

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE DESENHO INDUSTRIAL
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES HÍBRIDAS

ANA PAULA TASSO CANDIDO DE LIMA

**CORPOCIDADE: UMA ANÁLISE SOBRE MICROPOLÍTICAS DE
RESISTÊNCIA NA PERFORMANCE *MERCÚRIO LÍQUIDO***

MONOGRAFIA

CURITIBA

2019

ANA PAULA TASSO CANDIDO DE LIMA

**CORPOCIDADE: UMA ANÁLISE SOBRE MICROPOLÍTICAS DE
RESISTÊNCIA NA PERFORMANCE *MERCÚRIO LÍQUIDO***

Monografia apresentada como requisito parcial
à obtenção do título de Especialista em Artes
Híbridas, do Departamento Acadêmico de
Desenho Industrial, da Universidade
Tecnológica Federal do Paraná.

Orientador: Profa. MSc. Juliana Maria Greca

CURITIBA

2019

TERMO DE APROVAÇÃO

CORPOCIDADE: UMA ANÁLISE SOBRE MICROPOLÍTICAS DE RESISTÊNCIA NA
PERFORMANCE *MERCÚRIO LÍQUIDO*

por

ANA PAULA TASSO CANDIDO DE LIMA

Esta **Monografia** foi apresentada em **09** de **abril** de **2019** como requisito parcial para a obtenção do título de **Especialista** em **Artes Híbridas**. O(a) candidato(a) foi arguido(a) pela Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho aprovado.

(Profa. MSc. Juliana Maria Greca)
Prof.(a) Orientador(a)

(Profa. Dra. Eunice Liu)
Membro titular

(Profa. MSc. Simone Landal)
Membro titular

- O Termo de Aprovação assinado encontra-se na Coordenação do Curso –

RESUMO

LIMA, Ana Paula Tasso Candido de. **CorpoCidade:** uma análise sobre micropolíticas de resistência na performance *Mercúrio Líquido*. 2019. Monografia (Especialização em Artes Híbridas) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2019.

Este trabalho se destina a investigar o corpo urbano e a pensar nos aspectos que emergem das relações entre corpo e cidade, no âmbito da performance *Mercúrio Líquido* da artista Letícia Nabuco. Inicialmente, apresenta-se um breve panorama sobre a configuração das cidades, visando explicar como a paisagem urbana tem sido construída a partir da organização da sociedade capitalista. Na sequência, elucida-se o entrelaçamento entre arte e política, explicitando as potencialidades políticas da arte enquanto construtora de dissensos. Por fim, adentra-se nos corpos que se enunciam nos encontros, que se contaminam e se transformam nas conexões com os ambientes, para, então, concluir que, diante do empobrecimento da experiência corporal, faz-se necessária a mudança tanto na maneira que o corpo urbano vivencia os espaços, quanto na recomposição destes, sendo a arte capaz de anunciar outros caminhos mais estéticos e democráticos.

Palavras-chave: Cidade. Corpo. Política. Performance. Encontro.

ABSTRACT

LIMA, Ana Paula Tasso Candido de. **BodyCity**: an analysis on micropolitics of resistance in the performance *Mercúrio Líquido*. 2019. Monography (Especialization in Hybrid Arts) - Federal Technology University - Parana. Curitiba, 2019.

This work is intended to investigate the urban body and to think about the aspects that emerge from the relations between body and city, in the ambit of the performance *Mercúrio Líquido* of the artist Letícia Nabuco. Initially, a brief overview is presented on the configuration of cities, aiming to explain how the urban landscape has been constructed from the organization of capitalist society. In the sequence, the interweaving between art and politics is elucidated, explaining the political potential of art as a constructor of dissent. Finally, it enters into the bodies that are enunciated in the encounters, which become contaminated and become the connections with the environments, so that we can conclude that, faced with the impoverishment of bodily experience, it is necessary to change both in the way the urban body experiences the spaces, as well as in the recomposition of these, being the art capable of announcing other more aesthetic and democratic ways.

Keywords: City. Body. Politics. Performance. Meeting.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	6
2 DESENVOLVIMENTO	8
2.1 CIDADE SEM ALMA: ACERCA DO ESPAÇO	8
2.2 ARTE ENQUANTO MICRO-RESISTÊNCIA URBANA: CONSTRUTORA DE DISSENSOS.....	11
2.3 POTENCIALIDADES NO ENCONTRO: NOVAS POÉTICAS PARA O ESPAÇO .	15
2.4 O CORPO DO AQUI-AGORA: O CORPO QUE NÃO SE CONFORMA	18
3 CONCLUSÃO	22
REFERÊNCIAS	23

1 INTRODUÇÃO

Nos fluxos diários da vida urbana, os espaços configuram-se a partir das apropriações, ocupações, usos e outros movimentos realizados pelos habitantes e transeuntes. A experiência urbana vivenciada pelos corpos perpassa por forças que dominam e formatam a cidade, palco onde a vida acontece, lugar de movimentos sociais, resultantes do enfrentamento às lógicas sociais configuradas pelo capitalismo. A constituição da cidade, assim como a urbanização, está atrelada à expansão do capital, por conseguinte, os espaços urbanos são concebidos como negócio, mercadoria, e se estruturam em torno da valorização imobiliária, o que produz a segregação socioespacial.

As reverberações dessa cidade-mercado se manifestam no corpo. Corpo esse que lê a cidade voltada ao mercado e corresponde a ela, culminando na sua submissão às estratégias de marketing e publicidade. Esse contexto aponta a existência de uma problemática para os corpos que vivem a *urbs*¹ na atualidade, os quais se adaptam aos simulacros consensuais, assim, tem-se o empobrecimento da experiência corporal cotidiana.

Diante do exposto, indaga-se: precisamos de mudanças nas configurações dos ambientes urbanos? O que deve mudar nas cidades? A mudança deve acontecer na configuração do ambiente urbano contemporâneo, nas formas como os corpos vivenciam esses ambientes, ou ambas situações?

Problematizar o panorama apresentado se torna algo relevante ao considerar que a paisagem urbana, construída prioritariamente a serviço da sociedade capitalista, negligencia modos de vida que não atendem as expectativas do mercado e do consumo, e ainda, mesmo as pessoas que possuem essa possibilidade como consumidores ativos, também estão sendo negligenciadas em suas demais experiências de vida. Vivemos em uma sociedade anestesiada, na qual o conhecimento é centrado na razão, desconsiderando os sentidos e sentimentos humanos (DUARTE JUNIOR, 2000). Confrontando essa anestesia, como produzir estesia? Será a arte que poderá denunciar tal questão e anunciar novos caminhos mais estéticos e mais democráticos?

Sendo assim, essa pesquisa se propõe a discutir o corpo na *urbs* e problematizar alguns aspectos que emergem das relações entre corpo e cidade. Para tanto, a performance *Mercúrio Líquido* da artista Letícia Nabuco será analisada com a intenção de trazer à tona o potencial político das artes.

¹ Utiliza-se o termo *urbs* como referência ao ambiente urbano.

A partir das reflexões teóricas de David Harvey, Paola Berenstein Jacques, Denise Sant'Anna e Elaine Nascimento, irá se problematizar o modelo de urbanização e a relação da corporeidade com os espaços públicos, visando elucidar como as configurações urbanas se tornaram cada vez mais politizadas e socialmente excludentes. Por outro lado, as relações entre arte e política, apresentadas por Jacques Rancière, Chantal Mouffe e André Lepecki, auxiliam na compreensão da arte como estratégia política crítica, como também, ressaltam onde residem na arte, através da performance *Mercúrio Líquido*, as potencialidades transformadoras das relações entre corpo e cidade.

Além disso, partindo da noção de performance como arte que atravessa outras linguagens, segundo Renato Cohen (2002, p. 30), coloca-se “no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade”, já, conforme Eleonora Fabião (2008, p. 239), “escapa à qualquer formatação”, sua matéria é a vida, seja dos artistas, dos espectadores ou de ambos, serão abordadas noções de presença em relação e de corporeidade, de Flávio Rabelo, Renato Ferracini e Bruna Reis, Milene Lopes Duenha e Sandra Meyer Nunes e Suely Rolnik, explicitando a arte que se faz nos encontros e na mutabilidade da vida.

2 DESENVOLVIMENTO

2.1 CIDADE SEM ALMA: ACERCA DO ESPAÇO

“Vivemos em um mundo no qual os direitos de propriedade privada e a taxa de lucro se sobrepõem a todas as outras noções de direitos em que se possa pensar” (HARVEY, 2014, p. 27). A partir dessa afirmação de David Harvey, inicia-se a ideia da constituição do urbano relacionada com o capitalismo. O autor defende que, desde o seu surgimento, as cidades desenvolvem-se em torno dos excedentes de produção, os quais “são extraídos de algum lugar ou de alguém, enquanto o controle sobre o uso desse lucro acumulado costuma permanecer nas mãos de poucos”, desvelando a urbanização como “algum tipo de fenômeno de classe” (HARVEY, 2014, p. 30). O capitalismo visa o lucro, e, para obtê-lo, necessita da produção de excedentes. Essa produção, que não tem fim, é absorvida pela urbanização. Por conseguinte, conforme Harvey (2014), pode-se relacionar o desenvolvimento do capitalismo com o da urbanização.

Harvey (2014) traz a associação do capitalismo com o urbanismo, através de três exemplos históricos relacionados com os problemas econômicos (absorção de excedentes) e com os sociais (desemprego). Primeiramente, o autor elucida que, na crise de 1848, nas cidades da Europa Oriental e Central, os movimentos revolucionários, ao reivindicarem soluções para os problemas econômicos e sociais, sofreram violentas repressões. Para sanar a falta de absorção do capital, o imperador Napoleão III implantou um programa de investimentos na infraestrutura, o que resultou em uma das maiores reformas urbanas até o período.

No segundo exemplo, Harvey (2014) refere-se aos Estados Unidos após a Segunda Guerra Mundial. Robert Moses propôs as transformações infraestruturais, a suburbanização e a reformulação não apenas da cidade, como também de toda a região metropolitana. Na sequência, Harvey (2014, p. 40) relata sobre o que ocorreu até 2008 nos Estados Unidos: “o mercado imobiliário absorvia diretamente uma parte significativa do excedente de capital, que era canalizado para novas construções”. O *boom* do mercado imobiliário, que acometeu a maioria das cidades do mundo, trouxe o aumento populacional das cidades, grandes e espetaculares projetos urbanísticos, criando cidades fragmentadas, onde os que têm menor poder econômico e político sofrem com o processo de segregação socioespacial. Diante disso, conforme diz Harvey,

A qualidade de vida urbana tornou-se uma mercadoria para o que têm dinheiro, como aconteceu com a própria cidade em um mundo no qual o consumismo, o turismo, as atividades culturais e baseadas no conhecimento, assim como o eterno recurso à economia do espetáculo, tornaram-se aspectos fundamentais da economia política urbana (...) A tendência pós moderna a estimular a formação de nichos de mercado, tanto nas escolhas de estilo de vida urbano, quanto de hábitos de consumo e formas culturais, envolve a experiência urbana contemporânea em uma aura de liberdade de escolha no mercado, desde que você tenha dinheiro e possa se proteger da privatização da redistribuição da riqueza por meio da florescente atividade criminosa e das práticas fraudulentas e predatórias (cuja escalada é onipresente) (HARVEY, 2014, p. 46).

Shoppings, construções monumentais destinadas ao comércio e lazer fomentam o consumo e uma vida cada vez mais isolada, individual, alimentada pela neurose e ansiedade. Movimentos, como o novo urbanismo², exaltam a “venda da comunidade” e o “estilo boutique” como um modo de vida dos sonhos estabelecido pelo mercado imobiliário. (HARVEY, 2014, p. 47). Segundo Harvey (2014, p. 47), “é um mundo em que a ética neoliberal do intenso individualismo, que quer tudo para si, pode transformar-se em um modelo de socialização da personalidade humana”. Trata-se do poder da classe capitalista em dominar o processo de urbanização. Dominar não apenas os aparelhos estatais, como também os modos de vida das populações, seus valores e suas visões de mundo (HARVEY, 2014, p. 133).

Para o autor, a cidade é o lugar de encontro de pessoas para a produção de uma vida, embora transitória, em comum. Contudo, o neoliberalismo e a onda de privatizações produzem espaços policiados, controlados, homogeneizados, a fim de inibir tudo o que não condiz com o interesse da classe capitalista. Logo, a urbanização capitalista destrói o espaço comum social, habitável e político e o inabilita enquanto possibilidade de embate direto ao capitalismo e à militância política. Harvey (2014) exemplifica o espaço da rua. Antes do surgimento do automóvel, a rua era um lugar de socialização entre as pessoas, porém, com o tráfego intenso de veículos, tornou-se quase inutilizável, tanto para os motoristas, quanto para os pedestres. Conforme afirma Harvey (2014, p. 146), “esse tipo de rua não é um comum”, estamos diante do comum destruído, transformado e dominado pelo automóvel. Sant’Anna (2001, p. 47) corrobora essa perspectiva, afirmando que nas cidades feitas para o automóvel, “o pedestre se encolhe”. Logo, o compartilhar experiências nas ruas aproxima-se de uma utopia, visto que a sociabilidade é suprimida pelo automóvel e passa a ser vivenciada em recintos fechados.

² O movimento do novo urbanismo surgiu nos Estados Unidos, na década de 1980, visando combater o modelo de “cidade espalhada”. Para isso, busca a “compactação e aumento da densidade com planejamento e projetos urbanos” e também “incrementar e diversificar os mais diversos usos” nos espaços projetados (RODRIGUEZ, 2016, p. 49). Um exemplo no Brasil é o bairro planejado Pedra Branca, situado em Palhoça, Santa Catarina.

O novo urbanismo, além de outras correntes urbanas pós-modernas, segue a lógica da “mercantilização espetacular das cidades” (JACQUES, 2009, p. 1), que resulta na configuração do urbano como cidade-mercado-empresa³. Trata-se de diferentes processos urbanos que convergem para um pensamento único e consensual: o do mercado. Dessa forma, as estratégias de marketing são indispensáveis para a construção da cidade contemporânea inserida na rede global de cidades culturais e turísticas.⁴ Os espaços públicos, assim como a cultura, encaixam-se nessa lógica. Como esclarece Jacques:

Os atuais projetos urbanos contemporâneos são realizados no mundo inteiro segundo uma mesma estratégia: homogeneizadora, espetacular e consensual. Estes projetos buscam transformar os espaços públicos em cenários, espaços desencarnados, fachadas sem corpo: pura imagem publicitária. As cidades cenográficas contemporâneas estão cada dia mais padronizadas e uniformizadas. Um bom exemplo disso é o mobiliário urbano globalizado (...) O que interessa, antes de qualquer tipo de funcionalidade, forma ou estética do mobiliário urbano contemporâneo é, evidentemente, o tamanho do painel disponível para publicidade no espaço público, ou seja, para venda de espaços públicos para fins privados (JACQUES, 2009, p. 2).

Se há um modelo de cidade, há um modo de vida e corpo urbano que respondem a esse modelo (NASCIMENTO, 2017). Sant’Anna (2001, p. 49), ao trazer a ideia de pedestre encolhido, compara-o com o organismo da ameba. Esse organismo, considerado o mais simples do reino animal, recebe o estímulo externo e já o responde quase que instantaneamente, “como se agisse sempre por reflexo e jamais pela reflexão”. Nesse sentido, a autora compara o tempo de resposta do pedestre em relação aos estímulos da cidade: o pedestre não consegue absorver toda a informação que lhe é dada, não há tempo para assimilá-la, e essa acaba sendo meramente acumulada, “produzindo sujeitos desprovidos de questionamento criativo”, da capacidade de reflexão (SANT’ANNA, 2001, p. 49).

Nascimento (2017, p. 24) aborda sobre o corpo-produto, “o corpo ideal para a cidade ideal”, o corpo para a cidade do marketing, da publicidade, formatado nos padrões regidos pela lógica do capital, que reverberam na cidade, tornando-a objeto. A autora suscita o corpo de resistência como contraponto. É esse corpo que, através de suas ações, se nega a imergir no sistema capitalista. “Ele se conecta a espaços de lisura dentro do espaço urbano, e tenta retratá-los em uma tentativa de permanência e resistência”, onde, então, pode-se “ler os

³ Otília Arantes, Carlos Vainer e Ermínia Maricato (2000) apresentam o histórico do urbanismo, especialmente dos anos 1970 ao final do século, e o papel da cultura na produção do urbano. Destacam dois modelos: o americano e o europeu, ambos indicam a cultura cada vez mais ligada e comandada pelo capital.

⁴ Paola Berenstein Jacques (2009, p. 2) traz o exemplo do “modelo Barcelona” como estratégia de marketing, o qual consiste em “consultores especializados na criação de imagens-cenários e na construção de consensos-simulacros de participação”.

espaços de luta e os espaços que resguardam exposições de subjetividades” (NASCIMENTO, 2017, p. 24). Sant’Anna (2001, p. 50) é categórica e diz “o quanto é urgente restituir a cidade a seus habitantes, inserindo no tecido urbano suas culturas (o que é fundamental para que esse tecido se mantenha vivo) e seus engajamentos”.

2.2 ARTE ENQUANTO MICRO-RESISTÊNCIA URBANA: CONSTRUTORA DE DISSENSOS

A arte urbana pode ser encarada como criações micropolíticas de espaços de subjetivação, que através da identificação ou embate físico de um passante, desperta outros movimentos singulares que partem da identificação, crítica, ou da simples busca de sentido, onde espaços já sacralizados e definidos são ressignificados através da ação artística. (...) A arte urbana, a arte desenvolvida no e para o espaço público é um elemento constituinte da vida pública, necessário a ela, possível via então de entendimento das relações sociais que são travadas no espaço público urbano (NASCIMENTO, 2017, p. 27).

Elaine Nascimento (2017, p. 27) argumenta que existe uma relação entre artista e espaço, e essa pode ser definida como uma relação de proximidade, uma vez que o lugar se constitui como matéria determinante para a ação artística. Nessa relação, tem-se uma apropriação temporária do espaço, visto que os vetores utilizados para a criação se transformaram no decorrer do ato, “na medida em que são recebidos pelas pessoas que vivem ou experimentam a ação”.

A autora propõe pensar, além da relação com os lugares, a relação entre a arte no espaço público e a esfera pública. Rancière identifica o “regime estético” nas artes, desvelando a arte além do belo. Nele, a arte tem a função de ativar as “partições do sensível, do dizível, do visível e do invisível”, as quais suscitam “novos modos coletivos de enunciação e de percepção” e criam “vetores de subjetivação e de novos modos de vida”, contrapondo-se aos modos de dessubjetivação⁵ atuais (RANCIÈRE, 2010, p. 173 apud LEPECKI, 2011, p. 43).

Considerando a força expressiva da arte, é possível relacioná-la com a política. Essa conexão, para Rancière, é feita através do “dissenso”. É ele o responsável pela ruptura de hábitos, comportamentos, gestos e percepções, reconfigurando a formatação das experiências

⁵ Giorgio Agamben, em seus estudos sobre os “dispositivos” de Foucault, apresenta o sujeito como fruto da relação entre os seres vivos e os dispositivos, os quais ele denomina como qualquer coisa que controle aqueles. Todo dispositivo gera uma política de subjetivação, e com o crescimento ilimitado do mesmo, na atual fase do capitalismo, tem-se a construção de processos de dessubjetivação, que não correspondem a uma subjetivação real: “na não-verdade do sujeito não há mais de modo algum a sua verdade” (AGAMBEN, 2009, p. 47).

sensíveis e distanciando-se dos clichês da vida espetacular. Conforme ratifica Agamben, “a arte é inerentemente política, porque é uma atividade que torna inativos, e contempla, os hábitos sensoriais e os hábitos gestuais dos seres humanos, e, ao fazê-lo, os abre para um novo uso potencial” (AGAMBEN, 2008, p. 204 apud LEPECKI, 2011, p. 44).

Quanto ao entendimento de política na obra de Rancière, Lepecki (2011) diz que assim como a arte pode ser definida em termos estéticos, a política também pode ser entendida dessa forma. Ela, segundo Rancière, é responsável pela “intervenção no visível e no dizível” (apud LEPECKI, 2011, p. 44), ou seja, pode ser definida por meio da relação entre “o que se vê e do que se pode dizer do que é visto” (apud NASCIMENTO, 2017, p. 28). Para Rancière, o papel da política é questionar e perturbar o que é visível e o que é audível, sendo a estética responsável pelas “partilhas do sensível”, dando voz aos que não são ouvidos e visibilidade aos que não são vistos (apud NASCIMENTO, 2017, p. 28).

Assim, conforme Nascimento (2017), entender as intervenções artísticas urbanas é entender os movimentos políticos de subjetivação. Quando grupos se unem a fim de dar visibilidade ao que foi excluído do comum⁶, tem-se a formação das “comunidades de partilha” e a possibilidade de dar voz ao sujeito através da sua própria fala. Aqui, Jacques (2009, p. 4) elucida que o importante extrapola o sentido de dar voz aos silenciados, culmina na exposição das diferenças “entre os que têm e os que não têm – ou que de tão apaziguados nem desejam mais ter – voz ativa”.

Dentro dessa lógica, Mouffe também insere a arte na ordem do dissenso, o que a autora denomina de “arte crítica”. Essa arte consiste na fomentação de dissensos e é formada “por uma série de práticas artísticas que buscam dar voz àqueles que foram silenciados pela estrutura da hegemonia existente” (MOUFFE, 2007 apud JACQUES, 2009, p. 4). São, para Mouffe, “intervenções contra-hegemônicas”, e para Jacques (2009, p. 4), trata-se da “arte enquanto micro-resistência, experiência sensível, questionadora de consensos estabelecidos e, sobretudo, potência explicitadora de tensões do e no espaço público, em particular diante da atual despolíticação e estetização consensual dos espaços públicos”, contrapondo-se à arte que produz cenografias no espaço público, com o objetivo de embelezar ou criar imagens a serviço da cidade espetacular.

⁶ “O termo comunidade para o autor parece estar fortemente ligado ao termo visibilidade, esquadrinhando a existência de um comum e das partes específicas que participam dessa partilha, em um sistema de não exclusão, onde as formas de fazer que refletem as estruturações sociais, seja as quais o artista está envolto, seja em relação ao que é partilhado” (RANCIÈRE apud NASCIMENTO, 2017, p. 28).

São as ações artísticas responsáveis por ocupar os espaços públicos, apropriando-se dos mesmos, a fim de criar outras experiências, diferentes das propostas pelos espaços públicos pacificados (JACQUES, 2009). Lepecki (2011, p. 55) traz a relação entre política e coreografia. Para ele, a política atua como uma “operação coreográfica”, expondo as rachaduras dos espaços. Nesse sentido, o autor aborda o termo coreografia como prática política e como movimento necessário para criação de cenários urbanos de contestação, o que o mesmo denomina de coreopolítica.

Para Lepecki (2011, p. 55), toda coreopolítica “revela o entrelaçamento profundo entre movimento, corpo e lugar”, por este motivo, “requer uma distribuição e reinvenção do corpo, de afetos, de sentidos”. Quando isso acontece, a figura do sujeito político emerge, atribuindo outros sentidos para os espaços públicos, que, assim, cumprem sua verdadeira função. É no tropeço, que o sujeito político propõe intervenções “nos sentidos da cidade, nos fluxos e na lógica da espetacularização da vida urbana” (CARREIRA, 2007, p. 3) e questiona o papel da polícia. Esta, segundo Lepecki (2011), coreografa o movimento na urbs, desde que esse movimento não desorganize o que é estabelecido pelo consenso dominante. A coreopolícia, então, produz o movimento que permanece inquestionável, que é fruto do mero espetáculo, ao invés de implementar o movimento que importa, tal qual a coreopolítica faz.

Assim, ao manter, atualizar e incorporar os conflitos nos espaços públicos, pode-se pensar na construção de uma cidade mais democrática (JACQUES, 2009). Nesse sentido, compreender os processos de singularização⁷, através do agenciamento entre corpo e cidade, nos ambientes urbanos que constroem ambientes políticos, é essencial para os estudos urbanos e para fomentar um urbanismo, ao qual Jacques (2009, p. 4) se refere como “mais dissensual, incorporado e vivaz”. Lepecki (2011, p. 57) questiona: “o que, de fato, é um movimento verdadeiramente político? Como criar um movimento de contestação que, de fato, escape das coreopoliciadas imagens do que a contestação deve ser nos circuitos urbanos?”

Enquanto a cidade capitalista produz simulacros de consumo, onde “é preciso coragem para comprar menos e mais do que coragem para frear o desejo de consumir” (SANT’ANNA, 2001, p. 61), e constrói espaços cada vez mais controlados e policiados, toda linguagem artística que não se encaixa no padrão estabelecido pela publicidade e que não reafirma a

⁷ Guattari faz referência à existência de uma tradição filosófica que constitui a essência do ser humano: uma vida organizada de forma rígida, na qual regras e valores – estabelecidos e interiorizados pelo capital – são impostos como algo que não deve ser alterado, por conseguinte, os componentes de subjetivação estagnam-se e as ações que movimentam a vida são desqualificadas. Recusar tudo isso, que supostamente traz a sensação de segurança e ordem, é criar brechas, frestas, o que o autor denomina de “processos de singularização”, um desvio, uma espécie “de escapatória frente às tentativas de traduzir a existência pelo crivo dominante do capital” (GUATTARI, 1996 apud MANSANO, 2009, p. 112).

lógica do capital cria “espaços de estranhamento com as rotinas das cidades” (CARREIRA, 2007, p. 3). Na busca de questionar a ditadura da produção permanente e do fluxo ininterrupto, a performance *Mercúrio Líquido*⁸, ao propor o ato de parar, recusa o falso nomadismo⁹, criando contra-fluxos à cidade e aos protocolos comportamentais e sociais. Segundo Lepecki, trata-se de uma nova imagem de ocupação:

Ocupando a pólis, recusando a circulação, um ato parado toma aspectos políticos, cinéticos, estéticos, pois a ocupação e o permanecer demonstram e revelam como o ímpeto e o imperativo de circulação e de agitação são coreografias que policiam, bloqueiam e impedem uma outra visão de vida (LEPECKI, 2011, p. 57).

Ocupar, respeitando e atentando-se aos terrenos acidentados da urbs e suas histórias. Lepecki (2011, p. 49) ressalta que o pisar não deve recalcar e terraplanar o terreno, mas deixar o “chão galgar o corpo, determinar os seus gestos, reorientando assim todo o movimento, reinventando toda uma nova coreografia social”. Carreira (2007, p. 7) complementa que a fala da cidade e a dramaturgia dos espaços não podem ser ignoradas. “As linhas dos edifícios, as tensões dos usuários, o trânsito de veículos e pessoas e o controle social do lugar público” interferem nessa dramaturgia. Nesse sentido, a performance *Mercúrio Líquido* integra-se, funde-se com os elementos do ambiente, seus edifícios, vias, marcos e pontos nodais, bem como escuta o seu contexto social, fissurando-o e dando visibilidade a camadas escondidas. É só assim que, conforme Lepecki:

Pode uma cidade deixar de ser essa amálgama de construções e leis criadas com o objetivo de se controlarem cada vez mais totalmente os espaços de circulação (de corpos, desejos, ideais, afetos); só assim pode uma cidade se tornar uma coreografia de atualização de potências políticas (...) (LEPECKI, 2011, p. 49).

É na ocupação dos espaços de fluxos, supostamente impróprios para tal ação, que a performance *Mercúrio Líquido* se faz questionadora e dissensual. É na criação de processos de singularização, nas partilhas dos espaços públicos e no seu fazer como lócus político que se aproxima de uma política mais igualitária, na qual a distância e a visibilidade dos sujeitos são expostas. Carreira (2007) diz que “desorganizar” os fluxos dos espaços públicos é “buscar a construção de Lugares, pois implica na redefinição das relações entre cidadão e os espaços

⁸ A performance *Mercúrio Líquido*, idealizada pela artista Letícia Nabuco, propõe a intervenção urbana a partir da presença e do encontro de corpos no espaço público, em cenários urbanos de intenso fluxo.

⁹ Guattari, nas suas visitas a São Paulo, propõe a restauração de uma cidade subjetiva. Para ele, a primeira impressão é de que tudo circula e está em movimento, mas, ao mesmo tempo, parece estar fixo, imóvel, imutável, o que o autor denomina de falso nomadismo (GUATTARI apud SANT’ANNA, 2001, p. 49).

da cidade”. Assim, através da interferência na paisagem urbana e do confronto com as normas estabelecidas na urbs, a performance suscita a abertura do sensível, construindo novos olhares e poéticas para os espaços, na sua materialidade mais concreta.

2.3 POTENCIALIDADES NO ENCONTRO: NOVAS POÉTICAS PARA O ESPAÇO

A performance *Mercúrio Líquido* teve início por meio de um exercício performativo, de nome equivalente, o qual a artista Leticia Nabuco desenvolveu na oficina que acompanhou o trabalho em 2016. Em 2017, passa a ter o caráter de intervenção urbana e é apresentada ao público, pela primeira vez, no Corredor Cultural de Juiz de Fora, Minas Gerais. Em 2018, foi aprovada no edital de criação e pesquisa em dança, promovido pela Prefeitura de Juiz de Fora e pela Funalfa. A pesquisa apoia-se na exploração do movimento pelo princípio do *yield*¹⁰(ceder), que no Body Mind Center, conforme Pees (2010), consiste na utilização mínima de esforço ao realizar uma ação.



Figura 1 - Mercúrio Líquido – “Ceder, resistir e gozar a cidade”

Fonte: <https://leticianabuco.com/mercurio-liquido-2017/>

¹⁰ O princípio *yield* se dá quando alguma parte do nosso corpo entra em contato com superfícies como o chão, objetos ou outros corpos, recebemos um estímulo e deixamos “ceder a força da gravidade no peso do corpo ativamente, sem se desmoronar” (PEES, 2010, p. 264), criando informações importantes nessas áreas e articulando o processo de tensão e relaxamento.

No caso de *Mercúrio Líquido*, a ação de estar parado não significa estar parado verdadeiramente. A performance, aparentemente estática em um nível macroscópico, está intensamente em atividade nas dimensões invisíveis do corpo, por meio de movimentos microscópicos. Trata-se, segundo Greiner (2009, p. 182), de uma permanência que não é fixa: “uma espécie de impermanência invisível, que resiste e transforma os estados corporais em potência”. A investigação dessas dimensões, contempladas nos encontros afetivos, propõe a experimentar as composições em ato, abrindo possibilidades para criar e intensificar as relações e inventar outros modos de composição (RABELO; FERRACINI; REIS, 2016).

Inventar, nesse contexto, refere-se a como compor e isso leva a observar os elementos processuais da obra. Compor é um processo que se dá pelo conhecimento presencial, na invenção em ato, conseqüente da experimentação e da relação entre as materialidades das partes envolvidas e também pelo protocolo ou técnica construída anteriormente à ação. Nesse sentido e por se tratar de uma performance, *Mercúrio Líquido* abre-se para o imprevisível, para os impulsos, ou seja, pode-se afirmar que existe um traçado, “mas há também previsto o vazio do ‘aqui e agora’ e o risco dos movimentos a ele inerente” (RABELO; FERRACINI; REIS, 2016, p. 275).

Fazer e pensar arte considerando os encontros entre corpos desloca a noção de presença do artista para os aspectos relacionais (DUENHA; NUNES, 2017). Presença, segundo Jaeger, “pode ser definida como a configuração e reconfiguração de uma força em resposta ao ambiente, o que exige do artista capacidade de escuta, consciência de si e do que o cerca, considerando nessa relação o modo singular de cada corpo agir e reagir” (JAEGER, 2006, p. 122 apud DUENHA; NUNES, 2017, p. 101). Duenha e Nunes (2017) trazem a ideia de presença-convite, em contraposição à presença impositiva que desvela a figura do artista como algo inacessível. Ao negar isso, abre-se a possibilidade de contaminação entre as ações dos corpos presentes e a partilha de experiências e sensações, potencializando os afetos entre esses.

Na abertura do sensível, a performance *Mercúrio Líquido* cria as fissuras nos contextos que acontece e suscita a presença que se contamina pelo seu entorno. Está além de uma presença impositiva, trata-se da presença sensível e viva, de corpos que se relacionam entre si e com o ambiente e estão em constante processo de atualização, a cada nova conexão. Assim, assume-se que o corpo se modifica pelos afetos presentes no aqui e agora. Essas modificações ampliam as possibilidades compositivas e desenham um presente “de modo coletivo, no encontro entre o artista e o público” (DUENHA; NUNES, 2017, p. 105).

No caminho dessa abordagem, Rabelo, Ferracini e Reis (2016, p. 270) mencionam que a composição em ato por meio de um coletivo, inserido no mesmo aqui-agora, potencializa os efeitos de presença, ou seja, intensifica as relações de materialidades da composição e dos corpos envolvidos, logo, pode-se pensar “no encontro como gerador de efeitos de presença”. Presença que não se faz só, que se faz tanto nos seus modos de treinar precedentes ao encontro, quanto no estar com o outro, nos encontros, no coletivo (DUENHA; NUNES, 2017).

A partir da concepção do corpo coletivo como potencializador de efeitos, é possível falar de “processos de desaceleração, lapidação de imagens, organização de imagens e virtuais” (RABELO; FERRACINI; REIS, 2016, p. 281). Esses processos são decorrentes de memórias, as quais criam e recriam os corpos na experiência, no acontecimento, no presente, presente esse “que já é passado recriado, virtualizado”. Logo, temporalidades, outras composições e outros planos de realidade são gerados. A arte sai do campo metafórico e coloca-se no campo do concreto, no campo da realidade. O real está constantemente no trânsito das atualizações e virtualizações. Ele é o “entre, o que se atualiza nas relações” e produz a desaceleração, um outro tempo que é presente, que retorna à memória e a recria. Como explicam Rabelo, Ferracini e Reis:

O presente pressiona a memória. Tudo o que vivemos pressiona a memória. O presente singulariza a memória, que dança escolhas a partir das necessidades do que é experienciado, de modo que se possa pensar a criação de experiências artísticas como processos de subjetivação, modos de constituir-se, modos de habitar o real – sempre sob a perspectiva de processos artísticos de abertura para criar lugares de fluxos alterados, de desaceleração e de acessos aos virtuais presentes em cada corpo (RABELO; FERRACINI; REIS, 2016, p. 282).

Assim, tem-se a noção de um corpo que estrutura sua forma individualizada no espaço por meio de movimentos internos e externos, constituído por corpos menores e pelas suas conexões com corpos externos. Nesse sentido, Rabelo, Ferracini e Reis suscitam a ideia de corpo atrelada à densidade de suas relações, que se torna mais forte e potente “quanto mais ricas e complexas forem suas relações com outros corpos, isto é, quanto mais amplo e complexo for o sistema de afecções corporais” (CHAUÍ, 2011, p. 73 apud RABELO; FERRACINI; REIS, 2016, p. 276).

Em *Mercúrio Líquido*, arte e vida misturam-se e o corpo, inserido no cotidiano, torna-se um território de experiências. Dessa forma, performar, segundo Rabelo, Ferracini e Reis (2016, p. 274), passa a ser “atuar nos modos de existir, nos modos como se concebem a própria vida e suas experiências criadoras”.

2.4 O CORPO DO AQUI-AGORA: O CORPO QUE NÃO SE CONFORMA

Christine Greiner, a partir dos estudos sobre o corpo, afirma que as mudanças no entendimento do mesmo permitiram a criação de uma dramaturgia do movimento. Em relação a essas questões, a autora aponta: o reconhecimento de um corpo singular internamente, mas ao mesmo tempo, sempre em transformação, uma vez que possui plasticidade; o reconhecimento de um pré-movimento, “ação que se desenha internamente antes de se tornar visível e reconhecível como um gesto” e o reconhecimento de “níveis distintos de consciência corporal” (GREINER, 2009, p. 184).

Entender o corpo como algo que não se conforma, como se, ao invés de tentar se fixar em algo que é, poderia se pensar em tudo o que não é, mas poderia vir a ser (RABELO; FERRACINI; REIS, 2016). O anticorpo, como apresenta Bernard (apud DUENHA; NUNES, 2017), faz-se necessário para entender o corpo primeiramente pelo que ele não é, para assim construir a noção de corporeidade. Sobre o corpo em Bernard, Duenha e Nunes (2017, p. 112) expõem que o autor o compreende “como um modo de gestão de nossa experiência vivida, de nós mesmos, dos outros e do mundo. O corpo seria um organismo vivo que se atualiza constantemente na relação com o ambiente, e com a cultura que o reivindica”.

Nesse sentido, não é possível conceituar o corpo como algo que se divide em duas dimensões, “mente e corpo, ou espírito e matéria” (DUENHA; NUNES, 2017, p. 113). Trata-se, segundo as autoras, de um organismo vivo, dinâmico, expresso em um corpo não segmentado e poroso. Poros, os quais permitem o agenciamento de informações, sem que estas se conformem de modo estável. Sobre o corpo sensível, Duenha afirma:

O corpo em devir, que se descreve menos pelo é, e mais pelo sendo agora, e agora aparece como uma possibilidade de percepção do corpo que performa, esse que se supõe não mais pilotado pela alma, e que, como presença no contexto das relações, agencia informações, propõe experiências sensoriais, afetando e sendo afetado, em um território de eminências. O corpo que performa seria esse do sendo agora, que se reconfigura no espaço da troca, que afeta e é afetado pelos corpos, considerando também os agenciamentos singulares de cada corpo em relação. Como ser sensível às relações? (DUENHA, 2014, p. 97 apud DUENHA; NUNES, 2017, p. 111).

No caminho dessa abordagem, a partir dos estudos de Lévy (1996), Ferracini, Rabelo e Reis (2016, p. 277) entendem o corpo como “adensamentos provisórios num fluxo de virtualizações e atualizações”. Dessa maneira, tem-se a ideia de sujeito que vai além da matéria e do espírito e está atrelada a um processo, a um fluxo constante entre virtualizações e atualizações. O corpo passa de um virtual para um atual e de um atual para um virtual, o que

significa que “se expressa a partir do atrito íntimo com o que o move e o paralisa, envolto num emaranhado de linhas de materialidades diversas” (RABELO; FERRACINI; REIS, 2016, p. 278).

Nessa atualização da virtualização, o corpo do performer dá lugar a outro corpo, no qual o corpo individual se dissolve, criando um corpo maior e coletivo. Esse corpo é sinônimo de resistência, de luta para não se desfazer e, como afirmam Rabelo, Ferracini e Reis (2016, p. 280), quando se consegue percebê-lo como um único organismo, tem-se a sensação de um presente eterno, por conseguinte, a intensificação e “expressão das forças de expansão da vida”. Quando a performance *Mercúrio Líquido* se propõe ao encontro de corpos de diferentes linguagens, não se consegue mais distingui-los. Eles se fundem uns aos outros e tornam-se uma massa, que respira, desliza, move-se e integra-se com a cidade, trabalhando com as ideias de não-liderança e escuta interna e externa.

No percurso dessas transformações, abre-se espaço para a imprevisibilidade, para o acaso e para a surpresa. Enquanto a ação acontece, transforma-se, e não será, mesmo que aparentemente igual, à anterior. Rabelo, Ferracini e Reis (2016, p. 280) mencionam que em um nível macroscópico há a repetição, contudo, “quanto mais próximos da zona de potência e em contato com as microperecepções, mais dentro do momento presente (famoso aqui e agora) e suas especificidades nos colocamos”. Nesse processo, real e ficção se sobrepõem e se confundem, as noções de individualidade e sujeito desaparecem, o performer torna-se invisível e então se faz presente.

Suely Rolnik (2006, p. 3) traz o conceito de “corpo vibrátil”. A autora, apoiando-se nas pesquisas da neurociência, aborda a dupla capacidade de cada órgão dos sentidos. A cortical, que corresponde à percepção, trata-se de uma relação de exterioridade, a qual “nos permite apreender o mundo em suas formas para, em seguida, projetar sobre elas as representações de que dispomos, de modo a lhes atribuir sentido”. Já a subcortical corresponde à sensibilidade, e “nos permite apreender o mundo em sua condição de campo de forças que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações”. A partir dessa capacidade que se dissolvem “as figuras de sujeito e objeto, e com elas aquilo que separa o corpo do mundo”, é essa capacidade que Rolnik denomina de “corpo vibrátil”. O contraponto das duas capacidades é o que atravessa o sujeito e desencadeia a crise, no sentido de que se incorporam as sensações aos territórios existenciais e as compartilham, forçando-o a pensar e criar continuamente. Dessa forma, abre-se a possibilidade para a interferência na realidade e para a transformação dos contornos das subjetividades (ROLNIK, 2006).

Nesta ação performativa, *Mercúrio Líquido*, seja por meio do corpo, conforme Rolnik (2006, p. 3), “que tem este poder de vibração às forças do mundo”, ou do corpo com poros dilatados, segundo Duenha e Nunes (2017, p. 111), “que se mistura com o que há nos encontros”, ativa o sensível, para que o outro se torne presença viva. Em busca da vulnerabilidade, anestesiada pelos modos de dessubjetivação atuais, constitui-se como estesia, instrumento de resistência, potência transformadora, modificando as relações entre os corpos que ali transitam.

Isso propõe pensar sobre o corpo cotidiano na urbs. Segundo Jacques:

Os praticantes ordinários das cidades atualizam os projetos urbanos e o próprio urbanismo, através da prática, uso ou experiência cotidiana dos espaços urbanos e, assim, os reinventam, subvertem ou profanam (...) são as experiências corporais que reinventam esses espaços urbanos no cotidiano, continuamente. São sobretudo os usos, as táticas e as ações que importam neste processo de reinvenção, as apropriações feitas a posteriori, com seus desvios, atalhos e astúcias. Os praticantes ordinários das cidades experimentam os espaços quando os praticam e, assim, lhe dão outro “corpo” pela simples ação de praticá-los (JACQUES, 2010, p. 113).

Diante do urbanismo, ao qual Jacques (2010, p. 115) se refere como “desencarnado e espetacular”, a performance atravessa a rotina da experiência urbana e interrompe o transeunte no seu fluxo diário, abrindo-se para algo que não há espaço no dia-a-dia: a natureza inesperada e o afeto. O espectador é solicitado a perceber tanto o que é mais visível, quanto os processos menos visíveis, abrindo possibilidades de mudanças nas percepções em relação ao ambiente e a si mesmo.

Rancière traz a ideia de espectador ativo, que deixa o seu papel de mero observador e assume o de “cientista que observa fenômenos e procura suas causas” (RANCIÈRE, 2010, p. 109 apud DUENHA; NUNES, 2017, p. 103). Nesse sentido, *Mercúrio Líquido* contrapõe-se ao empobrecimento da experiência corporal urbana cotidiana, resultante da imagem e do marketing, e suscita questionamentos, sensações, ritmos, velocidades, que quebram os padrões consensuais estabelecidos pelo urbanismo espetacular. Assim, nas experiências da cidade vivida, tem-se o bom uso da lentidão¹¹, ao invés de concebê-la como “deficiência, ela passa a ser entendida como uma escolha” (SANT’ANNA, 2001, p. 18).

¹¹ Denise Bernuzzi Sant’Anna, em seu livro *Corpos de Passagem*, aborda a ideia da naturalização da velocidade. Faz-se, cada vez mais, mais coisas em menos tempo. A valorização do movimento acelerado trouxe o desejo de se viver mais, de ser mais, independente da qualidade de vida. Em contraponto, a escolha pela lentidão questiona esse modelo de vida e propõe a reflexão sobre essas questões.

Para Jacques (2010), as cidades e os corpos configuram-se em uma relação mútua, o que a autora denomina de corpografia urbana¹². Dessa forma, é possível pensar em corpos modificados pelas memórias dos espaços e que alteram a estrutura de espaços consagrados por meio do seu uso. *Mercúrio Líquido* busca o desvio do corpo entendido como produto, propondo outra experiência corporal cotidiana na urbs, o reuso do espaço e o olhar do observador para além dele mesmo, para o outro e para tudo aquilo que o cerca.

¹² Corpografia, segundo Jacques (2010, p. 114), trata-se de “uma espécie de cartografia corporal, que parte da hipótese de que a experiência urbana fica inscrita, em diversas escalas de temporalidade, no próprio corpo daquele que a experimenta e, dessa forma, também o define, mesmo involuntariamente”.

3 CONCLUSÃO

Nota-se que a arte, ao construir os dissensos, constitui-se como potência política no espaço urbano. À contrapelo do urbanismo desencarnado e espetacular, regido pelos princípios do capitalismo, e que produz espaços públicos homogêneos, controlados e consensuais, a arte pode fissurar esse contexto e suscitar a abertura do sensível. Dessa maneira, ela interfere na construção da corporeidade e propõe outros modos de subjetivação. É aí que se faz como micropolítica, como regime estético – a experiência sensível que produz espaços públicos politizados, que explicita e mantém as tensões na urbs, que cria brechas, frestas, processos de singularização, que resiste à submissão e controle dos corpos.

A performance *Mercúrio Líquido* condensa esses elementos políticos e fomenta a volta do espaço público comum e social, possibilitando a ressignificação de espaços já sacralizados, onde a desaceleração é urgente e necessária, para a constituição de uma cidade mais subjetiva. Trata-se da busca pelo movimento que realmente importa¹³, distanciando-se da falsa agitação, do movimento que se sujeita ao interesse do capital. Por meio dos encontros entre corpos, a performance escuta os terrenos acidentados da urbs e interfere na paisagem urbana, construindo outros olhares e poéticas para os espaços. Surge aí o corpo que se contamina e se transforma a partir dessas relações. Que olha para si, para o outro e para o entorno, modificando a maneira como vivencia o ambiente.

Busca-se também salientar a necessidade de mudança da configuração dos espaços urbanos contemporâneos. É imprescindível pensar a cidade a partir do corpo, moldada pelo corpo. Trazer a arte para a rua evidencia o urbanismo como arte pública, como instrumento político que constrói espaços de lutas, que restitui a cidade a seus habitantes, reestabelecendo a relação de pertencimento entre eles, apaziguada pela ordenação dos espaços. Dessa forma, torna-se possível desenhar outros contornos de subjetividades e construir cidades mais democráticas.

¹³ Para a construção de uma cidade mais democrática, faz-se necessária a produção de subjetividades distintas das políticas de subjetivação propostas pelo capitalismo financeiro. Rolnik (2006, p. 8) constata que os regimes totalitários humilham e desqualificam as expressões do corpo vibrátil, bloqueando a força de criação até que essa se reduza ao silêncio. A lógica do capital, assim como os contextos totalitários, agrava “o estado de alienação patológica da subjetividade, especialmente no que diz respeito à política que rege a relação com o outro e ao destino de sua força de criação”.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ARANTES, O. B. F.; VAINER, C.; MARICATO, E. **A cidade do pensamento único: desmanchando consensos**. Coleção Zero à esquerda, Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

CARREIRA, A. A cidade como dramaturgia do teatro de “invasão”. **XI Encontro Regional da ABRALIC**, p. 6-7, 2007.

COHEN, R. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DUARTE JUNIOR, J. F. **O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível**. 2000. 233 f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP, 2000. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/253464>>. Acesso em: 07 abr. 2019.

DUENHA, M. L.; NUNES, S. M. Presença que não se faz só: potências de afeto no ato de com-por entre corpos. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 7, n. 1, p. 99-122, 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-26602017000100099&lng=en&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em: 07 abr. 2019.

FABIÃO, E. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, São Paulo, v. 8, p. 235-246, 2008. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>>. Acesso em: 07 abr. 2019.

GREINER, C. O corpo e suas paisagens de risco: dança/performance no Brasil. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 7, p. 180-185, 2009. Disponível em: <<https://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/684/640>>. Acesso em: 07 abr. 2019.

HARVEY, D. **Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana**. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2014.

JACQUES, P. B. Notas sobre espaço público e imagens da cidade. **Arquitextos**, São Paulo, ano 10, n. 110. 02, Vitruvius, 2009. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.110/41>>. Acesso em: 07 abr. 2019.

JACQUES, P.B.; BRITTO, F. D. **Corpocidade**: debates, ações e articulações. Salvador: EDUFBA, 2010.

LEPECKI, A. Coreo-política e coreo-polícia. **Ilha Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 13, n. 1, 2, p. 041-060, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41/23932>>. Acesso em: 07 abr. 2019.

MANSANO, S. R. V. Sujeito, subjetividade e modos de subjetivação na contemporaneidade. **Revista de Psicologia da UNESP**, v. 8, n. 2, p. 110-117, 2009. Disponível em: <<http://seer.assis.unesp.br/index.php/psicologia/article/view/946>>. Acesso em: 07 abr. 2019.

NASCIMENTO, E. Corpo-espaço cidade-corpo: possibilidades de urbgrafias na cidade habitada. **Revista de Arquitetura, Cidade e Contemporaneidade**, Pelotas, v. 1, n. 2, p. 22-33, 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/pixo/article/view/11644/7669>>. Acesso em: 07 abr. 2019.

PEES, A. A. **Body-mind centering e o sentido do movimento em (des)equilíbrio**: princípios e técnicas elementares, na criação em dança, pela poética nas linhas dançantes de Paul Klee. 2010. 327 f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2010.

RABELO, F.; FERRACINI, R.; REIS, B. Planos de composição em ato: possibilidades poéticas do cotidiano. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 266-286, 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-26602016000200266&lng=en&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em: 07 abr. 2019.

RODRIGUEZ, K. D. **Princípios e parâmetros do novo urbanismo em territórios planejados no Brasil**. 2016. 156 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, 2016. Disponível em: <<http://tede.mackenzie.br/jspui/handle/tede/2897>>. Acesso em: 07 abr. 2019.

ROLNIK, S. Geopolítica da cafetinagem. **Núcleo de Estudos da Subjetividade**. São Paulo, 2006. Disponível em:

<<https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>>. Acesso em: 07 abr. 2019.

SANT'ANNA, D. B. **Corpos de passagem**: ensaios sobre a subjetividade contemporânea. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.