

# A iluminação cênica como dispositivo da experiência cinestésica

## Stage lighting as a device of kinesthetic experience

*Marina Souza Lobo Guzzo*<sup>1</sup>  
*Dolores Galindo*<sup>2</sup>  
*Daniele Milioli*<sup>3</sup>

## Resumo

Este artigo pretende evidenciar a luz e as tecnologias de iluminação cênica como um dispositivo capaz de contribuir para a experiência cinestésica nas artes da cena, aqui entendida como percepção do movimento. A partir de uma cartografia do tema nas artes – especificamente na dança e no circo – e do avanço das tecnologias de iluminação desde o final do século XIX até os dias de hoje, pretende-se estabelecer uma relação do dispositivo de iluminação com o ato-perceptivo – conforme proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari – e com o aparato tecnológico da cena. Visa-se evidenciar os mecanismos de iluminação como parte central da experiência cinestésica dos artistas e do público.

**Palavras-chaves:** Luz; cinestesia; dispositivo; percepção

## Abstract

This article aims to underscore light and stage lighting technologies as a device able to modify and contribute to the kinesthetic experience in the performing arts, here understood as the perception of motion. By charting such topic's history in the arts – specifically in dance and circus – and the advancement of lighting technology since the late nineteenth century to the present day, it intends to relate the lighting device to the perceptive act – as proposed by Gilles Deleuze and Felix Guattari – and to the technological apparatus of the scene. Thus, the lighting mechanisms stand out as a central part of the kinesthetic experience of artists and public.

**Keywords:** : Light; kinesthesia; device; awareness.

E-ISSN: 2358.6958

---

<sup>1</sup> Profa. Dra. Adjunta da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP) - Campus Baixada Santista - [marinaguzzo2@gmail.com](mailto:marinaguzzo2@gmail.com)

<sup>2</sup> Profa. Dra. Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea (Mestrado e Doutorado - Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) - [dolorescristinagomesgalindo@gmail.com](mailto:dolorescristinagomesgalindo@gmail.com)

<sup>3</sup> Profa. Dra. Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC) - [daniellemilioli@gmail.com](mailto:daniellemilioli@gmail.com)

"[...] tanto mais sabeis em que tempo estamos vivendo: já chegou a hora de acordar [...] deixemos as obras das trevas e vistamos a armadura da luz!" – Epístola de São Paulo aos Romanos (Rom 13, 11-14).

## Cinestesia ou experiência cinestésica como política de corpos

Este artigo discute a atuação do dispositivo dramatúrgico da luz e das tecnologias de iluminação cênica na experiência cinestésica no contexto das artes da cena, com foco na dança e no circo. Para Giorgio Agamben (2009) hoje "não haveria um só instante na vida dos indivíduos que não seja modelado, contaminado ou controlado por um dispositivo" (2009, p.48). A partir desse argumento e entendendo a iluminação cênica como um dispositivo, de que maneira essa pode contribuir, construir ou controlar a experiência cinestésica? Como o uso da luz na cena modificou a experiência de percepção do movimento de artistas e público? Que políticas esse dispositivo imprime na nossa percepção ou no nosso corpo?

O termo cinestesia é utilizado e situado em epistemologias distintas (Bergantini, 2019). Como afirmam Donati e Roble (2013, p.339), a referência à cinestesia é "recorrente em pesquisas neuromusculares, referindo-se fundamentalmente a uma percepção do corpo" pela própria pessoa que se move, sendo melhor percebida e observável em estudos de lesões ou deficiências neuromusculares (Simner, 2013) e nos estudos sobre percepção na performance e na dança (Godard, 2002; Suquet, 2008; Foster, 2011). O conceito também aparece no campo da Filosofia, mais especificamente nos estudos da estética, e é relacionado aos estudos de percepção (Bachelard, 2001; Deleuze & Guattari, 2010).

Os artistas das artes da cena, ou *arts vivants*, desenvolvem uma atitude singular em relação ao peso e à gravidade mesmo no simples ato de erguer uma mão, direcionar um gesto ou mover-se no espaço. Hubert Godard (2002) chamou isso de pré-movimento, isto é, a capacidade que está instaurada na memória das musculaturas profundas, tônico-gravitacionais, e que intervêm na configuração da expressividade do gesto. A memória está inscrita "[...] não nos circuitos nervosos, mas na modelagem plástica dos tecidos que geram a organização tensional do corpo" (Godard, 1993 *apud* Suquet, 2008, p. 529).

Na tentativa de analisar a relação do intérprete da cena com seu espectador, Godard (2002) formula a noção de "empatia cinestésica" ou de "contágio gravitacional" (o autor referiu-se especificamente à dança, mas podemos ampliar esse pensamento para o teatro e o circo). Quando assistimos a uma dança, somos, de certa forma, transportados àquela maneira de gerir os esforços aplicada pelos intérpretes, suas relações de organização do movimento em relação à ação da gravidade. Alguns artistas apostam especificamente na evidência dessa manifestação, pretendendo:

[...] rememorar como possibilidade de se tornar presente, interferindo na historicidade do próprio corpo. Reinventar-se na comunhão dos corpos, dialogando por meio do tato, ou, partilhando a gestão gravitacional nas danças de contato. Conceber a criação como ato relacional. Sublinhar a propriocepção manifesta no ato dançante convidando o espectador a sentir o próprio corpo. (Suquet, 2008, p.514).

A cinestesia, pensada a partir do ato-perceptivo, é definida como a forma que percebemos e sentimos nossos corpos e, por consequência, como percebemos e sentimos o seu movimento e o que se move ao nosso redor. A empatia é uma possibilidade de decifrar essa percepção ou, como argumenta Susan Foster (2011), a empatia consiste no ato de proporcionar também para quem assiste as sensações cinestésicas dos artistas, as imagens que sintetizam suas experiências física e emocional. O termo “empatia cinestésica” busca explicar a conexão entre artista e público, que depende da história de quem faz e assiste e também das tecnologias presentes no momento de construir a experiência cênica. A experiência cinestésica vem da intenção, do desejo de compartilhar o sensível. Uma série de dispositivos que se relacionam com o corpo constroem o exercício da percepção; incluímos aqui a luz, ou a iluminação cênica.

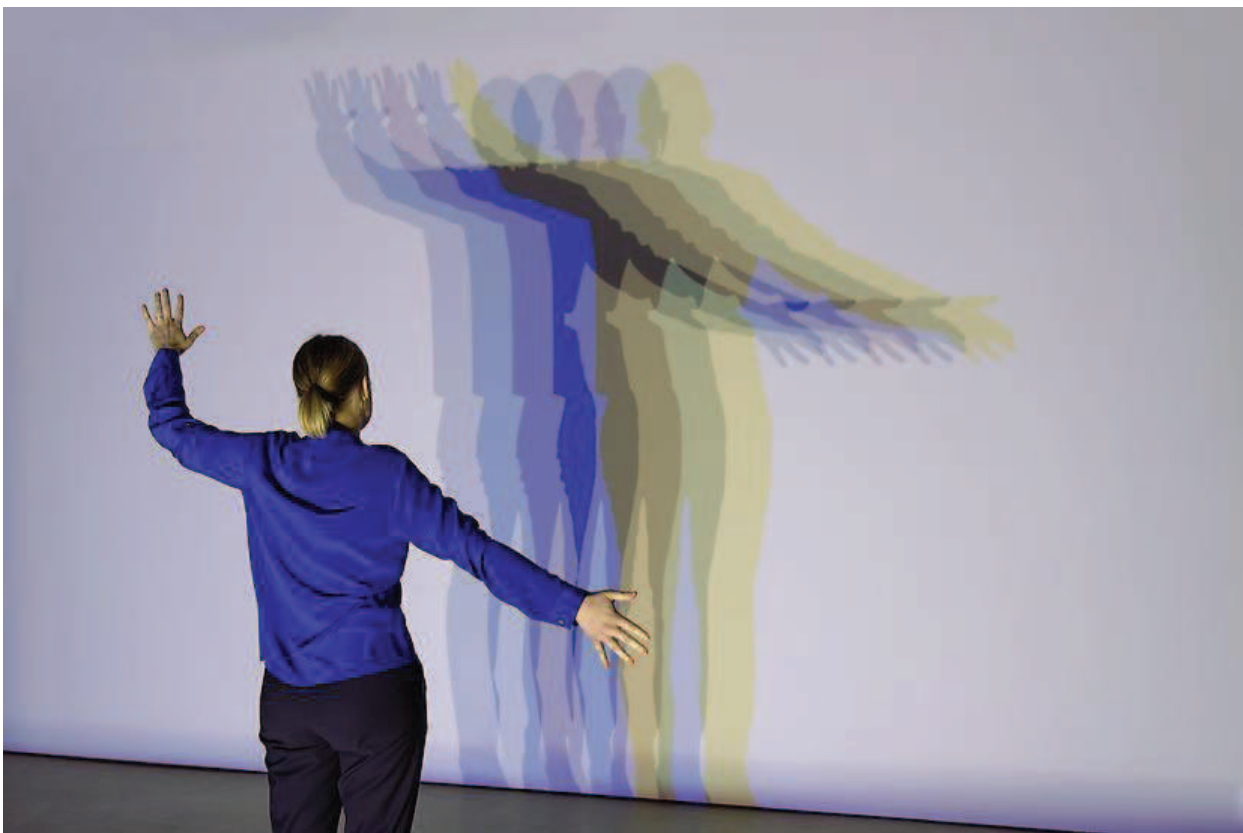


Figura 1: *Your uncertain shadow*, Olafur Eliasson, 2010<sup>4</sup>

## Luz e percepção

Uma das maiores contribuições da tecnologia para a vida humana foi a possibilidade de enxergar no escuro ou de manter um ambiente iluminado com a chegada da noite. Essa mudança desencadeou o surgimento de uma nova sensibilidade, desenvolvida a partir da iluminação dos espaços urbanos no começo do século XVII (Roche, 2000). As novas formas de sentir e estar no mundo atestavam o deslocamento entre o noturno e o diurno e o recuo de uma atuação natural graças à organização

<sup>4</sup> <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100100/your-uncertain-shadow-colour#slideshow> Acesso em: 05 ago. 2019.

das cidades e dos tempos de trabalho. Iluminar a vida se tornava indispensável para as atividades e demandas sociais e culturais; toda cultura material, o que inclui as artes da cena, encontrou na iluminação um terreno para o desenvolvimento de sua força e complexidade. Deve-se a esse ganho tecnológico a possibilidade da construção de outras formas de perceber e, principalmente, a intensificação do que Annie Suquet (2008) chama de "perspectiva cinestésica". Segundo a autora, nossa maneira de perceber está ligada à mobilidade. O advento da luz, portanto, também influenciou a maneira como se apresentava o movimento e, conseqüentemente, a forma como ele era percebido pela plateia e pelos próprios artistas, que passaram a pesquisar a partir do que as imagens iam revelando. Para Suquet (2008, p. 516), o sensível e o imaginário dialogam no corpo humano "com infinito refinamento, suscitando interpretações, ficções perceptivas que dão origem a outros tantos corpos poéticos".

Também para Gaston Bachelard (2001), a luz possibilita uma nova forma de conhecer e de estar e uma nova forma de constituição do mundo intelectual e cultural. Essa nova constituição se traduzia pelo conhecimento dos processos técnicos e por suas instalações, começando pela difusão de uma organização do espaço urbano seguro, limpo, ordenado, incluindo as festas, espetáculos e práticas artísticas. As festas e os espetáculos passaram a ser facilmente demarcados pelo uso da iluminação: alternância do repetitivo e do excepcional. O autor descreve as festas em Paris do século XVII como grandes celebrações políticas e sociais e a iluminação como forma de expressão desse poder, por meio de fogos de artifício, truques pirotécnicos, canhões e rastros luminosos. As entradas, as vitórias, os lutos ou os costumes como as festas de São João ganhavam ares de importância e causavam um impacto perceptivo e cinestésico em quem as assistia. A grande exposição do corpo também é exaltada pela luz.

O desejo da claridade, da luminosidade, também está associado à beleza e ao bem. Sempre houve, por exemplo, uma ligação entre cerimônias religiosas da Igreja Católica e profusões de luz. Funerais, *Te Deum*, missas de festas ou missas comuns colocavam a luz no centro do simbolismo religioso. Roche (2000) descreve como essa luz eclesial simbolizava a vontade da Igreja de ser a luz divina a iluminar a humanidade. A luz mantinha o diálogo do visível com o invisível. As igrejas sempre foram embelezadas e iluminadas pela luz, preconizando a luta contra a sombra.

O advento da luz como artefato político influenciou também a história das práticas corporais nas artes cênicas. Especialmente as artes do movimento, como a dança e o circo, ganharam nova potência com a configuração do palco a partir de espaços de luz e sombra. De acordo com Suquet (2008),

Conforme afirma Suquet (2008, p.513), o filósofo Walter Benjamin, referindo-se ao cinema, "analisou demoradamente como a fragmentação do campo visual, provocada pela modernização, contribuiu para moldar uma nova experiência da visão no decorrer do século XIX". A imagem podia continuar a ser percebida após o desaparecimento de sua referência exterior, evidenciando "que o corpo tem a capacidade fisiológica para produzir fenômenos que não têm correspondente no mundo material" (Suquet, 2008, p. 513).

O espetáculo circense, como o conhecemos hoje, também teve sua construção a partir do advento das tecnologias luminosas. A possibilidade de luz e dos infinitos

jogos com a luz influenciaram na produção de cada número, de cada espetáculo. Era também uma forma de difusão do poder da luz, pois os espetáculos eram manifestações que ofereciam às diferentes classes sociais uma outra experiência com a luz, uma outra forma de festa. O espetáculo circense, por exemplo, levava iluminação às áreas rurais sem acesso à energia elétrica. O circo, segundo Roche (2000, p. 43), trazia um “novo universo possível, onde os atos e as coisas eram salientados pela luz”.

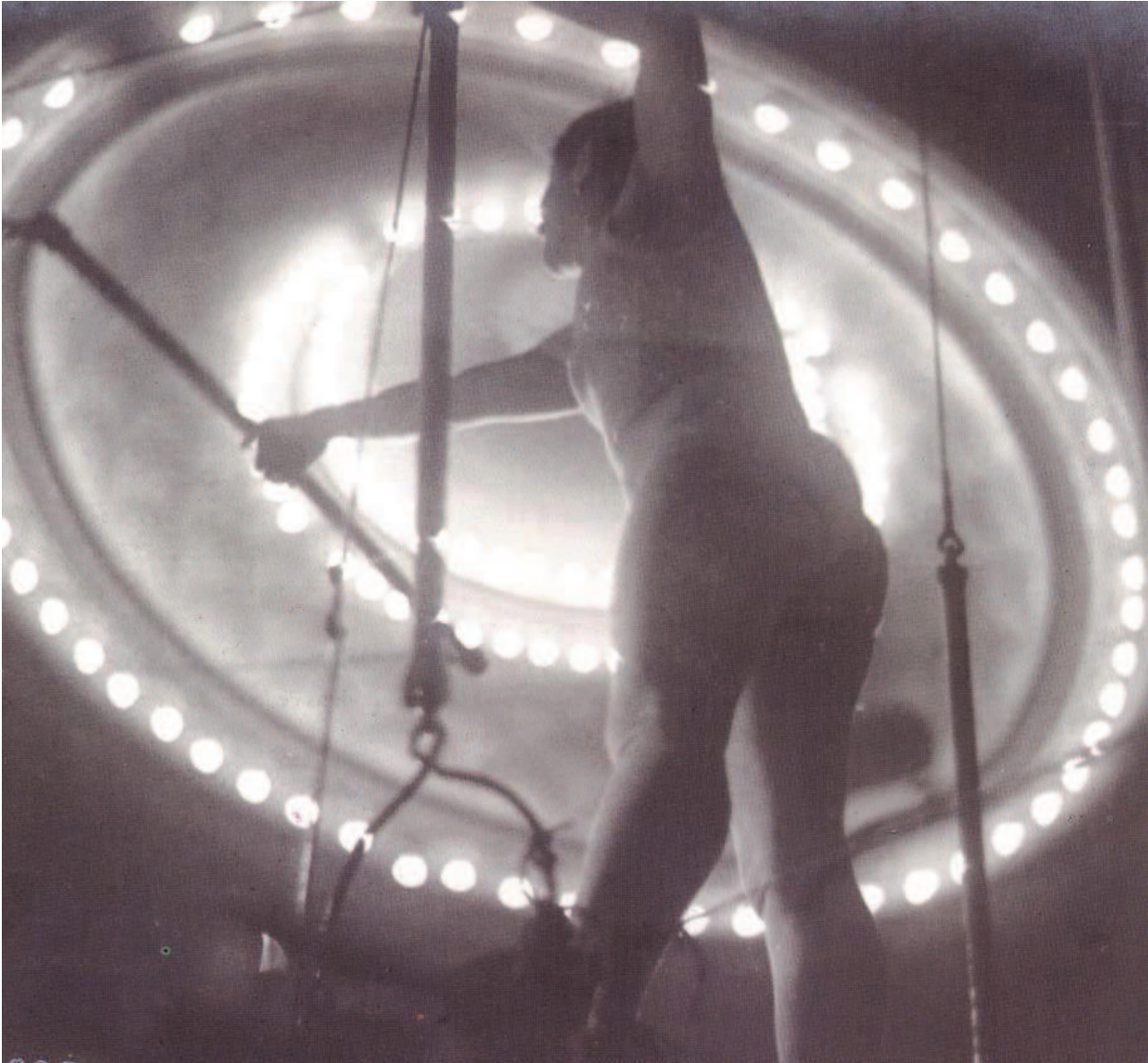


Figura 2: *Trapeziste l'Épire*, fotografia de Charles Terret, 1930<sup>5</sup>

O teatro e as formas de espetáculo dos séculos XVII e XVIII animaram as pessoas à reflexão técnica sobre a iluminação para melhor controlá-la, em razão dos riscos: a luz, além de contribuir para criar a ilusão de corpos em risco (por exemplo, ao ocultar fios de sustentação em movimentos aéreos por meio de recursos de iluminação cênicos), era também uma das causas e preocupações de risco; afinal, muitos circos foram perdidos por causa de incêndios (Stoddart, 2000).

---

<sup>5</sup> Guzzo, 2009, p. 76.

A organização da iluminação era, e ainda é, essencial para um palco, para uma sala, para um teatro. Por muito tempo, a duração dos espetáculos e dos atos foi determinada pela possibilidade ou capacidade dos diretores de mudar as velas. Em 1780, com a invenção do candeeiro, há uma certa libertação do palco, assim como a supressão dos lustres do proscênio. A luz, nos espetáculos, passa a incidir sobre os corpos sem a presença de lustres no proscênio e sem depender da parca duração das velas, enchendo os espetáculos de magia e fascínio (Roche, 2000). A iluminação e a arquitetura são inseparáveis da modernização técnica que contribui para modificar uma forma de sociabilidade, um tipo de percepção.



Figura 3: *Ballet at the Paris Opera*, Edgar Degas, 1877.<sup>6</sup>

Há uma transformação na relação do público com o espetáculo; uma nova sociabilidade surge, já que o público passa a ter maior possibilidade de fascinar-se com o que acontece em cena. Gradativamente, as tecnologias de iluminação, ao passarem das velas à energia elétrica, permitem que o público e as companhias de dança possuam maior controle sobre a duração e os horários de realização dos espetáculos.

O espectador que entra num teatro, num circo, num anfiteatro, descobre as sombras e as luzes numa paisagem artificial, montada, pensada e preparada. Essa luz, além de promover o espetáculo e a possibilidade de vê-lo à noite, tornou-se o próprio espetáculo, com seus pontos numerosos e candelabros enormes. O circo foi a primeira forma de espetáculo a usar a luz elétrica para iluminação e outras necessidades (Stoddart, 2000). Isso testemunha não só sua popularidade, mas também sua significância cultural e sua importância e ligação com a tecnologia emergente; essa mesma tecnologia que, mais tarde, produziria o cinema.

O advento da luz promove também a possibilidade de ver para crer e permite à audiência apreciar intensamente todos os aspectos dos espetáculos que definiriam sua glória: o tamanho e a cor, a beleza e a habilidade e a diversidade de seus partici-

<sup>6</sup> <https://www.edgar-degas.org/Ballet-At-The-Paris-Op%C3%A9ra-1877-78.html> Acesso em: 05 ago. 2019

pantes (humanos e animais). O escuro não é apenas a própria substância do devaneio ou da ilusão criada pela cena; é também a possibilidade de liberdade do corpo, de trabalhos invisíveis dos afetos possíveis que surgem da possibilidade do que não se vê (Barthes, 1980).

No final do século XIX, a atriz norte-americana Loïe Fuller, que vinha dos espetáculos de variedades, apresentou o espetáculo *Serpentine Dance*, de 1892. Nessa obra, considerada coreográfica e precursora do que conhecemos como dança moderna (Bourcier, 1987), Fuller apresentava-se envolvida por um longo tecido branco e utilizava varinhas escondidas por baixo do pano, que prolongavam o movimento de seus braços e proporcionavam aos espectadores a visualização de diversas figuras em movimento. Tal trabalho marcou definitivamente o desenvolvimento das artes tecnológicas, especialmente a dança, ao investigar as relações do movimento corporal com manipulações da luz cênica, tornando “visível a própria mobilidade, sem o corpo que a carrega” (Suquet, 2008, p. 513).

*Serpentine Dance* apresentava ao espectador a visualização da trajetória dos gestos no espaço e trouxe à tona a ideia de “corpo dançante como corpo vibrátil” (Suquet, 2008, p.512). A percepção do corpo em cena também foi transformada nesse momento. A dança passa a esculpir a luz e a luz passa a esculpir o corpo que dança. O papel da luz, da velocidade e das cores lançadas pelo corpo da artista ressoam ondas cinéticas e inauguram uma estética cênica que modifica totalmente o corpo cênico, ou a experiência cênica.



Figura 4: Retrato de Loïe Fuller, Frederick Glaizer, 1902<sup>7</sup>

<sup>7</sup> [https://gl.wikipedia.org/wiki/Loie\\_Fuller](https://gl.wikipedia.org/wiki/Loie_Fuller) Acesso em: 05 ago. 2019.



No mesmo final de século XIX, o circo se apropria das tecnologias de iluminação para criar um espetáculo extremamente visual, imagético, que celebra a festa dos sentidos da visão (Sotoddart, 2000). A figura do acrobata aéreo trouxe junto à ideia de superação a imagem do risco, de um corpo construído cenicamente, que provoca a sensação de vertigem, de proximidade com os limites humanos. Essa dança no ar imita os jogos de vertigem propostos por Roger Callois (1958); jogos de *ilinx*, que “exaltam a velocidade, a adrenalina, a obliteração da razão pela concentração total na ação” (Spink, 2001, s/p). Nesse sentido, o acrobata sempre representou a vertigem com seu corpo ao longo da história da humanidade e, ainda, o uso da vertigem para obter poesia e para entreter o espectador, que aguarda por sua chegada segura depois da execução acrobática. É neste sentido que para Guzzo (2006, p. 132) é possível indagar em que medida o corpo acrobata se arrisca, pois ele está inscrito num tipo de risco calculado no qual a “representação fica misturada à ilusão de que ele arrisca sem fazer esforço algum; arrisca porque tem o corpo livre, o corpo potente, a coragem. Arrisca-se porque escolhe arriscar”.

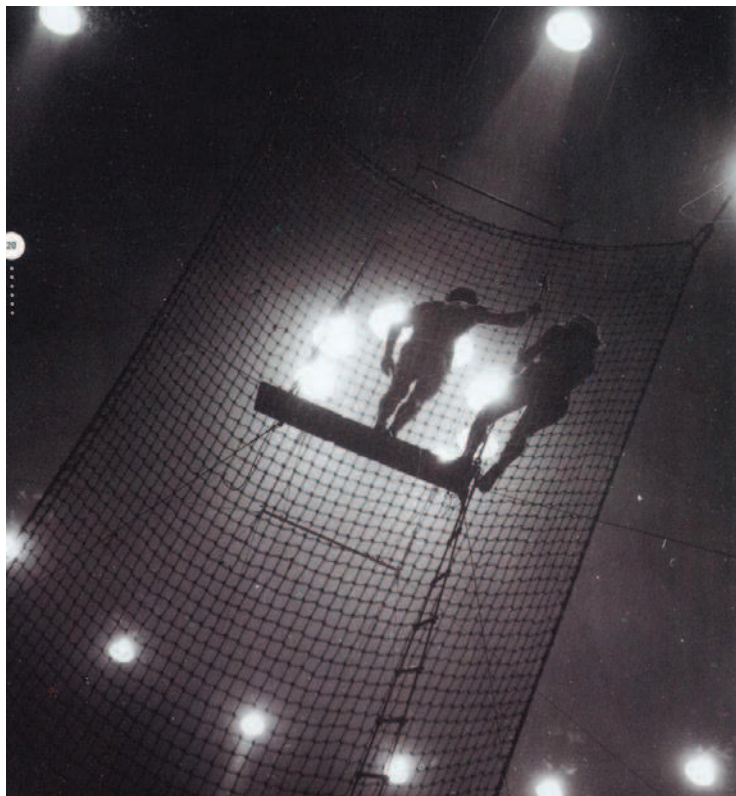


Figura 5: *Les Alizés*, fotografia de Gaston Paris, 1940<sup>8</sup>.

A luz ajuda a criar a atmosfera de ilusão de risco (Guzzo, 2009). As luzes usadas para as apresentações dos espetáculos circenses precisam atentar para duas preocupações: a precisão da iluminação e o seguimento de normas técnicas específicas. A primeira se deve ao perigo que os atores correm durante as acrobacias, ou seja, a luz tem que ajudar e jamais atrapalhar. Já a segunda preocupação resulta do fato de que cada exercício necessita de uma determinada intensidade de luz.

<sup>8</sup> Guzzo, 2009, p. 72.

A iluminação também permitiu que técnicos de luz, diretores e artistas editassem as ligações entre um número e outro, produzindo assim uma colagem de números e possibilitando a criação de um enredo para o todo. Esse jogo de luzes permitiu que, enquanto o foco estivesse em um ato, o outro número fosse preparado no escuro. A opção entre visibilidade ou invisibilidade (recurso que surge com as tecnologias de iluminação) é particularmente importante para os números aéreos, quando os artistas já entram em cena lá no alto. A ideia de permanência (quando já os vemos lá em cima) e continuidade (quando não se vê mais o trapézio, nem o trapezista) cria a ilusão de um mundo do ar. Essas características de iluminação, aliadas à arquitetura do circo – bastante específica em relação ao formato do palco, à forma como os aparelhos são dispostos nele e à sua interação com a iluminação – foram fundamentais para sua legitimação e rompimento em relação ao teatro, apesar de ambos estarem intimamente conectados.



Figura 6: *A vida e morte de Marina Abramovic*, Robert Wilson, 2012<sup>9</sup>

A tecnologia da luz, a exploração de possibilidades do claro e do escuro, constrói uma estética em que o risco é algo necessário, natural e imprescindível para a manutenção da ilusão. Ela cria uma tensão entre a tragédia imanente e a beleza da superação no corpo sublime. Cria uma imagem espetacular desse corpo que inverte os sentidos dados e constrói sentidos outros, tecendo a rede de aspirações e desejos humanos. Para Leme (2011, p.56-57):

<sup>9</sup> <http://vestoj.com/vestoj-x-vnivr-parallels-in-art-theatre-and-fashion/> Acesso em: 05 ago. 2019

O espetáculo é, ao mesmo tempo, o resultado e o projeto do modo de produção existente no mundo. Adquire formas específicas, como a propaganda, a publicidade, a informação, os movimentos cibernéticos, e faz parte da constituição do modelo atual da sociedade. O espetáculo inverte o real, que se torna um produto a ser contemplado; a realidade surge no espetáculo e o espetáculo é real. Produz-se, então, uma forma de alienação recíproca, em que o espetáculo se torna produtor de sentidos para a realidade.

Em seu livro sobre a sociedade do espetáculo, Guy Debord (1997) mostra que efeitos do espetáculo e da sociedade do espetáculo impedem uma ação política coletiva. Debord (1997) faz alusão à questão da comunicação, ao enfatizar o vínculo entre as palavras comunicação e comunidade. Comunicação aqui é entendida não como a transmissão de mensagens, mas como ethos de compartilhamento (Crary, 2014, p. 129).

Bernard Stiegler (*apud* Crary, 2014) fala sobre o que considera a homogeneização da experiência perceptiva contemporânea. Ele trata especificamente dos objetos temporais produzidos em massa, como filmes, propagandas e videocliques. O autor entende a internet como um ponto de virada decisivo (o marco para ele é 1992) no impacto da difusão e proliferação desses produtos. Com isso, houve uma padronização da experiência perceptiva em larga escala, implicando em perda da identidade e singularidade subjetivas, também conduzindo para um “desaparecimento desastroso da participação e criatividade individuais na construção dos símbolos que trocamos e compartilhamos entre nós” (*apud* Crary, 2014, p. 59). Uma noção que tira o tom otimista em relação às revoluções de comunicação dos anos 90. Os dispositivos tecnológicos que surgiram nos anos 90, incluindo a internet, abriram caminho para uma era hiperindustrial, na qual a lógica da produção em massa se alinhou às técnicas e se aliou à distribuição e à subjetivação em escala planetária. Esse argumento nos leva a pensar também nas experiências estéticas individuais (o que inclui as cinestésicas) como produtos a serem consumidos em larga escala, a partir de situações de isolamento e segregação. Dessa forma, cabe questionar: o teatro, ou as artes da cena, conteriam a potência do encontro, do movimento, mesmo criando a ilusão do espetáculo?

Na obra de Walter Benjamin (1994), a arte, assim como a experiência de contar o mundo (o autor refere-se originalmente à experiência do narrador) vê-se em risco diante do empobrecimento da experiência. Podemos fazer um paralelo aqui também com o fim da arte de experienciar a cinestesia, ou o movimento. No caso da percepção, da luz e do movimento, parece ser necessário ver, exaustivamente, explicitamente. Conforme concluem Guzzo e Spink (2015, p.7), a perda da experiência é acompanhada pela predominância de um regime discursivo de cunho explicativo no qual a arte se coloca como um modo de buscar sentido.

Benjamin estabelece uma relação entre o fim da Experiência - ou seu fracasso no mundo capitalista - com o fim da arte de contar. Há o surgimento de novas formas de narratividade na arte onde predominam os romances ou as informações jornalísticas, que têm a necessidade comum de encontrar uma explicação para o acontecimento real ou ficcional. A arte passa a ser uma forma de busca de sentido. Ao mesmo tempo, a questão do sentido na arte, para Benjamin, “só pode se colocar paradoxalmente, a partir do momento

em que esse sentido deixa de ser dado implicitamente e imediatamente pelo contexto social” (1996, p. 15). Ou seja, a busca do sentido traz a necessidade de concluir, de pôr fim em uma obra, em uma narrativa, em um espetáculo.

Para Deleuze e Guattari (2010), apenas um ato-perceptivo – um modo não habitual de olhar – poderia disparar a derrubada do prático-inerte através do reconhecimento a um grupo com as mesmas experiências materiais e subjetivas. A partir dessa experiência perceptiva, mas também e principalmente – cinestésica, far-se-ia a base da liquidação da serialidade e sua substituição pela comunidade. A realidade incluiria, então, projetos compartilhados, como o ato de assistir a um espetáculo ou obra de arte cênica.

É crucial entender que a pele, o corpo e seus micromovimentos nos fazem perceber o mundo. Imaginar e conseguir lembrar é diferente da letalidade da acumulação, da financeirização e do desperdício; isso, pensado em termos cênicos, fica evidente.

Nesse contexto, a possibilidade de compartilhar a experiência cinestésica, com ou sem dispositivos de luz, faz-nos lembrar que “o mais profundo é a pele” (Valéry *apud* Deleuze, 1992 p. 109).

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? In: AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios (p. 48- 56). Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARTHES, Roland. Saindo do Cinema. In: METZ, C. [et al]. *Psicanálise e cinema*. São Paulo: Global Editora, 1980.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGANTINI, Loren. Sinestesia nas artes: relações entre ciência, arte e tecnologia. *ARS (São Paulo)*, 17 (35), 225-238. Epub 02 de maio de 2019.

BOURCIER, Pierre. *História da Dança no Ocidente*. Martins, 1987.

CALLOIS, Roger *Lês jeux et lês hommes*. Paris: Gallimard, 1958.

- CRARY, Jonathan. *24/7 Capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo, Cosac Naify, 2014.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997
- DELEUZE, Gilles *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução Luiz B. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DONATI, Gabriela; ROBLE, Odilon. O Kung Fu como experiência cinestésica para bailarinos contemporâneos. *ENGRUPEDança*, v.4, p. 338-343
- GODARD, Hubert. Gesto e percepção. Tradução de Silvia Soter. In: PEREIRA, R; SOTER, S. (Orgs.). *Lições de Dança 3*. (p. 11-35). Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2002.
- GUZZO, Marina. Imagens do corpo em risco. In: Alexandre Palma, Adriana Estevão e Marco Blumenau (orgs). *A Saúde em Debate* (p. 121-138). Blumenau: Nova Letra, 2006.
- GUZZO, Marina. Dança em ação: política de resistência no encarnado de Lia Rodrigues. Tese de Doutorado - Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2009.
- GUZZO, Marina; SPINK, Mary Jane. ARTE, DANÇA E POLÍTICA(S). *Psicologia & Sociedade*, v. 27 (1), 3-12. Epub 02 de abril de 2015.
- LEME, Clodoaldo. O futebol como estratégia de ascensão na sociedade de risco: o "atleta sem clube" e sua identidade. Tese de Doutorado - Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2011.
- FOSTER, Susan. *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*. New York: Routledge, 2011.
- ROCHE, Daniel. *História das coisas comuns*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SIMNER, Julia; HUBARD, Edward (orgs.). *Oxford handbook of synesthesia*. New York: Oxford University Press, 2013. p. 609-630. p. 623.
- SPINK, Mary Jane. Trópicos dos discursos sobre riscos: risco aventura como metáfora da modernidade tardia. *Rio de Janeiro: Cadernos de Saúde Pública*, v. 17, n. 6, nov-dez, 2001.

STIEGLER, Bernard. *Por une nouvelle critique de l'économie politique*. Edition Galilée, 2009.

STODDART, Helen. *Rings of Desire: circus history and representation*. Nova Iorque: Manchester University Press, 2000.

SUQUET, Annie. *O corpo dançante: um laboratório da percepção*. História do corpo: as mutações do olhar. *O século XX*. Vol. 3. Petrópolis: Vozes, 2008.

Recebido em: 03/06/2019

Aprovado em: 08/11/2019