

CARVALHO, MEIREANE R. R. **Formatividade:** o humano na experiência estética. Campinas: UNICAMP. Universidade Estadual de Campinas, Programa de Pós-graduação Artes da Cena, Doutorado. Orientador: Daniela Gatti.

RESUMO: O texto que apresento trata da exploração do tema de tese intitulado "O CORPO-OBSERVADOR EM ESTADO COMPOSITIVO: ATOS DE CRIAÇÃO DO ARTISTA". Sobre esse tema, discuto as experiências do artista sob o campo da observação, dos processos perceptivos do corpo, reconhecendo que *corpo observador* reverbera atos de criação do seu viver em arte. A observação, que compreendo ser do corpo se dá por meio do que o artista compõe de experiências que o atravessa e o modifica, e pelo que ele faz atravessar e modificar. Vida empenhada em arte. No trânsito das experiências, o artista em observação se move apreendendo as coisas, se envolve, e que ressoa em atos de criação, sendo a própria vida posta sob o signo da arte. Nesse contexto, apresento nuances do processo artístico de Eleonora Fabião, Hélio Oiticica e Pina Bausch, entendendo assim, que as ideias em criação do artista são geradas pelo que ele pensa, por suas afetações, pelo que compõe com o outro, estando o artista em estado de formatividade. Encontro na experiência d artista, ressonâncias de receptividade, disponibilidade e abertura dadas pela experiência cotidiana, sejam elas deflagradas no fazer da obra, ou mesmo, no andarilho das experiências do dia a dia.

PALAVRAS-CHAVE: Formatividade, Reverberações, Vida Artística, Cotidiano.

CARVALHO, MEIREANE R.R. **Formativity:** the human in aesthetic experiences. Campinas: UNICAMP. State University of Campinas, Graduate Arts Program, Doctorate. Adviser: Daniela Gatti.

ABSTRACT: The text I present deals with the exploration of the thesis theme entitled "THE OBSERVER BODY IN COMPOSITIVE STATE: ACTS OF CREATION OF THE ARTIST". On this subject, I discuss the experiences of the artist under the field of observation, of the perceptive processes of the body, recognizing that the observer body reverberates acts of creation of his living in art. Observation, which I understand to be of the body, occurs through what the artist composes of experiences that cross and modify him, and through what he makes to cross and modify. Life committed to art. In the transit of experiences, the artist in observation moves by seizing things, becomes involved, and that resounds in acts of creation, and life itself is placed under the sign of art. In this context, I present nuances of the artistic process of Eleonora Fabião, Hélio Oiticica and Pina Bausch, understanding that the ideas in the artist's creation are generated by what he thinks, by his affections, by what he composes with the other, state of training. Encounter in the artist's experience, resonances of receptivity, availability and openness given by everyday experience, whether they are triggered in the doing of the work or even in the wanderer of everyday experiences.

KEYWORDS: Formativity, Reverberations, Artistic Life, Daily life.

O trabalho do artista se funde à vida a tal ponto que dela gera a própria obra. O artista, neste sentido, será o conteúdo de sua arte, o germe principal da obra, o motivo pelo qual inspira a formação da obra e produz sua poética, vida posta sob o signo da arte. O artista, ao olhar algo, olha a partir de sua vida em experiência acolhida a partir da experiência artística. Seus julgamentos, escolhas, acolhimentos do mundo olhado realizarão elaborações de sentidos, confusões, tensões, gerando criação.

Sob esses aspectos, a experiência do artista pode conceber poéticas de sua vida como pode germinar outros olhares e intenções sobre a coisa olhada. É por isso que, às vezes, não se pode distinguir a arte da vida ou a vida da arte, pois, o seu viver formativamente (criação da obra) é orientado de modo que se cria formando por meio do que sente e age em sua experiência de vida, sendo do próprio artista a criação. Dele se esboçam insights advindos da própria vida idealizada sob forma de arte.

A arte é o motivo da vida do artista. Quando colocada sob o prisma de vida empenhada, nela haverá investimento da pessoa do artista com toda sua experiência pessoal, com intenções direcionadas com finalidades formativas. E ainda que obra não reflita a vida do artista a sua vida está nela, carregada de suas impressões, de seu modo de vida, de acontecimentos do seu dia a dia, de seus contatos e relações com pessoas e objetos de toda natureza.

No fazer do artista a arte não poderá acontecer “senão da ênfase intencional e programática sobre uma atividade que se acha presente em toda a experiência humana e acompanha, ou melhor, constitui toda manifestação da atividade do homem” (PAREYSON, 1993, p. 20; 275). Nela contém o artista, com seu trabalho, anseios, ideias, experiências de vida, elaborações de pensamentos, a vida repercutindo no seu fazer artístico.

Ao referir-se à experiência estética como modo de vida, Dewey (2010) nos diz que para saber sobre a genética e percepção acerca da obra de arte será

preciso conhecer sua feitura e acontecimento que levam a obra propriamente dita, e como o cotidiano evolui para a experiência estética. Uma das primeiras considerações que o autor traz é que a vida acontece no ambiente e por causa dele as interações ocorrem. E, deste modo, nenhum ser vivo vive somente pela sua pele, vai além de sua estrutura corporal que, para sobreviver, precisa de adaptação, por isso vivemos expostos ao entorno, nele estamos para satisfazer nossas necessidades intercambiadas com o meio de modo íntimo.

No plano dos processos artísticos, o operar humano é indissociável das experiências estéticas, pois, elas contêm um caráter ativo de receptividade e atividade que remete a estímulos, informações, correlações com o contexto do estudo que diz respeito ao cenário da vida do artista. Assim, no operar ocorre o acontecimento, que é o próprio processo criativo em desenvolvimento. Toda atividade operativa é sempre formativa, porque forma realizando, fazendo, criando, compondo, pensando e agindo ao seu propósito.

A operação artística é formação, portanto, é um processo de invenção e produção que envolve uma intencionalidade em que toda a vida do artista se coloca sob o prisma de caráter formativo. E estando sob o fazer da arte, o artista, nesse processo operativo da obra, imprime o seu fazer, e seus atos orientam seus objetivos, que são a própria arte. Partindo do pressuposto que a formatividade está relacionada às experiências humanas e que estas colaboram naturalmente com as experiências estéticas, pela própria relação do artista com o mundo, pode-se dizer que o artista é, também, o conteúdo da arte, que reage ao ambiente histórico no qual residem os próprios pensamentos, costumes, sentimentos, ideais, crenças e aspirações (CARVALHO, 2011).

Na observação contemplam a noção de vida e arte como influenciadoras uma da outra. Os contornos dados às experiências de corpo, em seu meio, se configuram em formatividade e o propósito artístico desenha suas intenções a partir da experiência relacional entre arte e vida. Partindo dessa perspectiva, o acontecimento da experiência artística se dá nesse evento de relação, o corpo que observa vibra de sua vida cotidiana, e formando (em criação) recorta, na

observação, dados de seu interesse, formativamente (em processo de criação) interpreta de corpo, olha selecionando e relacionados a outras ideias, observa para além do próprio objeto. O corpo observador gera ato de composição com o mundo que se transforma em olhar de criação e em sua continuidade compõe formativamente.

Sendo o artista fazedor de sua obra através de meio de experiências, entende-se que formamos ideias porque, a partir das experiências, constrói seu modo de sentir, pensar, fazer por meio da experiência no ambiente. O cotidiano nos fornece matérias de criação, pois, estamos nele, dele acolhemos, colhemos, nos embebedamos, jogamos, usufruímos, nos apoderamos, descartamos, capturamos, e por que estamos de um certo modo em estado de vigília por conta de nossos interesses.

Na especificidade em que o meio será a própria arte, atenção é condição necessária para ver por entre as frestas e experienciar em corpo o entorno. E desde muito tempo que a arte dá provas da existente relação do homem com a natureza, sendo ele mesmo parte dela. “É a prova de que o homem usa os materiais e as energias da natureza com a intenção de ampliar sua própria vida, e de que o faz de acordo com a estrutura de seu organismo cérebro, órgãos sensoriais e sistema muscular” (DEWEY, 2010, p. 93). Será para qualquer forma de arte condição para perceber o mundo em suas nuances corporais.

O artista, na experiência perceptiva, por ser naturalmente um ser relacional, mantém permanente integração com o ambiente, alimenta e é alimentado, apresenta uma existência sistêmica. E por ser uma relação que integra percepção relacional exterior e interior, entende-se que não há um dentro e um fora, mas uma propriedade que é de relação. Assim, o corpo explora uma experiência de composição com o mundo. Quando olhamos algo, sendo ele objeto físico ou imagens virtuais, põe-se em experiência o próprio corpo, manifestam ações corpóreas, elaboram-se movimentos, gestos, sentidos com intensidades próprias. Na observação imprime-se o olhar em multiplicidade. E é a partir dos trânsitos desses elementos fenomênicos que as criações intercorrem.

Minhas criações nascem daquilo que eu sou, do que participo como experiência de vida e do envolvimento numa vida artística, coisas estas que estão juntas, pois quando, por exemplo, saio do laboratório de criação ainda continuo com minhas inquietações, o corpo é o mesmo. As informações continuam comigo e, à medida que ocupo lugares, anoro em estado transitório de minhas ideias, reflexões, minhas experiências do corpo, deste modo, os acontecimentos (observações, sensações, significações) que atento há determinados espaços, coisas, sons, cheiros podem interferir significativamente no processo de criação. É da minha relação com o cotidiano que realizo experiências no campo artístico, dela nascem minhas proposições, meus conflitos, minhas inquietações, meus problemas de mundo. Mas é minha experiência dada com a participação do outro.

Dos encontros, das percepções, das afecções, dos acontecimentos da vida aguçam a sensibilidade do artista. Invadimos e somos invadidos pelo mundo, nesse processo capturamos coisas de nosso interesse, algo que nos chama atenção. Esse fenômeno acontece, porque somos embebidos de informações no trânsito de nossas ações. Assim, os olhares do artista podem ressoar em atitudes criadoras do corpo em observação e sua potência dependerá do mergulho dado no processo de criação. Os ambientes, desta forma, podem oferecer a geração de inquietações artísticas, nesse caso, o processo de criação já acontece, e movido pelo estado de excitação, proveniente da vida envolvida de atividade na área, está o artista e com ele se move para qualquer lugar e situação, porque o estado de criação se manterá em nós, onde quer que estejamos, pois estamos em movimento, em movimento de relações de percepção, sensação, expressões, olhares.

Somos afetados pelas coisas, do corpo em outros corpos e podemos interferir no modo como olhamos as próprias coisas já na observação. Olhamos as coisas de modo diferente porque vivemos ambientes social e culturalmente diferentes, e nossas experiências se dão a partir do que elaboramos no meio enquanto sujeito percebido e sensível que somos.

Eleonora Fabião, Hélio Oiticica e Pina Bausch: a experiência do humano em cena

Encontro na experiência das artistas ressonâncias de receptividade, disponibilidade e abertura dadas pela experiência cotidiana, sejam elas deflagradas no fazer da obra ou mesmo no andarilho das experiências do dia a dia. A conversa será sobre o que o artista escreve acerca da experiência no cotidiano, estados do corpo, suas ações e reações e que pode ser a composição em si, ou mesmo resultados de experimentos de processos. O que me interessa é expor a tradução de pensamentos/discursos dos artistas relacionados ao que nos referimos sobre o artista observador, atravessado, tocado, sentido na experiência cotidiana.

Eleonora Fabião (2010), artista pesquisadora da performance, traz relato do corpo em experiência e em seus escritos esboça seus pensamentos em linguagem performativa, descrevendo sua percepção sobre corpo cênico em estado de fluxo. Um dos aspectos abordados pela performer é que o corpo cênico potencializa espaço e tempo, e que também é potencializado por eles. Desde modo, assim como há potência cênica pela leitura e que se faz do espaço e tempo habitado, há também potência do corpo cênico agindo sobre neles que, na investigação, compõe com o ambiente em fluxo.

O corpo está num lugar que absorve e é absorvido em contato de fricção, aderência e contaminação. O fluxo é seu estado temporal, o corpo habita para reconhecer e pertencer ao espaço de ocupação do ator. A qualidade de presença está na relação de sua capacidade de encarnar “o presente do presente” de sua atenção. Tem o estado de atenção como um dos aspectos da percepção para sensorialidade fazer-se em conhecimento, em ato cênico. A artista traz a importância da atenção como fator preponderante do corpo cênico, detalha os acontecimentos provenientes do estado de alerta do corpo sobre o que vê de si mesma e de seu entorno. O processo da leitura atenta pode nos levar para além da superfície, adentrando em fissuras que nos escapam ao olhar. A atenção já é por si mesma uma experiência estética.

A atenção como condição da experiência cênica. A atenção abre espaço para vermos o que possivelmente poderia ter escapado de nossos olhos, de nossa sensibilidade. A atenção nos permite explorar, dissecar, olhar as pessoas por diferentes focos, texturas, cor, cheiro; a observação atenta ajuda a colher, no olhar e gesto do outro, objetos, coisas, a ponto de nele criar detalhes de sentidos. Compomos com o transeunte, a natureza, o lixo das coisas ou as coisas do lixo e o corpo na condução do *versentirtocar* afeta e é afetado pelas circunstâncias do meio. Há em seu programa abertura para novos agentes de acontecimentos que torna, como bem expressa Eleonora Fabião, o corpo vibrátil, corpo do entrelaçamento corpo-mundo. “... pega cadeira da cozinha, escreve em papel A4: Converso sobre qualquer assunto, posiciono uma cadeira, uma na frente da outra, descalço os sapatos, estamos no Largo da Carioca...” (FABIÃO, s/p, 2017).

Em uma de suas ações, como prefere se referir, no Rio de Janeiro, descreve atentamente o ambiente, fala sobre o clima, as pessoas em circulação, os olhares, as lojas, os tipos de pessoas que habitam o mesmo lugar, do mendigo ao vendedor, do barulho, da conversa, do cheiro, dos odores de maneira a detalhar o que lhe envolvia na experiência. O lugar onde acontecem complexidades, relações, paradoxos, explosão, encontro. “Dar sua opinião, receber minha opinião. Falar e escutar [...]. Com alguns conheci Rios de Janeiro antes inimagináveis.” (FABIÃO, s/p, 2017).

Acerca dos objetos escolhidos para compor a experiência, intenciona um certo tipo de precariedade num sentido de possibilidade, “um instrumento filosófico poético, crítico, artístico para criar” rachaduras “no fluir do cotidiano, ou melhor, habitual das coisas, ou nas mecânicas de relação, cognição, percepção...” (FABIÃO, s/p, 2017). Ir a campo é habitá-lo, é ser corpo político, como a artista mesmo explica, não se referindo ao político relacionado diretamente ao governo, enquanto profissão, mas especificamente às questões que envolvem a cidade. São criações do momento que dão a oportunidade da participação e compartilhamento do outro em ato.

No meio/lugar escolhido, a artista está imersa. É estando nele, no encontro,

tendo contato, ouvindo e contando histórias, conhecendo as vidas, o relacionamento, a percepção das coisas, o imprevisível, o inesperado, que se conhece o que o visível esconde. Nessa linguagem em específico, o campo das experiências é a própria arte no acontecimento, direcionado por acordos/programas como acionadores ou organizadores das ações performativas de Eleonora Fabião.

Em Hélio Oiticica a experiência do meio é reflexo em suas obras. Seus trabalhos ao longo do tempo manifestaram maior intensidade imagética apresentando proposições políticas emergentes. Dada a natureza do trabalho, a participação de pessoas, que antes considerada como meras espectadoras de seus trabalhos, foi absorvida nas obras. Segundo Sperling (2008), em *Eden*, elaborada na galeria *Whitechapel Gallery*, em 1969, Londres, Hélio Oiticica projeta noções da vida como experiências de uma *antiarte ambiental*, propunha uma escritura com possibilidade à visão do comportamento; as montagens de estruturas nos espaços davam margem para acontecimentos, sugerindo, por meio de estruturas abertas, diferentes comportamentos.

Em *Núcleos e Penetráveis* acontece o envolvimento dos espectadores adentrando as estruturas postas no espaço, o *entre lugares*, onde as pessoas circulam pelo interior-exterior da obra. A obra de Hélio Oiticica oferece a relação entre corpo e espaço, onde o sujeito em sua espacialidade vive na obra o coletivo e participação.

Os trabalhos do artista intencionam uma participação do homem como possibilidade de gerar sensações e envolvimento de corpo por entre as obras de forma a provocar leituras, ação sensorial, sígnica e política. É o que se identifica em *Tropicália*, quando sua proposição “sugere a participação do sujeito e ativação do corpo como única forma possível de desnaturalização de hábitos e descolonização do imaginário” (SPERLING, 2008, p. 121).

A arte de Hélio Oiticica, que tem em sua feitura relação espaço, tempo e a relação do homem com o ambiente, traz em suas intenções significar mais que estrutura em si. Suas obras navegam pela fruição do homem sob os aspectos dele com o que vive. Sua geometria arquitetural desestrutura toda uma forma de arte

pensada somente na contemplação, o espectador já não é mais apreciador, ele se insere na obra, é parte dela. O sujeito na interação é sujeito de transformação, diante e estando nele, com espaço e estruturas materiais é atravessado pela experiência em que vê, sente, toca e interage por entre a obra.

Pina Bausch na imersão do olhar sobre lugar/cidade. Muitos coreógrafos insurgiram para o fortalecimento de quebra de paradigmas, mas me deterei a falar sobre Pina Bausch, pois entendo ser a que melhor se afina aos propósitos da conversa quando emprega seu fazer artístico à relação com o cotidiano em suas obras coreográficas.

Em *Sagração da Primavera*, de 1975, mesmo uma obra de natureza lírica e que continha contexto de espaço rural, Pina Bausch trouxe tensões e intenções aos aspectos da sexualidade e erotismo, transformando uma estrutura óbvia de ruralidade para uma poética da emoção do homem. Podemos considerar que o espaço eleito para o drama da criação de Pina Bausch se refere ao que o espaço oferece, intenciona, fala acerca dele, do urbano, mas que tomam uma dimensão estética para além do representativo (RIBEIRO, 2008). A visão sobre as cidades alarga os olhares criativos e Pina Bausch deles constitui seu fazer em coreografia.

Café Müller, de 1978, Bausch imprime em seu trabalho memórias da infância, inclui aspectos ritualísticos, o corpo cênico reverbera de espaço cênico de cotidianidade, com mesas e cadeiras, expressões densas que manifestam o espaço social. O cotidiano parece refletir agonias, sofrimento que faz pelas intenções da gestualidade dos artistas, intermediado pelos encontros e desencontros dos artistas em cena. A cidade, como foco de projetos poéticos, de realidades, transborda ao representativo do lugar, em que sua arte transforma em outras rotas de interpretação.

Percorrendo outras cidades, Bausch parece redesenhar uma cartografia do lugar com impressões que desmontam o olhar anterior da cidade que lhe ofereceu um propósito criativo para sugerir outras interpretações de um dado lugar que se projeta (CALDEIRA, 2009). Suas peças, como eram denominadas pela coreógrafa, continham elementos do cotidiano, objetos e materiais da natureza, como, por

exemplo, as folhas secas espalhadas pelo palco em *Blaubart* e cenário composto por cadeiras que remetem ao ambiente de um restaurante como em *Café Müller*, transforma o palco com a presença de cenas do mundo, em que há homem e mundo imbricado em gestualidades poéticas. A vida cotidiana, no palco de Pina Bausch, se faz através do trânsito de pessoas e seus comportamentos em gestuais que expressam angústia, medo, solidão, amores, desolação.

Segundo Grebler (2010), Bausch, em suas proposições cênicas, traz a ideia de corpo baseada na realidade, pois dela se pode observar a humanidade. E é da experiência corporal que geram as narrativas para o percurso criativo que “se move na direção da descoberta de corpos inscritos na realidade de um contexto sócio-político contemporâneo” (p. 3).

Em *Kontakthof*, por exemplo, a organização de pessoas enfileiradas, com posturas eretas, expressões de imponência e com figurino a rigor deflagrando um nível social elevado fazem referência à sociedade opressora. “Nas obras de Bausch, o grupo de dançarinos não cria apenas uma composição coreográfica formal, mas constitui uma metáfora da sociedade, com trajes e gestos sociais” (FERNANDES, 2007, p. 61).

Os aspectos que fazem a poética de Pina Bausch vêm do fino olhar para questões das cidades, se concentrando no viver das pessoas, do ambiente, nos eventos que incluem lugares, subjetivações que habitam no entre pessoas e lugares. As pessoas e seus relacionamentos com o mundo se configuram como elementos principais de suas obras. Vemos a obra de arte como extensão da vida do artista que se faz sob o prisma das suas diversas experiências, como temos trazidos durante esses encontros de conversa. Não é que arte imite a vida, mas nela contém a atmosfera da vida cotidiana, que nos leva a elaborar nossas sensações e pensamentos às questões relativas à ela. E alguns artistas fazem da experiência da vida motivo de perseguir em arte outros contornos de criação que tornam próximas as pessoas da arte, ou fazem dela a própria arte, o acesso à obra pela identificação com situações do cotidiano.

O cotidiano, como é o caso da Eleonora Fabião, é o acontecimento, nele se

faz a obra, a passagem, os atravessamentos, o sentir, tocar, tateando até chegar diante do outro com abordagens do imediato, ações que geram reações. O inesperado é propositor de conjugações de ações, de verbos, de posturas, de decisões do momento. O acontecimento, nesse caso, indica, pela própria natureza da performance, o ato cênico em experiência.

A performance vive de experiências, com ela e a partir dela mobilizam a ação cênica que pode antever alguns indicadores de receptividade, espacialidade e temporalidade, a problemática que vagueia todo o processo. Não ignora o fato de que os modos de ação e reação entre pessoas podem surgir sem que haja certeza do como e o que irá ocorrer com o resultado do encontro. Nesse caso, nos importamos com o processo de contato entre pessoas e coisas como ocorrências que antecedem o ato cênico enfatizando o artista observador crítico do seu entorno.

A performance liga a produção de conhecimentos inerentes aos aspectos da humanidade. Outras, com suas especificidades que lhe cabem, se fazem nessa dimensão, ocupam-se de novos norteamentos acerca do homem. Têm-se identificado vários artistas, em suas experiências, que evidenciam cada vez mais esse campo de abordagem, posturas de expressão contemporânea, que comportam a realidade manifestada em expressão poética.

Os discursos dos artistas em obra têm demonstrado que suas experiências têm relação com um certo modo de vida empregado em ambientes que motivam e aguçam discussões para esse campo que se problematiza. Se forem observados os rastros deixados pelos artistas, como vivem, o que fazem, suas relações de toda natureza, pode-se perceber que há, de algum modo, linhas que tencionam seu fazer artístico. É a arte refletida da vida, que contem nela a vida artística implicada nas questões da humanidade.

Entendo o corpo enquanto observador que interage; que na observação o corpo trabalha investido de sistema de sentidos; na percepção, que consideramos atuar de corpo inteiro no fenômeno percebido, o homem se relaciona com as coisas, e na relação existirá a composição entre homem e mundo. Nessa condição,

o artista experimenta, a partir do olhar de corpo, eventos significativos para criação. No dia a dia o artista não se distancia da vida em criação, à medida que vivencia outros acontecimentos do meio reinventa seu modo de ver, de toda sorte que isso implica diretamente seu fazer artístico.

Referências Bibliográficas

CALDEIRA, S. P. **A construção poética de Pina Bausch**: os olhares para as cidades. Revista ArtCultura, Uberlândia, v. 11, n. 19, p. 137-153, jul -dez 2009.

CARVALHO, M. R. R. **Proposições curriculares para o ensino de processos de criação em cursos de dança de instituições de ensino superior**. 128 f. 2011. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

DAMASIO, A. **O mistério da consciência**: do corpo e das emoções ao conhecimento de si. Tradução Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. Tradução de Vera Ribeiro, Martins Fontes, 2010.

FABIÃO, E. Corpo cênico, estado cênico. **Revista Contrapontos**. Vol. 10 - n. 3 - p. 321- 326 / set-dez, 2010.

_____. **Ações cariocas**: 7 Ações para o Rio de Janeiro. Cavalo Louco, v. 8, p. 14- 18, 2010.

_____. **"Ações"**, de Eleonora Fabião. Produção Canal Curta, 5'. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=2nJmFgCo3cQ>. Acesso: 2017.

FERNANDES, C. **Pina Bausch e o Wupertal Dança-Teatro**: repetições e transformação. 2ª.ed. São Paulo: Annablume, 2007.

GREBLER, M. A. **Bausch e Brecht**: a Dança-Teatro e o Drama Épico. II Seminário e Mostra Nacional de Dança Teatro - Universidade Federal de Viçosa, abril, 2010.

PAREYSON, L. **Estética**: teoria da formatividade. Traduzido por Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993.

RIBEIRO, A. P. **As cidades redesenhadas**. Obscena Revista de Arte performativa. Abr-Mai, p. 47-51, n.11/12. Portugal, 2008.

SPERLING, D. Corpo + Arte= Arquitetura: Proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark. In: BRAGA, P. B. (Org.). **Fio soltos**: a arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 117-146.