

VISUALIDADE E IMUNIZAÇÃO: O *INFRAMINCE* DO VER/OUVIR A DANÇA

Helena Katz (PUC-SP e UFBA) e Christine Greiner (PUC-SP)

Helena Katz - Crítica de dança desde 1977, atua no jornal O Estado de S. Paulo desde 1986. Graduiu-se em Filosofia na Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, em 1971, e doutorou-se no Programa em Comunicação e Semiótica da PUC-SP em 1994. Desde então, é professora na PUC-SP. Em 1986, fundou o Centro de Estudos em Dança – CED, e em 2010 tornou-se professora na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Desde 2001, em parceria com Christine Greiner, desenvolve a Teoria Corpomídia. E-mail: katz@ced.pro.br

Christine Greiner – graduada em jornalismo pela Faculdade Casper Líbero (1981), fez Mestreado (1991) e Doutorado (1997) no Programa em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. É pós-doutora pela Universidade de Tóquio (2003), pelo International Research Center for Japanese Studies (2006) e pela New York University (2007). É professora na PUC-SP, onde criou o Curso Comunicação das Artes do Corpo e coordenou o Centro de Estudos Orientais. E-mail: greinerchristine@hotmail.com

Resumo

Um texto que se organiza como o sinal gráfico para o qual Marcel Duchamp chamou a atenção (/), porque ao separar, reúne o que está separando. Não se resolve em um resultado, pois serve apenas para formular publicamente a existência da relação que propõe: *inframince* (o intervalo que apenas pode ser imaginado, de tão pequeno que mal pode ser percebido) de um ver/ouvir que questionaria a compulsão em tratar a dança como uma arte expressiva. Sua hipótese é a de que a hipervalorização de um certo entendimento de visualidade tem operado como uma estratégia biopolítica de imunização, que dificulta o contato com a arte contemporânea. E seu objetivo é o de iniciar uma conversa a esse respeito.

Palavras-chave: *inframince*, ver/ouvir, corpomídia, biopolítica, imunização, dança contemporânea.

VISUALITY AND IMMUNIZATION: THE *INFRAMINCE* OF SEEING/HEARING DANCE

Abstract

A text that organizes itself as the typographical sign that Marcel Duchamp put his attention on (/): a sign that separates and unites simultaneously and doesn't end in a result, as it exists only to formulate the relation it proposes: the *inframince* (an interval so small that cannot be perceived and only can be imagined) of the see/hear action that questions the compulsion in present dance as an expressive art. The hypothesis is that the hipervalorization of visuality works as a biopolitical strategy of immunization that brings

difficulties to the access to contemporary art. The aim is to start here a conversation about this issue.

Keywords: inframince, see/hear, bodymedia, biopolitics, immunization, contemporary dance.

“E o que são, segundo teu parecer, os olhos? – lhe disse o senhor... O cego lhe respondeu: “São um órgão sobre o qual o ar produz o efeito de minha vareta em minha mão” (DIDEROT, 2006, p.18).

Quando publicou a *Carta sobre os Cegos endereçada àqueles que enxergam*, em 1749, Diderot (1713-1784) ficou alguns dias preso na cadeia de Vincennes. Ponderava que se o cego combina as sensações daquilo que toca, trabalha muito mais com a abstração do que os que enxergam, circunstância que talvez o fizesse se equivocar menos no uso dessa habilidade. Ou seja, contrariando que o abstrato depende do concreto, ponderava que o ato de ver atrapalha um pouco o lidar com o abstrato.

Com a metodologia de uma receita culinária, deixe descansando, aí ao lado, essa consideração de Diderot. Passemos para aquela frase atribuída a Darwin, de que “um matemático é como um cego num quarto escuro à procura de um gato preto que não está lá”. Darwin subiu a bordo do Beagle em 1831 e foi para a Austrália, Galápagos, ilhas Maldivas, Cabo Verde e costa da América do Sul. Encontrou, em lugares tão distintos, formas muito diferentes de vida e, graças à sua capacidade de observar, propôs uma explicação que mudou o mundo. Para quem, como Darwin, dedicou a vida a entender o que via na natureza, faz muito sentido credibilizar o visível em detrimento do que não prima pela visibilidade, como o mundo dos matemáticos.

Se nós concordarmos que a arte da dança é aquela que formula com o corpo as suas hipóteses especulativas sobre o mundo, estaremos colocando seus artistas no mesmo “quarto escuro” em que estão os matemáticos que buscam o que não pode ser encontrado com a visão. Mas como podemos colocá-los lá se justamente a dança tem na visualidade a sua própria condição de existência? Seria uma contradição colocar os seus

artistas nessa situação. Seria mesmo? Quem sabe, possamos tentar desobedecer ao que parece evidente.

Lembremos que Poincaré¹ nos ensinou que a matemática não existe por conta da lógica, mas sim da intuição. E o já longo caminho que desassocia a ciência da verdade, do qual ele faz parte, está povoado também, por exemplo, pela geometria não-euclidiana, por Max Planck (1858-1947), pela mecânica quântica (1900), por Albert Einstein (1879-1955) e suas duas Teorias da Relatividade (1905, a restrita, e 1916, a geral), pelo Princípio da Incerteza (1927), de Werner Heisenberg, e pelo Princípio da Incompletude (1931), de Kurt Gödel. Todos eles nos ajudaram a compreender que o mundo era bem maior do que aquele que avistávamos, pois incluía tanto o micro quanto o macro, cada qual povoado por materialidades e leis diversas, todas coabitando, sendo visíveis ou não. Com eles, nossa confiabilidade irrestrita no sentido da visão foi instabilizada.

Na dança, o reino da visualidade, essa instabilização não atingiu o discurso que a propõe como a ‘expressão de uma verdade interior’, aquele que declara que a dança manifesta visualmente uma ‘verdade’, dando a ela uma forma. E, como se sabe que a língua que se fala, além de constituir a fala, escorre também para o modo como o falante se posiciona no mundo, pode-se já antever o que esse tipo de enunciado promove.

Em 1940, Benjamin Lee Whorf (1897-1941) publicou um artigo na *Technology Review* que marcou época e teve enorme adesão. “Ciência e Linguística” propunha que a nossa língua materna desenha o que somos capazes de pensar. Mais adiante, sua proposta foi abandonada por falta de provas e, do limbo para onde foi relegada, está agora sendo parcialmente reabilitada por pesquisas que revelam que nossa língua materna produz hábitos de pensamento. Hoje, sabe-se que o que cada língua faz é levar seu falante a prestar atenção para coisas que falantes de outras línguas não observam.

“A coisa mais notável que fazemos com a linguagem é aprendê-la”, diz Pinker (2008, p. 43), e como o fazemos nos primeiros anos de vida, cedo vamos produzindo associações via experiências a partir desta primeira língua, também chamada de língua

Jules Henri Poincaré (1854 –1912), matemático, filósofo da ciência, físico teórico e engenheiro, propôs as fundações do que se tornaria a Teoria do Caos e do campo da Topologia.

materna - o que acaba promovendo a instalação de hábitos, por conta de uma ligação entre língua e cognição que não é suficientemente notada no dia a dia.

Sempre que a dança é tratada como linguagem, implicitamente carrega a proposta de que é uma das línguas nas quais o corpo se manifesta, e então, adentra nas implicações da língua aqui expostas. E, no caso da língua da dança, a visualidade se destaca como uma questão.

A dança existe na visualidade que materializa. Quando se diz que ela 'expressa uma verdade interior', se atesta que o que a dança faz é trazer para a luz a 'verdade interior' que vive em algum "quarto escuro do corpo" (recorrendo à frase atribuída a Darwin na p.1). Isso ocorre porque a ligação da dança com a 'verdade interior' produz um poderoso discurso confessional, que, como toda confissão, se absolve de qualquer contestação no próprio ato da sua enunciação. Pois se a dança for a expressão de uma verdade, ela estará para sempre absolvida de qualquer outra exigência. O que pode ser cobrado da verdade? Ou da verdade que se manifesta na forma de dança? Não à toa, o tipo de dança ao qual se associa a 'verdade interior' se auto-legitima com essa confissão.

Ao analisar o discurso confessional, Foucault diz que "a agência da dominação não reside naquele que fala (já que é ele o obrigado), mas naquele que ouve e nada diz: não em quem sabe e responde, mas em quem pergunta e não se supõe que saiba" (1984, p.64). Com essa maneira de olhar para a confissão do que não estava aparente, pode-se descobrir o aspecto confessional desse discurso que formula a dança como sendo a expressão de algo que não se vê ou seja, da 'verdade interior':

- 1) quem ouve (no nosso caso, seria quem assiste dança) estabelece uma relação de dominação com quem fala (quem dança). Lembremos que quem assiste dança muitas vezes se investe no papel de traduzir o que viu. Essa operação tradutória apóia-se no entendimento de que a dança está sempre contando algo para além do que se vê (corpos no espaço-tempo). Um algo escondido no "quarto escuro" do corpo, que a dança retira de lá para a luz, sendo, por isso, a expressão verdadeira desse 'algo interior'. A dança 'confessa' essa 'verdade interior'.
- 2) o atestado de que o obscuro se clareou está na fala que traduz o que a dança quer dizer. Sempre que nos colocamos nessa posição, adentramos na segunda parte da

citação de Foucault: a de quem sabe e responde, ao invés do lugar de quem pergunta sem que se espere dele a resposta.

Temos, então, a seguinte situação: existe uma dança que ‘expressa’ (torna visível) uma ‘verdade interior’ (não visível). Não é uma expressão qualquer, mas uma forma de expressar que é confessional, e está absolvida de tudo porque o ato de confessar a legitima. Afinal, ela legitima a ‘verdade interior’.

Mas existem outros tipos de dança, que não se apresentam vinculados à ‘verdade interior’. Um desses casos é o da dança contemporânea que, não à toa, continua obscura mesmo estando na visibilidade. Sem esse vínculo com algo invisível que se torna visível pela dança, a tendência é concordar que se não há nada para ser traduzido, não é dança, porque está rompendo o contrato tradutório entre a ‘verdade interior’ e a forma que ela pode tomar na dança. Não sem motivos, o pensamento crítico precisa de uma certa obscuridade para se constituir, o que faria da dança confessional um exercício de submissão, sem autonomia.

É como se o modo da dança se organizar materialmente não fosse suficiente para ser considerado dança. Como se aquilo que está visível não bastasse para se comunicar porque a comunicação, em dança, é instantânea apenas quando algo que não estava na visualidade (e que não era dança porque ainda estava no ‘quarto escuro do corpo’) é traduzido na forma de dança. O que romper esse pacto vai precisar de outra língua para se comunicar.

A operação tradutória parece ser uma necessidade para todos os tipos de dança, mas existe nessa afirmação unificadora um aspecto *inframince*² (não visível, mas possível de ser imaginado) bem importante de ser apontado. Trata-se justamente da questão do ver/ouvir, pois esta é uma relação que não se resolve, e por isso está aqui unida pelo “/”, que é a representação gráfica do *inframince*.

Desenvolvido nos anos 1930 e publicado em 1945 por Marcel Duchamp (1887-1968), que foi leitor de *Ciência e Hipótese*, livro que Poincaré escreveu em 1905, o conceito de *inframince* refere-se a um modo de tratar as dimensões temporais e físicas, pois ‘mince’, em francês, refere-se ao ultrafino, ultrapequeno. *Infamince* é também o título de parte de uma coleção póstuma de notas de Duchamp publicadas por Paul Matisse

Para chegarmos ao *inframince*, antes precisamos pensar sobre o olhar exercido como uma forma de poder. Lembrar que o meu olhar institui o outro, aquele ou aquilo que olho, e o dele me institui quando me olha. Para olhar, preciso me separar daquilo que vou olhar, ou seja, meu olhar me posiciona fora do que olho. Para olhar, é preciso alguma distância.

No entanto, não quero me sentir ‘fora’ da dança que assisto. Ao contrário, desejo me sentir tão perto que nem caiba a pergunta ‘o que ela quis dizer?’. Aí está o momento *inframince*, difícil de ser circunscrito: preciso estar fora para ver e preciso estar o suficiente para não precisar traduzir. Ou seja, preciso ‘ver de dentro’ ou, melhor dizendo, saber lidar com o meu ver como se fosse um ouvir. Contaminar a visão pela audição, uma vez que a audição conduz ao compartilhamento porque para ouvir, convém estar perto. Nesse sentido, por conta da geografia do aproximar, o ouvir parece mais democrático. Ou seja, na dança, faz-se necessário uma passagem muito minúscula – *inframince* - na relação ver/ouvir, para escapar da ditadura da tradução da ‘verdade interior’.

Muitos cientistas que estudaram a visão e a percepção, argumentaram que os seres vivos constróem um modelo interno para perceber o mundo. No entanto, pesquisadores como Alva Noë (Noe: 2004) explicam que a visão nunca foi um processo através do qual o cérebro constrói um modelo interno detalhado de representação. Isso não significa que não exista nenhum tipo de representação, mas que a própria noção de representação precisa ser reconsiderada. Ele dá o exemplo do turista que está em uma cidade estranha e quer ir a um castelo. A primeira opção seria comprar um mapa e seguir passo a passo as instruções até chegar ao local desejado. A segunda possibilidade seria aquela em que de onde se está, já é possível ver o castelo. Neste caso, não há mapa, mas o turista segue intuitivamente as pistas que descobre pelo caminho até chegar ao castelo. A visão (e a percepção em geral) seria mais como o segundo caso. Não existe necessariamente um mapa, dado *a priori*, mas intuímos como seguir as pistas. Neste sentido, pensar a dança como uma arte visual da maneira como tem sido enunciada é, de saída, um equívoco. A relação ver/ouvir/tocar é *inframince* pela própria natureza do organismo humano.

Vamos a um outro exemplo: *The Man Who Envied Woman* (*O Homem que Invejava as Mulheres*), filme de 1985 de Yvonne Rainer. Nele, o corpo da protagonista feminina (Trisha Brown) não aparece. Trisha está lá com a sua voz, mas seu corpo não é oferecido para ser visto. Um corpo que se apresenta com a sua voz. Onde está seu corpo? Fora da tela, como o nosso. Então, a sua voz não seria uma convocação para dentro do filme, justamente porque está fora, como nós? Fora/dentro, dentro/fora sendo possibilidades que se diferenciam pelo *inframince* do ver/ouvir.

A pergunta que precisa ser enfrentada agora, depois do que foi aqui apresentado, é a seguinte: será possível buscar essa relação do ver/ouvir com todos os corpos que dançam, aqueles que expressam a sua ‘verdade interior’ e também com os que não a expressam? E para respondê-la, precisaremos perceber que o ver/ouvir pode abrir um outro caminho, na medida em que desinfla a tirania do olhar como regente do conhecimento e instaura o ouvir na mesma escala de importância. O corpo que dança parece se oferecer como uma situação adequada para este exercício, justamente por se mostrar como um acontecimento atado à visualidade, que necessita de uma outra língua para comunicar o que está mostrando.

Excesso de visualidade imuniza

Hegel explicou que o negativo não é aquilo do que devemos nos livrar, uma vez que faz o positivo funcionar. Ao invés de ser um impedimento, o negativo se torna um impulso produtivo. Para Niklas Luhmann (1990), “o sistema *não* se imuniza *contra* o *não* mas *com a ajuda do não*” (in ESPOSITO, 2010, p.78). Não à toa, Esposito (2009, 2010) apresenta a imunização como uma ação biopolítica, enfatizando que ela é uma *proteção negativa* da vida.

A relação da imunidade com a identidade individual emerge quando a imunidade conota o significado pelo qual o indivíduo é defendido dos efeitos expropriativos da comunidade, protegendo aquele que tem a possibilidade de se defender do risco do contato com aqueles que não têm. O risco a que Esposito se refere é o risco da perda de individualidade, da voz do sujeito. Neste sentido, fica clara a relação da imunidade com a dança moderna, cujo mote era, de maneira geral, a expressão do sujeito, da sua

individualidade.

Em termos políticos, a imunidade pressupõe a comunidade, mas também a nega. Isso porque, para sobreviver, toda comunidade é forçada a introjetar a negatividade da sua própria oposição que, por sua vez, permanece como o modo contrastante de ser da própria comunidade. É na introjeção da imunidade, diz Esposito, que se forma a base da biopolítica moderna. O sujeito moderno que goza de direitos políticos e civis representa, ele mesmo, uma tentativa de obter imunidade a partir do contágio da possibilidade de se formar a comunidade. Esta tentativa de imunizar o indivíduo daquilo que é comum, termina por colocar em risco a própria comunidade, como uma ação de imunização sobre si mesmo e seu elemento constituinte. Assim, podemos pensar que lado a lado com a questão da visualidade, da expressão e da tradução da individualidade está a perda da comunidade. No caso da dança moderna, trata-se, de fato, de uma ambivalência, uma vez que foi da dança moderna que emergiu o discurso da individualidade e das comunidades como, por exemplo, a de Laban, em Monte Verità; a escola-comunidade Denishawn, a comunidade de Jacques Dalcroze, em Hellerau.

Esta seria apenas uma, entre tantas outras ambivalências que permeiam a discussão ontológica e epistemológica da identidade, da subjetividade e do reconhecimento sistêmico do si-mesmo.

A imunidade articula vida e direito. No direito, refere-se à ficar isento de certas obrigações, e na vida, a tornar-se refratário a uma doença.

“Ela salva, assegura, conserva o organismo, individual ou coletivo, a que é inerente – mas não de uma maneira direta, imediata, frontal: submetendo-o, pelo contrário, a uma condição que, ao mesmo tempo lhe nega ou reduz a força expansiva. Como a prática médica da vacinação em relação ao corpo individual, também a imunização do corpo político funciona introduzindo no seu interior um fragmento da mesma substância patogênica da qual o quer proteger e que, assim, bloqueia e contraria o seu desenvolvimento natural” (ESPOSITO, 2010, 9.75)

A *proteção negativa* ocorre quando se introduz o mal com o objetivo de que ele proteja o lugar ou a pessoa da mesma coisa que está sendo introduzida, mas que, em estando fora do corpo ou do lugar, poderia vir a danificá-lo(s). Trata-se do princípio da vacina e, como no seu caso, essa imunidade também protege do contato com aqueles que foram privados da *proteção negativa*.

O poder soberano, tão discutido por outros autores, dos quais trazemos Giorgio Agamben, imunizaria a comunidade do seu próprio excesso, como se nota no desejo de adquirir bens do outro, assim como, em toda a violência implicada nesta relação. Isso porque, segundo Esposito, a imunidade que está na linguagem político-jurídica alude a uma isenção temporária ou definitiva do sujeito em relação a obrigações concretas ou responsabilidades que, dentro de circunstâncias normais, vinculariam um sujeito aos outros. Ao invés de justapor ou impor uma forma externa que sujeita um ao domínio do outro, o paradigma da imunização (bios e nomos, vida e política) emerge como dois elementos constituintes de um mesmo todo indivisível, que assume significados a partir das suas interrelações. Algumas vezes, é difícil distinguí-las. A imunidade é o poder de preservar a vida, mas não existe poder externo à vida, assim como a vida nunca está fora das relações de poder. Para ficar mais claro, trata-se de pensar politicamente a metáfora da prática de vacinação, que introduz no corpo aquilo do qual se quer proteger. Hobbes foi o precursor disso, com a discussão sobre poder soberano que age para proteger e imunizar a comunidade.

A semântica imunitária é o centro da auto-representação moderna. A dança não é exceção. Voltando à sua etimologia, *immunitas* é o negativo de *communitas*. *Communitas* implica um vínculo entre os seus membros, uma obrigação de doação recíproca. *Immunitas* é uma condição que dispensa desta obrigação, exonera o ônus da relação. A imunidade, neste sentido, recupera o que foi arriscado pelo comum. Mas se a imunização implica na substituição ou uma oposição entre o individualista e uma forma de organização comunitária, a conexão com os processos de modernização torna-se cada vez mais clara.

Aquele que está imune, não tem nada em comum. Os paradigmas da desilusão, da secularização e da legitimação, pressupõem, de uma certa maneira, uma alteridade (a

ilusão, o divino, a transcendência). A secularização é o processo através do qual a religião deixa de ser um aspecto de agregação cultural. Há muitas ambivalências. Espósito chega a dizer que imunização é um mecanismo interno (engrenagem) e, ao mesmo tempo, a membrana que algumas vezes separa a comunidade dela mesma, protegendo-a de um excesso intolerante.

Embora seja uma introdução ligeira ao paradigma da imunização, com ela já podemos propor que o excesso de visualidade na dança se transforma em uma forma imunitária. Ao mesmo tempo que protege a dança, garantindo-lhe o reconhecimento a partir da visualidade, a aprisiona em um discurso confessional: a dança é o que a visualidade expressa; seja ou não a expressão de uma ‘verdade interior’, será sempre algo retirado da “caixa preta do corpo” para a visualidade, se continuarmos a sustentar que a dança é o que expressa. Além disso, imuniza a dança da possibilidade de tornar-se *communitas*, o que tem trazido consequências bastante significativas para toda e qualquer ação política, uma vez que a *immunitas* dispensa o ônus da relação.

Do que nos imuniza esse modo de lidar com a visualidade? Da necessidade de identificar um traço *inframince* importante na explicação da visualidade como uma ligação do que se vê com o que não se vê, quando se trata de dança. Essa vinculação constitui uma cilada porque aprisiona toda e qualquer dança no entendimento de arte expressiva. Essa associação, que percorre toda a história da dança e parece uma assertiva incontestável, pode e precisa ser instabilizada. Slavoj Žižek (2011, p.8) lembra do que George Orwell escreveu em 1937, no *O caminho para Wigan Pier*: “toda opinião revolucionária tira parte de sua força da convicção de que nada poderá ser mudado”.

O excesso de visualidade confessional que povoa tantas falas de dança imuniza a perepção dos danos promovidos pela universalização da expressividade como condição da dança. Todas as danças às quais não se aplica o parâmetro da expressividade tombam, vitimadas por essa exigência. Ficam desabrigadas, perdendo, inclusive, o direito de continuarem a ser identificadas como dança.

Evidentemente, quando se liga dança e expressão, não há como deixar de lembrar do impulso de renovação do Noverre das primeiras 15 cartas³ das suas arquivamosas (e bem pouco estudadas) *Lettres sur la danse et sur les ballets* (1760), nas quais pleiteia que a dança de sua época, para deixar de ser somente o divertimento (*divertissement*)⁴ no qual havia se transformado, deveria ser reformada para se tornar uma ‘arte de imitação’. Sua preocupação era com a eloquência da comunicação da dança – condensada no conceito de ‘expressividade’.

Lembramos menos do que deveríamos de que não se pode conversar sobre a expressividade sem associá-la à transição ocorrida quando a dança deixa de acontecer no palácio e passa a enfrentar um público que não mais reunia apenas os nobres que a praticavam para/com seus pares.

“Uma primeira demanda delineia-se: a dança precisa tornar-se expressiva. Havia, é claro, “expressividade” nas relações entre os bailarinos e os nobres, tanto nas festas de corte quanto no baile ou no espetáculo de bale, mas o que começa a ocorrer é a perda dessa expressividade, cujos códigos já não são capazes de unificar uma plateia heterogênea. Inicia-se a gestação de uma forma nova de expressão pública” (MONTEIRO, 1998, p.52)

Só é possível falar a todos se houver um mesmo entendimento de natureza humana ligando os membros dessa plateia que se tornou uma reunião de sujeitos diversos. Embora distintos uns dos outros, ligam-se por uma natureza comum. O problema começa a surgir quando se diz que são os sentimentos que nos humanizam porque nos distinguem de todos os outros seres vivos. Em sendo assim, o que mais enobreceria a dança senão a tarefa de expressar a verdade desses sentimentos (que estão no ‘quarto escuro’ do corpo),

Jean-Georges Noverre (1727-1810), aos 33 anos, escreveu uma teoria da dança na forma de cartas. Temos hoje bastante dificuldade em lê-las sem os olhos do século XIX, o que nos impede de compreendê-las como o fruto de um homem do tempo de Luis XV.

Noverre via o *divertissement* como uma forma vazia de qualquer expressão, como algo que agrada somente aos olhos, diferenciando-se da dança, que falava à alma.

diferenciando-se dos movimentos mecânicos que tantas outras espécies de seres são capazes de realizar?

Pinker (2002,p.14) cita Tchekov - “O homem se tornará melhor quando lhe for mostrado como ele é” – para chamar a atenção que “as novas ciências da natureza humana podem ajudar na condução a um humanismo realista e fundamentado na biologia”. Como aqui se advoga a necessidade de aproximar o ver do ouvir, precisam ser convocados tanto os conhecimentos sobre o funcionamento do corpo (científicos) como o das ações desse corpo no mundo (das humanidades).

Robert Storey (in PINKER, 2002, p.566) disse que a literatura tinha três vozes: a do autor, a dos leitores e a da espécie. No caso da dança, quando seus autores e leitores insistem em apresentá-la como sendo a expressão do que nela não está aparente, subentendendo como ‘verdade interior’ o que está no ‘quarto escuro’ do corpo, e essa proposição continua sendo aquela que mais agrega adesões, pode-se encará-la como uma tentativa de ser o eixo em torno o qual a dança se definiria como a ‘espécie dança’.

Faz-se necessário, portanto, enfrentar as consequências dessa disseminação. É o que fazem as danças que se organizam com e para um ver/ouvir que desconsidera a sua necessidade tradutória porque não se formula em um discurso confessional. Por essa razão, são expulsas do abrigo da sua nomeação como dança. A nós cabe identificar que elas se articulam desenhando um “/” – aquele sinal que reúne sem apagar a diferença e sem responder com uma síntese.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer, o poder soberano e a vida nua**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

DIDEROT, Denis. **Carta Sobre os Cegos endereçada àqueles que enxergam**. São Paulo: Editora Escala, 2006.

ESPOSITO, Roberto. **Immunitas. Protección y negación de la vida**. Buenos Aires: Amorrortu/editors, 2009.

ESPOSITO, Roberto. **Communitas, the origin and destiny of community**. Stanford University Press, 2009.

ESPOSITO, Roberto. **Bios**. Biopolítica e Filosofia. Lisboa: Edições 70, 2010.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade**, vol.3, *O Cuidado de Si*. São Paulo: Graal, 1984.

MONTEIRO, Marianna. **Noverre. Cartas Sobre a Dança**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1998.

NOE, Alva **Action in Perception**. The MIT Press, 2004.

THOMAS, Helen. Do you want to join the dance? Postmodernism, post-structuralism, the body, the dance, em **Moving Words, Re-writing dance**, MORRIS, Gay, Routledge, 1996, trad. por Rafael Lopes Azize.

PINKER, Steve. **Tábula Rasa. A negação contemporânea da natureza humana**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

PINKER, Steve. **Do que é feito o pensamento. A língua como janela para a natureza humana**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.