro e através do século XX, cada nova onda tentava desestabelecer o que estava acontecendo. Alguns dos vanguardistas de ontem são as normas de hoje. A lista de movimentos de vanguarda é longa e inclui o realismo, o naturalismo, o simbolismo, o futurismo, o surrealismo, o construtivismo, Dada, expressionismo, cubismo, teatro do absurdo, Happenings, Fluxus, teatro de ambiente, arte performática... e outros. (SCHECHNER, 2006, p. 40)

No Brasil, as décadas de 1960 e 1970 viram dois grandes artistas que se destacam na expansão dos campos artísticos visuais e na criação de novas relações simbólicas e relacionais com os objetos de artes: Lygia Clark e Hélio Oiticica.

A proximidade de suas criações com as performances teatrais trouxe uma riqueza inovadora para seus trabalhos, onde a participação se colocou como mecanismo potencializador da força do objeto de arte. O objeto de arte passa, então, a ser vivo no corpo do participante, a agir, a mostrar-se, a necessitar de performance. As criações de Lygia Clark e Hélio Oiticica eram, portanto, objetos mortos sem a participação do espectador

Neste sentido, este artigo tenta compreender esta relação entre performance e artes visuais, buscando revelar os trabalhos artísticos destes dois artistas (focando na década de 1970) enquanto criações diferenciadas de do modo operatório tradicional das artes visuais.

Performance e poéticas criativas nos anos 70

O século XX, como já foi dito, marca a superação conceitual da materialidade e a exploração de suas riquezas simbólicas dos mais variados materiais de criação artística. A artista plástica Fayga Ostrower (1977) nos informa sobre a importância simbólica dos materiais utilizados na criação artística:

[...] o conceito de materialidade não indica apenas um determinado campo de ação humana. Indica também certas possibilidades do contexto cultural, a partir de normas e meios disponíveis. Com efeito, para o indivíduo que vai lidar com uma matéria, ela já surge em algum nível de informação e já de certo modo configurada – isso, em todas as culturas; já vem impregnada de valores culturais. (OSTROWER, 1977, p. 43)

Assim sendo, há uma força simbólica (marcadamente cultural) ligada aos materiais utilizados nas criações artísticas. Isso se faz notar muito nas criações dos artistas do século XX e, no Brasil, principalmente a partir da geração de artistas neoconcretos¹.

Neste sentido, a década de 1970 se coloca como período central para as artes visuais brasileiras, pois se nota uma mudança de perspectiva nas criações artísticas, deixando-se de lado o tradicionalismo e passando-se a buscar a força simbólica da materialidade dos objetos artísticos e a força expressiva das criações, através da participação ativa dos espectadores e artistas, como nos informa Regina Melim (2008):

[...] nos anos 1960 e 1970, quando a participação do espectador diante da reavaliação do objeto era imprescindível, estabelecendo ao artista a condição de um propositor de ações, que seriam levadas a termo pelo espectador-participador. Obras como as de Hélio Oiticica ou Lygia Clark, diante das quais o espectador era sempre solicitado a usá-las ou manipulá-las, pois a mera contemplação não bastava para revelar o sentido. (MELIM, 2008, p. 57)

Essa dependência agentiva das obras de artes visuais em relação aos espectadores faz com que pensemos em uma aproximação com a performance (necessária para a ativação destes objetos de artes visuais).

Regina Melim (2008) mostra-nos que performance é um termo bastante genérico e que, na esfera das artes, envolve a utilização do corpo como parte construtiva do trabalho artístico. De acordo com ela, tal termo foi cunhado na década de 1970 e remete à ideia de participação e de compartilhamento, mesmo que na utilização de performances já executadas:

Estudos críticos a partir da década de 1990 têm reexaminado a noção de performance nas artes visuais, com base em múltiplas possibilidades de alargamento das referências contidas no termo. Reavaliações de ações realizadas sem audiência alguma, no espaço público da cidade, ou no

¹ O movimento neoconcreto foi um movimento artístico brasileiro “formado principalmente pelos seguintes artistas: Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Franz Weissmann, Amílcar de Castro, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Clark como todos os artistas que assinaram o Manifesto Neoconcreto, estava insatisfeita com o racionalismo geométrico dos artistas concretos paulistas e decidiu concentrar suas pesquisas na direção de uma arte mais humana e menos convencional em relação ao mercado da arte.” (RODRIGUES, 2009, p. 69).

próprio estúdio do artista performando apenas diante de câmeras, bem como uma série de remanescentes de ações que aconteceram ao vivo, tornaram-se objetos de análise e revisão. Da mesma forma, reapresentações de performances históricas dos anos 1960 e 1970 – baseadas nesses remanescentes ou documentos, como filmes, fotografias, vídeos, depoimentos orais ou escritos – também surgiram aderidas a muitas proposições artísticas e curatoriais. (MELIM, 2008, p. 36-37)

O estudioso de performance Richard Schechner (2006) define este tipo de arte enquanto “comportamentos restaurados”, como ele nos explica na passagem abaixo:

Performances marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo, e contam estórias. Performances – de arte, rituais, ou da vida cotidiana – são “comportamentos restaurados”, “comportamentos duas vezes experienciados”, ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam. (SCHECHNER, 2006, p. 28)

A especialista em performance Roselee Goldberg (1984) nos deixa ver a riqueza criativa e as mais variadas possibilidades artísticas dadas pela performance, já que se trata de um meio aberto de arte:

Historiadores da arte não têm uma categoria pronta para colocar a performance, e com boa razão. A performance sempre se desenvolveu nas bordas de disciplinas como literatura, poesia, filme, teatro, música, arquitetura ou pintura. Ela envolveu vídeo, dança, slides e narrativas, e tem acontecido de forma individual ou coletiva, nas ruas, bares, teatros, galerias de arte ou museus. Como um meio permissivo e aberto, com variáveis infinitas, ela sempre foi atrativa aos artistas impacientes com as limitações das formas de arte já estabelecidas. (GOLDBERG, 1984, p. 24-25, tradução nossa)

Ainda, sobre a performance e buscando uma ligação com as obras de Allan Kaprow (um dos precursores da arte participativa), Schechner nos diz fala sobre a relação da performance com a vida cotidiana, algo que Clark e Oiticica souberam utilizar brilhantemente:

[...] também é verdade que muitos eventos e comportamentos são eventos que acontecem apenas uma vez. Seu “ineditismo” está em função do contexto, da recepção, e das ilimitadas maneiras que as parcelas de comportamento podem ser organizadas, executadas, e mostradas. O evento resultante pode parecer ser novo ou original, mas suas partes constituintes – quando bem separadas e analisadas – revelam-se comportamentos restaurados. A arte “igual a vida” - o jeito que Kaprow

denomina a maior parte de sua obra – está bem próxima do que é a vida do dia a dia. Ligeiramente, a arte de Kaprow sublinha, acentua ou deixa alguém consciente do comportamento comum – prestando fixamente atenção a como uma refeição é preparada, olhando as pegadas deixadas para trás depois de andar num deserto. Prestar atenção às atividades simples executadas no agora é desenvolver uma consciência Zen com relação ao dia a dia, uma honra ao comum. Honrar o comum é notar como se parece com um ritual a vida cotidiana, o quanto da vida diária consiste-se de repetições. (SCHECHNER, 2006, p. 29)

Essa aproximação entre arte e vida foi o que fascinou Lygia Clark e Hélio Oiticica. Suas obras da década de 1970 são verdadeiros campos de experiências sensoriais para os espectadores-participantes, onde estes deveriam tocar, cheirar, vestir, calçar, etc, para poderem fazer com que a obra, efetivamente, funcionasse, agisse. Havia “algo” em potência nas obras participativas destes artistas, algo que instigava e esperava a participação dos espectadores, algo que devia ser ativado.

O corpo do espectador era solicitado a engajar-se em uma performance artística que instigava os mais variados conhecimentos sensoriais, emocionais e cognitivos.

Começamos, portanto, por analisar as obras artísticas de Lygia Clark. O professor Wallace Rodrigues (2012) nos fala um pouco sobre Lygia Clark e suas atividades na década de 1970:

Nascida em 1920, foi uma artista mineira que ficou conhecida no campo das artes brasileiras a partir de suas obras concretas, da década de 1950. Na década de 1960, ela já participa das peripécias neoconcretistas, com Ferreira Gullar e Hélio Oiticica, entre outras figuras importantes desse movimento. Nos primeiros anos de 1970, ela trabalha na Universidade Sorbonne, em Paris, como professora, e leva seus alunos a experimentarem seus trabalhos sensoriais, que poderíamos muito bem chamar de performances. Esses trabalhos dependiam da execução voluntária dos estudantes, o que fazia deles uma experiência artística em si, e reivindicava a ação ativa dos estudantes para a completude da obra. (RODRIGUES, 2012, p. 161)

Lygia Clark se colocava como propositora de experiências, principalmente para seus alunos da Sorbonne (com que trabalhava na primeira metade da década de 1970). Estes alunos experienciaram muitas das criações da Clark.

De acordo com Maria Alice Milliet (1994), as obras de Clark questionavam a lógica do mercado capitalista de arte, reavaliando o papel dos objetos de arte na sociedade de consumo e o papel do artista e suas funções nesta sociedade:

A partir de 1964, o envolvimento ativo do público torna-se para Lygia Clark o cerne de suas preocupações. Abandonando a construção de objetos torna-se improdutiva, no sentido material da produção e como consequências ausente do

mercado. Contestando a racionalidade econômica, nega o valor positivo que os concretos emprestam à sociedade tecnológica. A ação individual ou conjunta, no parque, na rua ou na escola, proposta a partir da manipulação de objetos em si sem importância é denominada por Pedrosa2 'exercício experimental da liberdade'. (MILLIET, 1994, p. 94)

Uma proposição artística de Lygia Clark que gostaríamos de analisar aqui é a criação “Baba Antropofágica” (ver figura 1), de 1973, ocorrida quando ela dava aulas na Sorbonne. Tal proposta artística consistia em um estudante relaxar no chão, enquanto outros o cobriam com linhas que vinham de carretéis na boca dos outros participantes.

Tal proposição, como já demonstrava seu nome, remete-nos à antropofagia dos indígenas brasileiros e à antropofagia utilizada pelos modernistas nacionais do começo do século XX. Ana Mae Barbosa e Rejane Coutinho (2011) nos relatam que este mecanismo de análise cultural é tipicamente brasileiro:

[...] a história é sempre contada a partir de um ponto de vista, neste caso, procuramos demonstrar como a história do ensino da arte no Brasil foi se constituindo a partir de apropriações de modelos estrangeiros, deglutidos e antropofagicamente transformados por nossas necessidades. (BARBOSA; COUTINHO, 2011, p. 32)

Figura 1 – Baba Antropofágica. 1973. Fotografia de autor desconhecido.



Fonte: <http://www.arte.seed.pr.gov.br/modules/galeria/detalhe.php?foto=354>

Essa criação artística faz parte de uma série de trabalhos de Clark pensados para serem experimentados por um número considerável de pessoas, em oposição às proposições pensadas para um ou dois participantes. Essas proposições de participação coletiva foram chamadas de “Espaço do Corpo” (ou “Corpo Coletivo”), remetendo-nos à ideia da utilização do corpo de todos do grupo enquanto objetos de ativação das proposições. A própria Lygia Clark comenta como pensou na proposição “Baba Antropofágica”:

Tudo começou a partir de um sonho que passou a me perseguir o tempo inteiro. Eu sonhava que abria a boca e tirava sem cessar de dentro dela uma substância, e na medida em que isso ia acontecendo eu sentia que ia perdendo a minha própria substância interna e isso me angustiava muito, principalmente porque não parava de perdê-la. Um dia, depois de ter feito as máscaras sensoriais, me lembrei de construir uma máscara que possuísse uma carretilha que fizesse a baba ser engolida. Foi realizada em seguida o que se chamou Baba Antropofágica, onde as pessoas passavam a ter carretéis dentro da boca para expulsar e introjetar a babá. (MILLIET, 1994, p. 139).

Tal proposição de Clark resultava em uma performance coletiva, onde as ações dos participantes tinham papel fundamental nos devires complexos, na subjetividade individual e coletiva, oriundos da participação ativa na experiência artística.

Da participação ativa nas proposições de Lygia Clark, provinham saberes individuais e coletivos. Saberes que eram compartilhados no momento da ação e após a ação. Assim, os trabalhos de Clark geravam novas possibilidades para o exercício da criatividade durante experiências colaborativas executadas.

Outro artista brasileiro que buscará na performance dos participantes um mecanismo ativador de suas obras foi Hélio Oiticica. Seus famosos “Parangolés” (ver figura 2), pensados e executados durante as décadas de 1960 e 1970, transformavam os espectadores-participantes de tais trabalhos em agentes de cores, movimento e formas no espaço.

Os “Parangolés” eram vestimentas coloridas e compostas por vários materiais flexíveis. Vestidas e movimentadas, estas peças tinham uma força performática que sobrepunham sua materialidade. As cores e os movimentos pareciam tomar conta do lugar, invadindo espaços, reinventando geometrias.

Nicolas Bourriaud (2009) nos diz que a obra de arte atual (por ser da mesma matéria dos contatos sociais) é “transparente”, pois os gestos, como no caso das performances exigidas pelos “Parangolés”, que dão vida à obra, são livremente escolhidos ou inventados:

Essa transparência relativa, forma apriorística da troca artística, é insuportável para o carola. Sabe-se que qualquer produção, depois de ingressar no circuito das trocas,

assume uma forma social que não guarda mais nenhuma relação com sua utilidade original: ela adquire um valor de troca que recobre e oculta parcialmente sua primeira "natureza". Ora, uma obra de arte não tem função útil a priori (BOURRIAUD, 2009, p. 58).

Dentro da lógica do que nos informa a passagem de Bourriaud, os "Parangolés" de Oiticica são objetos de uma utilidade baseada nas relações humanas, na humanização da arte, no questionamento do papel social do artista e na crítica ao mercado de arte.

Hélio Oiticica chegou a nomear alguns de seus trabalhos de "vivências", reiterando a ligação íntima entre a arte e a vida das pessoas, humanizando a arte, como nos informa Ligia Canongia (2005):

[...] os neoconcretos queriam levar o objeto de arte para o espaço vivido, espaço compartilhado pelo artista e pelo espectador. Hélio Oiticica, inclusive, acabaria por denominar uma parcela de seu trabalho de "vivências", tal a solicitação que faria deste espectador como agente da experiência. O eixo de união arte e vida vigorou sob as estratégias neoconcretas de ganhar, gradativamente, o mundo real. (CANONGIA, 2005, p. 39).

As vivências artísticas de Oiticica tinham como base um estudo de cores, de espaços e de geometrias, que saíam do campo puramente artístico para adentrar o corpo dos participantes. Assim, as obras "Parangolés" podem ser compreendidas, a nosso ver, como arte em estado humano, onde a ação participativa do espectador extrapola as experiências artísticas.

A criatividade latente dos espectadores dá vida aos "Parangolés", vida que acontece no espaço público e com liberdade de ação. Em um país com um regime ditatorial (como no caso do Brasil da década de 1970), liberdade parecia ser a solução para a arte.

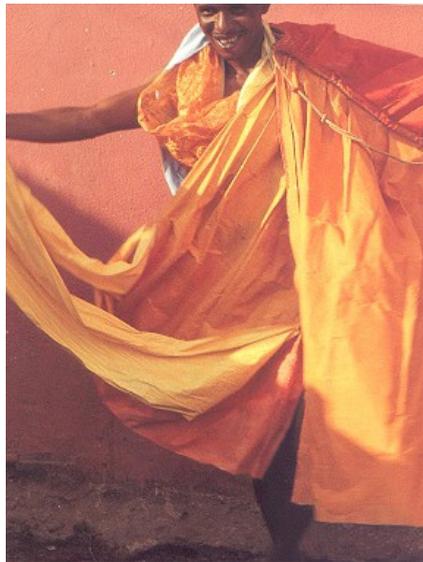
Richard Schechner (2006) vai nos dizer que "Uma das diferenças entre "arte" e "vida" é que na arte, não vivenciamos a experiência como ela é, apenas sua representação" (2006, p. 48). Porém, as representações artísticas (em nosso caso, as performances) nos dão certa distância para refletirmos sobre como agimos e sobre como somos. Enfim, elas nos ajudam a nos autoanalisar e a nos compreender.

Oiticica, após se mudar para a favela da Mangueira e se encantar com o samba produzido lá, executa "Parangolés" para serem utilizados pelos habitantes de tal comunidade. Acreditamos que essa produção artística, naquele momento, refletia o amálgama de representações da cultura brasileira, como nos relata Renato Rodrigues da Silva (2003):

Para Oiticica, o samba tornou-se um meio de expressão artística. Podemos imaginar também que a "necessidade de desintelectualização" abriria novas perspectivas em relação

ao desenvolvimento do trabalho. Assim, os Parangolés representavam essas novas possibilidades. Além disso, o artista realizou outras proposições que traduziam a sua experiência na Mangueira. Os Parangolés, portanto, não só incorporaram vários objetos e procedimentos como também ativaram universos expressivos distintos, unindo a arte de vanguarda e o samba. Sabendo-se ainda que Oiticica visou contextos diferentes (ou seja, da Favela da Mangueira, do Museu de Arte Moderna, do Aterro do Flamengo, entre outros), somos levados a questionar a natureza da proposição. (SILVA, 2003, p. 183).

Figura 2 – Parangolé. Década de 1960 ou 1970. Fotografia de autor desconhecido.



Fonte: http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=856&titulo=Parangole:_anti-obra_de_Helio_Oiticica

Levantar a questão da performance e remetê-la às criações artísticas da década de 1970 pode nos ajudar a compreender nossa sociedade atual, onde a ênfase no visual e na questão cultural são fortes, como nos diz Ana Mae Barbosa e Rejane Coutinho (2011):

Na atualidade, tanto o conhecimento quanto o entretenimento se apresentam em formas visuais. No caso dos estudantes, a presença do visual em suas vidas está gerando uma distância abismal entre suas capacidades e a dos próprios educadores, formados na cultura das letras e pouco habituados a manejar o mundo das imagens.

Conhecimento & Diversidade, Niterói, v. 9, n. 19, p. 178–190, out./dez. 2017

No contexto da juventude de hoje, a pedagogia escolar está sendo suplantada pela pedagogia cultural, ou seja, aquela que advém dos meios de comunicação de massa (cinema, televisão, videogames, música popular, internet, publicidade, etc.) com as quais os jovens interatuam em seu tempo de ócio. Esta cultura massificada transmite valores e aporta conhecimentos aos processos identitários. Esta é uma questão premente para qualquer projeto educativo da atualidade. (BARBOSA; COUTINHO, 2011, p.48).

O valor de nossas experiências contemporâneas (visuais e culturais, entre outras) deve levar a conhecimentos críticos, sensoriais e reflexivos acerca do que vemos e vivemos.

Se na década de 1970 artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica buscavam nos fornecer um contato mais próximo com as cores, as sensações, os espaços, entre outros elementos de suas proposições artísticas, hoje buscamos compreender como cada um experiência sua identidade cultural, social, midiática, imagética, etc.

Também, essas experiências performáticas podem ser de grande utilidade na arte-educação escolar, pois possibilitam o uso de um meio artístico rico em significações e cheio de possibilidades interpretativas e críticas. A arte da performance, usada na educação, pode ser um mecanismo facilitador para compreender nossa contemporaneidade cheia de identidades particulares. Conforme nos dizem Ana Mae Barbosa e Rejane Coutinho (2011), a arte-educação pode se beneficiar das inovações artísticas:

No final do século XX o movimento de arte/educação se revigora em sintonia com a pós-modernidade, resultado do amadurecimento de um campo de conhecimento que desenvolve pesquisas e busca se aproximar do campo das práticas artísticas. Chegamos a nossa contemporaneidade que se caracteriza por múltiplas deglutições e apropriações de modelos, por trânsitos entre culturas. (BARBOSA; COUTINHO, 2011, p. 5).

Como nos diz Richard Schechner (2006), se as performances são “comportamentos restaurados”, a “arte igual à vida” parece ser um caminho possível para o entendimento de como vivemos e de quem somos em sociedade e individualmente.

Ainda, se como relata Nicolas Bourriaud (2009), a arte somente tem sentido na atualidade se for entendida no mesmo espaço das relações sociais, compreender os objetos de arte seria um outro caminho possível para desvendar nossas relações interpessoais.

Também, conforme nos revelou Regina Melim (2008), se as performances têm sido reexaminadas hoje em dia é para que tenhamos possibilidades múltiplas de alargamento de seus usos e benefícios. Enquanto uma modalidade de arte que une várias outras, as performances seguem sendo

atuais e provedores de reflexões críticas.

Assim, buscar entender as performances de Lygia Clark e Hélio Oiticica se coloca como um exercício de compreensão da vertente humanizadora da arte, onde o homem é o mais importante (suas sensações, seus medos, seus anseios, suas dores, suas ideias, enfim, suas vidas).

Num mundo onde a arte se coloca, cada vez mais, enquanto força discursiva de individualidades variadas, a valorização de cada ser humano e de suas relações sociais parece ser um outro caminho possível para a ação da arte.

Considerações finais

Em vista do que vimos, pode-se notar que a aproximação entre performance e artes visuais gera novas possibilidades para o exercício da criatividade, produzindo novas formas e sentidos para a arte.

Verificamos, também, que as criações artísticas aqui colocadas apresentavam-se inconclusas, com uma potencialidade bruta e aguardando o gesto participativo que as ativaria. Essas criações clamavam pela ação do espectador, buscando performances únicas.

Ainda, as performances de Clark e Oiticica ajudam a refletir sobre a desconstrução da neutralidade do espectador diante da obra de arte e problematiza a visão de passividade do homem diante da obra de arte, fazendo com que ele aja de forma consciente e sensível.

Na dissolução das fronteiras entre as mais diversas artes da atualidade, a incorporação dos procedimentos das performances poderia auxiliar-nos no entendimento do homem, de suas relações com a arte e com o mundo que o cerca, principalmente se esses entendimentos partirem das instituições educativas.

Referências

- BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão. Ensino de arte no Brasil: aspectos históricos e metodológicos. **Rede São Paulo de Formação Docente**, São Paulo, 2011.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins, 2009.
- CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- GOLDBERG, Roselee. Performance: A Hidden History. In: BATTCKOCK, Gregory; NICKAS, Robert (Ed.). **The Art of Performance**. A Critical Anthology. New York: E. P. Dutton, 1984, p. 24-36.
- MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- MILLIET, Maria Alice. **Lygia Clark: obra-trajeto**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 12 ed, 1977.
- RODRIGUES, Wallace. **A arte vivencial de Adélia Prado e Lygia Clark em contato**. Dissertação (Mestrado em Estudos Latino-Americanos e Ameríndios) - Universiteit Leiden, Países Baixos, 2009.
- RODRIGUES, Wallace. Fricções entre a poesia de Adélia Prado e as performances de Lygia Clark. In: **Trama interdisciplinar**, ISSN 2177-5672, v. 3, n. 2, 2012, p. 155-168.

_____. Mulheres artistas visuais na arte atual: o caso de Joana Vasconcelos, Kara Walker e Beatriz Milhazes. In: **ANTHESIS** - Revista de Letras e Educação da Amazônia Sul-Occidental, ISSN 2317-0824. Cruzeiro do Sul (AC): UFAC/CEL (Campus Floresta), 2013, ano 2, n. 4, p. 1-13.

SCHECHNER, Richard. "O que é performance?". In: **Performance studies: an introduction**, second edition. New York & London: Routledge, 2006, p. 28-51.

SILVA, Renato Rodrigues da. Oiticica ou a arte da transgressão. In: **Revista USP**. ISSN 2316-9036. São Paulo, n. 57, mar./maio 2003, p. 181-195.