

CORPOS VISÍVEIS, SENSAÇÕES SENSÍVEIS: AS TÁTICAS DOS ESPAÇOS EMOCIONAIS

Bruna Roncari¹

Universidade Federal da Bahia

Resumo

O projeto em desenvolvimento no mestrado de dança da UFBA, intitulado *Espaços Emocionais: Processos sensoriais em ambientes (des) controlados*, visa a construção de espaços baseados nas relações que podem ocorrer dentro deles, a partir da elaboração de espaços-experiência que constituam também espaços-tempo de ação. O corpo encontra-se no centro destas experimentações, já que se compreende que é a partir dele que percebemos o mundo e construímos conhecimento, e é em sua interação com dispositivos tecnológicos que se espera explicitar suas potências de ação e reação, propondo a identificação dessa interação como comunhão e apontando para a dimensão ritual da experiência. Discutiremos, portanto, as formas que esse processo pode assumir, descrevendo as táticas de tornar corpos visíveis e sensações sensíveis, a partir principalmente de práticas corporais que expressem estados de corpo e de consciência não ordinários, como devir corpo-feminino e tecnocrático, e as possibilidades de compreensão das dinâmicas de controle e resistência que podem ser estabelecidas.

Palavras chave: Corpo; Espaço-experiência; Ação; Potência.

Introdução

Em *Vigiar e Punir*, Foucault chama atenção para o encerramento do corpo dos indivíduos em cenários disciplinares, provocando uma espécie de adestramento, em que “um conjunto de regulamentos militares, escolares, hospitalares” e “processos empíricos e refletidos” são postos em prática para “controlar ou corrigir as operações do corpo”. Desta forma, uma subjetividade é criada por um poder normativo.

As disciplinas, organizando as 'celas', os 'lugares' e as 'fileiras' criam espaços complexos: ao mesmo tempo arquiteturais, funcionais e hierárquicos. São espaços que realizam a fixação e permitem a circulação; recortam segmentos individuais e estabelecem ligações operatórias; marcam lugares e indicam valores; garantem a obediência dos indivíduos, mas também uma melhor economia do tempo e dos gestos. São espaços mistos: reais pois que regem a disposição de edifícios, de salas, de moveis, mas ideais, pois projetam-se sobre essa organização características, estimativas, hierarquias. (FOUCAULT, 2004, p.126)

A partir desse tipo de organização, não só os espaços coletivos são controlados. A disciplina exercida neles contamina os espaços pessoais.

Projetamos espaços para que as coisas que consumimos caibam neles. Consumimos cada vez mais coisas para preencher os espaços. Neste universo em que “a história e a memória são construções signílicas e a cultura é processo, vale apostar na estabilidade das relações e na continuidade dos processos cognitivos, ao invés de investir todos os esforços na durabilidade de coisas” (GREINER, 2005, p.104). A proposição de Greiner sintoniza-se ao

¹ Mestranda em Dança pela UFBA sob orientação de Profa. Dra. Gilsamara Moura.

conceito de “cultura materializadora” proposto por Flusser para nomear o que é comumente chamado de “cultura imaterial”, e para indicar novos objetivos da criação, relacionados a “realizar as formas projetadas para criar mundos alternativos” (FLUSSER, 2007, p.31).

A padronização das configurações dos lugares onde vivemos não age apenas sobre os objetos. Padroniza também comportamentos, dita as possibilidades de relacionamento com o próprio espaço, com os dispositivos disponíveis, com o consumo, e com outras pessoas. “É a relação da subjetividade com sua exterioridade – seja ela social, animal, vegetal, cósmica – que se encontra assim comprometida numa espécie de movimento geral de implosão e infantilização regressiva.” (GUATTARI, 1990, p.8). O espaço estabelece uma relação de troca com as consciências que o preenchem, repercutindo na construção de sistemas de valores simbólicos. “De alguma forma, esta relação entre o corpo, as estruturas de poder e o discurso do corpo, vem sendo levantada por muitos estudiosos, inclusive no que se refere à sua fenomenologia e, mais recentemente, à análise rizomática, como propôs Gilles Deleuze” (GREINER, 2005, p.28).

Os espaços possíveis não são satisfatórios. Se invocarmos os pares virtual-atual e real-possível, podemos compreender que uma possibilidade é dada a partir do real e para o real. A realização de algo que é possível é uma reprodução de algo que já existe em realidade. O possível é uma repetição do real. Se pensarmos em espaços possíveis, pensaremos em espaços muito parecidos com os que conhecemos, com mudanças que implicarão em variações muito pequenas. Um espaço virtual é um espaço potencial. Ainda não encontrou uma forma de existir na realidade concreta, mas existe em potência.

A virtualização pode ser entendida como o movimento inverso da atualização. Consiste em uma passagem do atual ao real em uma 'elevação a potência' da entidade considerada. A virtualização não é uma desrealização (a transformação de uma realidade num conjunto de possíveis), mas uma mutação de identidade, um deslocamento do centro de gravidade ontológico do objeto considerado: em vez de se definir principalmente por sua atualidade ('uma solução'), a entidade passa a encontrar sua consistência essencial num campo problemático. Virtualizar uma entidade qualquer consiste em descobrir uma questão geral a qual ela se relaciona, em fazer mutar a entidade em direção a essa interrogação e em redefinir a atualidade de partida como resposta a uma questão particular (LÉVY, 1996, p.7).

Portanto, o que estou chamando de espaço emocional pode ser compreendido como a concepção de uma espécie de campo potencial, promovendo um “processo de transformação de um modo de ser num outro” (LEVY, 2007, p.3).

Quando conseguimos ampliar nossa noção de espacialidade e nos desprendemos dos padrões a que estamos acostumados, das soluções anteriores do problema “espaço”, podemos imaginar, a partir de suas virtualidades, novas configurações para a sua realização, procurando “algo que se coloca atravessado à ordem 'normal' das coisas – uma repetição contrariante, um dado intensivo que apela outras intensidades a fim de compor outras configurações existenciais” (GUATTARI, 1990, p.28).

Interessam aqui as configurações que o espaço pode assumir no sentido de exploração de modos de produção de subjetividade, da investigação de formas de modificar a percepção e a consciência e da criação de “novos sistemas de valorização” (GUATTARI, 1990, p.50) para formular um conceito do que seria um espaço emocional. Este conceito não busca de forma alguma gerar regras ou modelos, e sim circundar alguns temas e formas que possibilitem diálogos – não necessariamente verbais – reflexões e deslocamentos acerca de nossas relações com os espaços públicos e privados, de nossas relações de convivência, e de nossas

relações com experiências e opiniões que nos são impostas, às vezes imperceptivelmente, no cotidiano. Aí sim podemos estabelecer um modelo, mas concebido como um mapa.

Antes de prosseguir, precisamos introduzir o corpo nesta discussão, e entender sua importância nos processos de invenção. Consideramos que ele é, precisamente, o lugar onde esses processos ocorrem e onde agem, gerando outros processos, e precisamos nos familiarizar com a ideia de que, não apenas o cérebro, mas o corpo todo pensa, aprende e conceitua. Portanto, pensar o espaço é pensá-lo com o corpo e é também vivê-lo.

A descoberta de que, não apenas o sistema nervoso central, mas também o imunológico e o sensorio-motor tem natureza cognitiva, aponta a necessidade de renovar a forma como interpretamos as relações entre o corpo e a consciência. Se entendermos os espaços emocionais como uma reestruturação do espaço destas relações, precisamos pensar sua potência em função das potências da relação corpo-consciência.

O que fica saliente é o fato de que os processos motores têm relação com a percepção espacial e com os processos cognitivos. “As experiências são frutos de nossos corpos (aparato motor e perceptual, capacidades mentais, maquiagem emocional, etc), de nossas relações com nosso ambiente físico (mover, manipular objetos, comer, etc.), e de nossas interações com outras pessoas dentro de nossa cultura (em termos sociais, políticos, econômicos, religiosos)” (GREINER, 2005, p.46). Por meio dessa rearticulação entre espaço, corpo e consciência, é possível por em prática experiências que desestabilizem algumas concepções e valores socialmente estabelecidos, repercutindo nos posicionamentos que assumimos e tentando deslocar seus sentidos para a conscientização de alguns estímulos aos quais não estamos acostumados a dar atenção.

Podemos delinear espaços de acordo com nossa imaginação, e que sejam mais coerentes com nossos desejos e necessidades, já que nada nos impede de imaginar, projetar e criar.

Considerar as potências do espaço, e descobri-lo como *máquina de guerra*, é praticar a psicotopologia.

O mapa está fechado, mas a zona autônoma está aberta. Metaforicamente, ela se desdobra por dentro das dimensões fractais invisíveis à cartografia do Controle. E aqui podemos apresentar o conceito de psicotopologia (e psicotopografia) como uma "ciência" alternativa àquela da pesquisa e criação de mapas e "imperialismo psíquico" do Estado. Apenas a psicotopografia é capaz de desenhar mapas da realidade em escala 1:1, porque apenas a mente humana tem a complexidade suficiente para modelar o real. Mas um mapa 1:1 não pode "controlar" seu território, porque é completamente idêntico a esse território. Ele pode ser usado apenas para sugerir ou, de certo modo, indicar através de gestos algumas características. Estamos à procura de "espaços" (geográficos, sociais, culturais, imaginários) com potencial de florescer como zonas autônomas – dos momentos em que estejam relativamente abertos, seja por negligência do Estado ou pelo fato de terem passado despercebidos pelos cartógrafos, ou por qualquer outra razão. A psicotopologia é a arte de submergir em busca de potenciais TAZs (BEY, p.4).

TAZ é a sigla em inglês para Zona Autônoma Temporária. Liberam um território – de terra, de tempo, de imaginação, etc. – pelo tempo que é possível protegê-lo do controle de uma máquina de Estado. Um espaço emocional não é exatamente uma TAZ, mas há similaridade entre eles. Como uma TAZ, o espaço emocional é quase uma fantasia poética e deve ser compreendido em ação. Espera-se que a partir dele, durante sua realização, ou por consequência desta, possamos encontrar Zonas Autônomas Temporárias, ou criar oportunidades e meios propícios para o seu surgimento, para sua emergência.

Corpos visíveis

As questões que envolvem o corpo são políticas, mas são indissociavelmente questões de representação, há corpos normais, que devem ser vistos, e corpos dissidentes, que devem ser mantidos fora de vista (MIRZOEFF, 1995, p.7). Essas questões condicionam sua existência à forma como se apresenta, como é mostrado, às práticas que realiza. O que fica visível depende do que interessa, e a quem interessa, que seja visível, normatizando as formas de apresentação pelas formas correntes de representação. O que é dissidente é identificado como ameaça. O que é dissidente é impróprio, no sentido de ser inadequado, mas também no sentido de ser expropriado do próprio corpo, como se o corpo pertencesse à norma, e não ao ser-corpo.

Sempre que a dança é tratada como linguagem, implicitamente carrega a proposta de que é uma das línguas nas quais o corpo se manifesta, e então, adentra nas implicações da língua aqui expostas. E, no caso da língua da dança, a visualidade se destaca como uma questão. (GREINER, KATZ, 2012, p.4)

A dança torna o corpo visível. Ou torna visível alguma coisa no corpo. A visualidade a vincula a um discurso confessional, em que o dançarino expressa uma “verdade interior”. A condição de existência do dançarino passa pela visibilidade, e a da dança pela possibilidade de tradução do que é visto. Como explicam Greiner e Katz, a partir de Foucault, a agência de dominação reside naquele que vê, na fala que traduz o que é visto, e não naquele que é visto.

Sem esse vínculo com algo invisível que se torna visível pela dança, a tendência é concordar que se não há nada para ser traduzido, não é dança, porque está rompendo o contrato tradutório entre a “verdade interior” e a forma que ela pode tomar na dança. Não sem motivos, o pensamento crítico precisa de um certa obscuridade para se construir, o que faria da dança confessional um exercício de submissão, sem autonomia. (GREINER, KATZ, 2012, p.5)

A forma como a dança é representada submete sua validação a *normalidade* de sua apresentação. As autoras utilizam o paradigma da imunização de Roberto Esposito para determinar a visualidade na dança como forma imunitária. Sendo o centro da auto-representação moderna, essa semântica imunitária implicaria numa condição que dispensa os membros envolvidos de uma obrigação recíproca, exonerando o ônus da relação (GREINER, KATZ, 2012, p.9).

Em sintonia com este pensamento, Peggy Phelan (2005) sugere que o performer sempre está na posição feminina em relação ao poder, sendo que mulheres e performers se encontram frequentemente na posição de “vender” ou “confessar” algo à alguém que está na posição de “comprar” ou “perdoar”. A autora problematiza assim a evocação do desejo baseado na desigualdade entre performer e espectador – o último estando em condição de silenciosa dominação – num modelo aparentemente compatível com o desejo masculino tradicional, revelando posições dependentes da visibilidade e de um ponto de vista coerente.

Se a agência de dominação reside em quem olha, ou seja, no caso da dança, em quem assiste a dança, e se trouxermos o conceito de interpelação, que levanta que a dança também pode colocar o público em situações de submissão (FRANKO, 2002, p.60 apud Lepecki, 2006, p.26)

resta saber como podem se desenrolar esses processos e que papel o movimento e a visualidade tem neles. “A questão é saber se o dominante se move e como. Assim como saber quando, o que e a quem o dominante exige que se mova” (LEPECKI, 2006, p.31)² e apontar, como faz Peggy Phelan, a necessidade de performers e seus críticos começarem a redesenhar esse estável conjunto de suposições sobre as posições das trocas teatrais (2005, p.163).

Flusser (2002) indica que o mal-estar da humanidade está associado a um mal-estar da visualidade. Talvez precisemos olhar para o invisível. Prestar atenção às invisibilidades do corpo do pesquisador, do corpo do performer, do dançarino, do corpo do público, podendo descobrir visibilidade de outros corpos possíveis, ou outras visibilidades possíveis dos mesmos corpos.

Outros corpos visíveis

Com o objetivo de configurar espaços a partir das sensações provocadas pela interação entre os indivíduos presentes (tanto dançarinos/performers como espectadores/participantes) e *softwares* interativos, alguns conceitos inserem-se no processo de criação de experiências que visam a constituição de um espaço-tempo, organizado a partir de composições de movimento articuladas com os programas, que estou chamando de “células de ação” – criadas em laboratórios de pesquisa de corpo, de experiências teórico-práticas de improvisação, envolvendo conceitos ligados a performance, filosofia, sociologia e neurociência – em que a tecnologia digital aparece como meio de potencializar subjetividades. Aqui a subjetividade deve ser entendida como aponta Andre Lepecki:

conceito dinâmico, que faz referência a modalidades de ação (política, de desejo, afetiva, coreográfica) que revelam ‘um processo de subjetivação, ou seja, a produção de um modo de existência [que] não pode se confundir com um sujeito’ (Deleuze, 1995: 98). A subjetividade deve ser entendida como um poder realizativo [performativo], como a possibilidade de que a vida seja constantemente inventada e reinventada, como ‘um modo intensivo e não de um sujeito pessoal’ (1995: 99). A compreensão da subjetividade em Deleuze está próxima às ‘tecnologias do ser’ de Foucault, que ele define como operações. (2006, p.25)³

O sensor *Kinect*⁴, programado em *Processing*⁵, por Sergio Villa, aluno do curso de Ciências da Computação da Universidade Federal da Bahia, deu origem a alguns testes iniciais, que

² “La cuestión es saber si lo dominante se mueve y como. Así como saber cuándo, qué y a quién exige lo dominante que se mueva”. Tradução da autora.

³ “concepto dinâmico, que hace referencia a modalidades de acción (política, de deseo, afectiva, coreográfica) que revelan ‘un proceso de subjectivación, es decir, la producción de un modo de existencia [que] no puede confundirse con un seujeito’ (Deleuze, 1995: 98). La subjectividad debe entenderse como un poder realizativo [performativo], como la posibilidad de que la vida sea constantemente inventada y reinventada, como ‘un modo intensivo y no de un sujeto personal’ (1995: 99). La comprensión de la subjectividad em Deleuze es cercana a las ‘tecnologías del ser’ de Foucault, que él define como operaciones”. Tradução da autora.

⁴ Consiste em uma câmera RGB, sensor de profundidade, microfone, processador e software próprios, o que o torna capaz de reconhecer o usuário, sua voz, seus gestos, sua distância, etc.

visam compreender potencialidades de interação. Os *sketches* identificam o usuário e interagem graficamente com seus movimentos.

O primeiro teste desenha a imagem do usuário com pontos que aumentam e diminuem conforme ele se mexe, e a partir do movimento de suas mãos, gera figuras simétricas.

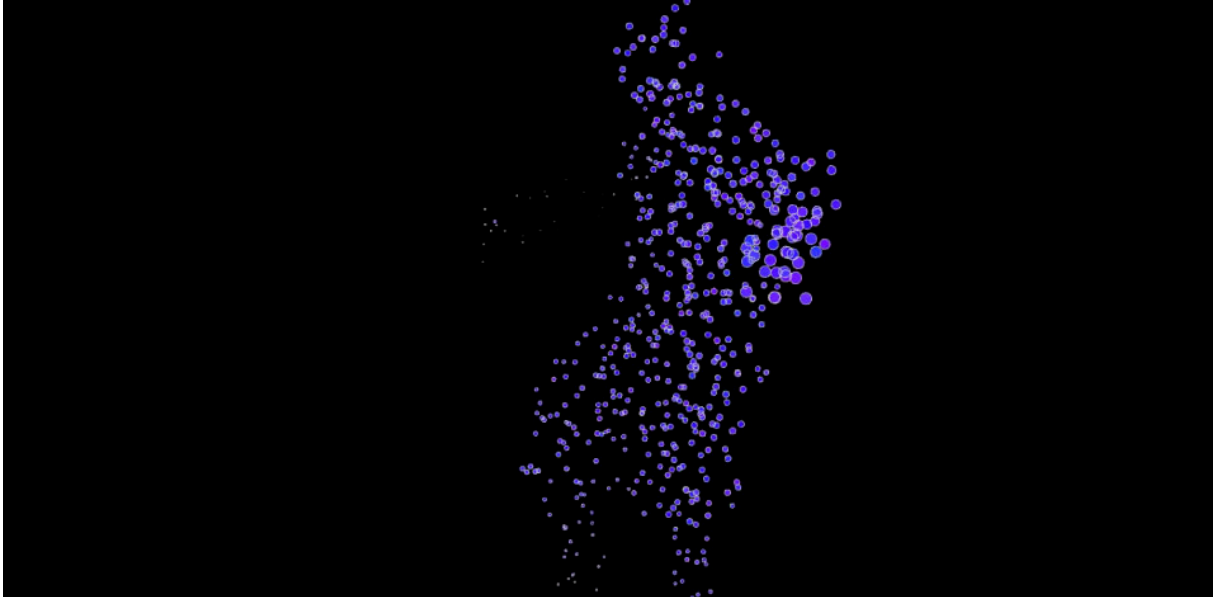


Figura 1: Imagem do primeiro teste de programação de *Kinect* em *Processing*, realizado por Sergio Villa.

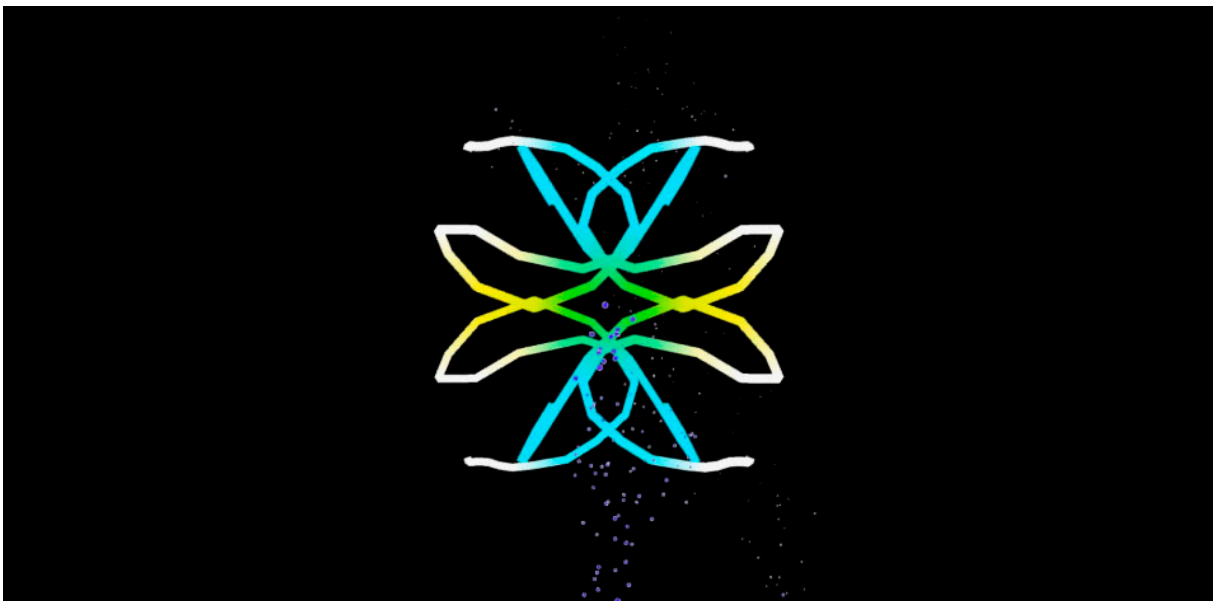


Figura 2: Imagem do primeiro teste de programação de *Kinect* em *Processing*, realizado por Sergio Villa.

O segundo teste funciona a partir de detecção de poses, o que determina que a partir de movimentos pré-definidos – que neste caso consistem apenas em levantar o braço direito ou levantar o braço esquerdo – o programa dispara um efeito visual.

⁵ *Processing* é uma linguagem e um ambiente de programação usada principalmente para produção gráfica, visual e de interatividade. (<http://processing.org/>)

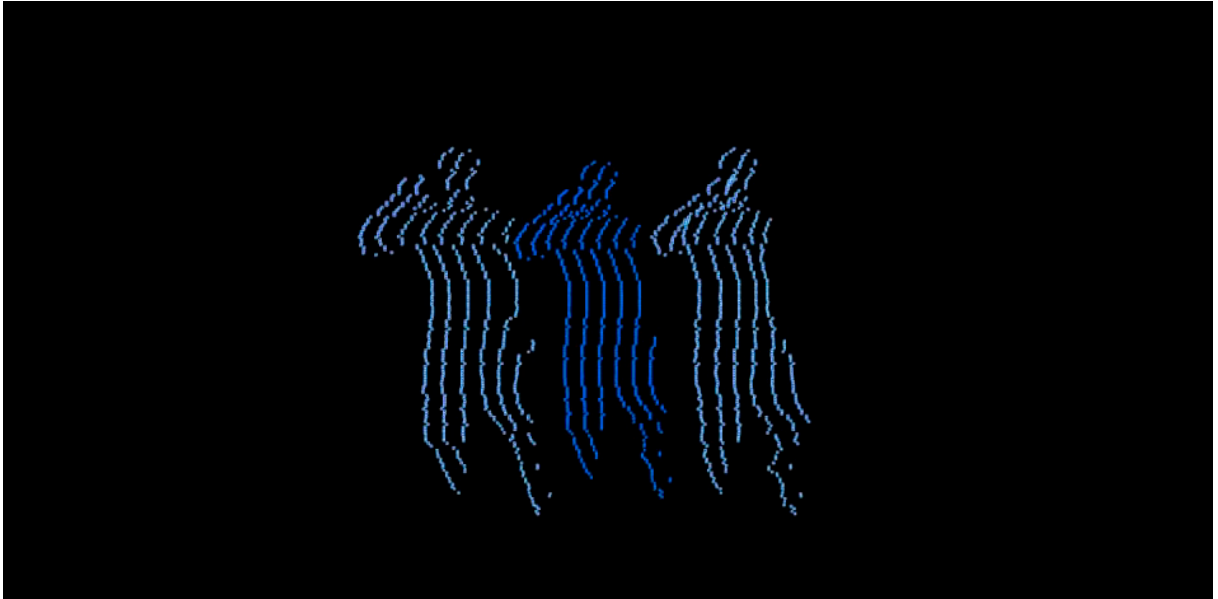


Figura 3: Imagem do segundo teste de programação de *Kinect* em *Processing*, realizado por Sergio Villa.



Figura 4: Imagem do segundo teste de programação de *Kinect* em *Processing*, realizado por Sergio Villa.

Os programas permitem que o espaço responda à presença e às ações dos corpos que o ocupam, e nessas relações entre o espaço e a subjetividade que ali se coloca, e entre subjetividades que compartilham esse espaço e esta experiência, é que se inicia a prática de tornar sensações sensíveis e corpos visíveis, que se materializa na composição de um espaço-tempo e no compartilhamento de um espaço-experiência. Experiência em que o movimento corporal e a projeção de imagens corpóreo-visuais apresentam-se como táticas de tornar outros corpos visíveis, corpos e intensidades antes tornadas invisíveis por meio de representações que anestesiam a diferença.

Nesse sentido, proponho uma identificação com o Tecnoxamanismo de Fabiane Borges e Camila Melo, que propõem uma série de técnicas de ritualização do espaço, acreditando que é no estado do ritual que as formas de conhecer o mundo se intensificam. Realizam

workshops, em que “experiências subjetivas profundas” são postas em prática, a partir de aparelhos eletrônicos e fantasias. “É uma operação micropolítica que vê nas práticas experimentais criação de condições para invenção de novas possibilidades de vida, ou ainda, potencializar ecosofias” (BORGES, MELO, 2012, p.3). Nesse encontro inesperado entre tecnologia e xamanismo, as autoras colocam algumas questões acerca dos trânsitos que ocorrem entre atividades técnicas e xamânicas, “tirando o foco das fronteiras entre orgânico e inorgânico”.

O tecnoxamanismo é um xamanismo possível, que surge da tentativa de convergência entre duas formas de conhecimento, um investimento num equilíbrio futuro, que promova a reconciliação entre homem e máquina.

“Também pode ser pensado como uma forma bem humorada de lidar com catástrofes iminentes, ou ainda, como uma utopia contemporânea. De qualquer modo, a ideia da fusão desses conhecimentos vem da vontade de fortalecer seus atributos mais vigorosos: a performance técnica do xamã e a magia da máquina. Ainda não sabemos que detalhes éticos se constituem nessa transfusão, nosso deleite é investigar processos” (BORGES, MELO, 2012, p.2).

As autoras criam rituais para gerar ambientes imersivos, propícios para experiências de relações mais diretas com a realidade. Eles podem ser jogos, comemorações, teatros.

A dimensão ritual indica esse não-lugar onde ultrapassa-se a materialidade dos conceitos estéticos convencionais e vive-se uma experiência sensacional – de sensação – de desterritorialização espacial e temporal a partir das construções e reelaborações de relações, e não dos objetos.

Identifica-se também o devir mulher como ponto de desestabilização para ver, ouvir, sentir outras possibilidades de ser. As lutas sociais e políticas pelos direitos das mulheres e dos homossexuais não dizem respeito apenas a eles, mas ao direito de exercer livremente a sexualidade, a sensibilidade e a política. “O casal feminino-passivo/masculino-ativo permanece assim uma referência tornada obrigatória pelo poder, para permitir-lhe situar, localizar, territorializar, controlar as intensidades do desejo” (GUATTARI, 1981:41).

Sob esse prisma podemos observar o controle da afetividade em virtude da definição de valores a partir da oposição. Elas apontam a insuficiência do princípio de contrariedade como base da concepção de valores acerca do que se considera certo ou errado, bom ou ruim, normal ou anormal. O que parece importante é a capacidade que as operações binarizantes tem de criar regimes de poder a partir de categorias que, por serem definíveis, são mais facilmente controláveis.

Desmontar essa estrutura de poder, ancorada no jogo visível/invisível, não é tarefa para ingênuos, nem seria possível que os “soldados” do programa a levassem a cabo. O remédio, mais uma vez, é a inversão. Onde as imagens-objetos enxergam corpos, vejamos imagens. Onde enxergam imagens, vejamos corpos. Onde enxergam emancipação, lá estará o mais profundo assujeitamento. Onde anunciam a “outridade”, ali morará o mesmo. Onde preveem a permanência, mora a transitoriedade. (ROCHA, 2013, p.83)

Acessar a fluidez e um sentido inerente de liberdade e de possibilidade de escapar, de devolver ao corpo seu poder de sentir e de transformá-lo numa superfície de

experimentação. A permissividade do corpo provoca os devires. Nesse contexto, constituir o espaço como devir-dança é explorar “a possibilidade de existir como obra de arte” (DELEUZE, 1995, p. 95 apud LEPECKI, 2006, p.25)⁶.

Para além da visualidade

O funcionamento dos programas dentro do espaço visa a criação de instantes coletivos, conferindo o sentido de comunhão à interação, suscitando a emergência de *affectos* e *perceptos*, no fortalecimento da sensação e na busca por uma experiência de existência plural. São xamanismos possíveis fundados na criação de células de ação que se expandem para um transe compartilhado. O transe como emoção primária. “Delírio e alucinação são segundos em relação à emoção primária que inicialmente só experimenta intensidades, transformações, passagens” (DELEUZE, GUATTARI, 1972, p.19).

As células de ação estão sendo elaboradas a partir da passagem de estados corpóreos e da interação dos gestos corporais com as imagens e sons descarregados pelos programas. São composições corpóreo-visuais que orientarão os acontecimentos dentro do espaço. São ações em que matrizes de movimento podem ser reelaboradas a partir da experiência presente, buscando respostas imediatas a relações emergentes, que visem sua reelaboração em *tempo real*.

Os rituais espontâneos constituem-se da comunhão com o espaço e com acontecimentos que desdobram-se da experiência. Desvelam a sensação do presente, da vivência do momento presente. Interessa saber como o corpo que age dentro deste espaço específico pode desenvolver estratégias de ação e reação, “o corpo não como uma entidade autônoma e fechada, mas como um sistema aberto e dinâmico de intercâmbio, que produz constantemente modos de submissão e controle, assim como resistência e devires” (LEPECKI, 2006, p.20-21)⁷.

As imagens e sons provocam intensidades que convidam o corpo de um e do outro a experimentar novos devires, num exercício de questionar não o que é um espaço-experiência, mas o que ele pode vir a ser. É o corpo que realiza a ação que sente, que propõe o compartilhamento de sensações, e que torna visível também a sensação. Mas a partir desse corpo, que desterritorializa-se em gestos, imagens e em outros corpos, torna-se possível sentir. As matrizes de movimento são táticas de tornar sensações sensíveis.

O espaço como plataforma multissensorial, onde torna-se sensível o corpo. “Não é esta a definição do *percepto* em pessoa: tornar sensíveis as forças insensíveis que povoam o mundo, e que nos afetam, nos fazem devir?” (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p.235).

Referências

Bey, Hakim. *Zona Autônoma Temporária*. São Paulo: Conrad, 2001.

⁶ “la posibilidad de ‘existir como obra de arte’”. Tradução da autora.

⁷ “el cuerpo como no como una entidad autónoma y cerrada sino como un sistema abierto y dinámico de intercambio, que produce constantemente modos de sometimiento y control, así como de resistencia y devenires”. Tradução da autora.

- Borges, Fabiane. Melo, Camila. Tecnoxamanismo. In: catahistorias.files.wordpress.com/2012/07/nanopolitics-texto23.pdf. Acesso em: 19 de outubro de 2012.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *O que é filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1997.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.
- FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: Nascimento da prisão*. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.
- GREINER, Christine. *O Corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.
- GREINER, Christine. Katz, Helena. Visualidade e imunização: o inframince do ver/ouvir a dança. Anais do II Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança. São Paulo: ANDA, 2012.
- LEPECKI, Andre. *Agotar la danza: performance y política del movimiento*. Espanha: Universidade de Alcalá, 2006.
- LÉVY, Pierre. *O que é virtual?* São Paulo: Editora 34, 1996.
- MIRZOEFF, Nicholas. *Bodyscape: art, modernity and the ideal figure*. London: Routledge, 1995.
- PHELAN, Peggy. *The politics of performance*. Nova York: Taylor & Francis, 2005.
- ROCHA, Rosa de Melo. Morin e Flusser: a teoria da imagem como aventura antropológica e matemática imaginária. São Paulo: Galaxia, n.25, p.74-84, jun.2013.
- SWAIN, Tânia Navarro. Quem tem medo de Foucault? Feminismo, corpo e sexualidade. Universidade de Brasília – Departamento de História. Desbunde, p.152-161. In: isso.com/rizoma.net/docs/desbunde. Acesso em: 14 de agosto de 2013.