

### 3

## CENAS

### O corpo dançante: um laboratório da percepção

*Annie Suquet*

Em 1892, Loïe Fuller apresenta pela primeira vez em Paris *A dança da serpente*, seguida alguns anos mais tarde por suas *Danças luminosas*. O encanto provocado pela artista americana é não somente imediato, mas duradouro. Durante mais de duas décadas, artistas, escritores e espectadores aparentemente irão se procurar no “milagre de incessantes metamorfoses”<sup>1</sup>, cujo espetáculo Loïe Fuller constrói minuciosamente. O espetáculo teve uma recepção tão vasta, e teve também um poder tão vasto para suscitar a metáfora, que a dança da pioneira assume jeito de sintoma. Loïe Fuller toca e enfeixa efetivamente certos desafios dos mais vivos e perturbadores da experiência sensorial na virada do século XIX.

#### I. Do visual ao cinético

No auge de sua carreira, o que é que deixa ver então de tão intenso esta artista que vem da tradição composta do vaudeville norte-americano?<sup>2</sup> Ilu-

---

1. RODENBACH, G. “M. Jules Chéret”. *L'élite*. Paris: Charpentier, 1899, p. 251.

2. Tendo surgido por volta de 1880, o vaudeville designa, nos EUA, um gênero de espetáculo de variedades que mistura números heterogêneos: matracas, canto, dança clássica, teatro, mas também ventriloquismo, cães amestrados, etc.

minada por uma bateria de projetores elétricos<sup>3</sup>, que tem sua luz modulada e matizada por filtros coloridos, uma forma móvel – verdadeiro “furacão de panos”, se encanta Edmond de Goncourt<sup>4</sup> –, rodopia em cima de uma plataforma, também giratória. A dançarina aparece mas, sobretudo, desaparece nas volutas borbulhantes de seus véus que, lançados no espaço, voltam a se enrolar em torno de seu corpo, como que aspirados por um vácuo, um vortex. “O corpo encantava não se deixando encontrar”, comenta Georges Rodenbach em 1899. Não era, insiste Jules Lorrain, senão “um desmornar de nuances a se mover e a morrer”<sup>5</sup>, uma fantasmagoria luminosa cujo poder hipnótico vai ser incessantemente celebrado pelos escritores. A onipresença da “linha serpentina”, ondulação em espiral que liga todos os momentos da dança em uma contínua circulação, acaba criando a ilusão de um desencadear metamórfico onde cada forma nasce da aniquilação daquela que a precede. A percepção do tempo desempenha um papel capital nos espetáculos da artista americana. Aguçam a consciência da fugacidade dos movimentos e da sua instabilidade, noção muito jovem ainda para a recepção da dança<sup>6</sup>. Nessas “visões esparsas assim que sabidas”, das quais Loie

---

3. Chegara a utilizar até uma centena deles. Nos teatros, a eletricidade substituiu o gás só por volta de 1880. Quando Loie Fuller cria a *Serpentine*, os efeitos permitidos pela eletricidade são ainda muito novos, particularmente o fato, para o público, de estar sentado no escuro enquanto luzes focalizadas iluminam a cena.

4. Cf. GONCOURT, J. & GONCOURT, E. *Journal*. Paris: Robert Laffont, 1989, t. III, p. 1006.

5. Cf. “Loie Fuller”. *Femmes de 1900*. Paris: La Madeleine, 1932, inicialmente lançado em 1897 em *L'écho de Paris*. Para uma análise da recepção de Loie Fuller pelos escritores, cf. DUCREY, G. “Loie Fuller ou o reinado da ambivalência”. In: PIDOUX, J.-Y. *La danse, art du XX<sup>e</sup> siècle?* – Actes du colloque organisé par l'université de Lausanne les 18 et 19 janvier 1990. Lausanne: Payot, 1990, p. 98s.

6. O tema da dança como arte efêmera é contemporâneo dos primórdios do balé romântico. Cf. FAGET, J. *De la danse et particulièrement de la danse de société*. Paris: L'Imprimerie de Pillet, 1825, p. 17. • SIEGMUND, G. “Para uma história alternativa da dança: o visual no balé de corte, no balé de ação e no balé romântico”, comunicação no contexto do colóquio “Transformes”, CND, 15/01/2005.

Fuller, segundo Stéphane Mallarmé<sup>7</sup>, se sobressai em suscitar a aparição, os espectadores projetam as imagens mais variadas. A referência naturalista é, todavia, dominante. A arte nova alcança o máximo, e Camille Mauclair lhe resume os motivos prediletos quando evoca, em 1900, a dançarina que “se tornou dos pés à cabeça rodopio, eclipse, flor, cálice excepcional, borboleta, pássaro colossal, esboço múltiplo e rápido de todas as formas de faunos e de florações”<sup>8</sup>.

As intenções artísticas de Loie Fuller são, no entanto, apenas incidentalmente ilusionistas, e este não é o menor paradoxo de sua dança. Se nela existe alguma ilusão, decorre de processos físicos, e estes últimos requerem antes de tudo a atenção do artista. A interrogação que anima a dança da artista americana está próxima das experimentações daquela época sobre a natureza da visão e do movimento. Seus efeitos poéticos não passam de uma consequência ou de um desvio. Loie Fuller sonda as propriedades do movimento – movimento dos corpos, mas também da luz. Com seus arremessos de véus, a dançarina procura antes de tudo visualizar a trajetória dos gestos no espaço. Noutras palavras, ela procura tornar visível a própria mobilidade, sem o corpo que a carrega. Algumas das cronofotografias de Étienne-Jules Marey não visam outra coisa, pois, ao registrarem somente o impacto luminoso de marcas brancas dispostas em locais precisos de um corpo em movimento, traduzem a “melodia cinética” ausentando o corpo. Loie Fuller se debruça igualmente sobre as propriedades dinâmicas da cor, seus supostos efeitos sobre o organismo, os movimentos e as sensações que estimula<sup>9</sup>. É depois de ter assistido a um espetáculo da artista americana que os futuristas Arnaldo

7. Cf. MALLARMÉ, S. “Crayonne au théâtre”. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, Col. “Bibliothèque de la Pléiade”, 1945, p. 309.

8. Cf. MAUCLAIR, C. “Sada Yacco et Loie Fuller”. *La Revue Blanche*, vol. XXIII, set.-dez/1900, p. 277.

9. A bailarina se mantém a vida inteira à espreita das descobertas científicas. Ela se encontra com frequência com Camille Flammarion e Pierre e Marie Curie. Em 1898, ela funda seu próprio laboratório em Paris, onde realiza pesquisas sobre a luz elétrica.

Gina e Bruno Corra concebem, em 1913, os primeiros filmes abstratos com base na “música cromática”<sup>10</sup>. Enfim, o interesse da dançarina pela luz e, mais precisamente, sua exploração da eletricidade como fonte de animação energética têm analogia com as experiências dos fisiologistas e dos primeiros psicólogos da percepção que, nessa mesma época, tentam definir as seqüências motoras e tácteis das sensações visuais.

Deste modo a dança de Loie Fuller recolhe o eco das mutações conceituais sobre a natureza da luz, cada vez mais concebida como um fenômeno eletromagnético, rica em influências sobre o corpo humano<sup>11</sup>. Velocidade, luz, cor são os agentes da arte de Loie Fuller. Põem o corpo da dançarina em movimento, participam da “força indefinida” cujos impulsos o artista procura traduzir através do corpo. Loie Fuller concebe o movimento como “um instrumento pelo qual a dançarina lança no espaço vibrações e ondas de música visual”<sup>12</sup>. O corpo do artista é um ressonador. As ondas luminosas nele se transformam em ondas cinéticas segundo um processo de troca ininterrupto que a dança tem como vocação ritmar e converter, mediante a alquimia das sensações internas, em uma “música virtual – música dos olhos, precisa a dançarina”<sup>13</sup>. Com Loie Fuller vem à tona a idéia do corpo dançante como corpo vibrátil, confluência de dinâmicas sutis, mas essa concepção, tão capital para o futuro da dança no século XX, se enrosca por assim dizer nos reflexos da experiência da visão. Esta conhece uma profunda reavaliação no sé-

10. Cf. LISTA, G. *Loie Fuller, danseuse de l'art nouveau*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2002, p. 81 [Catálogo de exposição].

11. Segundo Jonathan Crary, a passagem das teorias emissivas e corpusculares para as teorias ondulatórias da luz exerceu impacto considerável sobre a cultura do século XIX. O estudo da luz separa-se, então, da ótica (à qual estava ligado nos séculos XVII e XVIII) para se inserir no campo da física, mediante o estudo de fenômenos físicos tais como a eletricidade e o magnetismo: cf. *L'Art de l'observateur – Vision et modernité au XIX<sup>e</sup> siècle*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1994, p. 128-130 [1<sup>a</sup> ed. inglesa, 1990].

12. Cf. FULLER, L. *Ma vie et la danse / Ecrits sur la danse*. Paris: L'Oeil d'or, 2002, p. 172 [1<sup>a</sup> ed., 1913].

13. *Ibid.*, p. 178

culo XIX. A percepção do corpo e, mais precisamente, do corpo em movimento, achar-se-á por isso fundamentalmente modificada.

## II. A eclosão de um sexto sentido: a cinestesia

Walter Benjamin analisou demoradamente a maneira como a fragmentação do campo visual, provocada pela modernização, contribuiu para moldar uma nova experiência da visão no decorrer do século XIX<sup>14</sup>. O observador exerce então, e sempre mais, suas faculdades perceptivas em uma paisagem urbana deslocada, percorrida por fluxos incontroláveis de movimentos, de signos e de imagens. Fica invalidada toda distância contemplativa, o morador da cidade participa da mobilidade ambiente, suas representações mentais são irrevogavelmente marcadas pela labilidade das formas. A convulsão, o choque são doravante os modos primeiros da experiência sensorial, arruinando qualquer possibilidade de apreensão global pelo indivíduo do próprio corpo e do meio em que evolui. Se a descontinuidade se torna o ordinário da percepção moderna, ela também separa as modalidades desta.

As experiências sobre os fenômenos de persistência retiniana<sup>15</sup> traçam o caminho para uma nova concepção da visão. Dado que cores e imagens podem continuar sendo percebidas pelo olho mesmo que qualquer referência exterior já tenha desaparecido, deve-se concluir que o corpo tem a capacidade fisiológica para produzir fenômenos que não têm correspondente no mundo material. Longe de ser um sistema de registro neutro das impressões produzidas pelos objetos do mundo exterior, a visão começa a aparecer

---

14. Particularmente em *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle: le livre des passages*. Paris: Du Cerf, 1989 [1<sup>a</sup> ed., 1936]. • "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" [última versão, 1939]. In: *Sur l'art et la photographie*. Paris: Carre, 1997.

15. Goethe foi um dos primeiros que se interessaram por isto, em seu *Tratado das cores* [1810]. Para um quadro histórico das experiências sobre os fenômenos de persistência retiniana, cf. CRARY, J. *L'art de l'observateur*. Op. cit., p. 105s.

como uma disposição ativa, tributária do corpo singular onde ela se exerce e, portanto, necessariamente subjetiva. Assim vem a visão pouco a pouco se “alojar [...] na fisiologia e na temporalidade instáveis do corpo humano”<sup>16</sup>. O funcionamento do corpo no ato perceptivo torna-se então um desafio fundamental para as ciências experimentais. Enquanto se torna indistinta a fronteira entre sensações interiores e sinais exteriores, o papel do movimento na construção da percepção suscita um interesse cada vez maior.

A visão vai aos poucos se impondo como “uma realidade física [...] que exige permanentemente o exercício ativo da força e do movimento”<sup>17</sup>. Mas, ao mesmo tempo que visão e movimento se mostram indissociáveis, vai aparecer um terceiro termo que os liga. Com efeito, o abalo sofrido pelo corpo no ato da percepção não é mecânico, mas é função da intenção, do desejo, que fazem o sujeito voltar-se para o mundo. Um componente afetivo filtra sem cessar o exercício da percepção. É esse componente que colore e interpreta o trabalho da sensação para organizá-la em uma paisagem de emoções<sup>18</sup>. Na virada do século XIX aflora a consciência nova de um espaço intracorporal, animado por uma diversidade de ritmos neurológicos, orgânicos, afetivos. Entre as numerosas experiências efetuadas, entre outras, no campo da psicofísica, as de Charles-Samson Féré, assistente de Jean Martin Charcot em la Salpêtrière pelo fim da década de 1880, assumem um interesse particular. Estudando os fenômenos de “indução psicomotora”, o cientista descobre que toda percepção – antes mesmo da tomada de consciência de

16. *Ibid.*, p. 109.

17. *Ibid.*, p. 112.

18. A noção de pulsão libidinal em psicanálise, a de intencionalidade no campo da fenomenologia se inscrevem diretamente na linha dos questionamentos dos fisiologistas do século XIX sobre as relações entre emoção e movimento e sobre a maneira como estas modulam a percepção. No campo atual da neurofisiologia, ação e percepção se mostram indissociáveis: segundo Jean Berthoz, e a ação a realizar que orienta e organiza a percepção. Cf. PETIT, J.-L. (ed.). *Les neurosciences et la Philosophie de l'Action*. Paris: J. Vrin, 1997.

uma sensação e, *a fortiori*, de uma emoção – provoca “descargas motoras”, cujos efeitos “dinamogênicos” é possível registrar, tanto no nível da tonicidade muscular como da respiração e do sistema cardiovascular<sup>19</sup>. Percepção e mobilidade, portanto, estariam intimamente ligadas.

Para o pedagogo e músico suíço Émile Jaques-Dalcroze, em torno do qual se formarão diversos representantes dos mais ilustres da primeira geração da moderna dança alemã, a possibilidade do movimento tem sua fonte em “um intercâmbio contínuo de eflúvios psíquicos e de repercussões sensoriais”<sup>20</sup>. Isso não esclarece, no entanto, a natureza da percepção do movimento e essa questão se torna cada vez mais insistente, enquanto os dançarinos tateiam em busca de novas expressões. Que dispositivos possibilitam a sensação do movimento e a sua organização? Em outras palavras, em que é que consiste este “sentido interior do movimento” que Vassily Kandinsky identificará, em 1912, como a matéria e a finalidade da “dança do futuro”?<sup>21</sup> Jacques-Dalcroze lança a seguinte proposta: “O movimento corporal é uma experiência muscular, e essa experiência é apreciada por um sexto sentido – o ‘sentido muscular’”<sup>22</sup>. Dele decorre a possibilidade de perceber as variações de intensidade do tônus muscular, constituindo estas de certo modo a paleta do dançarino. Mas a explicação é ainda insuficiente. Em 1906, o inglês Charles Scott Sherrington, um dos pais fundadores da neurofisiologia, reúne, sob o termo “propriocepção”, o conjunto dos comportamentos percepti-

19. Charles-Sanson Féré é o autor de *Sensation et mouvement – Études expérimentales de psycho-mécanique*. Paris: Alcan, 1887. Para a descrição de outras experiências de “indução psicomotora”, cf. PIERRE, A. “A música dos gestos – Sentido do movimento e imagens motoras nas origens da abstração”. In: *Aux origines de l'abstraction, 1800-1914*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2003, p. 96-97 [Catálogo de exposição].

20. DALCROZE, E.-J. *Le rythme, la musique et l'éducation*. Paris: Fischbacher/Rouart/Lausanne/Jobin, 1920, p. 99. Esse livro reúne textos escritos pelo pedagogo entre 1898 e 1919. Émile Jaques-Dalcroze é o fundador do método chamado “currítmia”.

21. KANDINSKY, V. *Du spirituel dans l'art*. Paris: Denoël, 1989, p. 188 [1ª ed., 1912].

22. DALCROZE, E.-J. *Le rythme, la musique et l'éducation*. Op. cit., p. 164.

vos que concorrem para este sexto sentido que hoje recebe o nome de "sentido do movimento" ou "cinestesia"<sup>23</sup>. Muito complexo, ele trança informações de ordem não apenas articular e muscular, mas também tátil e visual, e todos esses parâmetros são constantemente modulados por uma motilidade menos perceptível, a do sistema neurovegetativo que regula os ritmos fisiológicos profundos: respiração, fluxo sanguíneo, etc. É este território da mobilidade, consciente e inconsciente, do corpo humano que se abre para as explorações dos bailarinos no limiar do século XX. O sensível e o imaginário nele dialogam com infinito refinamento, suscitando interpretações, ficções perceptivas que dão origem a outros tantos corpos poéticos.

### III. O movimento involuntário

Entre os temas que percorrem, sob diferentes configurações, toda a história da dança moderna e contemporânea, o do movimento involuntário ganha importância significativa. Seu motivo está presente já nas margens do século, a ponto de ser o objeto de preocupação inaugural da dança moderna. Não é casual, se Loie Fuller conhece os seus maiores sucessos numa época em que a hipnose fornece o pretexto para uma forma de espetáculo muito apreciada. Em sua autobiografia, a bailarina conta que organizou suas primeiras danças de véu em 1891, para encarnar o papel de uma jovem mergulhada em um sono hipnótico, tema então muito popular nos palcos do vaudeville americano. Na Europa, longe de permanecer limitadas só aos laboratórios em que, na mesma época, se elaboram as mais sérias primícias da psicanálise, as experiências do sono hipnótico vêm alimentar toda uma moda de demonstrações

---

23. Cf. BERTHOZ, A. *Le sens du mouvement*. Paris: Odile Jacob, 1997, p. 31-59. A obra em que Sherrington desenvolve a noção de "propriocepção" se intitula *The integrative action of the nervous system*. New Haven: Yale University Press, 1906.



"ocultista-científicas"<sup>24</sup>. Em tal contexto, o corpo se torna um palco, fascinante, à medida daquilo que nele se manifesta de involuntário. Encara-se o corpo como o revelador de mecanismos inconscientes, de natureza tanto psíquica como física. Desde os seus incílios, a dança moderna procura uma entrada nesse mundo subterrâneo que parece ocultar o germe de toda mobilidade, emocional e corporal. Depois de Lole Fuller, Isadora Duncan o atesta de maneira eloqüente. Na sua autobiografia, ela conta assim a motivação primeira de sua dança, por volta de 1900: "Eu sonhava [...] descobrir um movimento inicial de onde iria nascer toda uma série de outros movimentos sem que a minha vontade tivesse que interferir, que fossem apenas a reação inconsciente do movimento inicial". E, um pouco acima: "Durante horas, eu ficava de pé, imóvel, de mãos cruzadas entre meus seios, na altura do plexo solar [...], e acabei descobrindo a mola central de todo movimento, o foco da potência motriz [...] de onde brota a dança toda criada"<sup>25</sup>.

Convém lembrar, aqui, que Isadora Duncan foi uma das primeiras bailarinas que abandonou o espartilho. Este provocava, diz ela, "a deformação do esqueleto humano, tão belo, no entanto, o deslocamento dos órgãos internos e a degenerescência de uma boa parte dos músculos do corpo da mulher", bem

---

24. É assim que Arnauld Pierre designa, por exemplo, as demonstrações do Coronel Albert de Rochas por volta de 1900. Este é na época muito célebre por suas experiências de sugestões musicais transmitidas sob hipnose a um modelo profissional, a bailarina Lina: "As ondas sonoras entram nela e fazem agir inconscientemente os músculos e os nervos dessa estátua de carne vibrante, que realiza, assim arrebatada, nos campos do misterioso, atitudes sobre-humanas que ela seria incapaz de criar nas horas de consciência e de vida" (ROCHAS, A. *Les sentiments, la musique et le geste*. Apud PIERRE, A. "A música dos gestos..." Art. cit., p. 98). Na vertente da psicanálise, Jean-Martin Charcot estuda atentamente, em La Salpêtrière, as manifestações físicas das histericas em estado de hipnose. Também se interessa pelos fenômenos de "automatismo ambulatório" e descreve às vezes a histeria como um estado de "semi-somnambulismo permanente". Esta concepção vai constituir o ponto de partida de novos desenvolvimentos teóricos em Pierre Janet, Josef Breuer, Sigmund Freud... Cf. ELLENBERGER, H.F. *Histoire de la découverte de l'inconscient*. Paris: Fayard, 1994, p. 154 e 177.

25. DUNCAN, I. *Ma vie*. Paris: Gallimard, 1932, p. 94 e 92 [1ª ed. inglesa, 1927].

como lhe alterava a respiração<sup>26</sup>. A importância que a bailarina confere ao torso como o cadinho das funções viscerais e de suas ressonâncias afetivas encontra, mais uma vez, ecos nas descobertas contemporâneas dos fisiologistas sobre o sistema nervoso autônomo, particularmente sobre os reflexos e a existência de “plexos viscerais” funcionando em sinergia<sup>27</sup>. Seguindo as pegadas de Isadora Duncan, as primeiras gerações de bailarinos modernos americanos herdam a idéia de um centro fisiológico e emocional do movimento, situado no torso e considerado como o ponto de origem de todos os movimentos. Em 1918, Helen Moller, uma das primeiras professoras que ensinou a dança moderna, afirma categoricamente: “O centro gerador de toda expressão física autêntica se situa na região do coração [...]. Todos os movimentos que emanam de uma outra fonte são esteticamente fúteis”<sup>28</sup>. A professora americana visa aqui, de modo muito explícito, a dança clássica e sua predileção pelos movimentos periféricos, com os membros desenhando de certa maneira figuras no espaço<sup>29</sup>. O lugar atribuído ao “foco motor” viaja no torso, enquanto se transformam o imaginário e as técnicas da dança moderna. Para Martha Gra-

---

26. Apud DALY, A. *Done into Dance*. Middletown (Conn.): Wesleyan University Press, 1995 p. 31. Isadora Duncan é uma protagonista ativa do movimento de *dress reform* na virada do século XIX. Naquela época, muitos médicos forneciam provas da ação deletéria exercida pelo uso do espartilho sobre a saúde física e moral das mulheres. Para elementos históricos sobre a reforma do vestuário e suas ligações com a dança nos EUA, cf. THOMAS, H. *Dance, modernity and culture – Explorations in the sociology of dance*. Londres/New York: Routledge, 1995.

27. Cf. SHERRINGTON, C.S. *The integrative action of the nervous system*. Op. cit. Cf. também TALBOTT, R.E. “Ferrier, the synergy concept, and the study of posture and movement”. In: TALBOTT, R.E. & HUMPHREY, D.R. (orgs.). *Posture and movement*. New York: Raven Press, 1977, p. 1-12.

28. Apud SCHWARTZ, H. “Torque: the new hinaesthetics of the twentieth century”. In: CRARY, J. & KWINTER, S. (eds.). *Incorporations, Zone 6*. Cambridge (Mass.): MIT Press, 1992, p. 73.

29. É a censura constante que os bailarinos modernos lançam à dança clássica. Assim como demonstra a codificação dos passos e dos movimentos de braços a que ela recorre, a técnica clássica favorece o trabalho dos membros (segmentário) em detrimento do torso (encarado como uma globalidade). A dança clássica produz assim formas estilizadas, por assim dizer caligráficas, onde a dança moderna trabalha em primeiro lugar o movimento no nível de sua emergência, portanto alguém de toda figura.

ham, a partir da década de 1930, a bacia se tornou o reservatório das forças motoras. Ela é, com efeito, o “centro de gravidade”, isto é, o ponto de mobilização de toda a massa corporal e de seu transporte pelo movimento. O torso é sempre, com certeza, aos olhos da coreógrafa, aquela parte do corpo “onde a emoção se torna visível pela ação conjugada da mecânica e da química corporais – coração, pulmões, estômago, vísceras, coluna vertebral”<sup>30</sup>. O movimento propriamente dito é apenas a extrapolação dessa motilidade interna (em parte reflexa) a cuja percepção se trata de conectar.

A escuta dos ritmos fisiológicos desempenha nesta perspectiva um papel preponderante desde o início da dança moderna. O silêncio e a imobilidade são as condições primeiras dessa atenção nova aos “rumores do ser”. “Ouçamos as batidas de nosso coração, o sussurrar e o murmurar de nosso próprio sangue”<sup>31</sup>, preconiza Mary Wigman, pioneira da moderna dança alemã. Quanto à respiração, é ela que “comanda silenciosamente as funções musculares e articulares”, continua a bailarina. Da mesma forma, a amplitude e a velocidade dos movimentos do bailarino são o efeito da “potência dinâmica do fôlego que se revela no grau de intensidade e de tensão do momento”<sup>32</sup>. O alternar-se da inspiração e da expiração fornece aos bailarinos a matriz dos princípios de tensão/relaxamento, com a promessa de múltiplas interpretações e evoluções ao longo de todo o século XX. Abre igualmente o caminho para a tomada de consciência de um espaço intracorporal plástico, simultaneamente volumétrico e direcional: pela respiração, o corpo se dilata e se contrai, se estira e se encolhe. Deste modo se produz a relação encadeada e contínua entre o espaço interior e o espaço exterior. O fôlego tece o osti-

---

30. Apud DeMILLE, A. *Martha Graham: The life and work of Martha Graham*. New York: Vintage Books, 1991, p. 72. • HELPERN, A. *The technique of Martha Graham*. New York, Morgan & Morgan, 1994, p. 24-25.

31. WIGMAN, M. *Le langage de la danse*. Paris: Chiron, 1990, p. 17 [1ª ed., 1963].

32. *Ibid.*, p. 16. Para uma bela e fina análise da dança de Mary Wigman e de sua técnica, cf. LAUNAY, I. *À la recherche d'une danse moderne – Rudolf Laban-Mary Wigman*. Paris: Chiron, 1996.

nato de toda mobilidade. A oscilação, a ondulação o traduzem com movimentos reflexos. A “dança involuntária” de Isadora Duncan aspira ao fluxo e refluxo autônomo da onda. “Toda energia – escreve a bailarina em 1905 – se exprime através dessas ondulações. Todos os movimentos naturais e livres parecem conformar-se a esta mesma lei”<sup>33</sup>. É a bailarina então extrapola: “Vejo ondas cobrindo todas as coisas. Quando vemos árvores submetidas aos caprichos do vento, não parece que elas também se conformam às linhas das ondas? [...] Aliás, os sons, e até a luz, não se propagam também como ondas? [...] E o vôo das aves [...], e o salto dos animais”<sup>34</sup>.

#### IV. O *continuum* do ser vivo

Despertar a percepção das pulsações fisiológicas tem como efeito tomar consciência do movimento como um *continuum*. Se nada lhe põe entraves, a mobilidade íntima do corpo como também sua projeção no espaço respondem a um princípio de propagação, de contágio reativo. Não existe imobilidade, somente gradações da energia, às vezes infinitesimais. Desde a virada do século XIX, Genevieve Stebbins cria exercícios para afinar a percepção dessa gama energética subjacente à própria ausência de movimento. Na confluência entre o teatro, a dança e a terapia, a norte-americana desenvolve então um método de “cultura psicofísica” que exerce considerável impacto sobre o campo da dança e do teatro”<sup>35</sup>. Uma das intuições capitais de Stebbins é

---

33. DUNCAN, I. “O bailarino e sua natureza”. *La dance de l’avenir*. Bruxelles: Complexe, 2003, p. 64.

34. *Ibid.*

35. Originário da aculturação das teorias do cantor francês François Delsarte nos EUA, o método de Genevieve Stebbins é um dos primeiros que tiram as consequências da ideia de um feedback psicocorporal no campo de uma prática expressiva. A noção de uma transitividade entre gesto e emoção se revelou crucial para as reformas do treinamento do ator no século XX. Cf. *Les fondements du mouvement scénique – Delsarte, Laban, Meyerhold, Vakhtangov, Tairov, Grotowski, Barba, la C.N.V.* Atas do colóquio realizado em Saintes nos dias 5 a 7 de abril de 1991. La Rochelle/Saintes: Rumeur des Âges/Maison de Ploichinelle, 1993.

aprender a importância daquilo que se desenrola a montante do movimento. Ela elabora, neste sentido, uma prática do relaxamento, com base em uma arte complexa da respiração, impregnada de yôga e, indiretamente, de Qi Gong<sup>36</sup>. “O verdadeiro relaxamento, escreve ela em 1902, significa o abandono do corpo à gravidade, do espírito à natureza, e de toda a energia na respiração dinâmica e profunda”. A imobilidade não indica, aqui, uma “ausência de energia vital”, mas “um formidável poder em reserva”<sup>37</sup>. A qualidade, a carga expressiva do movimento encontram a sua fonte nesta latência. Tudo aí se fomenta, desde o colorido emocional do gesto até a amplitude do seu desdobrar-se no espaço. Essa consciência de um nível de organização invisível da expressão se acha no fundamento de inúmeros desenvolvimentos tanto do teatro como da dança no século XX<sup>38</sup>.

Segundo Genevieve Stebbins, a energia pode dar lugar a infinitas modulações. A partir dos anos 1890, a professora dirige a sua experiência através dos “exercícios de decomposição”. Em uma lenta propagação que se torna consciente pelo aguçar-se da percepção cinestésica, o movimento de cada

---

36. Genevieve Stebbins a introduz em seu método via “ginástica sueca”, pela qual se interessa vivamente. O fundador desse sistema de educação física, o sueco Per Henrik Ling, teria se interessado, no começo do século XIX, pelos relatórios elaborados por Jean Amiot, jesuíta francês do século XVIII, sobre o aspecto medicinal do Qi Gong, arte chinesa que se dedica ao controle do Qi, isto é, da energia ou do fluxo vital. Cf. PRADIER, J.M. *La scène et la fabrique des corps – Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident: V-XVIII<sup>e</sup> siècle*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, p. 320. Os aportes mais ou menos diretos das abordagens somáticas orientais desempenham um papel muito importante em diversas correntes e técnicas da dança moderna e contemporânea. A própria Genevieve Stebbins exerceu uma influência determinante sobre o desenvolvimento da cinesiologia e dos métodos chamados de “educação somática” na Europa e nos EUA.

37. STEBBINS, G. *The Delsarte System of Expression*. New York: Edgar S. Werner, 1902, p. 401 e 407. • *Dynamic breathing and harmonic gymnastics*. New York: Edgar S. Werner, 1893.

38. No campo do teatro ela é mui claramente conceptualizada, por exemplo, em Eugenio Barba, sob o termo de “pré-expressividade”. Cf. BARBA, E. “Um amuleto feito de memória. A significação dos exercícios na dramaturgia do ator”. In: PEZIN, P. *Le livre des exercices à l'usage des comédiens*. Saussan: L'Entretemps, 1999. No domínio da dança, Hubert Godard elaborou a noção de “pré-movimento”. Cf., por exemplo, “O gesto e sua percepção”. In: MICHEL, M. & GINOT, I. (orgs.). *La danse au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Bordas, 1995.

parte do corpo arrasta o seguinte, conforme um “princípio de sucessão” que antecipa o motivo da onda, tão caro a Isadora Duncan. A coluna vertebral passa a ser o eixo e a correia de transmissão desse contágio cinético. Torna-se, portanto, crucial trabalhar para a disponibilidade das costas. De acordo com Ted Shawn, fundador em 1914, com sua esposa Ruth Saint Denis, da primeira escola de dança moderna nos EUA, “o objetivo é mobilizar cada vértebra, separada e conscientemente, de modo a livrar a coluna vertebral de toda rigidez capaz de travar o fluxo de uma sucessão pura”<sup>39</sup>. Se esta pode dar lugar a uma experiência da lentidão e da contenção, pode ser também convocada no registro da travessia fulgurante, do impulso inflamado. A coluna vertebral desempenha, assim, o papel de uma mola. Vaslav Nijinski, cujos saltos eram considerados prodigiosos, não afirmava que “saltava com as costas”?

Uma das expressões dinâmicas mais felizes do movimento sucessivo, uma também das mais exploradas pela dança no século XX, é a espiral. O movimento como um *continuum* e, nesta perspectiva, metáfora do princípio vital, aí se afirma de maneira plena. Antes mesmo que nasça a dança moderna propriamente dita, Stebbins propõe diversas formas de quedas e elevações em espiral, associadas a seu ver à espiritualidade de certas danças rituais do Oriente<sup>40</sup>. Os rodopiantes solos de Ruth Saint Denis se inscrevem nesse estilo. Em 1906, em Berlim, a bailarina americana deixa deslumbrado o poeta Hugo von Hoffmanstahl, que celebra “o encadeamento absolutamente inebriante de [seus] movimentos dos quais nem um só pode evocar uma única pose”<sup>41</sup>. Em Doris Humphrey, a partir dos anos 1930, a dinâmica helicoidal assume uma dimensão quase metafísica. A técnica elaborada pela bai-

---

39. SHAWN, T. *Every Little Movement: A book about François Delsarte*. New York: Dance Horizons, 1963 [1ª ed., 1954].

40. Cf. RUYTER, N.L.C. *The cultivation of body and mind in nineteenth-century American Delsartism*. Westport/Londres: Greenwood Press, 1999, p. 105 e 108.

41. HOFFMANSTAHL, H. “A bailarina incomparável”. *Die Zeit*, 1906. Uma tradução francesa desse artigo, feita por Suzanne Wirtz, é proposta em *IO – Revue Internationale de Psychanalyse*, n. 5, 1994, p. 13-17.

larina repousa sobre um jogo permanente entre perda e recuperação do equilíbrio. O consentimento na queda, o abandono do corpo às leis da gravidade são ali assumidos como a condição do salto e do voo. A dança de Doris Humphrey é toda ela percorrida por saltos e quedas acrobáticos, e essa circulação encarna, aos olhos da coreógrafa, o próprio movimento da vida. “A dança forma um arco entre duas mortes – escreve a coreógrafa. Ela é a viagem, que está sempre recomeçando, pela qual o ser escapa à fixidez horizontal do cadáver e também à vertical, que é igualmente mortal, do corpo parado e ereto”<sup>42</sup>.

Se a espiral é associada à vida, é porque ela procede por transformações. Ela transmuda continuamente as polaridades e as dimensões do movimento. O central e o periférico, o ascendente e o descendente, o anterior e o posterior aí se encadeiam sem cessar. A espiral constitui, em suma, um princípio de organização elementar dos organismos e dos tecidos vivos. No corpo humano, as fibras musculares, por exemplo, são assim construídas. Nos anos 1970, a dança de uma Trisha Brown, por exemplo, torna-se um turbilhão. Nenhuma opacidade carnal parece opor-se à circulação do fluxo cinético que se escoia, ricocheteia, estremece, se enrola e se desenrola em torno de uma diversidade de eixos principais e secundários. A exploração desse tipo de movimento inaugura, na obra da coreógrafa norte-americana, o ciclo conhecido como o da “estrutura molecular instável”, assim batizado pelo crítico de arte e escritor Klaus Kertess, referindo-se, precisamente, ao “movimento browniano”<sup>43</sup>, que descreve o comportamento, ao mesmo tempo contínuo e errático, de partículas microscópicas em suspensão em um líquido ou em um gás. Da onda duncaniana à estrutura molecular browniana, para citarmos apenas esses exemplos, a metáfora naturalista se revela não só recorrente, mas também atuante, através de toda a história da dança no século XX.

---

42. Cf. HUMPHREY, D. *The art of making dances*. New York: Grove Weindenfield, 1959, p. 106.

43. Do nome do botânico britânico Robert Brown (1773-1859), que foi o primeiro a observar esse fenômeno.

Nos anos 1990, a canadense Marie Chouinard torna a visitar ainda alguns desses aspectos da dança. O movimento-assinatura da coreógrafa é a ondulação da coluna vertebral. Este movimento nasceu da água onde ela, como diz, encontrou a sua dança. Imergido, o corpo revive a experiência intra-uterina de um embalo da coluna vertebral. Sem a sensação do peso no líquido amniótico, a coluna “respira” e ondula então ao ritmo do lento fluxo e refluxo do líquido céfalo-raquidiano<sup>44</sup>. Mas essa ondulação tem outras conotações. Revela também afinidades reptilianas. Muitos dos movimentos coreografados por Marie Chouinard suscitam reminiscências animais. Muito influenciada pelas teorias de Bonnie Bainbridge Cohen<sup>45</sup>, a coreógrafa pensa que a ontogênese recapitula a filogênese. O desenvolvimento motor do ser humano resumiria as fases da evolução das espécies, desde o organismo unicelular até o mamífero, passando pelo peixe, o anfíbio e o réptil. A cada uma dessas fases corresponderia o amadurecimento de um esquema neuromotor específico, com todos esses esquemas se integrando pelo final do primeiro ano da vida da criança para permitir a passagem à verticalidade. A dança de Chouinard procura desembaralhar esses fios da “memória motora”. Assim, quando Marie Chouinard parece dobrar seus membros e lançá-los como um feixe a partir do ventre, diz ela que remonta ao vivido embriológico, mais precisamente ao período da vida intra-uterina em que o movimento do feto se irradia e se organiza em torno do cordão umbilical. No reino animal, a estrela do mar apresenta esse tipo de funcionamento radial. No entanto, a coreógrafa está menos preocupada em fazer desfilar a evolução filogenética do que isolar o motivo cinético supostamente inerente a cada uma dessas eta-

---

44. Em algumas teorias de osteopatia, esse movimento é qualificado de “respiração primária”. Surge no terceiro mês da vida intra-uterina. “Neste ritmo fisiológico de base se enxertam todos os outros ritmos/movimentos [...], de modo particular o da respiração pulmonar”. Cf. ROUQUET, O. *De la tête aux pieds*. Paris: Recherche en Mouvement, 1991, p. 15 e 90.

45. Bonnie Bainbridge Cohen é a criadora do método somático denominado “Body-Mind Centering”. Cf. *Sentir, ressentir, agir: l'anatomie expérimentale du Body-Mind Centering*. Bruxelas: Contredanse, 2002 [1ª ed. inglesa, 1993]. A obra reúne uma série de textos escritos por Bonnie Bainbridge Cohen entre 1980 e 1992.



pas, para o deslocar, dar-lhe outro encadeamento, tomá-lo como a matéria de uma metamorfose corporal, de uma hibridação imaginária, através das quais renova seu corpo e ao mesmo tempo interpreta o mundo. Como se, ao sondar as pulsações ínfimas de sua própria carne, o bailarino chegasse por fim inevitavelmente a outros ritmos, a outros estados da matéria.

## V. A memória da matéria

Para Rudolf Laban, em meados da década de 1910, o primeiro dever do bailarino, como também do ator e do mímico, é desenvolver um “saber-sentir”<sup>46</sup>, mas este não diz respeito somente “aos fatores biológicos da vida”<sup>47</sup>, mesmo que este aspecto seja fundamental. O afinamento da percepção deve também conectar o bailarino aos fluxos rítmicos da vida moderna, a suas vibrações. Do elevador às montanhas russas, passando pelo filme ou pela fotografia, as tecnologias da era industrial suscitam experiências perceptivas inéditas<sup>48</sup>. Rupturas espaço-temporais, solavancos, acelerações induzem coordenações cinestésicas e novas modalidades de comportamento. Aos olhos de Laban, esse regime do instantâneo, próprio da vida moderna, comporta no entanto um perigo: oblitera a memória, não deixa que a experiência se sedimente. Daí um empobrecimento da vida sensorial e emocional, uma capacidade de relação ao mundo cada vez mais lacunosa.

Laban aborda a corporeidade do homem moderno como um palimpsesto. Toda a evolução da matéria estaria nela codificada, acessível sob a forma de traços e de vibrações que é preciso reavivar. Na visão de Laban se mes-

46. LAUNAY, I. *À la recherche d'une danse moderne...* Op. cit. p. 86. Ela mesma toma o termo emprestado de Rolf Tiedemann.

47. LABAN, R. Apud LAUNAY, I. *Ibid.*, p. 91.

48. Cf. a análise de Hillel Schwartz: “Torque: the new kinaesthetics of the twentieth-century”. Art. cit.

clam teorias evolucionistas<sup>49</sup> e esoterismo. O tema da vibração a aproxima particularmente da teosofia, segundo a qual “a vibração é criadora de toda forma material”<sup>50</sup>. Vibrátil por essência, a mobilidade é, aos olhos de Laban, a via régia para despertar a “memória involuntária”. É ela que liga o bailarino, o ator e o mímico à diversidade dos fenômenos. O teórico austro-húngaro exerceu uma influência capital sobre os desenvolvimentos da dança moderna alemã e americana, elaborando uma arte da improvisação. Laban inventou uma forma de abordar a improvisação que faz do esquecimento (dos saberes adquiridos, dos automatismos...) a condição *sine qua non* tanto de toda rememoração como de toda criação. Seu método visa desfazer os *habitus* corporais para suscitar um estado de receptividade que tem sem dúvida alguma afinidade com o estado alterado de consciência ao qual tendem as técnicas orientais. Assim como o arqueiro zen ou o ator de teatro nô, o improvisador segundo Laban desenvolve um estado de “presença-ausência” que o torna permeável a fluxos sensoriais sutis, aos quais reage com todo o seu ser e instantaneamente. Levada a suas conseqüências últimas, a improvisação abre a porta para uma perturbação proprioceptiva, uma embriaguez cinestésica onde se perdem as referências, reavivando disposições motrizes adormecidas. No limiar dos anos 1960, as técnicas de improvisação de uma Anna Halprin, tão importantes para toda a geração dos bailarinos pós-modernos norte-americanos, tenderão para um objetivo semelhante. A reme-

---

49. O darwinismo exerceu grande impacto sobre as teorias da expressão defendidas pelos bailarinos e atores na virada do século XIX e mais tarde. Sua influência já se pode sentir em Genevieve Stebbins. Ela é reivindicada por Isadora Duncan, muito influenciada pela “filosofia pagã” do orador humanista Robert Green Ingersoll (que se apresentava como o “bulldog” de Charles Darwin nos EUA). As teorias monistas do naturalista Ernst Haeckel, livremente adaptadas de Darwin, não impressionaram apenas Duncan, mas exerceram influência determinante sobre os líderes do movimento “asconiano”. É precisamente em Ascona, Suíça, no contexto da comunidade de Monte Verità, que Laban funda, em 1913, uma escola destinada a explorar o movimento sob todas as suas formas.

50. Quanto à importância dessa questão da vibração e suas ressonâncias esotéricas, cf. BAXMAN, I. “Movimento, espaço e ritmo no imaginário comunitário moderno na Alemanha”. In: ROUSIER, C. (ed.). *Être ensemble – Figures de la communauté en danse depuis le XX<sup>e</sup> siècle*. Pantin: Centre National de la Danse, 2003, p. 129-130.

moração esperada por Laban nada tem a ver com lembranças pessoais. Segundo o teórico, se a improvisação pode “fazer surgir o salto do animal, sentir o balanço secreto da planta e o movimento íntimo de um cristal em formação”<sup>51</sup>, ela também liga o bailarino ao saber gestual das gerações passadas. Laban considera, com efeito, os objetos como “condensados de memória corporal”<sup>52</sup>. Cada objeto conserva não somente a marca, mas também algo da frequência energética dos gestos que o moldaram. Aprender a perceber e a interpretar e energia oculta nas configurações da matéria seria, para Laban, a própria vocação da arte do bailarino. A dança se situaria deste modo, conforme a expressão de Rilke ao falar da poesia, “no cruzamento das formas e da imaginação das forças”.

Se esta visão depende de uma espécie de esoterismo romântico, nela também ressoam certas preocupações da psicologia experimental, contemporâneas de Laban. Nelas se debate, com efeito, a questão da memória corporal. Em 1912, no momento em que o bailarino está em plena pesquisa, os trabalhos de Théodule Ribot lançam algumas hipóteses sobre o tema. Para esse pesquisador, “os fenômenos motores tendem, mais que os outros, a organizar-se, a solidificar-se”. Deste modo, “aquilo que subsiste dos estados de consciência, das percepções, das emoções, é a sua ‘porção cinestésica’, a sua ‘representação motora’”. E os estados de consciência, sustenta o autor, “só revivem graças ao efeito das condições motoras que são o seu *substratum*”<sup>53</sup>. Daí decorreria que a memória involuntária, para a qual Laban procura um acesso, é ao mesmo tempo motora e psíquica. Desenterrando gestos ou ritmos, o bailarino encontraria necessariamente estados de consciência perdidos. Estados de matéria, estados de corpo, estados de consciência formariam apenas um só e o mesmo tecido.

51. LAUNAY, I. *À la recherche d'une danse moderne...* Op. cit., p. 157.

52. *Ibid.*, p. 90.

53. Cf. PIERRE, A. “A música dos gestos...” Art. cit., p. 88 e 100. As citações de Théodule Ribot são tiradas do artigo “Os movimentos e a atividade inconsciente”. *Revue Philosophique*, vol. LXXIV, jul.-dez./1912 [Reed., Paris: Cariscript, 1991, p. 19 e 41].

A grande intuição de Laban, todavia, consiste em ter articulado a questão da memória corporal com a da relação às leis da gravidade. Com efeito, como o bailarino transporta seu corpo – a dança não é, na sua definição elementar, a transferência do peso do corpo no tempo e no espaço? –, ele desenvolve uma relação singular com a memória. A partir dos anos 1920, Laban faz da questão do peso do corpo e do seu deslocamento o centro de seu modo de pensar o movimento. A maneira como cada um gerencia a relação com seu peso – ou seja, a maneira como cada um organiza sua postura para se manter de pé e adaptar-se à lei da gravidade – é eminentemente variável. É ao mesmo tempo tributária de pressões mecânicas, do vivido psicológico do indivíduo, da época e da cultura em que se inscreve. De acordo com Laban, essa gestão complexa da verticalidade e, portanto, da relação à gravidade, depende de “uma atitude interior (consciente ou inconsciente)”, que determina as qualidades dinâmicas do movimento<sup>54</sup>. As modulações da transferência de peso definem, então, o ritmo dos movimentos, mas também o seu estilo<sup>55</sup>. São elas, enfim, que conferem a cada indivíduo, desde a primeira infância, a sua “assinatura corporal”, a configuração cinemática de seus gestos. Não só as expressões materiais de uma civilização – sua arquitetura, seus objetos, as tecnologias que promove – traduzem opções ponderais, mas estas sedimentam representações do corpo que caracterizam uma época.

Tendo em vista que trabalha com o peso, a dança é um poderoso ativador de estados de corpo passados. Ela mobiliza, com efeito, uma memória

---

54. A princípio chamada “eucinéica”, essa gestão das dinâmicas do movimento será, a partir dos anos 1940, conceituada por Laban sob o termo de “esforço”, noção que constituirá o fundamento da teoria do *effort-shape*, desenvolvida pelos discípulos de Laban na Inglaterra, e a seguir nos EUA, a partir dos anos 1950.

55. É assim que Laban pode comparar as escolhas ponderais que atuam na “dança lânguida [...] do Oriental, a dança [...] ardente do espanhol, a dança em círculos, medida, dos anglo-saxões”. Nelas ele vê outras tantas “manifestações de esforço selecionadas e cultivadas até se tornarem a expressão da mentalidade de grupos sociais particulares”. A atitude em relação ao peso torna-se, portanto, para Laban um critério de análise antropológico, bem como um material de criação. Cf. LABAN, R. *La maîtrise du mouvement*. Arles: Actes Sud, 1994, p. 40 [1ª ed. inglesa, 1950].

fundamental. Sabe-se hoje que esta se acha inscrita, “não nos circuitos nervosos, mas na modelagem plástica dos tecidos que geram a organização tensional do corpo”<sup>56</sup>. As fibras nervosas, ou seja, o tecido conjuntivo que envolve e une entre si todas as outras estruturas do corpo (músculos, órgãos...) “fariam memória”, aquém de toda consciência. Seriam literalmente esculpidas pelas vicissitudes que cada um encontra na história de seu acesso à verticalidade. As fibras nervosas constituiriam o seu registro corporal, moldando as particularidades posturais de um indivíduo<sup>57</sup>. No campo da psicobiologia, Henri Wallon demonstrou, por outro lado, na década de 1940, que as primeiras interações do bebê com seu meio ambiente passam por contrações dos músculos gravitários, chamados também músculos tônicos<sup>58</sup>. Essa teoria culminou, nos anos 1960, no conceito de “diálogo tônico”<sup>59</sup>. Essa linguagem relacional de crisão e descontração assume, desde a origem, um colorido afetivo. O acesso progressivo à verticalidade pelo desenvolvimento da musculatura gravitária está assim indefectivelmente ligado à história psicológica do indivíduo e de sua relação ao outro. Não há modificação da tonicidade do corpo sem mudança do estado emocional e vice-versa. Ora, os músculos tônicos antecipam toda possibilidade de movimento, portanto, de transferência ponderal, enquanto o tecido conjuntivo mobiliza a globalidade da estrutura corporal.

Não só peso, afeto e movimento se fundem uns nos outros, mas o menor dos movimentos implica o indivíduo na sua totalidade funcional. Noutras

56. Cf. GODARD, H. “O desequilíbrio fundador”. *Art press*, n. 13, 1993, p. 140; 20 ans, l’histoire continue, 1993, p. 140.

57. Cf. SCHULTZ, R.L. & FEITIS, R. *The endless web – Fascial anatomy and physical reality*. Berkeley: North Atlantic Books, 1996. A noção de tecido conjuntivo foi desenvolvida a partir do final dos anos 1930 por Ida Rolf, criadora de um método de somática, o “Rolfing”, apoiado sobre a ideia da plasticidade dos feixes e de seu papel de sustentação estrutural do corpo.

58. WALLON, H. *Les origines du caractère chez l’enfant*. Paris: PUF, 1970 [1ª ed., 1945]. Os músculos gravitários/tônicos são os músculos paravertebrais profundos que governam a postura. Sua ação é essencialmente reflexa.

59. Desenvolvido particularmente pelo neuropsiquiatra Julian de Ajuriaguerra. Cf. BERNARD, M. *Le corps*. Paris: Du Seuil, 1995, p. 54-71.

palavras, a própria fibra do ser se vê atingida quando entra em jogo o peso. Rudolf Laban não se contentou em fantasiar nesse jogo o meio de uma rememoração, ao mesmo tempo difusa e global, dos estados da matéria. Viu também nisso o vetor de uma transformação profunda do indivíduo. Mergulhando na matéria corporal, inscrevendo nela ativamente o seu imaginário, o bailarino reconfigura, com efeito, suas disposições perceptivas. Para Laban, a dança não poderia depender de uma forma de expressionismo qualquer. Se a “moção” não é separável da “emoção”, como é que poderia expressá-la? A dança não exprime nenhuma interioridade psicológica. Ela é fundamentalmente, segundo a expressão de Laban, o “poema do esforço”<sup>60</sup> pelo qual o ser não cessa de inventar a sua própria matéria.

## VI. “A imaginação é o único limite à invenção do movimento” (Merce Cunningham)

Que os meios perceptivos sejam fundamentalmente maleáveis, isto é algo de que Merce Cunningham logo se convenceu. Que demonstrem uma tendência à rotina, isso também lhe parece incontestável. Os anos de formação do bailarino americano estão imersos em um clima cultural dominado pela moda do “automatismo”. A procura dos comportamentos involuntários que, no limiar do século, participava de um impulso de emancipação, se tornara, nos anos 1940, um clichê a serviço de uma mitologia do inconsciente<sup>61</sup>. Em todos os casos, é assim que Merce Cunningham e seu colaborador, o compositor John Cage, percebem então não só as práticas da escrita ou do desenho automático dos surrealistas, mas também o seu prolongamento

---

60. Apud LAUNAY, I. *À la recherche d'une danse moderne...* Op. cit., p. 114.

61. Merce Cunningham ensaia os primeiros passos de bailarino profissional com a coreógrafa Martha Graham, impregnada das teorias de Carl Gustav Jung sobre o inconsciente coletivo. Muitos artistas americanos foram então influenciados, quer pelas teorias de Jung quer pelas teorias de Freud, através do impacto dos surrealistas.

pictórico no expressionismo abstrato. Ora, entregue a “suas preferências instintivas”, o indivíduo produz apenas, assim pensam Cage e Cunningham, o já conhecido, a tal ponto o “natural”, e mesmo o inconsciente são culturalmente condicionados. Aos olhos do coreógrafo, as possibilidades do movimento são limitadas mais por aquilo que se imagina factível em uma época dada e em um certo contexto – portanto, por uma representação mental da “naturalidade” do corpo – que por coerções anatômicas reais. Cunningham pressente que o movimento é antes de tudo uma questão de percepção: para descobrir potencialidades cinéticas inéditas, deve-se em primeiro lugar subverter a esfera perceptiva.

Se Rudolf Laban e os modernos bailarinos alemães que o seguiram desencadearam esse movimento buscando uma embriaguez cinestésica<sup>62</sup>, Cunningham opta por uma estratégia radicalmente diferente: recorre às operações aleatórias. Os surrealistas exploraram esse caminho antes dele, mas Cunningham em absoluto não os segue no modo como eles concebem um “acaso objetivo”, revelador do desejo inconsciente do sujeito. A realização do aleatório se revela, no coreógrafo americano, como um relê essencialmente instrumental, reivindicado por sua impessoalidade. Cunningham utiliza, com efeito, sorteios para desconstruir a “maneira intuitiva cujo movimento é proporcionado pelo corpo”<sup>63</sup>. Ele põe de certo modo a “assinatura corporal” à prova, procurando conseguir desviar os movimentos da sua propensão a se organizar sempre segundo as mesmas escolhas inconscientes. As neurociências atuais confirmam essa intuição de Cunningham. O sistema nervoso central recorre apenas a “um número muito pequeno de estratégias motoras entre uma infinidade de estratégias teóricas compatíveis com as ca-

---

62. As práticas de improvisação são introduzidas nos EUA, no começo dos anos 1930, por intermédio de uma aluna de Mary Wigman, a bailarina e coreógrafa alemã Hannya Holm.

63. CUNNINGHAM, M. “Espreitar o inédito: de *Lifeforms* a *Character Studio*”. *Nouvelles de danse*, n. 40-41, outono-inverno/1999, p. 108.

racterísticas geométricas” do corpo. Para efetuar um movimento dado, todo indivíduo seleciona uma “combinação particular de unidades de movimentos [...], perfeitamente singularizada”. As coordenações privilegiadas são sempre as mesmas, visto que o sistema nervoso procura “reduzir o número de graus de liberdade, o que lhe simplifica o controle de estruturas complexas”<sup>64</sup>. Cunningham convoca precisamente os jogos de azar para perturbar os circuitos perceptivos. Trata-se de impelir o sistema nervoso a inspirar-se em “graus de liberdade” latentes, a fim de atualizar potencialidades motoras não percebidas. O exercício exige grande rigor. Em um solo regulado, em 1953, o coreógrafo lança dados para ordenar o encadeamento de unidades ou de frases de movimento concebidas previamente para cada parte do seu corpo em separado: cabeça, torso, braços, mãos, pernas, pés... A descontinuidade e a complexidade decorrentes das sugestões do acaso são a tal ponto difíceis de dominar, que ele necessita de algumas semanas para conseguir dançar esse solo de alguns minutos. Mas ao final dessa prova, conta o coreógrafo, “o novo arranjo de seu sistema de coordenação nervosa estava completo”<sup>65</sup>. Haviam-se tornado acessíveis conexões e transições dinâmicas inimagináveis.

De coreografia em coreografia, Cunningham se entrega a uma verdadeira ascese da percepção<sup>66</sup>, procurando espreitar seus sentidos para fazer surgirem aspectos inexplorados da estrutura corporal e de suas possibilidades cinéticas, virtualmente infinitas, uma vez que o sistema nervoso é suscetível de constante remodelação. O artista nunca deixou de insistir neste ponto, a dança desenvolve “a flexibilidade do espírito e ao mesmo tempo a do corpo”<sup>67</sup>. A partir de 1991, Cunningham desenvolve a coreografia com o auxí-

---

64. LESTIENNE, F.G. & GARFUNKEL, V.S. “Reflexões sobre o conceito de representação interna”. In: PETIT, J.-L. (eds.). *Les neurosciences et la philosophie de l'action*. Op. cit., p. 182.

65. Cf. *Le danseur et la danse*. Paris: Belfond, 1980, p. 83.

66. No sentido etimológico do termo “ascese”, que vem do verbo grego “askein”, “exercitar-se”.

67. CUNNINGHAM, M. Apud BROWN, C. In: KLOSTY, J. (ed.). *Merce Cunningham*. New York: Dutton, 1975, p. 22.



lio de um *software* que simula o movimento em três dimensões, que só faz aumentar a complexidade das variáveis possíveis. No entanto, o coreógrafo constata que muitos encadeamentos que, dez anos antes, pareceriam de uma dificuldade quase insuperável são hoje facilmente assimilados por seus bailarinos. E ele também se convence cada vez mais de que “são ilimitadas as possibilidades do movimento”<sup>68</sup>. Embora a complexidade das coreografias de Cunningham pareça exponencial, ela se cristaliza em torno de escolhas proprioceptivas bem precisas, e daí a sua coerência poética. Verticalidade onipresente e predominância do sentido articular<sup>69</sup> concorrem para uma impressão de clareza distante, a despeito da exuberância da composição. Nenhuma complacência com o peso, nenhum efeito orgânico. Facetado, refletindo-se, o corpo cunninghamiano é uma arquitetura sensível, cujas linhas de força se projetam no espaço, pondo-o em tensão, muito para lá dos corpos.

## VII. A dança como “diálogo ponderal”

Em Cunningham, o bailarino sempre controla o centro de gravidade de seu movimento, daí a impressão de um domínio, de uma auto-suficiência. Em reação contra essa “autonomia gravitória” levada até o extremo, Steve Paxton, que integrou a companhia de Cunningham no começo da década de 1960, elabora dez anos mais tarde uma forma de dança fundada sobre a troca do peso entre parceiros: uma dança da “partilha gravitória”. Chamada “contact improvisation” ou “dança-contato”, essa técnica, que seu criador qualifica de “forma perceptiva”, põe no seu coração o sentido do tato. Dos cinco sentidos tradicionais, o tato é, com efeito, o único que comporta uma reciprocidade imanente: não se pode tocar sem ser tocado. Se é necessário que haja um mínimo de duas pessoas para que se crie uma dança-contato, o nú-

---

68. Apud VAUGHAN, D. *Merce Cunningham, un demi-siècle de danse*. Paris: Plume, 1997, p. 60.

69. A coluna vertebral é o eixo organizador da dança de Cunningham. Cf. CUNNINGHAM, M. “A função de uma técnica para a dança” (1951). In: VAUGHAN, D. *Merce Cunningham...* Op. cit., p. 60s.

mero de participantes não é limitativo. Todas as superfícies do corpo, exceto as mãos, podem servir para tocar o parceiro e ser mobilizadas como apoio para abandonar seu próprio peso ou acolher o do outro. Daí decorre um “diálogo ponderal” em que, “pela própria essência do tato [...], ocorre uma interação que leva duas pessoas a improvisarem simultaneamente como em uma conversa”<sup>70</sup>. Da “troca das massas em movimento” decorrem variações de pressão e de força de impulsão que, por sua vez, modulam os ritmos, os acentos, as dinâmicas dos movimentos. As formas resultantes são complexas, fugazes, impossíveis de se premeditar, dado que nascem da ação como tal. Daí a noção de “composição instantânea”, reivindicada por Paxton. Submetido a uma turbulência gravitatoria fora do comum, o bailarino de contato acaba desenvolvendo novas modalidades adaptativas.

O consentimento na perda de equilíbrio, na queda, constitui o fundamento dessa dança. O centro de gravidade dos movimentos não cessa de flutuar enquanto o bailarino é projetado em configurações espaciais onde a verticalidade é somente questão de momentos. Nessas situações de desorientação rápida, dá-se um *black out* da consciência vigil, dando lugar aos comportamentos reflexos. Uma das ambições de Paxton com a dança-contato é inflectir esse funcionamento reflexo, ligado a mecanismos de sobrevivência. Controlar a queda – aprender a não encarquilhar o corpo, mas, pelo contrário, a desdobrá-lo para acolher e distribuir horizontalmente o impacto do choque – é, nesta perspectiva, um exercício fundamental da dança-contato<sup>71</sup>. Caso seja possível “treinar o consciente para permanecer aberto durante os momentos críticos em que se desencadeia o reflexo”<sup>72</sup>, noutras palavras, caso se consiga dissociar o reflexo do medo, é com efeito todo o

---

70. PAXTON, S. *Mouvement*, n. 2, outono/1998, p. 31.

71. Todo o trabalho de Paxton sobre a queda, inaugural em sua elaboração da dança-contato, se inspira nos exercícios do *aikido*.

72. PAXTON, S. “Esboço de técnicas interiores”. *Nouvelles de Danse*, n. 38/39, primavera-verão/1999, p. 108.

comportamento do indivíduo que, segundo Paxton, se vê rearranjado e enriquecido com possibilidades inéditas. A consciência aprende a ser uma “testemunha serena” do surgimento do desconhecido, em vez de o bloquear, daí uma capacidade de aprendizagem imensamente maior. A dança-contato procura novas alianças, novas circulações entre os níveis de organização conscientes e inconscientes que determinam a emergência do movimento.

A mobilização do peso, como se desenvolveu acima, é indissociável da textura afetiva do indivíduo, pois a ação reflexa dos músculos gravitários responde às mutações do estado emocional e vice-versa. Os pressupostos da dança-contato, portanto, estão longe de serem anódinos. Implicam uma visão poética, mas também política, da relação ao outro. O tato pode, com toda a razão, ser apresentado ali como “um sentido revolucionário”<sup>73</sup>. A dança-contato se desenvolve em uma época contemporânea da difusão da contracultura americana. Assim como outras expressões da dança americana, dos anos 1960 e 1970, ela é animada por uma aspiração democrática<sup>74</sup>. O tato, este sentido bastante primitivo e culturalmente desvalorizado<sup>75</sup>, passa a ser, na dança-contato, o vetor de uma “redistribuição dos códigos espaciais e sociais da distância entre as pessoas”<sup>76</sup>. Redistribuição igualitária, sem dúvida, visto que a dança-contato implica uma contínua troca dos papéis, cada parceiro sustentando e sendo por sua vez sustentado. A armadura muscular tende a se fazer mais flexível, os próprios tecidos do corpo amolecem, aprende-se a acolher e a ser acolhido, comenta a bailarina de contato Karen Nelson<sup>77</sup>. O corpo do *contacter*

73. Cf. NELSON, K. “A revolução pelo tato: dar a dança”. *Nouvelles de danse*. Op. cit., p. 123.

74. Esta se acha presente no trabalho de Simone Forti, Yvonne Rainer, Trisha Brown e, de modo mais geral, em toda a movimentação da Judson Church em Nova York.

75. Os órgãos do tato se desenvolvem bastante cedo na maturação do feto. No nascimento, o tato seria um dos primeiros sentidos que é ativado. A reflexão de Steve Paxton sobre a importância do tato e seu papel cultural deve muito ao livro de Ashley Montagu, publicado em 1971: *Touching – The human significance of the skin*. New York: Columbia University Press.

76. NELSON, K. “A revolução pelo tato...” Art. cit.

77. *Ibid.*

atesta que ele não quer apoderar-se dos seres e das coisas, e essa atitude é emblemática de todo um setor da dança contemporânea<sup>78</sup>.

Se a dança-contato ressoa tão fortemente com as utopias libertárias dos anos 1960, é por induzir uma verdadeira transformação da vivência corporal. A dança-contato, com efeito, faz parte das formas de dança que, no século XX, reinventariam da maneira mais profunda a esfera perceptiva. Nessa dança do tato, o maior dos órgãos do corpo, que é a pele, desenvolve uma extrema sensibilidade que não tem nada de superficial. Não só os captadores tácteis distribuídos sob o nosso envoltório cutâneo informam o cérebro sobre o estado do peso, da massa, da pressão e do esforço, mas podem, se necessário, funcionar como uma alternativa da visão<sup>79</sup>. E é o que em parte acontece nas trocas de dança-contato, onde as referências visuais sofrem abalos rapidíssimos para servirem de referência. Os movimentos do *contacter* são essencialmente orientados pelas informações tácteis despertadas pelo “toque do peso”. Nenhuma dança neste século nega mais radicalmente a precedência cultural do olhar. Apenas a visão periférica continua sendo essencial, pois ela permite varrer um horizonte de formas em movimento. A dança-contato amplia essa modalidade da visão. De sua ampliação decorre a sensação de

---

78. Para uma linda análise dessa atitude, cf. o livro de Laurence Louppe *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles: Contredanse, 1997.

79. Cf. BERTHOZ, A. “Ver com a pele”. *Le sens du mouvement*. Op. cit., p. 93-96. O neurofisiologista expõe nesse capítulo exemplos de utilização das vibrações para criar “imagens tácteis” como “substituição visual nos cegos”: “Fato notável, a percepção induzida por essas imagens tácteis possuía todas as propriedades da percepção visual” (p. 94). Haveria assim uma transferência possível entre as informações óticas e hápticas, tendo estas acesso, assim como o sugere Berthoz, aos mesmos centros do cérebro. Ora, sempre de acordo com Berthoz e contrariamente ao que se admitia ainda recentemente, “as representações corticais dos captadores tácteis” não estão fixadas de uma vez para sempre: são ao contrário maleáveis e se reorganizam em caso de acidente (ibid., p. 37). Disto se pode inferir que a dança-contato induz uma reconfiguração sensorial efetivamente real, começando por ativar os captadores tácteis em áreas do corpo onde não são geralmente quase nunca solicitados.

um espaço “esférico”, tal como o descrevem os *contacters*<sup>80</sup>. As mensagens auditivas, enfim, mais rápidas que aquelas da percepção cinestésicas<sup>81</sup>, ganham novo realce. Elas se revelam, nas trocas muitas vezes propulsivas da *contact improvisation*, localizações espaço-temporais de grande fineza, permitindo avaliar as velocidades e as distâncias, e sincronizar as reações. É com efeito, *in fine*, o “sentido do tempo” que se aguça pela dança-contato. “A que velocidade percebemos o nosso pensamento” – pergunta-se Paxton<sup>82</sup>.

### VIII. Ficções perceptivas

A *contact improvisation*, cuja influência continua se fazendo sentir no campo atual da coreografia, sintetiza muitos dos desafios da dança contemporânea. E ao mesmo tempo constitui para ela um ponto limite. A forma, a estrutura aí são radicalmente subordinadas ao processo. A *contact improvisation* permite que se veja a emergência do movimento: é a experiência que cria um espetáculo, aquém e além de toda representação mental. Se a dança-contato é, neste sentido, a grande base da noção de escritura coreográfica, pode também, em contrapartida, aparecer como a quinta-essência dessa aspiração a emancipar os recursos sensoriais do indivíduo que, sob diversas faces, fundou e perpassou todas as danças do século XX. A busca e, depois, o questionamento dos comportamentos motores reflexos, a apaixonada exploração da propriocepção acabaram culminando nas práticas da improvisação. Estas constituíram um cadinho onde a dança contemporânea experimentou e elaborou uma grande parte das suas técnicas.

---

80. Isto significa que as cenas teatrais clássicas não têm mais a menor pertinência para mostrar este gênero de dança, totalmente “des-frontalizada”. O público de um encontro de *contact improvisation* pode indiferentemente colocar-se em torno dos bailarinos: não há mais ponto de vista privilegiado, o espaço cênico fica descentralizado.

81. Seriam “quatro milésimos de segundo mais rápidas que a nossa percepção do posicionamento relativo de nossos membros”, precisa Steve Paxton, sem citar sua fonte (“A arte dos sentidos”, *Mouvement*. Op. cit., p. 29).

82. *Ibid.*, p. 28.

Através da exploração do corpo como matéria sensível e pensante, a dança do século XX não cessou de deslocar e confundir as fronteiras entre o consciente e o inconsciente, o “eu” e o outro, o interior e o exterior. É também participa plenamente na redefinição do sujeito contemporâneo. Ao longo do século, a dança contribuiu para desfiar a própria noção de “corpo”, a tal ponto se tornou difícil ver no corpo dançante essa entidade fechada em que a identidade encontraria os seus contornos. Foi assim que se chegou aos poucos à ideia do corpo como o veículo expressivo de uma interioridade psicológica, enquanto a dança descobria a impossibilidade de se dissociar afeto e mobilidade. O bailarino contemporâneo não se acha destinado a residir em um envoltório corporal que o determinaria como uma topografia: ele vive a sua corporeidade à maneira de uma “geografia multidirecional de relações consigo e com o mundo”<sup>83</sup>, uma rede móvel de conexões sensoriais que desenha uma paisagem de intensidades. A organização da esfera perceptiva determina os lances casuais dessa geografia flutuante, tanto imaginária como física. Assim os universos poéticos tão diferentes que a dança do século encaminhou poderiam ser descritos como outras tantas ficções perceptivas. Os arranjos coreográficos seriam apenas a sua extrapolação espacial e temporal.

Se o bailarino se inventa dançando, se não cessa de fabricar sua própria matéria, trabalha também o espectador para sentir o corpo. “A informação visual gera, no observador, uma experiência cinestésica (sensação interna dos movimentos do próprio corpo) imediata, e as modificações e as intensidades do espaço corporal do bailarino encontram assim a sua ressonância no corpo do espectador”, analisa o cinesiologista Hubert Godard<sup>84</sup>. A ficção perceptiva elaborada pelo bailarino atinge assim o espectador, cujo estado corporal se encontra modificado. Trata-se, aqui ainda, de uma questão de peso. “No caso de um espetáculo de dança, continua Hubert Godard, essa distância eminentemente subjetiva que separa o observador do bailarino

---

83. GODARD, H. “O desequilíbrio fundador”. Art. cit., p. 139.

84. GODARD, H. “O gesto e sua percepção”. Art. cit., p. 227.

pode singularmente variar (quem é que se mexe realmente?), provocando assim um certo efeito de 'transporte'. Trans-portado pela dança, tendo perdido a certeza de seu próprio peso, o espectador se torna em parte o peso do outro [...]. É o que se pode chamar de empatia cinestésica ou contágio gravitário<sup>85</sup>. Esta noção é tanto mais apta a explicar a percepção do corpo dançante quando se sabe que as neurociências atuais começam a admitir a existência de "neurônios-espelhos", quer se olhem quer se efetuem os movimentos, as estruturas cerebrais solicitadas são parcialmente as mesmas<sup>86</sup>. Enfim, imaginar o movimento ou preparar-se para executá-lo produz efeitos comparáveis ao nível do sistema nervoso. Os diversos métodos somáticos que cruzaram e, muitas vezes, irrigaram os desenvolvimentos da dança contemporânea reconhecem, já faz muito tempo, a capacidade da imagem mental do movimento para ativar e reorganizar os circuitos neuromusculares<sup>87</sup>.

A intenção, a projeção dependem da vertente mental da ação. Compõem então a matéria da dança. A partir de 1999, Myriam Gourfink coreografa as trajetórias do pensamento no interior do corpo. Concebidas a partir de um programa de computador que retoma as categorias da análise do movimento de Laban (peso, direção, etc.), as divisões coreográficas da bailarina francesa mostram com precisão os trajetos do pensamento, a viagem da concentração no interior do corpo. "Focalizar a atenção na unha do polegar, propõe a coreógrafa, encontrar um trajeto através do braço, deslocar-se para ir a um ponto acima da cabeça, encontrar um trajeto no corpo para de novo partir e [...] ir às carnes, verdadeiramente no interior da bacia, circular rumo ao piso [...]. Procurar como é que se veicula sua concentração sobre superfícies ou

---

85. *Ibid.*

86. Cf. JEANNEROD, M. "The representing brain: neural correlates of motor intention and imagery". *Behav. Brain. Sci.*, n. 17, 1994, p. 187-245. Cf. também, para uma síntese sobre o estado atual das hipóteses sobre este tema: LIVET, P. "Modelos da motricidade e teorias da ação". In: PETIT, J.-L. (ed.). *Les neurosciences et la philosophie de l'action*. Op. cit., p. 343-348.

87. É o que se dá particularmente na ideocinese de Irene Dowd, inspirada por Lulu Sweigard, e no método elaborado por Moshe Feldenkrais.

sobre pontos diferentes: sentir como isso dá matéria ao corpo para se levantar, mexer-se, encontrar um desejo para ir em uma direção dada<sup>88</sup>. Essa dança do ínfimo se desenrola com uma lentidão infinita que permite progredir “milímetro a milímetro”, de modo a sentir cada micromodificação da textura corporal e psíquica. Confrontado com essa dança quase subliminal, o espectador que lhe dá o consentimento se percebe percebendo.

Na hora em que alguns bailarinos procuram, através da tecnologia eletrônica, o meio de uma hibridação dos sentidos que apontaria para o horizonte “pós-humano” de um “cibercorpo”<sup>89</sup>, um outro setor da dança contemporânea centra mais que nunca a sua pesquisa no afinamento da percepção a partir somente dos recursos da presença. Silêncio, lentidão, aparente imobilidade são muitas vezes convocados. De Myriam Gourfink a Meg Stuart e Xavier Le Roy passando por Vera Mantero, esses coreógrafos parecem procurar, não tanto desdobrar um novo dado cinético, mas criar as condições de uma tomada de consciência pelo espectador do trabalho de sua percepção, verdadeira instância ficcionante. Faz-se uma grande exigência a esse espectador de dança de um novo gênero, tamanha é a sutileza e a flutuação dos níveis sensoriais solicitados. Se o filão da introspecção proprioceptiva continua abrindo caminho na dança atual, ele envolve de agora em diante, profunda e deliberadamente, o espectador.

---

88. GOURFINK, M. Apud FONTAINE, G. *Les danses du temps*. Pantin: Centre National de la Danse, 2004, p. 132.

89. O australiano Stelarc talvez seja o coreógrafo atual que vai mais longe neste sentido. Na convicção de que o corpo é uma realidade obsoleta, recorre particularmente aos sistemas de realidade virtual e às tecnologias protéticas para “interfacer” seu corpo. Em busca do que poderia ser um corpo espetacular “pós-revolucionário”, ele amplifica e diminui seus reflexos musculares, seu ritmo cardíaco e respiratório, etc. Cf. STELARC, “Rumo ao pós-humano, do corpo espírito ao sistema cibernético”. *Nouvelles de Danse*, n. 40-41. Op. cit., p. 80-98.