

MARIBONDO, Janine (Janine Leal Araújo). **a cidade, o erro e a dança:** atualizações estéticas da presença. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Departamento das Artes, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas; Mestrado; Orientadora Karenine de Oliveira Porpino.

RESUMO

O presente artigo consiste em um recorte da pesquisa de mestrado em Artes Cênicas pelo PPGArC/UFRN e aborda a temática do corpo que erra por meio da dança na cidade enquanto possibilidade de atualização estética do espaço. A linguagem de improvisação aparece aqui como um recurso compositivo cujos arranjos ocorrem no ato de sua apresentação pública, ou seja, seu caráter imprevisto é o mote para criação e organização de sequências no momento presente. Improvisar no movimento e errar pela cidade são atividades que contam com o acaso para atribuição de qualidades aos espaços e gestos, qualidades estas que não se estabilizam e constantemente recebem novas intenções e significados, são efêmeras e não têm um fim previsto devido ao caráter mutável dos atos de improvisar e errar. O corpo que erra, por sua vez, é vivo, estesiológico e atento. Conta com seus sentidos e percepção para criar em tempo real. Tomando como metodologia a Fenomenologia merleaupontyana, tem-se a relevância deste em proporcionar discussões sobre a vivência estética da cidade pelo erro em forma de dança e sua possibilidade de criação de novas formas de compreender o espaço e o mundo.

PALAVRAS-CHAVE: Dança. Corpo. Cidade. Erro. Errância.

ABSTRACT

The present article consists of a cut of the master 's research in Performing Arts by the PPGArC / UFRN and approaches the theme of the body that errs through the dance in the city while being able to aesthetically update the space. The language of improvisation appears here as a compositional resource whose arrangements occur in the act of its public presentation, that is, its unforeseen character is the motto for creation and organization of sequences in the present moment. To improvise in the movement and to err for the city are activities that count on the chance to attribute qualities to the spaces and gestures, qualities that do not stabilize and constantly receive new intentions and meanings, are ephemeral and do not have a predicted end due to the changeable character of the acts of improvising and making mistakes. The erring body, in turn, is alive, sensiological and attentive. It relies on your senses and perception to create it in real time. Taking as a methodology the MerleauPontyana Phenomenology, we have the relevance of this in providing discussions about the aesthetic experience of the city by the mistake in the form of dance and its possibility of creating new ways of understanding space and the world.

KEYWORDS: Dance. Body. City. Error. Wandering. Erring.

Em meados do século XX, quando as consequências do processo de industrialização e crescimento das metrópoles estavam em grande discussão, nasciam práticas de aproveitamento da cidade que visavam subverter a aceleração da produção de trabalho e consumo no dia-a-dia das cidades. Movimentos de vanguarda como o Dadá, o Surrealismo e a Internacional Situacionista, marcaram o campo das artes enquanto ato político em confronto à exacerbada crescente mercantil (SITUACIONISMO in Itaú Enciclopédia Cultural).

A produção artística dessa época evidenciava a necessidade de conhecer os centros urbanos através do perder-se dentro deles, não seguindo direções prévias, mas sim despindo a cidade e descobrindo-a por meio da desorientação espacial; como forma de ir contra o uso da cidade apenas para produção industrial e comercial, mas também para prazer e contemplação próprios de seus habitantes. O caminhar pela cidade apareceu como premissa da experiência de errar – do erro como uma forma de valorizar o lugar por meio das impressões percebidas durante seu ato.

Tais formas diferenciadas, porém próximas, de ver o espaço da cidade deram origem às errâncias urbanas (termo estabelecido pela Internacional Situacionista). Entretanto, apesar da discussão de práticas de uso diferenciado da cidade terem sido fomentadas pelos dadaístas, surrealistas e situacionistas na segunda metade do século XX, pensar na ocupação do espaço por meio do erro para criação de uma nova cidade simbólica, ainda é muito atual. Os centros urbanos não pararam de crescer em ritmo acelerado assim como seus espaços continuam empregados em abrigar funções cotidianas, por isso ainda hoje se tem a necessidade de

tomar a cidade por seu movimento, pela forma como o espaço é apropriado, produzido e reproduzido, e não percebê-la apenas por meio de seus aspectos exteriores. Vivenciar a cidade, com suas cercas e muros, delírios de controle e segurança. Mas também com toda a sua potência de devir, toda sua profusão de imprevisto. Entender, enfim, que intervir nesse espaço é transformar sua vivência cotidiana. É tornar o gesto um problematizador poético da vivência do dia-a-dia. (SANDER, 2012, p.3).

Para tanto, impõe-se uma necessidade de revisitar o lugar, no mundo atual, e encontrar seus novos significados; uma possibilidade dada através das reconsiderações sobre o cotidiano. É assim que se constroem e refazem valores, através de um incessante processo de interação com o ambiente. Quando os simbolismos providos desse movimento de interação prolongam a própria atividade do sujeito, leva-o a tomar consciência de que é a totalidade dos espaços que dão o verdadeiro sentido à sua existência singular (SANTOS, 2006).

Para incorporar a cidade por meio dos sentidos, da percepção, é necessário entender o corpo que experiencia a cidade como estesiológico, ou seja, o que Nóbrega (2015) ao interpretar Merleau-Ponty diz ser aquele capaz de sentir e atribuir sentidos, estes que são aquilo que a percepção capta – o que o objeto é aos olhos antes de ser aquilo que se definiu para ele. Sendo assim, atribui-se ao corpo a “corporeidade vivida como abertura ao mundo, modulação típica dos acontecimentos, o que inclui o mundo cultural, a historicidade, o mundo da linguagem e dos símbolos” (NÓBREGA, 2015, p. 76), pois de acordo com o próprio Merleau-Ponty (2006) o mundo não é o que pensamos dele e sim aquilo que vivenciamos e ao estarmos abertos a ele, comunicamo-nos dubitavelmente com ele, sem possuí-lo.

A experiência segundo Yi-Fu Tuan (1983) se volta ao mundo constituindo-se por sentimentos e pensamentos cinestésicos advindos da combinação de faculdades “especializantes” – olfato, sensibilidade da pele, audição e visão – que quando vividas atentamente enriquecem as apreensões do meio, e se faz importante pensar que buscar sentir o mundo não é procurar o que ele é nas ideias e sim aquilo que ele de fato é para nós, porque “nós temos a experiência de nós mesmos, dessa consciência que somos, e é a partir dessa experiência que se medem todas as significações da linguagem, é justamente ela que faz com que a linguagem queira dizer algo a nós” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 12).

É assim que, ao compreender a individualidade de cada um como única devido às suas experiências de si mesmo que a estesiologia do corpo na dança se dê pelas percepções e transformações das sensações que temos internamente em movimento que as expressa na sua relação com o espaço, se

desdobra em uma dimensão estética em forma de arte. Trata-se aqui de uma arte onde não se fazem necessárias narrativas, a presença do gesto por si só já é o suficiente para comunicar – mais do que isso, para sentir.

Concordando com Nóbrega (2015), entendo o estudo fenomenológico com base no gesto dançado e o movimento do corpo no espaço da cidade como uma possibilidade de pensar poeticamente na criação de uma estética singular pautada na própria existência. Essa estética da existência seria então a capacidade de escolhas que libertem de amarras(sociais, culturais, etc.) e tenham o poder de reinventar, durante seu processo, a própria vida.

Pensar estesiologicamente o corpo, a dança e a cidade é também pensar nos atravessamentos gerados por esse movimento que poetisa o cotidiano e ultrapassa a vida ordinária como uma “arte derivada da própria vida” (NÓBREGA, 2015, p.126). Ainda conversando com Nóbrega, a produção de sentido em um acontecimento não deixa intacto o corpo do “observador” – aqui coloco como aquele que observa a dança como no contexto da autora, todavia mais ainda, considero a mim mesma uma observadora da cidade como acontecimento que afeta o meu corpo – a medida que o vê (o acontecimento) e o sente enquanto imediatamente o corpo trabalha cinestesicamente para sua interpretação.

Quando penso na minha dança, na estesiologia, no corpo, na cidade; visualizo o que a autora anteriormente citada entende como “transporte”, Nóbrega diz que

na partida de um trem, por exemplo, acontece de não sabermos se é o nosso trem que parte ou aquele que está no exterior. No caso de um espetáculo de dança, essa distância eminentemente subjetiva que separa o observador do dançarino pode singularmente variar, provocando certo efeito de “transporte” (NÓBREGA, 2015, p. 132).

A autora fala da experiência do espectador de dança como um transporte de sua distância com relação ao intérprete (distância da obra, estar imerso ao ponto de não senti-la), entretanto trago este trecho também para explicitar a relação com a dança errante na cidade. Enquanto errante, ponho-me como espectadora do “espetáculo” do movimento urbano, da dinâmica dos espaços e suas imprevisibilidades. Meus sentidos e atenção plena ao momento

presente me proporcionam o transporte de pedestre para vivente da cidade por meio dos movimentos dançados. Já não se sabe mais quem se movimenta: a cidade ou corpo que dança?

Assim, tenho na dança o reflexo do vivido, daquilo que é cotidiano transpassado a ser estética existencial. Uma ação do conjunto do corpo humano transportada no mundo em um espaço-tempo próprio que difere totalmente daquele que utilizo em minhas atividades rotineiras da vida prática (NÓBREGA, 2015).

Ainda pensando pela mesma ótica do que é a dança e sua relação com o mundo, acrescento baseando-me em Porpino (2017) que a dança é diretamente contagiada pelas “aventuras”, segundo a autora, do corpo no mundo. Os modos de sentir o mundo, por sua vez, desvelam-se em movimentos de dança em uma intensidade de contágio mútuo que se faz impossível descrever. A potência da experiência da dança, assim como da experiência da cidade é apenas possibilitada sentir por meio do ato de vive-la, pois as palavras não são capazes de contemplar a magnitude de tais sentimentos.

É necessário um mergulho na dança para viver as características que nos faltam à fala e à escrita sobre o que se sente no movimento. Sendo assim, o uso da improvisação na dança faz-se importante, pois permite um aprofundamento das sensações do corpo que deixam latentes elementos do próprio gesto, os quais poderiam ter passado despercebidos anteriormente e ao notá-los criam-se novas possibilidades de dançar de outras maneiras e intensidades (PORPINO, 2017).

Sendo assim, trago um relato da experiência vivida durante uma prática errante no bairro da Ribeira¹, em Natal – Rio Grande do Norte. Nele estão dispostas as impressões, reações e diferenças de olhares para a cidade quando se caminha errantemente e erra por meio da dança improvisada.

Para preparação e ativação do corpo e seus sentidos para essa prática que necessita de total atenção, utilizei de práticas meditativas orientais pois

¹Bairro localizado à zona leste de Natal nas proximidades do Centro da Cidade, porém na parte baixa, já ao nível do Rio Potengi (rio que deu origem a Natal).

o cultivo da atenção básica, oriunda das tradições orientais de meditação, permite ao sujeito corporificar uma atitude atencional mais receptiva, caracterizada por uma menor prontidão para responder aos estímulos, como normalmente é demandado no contexto social, revelando outras formas de atenção que aquelas estudadas nos experimentos da psicologia cognitiva. Além disso, o cultivo da atenção básica permite uma ampliação do campo de consciência (KASTRUP e SADE, 2011, p. 142).

Dessa forma, sentei-me em um banquinho de alvenaria construído na frente do Teatro Alberto Maranhão e fechei os olhos. Pude ouvir os barulhos dos carros, dos trabalhadores passando e conversando, entretanto a medida em que passava a me concentrar no movimento da minha coluna de acordo com o ritmo respiratório, fui levada ao estado de auto-observação como se fosse ao mesmo tempo primeira e terceira pessoa de mim mesma. O estado de consciência inclui o conhecimento de que existem eventos acontecendo ao seu redor, é vivenciado exclusivamente pelo viés da própria existência e nunca pela observação de terceiros (DAMÁSIO, 2011).

Saindo da frente do teatro caminhei devagar em uma diagonal. Pausei, girei em meu próprio eixo olhando todo o meu redor, voltei a andar no mesmo sentido que estava, o qual me levou direto a um boteco de esquina e dobrei a direita em uma rua onde é alocado um albergue noturno – local de acolhimento aos moradores de rua – e havia algumas pessoas bebendo e conversando em frente a esse prédio. Enquanto ia de encontro ao local, avistei um beco que nunca percebera a existência. É um lugar estreito e novamente senti medo, assim como no centro da cidade, por ser mulher e por estar sozinha. O medo me fez andar em zigue-zague em tempo rápido, para frente, para sair dali. Aparentemente a sensação de medo é a que menos me permite vivenciar as localidades me apropriando da lentidão.

Dependendo do contexto em que aparecem as imagens causadoras de medo, o indivíduo pode paralisar-se ou fugir correndo da fonte de perigo. (...) A alternativa da imobilização induz automaticamente à paralisia, à respiração superficial e à desaceleração dos batimentos cardíacos (...); a opção de fugir aumenta automaticamente o ritmo cardíaco e a circulação do sangue para as pernas, já que para correr é preciso músculos bem nutridos nos membros corredores (DAMÁSIO, 2011, p. 146).

Cheguei em uma rua larga e com mais pessoas passando, apesar da quantidade ser infinitamente melhor que outros pontos da cidade. Entrei em outro beco à esquerda, dessa vez um pouco maior que o anterior, estranhamente bonito aos meus olhos, onde enfim consegui caminhar um pouco mais lento e me veio o impulso de mexer os braços, movimentos sinuosos que se expandiam gradativamente, senti leveza e sutileza nos braços e pernas, fluí livremente até sair dali. Associo essa reação ao fato de ter relaxado minha musculatura após muita tensão provocada pelo medo anterior. Movimento de alívio.

No final desse beco havia uma rua asfaltada com muitas peixarias em funcionamento, percebi o cheiro forte dos peixes e abaixei a cabeça, virei para os lados e senti desagrado. O nariz, assim como os olhos, nos dá a capacidade de ampliar e compreender o mundo. O sentido do olfato muitas vezes está relacionado a questões biológicas, um exemplo é que diversas espécies de animais – assim como nós, humanos – exalam cheiros que levam ao instinto e desejo sexual. Já os odores como o de putrefação, por exemplo, provocam em nós uma repulsa que em outras espécies, ou até em crianças muito pequenas não causa. Isso está intimamente ligado ao fato de que temos a capacidade de lembrar(inconscientemente) que o podre está relacionado ao que está morto e que também iremos morrer um dia (TUAN, 1983).

O movimento da cabeça logo deu sequência a uma contração nos ombros e a mão que subiu ao rosto. Permaneci contida no desejo de virar um caracol de me fechar dentro da minha casa imaginária que me protegeria daquele odor. O olfato me conectou aquele ambiente de forma negativa, trouxe o que senti de ruim externamente em forma de desprazer e respondi com movimentos moderados, controlados, em direção a dentro de mim.

Dessa forma obtive o reconhecimento do odor, a qualificação dele como algo ruim e conseqüentemente uma resposta corporal controlada porque

o desprazer, o desconforto, provoca movimentações interrompidas, controladas como as contrações (...) Fica evidente a integração entre as qualidades do movimento que não acontecem isoladas, mas em combinações qualitativas. Um sentido evoca mais enfaticamente qualidades de um fator do movimento, apenas como ponto de partida para a improvisação e para facilitar a compreensão sinestésica das dinâmicas do movimento (LEAL, 2009, p. 60).

Voltei a andar e mais a frente entrei em uma rua a qual sou familiarizada, Rua Chile – onde se encontram sedes de escolas de dança e alguns bares conhecidos – e foi impossível não me perder dentro das minhas memórias. As relações de sentido que fazemos nas nossas vivências e as qualidades que atribuímos a determinados lugares só se fazem possível porque lembramos das coisas que vivenciamos, que marcaram os momentos, porque lembrar delas é lembrar de nós mesmos e da nossa relação com o mundo (PORPINO, 2016).

Ainda segundo Porpino (2016), Merleau-Ponty tem na sua compreensão de recordação a própria experiência perceptiva, não algo anterior a ela. A memória emerge da percepção e não é resgatada por ela e “Somente no ato de perceber é encontrado o sentido a partir do qual relembramos nossas experiências passadas” (PORPINO, 2016, p. 191). Então como modificar o significado de algo que já está encrostado no nosso corpo e mente pelas vivências anteriores? A autora permite a resposta dessa pergunta ao dizer que podemos compreender a evocação da memória como uma experiência estética que ao mesmo tempo é uma via de mão dupla entre o corpo e a dança. Com a dança é possível retomar o passado e recriar o presente projetando mundos simultâneos (PORPINO, 2016).

Caminhei mais um pouco até chegar ao largo da R. Chile, onde tem um prédio grande e de arquitetura antiga – a maior parte da Ribeira tem prédios bastante antigos e grandes, na verdade – que eu imagino que seja a antiga entrada para o porto. Na sua frente tem uma escadaria que contrasta com a realidade dali por ser moderna, esculpida em um material que lembra granito. Atrás dele fica o rio Potengi e o pôr do sol mais bonito de Natal. Nunca estive naquele prédio para ver as portas abertas, normalmente não passo por lá em dia de semana. Algumas pessoas trabalhavam com algo relacionado às embarcações, ou ao trato de peixe. Na frente, um largo de paralelepípedo que acaba quando encontra mais construções dos séculos passados, a maioria abandonada, umas duas ou três casas onde hoje funcionam bares a noite.

É difícil distinguir a sensação que tive naquele ponto. Sentia um pouco de medo, ao mesmo tempo que me sentia contemplada por estar em um

local com tanta história. Desci e subi as escadas de vários jeitos: de frente, de costas, rapidamente, um pouco mais lento, sentando nos degraus, pulando de dois em dois... Confesso que tive vergonha depois de perceber todos me olhando com caras de “o que essa doida tá fazendo?”.

Atravessei a rua e voltei a caminhar próximo às casas abandonadas e aos bares fechados. Passei a respirar um pouco mais fundo até que o ritmo do meu corpo diminuísse e eu pudesse voltar a um estado de calma. Enquanto fazia isso, ia olhando atentamente aos vários cartazes grudados nas paredes, um em cima do outro com suas propagandas, ou letras de músicas, ou poesias, ou protestos políticos. Cada um que procurasse seu espaço para aparecer.

Retornei pela mesma rua, cheia de casas antigas, peixarias, antiquários e outras peculiaridades, até chegar novamente a rodoviária velha. Sentei um pouco e olhei ao redor. Sentia vontade de continuar na rua, mas já estava anoitecendo – tendo em vista que em Natal a noite cai de 17h40 mais ou menos – e o perigo aumenta para uma mulher sozinha.

Queria andar pelo caminho que o trem faz quando sai da Companhia Brasileira de Trens Urbanos – CBTU em direção ao bairro do Alecrim, uma avenida que passa no meio de um bairro conhecido como violento, por ser de periferia. Pensei duas vezes antes de seguir para o Passo da Pátria. Desisti. Mas já deixou na mente uma sugestão de por onde começar minha próxima andança. Tomei meu rumo subindo as ruas por trás do teatro, descobri uma delegacia da polícia civil que abriga em sua frente carros muito velhos (alguns com buracos de bala), muros de construções antigas caindo aos pedaços e uma escada quase destruída pelo tempo e pela falta de manutenção. Subi as escadas e já estava na rua em que meu pai mora. Hora de parar e tomar um café.

Figura 1 - Rua Chile, Ribeira, Natal – RN.



Fonte: Ian Rassari, 2018.

Considerações Finais

É certo que mesmo não havendo uma modificação física em um espaço, o ato de caminhar por si só já implica em transformação dos seus significados. A presença da caminhada e as variantes percepções que advêm da travessia é naturalmente uma forma de transformação da paisagem, mesmo não apresentando sinais arquitetônicos, muda-se culturalmente o significado daquele espaço e transforma-o em lugar (CARERI, 2013), qualifica-se com novos valores aquilo que antes carregava outros signos.

Entretanto, ao adicionar o movimento dançado à caminhada, pude notar que utilizar da dança naquele momento e naquele espaço produziu uma infinidade de outras significações. Adicionar movimentos improvisados a partir do sentimento percebido durante o percurso é criar uma estética de afetamento mútuo entre corpo-espaço que transcende o que os olhos veem, transformam o espaço em sentimento, em lugar de transmissão de sensações. Meu corpo e a cidade se conectam em uma unidade poética, atribuindo aos espaços que antes caminhara, qualidades que ao serem sentidas marcam aquele lugar.

Se uma cena tiver algum valor, se o momento encerrar emoção suficiente, o cérebro fará registros multimídia de visões,

sons, sensações táteis, odores e percepções afins e os rerepresentará no momento certo (DAMÁSIO, 2011, p. 167).

Acrescento que entender o corpo como um organismo inteiro é também entender que nossas emoções transbordam os limites da pele – do que é interno e externo aos próprios órgãos – e que podem sair em forma de movimentações que também qualificarão o local onde estamos. O movimento dançado no espaço da cidade é uma potente forma de atribuir sentidos a ele, assim como virá dele novos significados para quem dança.

É uma forma de levar a poética do corpo indo de encontro a automação do movimento da cidade. É crítica à rapidez do cotidiano, assim como lança um olhar para o lugar urbano passageiro – que todavia ainda se encontra enquanto efêmero, porém tendo fixado no corpo uma gama de outras significações também efêmeras se levar em consideração que poderão ganhar novos entendimentos na próxima experiência vivida no mesmo espaço.

É o corpo que leva sua poética para o espaço urbano, que atualiza informações, dialoga com o entorno e trabalha em rede, organizando ideias recém articuladas com os ambientes de execução; é ele que inclui em suas ações o conceito de deslocamento não apenas espacial, mas também de transporte da experiência da dança para cidade e realiza a aproximação da arte com o cotidiano (SANTOS, 2012).

Marques (2010) diz que se não formos capazes de criar relações entre a dança e mundo, seremos incapazes de exercer nossa cidadania. É necessário que a linguagem de dança seja revestida de sentidos provenientes do mundo para poder propor outros caminhos de se fazer e ler a arte, assim como contribuir para a construção de outras possibilidades de viver na sociedade.

Pensando nisso, relaciono a minha prática errante e o surgimento de movimentos dançados improvisados em meio ao erro na cidade como parte da composição do próprio espaço urbano, pois a criação artística dentro desse cenário é capaz de diluir fronteiras e inventar intersecções com outros sentidos de espacialidade (LINKE et al., 2017).

Dessa forma, concluo acreditando que a medida que o movimento dançado surge da cidade, a cena formada se enche de valores e emoções tão fortes que sobressaem ao simples caminhar por ela e perceber sua arquitetura. O corpo interage com o meio a que está contido para criar sua noção de mundo, assim como a representação do que é o mundo só é possível entrar no corpo por intermédio de suas vivências.

Referências

- CARERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. Tradução: Frederico Bonaldo - São Paulo: Editora G. Gili, 2013.
- DAMÁSIO, Antônio R. **E o cérebro criou o homem**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**: a arte de se perder na cidade. In: JACQUES, Paola Berenstein; JEUDY, Henry Pierre (Org.). **Corpos e cenários urbanos**: territórios urbanos e políticas culturais. Salvador: UDFBA; PPG-AU/FAUFBA, 2006.
- KASTRUP, Virgínia. SADE, Christian. Atenção a si: da auto-observação a autoprodução. **Revista de Psicologia**, maio-agosto: 16(2): 139-146. 2011.
- LEAL, Patrícia Garcia. **Amargo perfume**: a dança pelos sentidos. Tese de doutorado em Dança. Instituto de artes, Universidade Estadual de Campinas, 2009.
- LINKE, I. et al. Políticas dos espaços: desordem e emergências da performance. **Revista Ouviouver**, Uberlândia, v. 13, n. 1, p. 66-77 jan.| jun. 2017.
- MARQUES, Isabel A. **Linguagem da dança**: arte e ensino. 1. Ed. – São Paulo: Digitexto, 2010.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- NÓBREGA, Terezinha Petrucia. **Sentir a dança ou quando o corpo se põe a dançar**. Natal: IFRN, 2015.
- PORPINO, Karenine de Oliveira. Memória e presença: conexões para dançar e ensinar dança. In: VIEIRA, Marcílio de Souza; HADERCHPEK, Robson Carlos (Org.). **Corpo e processos de criação nas Artes Cênicas**. Natal, RN: EDUFRRN, 2016.
- SANDER, Jardel. Dança no cotidiano das cidades: poética-política dos corpos em movimento. CONGRESSO DA ABRACE- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 7., 2012, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: Outurbo de 2012.

SANTOS, Carlinhos. **Corpo em trânsito de sentidos**. In: MÜLLER, Cláudia (Org.). **Dança contemporânea em domicílio**. Rio de Janeiro: Projéteis - Cooperativa Carioca de Empreendedores Culturais, 2012.

SANTOS, Milton. A **natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. 2. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SITUACIONISMO. In: ENCICLOPÉDIA **Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3654/situacionismo>. Acesso em: 13 nov. 2017. Verbetes da Enciclopédia.