

O ESPAÇO DE UM CORPO DANÇANTE

Nilo Martins de Santana
niloarquiteto@gmail.com
PPG Performances Culturais/UFG

ISSN 2316-6479

Resumo

Um caminho sem barreiras é sugerido entre os domínios da arquitetura e da dança com o propósito de requalificar o espaço e realçar o corpo. O artigo apresenta um objeto/espaço gerado com base nos movimentos de uma bailarina, e assim se presta a dar subsídios a várias áreas do conhecimento. A questão norteadora do estudo se volta para a articulação entre a dança, o desenho, a arquitetura, de maneira transdisciplinar. Esta análise do movimento se baseia nos estudos de Rudolf Von Laban (1978) e Judith Lynne Hanna (2008), bem como no entendimento labiríntico do espaço de Paola Berenstein Jacques (2001, 2006).

Palavras-chave: corpo, espaço, dança, arquitetura, movimento.

Abstract

A path without barriers is suggested between the fields of architecture and dance in order to reclassify the space and enhance the body. The paper presents an object / space generated from the movements of a dancer, and thus lends itself to giving subsidies to various areas of knowledge. The guiding question of the study turns to the relationship between dance, design, architecture, so transdisciplinary. This analysis of the movement is based on studies of Rudolf von Laban (1978), Judith Lynne Hanna (2008), and understanding the labyrinthine space Paola Berenstein Jacques (2001, 2006).

Keywords: body, space, dance, architecture.

Dançar o espaço que dança

As discussões presentes neste artigo são da ordem do corpo e do espaço que, não obstante, distintos, se inter-relacionam em suas formas de pensar com implicações diretas um no outro. Os espaços são vividos. Neles, paramos, nos movimentamos, nos deslocamos, dançamos, pensamos, nos protegemos, namoramos, descansamos, entre outras práticas. Esses espaços desempenham tais funções por meio da experiência do corpo. São os sensores corporais que nos auxiliam, desde sempre, na percepção do mundo e de nós mesmos.

Na dinâmica da cidade contemporânea os espaços urbanos sofrem grande influência dos jogos mercadológicos, que manipulam a cena da cidade de maneira espetacular, objetivando o lucro. O que transforma o espaço urbano da cidade em grandes cenários espetaculares, não lugares, palco e cenas para o consumo. Do mesmo modo, a arquitetura tem se tornado uma ferramenta para a execução de espaços padronizados, sem qualquer relação com os fenômenos naturais do

lugar, a história de seus usuários, além de não favorecer experiências corporais. O mundo contemporâneo e suas artificialidades – ar-condicionado, escadas rolantes, esteiras rolantes, revolução digital, realidade virtual, entre outros – têm tornado o corpo cada vez mais sedentário, passivo.

A única arte em que o corpo é o protagonista absoluto é a dança. Portanto o estudo do corpo dançante promete ser promissor em oferecer subsídios aos que clamam por lhe dar consciência e dimensão. De uma forma geral, a dança é associada à expressão corporal e à arte do movimento e expressividade corporal. Para sua compreensão, não basta somente considerarmos o texto contido nos movimentos corporais em ação, mas também o contexto social, cultural e histórico em que a dança está inserida, pois, segundo Judith Lynne Hanna (2008, p. 492):

A visão de mundo dos diferentes grupos sociais molda a forma de suas danças, que podem ser entendidas como composições rítmicas de movimentos corporais não-verbais, intencionais, organizados culturalmente a partir da perspectiva do performer, que usualmente é compartilhada pelo público. (Tradução de Luna Negra).

Portanto, uma manifestação corporal não transmite apenas um texto e um tema. Transmite, também, informações sobre o lugar e a cultura de maneira direta, ou indireta, por meio de elementos presentes na expressão corporal de quem executa a *performance*.

A dança é uma atividade multissensorial que se realiza somente por meio dos sentidos. Ela precisa da visão, da sonoridade e dos demais sensores para as movimentações corporais, os quais provocam uma resposta fisiológica no corpo dançante e naquele que vê a *performance*. Ainda segundo Hanna (2008), “[...] músicos e dançarinos possuem a habilidade de alterar o tempo, levando os indivíduos a estados alterados de consciência”. Contudo, a tônica do discurso dançante recai na interação entre espaço e corpo e o que dela resulta, uma vez que o que o espaço pode provocar o corpo, e vice-versa.

Quando criamos um diálogo entre corpo e espaço de maneira transversal, inter-relacionando áreas da dança e da arquitetura, podemos gerar um conhecimento concreto, capaz de dar suporte e subsídios para ambas. Tanto na recolocação do corpo no processo de concepção e vivência do espaço quanto na utilização da visualidade espacial para execução de movimentos.

Qual a diferença possível entre o corpo de uma pessoa que mora em um residencial vertical de classe alta, em um bairro nobre da cidade, e o corpo de uma pessoa que mora em uma favela? A resposta do ponto de vista fisiológico poderia ser não há nenhuma diferença, pois que o organismo do ser humano é igual em todas as partes do mundo. Entretanto a mesma resposta não cabe para

o ponto de vista da vivência corporal, pois os espaços de convívio e do cotidiano dessas pessoas são diferentes.

A premissa de que o homem é produto do meio em que vive se faz verdadeira e afirma-se na escala cultural e antropológica, com implicações em uma escala corporal. A corporalidade de um indivíduo, ou seja, as qualidades corporais, sua postura, modo de andar, de gesticular, entre outros, é produto de uma série de acontecimentos e vivências desse corpo, de maneira abrangente. Até mesmo as crenças (religiosidade) desse indivíduo influem nessa questão.

A arquitetura do lugar, entorno que está sempre em contato com o corpo, também influencia sua construção, na medida em que interfere nas experiências corporais. Por exemplo: uma pessoa que vive em um espaço inerte aos acasos não teria a maleabilidade – jogo de cintura, malemolência, ginga, jeitinho – de uma pessoa que se depara com eles o tempo todo.

Paola Berenstein Jacques (2001), no livro *Estética da ginga*, traça um paralelo entre a arquitetura da favela, a obra de Hélio Oiticica e as figuras conceituais do fragmento, labirinto e rizoma. Dessa forma elucida como ocorrem as relações e interferências entre espaço e corpo na favela. A autora reconhece na obra de Oiticica a transposição dessas vivências. Oiticica, desde que extrapolou o plano da pintura, incitou a vivência de experiências corporais com seus *Parangolés*, inserindo o corpo na obra não como um mero suporte, mas como uma parte fundamental para seu funcionamento e experiência sensorial.

O morador da favela constrói suas casas com materiais que encontra ao acaso em ruas e entulhos, pois, quando um material perece, é substituído por outro, ou quando um material melhor é encontrado substitui outro, ou é agregado ao conjunto. Assim, a construção é sempre contínua e nunca termina. Essa bricolagem tem por objetivo abrigar o construtor e seus familiares. Trata-se de procedimento que decorre do desejo de proteção, intimidade, privacidade, que move a construção de um barraco, de uma casa de alvenaria na favela, e não um projeto. Como diz Jacques (2001, p. 23), “o construtor, desde o começo, deve provar dispor de grande capacidade de adaptação e de imaginação construtiva: o ‘jeitinho’ é a condição *sine qua non* para se construir um barraco numa favela”.

As experiências corporais na favela começam no simples fato do conceito de morar ser substituído pelo provisório conceito de abrigar, tal como mostra Jacques (2001, p. 26):

[...] os abrigos construídos pelos favelados estão mais próximos da bricolagem (e do vestuário) que da arquitetura, sua maneira de viver se aproxima mais da idéia de abrigar que de habitar. Isso muda a relação de temporalidade, já que a grande diferença entre abrigar e habitar vem do fato de que abrigar é da ordem do temporário e do provisório,

enquanto habitar é da ordem do durável e do permanente. O abrigo é provisório mesmo que ele deva durar para a eternidade; a habitação, ao contrário, é durável, mesmo que vá se desmoronar amanhã.

Além da construção, organização e uso dos espaços da favela, sua temporalidade difere daquela da cidade planejada, projetada, pois esta é regida pela instantaneidade dos fatos do mundo contemporâneo sob o ritmo da alta velocidade dos acontecimentos, informações e translados, tudo primando pelo imediato e em alta definição. A materialidade do espaço urbano segue um programa segundo as diretrizes de um projeto predefinido. Assim, na contramão, a temporalidade da favela está sujeita ao tempo de quem a constrói, ao andamento do acaso, pois os construtores da favela contam com o tempo para a coleta de materiais. A velocidade da cidade planejada não cabe completamente nos pequenos espaços dos barracos e becos da favela.

Quando se muda a relação com o tempo, automaticamente muda-se a relação com o espaço. Essa relação é mais bem explicada quando Jaques (2001, p. 55) clareia:

[...] o espaço dos favelados e dos arquitetos decorre também de sua relação com a temporalidade: conforme a idéia seja de abrigar ou de habitar, há um processo espaço-temporal diferente. Podemos dizer, então, que os arquitetos têm o hábito de espacializar o tempo, ao passo que os favelados agem mais temporalizando o espaço.

Essa temporalização decorre de os moradores da favela viverem um tempo dual. Seguem a velocidade imposta pelo tempo da cidade formal, pois muitos dos moradores trabalham e dependem dela, mas têm seu próprio tempo na dinâmica do tempo da favela. Seguir o ritmo da cidade formal nas quebradas da favela exige do corpo uma percepção sensorial e espacial dilatada.

Aumentando a escala de observação, saindo do plano do abrigo e habitação, microscopicamente percebemos a escala da rua e becos. Os caminhos quebrados da favela evocam o mito do labirinto de Cnossos. Conquanto projetado pelo arquiteto Dédalo, o labirinto foi criado no intuito de perder-se, diferentemente dos arquitetos urbanistas que negam a errância, ou seja, projetam no intuito de não deixar-se perder. Nessa direção, Jacques (2001, p. 85) afirma:

Para poder penetrar no labirinto, percorrê-lo, faz-se necessário saber seguir, com os passos, a música dos seus meandros. Em lugar de andar, é preciso saber dançar. O espaço da vertigem é o espaço dançado: ou o acompanhamos, ou caímos no vazio. Para dominar o labirinto, é preciso voar, mas antes de aprender a voar, é necessário aprender a dançar. O labirinto implica o aprendizado da dança.

Dançar no e o espaço. Lição aprendida, já nos anos 1960, pelos surrealistas que perambulavam pela cidade ao “acaso objetivo” ou à deriva urbana dos situacionistas. Perder-se propositalmente na cidade para praticá-la, vivenciá-la. O ato de experienciar a cidade imprime no corpo as percepções tidas dela. Quanto mais os sentidos estiverem abertos às percepções, maior a apreensão desse espaço, “corpografia urbana”, que Jaques (2006, p.119) classifica como “a memória urbana no corpo, o registro de sua experiência da cidade”. Para essa percepção a cidade precisa ser tateada e sentida, por meio de seus cheiros e sons, e o olhar compõe experiência. Experiências que se seguem na contramão da experiência de viver a cidade somente com base na visão calcada em uma percepção superficial do conjunto.

O herói Teseu e seus companheiros, no mito do labirinto, fazem uma dança que imita os caminhos sinuosos do labirinto de Cnossos, dança ensinada por Dédalo, o arquiteto do labirinto. De forma análoga, nas favelas do Rio de Janeiro dança-se o samba, que parece ter uma relação mimética com o ritmo das quebradas e meandros dos becos da favela. A experiência espacial labiríntica no percurso das favelas é assim explicitada por Jacques (2001, p. 67):

O samba dançado seria, portanto, uma representação do percurso das favelas, a expressão da experiência espacial labiríntica que contagia os movimentos do corpo. Quem dança o samba repete a experiência física de percorrer os meandros das favelas; esse espaço confuso, difícil de ser apreendido, encontra, assim, sua melhor representação.

Do dito, a materialidade do espaço possui uma musicalidade determinada pela forma que esse apresenta. A palavra ritmo pode servir tanto para designar a ordenação de elementos no espaço, ou do próprio espaço, quanto para designar a cadência de uma música. O espaço mais ritmado é também mais musical, portanto mais fácil de ser apreendido por intermédio da escuta do que da visão, mais prático se for dançado do que andado.

A dança condensa a música e dilui a arquitetura. A dança transforma o espaço em movimento: temporaliza o espaço. A música, disciplina temporal, e a arquitetura, disciplina espacial, se casam na dança, disciplina do movimento. O espaço labiríntico é o espaço em movimento. (JACQUES, 2001, p. 85).

Esse entendimento de Jacques fundamenta o estudo que aqui relato. Revela a forma com que o espaço e a temporalidade da favela são capazes de determinar um corpo específico, um corpo quase que instintivamente dançante, uma antítese de um corpo da cidade formal, das cidades planejadas

e espetacularizadas de hoje. Por isso mesmo, tornou-se, para mim, uma ótima baliza para este estudo, além de uma provocação.

13,1 segundos de uma coreografia

Meu objeto de estudo é um artefato gerado diretamente de uma experiência, fruto das provocações postas anteriormente. Ele mostra um corpo em movimento, mais precisamente um corpo dançando que executa uma coreografia. Tal estudo foi realizado basicamente para o entendimento de como um corpo dançante pode gerar um espaço a partir de seus movimentos.

A transposição dos movimentos realizados por uma bailarina para um espaço físico e palpável elucidou os caminhos percorridos pelo seu corpo. Movimento corporal que tem como intuito revelar um espaço com propriedades aplicáveis, seja pela forma plástica ou pelo potencial “corpográfico” – capacidade de a experiência de um espaço modificar um corpo – nas áreas de arquitetura, urbanismo, artes plásticas, arte urbana, cenografia, entre outras.

Este estudo também é experimentação de uma metodologia que visa à transposição e representação dos movimentos de um corpo dançante, no espaço físico e palpável. O desenho com linhas possibilitou-me essa representação visual, entretanto meu contato prático com a dança facilitou a visualização dos princípios de movimentação da bailarina. Além disso, Rudolf Laban foi a base teórica imprescindível para possibilitar os desenhos do movimento. Os estudos registrados no livro *Domínio do movimento* (1979) deram-me noções de peso, tempo, espaço, fluência e suas derivações. Esses estudos foram o suporte necessário para a execução do meu trabalho.

Primeiramente, escolhi o vídeo de um solo de uma coreografia concebida por Henrique Rodovalho, em 2005, tendo Lavinia Bizzotto como intérprete. Foi elaborada para o espetáculo *Só tinha de ser com você*, do repertório da Quasar Cia. de Dança.

Em seguida, procedi a uma fragmentação do vídeo, dividindo-o em *frames*, com auxílio dos programas de computação Corel Draw e Flash 9. Com base na experiência do desenho sobre os *frames*, foram separados os treze primeiros segundos da coreografia, começando no instante em que a música se inicia e concluindo com o amortecimento de um salto da intérprete. Os exatos 13,1 (treze vírgula um) segundos de vídeo resultaram em 158 *frames*.

Dos 158 *frames* separei 32, divididos de forma igual, ou seja, separei um *frame* a cada cinco, para apresentar neste artigo de forma ilustrada. Conservei a temporalidade proporcional entre cada *frame*.

Os percursos do movimento de cada parte do corpo são as linhas e os traços fragmentados. Representam o surgimento de uma linha, e a posição da parte do corpo, seguida pela linha, se encontra em cada *frame*. O critério para o surgimento de linhas sobre o *frame* foi o estímulo do movimento ou esforço. Quando um movimento começa pela mão, por exemplo, essa mão passa a ter uma linha que a seguirá até o fim do vídeo. É possível que uma parte que inicia o movimento, como um cotovelo, por exemplo, ao qual corresponde uma linha, possa impulsionar outro movimento em *frames* seguintes, mas como a linha já está seguindo seu percurso, o desenho continua sem alteração, não surgindo nenhuma nova linha.

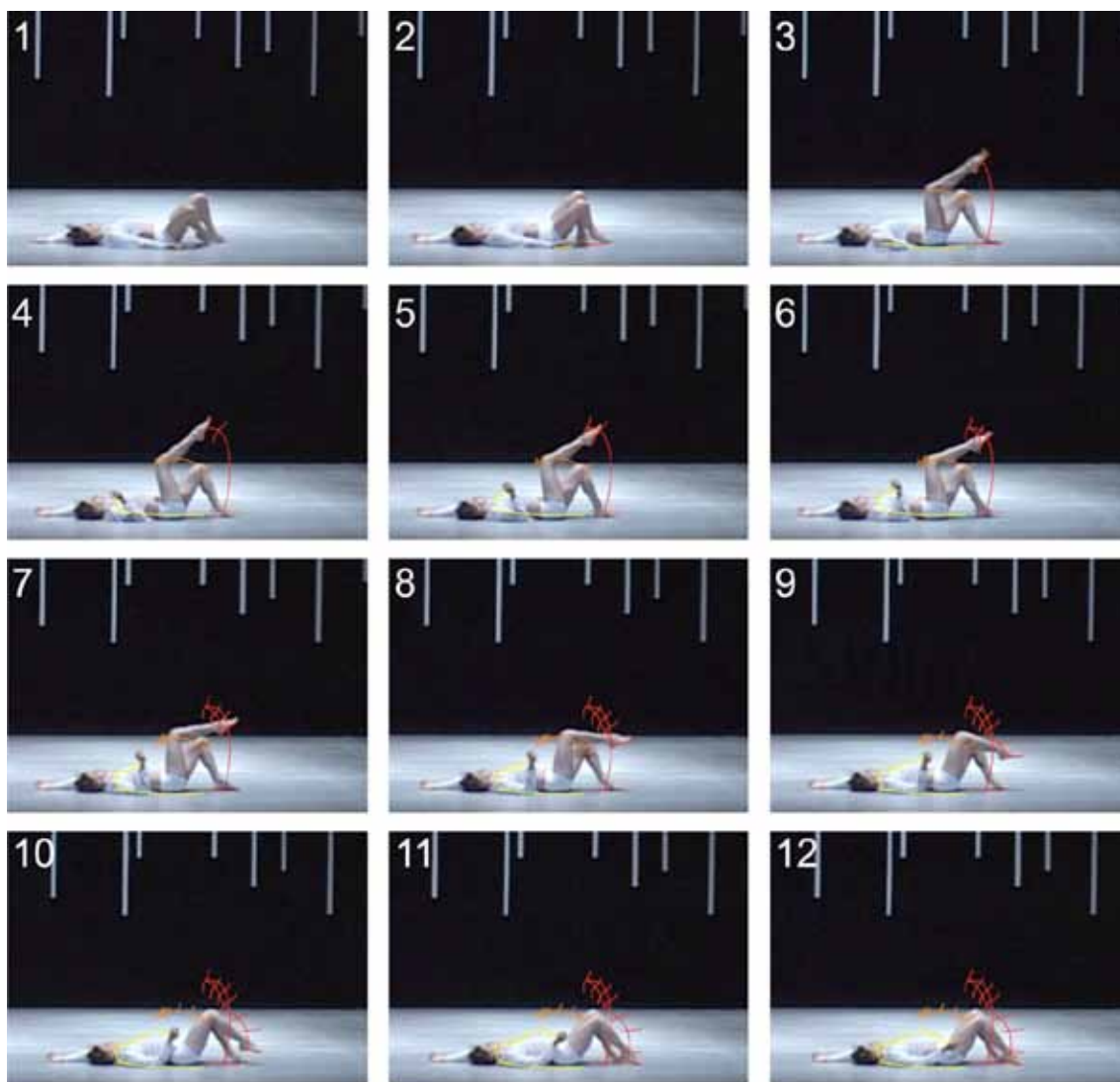


Fig.1- Frames 1-12 : trecho do vídeo com intervenção das linhas de desenho para o objeto de estudo. Fonte: Retirado do vídeo do espetáculo *Só tinha de ser com você* (2005), da Quasar Cia. de Dança, produzido e disponibilizado pela própria companhia.

Com base nos estudos de Laban (1979) a respeito da descrição do movimento, é possível perceber que a bailarina inicia a coreografia na posição deitada com a frente do corpo para cima, com os joelhos dobrados e pés no chão, faz um gesto firme, súbito, flexível e livre com sua mão direita para o lado, descrevendo um desenho em formato de arco em torno da articulação do cotovelo. Simultaneamente ao gesto da mão, a bailarina move a perna para frente, mantendo a articulação do joelho estática, em um gesto com os mesmos aspectos, firme, súbito, flexível e livre, descrevendo um desenho em formato de em arco em torno da articulação do quadril.

Uma observação importante a ser feita é a analogia possível entre as partes que se movem e as pontas de um compasso. A parte que se move seria a ponta do compasso que descreve o desenho, e a articulação seria a ponta seca do instrumento fixa no papel, contudo, no movimento da dança, as implicações são tridimensionais (serão comentadas mais adiante no texto).

Continuando a descrição do movimento, o tempo, antes súbito, passa a ser sustentado, e o peso firme torna-se suave, tanto para o gesto do braço quanto para o da perna. As direções também mudam, quando a perna realiza um desenho contrário ao anterior, voltando à posição inicial pelo mesmo caminho, enquanto a mão volta para a posição inicial, seguindo, pela frente, assim descrevendo também um desenho em formato de arco, tendo a articulação do cotovelo como centro da angulação desse arco.

Nos momentos dos *frames* 7 ao 12, ocorreu uma interessante intervenção que não havia notado antes de começar o estudo. A câmera que está filmando a coreografia movimenta-se lentamente para a esquerda, o que provoca um movimento relativo do desenho, fazendo que o arco descrito pela mão se torne um arco de parábola, como se estivesse arrastando a ponta fixa do compasso enquanto se descreve o desenho com a outra ponta. No movimento do gesto da perna originou-se um desenho sinuoso no lugar do arco, que deveria voltar pelo exato lugar de onde tinha passado, sendo que o centro do arco não havia mudado, porém, como a mudança foi no olhar do observador, o desenho também se modificou.

No decorrer dos *frames*, é possível notar a maneira característica de a Quasar organizar seus movimentos: o movimento de uma parte sucede outro de outra parte, formando assim uma sintaxe da sua dança. Isso fica claro com a maneira de as linhas se moverem, pois uma se move na sucessão de outra, deixando clara também a relação de corpo fragmentado, composto de partes independentes.

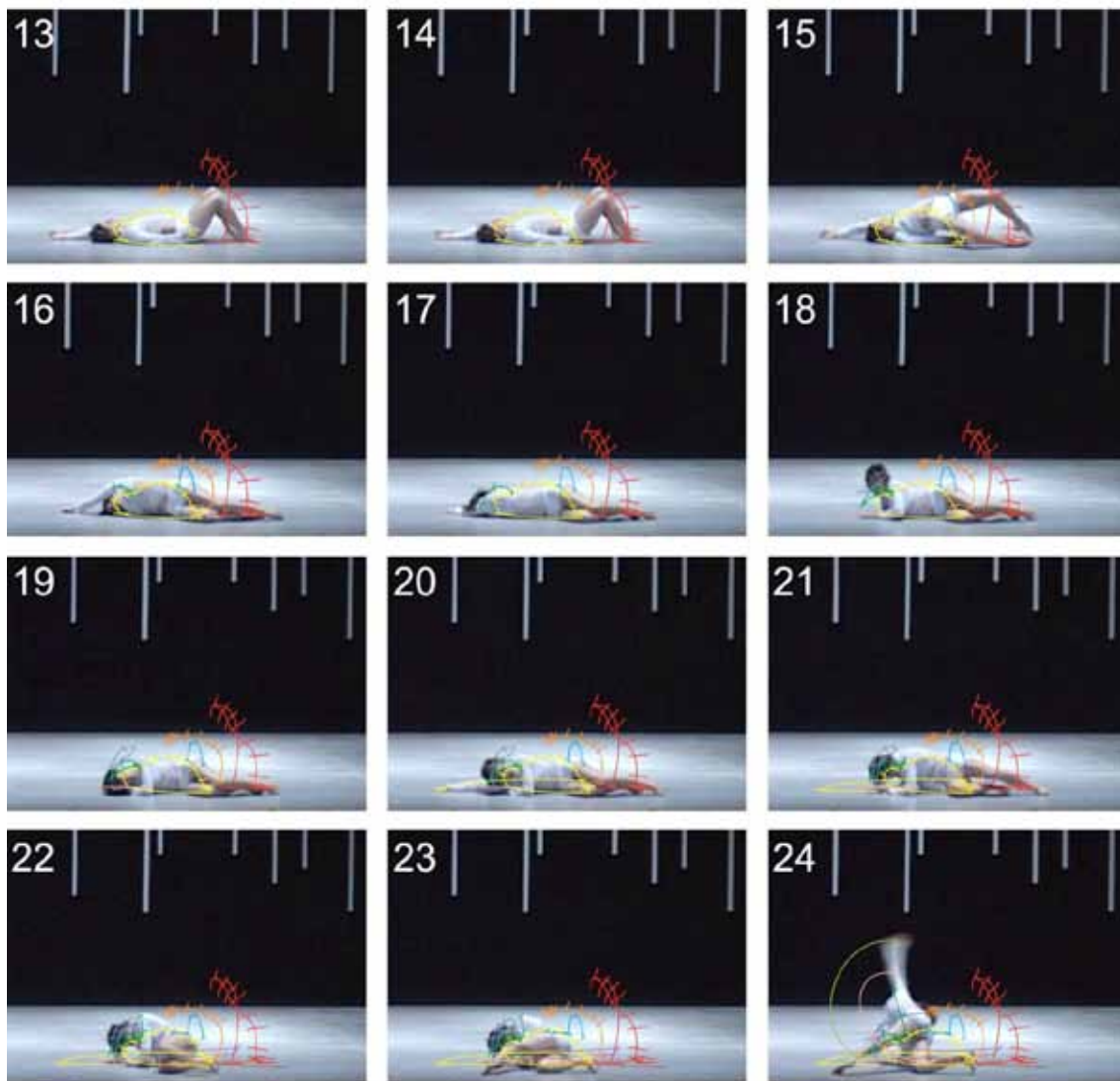


Fig.2- Frames 13-24: trecho do vídeo com intervenção das linhas de desenho para o objeto de estudo. Fonte: Retirado do vídeo do espetáculo *Só tinha de ser com você* (2005), da Quasar Cia. de Dança, produzido e disponibilizado pela própria companhia.

Por exemplo, nos *frames* de número 15 a 18, observa-se o início da movimentação a partir da perna direita, que dá ênfase para a movimentação da tíbia. Esta se dirige ao chão, e na sucessão desse movimento segue o quadril, ampliando a abertura da virilha, dando ênfase para a região da crista ilíaca, que descreve um desenho angular, em azul. Após o repouso do quadril sobre o solo, que passa por cima do braço direito, sucede o movimento do ombro, representado na cor verde, que segue a movimentação da perna e do quadril. Nessa sucessão de movimentos, o braço esquerdo, que se encontra em repouso acima da cabeça, não se moveu. Até o *frame* 18, ele seria como uma palavra que foi posta ali para ser entendida, igualmente às posições das outras partes, as pernas e o quadril, e o braço direito, que já estava em repouso, permanecerá

naquela posição, até que sejam registrados de forma a compor uma frase, seja com o braço ou com qualquer outro movimento que esteja por vir.

Seguindo na observação dos *frames*, dando destaque à linguagem utilizada pela Quasar, a parte inferior do corpo – os quadris e pernas – está parada dos *frames* 16 ao 20, período em que a parte superior do corpo está se movimentando. Nos *frames* 21, 22 e 23, é a vez de a parte inferior do corpo se movimentar, permanecendo, assim, o tronco, os braços e cabeça estáticos, elucidando um diálogo entre as partes, graças ao revezamento do fluxo do movimento.

No *frame* 24, a movimentação se inicia a partir da mão esquerda. E a relação existente entre a linha produzida pela mão (na cor verde) e a linha que segue o cotovelo (na cor rosa) explicita mais o funcionamento da construção do desenho. Quando o cotovelo se encontra esticado, a mão descreve uma circunferência, tendo a articulação do ombro como centro. No entanto, quando nesse mesmo processo o cotovelo é flexionado (*frame* 25), o desenho da mão deixa de descrever um círculo, formando então um desenho, que descreve uma curva complexa.

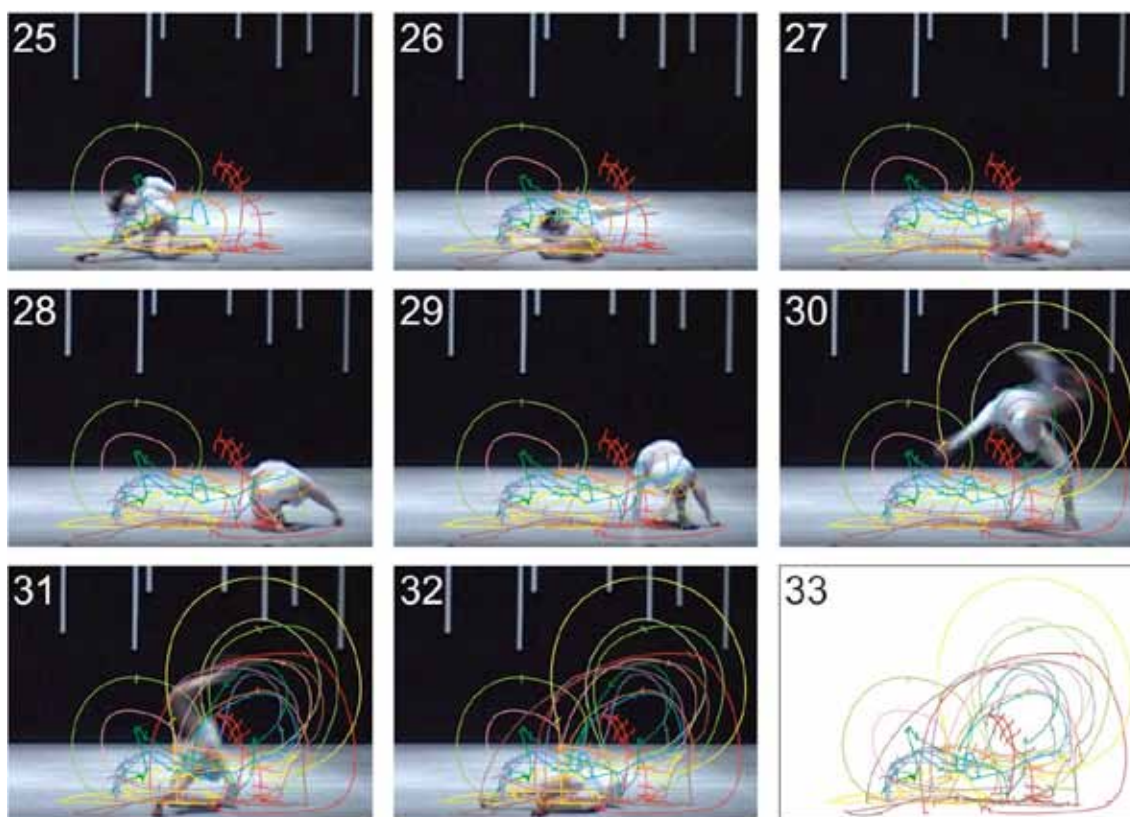


Fig.3 - Frames 25-33: trecho do vídeo com intervenção das linhas de desenho para o objeto de estudo.

Fonte: Retirado do vídeo do espetáculo *Só tinha de ser com você* (2005), da Quasar Cia. de Dança, produzido e disponibilizado pela própria companhia.

A partir do *frame 26*, o movimento acontece de maneira simultânea, de modo que todo o corpo move-se formando um bloco em deslocamento. No *frame 29* o corpo se encontra agrupado para impulsionar ao salto, que ocorre de forma sucessiva em relação às partes superiores e às partes inferiores do corpo. As pernas impulsionam ao salto, e os braços e tronco giram dando a direção. Como em um processo de alavancas, em sucessão ao primeiro movimento, os quadris e pernas seguem a rotação e direção dada pelas partes superiores. Nesse caso, o eixo que provoca os desenhos está em processo de suspensão, subindo e depois descendo, gerando uma série de linhas em espiral e de grande amplitude.

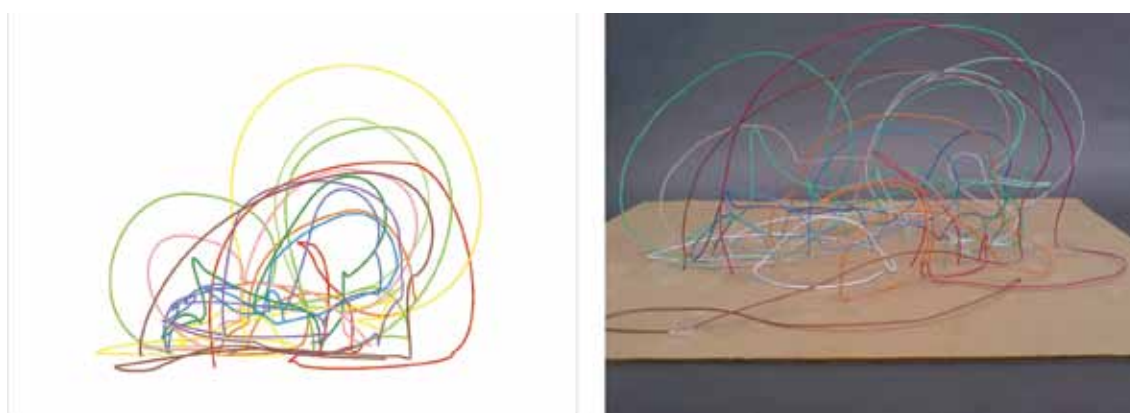


Fig. 4- Linhas tiradas da intervenção sobre o vídeo e o objeto gerado a partir das linhas.

Fonte: Produção do autor.

As linhas feitas sobre o vídeo resultaram em um desenho bidimensional, definido pelas perspectivas de um percurso, o que implica um desenho tridimensional. Procedi, então, à confecção de uma maquete que melhor representasse os caminhos percorridos pelo movimento e o espaço por ele gerado. A preocupação no momento do feitiço da maquete foi em manter a proporção das linhas resultantes dos percursos do movimento e fixadas no desenho. Para esse propósito imaginei sempre o corpo da bailarina e suas partes na escala da maquete, como o agente gerador do desenho.

Os materiais utilizados foram pequenos fios de cobre encapado, que são normalmente encontrados em cabos de rede ou fios telefônicos. Eles foram modelados a contento e fixados sobre uma base de papel craft rígido. A variedade de cores dos fios facilitou a confecção da maquete de uma forma mais inteligível, sendo cada cor a representação de uma parte do corpo que se movimenta.

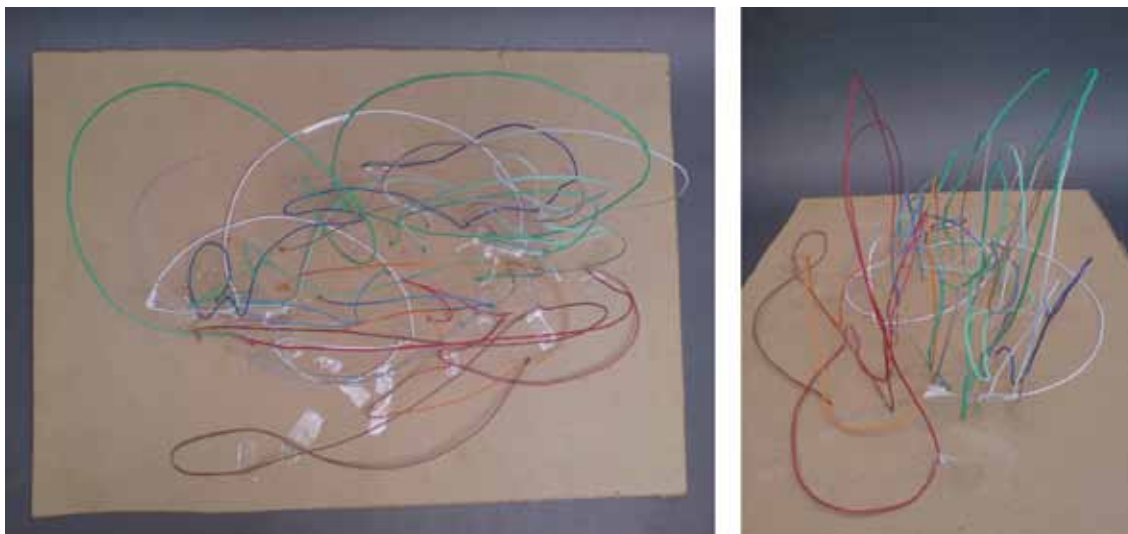


Fig. 5- Objeto visualizado por cima e pelo lado. Fonte: Produção do autor.

O espaço resultante da experiência possui uma dinâmica confusa, porém contínua. Uma observação cuidadosa permite perceber as relações entre articulação e desenho que resultam o movimento, o caminho percorrido pelo movimento e até as ações de esforço para preparação do salto.

O objetivo do estudo é a obtenção de elementos retirados da dança, uma arte que tem como protagonista o corpo, para suas aplicações no espaço da arquitetura, do urbanismo, das artes plásticas, da cenografia ou para ser vivenciado. Desses espaços que são provenientes de uma vivência de dança espera-se uma resposta corporal análoga ao ato da dança, tornando um ciclo genuíno entre corpo e espaço, e seu caminho inverso. O movimento é o elemento de interlocução entre os dois.

Considerações finais

Quem dança estabelece um diálogo entre seu corpo e o espaço que ocupa. Gera espaço por meio dele. Por outro lado, o espaço edificado dialoga com o corpo, chegando a modificá-lo. Na escala da cidade é possível identificar uma grafia impressa no corpo de quem a pratica (BRITTO; JACQUES, 2008). O espaço é capaz de gerar um corpo e, por sua vez, o corpo é capaz de gerar um espaço. São muitas as relações já existentes e estabelecidas em vários campos. Contudo, com este trabalho pretendo indicar um caminho para se relacionar corpo e espaço de forma a não ficar apenas no plano estético ou dentro do domínio de cada disciplina. Proponho, por conseguinte, o estabelecimento de um caminho transversal entre as áreas com resultados transdisciplinares.

Referências

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução de Lúcia Mucznik. São Paulo: Bertrand, 1994.

HANNA, Judith Lynne. *Breve conceito da dança*. 20 fev. 2008. Disponível em:

<http://ensinodearte1em.blogspot.com/2008/02/breve-conceito-de-dana.html>.

Acesso em: 7 maio 2013.

HANNA, Judith Lynne. A nonverbal language for imagining and learning: dance education in K-12 curriculum. *Educational Researcher*, v. 37, n. 8, p. 491-506, 2008. Disponível em:<

<http://www.adta.org/resources/Documents/Hanna%2520Ed%2520Researcher%252010.pdf>>. Acesso em: 7 maio 2013.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/RIOARTE, 2001.

JACQUES, Paola Berenstein; JEUDY, Henri Pierre. *Corpos e cenários urbanos*. Salvador: EDUFBA, 2006.

LABAN, Rudolf von; ULLMANN, Lisa (Org.). *O domínio do movimento*. Tradução de Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1978.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Trad. Maria Celeste da Costa e Souza e Almir de Oliveira Aguiar. São Paulo: Nacional, 1976.

NESBITT, Kate (Org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

Minicurriculo

Nilo Martins de Santana, possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela PUC Goiás (2009). Tem experiência na área de Arquitetura e Urbanismo, com ênfase em Projeto de Arquitetura e Interiores, e no ensino de informática para representação gráfica em Arquitetura. Têm experiência também com atividades culturais que envolve dança e performances em parceria com companhias de dança, realizando trabalhos na mesma área como pesquisador e interprete. Atualmente cursa mestrado em Performances Culturais pela UFG.