

Ler Rancière a partir do campo da dança contemporânea

Julie Perrin

▶ **To cite this version:**

Julie Perrin. Ler Rancière a partir do campo da dança contemporânea. Aisthe. Revista da linha de estética do programa de pos-graduação em filosofia da universidade federal do rio de janeiro, 2013, Vol. VII (nº 11), p. 42-60. hal-01150218

HAL Id: hal-01150218
https://univ-paris8.hal.science/hal-01150218

Submitted on 14 May 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LER RANCIÈRE A PARTIR DO CAMPO DA DANÇA CONTEMPORÂNEA[1]

Julie Perrin
Un. de Paris VIII

Resumo: Este artigo trata das razões pelas quais dançarinos contemporâneos e pesquisadores em dança leem Rancière e como eles interpretam ou usam seus textos. Ao mesmo tempo, Rancière escreveu sobre a dança recentemente em *Aisthesis*. Ocorre então que há diferentes tópicos em comum: educação e emancipação, a questão da comunidade e articulação entre o sensível e a política.

Palavras-chave: Dança ocidental; Rancière, Aisthesis; história cultural; estética

Abstract: This article deals with the reasons why contemporary dancers and dance researchers read Rancière and how they interpret or use his texts. Reciprocally, Rancière wrote on dance recently in *Aisthesis*. It appears that different topics are in common: education and emancipation, community issue, articulation between sensible and politics.

Keywods: Western dance; Rancière; Aisthesis; cultural history; aesthetics

[1] Tradução do francês de Pedro Hussak van Velthen Ramos.

Há cerca vinte anos, o meio da dança contemporânea ocidental demonstrou um interesse crescente pela obra de Jacques Rancière. Dançarinos, coreógrafos, pesquisadores em dança convocam seus escritos – particularmente aqueles relativos à estética – de modo extremamente cúmplice, como se Rancière viesse expressar, melhor do que eles mesmos poderiam fazê-lo, os desafios da arte coreográfica. A cumplicidade, assim como o estímulo intelectual procurado em seus textos, é o que caracteriza esta leitura de Rancière... e muito raramente – ao que parece – encontramos a confrontação, tampouco o debate contraditório. Esse uso da filosofia implica em diversas questões epistemológicas e metodológicas. Ele questiona particularmente a constituição da arte coreográfica como campo de saber (e não mais como objeto de análise)[2]. Desde o desenvolvimento dos *cultural studies* ou da *french theory*, a crítica da organização do saber em disciplina exigiu considerar os fundamentos interdisciplinares de qualquer disciplina. E é sabido a esse respeito o quanto os estudos em dança são devedores das teorias do corpo (filosóficas, antropológicas, sociológicas…), da história do sensível, da história da arte, da história cultural, etc. A filosofia tem seu lugar nesta história da constituição dos estudos em dança. O recurso a Rancière é testemunha disso, assim como o recurso a outros filósofos que são regularmente solicitados tanto nos discursos sobre a dança, como nas próprias obras coreográficas. Recordemos brevemente que, em um período recente na França, Jean-Luc Nancy suscitou um interesse notável na comunidade dos dançarinos e, por extensão, nos espectadores e pesquisadores: a coreógrafa Catherine Diverrès retoma o título *Corpus* para uma peça criada em 1992 a partir do seu livro (Nancy, 1992); dez anos mais tarde, ele colaborará com Mathilde Monnier para duas obras sucessivas (Monnier, Nancy Jean-Luc, 2001; *Id. Ib.*, 2005), sendo a segunda a sequência da peça ou conferência-dança *Allitérations* que eles apresentam juntos em 2002. A fenomenologia de Merleau-Ponty, ainda mais, irriga a reflexão sobre o corpo, a espacialidade e a percepção do movimento dançado de muitos pesquisadores em dança preocupados com análise do gesto e de sua recepção por um

[2] Para uma análise da constituição dos *Dance Studies* nos Estados Unidos, cf. MARTIN, Randy. *Critical Moves. Dance Studies in Theory and Politics*. Durham: Duke University Press, 1998, cap. 5. Para uma reflexão sobre a história dos estudos em dança na Europra, cf. NORDERA Marina, « Dépasser les frontières disciplinaires », *Recherches en danse* [on line], 1 | 2014, postado em13 de fevereiro de 2014, consultado em 27 de agosto de 2014. URL: http://danse.revues.org/571.

espectador[3]. Vários pesquisadores em filosofia que trabalham sobre a dança inscrevem-se diretamente na esteira desta reflexão fenomenológica[4]. Deleuze (e Guattari), enfim, ocupa(m) até o momento atual um lugar muito importante. Lidos tanto por dançarinos quanto amplamente citado por pesquisadores[5], ele(s) ocupa(m) com Rancière um lugar maior e mais ou menos equivalente (em termos quantitativos) nos escritos sobre a dança.

De acordo com os pontos de vista e os contextos, esta circulação entre dança e filosofia consiste em questionar o que a dança talvez deva à filosofia – o que a filosofia permite explicar sobre a dança – mas também o que ela poderia trazer para compreensão da própria filosofia. Parece-me que também seria mais desafiador questionar mais amplamente como o saber do dançarino e a arte coreográfica contribuem para uma cultura teórica e desenvolvem conhecimentos aplicáveis a outras esferas práticas. Mais modestamente, tratar-se-á aqui de tentar extrair o que na obra de Rancière atrai dançarinos e pesquisadores; em outras palavras, como as temáticas que ele desenvolve nos seus escritos sobre estética e educação – mas talvez também a linguagem que ele emprega – encontram pontos de ancoragem evidentes nas reflexões e debates atuais sobre a cena coreográfica ocidental.

Abordando o terreno desta aproximação entre dança e filosofia, vem inevitavelmente ao espírito a cautela enunciada pelo filósofo Michel Bernard. Fundador do departamento de Dança da universidade Paris 8 Saint-Denis em 1989, ele participa plenamente na inscrição da dança na universidade francesa e no seu reconhecimento como disciplina pela academia. Ele não instaura, entretanto, a filosofia como filtro de

[3] Cf. por exemplo VAN DYK, Katharina. « Usages de la phénoménologie dans les études en danse », *Recherches en danse* [on line], 1 | 2014, publicado em 13 fevereiro de 2014, consultado e 27 août 2014. URL: http://danse.revues.org/607

[4] Como Paule Gioffredi que escreve: "Minha pesquisa enraíza-se na constatação de um paradoxo: teóricos e praticantes da danças referem-se frequentemente a Merleau-Ponty enquanto que esse filósofo nunca evoca por assim dizer esta arte. Eu questiono as modalidades e a pertinência de tal alicerce. Ora, esse recurso verifica-se de início prometedor de dois pontos de vista: a fenomenologia merlaeu-pontyana oferece um método para abordar as peças de uma dança que, anunciando-se contemporânea, reivindica uma forma de indeterminação primordial e fornece um suporte para conceber um aparecer polarizado por corpos móveis e perceptivos, habitantes e exploradores da fenomenalidade. Daí, a oportunidade deste encontro pode ser avaliado na medida de sua fecundidade: é procedendo a esta confrontação que suas contribuições para a pesquisa em dança como para a compreensão da filosofia de Merleau-Ponty manifestam-se.", GIOFFREDI, Paule, « Phénoménologie de la danse contemporaine », *Recherches en danse* [On line], 1 | 2014, publicado em 13 fevereiro de 2014, consultado em 27 de agosto de 2014. URL: http://danse.revues.org/596

[5] Os exemplos são muitos numerosos para serem mencionados, mas nós podemos, por exemplo remeter ao livro recente de um coreógrafo e filósofo: SABISH Petra *Choreographing Relations. Practical Philosophy and Contemporary Choreography*. München: epodium, 2010 que confronta sua leitura de Deleuze a várias obras coreográficas contemporâneas.

leitura privilegiado da dança e nos seus textos insiste, pelo contrário, no profundo equívoco que geralmente é suscitado pela troca entre dançarinos e filósofos. Ele denuncia também o risco de instrumentalização recíproco:

> Para o dançarino, o filósofo coloca questões deslocadas e distintas da sua experiência vivida de artista, portanto fundamentalmente inoperantes. (…) Da reflexão estrangeira do filósofo [o dançarino] espera, ao que parece, não respostas aos problemas concretos com os quais ele depara-se e crê ser o único a poder resolver, mas uma formulação, uma enunciação, um material conceitual de que ele tem necessidade para iluminar seu próprio caminho, sua intencionalidade original. Em outros termos, o filósofo é aqui instrumentalizado pelo artista: ele serve-lhe ao mesmo tempo de catalisador teórico e de suporte discursivo e axiológico pontual ou ocasional na apresentação e validação sociocultural do seu próprio trabalho. (Bernard, 2011, p. 140).

De acordo com Michel Bernard, impõe-se assim ao dançarino a

> tentativa de submeter sua experiência cinética e cênica de criação coreográfica à sua própria reflexão com os seus próprios instrumentos linguísticos e técnicos, sem recorrer à facilidade enganadora de tomar de empréstimo e importar a conceitos filosóficos prontos, em outros termos, estabelecer seu próprio questionamento e esboçar as respostas que lhe pareçam melhores para iluminar e fazer avançar a elaboração do seu espetáculo" (Bernard, 2011, pp. 149-150).

Reciprocamente, prossegue Michel Bernard, impõe-se ao filósofo, confrontado com a dança e aos dançarinos, a tentativa de analisar as implicações não apenas dos seus processos de elaboração conceitual, mas, sobretudo, do funcionamento da corporeidade: a sensação, o movimento, o afeto, a expressão e a enunciação.

Não é a pesquisa em dança também às vezes culpada de uma instrumentalização da filosofia, e assim as citações de Rancière viriam para semear o seu discurso ou servir-lhe de escoramento tranquilizador? Analisando aqui a leitura de Rancière a partir do campo da dança contemporânea, tratar-se-á não tanto de questionar o discurso filosófico como prática de legitimação das práticas coreográficas ou dos discursos sobre a dança, mas constatar a coincidência – histórica, cultural, intelectual – de temas e preocupações em comum. Esses temas e reflexões procedentes das problemáticas próprias ao campo coreográfico encontraram eco e desdobramento na leitura dos escritos de Rancière, permitindo aos dançarinos e pesquisadores alargar o alcance das suas questões singulares a uma reflexão que toca no domínio da arte e da política. Esse artigo orienta assim a leitura de Rancière na direção deste lugar de coincidência, ou dito de outra forma, corre também o risco de fazer uma leitura pela pequena extremidade da luneta (coreográfica). Acontece, entretanto, que Rancière fale sobre arte, que a dança

pertença ao que chamamos arte, e que ele aborde também precisamente a dança, em particular no seu livro recente *Aisthesis* (Rancière, 2011).

Poder-se-á começar por mencionar ao menos três lugares de uma forte ressonância entre os escritos do filósofo e as preocupações do campo coreográfico: a questão da educação e mais amplamente a da emancipação, a da comunidade e a articulação do sensível com a questão política. Para terminar, retomarei a questão do lugar da dança e do movimento em *Aisthesis*.

A educação e a emancipação

Em meados dos anos 1990, na França, o meio coreográfico abria um debate público relativo à educação do dançarino que iria tornar-se virulento nos anos 2000. A urgência de repensar as modalidades da formação iria exprimir-se então numa série de publicações[6], enquanto certos grupos de reflexão organizavam-se (como o grupo "École?"[7]). As reivindicações poderiam ser enumeradas resumidamente assim: uma crítica foucaultiana[8] das instituições que organizam a formação do dançarino profissional; um ataque às lógicas pedagógicas disciplinares (no curso de dança, qual é a organização do tempo, o espaço, das trocas de corpos e de palavras? Quem faz, quem pronuncia, quem dirige, quem mostra, quem pesquisa…?); uma colocação em dúvida do modelo supostamente universal da técnica clássica (assim como afirmava-o o relatório Sadaoui encomendado pelo ministério da cultura em 2001[9]); um questionamento da pedagogia por imitação (responsável por tantos sofrimentos no dançarino); uma problematização dos modelos dominantes de corpo não questionados; uma denúncia da

[6] Particularmente: « La Transmission », *Nouvelles de danse*, Bruxelles: Contredanse, n° 20, printemps 1994; WAVELET Christophe, « Quels corps? Quels savoirs? Quelles transmissions ? », *Marsyas*, n° 3, juin 95, pp. 39-44 ; LAUNAY Isabelle, « Le don du geste », *Protée*, Québec , vol. 29 n° 2, automne 2001, pp. 85-96 ; o capítulo « Se former » em *Artpress*, « médium : danse », numéro spécial 23, novembre 2002 ; a vinda a público do escândalo dos maus tratos infligidos aos "ratinhos" da Ópera de Paris na imprensa nacional (LE GUILLEDOUX Dominique, « Un rapport dénonce les pratiques en cours à l'Opéra de Paris », *Le Monde*, 7 décembre 2002 et FRETARD Dominique, « Les étoiles naissent dans la douleur », *Le Monde*, 21 janvier 2003) ; o número sobre a transmissão de *Funambule. Revue de danse*, Saint-Denis: Anacrouse, n ° 5, juin 2003; CHARMATZ Boris, *« Je suis une école ». Expérimentation, art, pédagogi*e, Paris: Les Prairies ordinaires, coll. « Essais », 2009.

[7] Que se reúne de 2000 a 2003 e reúne Boris Charmatz, Hubert Godard, Catherine Hasler, Isabelle Launay, Anne-Karine Lescop, Mathilde Monnier er Loïc Touzé. Cf. CHARMATZ Boris. « Il va falloir faire vite », *Artpress*, *op. cit.*, pp. 112-113.

[8] GINOT Isabelle, LAUNAY Isabelle, « L'école, une fabrique d'anticorps? ». *Artpress*, *op. cit.*, pp. 106-111

[9] SADAOUI Marc, « L'Enseignement de la danse. Rapport sur la qualification des enseignants et la formation et le devenir des danseurs professionnels », octobre 2001, disponível em www.culture.gouv.fr.

comercialização da dança de corpos rentáveis. E, por fim, uma denúncia da figura do mestre. De fato, um modelo arcaico ainda domina, assujeitando o aluno, na transmissão oral, a um mestre, ele mesmo uma figura autoritária. A leitura de *O mestre ignorante* (1987) ia acompanhar este momento, em particular durante a reunião do grupo dos Signatários de 20 de Agosto[10] reunido no verão 1998 em Kerguéhennec em torno da questão da formação. *O mestre ignorante* trazia argumentos precisos para desconstruir os fundamentos da educação do dançarino e refletir sobre sua emancipação. *O mestre ignorante* e este contexto coreográfico específico assim vão levar a reconsiderar as modalidades da formação (novas formações apareciam[11]), mas também as do trabalho do dançarino, por uma espécie de extensão da questão da educação e da emancipação na situação do trabalho e da transmissão dentro de uma companhia de dança. Por exemplo, coreógrafo Xavier Roy imaginou redistribuir as subvenções que recebeu da cidade de Berlim para diferentes projetos reunidos sob o título *Extensions* (1999-2001). Fazendo isso, ele desviava a organização habitual da relação entre o artista e a instituição, mas também a hierarquia habitual que organiza o trabalho de uma companhia. Isso é apenas um exemplo do debate sobre a comunidade que se abria no meio coreográfico europeu no mesmo período.

A questão da comunidade

Essa questão relativamente recente na pesquisa em dança europeia originou publicações e colóquios e textos de coletivos de artistas. O mais representativo talvez sejam as atas do colóquio internacional de 2002 *Être ensemble: Figures de la communauté en danse depuis le XX^e siècle*[12]. Esta questão desdobra-se em dois eixos:

[10] Este grupo formado em agosto de 1997 em reação à política do ministério da Cultura reúne cerca de cinquenta dançarinos e alguns pesquisadores. Endereçando-se tanto ao meio coreográfico quanto aos políticos, ele formula um certo número de reivindicações em relação à situação econômica, política, pedagógica e estética da dança na França. O grupo cessa suas atividades progressivamente por volta de 2000. Cf. L'association des Signataires du 20 août, « Lettre ouverte à Dominique Wallon et aux danseurs contemporains. Quel avenir pour la création chorégraphique contemporaine? », décembre 1999.

[11] Mathilde Monnier no centro coreográfico nacional de Montpellier em 1998 (formação conhecida desde 2003 sob o nome de *ex.e.r.ce* e que se tornará um mestrado em 2011); o projeto de escola provisória e nômade, criada em 2003-2004 por Boris Charmatz, denominado *Bocal*; as formações *Essai* e *FAC* (formation d'artiste chorégrafique) implementados por Emmanuelle Huynh no centro nacional de dança contemporânea em Angers de 2004 a 2012.

[12] Pantin: Centre national de danse, 2003. A questão continua viva dez anos mais tarde. Assim, por exemplo os Laboratórios d'Aubervilliers propunham em maio de 2013 a "Pritemps des Laboratoires # 1" (reunião de artistas e intelectuais) sobre o tema "Commune, Commun, Communauté". Ou ainda, "The Politics of Community" é o capítulo que encerra a publicação recente das atas do colóquio de 2010: SIEGMUND Gerald, HÖLSCHER Stefan (eds), *Dance, Politics & Co-Immunity*, Zürich-Berlin: Diaphanes, 2013.

um, estético, o outro socioeconômico. O primeiro insiste ao menos em dois aspectos: a representação da comunidade nas obras – quais figuras do grupo e da relação ao outro são encenadas? E a questão do espectador e da comunidade da experiência – qual comunidade de espectadores a obra parece querer constituir pela experiência que ela propõe? Por seu turno, o eixo socioeconômico insiste em vários aspectos do trabalho da dança, questionando, por exemplo, as modalidades do trabalho do dançarino na companhia: como se organiza uma companhia de dança e as relações de trabalho em grupo com o coreógrafo e os diferentes colaboradores? O que sinaliza, ao contrário, a recusa da posição coreógrafo num grupo para privilegiar ao contrário um coletivo de intérpretes? Questiona-se a cada vez a comunidade de trabalho, uma comunidade organizada de acordo com as relações complexas de saber, de poder, mas também por relações jurídicas (a questão do direito do autor, em particular) e econômicas. A organização institucional da dança também intervém neste debate: particularmente a relação da arte coreográfica com as subvenções públicas; a preocupação do reconhecimento da qualidade do trabalho ou da legitimidade (e das instâncias legitimadoras). Essas perguntas emergem num contexto onde a arte coreográfica que se desenvolveu amplamente (de acordo com correntes estéticas diversificadas e pelo desenvolvimento das práticas tanto amadoras como profissionais) desde o fim dos anos 1970, obtendo mais ampla visibilidade, continua, entretanto, a aparecer como a menos valorizada institucional e economicamente.

Assim, o sentimento do dançarino de pertencer a uma minoria no meio artístico, a uma minoria a quem a palavra não seria dada, encontra eco na reflexão de Rancière sobre a emancipação. O dançarino que viveria como operário cuja qualificação seria pouco reconhecida encontra nos escritos de Rancière um paralelo entre as reivindicações ligadas ao seu estatuto e os pensamentos ou práticas da emancipação social. E isso ainda mais facilmente quando Rancière afirma recentemente de forma muito explicita esse paralelo entre utopias estéticas e a ação política: “A revolução social é filha da revolução estética” (Ranciere, 2011, p. 17). Em *Aisthesis*, Rancière desdobra efetivamente a questão da comunidade colocando a figura do povo na arte (de Greuze, Murillo, Vertov, etc.) e destacando “a história dos laços paradoxais entre o paradigma estético e a comunidade política” (Rancière, 2011, p. 15).

Insinua-se provavelmente na leitura dos textos de Rancière o questionamento sobre as figuras da comunidade, as formas que elas puderam tomar na história dança (o

corpo de baile, a massa, a multidão, a ordenação geométrica *versus* topológica, o acordo rítmico, dinâmico, ser em conjunto com ou sem líder, etc.) e as que devem ser inventadas hoje. Particularmente em torno da reflexão sobre o comum em *A partilha do sensível* (Rancière, 2000) estabelece-se esse laço. Insistindo nas repartições impostas pelas experiências sensíveis, o texto de Rancière parece uma vez mais dirigir o leitor para o papel desempenhado nesta divisão pelas práticas estéticas. O vocabulário utilizado contribui igualmente para as cumplicidades com o leitor-dançarino ou o pesquisador em dança. De fato, a partilha do sensível, definida como um sistema de evidências sensíveis que forja um comum e define os lugares e partes respectivos, leva a pensar o real em termos de espaços, de tempos e de participação[13]. Pelo prisma (deformante?) de uma leitura coreográfica, estes termos ressoam como a própria descrição da organização das configurações dinâmicas em uma plataforma de dança… ou de uma leitura do mundo de acordo com uma sensibilidade coreográfica. Assim, na sua introdução ao livro *Dance, Politics & Co-Immunity,* e em eco direto com a *Partilha do sensível*, Gerald Siegmund e Stefan Hölscher escrevem:

> The art of choreography consists of distributing bodies and their relations in space. It is a distribution of parts that within the field of the visible and the sayable allocates positions to specific bodies. (…) This ongoing distribution and reconfiguration of the sensible, as Jacques Rancière calls it, which structures the body and its parts and links it to the existing symbolic order of any given society, can be considered a site of resistance allowing for interventions into hegemonic discourses, traditional distributions and fixed framings. In the public space of theatre, whose characteristic feature is the separation of stage and auditorium, dance may not only distribute its bodies, but also split and share that which is separated and yet united: the community of bodies as well as their words and the objects they produce. The renaissance of the political goes hand in hand with the rebirth of a long discredited term: community. (Siegmund, Hölsher, 2013, pp. 12-13).

em que se vê que a questão da comunidade anuncia imediatamente a da política.

Antes de abordar este último eixo, é necessário ainda assinalar que o *O espectador emancipado* (Rancière, 2008) desempenhou um papel importante na atração dos dançarinos por Rancière, fornecendo, desta vez, novos argumentos sobre a comunidade dos espectadores. As análises de Rancière das aporias de um debate sobre o espectador e a situação teatral que giram em torno da oposição binária entre atividade e

[13] "Esta repartição das partes e dos lugares funda-se em uma partilha dos espaços, dos tempos e das formas de atividade que determina a própria maneira na qual um comum se presta à participação." (Rancière, 2000, p. 12).

passividade do espectador ou distância e proximidade com a cena – reenviava os dançarinos às aporias similares dos discursos sobre a arte coreográfica. O primeiro texto desta compilação é, aliás, fruto de uma conferência encomendada, em 2004, para a abertura da 5ª universidade de verão internacional de Frankfurt por um dançarino-coreógrafo: Mårten Spångberg. Este texto introduz uma reformulação crítica dos grandes textos históricos – os dos reformadores do teatro (Brecht, Artaud) – e recorta, poderíamos acrescentar, os debates que animaram os arquitetos e cenógrafos desde as vanguardas teatrais do início do século XX e as reflexões sobre o teatro popular nos anos 1960. A questão do teatro é central na reflexão de Rancière sobre a arte: ele conhece a história do teatro ocidental e os textos que fundaram sua teorização. A dança cênica compartilha certamente com o teatro uma série de problemas comuns em torno da representação, do dispositivo teatral, etc. Isso redobra então o interesse dos dançarinos pelos textos de Rancière porque a aplicação da sua reflexão ali é ainda mais evidente. Rancière propõe uma ideia da comunidade como "poder comum aos espectadores" residindo "na igualdade das inteligências" a "compor o seu próprio poema" (Rancière, 2008, pp. 23 e 19) face à obra de arte. Isso é, para os artistas, material para rever o seu discurso sobre o espectador e reconsiderar os desafios políticos da dança.

A articulação do sensível e a pergunta política

Numerosas publicações tratam da articulação entre dança e política. Se Foucault[14] foi (e continua a ser) inicialmente uma referência nesta reflexão, Rancière ocupa doravante um lugar de escolha nos escritos sobre este tema. De fato, vários autores insistiram, no fim dos anos 1990, na necessidade de pensar mais nas forças em jogo do que em decifrar os signos, em referência a Foucault e aos modos de produções do gesto no quadro disciplinar (o controle dos signos) em oposição àqueles que surgem na invenção e no "cuidado de si". Laurence Louppe[15] em particular insistiu na forma como a dança podia revelar forças de contestação presentes em outras esferas da sociedade. Contra "o consumo de signos", ela apela para uma leitura das forças na obra coreográfica, ou seja, para o exame das tensões posturais-gravitacionais, das relações,

[14] Cf. HUESCA Roland**,** « Michel Foucault et les chorégraphes français », *Le Portique* [Online], 13-14 | 2004, Online since 15 June 2007, connection on 30 August 2014. URL: <http://leportique.revues.org/632>.
[15] LOUPPE Laurence, « Qu'est-ce qui est politique en danse? » *Nouvelles de danse, Bruxelles : Contredanse,* n° 30, hiver 1997, pp. 36-4.

das intensidades gestuais, das qualidades do tocar, da partilha com o público de uma experiência da gravidade, etc. O que é político torna-se, por conseguinte, a capacidade de a dança reunir corpos, inventar modos de acionar ou de não mover. Randy Martin, numa posição próxima, que ele articula em torno da ideia de "mobilização", escreve em *Critical Moves* (1998):

> Dance occurs through forces applied to the body that yields to them, only to generate powers of their own. (…) By mobilization I want to stress not an alien power that is visited on the body, as something that is done to bodies behind their backs, so to speak, but what moving bodies accomplish through movement. (…) Mobilization foregrounds this process of how bodies are made, how they are assembled, and how demands for space produce a space of identifiable demands through a practical activity. (…) Dance, so conceived, does not name a fixed expression but a problem, a predicament, that bodies find themselves in the midst of, whose momentary solutions we call dancing[16].

O desafio está, em todo caso, por um lado, em afirmar a dimensão política de uma arte que não se exprime pela linguagem, mas nem por isso suscita menos debate sobre o que se vê e se pode dizer dela e, por outro, em tentar caracterizar então em qual lugar da dança a análise da política entra em jogo. Se a questão de saber o que é político na dança suscita debates entre os pesquisadores, é efetivamente na dimensão política das obras e da sua recepção, fora da sua referência a um acontecimento político ou a uma ideologia explícita que retenha a atenção de todos. A esse respeito, os textos de Rancière abrem pistas férteis que a pesquisa em dança escolheu seguir. O seu texto "os paradoxos da arte política" em *O espectador emancipado* oferece, por exemplo, uma reflexão sobre a maneira de como a arte contemporânea afirma sua vocação de ser política, de responder à dominação econômica, estatal, ideológica. Um trabalho importante resta a ser feito no campo da dança no sentido de analisar, a partir das distinções colocadas por Rancière, as diferentes formas que podem tomar esta reivindicação política da arte e os impasses para os quais por vezes ela conduziu. Há hoje uma proliferação evidente do sentido da palavra "política" nos discursos sobre a arte (sobre a dança igualmente): extensão que pode levar à perda do seu sentido mesmo.

Mais especificamente, o lugar do sensível nos escritos de Rancière exerceu uma forma de sedução evidente junto aos dançarinos e pesquisadores em dança. Uns sabem que a invenção do gesto não repousa tanto em um domínio da técnica, mas na sua capacidade de diversificar as experiências sensíveis e de alterar suas modalidades de

[16] MARTIN, Randy, *op. cit.*, p.1.

perceber. Outros concentram-se em reinscrever a história da dança numa história mais ampla da sensibilidade e das emoções, condições mesmo da existência de um gesto e de sua apreensão por um espectador. O projeto de *Aisthesis* é precisamente o de desenrolar "o tecido de experiência sensível", "as condições materiais", "os modos de percepção", "os regimes de emoção", "os esquemas de pensamento" (Rancière, 2011, p. 10) que dirigem o aparecimento e o reconhecimento de um ato artístico. Mais ainda, o filósofo atribui à obra de arte a faculdade de redefinir "o tecido sensível" e de interferir nas outras esferas da experiência. Isso se agrega ao canteiro delicado que a pesquisa em dança tentou abrir, a partir do fim dos anos 1970[17], referente à dimensão política do sentir. Rancière vem reforçar uma intuição sustentada por dançarinos e pesquisadores que faziam do sensível e da experiência da percepção a mola principal da arte coreográfica e o desafio de uma dimensão política da dança. O vocabulário utilizado aqui por Rancière parece familiar ao meio coreográfico: a presença do corpo e do sensível ali é massiva para falar da arte. Assim, a eficácia da arte "consiste inicialmente em disposições de corpos, recortes de espaços e de tempos singulares que definem maneiras de estar juntos ou separados, diante ou no meio de, dentro ou fora, próximos ou distantes"[18].

Esta cumplicidade com a língua de Rancière (que camufla sem dúvida às vezes alguns equívocos e desvios) pôde reciprocamente acarretar em uma espécie de infiltração dos textos de Rancière naqueles dos dançarinos. Gostaria de mostrar a presença insistente de formulações de Rancière em dois textos. O primeiro é a introdução ao *CNDC 2004-2012. Un catalogue* assinado por Emmanuelle Huynh e Aymar Crosnier[19]. Este texto que introduz o balanço de oito anos de atividade desta instituição cultural (centro coreográfico e escola nacional superior de dança) é semeado de referências à Rancière:

> A aposta foi uma cooperação das inteligências/ testemunhando uma profunda confiança em relação às capacidades de mutação e renovação da arte em regime coreográfico/Tratava-se de amarrar o comum ao singular, o individual ao

[17] Por exemplo, com o ensaio de COPELAND, Roger « The Politics of Perception » (*The New Republic*, 17 novembro 1979) republicado em *What is dance?* New York: Oxford University Press, 1983 em mais recentemente em seu livro sobre Cunningham. Este texto relativamente conhecido no campo da pesquisa em dança foi recentemente comentado por André Lepecki que sublinha que se encontra ali todos os elementos de uma definição da dimensão *dissensual* do regime estético tal como definirá Rancière mais tarde. LEPECKI André, « From Partaking to Initiating : Leading following as Dance's (a-personal) Political Singularity », in SIEGMUND Gerald, HÖLSCHER Stefan (eds), *op. cit.*, pp. 21-38.

[18] RANCIERE Jacques, « Les paradoxes de l'art politique ». In: Rancière, 2007, p. 6.

[19] Respectivamente coreógrafa e diretora do Centre national de danse contemporaine em Angers e diretora adjunta deste mesmo CNDC. Publicação pelo CNDC em 2012, pp. 7-11.

> coletivo e de conjugar ali múltiplo e alteridade /Desde então um trabalho de emancipação estava em jogo/ Uma disposição à escuta e a constante aposta do heterogêneo permitiram pronunciar um adeus a certos princípios antigos. Aqueles que privilegiam, por exemplo, uma divisão dos lugares e das atribuições de cada um/ Reconduzir os mapas das divisões bloqueadas implica certamente em trabalhar coletivamente para a *verificação* desta *igualdade das inteligências* que evoca há vários anos Jacques Rancière, um filósofo cujo pensamento influenciou o de tantos artistas. Trata-se, por conseguinte, também da revogação das divisões que prevalecem entre indivíduos reputados "ignorantes" e "sábios". No CNDC, isso significou também compreender e amar, por exemplo, essas situações onde um artista convidado a ensinar pensa a transmissão não como verificação da sua própria habilidade ou da sua potência de sujeição, mas como laboratório das inteligências e do sensível comum. /Porque se o nome "modernidade artística" tem um sentido, em dança como noutro lugar, é também como mobilização experimental das faculdades, como processo de questionamento gerador de hipóteses, como laboratório histórico e coletivo do sensível (…) como vetor comum de emancipação. /Provar e verificar a sua atividade como capacidade de intervir sobre o terreno das atividades comuns. Lá onde o sensível e o inteligível amarram-se de acordo com outros esquemas. / [A arte] revoga as divisões consentidas, as partilhas admitidas, a fim de indicar outros modos possíveis de consentimento, outras lógicas de devir coletivo. Isso, graças à promessa de emancipação na qual ela permanece, com a política, a garantidora.

Se Rancière é nomeado na terceira página deste texto, o seu pensamento percorre efetivamente o conjunto, como mostram estes extratos que recorrem a termos como "comum", "partilha", "sensível", "inteligências" e "emancipação". De maneira semelhante ele alimenta o discurso de Christophe Wavelet numa entrevista intitulada "o regime coreográfico da arte[20]", por um desvio bastante obscuro (para não dizer um contrassenso) da formulação de Rancière "o regime estético da arte".

"**Consenso sobre o dissenso**"

Essa inflação do pensamento de Rancière nos discursos sobre a dança levou recentemente André Lepecki a preocupar-se sobre consenso ao seu respeito e a denunciar o paradoxo (ele mesmo uma figura rancièriana) de um "consenso sobre o dissenso". Ele escreve:

> In agreeing to affirm and to re-affirm once and again in art biennals, conferences, symposia, academics journals, or artistic manifestoes that art is political because it creates a rupture on the fabric of the sensible, of the perceptible, of the sayable, and because it dissensually refuses to reify the quotidian as *the normal*, how to prevent the formation of a paralyzing

[20] BOUQUET Stéphane, « Le Régime chorégraphique de l'art. Rencontre avec Christophe Wavelet » programme du Festival d'Automne à Paris, 2012. Notemos que Christophe Wavelt é também diretor de redação do *CNDC 2004-2012. Un catalogue*, Angers: CNDC, 2012. O título do artigo não é extraído das palavras do entrevistado.

> *theoretical homogeneity*, one that not only would blind us critically, but pin us down theoretically, politically and artistically[21].

Lepecki questiona a natureza da participação que a arte implica e critica finalmente o privilégio atribuído à redistribuição perceptiva como prova da relação entre política e estética. Denuncia uma forma "de paralisia política", tipo "de liberdade perceptiva desengajada" e clama de seu lado para um engajamento político que dependeria não de uma redistribuição do sensível, mas do "ato de iniciar um movimento" ou de fazer emergir das subjetividades políticas nascidas da ativação de um campo político-afetivo: "How much *in* participating and *by* participating do we actually *engage* with a kind of moving that takes us no other place than where we are (always) already (properly) expected to arrive at[22]? "

Esta recente (e ainda isolada[23]) tomada de distância com o pensamento de Rancière no campo da pesquisa em dança acontece ao mesmo tempo em que Rancière parece interessar-se mais pela dança (acarretando sem dúvida com isso uma renovação do interesse dos pesquisadores em ciências humanas sobre esta arte).

O corpo, o movimento e a dança, no centro de *Aisthesis*

Ocorre, efetivamente, que a dança apareça de forma notável em *Aisthesis*. Este livro parece assim responder diretamente à cumplicidade sentida pelos atores do campo coreográfico com Rancière. É verdade que *A partilha do sensível* já mencionava Laban (Rancière, 2000, p. 24), dançarino e teórico da dança moderna alemão, atestando o conhecimento da história da dança no filósofo. Em *Aisthesis*, a dança desempenha um papel ao mesmo tempo essencial e anódino, o que significa que ela é, e isso é animador para um pesquisador em dança, integrada na lógica do livro como uma arte dentre as outras e não como uma anomalia, uma exceção, uma coisa ignorada da qual seria necessário justificar a presença. A dança aparece ali como pertencente a uma cultura comum compartilhada. Em outras palavras, ela não é uma metáfora (como em Badiou

[21] LEPECKI André, *art. cit.*, p. 24. Texto proveniente de um colóquio que aconteceu em 2010.
[22] *Ibid.*, p. 29.
[23] André LEPECKI retoma seus propósitos na introdução ao capítulo "Politics" em que ele comenta a "associação quase-ontológica entre arte e política, graças principalmente aos escritos de Jacques Rancière e de Giorgio Agamben", in BRANDSTETTER Gabriele, KLEIN Gabriele (eds.), *Dance [and] Theory*, Bielefeld: Transcript Verlag, 2013. Quase todos os autores reunidos neste capítulo mencionam Rancière ao passo que não se apoiam massivamente sobre as suas definições do político em arte – Franco Barrionuevo Anzaldi, Bojana Kunst, Avanthi Meduri.

ou muitos outros filósofos[24]). Embora nenhuma obra específica seja comentada ali, ela é conduzida muito precisamente pelo discurso dos críticos e dos próprios dançarinos, em especial Noverre, Cahusac, Duncan, Fuller a quem um capítulo é dedicado, e em menor medida: Laban, Wigman, ou ainda, a propósito de Chaplin, Nijinski ou Schlemmer…

Esse lugar da dança em *Aisthesis* é suficiente para assinalar a importância atribuída ao corpo nestas "cenas do regime estético da arte" que organizam o livro. Se a questão do povo é central ali, ela articula-se com aquela das representações do corpo e das suas metamorfoses; Rancière anuncia-a em seu prelúdio: "A revolução estética desenvolve-se como uma interminável ruptura com o modelo hierárquico do corpo, da história e a ação." (Rancière, 2011, p. 15). Trata-se "de construir a história de um regime da arte como a de um grande corpo fragmentado e a multiplicidade dos corpos inéditos nascidos desta fragmentação mesma." (Rancière, 2011, p. 14). Essa história da fragmentação, construída a partir da cena inicial do *Torso de Hercules* retomada por Winckelman, leva a reformular o que Rancière aponta como "os dois grandes critérios em uso na ordem representativa: primeiramente, a harmonia das proporções, ou seja, a congruência entre as partes e o todo; em segundo lugar, a expressividade." (Rancière, 2011, p. 22). Essa história é certamente oscilante por correntes contraditórias ou temporalidades heterogêneas, porque a neutralização da expressividade ou a equivocidade de uma forma e a suspensão da narração induzida por uma nova organização não somente do corpo, como também das partes de uma obra, não são evidentes. Não é certo então, como Rancière propõe, que uma Isadora Duncan seja realmente desligada de uma concepção orgânica do corpo e da obra, a qual ela extrai tanto da referência à Antiguidade como da observação concreta do movimento da natureza. Ainda que compartilhe com Winckelman o valor de um movimento que celebra "o escoamento incessante de uma forma em outra e os movimentos oscilatórios que, à maneira da onda, levantam-se, recaem e penetram um no outro" (Rancière, 2011, p. 19), a fragmentação é-lhe estranha. De início, é a sucessão que caracteriza o seu gesto, uma sucessão orgânica própria ao movimento das ondas ou dos galhos embalados pelo vento. Não é certo então que ela verdadeiramente desfez-se do modelo da narrativa clássica, com os seus apogeus e resolução, tampouco de um regime da emoção

[24] Cf. POUILLAUDE Frédéric, *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris : Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 2009.

romântica. Parece-me que um debate entre Rancière e os especialistas em Duncan está, a partir de agora, aberto.

Mas o meu propósito não é aqui o de reconsiderar a história da dança livre e da dança moderna em relação à *Aisthesis* na medida em que as minhas pesquisas referem-se majoritariamente à dança a partir dos anos 1950 e não ao período coberto por *Aisthesis* que vai de 1764 para 1941. Gostaria apenas de sublinhar duas coisas que organizam hoje a minha leitura de *Aisthesis*.

Primeiramente, parece-me que a introdução da dança na reflexão estética de Rancière decorre bastante logicamente do seu interesse pelo movimento que ocupa um lugar central na definição do regime estético da arte – movimento da escultura, da frase, do desenho, do ator ou dançarino e das imagens. O movimento depende tanto de uma reflexão sobre as formas quanto sobre a composição da obra de arte. Parece que a introdução ao texto de *As distâncias do cinema* (2011) anunciava precisamente esta preocupação e o cinema desempenha sem dúvida um papel carnal no pensamento estético de Rancière, em particular na sua articulação singular com a dança. Que a dança moderna tenha aparecido precisamente no mesmo momento em que cinema não foi um acaso. Um cinema que, Rancière recorda-nos, "nasceu na idade da grande suspeita sobre as histórias, no tempo em que se pensava que uma arte nova estava nascendo que não contava mais histórias, não descrevia mais o espetáculo das coisas, não apresentava mais os estados de alma de personagens, mas inscrevia diretamente o produto do pensamento no movimento das formas." (Rancière, 2011b, p. 16). Inscrever o movimento do pensamento no movimento das formas é certamente um dos desafios e molas da própria dança. Sabe-se que a dança foi um dos assuntos prediletos nos primórdios do cinema pelo fato de que ela encarnava o assunto ideal para afirmar a possibilidade de uma imagem em movimento. Bailes, danças de entretenimento, exóticos ou music-hall, as dançarinas (dentre as quais Loïe Fuller, precisamente, com a sua dança serpentina captada pelos irmãos Lumière ou por Thomas Edison) aparecem sobre as telas como a prova das possibilidades técnicas do cinema e como uma interrogação sobre o médium mesmo, como as aparições mágicas nas trucagens de Méliès[25].

[25] O curta-metragem intitulado *Animated picture studio* realizado em 1903 (autor desconhecido) na Inglaterra e distribuído pelo l'American Mutoscope & Biograph Company valoriza menos a dançarina e a dança (sem grande interesse) de modo que ele condensa uma reflexão sobre o cinema. A representação do movimento não é ali senão um pretexto para um tipo de publicidade para a técnica e o potencial fantástico

Em segundo lugar, a contra-história da modernidade a que se propõe *Aisthesis* evidencia as temporalidades heterogêneas do regime estético da arte e, fazendo isso, recorda os debates historiográficos que agitam o campo da dança. Lá ainda, o cinema parece ter desempenhado um papel anunciador ou influente para reconsiderar modernidade em arte. Rancière assinala em *As distâncias do cinema*: "A história da pureza modernista vencida pelo qualquer coisa pós-moderno esquece que a diluição das fronteiras ocorreu de maneira mais complexa em outros lugares como o cinema.". (Rancière, 2011b, p.9). Isso é precisamente o que dirá também coreógrafo Steve Paxton comentando a dança americana dos anos 1960[26]. A exploração desta diluição desdobra-se em maior escala em *Aisthesis*, incitando a uma circulação entre as artes, mas igualmente entre a arte e a vida. A modernidade tal como definida por Rancière em *Aisthesis* leva definitivamente a fazer cair a categoria mesmo de pós-modernismo, que é tornada inoperante. Se o capítulo dois de *A partilha do sensível* afirmava "o pouco interesse da noção modernidade" por preferir a denominação "de regime estético da arte", era precisamente porque se tratava já de fazer cair uma visão simplista e teleológica da história feita de rupturas sucessivas. O pós-modernismo teria sido um destes momentos de ruptura – aquele que marca o reconhecimento tardio dos desafios do modernismo (um modernismo histórico definido como tentativa para fundar o próprio da arte): para Rancière, "não havia realmente necessidade de fazer este reconhecimento tardio (…) um corte temporal efetivo, o fim real de um período histórico." (Rancière, 2000, p.42). Também, a contra-história da modernidade construída em *Aisthesis* é formulada em termos por vezes desconcertantes para o pesquisador em dança habituado a estudar a referido *postmodern dance* americana dos anos 1960. Muitas definições dadas e o próprio vocabulário utilizado por Rancière poderiam facilmente servir para qualificar estas obras. Por conseguinte, a retórica de ruptura muitas vezes veemente empregada por artistas no fim dos anos 1950 (em dança, como em música ou performance) desmorona. E com ela, o que teria feito a especificidade deste período. Assim, para a sua contra-história da modernidade (1764-

do cinema que se torna uma realidade autônoma quando a imagem da dançarina parece ganhar sua autonomia e escapa a seus criadores, persistindo fora de seu suporte.

[26] « Nos anos 1960, um movimento artístico, que apareceu sob o nome de "multidisciplinar" utilizava em uma mesma obra a dança, o cinema, o texto, etc. (...) Em minha lembrança, à época, ninguém havia mencionado o fato de que o teatro, a ópera e a dança eram "misturadas". Ninguém notou que o cinema resultava de uma mistura Talvez por entusiasmo de descobrir novas misturas". PAXTON Steve, « Improvisation is… », in coll., *De l'une à l'autre. Composer, apprendre et partager en mouvements*, Bruxelles: Contredanse, 2010, p. 59 (tra. Denise Luccioni de *Contact Quaterly*, Spring/Summer 1987).

1941), Rancière escreve: "A arte existe como mundo à parte desde que qualquer coisa possa entrar ali" (Rancière, 2011, p. 10); ou ainda: "O movimento próprio ao regime estético, aquele que sustentou os sonhos de novidade artística e de fusão entre a arte e a vida sob a ideia modernidade, tende a apagar as especificidades das artes e diluir as fronteiras que as separam entre si como as separam da experiência cotidiana." (Rancière, 2011, p. 13). O "qualquer coisa", a experiência cotidiana, a confusão entre arte e vida são precisamente o que caracteriza a arte dos anos 1960 no discurso dos artistas como na historiografia da arte. Se o discurso sobre a arte constituiu-se frequentemente devotando-se a certo ideal histórico (ao qual ele dobra de início o seu objeto) (Didi-Huberman, 1990), quais são os efeitos deste ideal sobre a descrição das obras? E como *Aisthesis* convida a uma releitura das obras[27]?

A contra-história da modernidade de Rancière confrontada com a história da dança parece-me fazer reaparecer o debate virulento relativo à construção da noção de pós-modernidade que, no fim dos anos 1980, pôs face-a-face a historiadora americana Sally Banes e a historiadora inglesa Susan Manning[28]. A primeira defende a necessidade de marcar uma ruptura histórica: a *postmodern dance* define-se ao mesmo tempo de maneira cronológica (ser após a *modern dance*) e contestatória (ser antimoderna). Banes segue então a definição dada pelos próprios artistas, nos anos 1960, tomando o partido de uma concordância dos tempos, ou seja, de uma metodologia histórica que escava nas noções forjadas pela época estudada. Banes confessa, entretanto, a dificuldade de circunscrever atos artísticos de uma grande disparidade e, sobretudo, a confusão lançada pelos termos: a *modern dance* (ou dança moderna histórica) nunca foi verdadeiramente modernista (Banes, 2012, p. 19), no sentido greenbergiano do termo, ou seja, de uma exploração das qualidades próprias ao médium. E, ademais, uma das fases da *post-modern dance* dependeria justamente de preocupações modernistas. Susan Manning denuncia um dogma modernista no discurso de Banes e de ser partidária de uma corrente. Ela propõe uma definição do modernismo bem mais ampla, nesse ponto mais

[27] Durante o congresso "Arte, Estética e Política: Diálogos com Jacques Rancière", organizado por Tadeu Capistrano (UFRJ), Paula Sibilla (UFF) e Éric Lecerf (Paris 8) no Rio de Janeiro, eu propus analisar o filme de SUMMERS Elaine, *Judon Fragments*, 1964, sob o olhar de *Aisthesis*: a ruína do modelo da narração, a diluição das fronteiras entre arte e vida e entre as artes, a representação da constituição de uma forma de comunidade em que se distinguem mal as gerações, as divisões do trabalho ou o afastamento entre uma reunião festiva e um ato artístico.

[28] MANNING Susan, « Modernist Dogma and Post-modern Rhetoric », *Tulane Drama Review*, vol. 32, n°4, winter 1988 ; BANES Sally, « Terpsichore in Combat Boots », *Tulane Drama Review*, vol. 33, n°1, spring 1989 ; BANES Sally, « Terpsichore in Combat Continued », *Tulane Drama Review*, vol. 33, n° 4, winter 1989.

próxima a Rancière, destacada do formalismo e das periodizações habituais convidando a atravessar a história do século XX: o Banes Judson Dance Theater, que para Banes faz uma ruptura, representa para Manning o último bastião do modernismo, prolongando as explorações formais de Nijinski, Wigman, Graham e Cunningham. A sua definição do modernismo supõe uma distância tomada com a pintura e a narrativa: é na autorreflexibilidade do movimento e a distinção clara entre o balé e dança moderna que o modernismo afirma-se. De Banes a Manning, apesar de uma escansão divergente dos ritmos históricos, a modernidade continua ligada à dificuldade de definir o que fundaria o próprio da dança sem cair, entretanto, na pureza ou autonomia de uma arte indiferente ao seu tempo. Sem avançar neste debate, o que me parece crucial (aqui como talvez em Rancière), é o desacordo sobre o que se qualifica de abstrato, expressivo, narrativo e virtuose em dança. Uma historização destas noções parece ser necessária a fim de desfazer os desacordos entre as duas historiadores, mas sobretudo para apreender o que está em jogo verdadeiramente nas obras. Essa historização exige (e não poderá se furtar a tal) uma análise precisa das práticas, dos gestos e das obras.

No fundo, a perturbação historiográfica provocada pela leitura de *Aisthesis* convida a retornar às obras e aos seus vestígios, à nossa relação com elas. A perder talvez um tempo, como foi dito, para preferir confrontar-se com a sua materialidade mesma. A apreender em que o que Rancière diz, com o vocabulário que lhe é próprio, convida-nos a tecer continuidades históricas novas e a olhar de outro modo.

Tradução: Pedro Hussak vam Velthen Ramos

Referências bibliográficas:

BANES Sally, *Terpsichore en baskets. Post-modern dance*, Chiron / Centre national de la danse, 2002, trad. Denise Luccioni.

BERNARD Michel. *Généalogie du jugement artistique*, Paris: Beauschesne, 2011.

BRANDSTETTER Gabriele, KLEIN Gabriele (eds.), *Dance [and] Theory*, Bielefeld : Transcript Verlag, 2013.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris: Minuit, « Critique », 1990.

MONNIER Mathilde, NANCY Jean-Luc. *Dehors la danse*, Lyon: Rroz, 2001.

_____. *Allitérations. Conversations sur la danse*. Paris: Galilée, 2005.

NANCY Jean-Luc. *Corpus*. Paris: Éditions Métailié, 1992.

POUILLAUDE Frédéric, *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris: Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 2009.

RANCIERE Jacques. *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris: Galilée, 2011.

_____. *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris: La fabrique éditions, 2000.

_____. *Le Spectateur émancipé*, Paris: La fabrique éditions, 2008.

_____. *Les Écarts du cinéma*, Paris: La Fabrique éditions, 2011b.

SABISCH Petra. *Choreographing Relations. Practical Philosophy and Contemporary Choreography*. München: epodium, 2010.

SIEGMUND Gerald, HÖLSCHER Stefan (eds), *Dance, Politics & Co-Immunity*, Zürich-Berlin : Diaphanes, 2013.

[Recebido em outubro de 2012; aceito em novembro de 2012.]