

Fazer dança e fazer com dança: perspectivas estéticas para os corpos especiais que dançam

Sandra Meyer Nunes

Resumo:

O texto propõe uma reflexão sobre a imagem do corpo na arte contemporânea e suas relações no campo da dança inclusiva. A singularidade do corpo dos bailarinos com necessidades especiais pode contribuir para a alteração do conceito clássico de dança a partir de trabalhos coreográficos onde coabitem as condições orgânicas e as proposições estéticas.

Palavras-chave:

Arte e dança. Estética. Imagem corporal.

Professora do Departamento de Artes Cênicas do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. Licenciada em Educação Artística e Especialista em Teatro-Educação pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo; Doutoranda do mesmo Programa.

PONTO DE VISTA , Florianópolis, n. 6/7, p. 43-56, 2004/2005

Sandra Meyer Nunes

Body image and dance: aesthetic perspectives for special bodies that dance

Abstract:

This text reflects upon the image of the body in contemporary art and its relations with the field of dance. The special quality of bodies with disabilities can contribute to a change in the classic concept of dance based on choreographic works that encompass both organic conditions and aesthetic proposals.

Key words:

Art and dance. Aesthetics. Body image.



Três personagens num quarto, 1964.
Francis Bacon. Óleo sobre tela. Museu
Nacional de Arte Moderna, Centro
Georges Pompidou, Paris.

Introdução

Nos inúmeros processos perceptivos que vivenciamos na arte nunca cessamos de buscar um corpo conhecido, uma figura delineada que nos fale, nos revele ou nos aquiete. A arte contemporânea, entretanto, revê constantemente o paradigma do corpo clássico e sua imposição de medidas e nos surpreende com a representação de figuras instáveis, seja pela busca de superação virtual via novas tecnologias, seja pela exposição em tempo real de sua precariedade. Corpos que são duplos de nós mesmos naquilo que muitas vezes não nos permitimos ver e sentir, mas que nos atravessa permanentemente.

Na contramão do corpo blindado da cultura de massas¹, a literatura e o teatro, e mais recentemente a dança, está repleta de exemplos de representação de corpos distantes de um ideário de perfeição e de completude. Remetamo-nos a

toda visceralidade da linguagem destes corpos à custa do sofrimento; os corpos esqueléticos, esvaziados, sem perspectivas sociais da obra de Kafka ou de Beckett, a agudez absoluta do corpo no teatro antevisto por Artaud, a deformação pictórica dos retratos de Bacon e os corpos fantasmagóricos de *May Be*, a obra beckettiana da coreógrafa Maguy Marin. Corpos que mais são agidos do que agentes. Em suas pinturas, a exemplo, Bacon tenta distorcer o objeto até um nível que está muito além da aparência para que, na distorção, volte a registrar novamente a aparência².

A arte reinventa o corpo constantemente expondo as mazelas de sua natureza e cultura, corpos estes que nada mais são do que espectros de nossa suscetibilidade e, ainda assim, nos parece difícil acolhê-los. O sistema de alteridade a que somos expostos pelos corpos vivos e virtuais que transitam na arte nos devolve, de certa forma, a nossa humanidade. Porque a dança permite visibilidade extrema ao corpo em seus modos de representação, ela se apresenta como lugar privilegiado para reflexões em torno das identidades possíveis a um corpo estético e, no caso mais específico exposto neste texto, o de portadores de necessidades especiais.

A dança na contemporaneidade vem permitindo cada vez mais a convivência de corpos diversos, enfraquecendo arraigadas imposições culturais aos atributos necessários a este corpo, do tipo perfeito ou imperfeito, belo ou grotesco, hábil ou deficiente. A multiplicidade e a diversidade caracterizam esta dança, com corpos híbridos nascidos da contaminação entre fontes culturais, técnicas corporais e gêneros artísticos distintos. É raro observar hoje um corpo que dance construído por meio de uma técnica específica e que responda a um só padrão estético. “A hibridização é, hoje, o destino do corpo que dança” (LOUPPE, 2000, p. 30)³. Em sua formação, os artistas têm acolhido elementos distintos e às vezes díspares de práticas corporais que vão do balé às artes marciais, da yoga à dança contemporânea. Os referenciais ainda nítidos que o balé e a dança moderna delineavam deram lugar a uma desterritorialização, ou seja, a perda de territórios permeando a relação da dança com outras artes e áreas do conhecimento. O corpo virtuoso coexiste com o que se permite dançar assumindo sua precariedade e transitoriedade. Então, se muitos são os corpos possíveis para a dança, que tipo de perspectiva se abre para o corpo com necessidades especiais?

Quem dança?

O modo de pensar o corpo e suas formas de representação na dança se diversificou consideravelmente a partir do início do século XX. As criadoras americanas Isadora Duncan (1878-1927) e Marta Graham (1894-1991) e a alemã Mary Wigman

(1886-1973) propuseram outras representações do corpo e inauguraram uma dança construída pelo criador (coreógrafo) em seu próprio corpo. A dança perdeu o discurso universal ditado pelo balé e conquistou uma nacionalidade identificada com cada país. E também uma identidade de cada criador. O século XX nos deixou de herança a descoberta da singularidade de cada corpo e as possibilidades de “expressão pessoal” deste, reminiscências da tradição romântica. Depois veio o corpo destituído de narrativa, de encadeamentos semânticos previsíveis. Na chamada pós-modernidade o movimento do corpo fala de si mesmo, o que já implica muito a dizer. Na contemporaneidade, o reconhecimento de que os corpos (inclusive os nossos), dentre outras peculiaridades, estão em risco permanente povoam as criações na dança. As quedas e recuperações do corpo da dança moderna são ampliados nas vertiginosas e insistentes idas ao solo da dança atual.

Em certas danças contemporâneas há uma resistência e uma insistência na representação de um corpo debilitado e fragmentado. O corpo assume sua precariedade, duvida de seu próprio eixo, como se lhe tirassem as certezas. Nos movimentos aparentemente involuntários, na busca de um tônus muscular próprio que se aproxima do corpo não virtuoso, próximo da exclusão social⁴, esvaem-se os paradigmas do corpo apolíneo. Se a construção e fruição destes corpos já não são tarefa fácil, nem para o criador nem para o seu interlocutor, a inserção na cena de corpos com reais desafios físicos provoca um desafio ainda mais agudo. A singularidade do corpo de um artista com necessidades especiais pede um esgarçamento das estruturas de representação da dança.

É certo que a dança contemporânea valoriza as singularidades dos intérpretes em seu aspecto mais “figural”, ou seja, o que é construído num corpo não é facilmente transferido para outro corpo⁵. As relações que se estabelecem diferem de uma representação “figurativa”; a primeira tende a ser produtora de sentidos mais paradoxais, a segunda, reprodutora de formas mais conhecidas. A coreografia de um balé de repertório, a exemplo, possui uma representação que se permite mais facilmente se atualizar em outros corpos. Já na obra de certos criadores-intérpretes, as dificuldades de se trabalhar a mesma movimentação são maiores dadas à singularidade da pesquisa corporal, que é construída a partir de redes de significações que são próprias de cada corpo. Redes estas que se articulam entre a morfologia, a vitalidade e a biografia do corpo que, atravessado por realidades múltiplas, faz texto nele mesmo⁶.

O questionamento dos padrões estéticos vigentes no início do século XX e os princípios deflagrados pela dança moderna somada às mudanças dos modelos de inserção na sociedade das pessoas portadoras de deficiência possibilitaram a sua gradual inclusão também no meio da dança (AMOEDO, 2001). Quando a

diversidade e singularidade dos corpos passaram a ser matéria criativa, a postura ereta e outros padrões clássicos cederam à força da gravidade, a exploração das técnicas de contato e improvisação aproximou os corpos⁷ e o corpo não treinado em dança passou a dividir a cena com o corpo aculturado por técnicas de dança.

Excluídos até então do ideário da dança-arte, restava aos corpos diferentes (os com necessidades especiais) o espaço da dança-terapia e da educação pelo movimento. A arte é condição civilizatória e educacional indispensável e são conhecidos os benefícios do trabalho com dança com pessoas especiais, como a melhora na auto-estima, na imagem e esquema corporal e nas relações sociais destes. Sem negar o valor de procedimentos terapêuticos que se valem da arte, os anos 80 do século passado viram a dança de pessoas com necessidades especiais adentrarem o terreno estético. E, por conseguinte, requisitando uma nova ética. O grupo inglês *Cando Co Dance*, uma provocação para a questão “quem pode dançar”, é um dos pioneiros que se destaca pelo trabalho técnico e estético virtuoso com cadeirantes⁸. Não há como não lembrar da presença do bailarino marroquino Said Garbi, da companhia belga Última Vez. A imagem da cegueira “que não tira a visão” é recorrente na obra do coreógrafo Win Vandekeybus (BELLINI, [19-?]). E muitas são as companhias brasileiras que vêm desenvolvendo trabalhos de reconhecida valia estética agregando pessoas com necessidades especiais (AMOEDO, 2001).

O trabalho de dança de artistas com necessidades especiais refuta o virtuosismo peculiar a um contexto tradicional de representação da dança e convida a um olhar mais atento ao processo de construção dos movimentos e às suas possibilidades mais inusitadas. O que está em jogo não é o que os bailarinos podem fazer, mas como eles fazem, convidando a audiência a ser testemunha das negociações em processo da sua experiência física (ALBRIGHT, 1997). Tais negociações flexibilizam as identidades de movimento já estabelecidas e abrem espaço para novos entendimentos sobre o corpo que dança. Pressupõe o abandono do discurso do corpo ereto, etéreo e perfeito da bailarina romântica e sua isenção de dor, suor ou evidência de qualquer negociação com a gravidade (ALBRIGHT, 1997). O corpo, em especial o da mulher com necessidades especiais, rompe com o voyeurismo reservado ao corpo feminino clássico que sempre incitou o imaginário do universo da dança. Quando nos deixamos mover pela suposta beleza de algo, nos esquecemos que ela também reflete interesses sociais e que nossa própria subjetividade, gosto pessoal e senso do estético são ideologicamente condicionados. Esquecemo-nos de que a ideologia não é somente um conjunto de idéias e valores que refletem o interesse de um

grupo dominante dentro de uma determinada ordem social, mas um inevitável componente da experiência social, um “véu” que filtra as possibilidades de percepção do mundo (ALDERSON, 1997).

É preciso reconhecer que pode haver arte em toda atividade humana, mas estabelecer, contudo, a diferença entre a arte propriamente dita e a arte no agir, no pensar, a arte de viver ou de raciocinar. *Fazer com arte* difere de *fazer arte* (PAREYSON, 2001). A pesquisa em arte tem finalidade nela mesma, tem suas próprias leis de formatividade e necessita de um desenvolvimento estético que não se restrinja ao campo terapêutico.

As dificuldades do portador de necessidades especiais adentrar o mercado da produção estética não se limitam às descondições arquitetônicas que inviabilizam o acesso aos espaços que veiculam a arte, como museus e teatros, nem às suas próprias restrições psicofísicas. Supõe educação estética e acesso à informação artística desde cedo. Para a arte efetivar-se como linguagem não cabe apenas o apelo à expressão “pessoal e livre” dos sentimentos e da criatividade. A produção estética pressupõe o conhecimento das vicissitudes de seus contextos históricos e do contato estreito com a matéria artística.

São necessários recursos de apoio na exploração dos outros sentidos para a fruição estética na ausência de determinadas funções motoras, visuais, de aprendizagem ou de escuta nas pessoas com necessidades especiais⁹. A efetivação de políticas públicas e de investimentos para o desenvolvimento de programas para portadores de necessidades especiais, juntos às constantes descobertas empreendidas pelas chamadas novas tecnologias pode ampliar as oportunidades de acesso à produção e criação artística.

Na arte criada em ambientes virtuais, o corpo é algo sempre mais fluído e a performance não se restringe aos limites do corpo (FEATHERSTONE, 2000). O potencial tecnológico da pesquisa no ambiente da realidade virtual tem implicações sobre a imagem e as possibilidades acionais do corpo de agora, abrindo um leque cada vez maior para o futuro. Nos casos de portadores de necessidades especiais o campo aberto pelas novas tecnologias se constitui como ferramenta de interação valiosa para a extensão de suas relações com o mundo. Na realidade virtual é difícil definir até onde o corpo pode se expandir, pois ele pode assumir outras habilidades, formas e identidades. Além dos incontáveis produtos, serviços e programas oferecidos, o que inclui também oferta para pessoas com limitações variadas, o conceito de tecnologia pode ser mais abrangente do que se supõe.

O corpo como tecnologia

Stryker (2001) considera todo processo de organização de identidade de certa forma “tecnologizado”, no qual a questão maior não é pensar o corpo *e* a tecnologia ou corpo como técnica, mas o corpo *como* tecnologia. A subjetivação, ou seja, os processos de contágio e internalização a que somos expostos para construção de nossa singularidade e formação de identidade, é sempre construída mediante algo que não se enclausura em nós mesmos. Pensar o corpo como tecnologia não significa concordar com o dualismo do corpo “como um instrumento a serviço da expressão” encontrado ainda em discursos filosóficos e estéticos, mas supõe pensar que o corpo constantemente coloca-se em relação a algo fora dele. Não somente como um receptáculo de aparatos tecnológicos, mas como uma condição evolutiva, dissolvendo as fronteiras estanques entre natureza e cultura. O que seria do projeto humano frente ao ambiente adverso sem a eficiente evolução da simples ferramenta (machadinhas, óculos de grau, lentes de microscópio, tesouras, cadeira de rodas etc.) a mais sofisticada máquina?

Não é possível pensar o corpo sem os seus processos de construção técnica e, conseqüentemente, de tecnologia. Esta é comumente entendida no seu aspecto de produção industrial. Já a técnica, em seu sentido geral, é entendida como um procedimento qualquer regido por normas e provido de certa eficácia, abrangendo processos distintos que vão da manipulação de objetos ao aprendizado de uma técnica corporal. Como já salientava Platão, o homem é o animal mais indefeso e inerte de toda a criação e, para que sobreviva, necessita de certo grau de desenvolvimento da técnica (ABBAGNANO, 2000, p. 940).

As mãos que tocam e o teclado, a mão e o bisturi que corta a carne, a cadeira de rodas e o deslocamento do corpo, a prótese e o corpo, os olhos e as lentes de aumento são partes do mesmo sistema tecnológico de prolongamento do corpo no mundo e possibilitam modos de construção de identidades. Mais do que uma extensão ou projeção do corpo, os objetos acabam por fazer parte do próprio corpo, transformando e sendo transformados por este. Os processos de subjetivação não permitem a oposição abissal entre corpo e máquina, pois o corpo habitualmente utiliza inúmeras extensões. O próprio cérebro e a mente humana são sistemas de projeção e predição do mundo. O poder projetivo de nosso cérebro faz com ele não junte somente dados, mas construa um mundo em função de seus projetos.

Berthoz (2003) chama a atenção para a plasticidade do esquema corporal na extensão da representação do corpo pela manipulação de uma ferramenta ou outro

artefato à primeira vista exterior ao corpo. Quando manipulamos uma ferramenta ou objeto percebemos um prolongamento do corpo à extremidade da ferramenta como uma apropriação, uma forma fundamental de decisão perceptiva. O fluxo entre corpo e não corpo, homem e aparato tecnológico são inestancáveis.

Pesquisadores do campo da neurologia como Berthoz (2002), Ramachandran e Blakeslee (2002) e Wegner (2003), em suas descrições científicas de diversas patologias humanas aliada a certa dose de poesia, nos ensinam a rever os parâmetros de normalidade ou anormalidade do corpo humano. As ciências cognitivas têm avançado consideravelmente nos últimos trinta anos no entendimento da natureza dos processos mentais, como o maior entendimento biológico de manifestações tais como as vozes escutadas pelos pacientes de esquizofrenia e as sensações decorrentes de membros fantasmas (RAMACHANDRAN; BLAKESLEE, 2002). Indagações antes ambientadas no campo da psicologia e da filosofia encontram atualmente abrigo no campo da experiência científica. Até o século XX o problema corpo-mente, central para o entendimento de quem somos, era próprio da filosofia, fora do campo da ciência empírica. A última década marca a introdução definitiva dos estudos sobre a relação mente e corpo na agenda científica, especialmente como parte da investigação sobre a consciência (DAMÁSIO, 2004). Protocolos neurológicos baseados em casos concretos de problemas e anomalias relacionados aos campos da mente e cérebro são mais concretamente dos e dos e nos levam a conhecer mais sobre como o corpo, o cérebro e a mente funcionam.

Ao fazer dança o corpo do portador de necessidades especiais confronta e desafia não só a imagem ideal do físico do bailarino/a, mas expõe os processos limítrofes a que o corpo está sujeito e os parâmetros incertos de sua normalidade e humanidade. O corpo com necessidades especiais, contudo, já teve muitas terminologias, tais como corpo deficiente e corpo grotesco, reflexo da visão estigmatizada que sempre lhe foi imposta.

Na atualidade, os limites de nossa humanidade saíram do campo imagético cultuado pelas figuras grotescas dos *freak shows* do século XIX, pelas criaturas da literatura fantástica e do cinema a partir do início do século XX para serem manipulados geneticamente pelas novas tecnologias. Nunca o artifício mexeu tanto com a nossa identidade “natural”, revelando os níveis de monstruosidade destes (GIL, 2000). A monstruosidade “teratológica” descrita por Gil designa as deformações corporais do próprio corpo, diferenciando-o das fantasias imaginárias das raças fabulosas.

Albright (1997, p. 63), em suas reflexões sobre dança e diferença, expõe o confronto cultural entre o corpo clássico e o corpo grotesco. O grotesco, entendido na obra de Bakhtin (apud PAVIS, 1999), é um perpétuo movimento de inversão das perspectivas, provocando a contradição entre o objeto realmente visto e o objeto imaginado. Frente a constante deformidade do mundo, o grotesco mimetiza o caos, expõe a deformação de uma forma conhecida ou aceita como uma norma. O grotesco se afirma na arte na época romântica como insistência para visualização do sensível, antítese para a hegemonia estética do belo e do sublime, tão bem representado na figura da bailarina do século XIX. O corpo grotesco é um corpo aberto a contaminações, processual, portanto, ao contrário do corpo clássico que tende a encerrar e perpetuar suas medidas.

Nos apropriamos aqui da noção de monstruosidade de Gil (2000) correndo o mesmo risco descrito por Albright (1997) ao evocar o corpo grotesco para falar do corpo do portador de necessidades especiais: o de incorrer em estereótipo ou estigmatização (ALBRIGHT, 1997, p. 63). O termo monstruosidade é aqui empregado no sentido de explorar a transgressiva natureza do corpo e a possibilidade da deformação da forma considerada ideal do homem. A “desfiguração teratológica” rompe com os contornos e entorno da figura simétrica clássica propagada pelo corpo natural, oferecendo-se como contribuição para se repensar as estruturas representacionais da performance em dança. O corpo natural oferece à visão a experiência de uma simetria paradoxal, uma simetria que, embora também assimétrica, resume o mistério do espaço vivido de um corpo totalmente presente em suas partes: entre a esquerda e a direita, entre alto e baixo, entre a frente e atrás (GIL, 2000). Já o corpo teratológico provoca em nós a vertigem da irreversibilidade, da assimetria, o que está lá não pode mais se apagar, é marca latente que não ecoa em nossas expectativas de apaziguamento.

Salienta Gil (2000) que não é na simples oposição que o homem se define em relação ao que foge do padrão homem, mas num sistema complexo de afinidades. Saber se tal ser é um Outro tem a ver com o quanto de humanidade lhe atribuímos, e estes contornos não são tão delimitados quanto gostaríamos. Gil (2000) descreve a “raiz da figura do duplo” laciano e da especularidade do corpo: o corpo do outro reflete a imagem do meu corpo como num espelho, assim o corpo normal vive o seu duplo “como um corpo duplo sutil, um simulacro”. (GIL, 2000, p. 181). Mas na experiência de ver num outro corpo uma “superfície inóspita”, na negação do prolongamento de meu

próprio corpo, corpo que, no entanto, é meu duplo, quebra-se a delicada proporção entre simetria e assimetria, reversibilidade e irreversibilidade do tempo. “O corpo vislumbrado já não me reflete, roubou-me o duplo encarnando-o. Mas, como apesar de tudo é um corpo, continua a refletir-me – daí a vertigem e o fascínio.” (GIL, 2000, p. 182).

O corpo da dança na contemporaneidade permite a propagação da diferença, a possibilidade de existência de corpos diversos numa anatomia humana que tende a uma assimetria crescente. Ao adentrar o terreno estético, a dança executada por portadores de necessidades especiais propõe uma assimetria e diversidade ainda mais paradoxal, mas que não pode se eximir dos elementos constitutivos do gênero dança. Independente do corpo que faça a dança, e do “como” faz este corpo, é preciso uma determinada presença cênica que se traduz em dinâmicas específicas de movimentos, talvez num tipo de sustentação no olhar, numa certa disposição espacial e temporal, ou seja, um sistema técnico que promova o movimento a alguma categoria artística, seja lá qual for, para que seja exposto, mais do que o paradigma de um corpo x ou y, o paradoxo da experiência e da própria condição da espécie humana via arte. Um fazer dança mais do que um fazer com dança.

Dado que o corpo do artista da dança é simultaneamente produtor e produto, permanece o desafio tanto para os portadores de necessidades especiais quanto para os seus interlocutores exercerem uma atividade estética na área de dança a partir de uma singularidade que é ainda mais específica, realizando e/ou contemplando um produto artístico onde co-habitam as condições orgânicas e as proposições técnicas e estéticas.

Notas

- 1 Pelbart (2003) sustenta que os corpos “blindados”, sobrecarregados em demasia por informações e sensações, têm pouca permeabilidade a processos de mudança e criação, de estabelecer relações mais flexíveis com o mundo, opondo a estes um certo esvaziamento dos corpos.
- 2 Ao descrever o figurativismo na arte, Bacon (apud SYLVESTER, 1993, p. 26). interroga-se: “Como posso fazer uma coisa com o máximo de semelhança, da maneira mais irracional possível?” Não se trata somente de reconstituir a aparência da imagem, mas de reconstituir todas as áreas de sentimentos por elas inspiradas.

- 3 A hibridização funcionaria mais do lado do perverso, ao subverter as relações estabelecidas dá origem a criaturas mais “aberrantes, figuras polimorfas, resultado de combinações únicas e acidentais.” (LOUPPE, 2000, p. 30).
- 4 É possível detectar abordagens similares deste corpo na obra de diferentes coreógrafos brasileiros como Vera Sala (SP), Marta Soares (SP), Alejandro Ahmed (SC) e Marcelo Gabriel (MG).
- 5 Bernard (1990) chama a atenção para o aspecto figural da obra do artista plástico Francis Bacon, estabelecendo relações com a dança. As figuras humanas do artista são imagens/eventos únicos, assim como o podem ser as figuras da dança.
- 6 Dubray (1997) destaca as redes de sentido sendo articuladas no corpo pela morfologia (peso, volume, plasticidade, mobilidade), energia (fluxos, princípios de vitalidade) e biografia (memória, estigmas de um corpo vivo).
- 7 No processo de improvisação por contato aprende-se um jeito de mover muito mais do que um grupo particular de movimentos, requerendo a interação com outra pessoa, embora o chão seja usado também como parceiro. São valorizadas as sensações do toque, do contato e pressão do peso, sem ênfase demasiada na visão e escolhas conscientes de ação. A técnica foi introduzida pelo bailarino Steve Paxton no início da década de 70 do século XX, nos Estados Unidos, e tem sido muito utilizada no trabalho com portadores de necessidades especiais (LEITE, 2004).
- 8 Foi criado por Celeste Dandeker, bailarina da *London Contemporary Dance Theater*. Após um acidente em cena, quando fraturou uma vértebra cervical, passou a desenvolver projetos de dança com deficientes com Adam Benjamin, até formar a *Cando Co Dance Company*, em 1991 (AMOEDO, 2001).
- 9 Sacks (Apud BELLINI, [19-?]) descreve o universo perceptivo dos cegos como essencialmente temporal. Eles constroem o mundo a partir de uma seqüência de impressões táteis, auditivas e olfativas. Ao não conceberem uma cena visual instantânea, não conseguem dimensionar o espaço como as pessoas dotadas de visão.

Referências

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ALBRIGHT, Ann C. *Choreographing difference: the body and identity in contemporary dance*. Hanover: Wesleyan University Press, 1997.
- ALDERSON, Evan. Ballet as ideology: Giselle, Act 2. In: DESMOND, Jane (Org.). *Meaning in motion: New Cultural Studies of Dance*. New York: Duke University Press, 1997.
- AMOEDO, Henrique. Dança e diferença: duas visões. Dançando com a diferença: a dança inclusiva. In: SOTER, Silvia; PEREIRA, Roberto (Org.). *Lições de dança 3*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2001. p. 181-206.
- BELLINI, Magda. Dança e diferença: duas visões. Corpo, dança e deficiência: a emergência de novos padrões. In: SOTER, Silvia. PEREIRA, Roberto (Org.). *Lições de Dança 3*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora: [19-?]. p. 207-222.
- BERNARD, Michel. Les nouveaux codes corporels de la danse contemporaine. In: PIDOUX, Jean-Yves. *La danse, art du XX siècle*. Laussane: Payot Lausanne, 1990.
- BERTHOZ, Alain. *La décision*. Paris: Odile Jacob, 2003.
- DAMÁSIO, António. *Em busca de Spinoza: prazer e dor na ciência dos sentimentos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- DUBRAY, Charlotte; VREUX, Benoit. No perigo de não ser visto. In: VAN KERKHOVE, Marianne. *Dossier Danse et Dramaturgie*. Bruxelas: Contredanse, 1997. n. 31.
- FEATHERSTONE, Mike. Post-bodies, aging and virtual reality. In: BELL, David; KENNEDY, Barbara. *The Cybercultures Reader*. New York: Routledge, 2000.
- GIL, José. Metafenomenologia da monstruosidade: o devir monstro. In: SILVA, Tomaz T. *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autentica, 2000.
- JONES, Amélia; WARR, Tracey. *The artist's body*. London: Phaidon Press Limited, 2000.
- LEITE, Fernanda Hübner de Carvalho. *A improvisação por contato (contact improvisation): o ensino e a aprendizagem de uma dança*. Monografia. (Especialização em Educação Física)- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

Sandra Meyer Nunes

- LOUPPE, Laurence. Corpos híbridos . In: SOTER, Silvia; PEREIRA, Roberto (Org.). *Lições de Dança 2*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2000. p. 27-40.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2001.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.
- PELBART, Peter Pál. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2003.
- RAMACHANDRAN, VS.; BLAKESLEE, Sandra. *Fantasma no cérebro: uma investigação dos mistérios da mente humana*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.
- STRYKER, Susan. Transsexuality: the postmodern body and/as technology. In: BELL, David. Kennedy, Barbara. *The cybercultures reader*. New York: Routledge, 2001. p. 588-597.
- SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon*. São Paulo: Cosac & Naify Edições Ltda, 1993.
- WEGNER, Daniel M. *The illusion of conscious will*. London: The MIT Press, 2002.

Sandra Meyer Nunes
Rua Itapuã 26, Bairro Itacorubi
88.034-510 Florianópolis, SC.
Fone (48) 234-8024 – Fax (48) 334-0560
E-mail: sandrameyer@globo.com

Recebido em:22/10/2004
Aprovado em:03/11/2004