

## Texturas afetivas na dança de Cunningham e de Paxton

Gilsamara Moura  
(PPGDança/ Escola de Dança- UFBA)

O corpo sempre foi objeto de estudo de destaque, seja em pesquisas anátomo-fisiológicas, seja em contexto sócio, político, cultural ou artístico. Quanto a isso, nenhuma novidade. O que este livro tem de diferencial é a proposta de repensar a questão do corpo sob a perspectiva da pele. Pele num sentido espectral. Pele como órgão sensorial, pele como superfície, pele como relação com o fora do corpo, pele como extensão, pele como lugar que acopla tecnologias. As diversas vozes que este livro reúne congregam para um vasto campo de ideias e metamorfoses do corpo, como o próprio título anuncia.

Este capítulo traz como foco a pele na Dança. Enquanto que no balé clássico, a ideia de pele, apesar do contato permanente entre os corpos dos bailarinos, fica subjugada à estrutura músculo-esquelética que se apresenta como mais importante para aquele tipo de dança codificada, será no *Contact-Improvisation* (Contato-Improvisação ou Dança de Contato ou apenas Dança-Contato), a porta de entrada para o encontro e a troca com o outro.

Antes, porém, faz-se necessário contextualizar o surgimento desse tipo de dança. Não faremos destas breves páginas, um apanhado da história da dança, muito menos pretendemos retirá-la dessa linha temporal, apenas colocaremos o leitor num lugar mais esclarecedor em relação à necessidade que um grupo de artistas teve em conhecer a dança (de contato) e descobrir caminhos singulares no espaço-tempo por meio do toque.

Foi na virada do século XIX para o XX, que muitas experiências sensoriais vieram à tona e determinaram rumos desafiadores à Dança. Muitos artistas experimentaram e apresentaram propostas inovadoras e radicais.

Para não incorrer no erro de subtrair uma linguagem artística de uma suposta relação, ou algum artista menos aclamado, por exemplo, vou me ater somente à dança e a alguns episódios e indivíduos mais diretamente ligados ao período que antecede a criação do Contato-Improvisação.

A dançarina norte-americana Loïe Fuller (1862-1928), fez eclodir outras possibilidades de ver a dança com sua investigação sobre a natureza da visão, movimentos espiralados e circulares, ilusionismos, efeitos de luz e experimentos cinéticos. Tal período, ou seja, início do século XX, denominado Modernidade, também

coincide com movimentos e escolas sob a mesma denominação, como Dança Moderna, elencada para este capítulo.

Foi na América do Norte, mais especificamente EUA, que a dança moderna agregou nomes como Isadora Duncan<sup>1</sup>, Ruth Saint-Dennis<sup>2</sup>, Ted Shawn<sup>3</sup>, Doris Humphrey<sup>4</sup>, Martha Graham<sup>5</sup>, Merce Cunningham e outros que, com nacionalidades distintas, também se associaram e colaboraram como Émile Jacques-Dalcroze<sup>6</sup>, François Delsarte<sup>7</sup>, José Limón<sup>8</sup> e Rudolf Laban<sup>9</sup>.

Além de artistas da dança e música, filósofos e estudiosos do movimento e do corpo em movimento foram fundamentais para as experiências que vinham sendo concebidas. O funcionamento do corpo, a percepção, as sensações, a consciência e a mobilidade foram temas recorrentes para os artistas e cientistas da época.

Ao elencar a Dança, também seleciono um caminho para desenhar nosso percurso neste capítulo com a despreensão da abrangência total da rede complexa que envolve a escolha destes fios.

Com inúmeras possibilidades de abordagem, o tecido deste texto será confeccionado pelos temas que se seguem, des(a)fiando alguns entendimentos de dança

---

<sup>1</sup> Isadora Duncan (1877-1927), americana, considerada pioneira da dança moderna, inspirava-se em motivos gregos para criar sua dança e perseguia romper dogmas cultivados pelo balé clássico.

<sup>2</sup> Ruth Saint-Denis (1879-1968), americana, também considerada pioneira da dança moderna, introduziu temas orientais em suas danças e foi cofundadora da Denishaw School of Dance.

<sup>3</sup> Ted Shawn (1891-1972), americano, casado com Ruth Saint-Denis, inovou a dança apresentando ideias para elencos masculinos e foi cocriador do Jacob's Pillow Dance Festival, em Massachusetts.

<sup>4</sup> Doris Humphrey (1895-1958), da segunda geração dos pioneiros da dança moderna, desenvolveu técnicas de exploração do uso da respiração na dança e, por conta das notações, muitos de seus trabalhos são ensinados e apresentados até hoje.

<sup>5</sup> Martha Graham (1894-1991), coreógrafa americana que revolucionou a dança moderna e que, como professora, treinou e inspirou inúmeros bailarinos e criadores como o próprio Merce Cunningham, do qual nosso texto trata.

<sup>6</sup> Émile Jacques-Dalcroze (1869-1950), foi músico austríaco-suíço que criou um sistema rítmico de ensino de música por meio da dança intitulado Eurytmia e que tem adeptos em todo mundo.

<sup>7</sup> François Delsarte (1811-1871), francês, considerado um grande teórico do gesto, é uma das mais proeminentes figuras ligadas aos estudos da linguagem gestual humana e seus significados emocionais.

<sup>8</sup> José Limón (1908-1972), mexicano, também considerado pioneiro da dança moderna, estudou com Ruth Saint-Denis e Ted Shawn em New York, desenvolveu a técnica Limón que enfatiza, principalmente, o ritmo natural de queda e recuperação, trabalhando com a interação de peso e leveza numa abordagem orgânica de movimento.

<sup>9</sup> Rudolf Laban (1879-1958), austro-húngaro, viveu parte de sua vida na Inglaterra e é considerado um dos maiores teóricos da dança do séc. XX, dedicando-se à sistematização de seu método de análise do movimento.

que a colocam num lugar seguro, porém estático e sagrado, que é da ordem do misterioso, do indizível, do mágico e do indecifrável.

O que cabe a nós, pesquisadores do campo, é manter, sem dúvida, o que de mágico a dança pode tocar em nossas vidas, mas potencializando-a cada vez mais e enriquecendo os discursos relacionados a ela como área do conhecimento que é. Apenas assim, poderemos pretender um dia que profissionais de outras áreas nos olhem, além da beleza e êxtase que ela realmente proporciona. Que estes a possam ver como produtora de conhecimentos, como ambiente de liberdade de exploração do real e das possibilidades do real, de “evolons” (Vieira, 2006), de epistemologias que dela podem emergir.

### **Além da pele**

Reconhecendo a pele como órgão sensorial do corpo que constitui o sentido do tato, e tato, como correspondente à percepção das características dos objetos que tocam a pele, mergulhamos num vasto mundo de informações que nos impele ao assunto que tratamos aqui, a dança de contato ou improvisação por contato ou contato-improvisação (esta última nomenclatura será a que utilizaremos ao longo do texto por ser a mais adotada em nossa língua).

Mesmo sendo imediatamente associado ao ato de tocar, na psicologia, o sentido do tocar recorre a dois sentidos diferentes: a cinestesia e a pressão cutânea. A cartografia tátil envolve um sistema complexo denominado sistema háptico, que é um meio de comunicação que vai além do tato. Ele é responsável pela comunicação entre o mundo interno e externo, está relacionado com a percepção e com o movimento e possui subsistemas como o cinestésico ou somatosensório, cutâneo, proprioceptivo<sup>10</sup>, visual e auditivo. Informações do mundo externo são negociadas com as informações de nosso organismo e os acordos se dão a ver e compõem as nossas ações, reações, atitudes e comportamentos.

A etimologia de háptico remete a uma palavra grega que significa “capaz de compreender”. Munidos desta informação, somos capazes de perceber a complexidade inerente a tal sistema. Pressupõe que um homem ou outro animal sinta as coisas pelas

---

<sup>10</sup> Resumidamente, propriocepção, termo criado por Charles Sherrington (1857-1952), é a capacidade que temos de saber a posição das partes de nosso corpo e de perceber os movimentos do corpo.

extremidades e com seu corpo, ou seja, não apenas pela pressão cutânea, mas pelo sentido do movimento.

Um imenso inventário sobre sensações foi exaustivamente feito por pesquisadores durante os séculos XIX e XX e, até hoje, muita coisa tem ainda de ser descoberta sobre o assunto. O que nos interessa mais diretamente aqui é encontrar sinergias entre as descobertas deste sentido e as trajetórias da dança até o contato-improvisação se estabelecer como tal.

Inegável a importância da pele nas danças que apresentam contato entre corpos, sejam elas quais forem, balé, dança folclórica ou dança contemporânea, mas é no Contato-Improvisação que seu papel se evidencia e a pele torna-se *pelemetáfora*<sup>11</sup>, com vários outros sentidos, *peledimensão*, quando em contato com outro corpo torna-se extensão da superfície dele, *pelechão* ao rolar no piso ou *peleoutro* quando, por funções empáticas, nos vemos naquele que está dançando, acionando os mesmos circuitos como se estivéssemos lá juntos<sup>12</sup>.

Já o sistema sensorio-motor é o sistema responsável pela orientação no espaço, pela determinação da intensidade e da duração de um estímulo e envolve uma rede neural imensa que trabalha de maneira colaborativa e integrada:

Os sentidos representam a tradução das formas de energia incidentes sobre o organismo para a linguagem do sistema nervoso, permitindo uma percepção do mundo. Os sistemas sensoriais representam os conjuntos de estruturas neurais encarregadas desse processo de tradução. (Lent, 2004: 173)

A complexidade, a velocidade e a precisão dos movimentos que produzimos exige um sofisticado sistema de controle que se encarrega de verificar a cada momento, permanentemente, se cada movimento se inicia no instante correto, se é executado de acordo com a necessidade ou a intenção do executante e se termina no momento adequado. Tal é a função dos dois agrupamentos neurais muito importantes: o cerebelo e os núcleos de base. (Lent, 2004: 405)

---

<sup>11</sup> Aqui, a autora pede licença linguística para fazer de duas, uma única palavra: *pelemetáfora*, *pelesuperfície*, *pelechão*, *peleoutro*. Tal recurso tem o intuito de enfatizar os termos enquanto índices das ideias que elas representam tornando-as espelhadas uma na outra.

<sup>12</sup> Tanto a empatia, como a imitação e o espelhamento, são funções pertencentes, não-somente, aos neurônios-espelhos, presentes no córtex cerebral e que será desenvolvido neste capítulo mais a frente.

Como um grande defensor da fisiologia integrativa, o neurofisiologista Alain Berthoz (2005: 375) sustenta que a Fisiologia das Sensações seja substituída pela Fisiologia da Percepção e que não pode ser dissociada do estudo da ação. Segundo Berthoz:

As fronteiras entre sensação e motricidade desvanecem. A atenção é uma preparação, e talvez, uma simulação da ação. Mas o objeto é representado assim, por suas características, em cerca de vinte áreas corticais. O fato de o percebermos finalmente como uma entidade, como uma “forma”, significa que essa segregação é seguida de uma reconstrução da coerência e da invariância do objeto. Compreender como se realiza essa unidade perceptiva do objeto é um formidável desafio científico! (Berthoz, 2005: 377)

A hipótese apresentada por Berthoz, anteriormente evidenciada por Janet (1935), propõe então “o entendimento da percepção como uma ação simulada e o movimento como o nosso sexto sentido” (GREINER, 2010:72), ou seja, simulamos internamente uma ação apenas ao observá-la. Outros estudiosos, entre filósofos e cientistas, deixaram obras-primas acerca do tema como Merleau-Ponty, William James e Heidegger, mas uma enorme contribuição para a discussão atual sobre percepção tem vindo mesmo do campo das Ciências Cognitivas.

Se a percepção é, de uma forma geral, a capacidade de associar as informações sensoriais à memória e à cognição, de modo a formar conceitos sobre o mundo e sobre nós mesmos e orientar o nosso comportamento, a inseparabilidade da ação é pertinente, embora tenham sido necessários séculos de estudos e experimentos para evidenciar isso.

Alva Nöe (2004), em seu livro *Action in Perception*, dedica mais de uma centena de páginas para esclarecer que a percepção não é algo que acontece em nós ou para nós, mas que percepção é algo que fazemos. Parece óbvio, mas não é. Imagine que o que percebemos seja determinado pelo que fazemos, que essa relação entre perceber e fazer seja mesmo muito íntima. Segundo Greiner (2010):

Perceber é testar implicitamente os efeitos do movimento na estimulação sensorial. A afirmação mais central e importante de Nöe é que existe uma ação enativa que seria a própria habilidade para perceber, sendo que esta não é apenas dependente, mas constituída pelo fato de termos um certo

tipo de conhecimento sensório-motor. Portanto, apenas criaturas com certas habilidades corporais podem ser percebedores do tipo que somos. O movimento próprio depende dos modos de percepção da consciência. (Greiner, 2010: 74).



*Crédito da foto: Lorena Vinturini*

### **O espelho que muda a dança**

Se ao executarmos um movimento, ampliamos, simultaneamente, possibilidades de entendimento do observador quanto à percepção, incluindo a percepção espaço-temporal, também motivamos outro fenômeno, o da empatia. Do grego *empathia* ou estado de emoção ou paixão, a ideia é sentir-se “dentro” do sentimento alheio. O estado de empatia pressupõe a ação de identificação de um sujeito com outro; consiste em colocar-se no lugar do outro como se fosse esta outra pessoa.

Na dança é muito comum falar sobre isso, haja visto que ações como imitar, copiar, reproduzir, fazer igual, são recorrentes no vocabulário do dançarino, professor ou coreógrafo. Aqui, nos deparamos com uma recente descoberta, que data do final da

década de 1980, mas que foi mais divulgada, além da comunidade científica, após os anos 2000.

A partir de experimentos liderados pelo pesquisador italiano Giacomo Rizzollati, os neurônios-espelho (*mirror neurons*) têm elucidado vários fenômenos, como a explicação acerca da alteridade, altruísmo, cooperação e empatia. Hoje, com tantos desdobramentos, as pesquisas revelam o importante papel das populações de neurônios-espelho em vários campos, tais como da linguagem, política e estética.

Os neurônios-espelho, em linguagem dos cientistas, "disparam" para codificar um evento sensorial, um ato motor ou um processo cognitivo. A partir de experimentos com macacos, foi possível entender a atuação de neurônios motores e a correlação entre movimento e percepção quando células se ativavam ante movimentos idênticos, ora observados ou realizados, ou seja, ver um movimento alheio acionava a mesma área de execução deste. Porém, como indica Iacoboni (2008), os passos evolutivos que separam nós humanos dos macacos podem explicar a diferença de nossas áreas com neurônios-espelho serem ativadas por ações mais abstratas e sobre a simulação de intenções de outro indivíduo. Tantos têm sido os desdobramentos a partir de tal descoberta, que equipes de neurocientistas em todo o mundo buscam resultados e explicações acerca do tema, como por exemplo, Kohler e Keysers (2002) que registraram respostas dos neurônios-espelho em três condições experimentais: visão e som, somente visão e somente som.

Neste capítulo que trata principalmente da área da Dança, interessa-nos abordar o percurso que vai da paisagem da pele ao encontro de corpos no contato-improvisação, da tessitura estendida da *pelemetáfora* aos dispositivos sensoriais acoplados ao corpo em Cunningham, compreendendo que tais caminhos não são exclusivos, nem tampouco, de mão única, mas que fazem parte de uma rede dialógica entre áreas do conhecimento, cujas descobertas, desencantos e conceitos apontam para o que há de mais importante na vida, continuar perguntando. Para tanto, conhecer algo como os neurônios-espelho nos ajuda a nutrir este caldo de complexidade que chamamos vida e arte.

Para abandonar o medo de que um mundo decifrável perderá o seu encanto, o corpo funciona como uma referência propícia, através da experiência de reencantamento que brota do desafio de desvendá-lo. O importante é não parar de perguntar – único antídoto eficiente contra os preconceitos e a superstição que a ignorância produz. Não importa que continuem a existir fenômenos sem explicação. O que conta é

compreender que os conhecimentos são sempre parciais, e que as tarefas que nos cabe é a de aprender a aderir a tomar distância ao mesmo tempo, como sugere o filósofo Giorgio Agamben... (Katz, 2010: 122)

Mais uma vez, reitero que conhecimentos, como os descritos até aqui, colaboram para um entendimento de corpo em funcionamento que está diretamente associado ao argumento de conhecer mais para continuar perguntando. Inquietações acerca da Dança nos ajudam a compreender mecanismos até então subjugados à condição de mito.

Relacionar todas estas reflexões à prática de Dança está longe de ser impossível. Quanto mais apreendemos da Ciência, mais o trabalho artístico se enriquece. Um não exclui nem anula o outro, definitivamente. Quem insiste nestas afirmações separatistas é porque não enxerga o mundo holisticamente. O assunto dos neurônios-espelho pode iluminar temas como cooperação, empatia e autonomia, de um modo geral e, especificamente, pode oferecer caminhos para elaborações mais inteligentes e menos empíricas para o universo da dança, aliás, universo ainda calcado em “achismos” e verdades há séculos reproduzidas sem contestações. (MOURA, 2007: 71-72)



*Crédito da foto: Lorena Vinturini*

## **A dança que espelha a si mesma - Merce Cunningham**

“A dança é uma arte no espaço e tempo. O objeto da dança é obliterar isso.” Com esta frase, Cunningham (1952), fez ressoar outra maneira de conceber a dança. Se o balé clássico, sob a perspectiva renascentista, mantém a forma linear do espaço, a dança moderna americana, da qual ele fazia parte, realmente “apaga” isso.

Merce Cunningham (1919-2009) atravessou quase um século inteiramente dedicado à pesquisa e criação em dança. Iniciou seus estudos em dança aos 12 anos de idade e seguiu trabalhando intensamente até o último dia de sua vida. Passou pela dança de salão, pelo sapateado, pela técnica de Martha Graham, às trocas com John Cage, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Marcel Duchamp, aos experimentos com o software Life Forms, ao zenbudismo. Com uma coerência ímpar, sua vida pode ser associada à confluência de ações colaborativas permanentes.

Ele declarou: “meu trabalho é um processo contínuo. No fim de uma dança, eu já tenho a ideia, mesmo que inicial, da seguinte. É porque não vejo cada dança como um objeto, mas sobretudo como uma pausa ao longo da estrada.” (Cunningham, 1994).

Como parte de uma geração que revolucionou a dança mundial, Cunningham foi parceiro de John Cage (1912-1992), que também inovou o cenário da música experimental, com percussões não-clássicas, pesquisas acústicas e notáveis cruzamentos de elementos sonoros.

No início dos anos 50, Cage começa a trabalhar com operações de acaso em suas composições musicais. Desenhava uma série de grandes mapas, nos quais semeava estruturas rítmicas. O trabalho com esses mapas trouxe uma nova visão para uma abordagem de composição musical, que usava o acaso como elemento ordenador da obra. (Langendonck: 2004, p. 53)

Cunningham subverte a lógica do movimento cuja propensão tende a organizações compositivas restritas e inconscientes.

O sistema nervoso central recorre apenas a “um número pequeno de estratégias motoras entre uma infinidade de estratégias teóricas compatíveis com as características geométricas” do corpo. Para efetuar um movimento dado, todo indivíduo seleciona uma “combinação particular de

unidades de movimento (...), perfeitamente singularizada”.  
(Suquet, 2006: 531-532)

No capítulo “Cenas- o corpo dançante: um laboratório da percepção”, da coleção História do Corpo, a autora Annie Suquet afirma que ambos, Cunningham e Cage, ao contrário dos surrealistas, recorrem às operações aleatórias, porém com estratégias diferenciadas da escrita ou desenho automáticos que revelam o inconsciente e o intuitivo. Aqui, em consonância com as descobertas neurocientíficas, o aleatório, usado por Cunningham, “se revela como um relê essencialmente instrumental, reivindicado por sua impessoalidade”. (Suquet, 2006)

Como uma espécie de escultor da percepção, Cunningham, em suas várias fases, trabalha temas como imprevisibilidade, permanência, imobilidade, temporalidade, aleatoriedade, acaso e rearranjo, provocando novas circuitações cerebrais por meio de atualizações motoras não-perceptíveis. Seus bailarinos são submetidos a exaustivos exercícios combinatórios a fim de encontrarem outros acessos às dinâmicas de movimento ainda não provadas. Para isso, além da observação do movimento humano, ele utiliza um *software* que simula movimentos em três dimensões, tornando os desafios ainda maiores. A dificuldade nas variações e as possibilidades que o coreógrafo vislumbra são constantes estímulos ao elenco que enfrenta tal complexidade rompendo com mais um mito disseminado no mundo da dança que é: bailarino faz, executa, mas não pensa. Muito para além do mito, na dança *cunninghaniana*, bailarinos são colaboradores permanentes, atuantes e, simultaneamente, autônomos e emancipados. Cada qual assume a responsabilidade de resolução dos problemas colocados por Cunningham.

Observamos, então, que, ao olharmos para a dança de Cunningham, contemplamos a síntese da ideia, segundo a qual, como em uma fórmula matemática, todas as relações estão presentes diante da mente em uma simultaneidade fora do tempo. A presentidade das relações, que se estabelecem no palco ao mesmo tempo, invoca o estado de primeiridade em uma consciência que contempla. Cunningham coloca no palco espaços múltiplos, nos quais cada bailarino pode ser o centro, tudo podendo ser frente, trás ou lado, como consequência do acaso em seu fazer coreográfico. (Langendonck: 2004, 140)

A dança de Cunningham é, de fato, uma dança que se espelha nela mesma ou que espelha a si mesma. Não é narrativa, temporal, linear. É reflexo, pensamento, sensação do tempo presente. São *pelesuperfície* e *peletecnologia* contemporâneas.



*Crédito da foto: David Iannitelli*

### **O tecido esgarçado do encontro - Steve Paxton**

Nascido em Tucson, no Arizona/ EUA em 1939, Steve Paxton, que dançou na companhia de Merce Cunningham, é mais um dos fios que tecem esse texto, fio pesado, fio que entrelaça com tantos outros, fio que toca, que cai, que desequilibra.

Se existe uma dança em que o processo seja imprescindível, essa dança é o contato-improvisação. Sejam em aulas ou em espetáculos, o que menos importa é apresentar um produto finalizado. As configurações se confundem com os processos. O que está em jogo é o próprio jogo, a interação, a escuta, o toque, o peso, a temperatura, a pressão, a velocidade, a direção, a qualidade da informação. Corpo vetor. Olhar revelador.

Trata-se da experiência de provar maneiras perceptivas, entrar em contato com outro corpo buscando soluções eficientes, experimentar trajetórias novas e tornar os elementos partilhados entre os corpos, a própria coreografia como composição instantânea.

Em busca de compreender “realidades sensoriais”, como o próprio Paxton diz, estas que são condicionadas pelos sentidos que estão presentes em cada pessoa e que são partilhados, de uma forma geral, assim como os hábitos, a formação e a cultura, o contato-improvisação requer ampliação de níveis de adaptação, complexidade e paciência. (Paxton, 2001: 145)

O contato é uma dança do ver (não apenas pelos olhos, mas pelo corpo todo) e do tocar, do perceber e do aperceber-se. Dada a percepção do peso do próprio corpo e do outro corpo, a gravidade se ressignifica. Podemos nos lançar a outro corpo, ir ao chão, sair do piso, apoiar-se, tudo isso a partir de qualquer parte do corpo. A pele é a porta de entrada, o passaporte com visto permanente.

As ações/ informações/ reações são parceiras sensíveis entre corpos. Acordos orgânicos para texturas afetivas a serem costuradas, remendadas, esgarçadas, roçadas. Oportunidades exclusivas de encontros via pele.

## **REFERÊNCIAS:**

BERTHOZ, Alain (org.). *Lições sobre o corpo, o cérebro e a mente: as raízes das ciências do conhecimento no Collège de France*. Tradução Maria Ângela Casellato: revisão técnica Marcos Virmond. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

CORBIN, Allan. COURTINE, Jean-Jacques. VIGARELLO, Georges. *História do Corpo 3. As mutações do Olhar: o século XX*. Editora Vozes, 2006.

GREINER, Christine. *O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações*. São Paulo: Annablume, 2010.

IACOBONI, Marco. *Las neuronas espejo: empatía, neuropolítica, autismo, imitación o de como entendemos a los otros*. Buenos Aires: Katz Editores, 2011.

JANET, P. *Les Débuts de l'intelligence*. Paris: Flammarion, 1935.

LANGENDONCK, Rosana Van. *Merce Cunningham: Dança Cósmica: Acaso, Tempo e Espaço*. São Paulo: Edição do autor, 2004.

LENT, Roberto. *Cem bilhões de neurônios: conceitos fundamentais de neurociências*. São Paulo: Editora Atheneu, 2004.

LEPECKI, André (Ed.). *Dance: documents of contemporary art*. Cambridge: The MIT Press, 2012.

MOURA, Gilsamara. *Dançar como bocejar contagia! In: Põe o Dedo Aqui: reflexões sobre dança contemporânea para crianças*. Organização de Geórgia Lengos. São Paulo: Terceira Imagem, 2007.

NOË, Alva. *Varieties of presence*. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts Institute of Technology. London, England, 2012.

\_\_\_\_\_. *Out o four heads: why you are not your Brian, and other lessons from the biology of consciousness*. Canada: D&M Publishers, 2009.

\_\_\_\_\_. *Action in perception*. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts Institute of Technology. London, England, 2004.

VAUGHAN, David. *Merce Cunningham: creative elements*. In *Choreography and dance: an international journal*. Netherlands: Harwood academy publishers, 1997.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. *Teoria do conhecimento e Arte: formas de conhecimentos - arte e ciência uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.

*Vu du corps: Lisa Nelson. Mouvement et perception*. Nouvelles de Danse 48/49. Périodique Semestrel Automne – Hiver 01. Contredanse: Bruxelles.