

**ABRIGO: PRÁTICAS ARTÍSTICAS SITUADAS DIANTE DAS QUEIMADAS NA
SERRA DA CANTAREIRA**

**ABRIGO: SITUATED ARTISTIC PRACTICES IN THE FACE OF THE WILDFIRES
IN SERRA DA CANTAREIRA**

Nina Simão¹

Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - Unesp
Não associada

RESUMO

Este artigo investiga a prática artística situada como forma de pensamento e resistência diante de contextos de colapso ambiental, social e simbólico. A reflexão parte da obra *Abrigo*, realizada com galhos carbonizados recolhidos após queimadas na Serra da Cantareira, no inverno de 2024, para articular gesto, matéria e território como elementos ético-poéticos de implicação com o presente. A metodologia adotada é a análise de processos e procedimentos artísticos, compreendendo a prática como campo de produção de conhecimento sensível. A partir de uma abordagem ancorada no território da Serra da Cantareira e nas materialidades específicas desse contexto de destruição, propõe-se ampliar a noção de presença e reativar o vínculo sensível com o mundo como forma de habitar o presente.

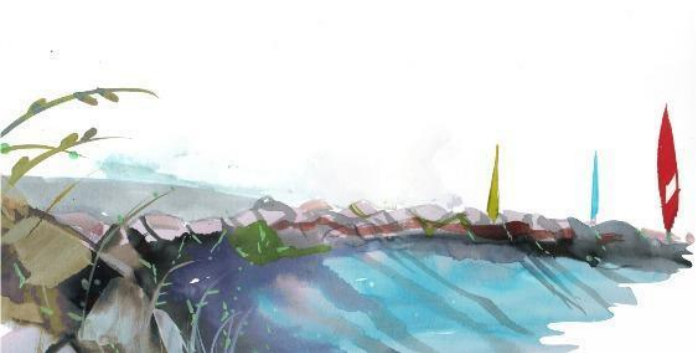
Palavras-Chave: Arte situada. Processos e procedimentos artísticos. Matéria. Gesto. Memória.

ABSTRACT

*This article investigates situated artistic practice as a form of thought and resistance in the face of environmental, social, and symbolic collapse. The reflection stems from the work *Abrigo* created with carbonized branches collected after wildfires in the Serra da Cantareira, during the winter of 2024. The work articulates gesture, matter, and territory as ethical-poetic elements of implication with the present. The adopted methodology is the analysis of artistic processes and procedures, considering practice as a field of sensitive knowledge production. Anchored in the territory of the Serra da Cantareira and in the specific materialities of this context of destruction, the article proposes to expand the notion of presence and to reactivate the sensitive bond with the world as a way of inhabiting the present.*

KEYWORDS: *Situated artistic practice; Artistic processes and procedures; Matter; Gesture; Memory.*

¹ Diretora de arte e artista-pesquisadora, mestranda no Programa de Pós Graduação em Artes no Instituto de Artes da Unesp, na linha de pesquisa Processos e Procedimentos Artísticos sob a orientação da Prof^a Dra Priscila Leonel. Investiga poéticas da espacialidade a partir de práticas artísticas situadas em diálogo com perspectivas decoloniais e sua ancestralidade indígena. Integra o grupo de pesquisa Egungun. <https://orcid.org/0000-0002-0840-7118>. E-mail: nina.simão@unesp.br



Introdução

O presente artigo se insere na área das Artes Visuais, mais especificamente na linha de pesquisa *Processos e Procedimentos Artísticos*, e tem como objetivo refletir sobre práticas artísticas situadas como forma de pensamento em tempos de colapso ambiental, social e simbólico. A partir da análise da obra *Abrigo*, realizada no contexto das queimadas na Serra da Cantareira, propõe-se pensar o gesto artístico como um modo de escuta, implicação e resistência diante da destruição dos territórios e das formas de existência.

No Brasil, a devastação ambiental tornou-se parte da paisagem cotidiana: queimadas que avançam sobre florestas, desmatamentos irreversíveis, deslocamentos forçados e a perda dos vínculos com a terra afetam diretamente modos de vida, relações com o território e saberes ancestrais. Diante desse cenário, a arte emerge não como resposta imediata, mas como campo de elaboração crítica e sensível, capaz de tensionar o presente por meio de gestos implicados com o território, com a matéria e com as urgências que atravessam os corpos, os vínculos com a terra e os modos de existência.

É nesse contexto que surge a obra *Abrigo*, construída com galhos secos carbonizados recolhidos após uma queimada ocorrida no inverno de 2024. A escolha por essa obra se dá pelo modo como ela articula corpo, gesto, matéria e território, ativando outras formas de presença e de vínculo com o que resta. Não se trata de um fazer espontâneo, mas de uma decisão ética e política de agir artisticamente diante da destruição. O gesto de criar *Abrigo* nasce da reflexão sobre o colapso ambiental e da escuta das tensões que atravessam o território - é uma resposta situada, consciente de seu contexto e de suas urgências.

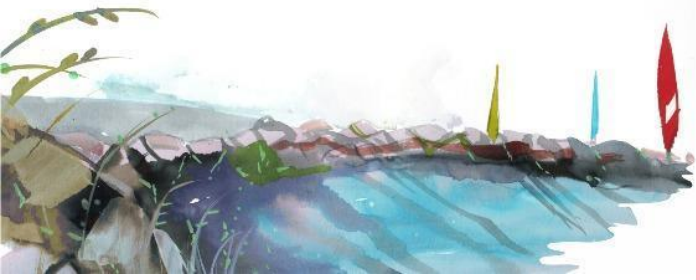
A prática artística aqui analisada não busca representar a queimada, mas habitá-la, escutá-la e convocar sentidos a partir dos vestígios. *Abrigo* se constitui como um gesto de resistência que, ao trabalhar com resíduos do incêndio, propõe uma aproximação entre o que queima e o que ainda abriga. Sua forma remete a arquiteturas de refúgio,



mas seu sentido extrapola qualquer funcionalidade: trata-se de criar com o que permanece e, com isso, reativar o sensível como modo de existência. Esse gesto desloca o foco da arte como representação para a arte como experiência situada. Em vez de operar a partir de uma ideia abstrata de espaço, a obra emerge de um território vivo, denso em memórias, disputas e saberes. Tal deslocamento implica uma mudança de perspectiva: compreender o fazer artístico como ação enraizada, como experiência que convoca o corpo e a matéria a produzir sentido em relação com o lugar. Neste artigo, adota-se como metodologia a análise de processos e procedimentos artísticos, compreendendo a prática não apenas como expressão individual, mas como modo de produzir pensamento a partir da articulação entre gesto, matéria e memória. A criação da obra *Abrigo* está ancorada em um posicionamento ético que parte da ancestralidade indígena da artista e das materialidades encontradas no local. Criar com o que resta é, também, reativar vínculos e desestabilizar hierarquias, propondo modos sensíveis de estar no mundo. A investigação que se segue parte da seguinte pergunta: o que pode um gesto artístico diante da destruição do território? Em vez de oferecer respostas, o artigo propõe uma permanência na pergunta, a partir da escuta da matéria e da implicação do corpo no processo de criação. Para isso, propõe-se a análise da obra *Abrigo* em três eixos principais: o gesto como forma de escuta e inscrição; a matéria como portadora de memória e tempo; e a prática artística como espaço de reexistência e produção de sentido em tempos extremos. Em comum, tais perspectivas compreendem que criar é habitar, escutar e implicar-se.

Desenvolvimento

O deslocamento do conceito de espaço para os de lugar e território implica uma reorientação conceitual importante nas práticas artísticas contemporâneas. De um lado, o espaço, enquanto abstração geométrica, desconsidera a historicidade e a vivência afetiva dos corpos; de outro, o lugar e o território emergem como conceitos



extremos

34° Encontro Nacional *anpap*® FURG Rio Grande/RS

densos, atravessados por memórias, disputas, usos e significados. Como afirma Santos (2006, p. 39), o território é constituído não apenas por sua materialidade física, mas por um "conjunto indissociável solidário e também contraditório, de sistemas de objetos e sistemas de ações, não considerados isoladamente", o que o aproxima de uma visão processual e relacional. Essa formulação aponta para uma compreensão do território como campo dinâmico, onde elementos materiais, - como as árvores, os galhos carbonizados, o relevo, o solo -, estão em permanente interação com os modos de vida que os atravessam: as práticas de coleta, os rituais, os deslocamentos, os usos cotidianos e os conflitos que os perpassam. O caráter "solidário" indica que esses elementos operam de forma interdependente, enquanto o "contraditório" evidencia as tensões e disputas que compõem o uso e o sentido do lugar. Assim, o território não é um espaço neutro ou fixo, mas uma trama em constante transformação, produzida pelas relações entre matéria, gesto e história. É nessa perspectiva que se fundamentam as práticas artísticas situadas, que não apenas se instalam sobre o território, mas o atravessam, escutam e reelaboram a partir de suas camadas sensíveis e políticas. Nas práticas de arte situadas, esse entendimento de território se adensa: o trabalho artístico não se instala em um local, mas se constitui a partir dele, em diálogo com suas camadas históricas, sociais e culturais. Essa compreensão está em consonância com as discussões sobre *site-specific art*, conceito que ganhou força nos anos 1970 e 1980 e foi amplamente desenvolvido por autores como Miwon Kwon. Em *One Place after Another: notes on site specificity* (1997), é considerada a versão seminal do texto, a autora analisa a origem da arte *site-specific* a partir da escultura pública e das práticas pós-minimalistas, abordando também as transformações do conceito de *site-specificity*: da adequação dos trabalhos aos espaços físicos em que se inserem às práticas em que o trabalho se constroi a partir de uma dimensão discursiva específica. Como Kwon argumenta (1997, p. 89), que o *site-specific* não diz respeito apenas à localização física da obra, mas às relações contextuais que ela ativa, envolvendo elementos sociais, políticos e institucionais. A obra não apenas "está em" um lugar, mas é moldada por ele e também o transforma. No caso da obra *Abrigo*, a especificidade do lugar - a Serra da Cantareira -, não é pano de fundo, mas agente constitutivo da criação. Ao recolher



extremos

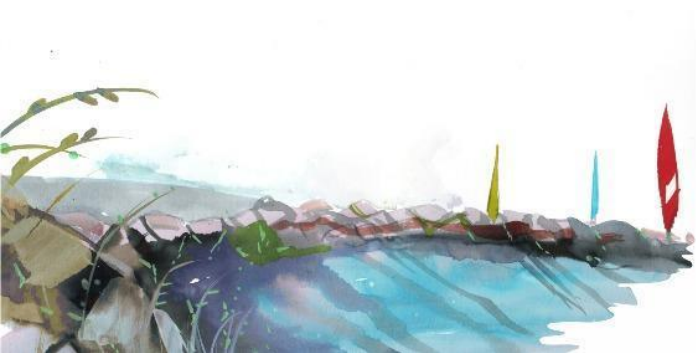
34° Encontro Nacional *anpap*® FURG Rio Grande/RS

galhos carbonizados e erguê-los em forma de abrigo, o gesto artístico produz uma inscrição concreta no território e com ele. É nesse ponto que se insere a dimensão decolonial. Ao reconhecer os saberes locais como legítimos e estruturantes do processo artístico, rompe-se com a lógica extrativista da arte institucional hegemônica. Silvia Rivera Cusicanqui defende a urgência de transformar nossos modos de ver o mundo, propondo uma ruptura com a visualidade colonial. Para ela, “descolonizar o olhar” não é rever imagens, mas questionar os marcos epistemológicos que sustentam o olhar hegemônico, abrindo caminho para outras formas de percepção fundadas em saberes locais e insurgentes. Essa reconfiguração do olhar está intimamente ligada à forma como os territórios são compreendidos nas cosmologias indígenas, para além de espaços físicos, mas como corpos vivos, impregnados de histórias, espiritualidade e resistência. Como afirma a autora:

Los movimientos indígenas hacían un nexo entre la historia y la mitología. El mito y la historia empiezan a conjugarse para poder dar un sentido a la lucha que va más allá de lo material. Es decir, esos espacios que habían sido apropiados de las haciendas, no solamente se veían como la materialización de la recuperación de la tierra, sino que también eran vistos como lugares sagrados, montañas, guaduas, lugares donde se hacían rituales, y que hoy en día siguen en resistencia ante las invasiones. (CUSICANQUI, 2019, s/p.)

Ao articular mito e história como modos de elaboração simbólica do território, Cusicanqui amplia a compreensão da luta por terra e reforça que descolonizar o olhar também exige ver com a memória, com o corpo e com o ritual, um aprendizado fundamental para práticas artísticas comprometidas com o território como lugar de vida.

De modo semelhante ao que propõe Silvia Rivera Cusicanqui, Ailton Krenak (2019) recusa a cisão entre corpo, pensamento e território. Para ele, a terra não é pano de fundo ou superfície neutra onde a vida se desenrola, mas um corpo vivo do qual



fazemos parte e com o qual somos interdependentes. Essa compreensão cosmológica do território como entidade viva desloca também o lugar da arte e do gesto criativo, situando-os como modos de escuta, de resposta e de continuidade. Em *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), Krenak nos convida a resistir à narrativa hegemônica do colapso, não como negação do que nos aflige, mas como aposta radical na possibilidade de continuar sonhando e narrando:

Então, pregam o fim do mundo como uma possibilidade de fazer a gente desistir dos nossos próprios sonhos. E sobre adiar o fim do mundo, minha provocação é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim. (KRENAK, 2019, p. 27)

A provocação de Krenak ressoa profundamente nas práticas artísticas situadas, sobretudo naquelas que se insurgem diante da destruição de territórios e modos de vida. Contar mais uma história, nesse contexto, é também recolher os restos da mata devastada, reconstruir sentidos que escapam à lógica do progresso. É fazer da arte uma forma de insistência diante do esgotamento para criar outras formas de mundo a partir das cinzas. Se partimos do pressuposto de que contar mais uma história é uma forma de adiar o fim, ganha-se camadas ainda mais profundas quando articulada à sua noção de “memória-fogo”. Em fala mais recente, ele afirma:

Mesmo que a materialidade das coisas desapareça, mesmo que aquela linha termine de queimar, a gente lembra, lembra do fogo. Então, para dar um sentido poético a ela, podemos chamar de memória-fogo” (KRENAK, 2023, 03min10s)

Essa imagem potente permite pensar que o território que arde, como a Serra da Cantareira, é um campo de memória que insiste em existir. O gesto artístico, nesse sentido, não é um reparo simbólico, mas um ato de inscrição na continuidade da vida:



extremos

34° Encontro Nacional *anpap*® FURG Rio Grande/RS

ao recolher galhos queimados e construir um abrigo efêmero, a obra *Abrigo* não tenta apagar o trauma do fogo, mas inscrevê-lo como memória viva e matéria poética. Assim, a arte situada opera como gesto de escuta e devolução, como prática que toca as cinzas e, ainda assim, insiste em contar mais uma história.



Imagem 1. Abrigo, inverno de 2024. Fotografia, 70 x 100 cm . Impressão em papel mineral feito com garrafas pet, 210 g. Nina Simão.

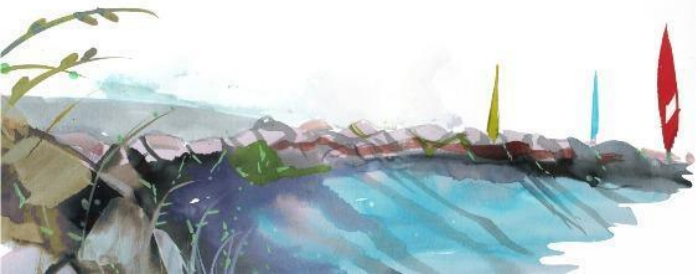
A fotografia da obra (Imagem 1) evidencia esse gesto como inscrição no próprio chão da floresta: uma estrutura frágil, sem promessa de abrigo definitivo, mas afirmada na permanência do vínculo. A escolha do papel mineral como suporte reforça essa tensão entre a materialidade dos resíduos industriais e a memória orgânica da



paisagem

queimada.

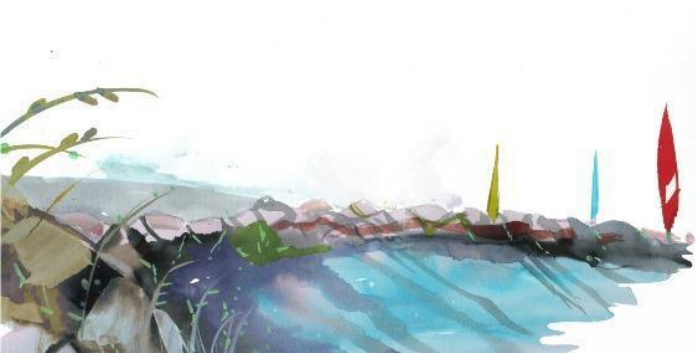
Criar arte a partir do território é, portanto, um gesto ético, político e cosmológico. Essa sensibilidade ao lugar encontra ecos no campo da arte, especialmente nas proposições sensoriais e corporais de Lygia Clark e Hélio Oiticica, que deslocaram o foco da obra para a experiência do corpo no espaço. Oiticica (1967) cunhou o termo “vivência” para descrever obras que se atualizam no contato com o público, nos deslocamentos e nas temporalidades do cotidiano, no sentido de experienciar sensorialmente a arte de maneira ativa. Clark (1966), ao desenvolver a proposição *Pedra e Ar*, por sua vez, propôs dispositivos que demandam a ativação subjetiva do participante, deslocando a centralidade do artista para um acontecimento coletivo e imanente. Ambas as práticas contribuem para pensar o corpo como território e a arte como ativação do lugar vivido. Allan Kaprow, artista e teórico norte-americano, é reconhecido por ter cunhado o termo “happening” e por propor, a partir dos anos 1960, uma arte que se dissolve nas situações da vida comum. Seus trabalhos eram temporários, imersivos e contextuais, e romperam com o modelo contemplativo da arte moderna. Ao propor uma arte que acontece no “aqui e agora” do espaço vivido, Kaprow inaugura um paradigma que influenciará profundamente a arte relacional, participativa e situada nas décadas seguintes. Em seu artigo, *Performing Life* (1979), o autor propõe que a performance transcende a mera representação, tornando-se uma extensão da vida em ação, uma vivência pulsante que nos convida a perceber a arte como um fenômeno cotidiano. Além do vínculo com o espaço vivido, a arte situada trabalha com as materialidades do lugar. Trata-se de incorporar nele sua própria substância, e não apenas tematizá-lo. A escolha de materiais locais, muitas vezes frágeis e perecíveis, resiste à lógica da mercadoria e propõe outras formas de valor artístico: valor de presença, de relação e de pertencimento. A arte situada, portanto, não busca apenas representar o território, mas agir nele e com ele, a partir de uma lógica de co-presença, reciprocidade e escuta. Quando se cria com o barro de um lugar, quando se molda uma imagem com o que o chão oferece, trata-se não apenas de técnica, mas de um gesto político que reata laços entre corpo, matéria e mundo.



extremos

34° Encontro Nacional *anpap*® FURG Rio Grande/RS

A obra *Abrigo*, criada na Serra da Cantareira após as queimadas do inverno de 2024, emerge diretamente desse tipo de inscrição. A serra, situada entre zonas de proteção ambiental e pressões urbanísticas, tornou-se território de conflito, onde o fogo é tanto evento ecológico quanto sintoma social. Ao recolher galhos carbonizados e criar com eles uma estrutura de abrigo, o gesto artístico não busca representar a destruição, mas insistir com ela — fazer com o que restou. Esse gesto encontra ressonância no campo da pesquisa baseada na prática artística, também referida como *practice-based research* ou pesquisa-criação. Tal abordagem se consolida a partir das décadas de 1980 e 1990, sobretudo em universidades do Reino Unido e da Austrália, quando programas de pós-graduação em artes visuais e performativas passam a reconhecer a prática como eixo estruturante da pesquisa. O pesquisador britânico Christopher Frayling (1993) contribui decisivamente ao propor distinções como *research into art*, *research through art* e *research for art*, abrindo espaço institucional para que a produção artística deixe de ser apenas objeto de estudo e passe a ser também método e resultado de pesquisa. No Brasil, essa perspectiva é fundamentalmente elaborada por Cecília Almeida Salles, que em *Gesto Inacabado: processo de criação artística* (2006) propõe compreender a criação como um sistema em rede — uma rede viva de decisões, hesitações, cortes, resíduos e transformações. Já Rita Ribeiro, em *Processos de criação: arte e pesquisa* (2021), enfatiza a inseparabilidade entre corpo, materialidade e pensamento, e propõe a ideia de um “corpo reflexivo” que pensa com o gesto, com o tempo e com a experiência sensível. A criação de *Abrigo* responde diretamente ao que Cecília Salles entende como processo — não linear, não fechado, não finalizado — em que cada escolha material é atravessada por camadas de sentido. O recolhimento dos galhos carbonizados após a queimada não é apenas um ato prático: é já uma tomada de posição ética e estética. Do mesmo modo, a ideia de “corpo reflexivo”, proposta por Rita Ribeiro, permite compreender a prática como emergência de pensamento no contato com o mundo. Essa escuta corporal é o próprio pensamento em ato. A pesquisa se dá no desequilíbrio, no tempo da espera, na fricção entre gesto e matéria.



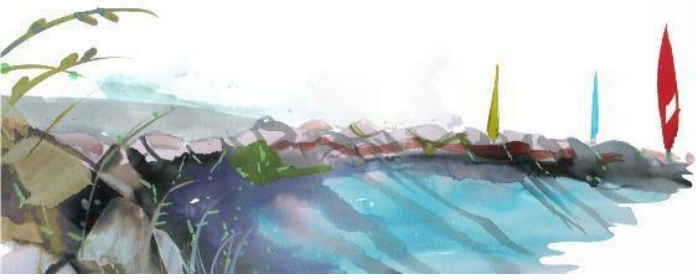
extremos

34° Encontro Nacional *anpap*® FURG Rio Grande/RS



Imagem 2. Caderno de anotações sobre grama sintética cinza, setembro de 2024. Caderno de artista e grama sintética, 50 x 40 cm. Nina Simão.

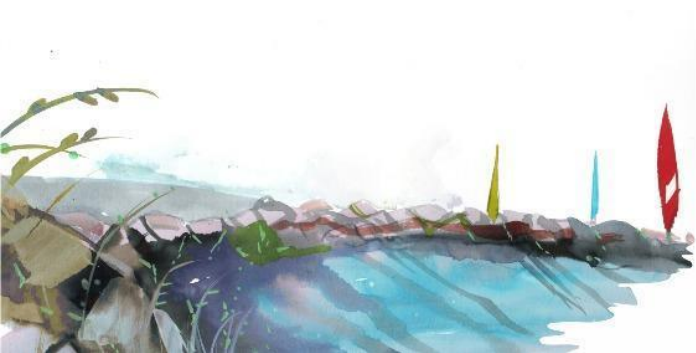
A relação entre gesto, matéria e pensamento atravessa também a produção gráfica e processual que acompanha a obra *Abrigo*. O *Caderno de anotações sobre grama sintética cinza* (Imagem 2), realizado durante o período das queimadas, evidencia o entrelaçamento entre experiência e elaboração poética. A imagem do fogo se inscreve não como registro documental, mas como processo de intensificação afetiva e sensível do território em chamas. Henri Bergson (2011, p. 77), ao refletir sobre a matéria e a memória, propõe que a memória não está separada do corpo, mas o



atravessa como duração, como tempo que se acumula e insiste. De acordo com o autor:

A memória, praticamente inseparável da percepção, intercala o passado no presente, condensa também, numa intuição única, momentos, múltiplos da duração, e assim, por sua dupla operação, faz com que de fato percebamos a matéria em nós, enquanto de direito a percebemos nela. (BERGSON, 2011, p.77)

Essa inclusão reforça que a obra não apenas representa um acontecimento, mas atua como uma condensação temporal da experiência, atualizando a queimada como memória encarnada no gesto e na matéria. Esse entendimento permite pensar o gesto de pintar a queimada como prolongamento da própria matéria, o carvão, o vermelho, o calor. Cecília Almeida Salles (2006), ao compreender a criação como rede, ajuda a situar esse caderno não como etapa preparatória, mas como território próprio de criação, onde o pensamento se desenha, hesita, queima e se transforma. Rita Ribeiro (2021) amplia essa percepção ao propor a ideia de um “corpo reflexivo”, capaz de pensar com a mão, com o olhar e com os materiais. O caderno, nesse sentido, não é suplemento da obra, mas parte viva do processo que a constitui — é memória em ato, rastro da experiência sensível e agente de pensamento. Esse gesto se adensa ao ser compreendido a partir de uma perspectiva decolonial, não como teoria aplicada, mas como ética de escuta e implicação. Silvia Rivera Cusicanqui propõe descolonizar o olhar, substituindo a visão vertical por uma escuta horizontal e insurgente. Ailton Krenak afirma que a terra é um corpo do qual fazemos parte. Já David Kopenawa, em seu relato com Bruce Albert, aponta que “quando a floresta é queimada, os xapiri choram” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 119). Esta não é uma metáfora poética, mas uma visão cosmopolítica radical, na qual o território é habitado por presenças vivas e interdependentes. A obra *Abrigo*, nesse contexto, não busca



extremos

34° Encontro Nacional *anpap*® FURG Rio Grande/RS

restaurar o que se perdeu, mas manter viva a escuta, dos galhos, dos vestígios, dos espíritos.

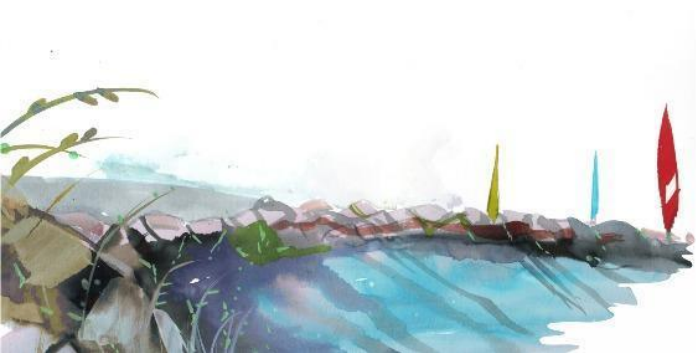


Considerações finais

Diante da destruição provocada pelas queimadas na Serra da Cantareira, a obra *Abrigo* emerge como resposta sensível e situada, instaurando um gesto artístico que se recusa a apagar as marcas do fogo. Pelo contrário, elabora-as poeticamente, propondo uma inscrição no território a partir da escuta, da matéria e da memória. Ao recolher galhos carbonizados e reorganizá-los em forma de abrigo, a ação se constitui como prática estética e ética, comprometida com a continuidade da vida e com os vínculos que resistem mesmo após o colapso. Neste percurso, o artigo buscou tensionar as noções de espaço, lugar e território a partir de uma abordagem decolonial e situada, conectando o gesto artístico à cosmopolítica dos saberes indígenas e às proposições da arte contemporânea que priorizam o corpo, a vivência e a matéria local. O diálogo entre práticas de arte site-specific, conceitos como “memória-fogo” e noções de “corpo reflexivo” e “processo em rede” permitiu situar a obra *Abrigo* não apenas como resposta simbólica, mas como forma de pensamento e resistência em meio à devastação. A inclusão do *Caderno de anotações sobre grama sintética cinza* reforça essa abordagem processual e sensível, evidenciando que a criação artística não se limita à obra final, mas se estende em fragmentos, rastros e experimentações que, juntos, produzem conhecimento e modos de existência. Mais do que representar o território, trata-se de habitá-lo poeticamente, reatando vínculos entre matéria, corpo e mundo. Nesse sentido, a arte situada aparece como campo fértil de elaboração e escuta em tempos extremos.

Referências

- ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami*. Tradução de Darci Teixeira. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- CLARK, Lygia. *Arquivos vivos: catálogo da exposição Lygia Clark: uma retrospectiva*. São Paulo: Itaú Cultural, 2005.



CUSICANQUI, Silvia Rivera. *Debemos reencontrar nuestras raíces indígenas y afro*. Entrevista concedida a *Colombia Informa*, 14 out. 2019. Disponível em: <https://www.colombiainforma.info/debemos-reencontrar-nuestras-raices-indigenas-y-afro-silvia-rivera-cusicanqui/>. Acesso em: 10 jun. 2025.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

FOCILLON, Henri. *Elogio da mão*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

FRAYLING, Christopher. *Research in Art and Design*. *Royal College of Art Research Papers*, v. 1, n. 1, 1993/1994.

KAPROW, Allan. *Performing life*. *ARS*, São Paulo, v. 8, n. 15, p. 112-117, 2010.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. *Corpo de memória*. In: *Memórias Ancestrais*. Selvagem – Ciclo de estudos sobre a vida. YouTube, 2023. 17min41s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7m8C2fKAIX8>. Acesso em: 7 ago. 2024.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana. *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

RIBEIRO, Rita. *Processos de criação: arte e pesquisa*. Porto Alegre: Zouk, 2021.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 2006.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processos de criação artística*. São Paulo: Intermeios; FAPESP, 2006.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.