

Movimento – Hiato – Palavra. O estatuto da sensação e a dança.

Tatiana Nunes da Rosa

Resumo:

O procedimento, chamado “somático”, de observar e “escutar” as sensações nas práticas de movimento, tem adquirido papel cada vez mais central no fazer poético e pedagógico da dança. A partir disso, este ensaio pergunta-se sobre a articulação possível entre as sensações e a palavra a partir das referências de Hans-Ulrich Gumbrecht e a proposição de uma articulação necessária entre “Cultura do Significado” e “Cultura da Presença” e de Michel Foucault e o jogo entre visibilidade e enunciado, compreendendo tal articulação como um “hiato”, uma relação em movimento, fugidia e imprecisa.

Palavras-chave: corpo; sensação; educação somática; palavra; dança.

O campo da dança vem, especialmente nos últimos quarenta anos, valorizando e incorporando práticas que, a partir da definição cunhada por Hanna (1976), vem sendo aglutinadas sob o nome de “somáticas”, isto é, que incluem a experiência sensível em primeira pessoa do “soma”, do corpo não reduzido a um objeto. O abordar somático do corpo, aquele que inclui a experiência do movimento, a sensação, como constituinte de um modo de fazer, tende a fazer emergir a constatação de que não existe diferença empírica entre pensamento e movimento e que a relação entre a palavra e movimento, é arbitrária e móvel. É uma relação de hiato, de espaço. A sensação, tradicionalmente tomada como um erro que veda o saber, escapa também a uma descrição neutra dela mesma.

Toda relação entre uma palavra e algo que a designa é arbitrária e de poder, diz Foucault em toda sua obra. Toda palavra consagra uma possibilidade e exclui outras. A observação em primeira pessoa do corpo, operada pelas práticas somáticas, em lugar de levar a constatação concreta da massa, é fugidia como a sensação que lhe opera. Ela detona o surgimento de memórias, nexos, imagens, novos movimentos, palavras, abrindo a possibilidade de dizer coisas e acessar movimentos de outra maneira, desdobrando o movimento em palavra, isto é, mostrando que estão lado a lado, sem hierarquia, provisoriamente. Mostra a indivisibilidade que existe entre um conceito e um hábito de movimento e como esse hábito pode se desmanchar ao toque dessa mera observação miúda, em silêncio, em tons muito baixo.

Procurou discutir aqui essa relação de hiato entre a palavra e o movimento que a experiência somática faz emergir procurando levantar ferramentas para a formulação da

possibilidade da sensação como forma de conhecimento ela mesma, isto é, articulada e empoderada pelas palavras, que por sua vez lhe sejam próprias. Esta é uma demanda das artes do corpo vivido, expressa nos propósitos dos Estudos da Presença (ICLE, 2011) de encontrar uma linguagem que encontre outras articulações que não apenas a da interpretação e da representação (ICLE, 2011, p. 18-19), considerando que estas últimas operam num regime de substituição da experiência. Icle (2011) articula a problemática do dizer a presença a partir da formulação de Gumbrecht (2010) de que vivemos numa oscilação entre a “cultura da presença” e a “cultura do significado”, com uma predominância forte, senão plena, da segunda. Gumbrecht (2010) avalia que os fundamentos da maneira contemporânea de existir, pensar e formular o que é conhecer são primordialmente interpretativos, afastando-nos da formulação da experiência e mesmo da própria experiência. Icle (2011, p. 22-23) apoia-se na proposição de Gumbrecht (2010) de um “campo não-hermenêutico” como o campo privilegiado para formularmos os modos de fazer das artes da presença.

Sem a inclusão de uma qualidade de presença, como quer Icle, ou da sensação, como o presente texto persegue, ou seja, de dimensões muito pouco sancionadas, admitidas na maneira corrente de lidar com o mundo, sem elas, a arte, e muito especialmente as artes vivas do teatro, da dança e da performance não podem pertencer senão ao reino da afasia, desempoderadas. Assim, este texto se filia ao esforço dos Estudos da Presença de afirmação do campo da arte como campo do saber, e de um saber específico.

Nessa busca, alguns elementos de qualidade textual evocativa são utilizados. O recurso de partes do texto entre colchetes cumprem a função de devaneio, de investigação da sensação e de dúvida. Podem incluir considerações que não estão comprometidas com uma construção linear de um argumento, permitindo-se uma qualidade de “irrompimento”, de invasão da sensação, da experiência. Tentam dar conta das pressões do somático que contrariam muitas vezes a construção linear. Ao partir da posição pós-estruturalista, a de que a linguagem cria realidade, Fortin (2011, p. 39-40) também se pergunta, em sua produção recente:

[...] nós todos já passamos por essa situação: as palavras aparecem muitas vezes objetivantes demais, inadequadas ou, pelo menos, insuficientes para abranger a complexidade do nosso mundo fenomenal e, mais ainda, do mundo da arte no qual nos situamos. Como falar dos momentos que parecem transcender nossa corporeidade? [...] num contexto universitário e científico [...] a pergunta não é tão simples [...] acredito que podemos investigar formas que amalgamam o direito e o avesso, o sonho e a razão, o poético e o científico, a fim de alcançar deferentes auditórios.

É a partir, então, dessas inquietações e desses referenciais que busco uma articulação possível para uma abordagem da sensação.

1. Formulações com o apoio de Gumbrecht e Foucault

[Mais uma vez] fazendo o movimento de conectar com o impulso (o “Antrieb” de Laban¹), com a sustentação do corpo para a palavra, o sentido no corpo. A evocação. Mais uma vez buscando um sentido a partir de uma relação evocativa com a palavra, para que se deflagre o processo de escrita, que se retome um saber do corpo que possa convidar as palavras. [Parece que é tudo repetição, já dito].

[A relevância incontornável da conexão com o impulso]. A conexão, pensada a partir de Bartenieff², não é necessariamente um contato do que é contíguo no corpo, mas uma reverberação entre partes afastadas, inclusive entre mais de um corpo.

[É mesmo incontornável?]

Este trabalho procura trazer o processo de conexão ou de escuta das sensações como conhecimento compartilhável, como uma aposta na sua relevância, como ponto de sustentação de uma pesquisa poética e acadêmica. Aqui se toca um espaço delicado e político. O de adentrar a sensação e o turbilhão fugidio e impermanente das palavras que a circundam e que provocam elas mesmas sensações. O de lambar a articulação da palavra exata avolumando-se na boca. A de deixar um movimento ganhar o espaço, reconectar-se com a complexidade da experiência. O de adentrar o hiato entre a palavra e... a sensação? O movimento? Não julgar. Não julgar. Julgar é movimento. Julgar é segurar um movimento, é movimento. E através disso permitir a palavra. A palavra exata. Permitir a palavra. Não julgar para permitir a palavra. Deixar o movimento circuitar para permitir a palavra. O exercício da palavra, o empoderamento da palavra (de um bailarino). O espaço da sensação própria é delicado, porque o tomamos como íntimo, particular, e porque é fugidio. Mas o espaço da sensação própria já é movimento:

As funções sensitivas e motoras são interdependentes, tudo aquilo que afeta uma afeta automaticamente a outra, isso que leva Hubert Godard a afirmar que “quando alguém faz um gesto, logo, há uma intenção de gesto, o problema é tanto motor quanto perceptivo. Pode-se dizer que apenas 1 a 2% do ‘córtex motor’ é utilizado para dar uma ordem motora, o resto, ou seja 98 a 99%, assegura a filtragem de

1 Rudolf Laban (1879-1958), coreógrafo húngaro, pioneiro da dança moderna, que criou um sistema de análise e notação do movimento.

2 Irmgard Bartenieff (1900–1981), bailarina, alemã, foi colaboradora direta de Rudolf Laban, tendo criado, dentro do sistema desse último, os “Fundamentos de Bartenieff”. Foi a principal divulgadora do Sistema Laban nos Estados Unidos.

informação, sua categorização. Quando se fala de hábitos motores, dever-se-ia falar de hábitos perceptivos, e se interrogar sobre a percepção” (Groomer, 1995: 6). [...] Ser capaz de sentir para agir, tal é um *leitmotiv* da educação somática (FORTIN, 1999, p. 42).

Posso começar a dizer que sensação não é o que está “dentro” do corpo e movimento o que está “fora”. A diferença é de escala e não de substância, diz Gil (2004, p. 24), a partir de Bergson.

Não julgar [por quê?], não descartar, deixar existir. Por quê? Basbaum (2007, p. 52), no âmbito da pesquisa em artes visuais, se pergunta:

Como arrancar algo de produtivo – seja texto, seja trabalho de arte – a partir do mergulho na experiência mesma, com seu turbilhão de envolvimento na imediaticidade do que está a ocorrer? E mais, como garantir a legitimidade destes produtos, enquanto algo que autonomize-se, desenvolva uma consistência própria, para além do sujeito da experiência?

Por que não julgar? Porque tem muito a existir, pois damos tão pouca existência a isto. À sensação. À ampliação de um conceito nas três dimensões do movimento na singularidade de um sujeito. Damos a isto, a esta experiência, – que, como diz Deleuze (1991, p 120), nunca é selvagem, isto é, nunca é pura, nunca está fora das relações de poder –, pouca visibilidade, pouca discursividade (ainda que esta enunciação mesma deva ser entendida como possível dentro da ordem de um discurso). A sensação já é movimento. Ela já está potencialmente fora, exterior, ou efetivamente fora, visível, se apurarmos o olhar para isso. Permitir volume às “minhas sensações” (que são sempre contingentes a alguém, ao passo que se “a razão” aparece como circunscrita a alguém, perde valor), como se propõem as práticas somáticas, é uma aposta na crença de que é nesse ato mesmo do sentir atento que permito diálogos e conexões com outrem [talvez porque passe a escutar a mim]. Talvez porque permitirmos outros nexos, mais miúdos, menos habituais, menos prontos, menos frase-feita, mais disparatados, mais fustigados pelo movimento. Como diz Icle (2011, p. 16)

[...] a presença não é senão uma experiência de presença partilhada. Algo que se localiza na interação [...] Não há, assim, por que falar na natureza da presença ou na sua essência, a presença é sempre um movimento.

Adentrar (e por consequência e imediatamente avolumar) a sensação é político porque ela é relegada ao íntimo e apenas íntimo. Sim, ela é intransferível. Sim, ela é apequenada pela minha insignificância. Sim, todas essas coisas se pensarmos a partir de uma ideia de interioridade-exterioridade fundada no sujeito doador de sentido, ou, como coloca Gumbrecht (2012, p. 118), na autorreferência dominante da cultura do significado, a de “consciências excêntricas ao mundo”, separada do mesmo por um “hiato ontológico” (GUMBRECHT, 2012, p. 118). Mas a sensação é reverberável, mesmo que de maneira incompleta (GIL, 2004). Se a permito (ser e ver), ela é volume e visível no corpo, assim tem se apostado em dança. Ela é

reverberável como volume, sensação mesma e como memória. Sim, porque até a sensação não é só minha. Algumas porque são da minha condição humana. Porque palavras e discursos me ensinaram a prestar atenção a certas sensações, a valorizar certas sensações, plasmaram certas sensações e criaram certas sensações (o jogo de visibilidade de Foucault). É político dar ouvidos – e palavras – à sensação, ao tátil. Ou criar-lhe através de palavras (considerando que as práticas somáticas, por exemplo, convidam à sensação sugerindo caminhos no corpo à atenção do praticante). Isso é deixar outras possibilidades de existência emergirem. É, quem sabe, abrir um espaço, uma aposta para a emergência de experiências-limite (Foucault apud O’LEARY, 2008 p.6), as que instauram uma nova discursividade. Se, como diz Gumbrecht (2010), vivemos muito pouco a cultura da presença, é fácil entender a dificuldade da arte da dança – fugidia e alimentada pelos artistas da sensação e do movimento, os bailarinos – em se legitimar. Não porque a dança seja quase só pura presença, como insinua o próprio Gumbrecht em seu texto dedicado à dança (2012), porque não é, mas porque exige articulações muito intensas, prioritárias e sofisticadas com o campo da sensação, ou da presença, ou do movimento, ou do corpo, solicitando uma prática, um repertório e um entendimento abafados em nossa cultura. Poderia haver outra chave para pensar esse abafamento que não a dos de jogos de poder? O que está em jogo que desposui a dança e a arte de seus avanços próprios, a ponto de as próprias pessoas de dança estarem atualmente tributando os avanços de seu campo à performance e não da própria dança, ainda que suas próprias formulações sejam substantivas? Albright (1997, p. xvi) liga a marginalização da dança como conhecimento à predominância de mulheres na criação. [É isto. Tudo isto parece tão decantado. Tão surrado].

A este trabalho interessa a complexificação das possibilidades de articulação entre os dois termos cunhados por Gumbrecht, quais sejam: a cultura da presença e a cultura do significado. O primeiro termo seria da presença, entendendo esta no espaço, na distância e proximidade em relação aos objetos e na taticidade dos mesmos, e, o segundo termo, de interpretação, de atribuição de sentido (GUMBRECHT, 2012, p. 117). O autor entende que vivemos uma oscilação entre ambas as culturas, sendo a ênfase na cultura da presença muito tímida. Em seu texto “A presença realizada na linguagem” (GUMBRECHT, 2009), por exemplo, propõe diferentes modos de amalgamar presença e linguagem. “A metáfora do ‘amalgama’ aponta para uma relação em princípio difícil, e não ‘natural’ [...]” entre os dois termos (GUMBRECHT, 2009, p. 11). [Gosto de acreditar que] certas experiências no campo da dança contribuem para essa complexificação. Há essa latência, esse quase-dito, uma cultura compartilhada mas pouco legitimada, pouco visível, pouco enunciada, pouco

empoderada. Há algo [sempre] prestes a.

Importa fazer uma articulação potente, para a dança, para as artes da presença, como propõe Icle. Isso inclui buscar “[...] suspender os efeitos dos significados, como única tarefa e caminho para pesquisar as práticas performativas” (ICLE, 2011, p. 10), ou “minimizar a força atrativa que a interpretação tem para nós” (ICLE, 2011, p. 19).

[Quem sabe adentrar a taticidade da própria linguagem, a sensação do proferir? Isto é apenas íntimo?]

Icle (2011, p. 24) diz que tal tarefa

[...] convida também os próprios artistas a darem voz a um tipo de pesquisa que não é a simples descrição de fatos e acontecimentos, mas uma polifonia de visões e movimentos. [...] É tocar a presencialidade do sensível, fazer ver, evidenciar, colocar em desnudo a incapacidade da representação.

O que é essa taticidade? É também o que a palavra aciona no corpo? A atenção ao movimento da fala, à sensação da fala, aciona outras conexões, entra em movimento, move imagens. O que o trabalho de dança com ênfase somática traz não é só uma proliferação de palavras, mas uma experiência que não é estável, uma intimidade com as sensações e experiências, uma prática de olhar para essa dimensão, e mais, de “aguentar” seu caráter fugidio e impermanente, que “o sujeito” não contém, entender essa investigação como aquilo que promove o movimento, que conecta a pequena e a grande escala do movimento.

Para dar conta dessas experiências, as formulações de Foucault são de grande importância. Assim como em Gumbrecht, para Foucault essa relação entre palavra e experiência também é complexa. Sua obra coloca em jogo justamente a relação de representação das palavras sobre as coisas, entendendo que essa ligação não é naturalizada, tampouco organizada em dois eixos simples, o das palavras sobre o do mundo, como numa relação signíca clássica. Deleuze (1991), analisando a obra de Foucault, nos ajuda na formulação que segue. Segundo Deleuze (1991, p. 116), uma “experiência selvagem” como a que Merleau-Ponty propõe é impossível. Para Merleau-Ponty (DELEUZE, 1991, p. 116), a experiência pode ser “selvagem” no sentido de aberta, pronta a mover o próprio sujeito, do mundo misturando-se com a consciência. Foucault, segundo Deleuze (1991, p. 116-117), não articula, como fez a fenomenologia, dois termos que seriam “o sujeito” e “a experiência”. Foucault problematiza o sujeito, esse que unificaria e tornaria linear e coesa um fio de história, uma identidade, uma historiografia (FOUCAULT, 2012), que faz procurar similitudes e apagar discontinuidades e ruídos. “A história contínua é o correlato da consciência: a garantia de que o que lhe escapa poderá lhe ser devolvido [...]” (FOUCAULT, 2005, p. 86). Pensa o discurso como produtor do sujeito e da história, inicialmente como maior que o sujeito: “[a

descontinuidade] não é simplesmente um conceito presente no discurso do historiador, mas aquilo que, em segredo, ele supõe; donde poderia ele falar, de fato, senão a partir dessa ruptura que lhe oferece como objeto a história – e sua própria história?” (FOUCAULT, 2005, p. 85). Acaba por apontar, com isso, para o caráter do discurso como regime de verdade, como instaurador, produtor da verdade, e não como um representante da verdade, não como algo que “está para” a verdade, que a “colhe” na sua “objetividade”. Ao falar ainda a partir da história, esta última “[...] não é talvez, para a soberania das consciências, um lugar melhor abrigado, menos perigoso do que os mitos, a linguagem ou a sexualidade” (2005, p. 86), não é um lugar “mais verdadeiro”.

A partir disso podemos pensar o discurso (e a palavra, sabendo que o discurso é mais que palavra, como desdobramento, como algo que cria realidade e que também se desprende dela). A partir disto também se constitui essa crítica de uma verdade objetiva e aferível, “real”, eximida da política, das práticas humanas, dos jogos de poder.

Mas e a experiência (aquela da taticidade, do mundo que pela taticidade invade o sujeito), a presença que quer Gumbrecht? Deleuze (1991, p. 116) nos auxilia a compreendermos Foucault a partir de sua ruptura com a fenomenologia “[...] no sentido ‘vulgar’, isto é, com a intencionalidade [...] que] restaura um psicologismo das sínteses da consciência e das significações, um naturalismo da ‘experiência selvagem’ e da coisa”. A fenomenologia não superaria, assim,

[...] as palavras e as frases em direção aos *enunciados*, as coisas e os estados de coisas em direção às *visibilidades*. Ora, os enunciados não visam a nada, [...] não exprimem um sujeito, mas apenas remetem à uma linguagem, a um ser-linguagem [...] E as visibilidades não se desdobram num mundo selvagem que se abriria a uma consciência primitiva (antepredicativa), mas apenas remetem a uma luz, a um ser-luz [...] livres de todo olhar intencional. Nem a linguagem nem a luz serão consideradas nas direções que as relacionam uma com a outra [...] mas [...] cada uma suficiente e separada da outra. [...] a ‘não-relação’ entre ver e falar. [...] ver e falar é saber, mas nós não vemos aquilo que falamos, e não falamos daquilo que vemos (DELEUZE, 1991, p. 116-117).

Mais uma vez, o que entrelaça visibilidades e enunciados não é uma identidade, mas o poder. Por isso, novamente “[...] não há experiência ‘selvagem’ [...] e toda experiência está presa em relações de poder” (DELEUZE, 1991, p. 120). Mas há o fora. Segue Deleuze: “[...] será que a *força* pode se dobrar, de modo a ser afecção de si sobre si, de tal forma que o fora constitua por si mesmo um dentro coextensivo? [...mas...] o homem não dobra as forças que o compõem sem que o próprio lado de fora se dobre e escave um Si no homem” (DELEUZE, 1991, p. 121). Em seus estudos tardios, Foucault torna a figura do sujeito um eixo fundamental em sua obra, mas não como um sujeito geral, mas condicionado por sua “singularidade histórica” (DELEUZE, 1991 p. 122), não essencialista, mas “constituído

autonomamente mediante práticas de si” (ORTEGA, 1999, p. 32).

O fora é o impensado, que reencadeia “extrações, feitas ao acaso, em mistos de aleatório e dependência” (DELEUZE, 1991, p. 125). Pensar é “obter singularidades”, ou então “reencadear as extrações” (DELEUZE, 1991, p. 125). Deleuze diz que “selvagem” não é a experiência, mas o que “ainda não entra na experiência” (DELEUZE, 1991, p. 125). “[O pensamento] não pode descobrir o impensado... sem prontamente aproximá-lo de si [...] sem que o ser do homem [...] não se veja alterado por isso mesmo” (DELEUZE, 1991, p. 126). Foucault constitui, então, essa figura do sujeito que, no dizer de Deleuze (1991, p. 126), é uma dobra do fora, pensante, que “se problematiza a si próprio, como sujeito ético”. Sujeito é aquele que examina, ou como proposto aqui, que saboreia o hiato entre visibilidades e enunciados, que, por esse exame, dobra a força que os liga, desmancha tais ligações naturalizadas.

É possível trazer do fora outros enunciados e outras visibilidades, rearranjando-as, num movimento que faz do próprio sujeito algo instável. As práticas somáticas seriam uma tecnologia de entrada no hiato, uma vez que experimentar o movimento pela atenção miúda às sensações aciona memórias, imagens, averbações, numa rede sem fim onde o “corpo concreto” nunca é estável. Seriam *técnicas de si* (FOUCAULT, 2004), da dobra do sujeito, capazes de colocar o poder em jogo (FORTIN; VIEIRA; TREMBLAY, 2010; FORTIN, 2004; 1998; PRIMO, 2005), colocando a primazia do processo poético-pedagógico naquele que experimenta. Vale fazer a ressalva de que nenhuma técnica é garantia em si mesma de dobra do poder. Os usos são sempre circunstanciais.

[Este texto faz parte dessa tentativa de trazer um “prestes a”. Um bailarino prestes a dizer, e dizer algo com que tem uma intimidade peculiar].

É preciso clarear dois pontos: o de uma indistinção entre pensamento e movimento e o do hiato entre palavra e sensação. Nas explorações do movimento pelo sentir, nesse recorte proposto pelas práticas somáticas, a indistinção entre pensamento e movimento aparece, como já dito, com a força de uma evidência.

A linguagem é ligada com a maneira como vemos de formas que não temos nem mesmo consciência. E frequentemente quando faço um movimento palavras surgem na mente – não porque o movimento as *significa*, mas porque gestos, o ato de dançar, se tornam um aparato reflexivo (KING apud JOWITT, 2003, p. xvi).

Colocar a atenção miúda no corpo nos faz perceber hábitos de movimento, é possível sentir como se organiza uma musculatura em um movimento que fazemos cotidianamente “sem pensar”. É possível escolher outras iniciações para um mesmo gesto (o de flexionar o braço, por exemplo). Com isso se cria uma nova ligação entre aquele gesto e a instrução

“flexionar o braço”. Essa mobilidade de ligações é a relação de hiato. Não existe intervalo entre “conceito” e movimento, eles *são* uma coisa só, são uma certa imagem, um certo arranjo. Mas o que era “flexionar o braço” pode passar a ser outra coisa, outro movimento com diferenças sutis que se ligará a “dobrar o braço”, ou simplesmente que solicitará um novo nome. Da mesma maneira que um *plié*³ não é uma “flexão de joelhos”, tem sua qualidade própria. Mas esta nova ligação forma um novo arranjo em que “conceito” não é distinto de movimento. Esse arranjo é uma totalidade, é uma imagem. O corpo é formado por imagens, não há um corpo neutro isento delas. Essas imagens são a própria paisagem tônica (GODARD, 1995) de uma pessoa, seu modo de estar no mundo, seu arranjo postural, sua identidade, mesmo que transitória.

As imagens de corpo, as possibilidades tônicas de estar no mundo são tantas quanto as pessoas que existem. E há recorrências, tendências. A imagem da “cabeça falante”, do “cérebro no topo da condição bípede comandante”, é tão dominante na “cultura do significado” que a tendência é tomá-la como um lugar mais real, natural, neutro.

Achar outros modos de dizer a experiência está também em explorar a corporeidade como imagem. As imagens de corpo são então singularidades. “Outras imagens” são outras paisagens tônicas que acionam outros modos de conhecer. Técnicas somáticas como a Ideocinese⁴, por exemplo, trabalham com a sugestão de imagens corporais em baixo tônus para propiciar micro-ajustes posturais. A imagem não é uma interpretação, é uma ligação plena entre conceito e movimento. Pode, assim, ser um arranjo que rompa com o modo do tipo “consciência apartada de corpo” (GUMBRECHT, 2009, p. 7). Enquanto Gumbrecht propõe diferentes “modos de relação entre linguagem e presença” (2009, p. 7), Lakoff e Johnson (2002) e, a partir deles nas artes cênicas, Katz e Greiner (GREINER, 2005) e Nunes (2009) pensam em “metáfora” não como figura de linguagem, mas como uma forma específica de “encarnação” do pensamento no corpo, como uma forma específica de relacionamento com o mundo. Sklar (2007, p. 41) ressalta o caráter étnico de cada uma dessas metáforas ou, dito de outra maneira, seu caráter circunstancial e provisório, singular. Dito assim, a cultura do significado, a que Gumbrecht se refere, pode ser vista como uma imagem de acesso ao corpo específica, a da “consciência apartada do corpo”. E a cultura da presença, a partir disso, poderia ser falada como as muitas culturas da presença, ou das presenças, como pede o próprio Gumbrecht, apostando na complexificação do acesso à presença através na linguagem (2009, p. 21).

3 Nome do passo de *ballet* que corresponde a uma flexão de joelhos.

4 Técnica somática criada por Mabel Todd (E.U.A, 1880-1956) na década de 1930.

Uma cultura da presença possível (entre outras), uma imagem, paisagem de corpo específica, é essa que investiga as sensações, que se permite aguentar estar no hiato da mudança das relações, no corpo, entre palavras e sensações. Uma cultura de aguentar mudança, instabilidade, movimento, de não reter numa ideia de identidade de sujeito, seria uma articulação possível para esse convite que Gumbrecht faz a todo tempo. Cada arranjo tônico é uma maneira inteira de existir, mesmo que dentro de um certo regime, mas ainda um arranjo, passível de se tornar outro arranjo. Porque há sempre hiato, conexões imprevisíveis.

Tatear esse hiato.

Dizer outros regimes de relação entre presença e linguagem (como pede Gumbrecht (2009) que possam ser ricos de nexos que não sejam apenas interpretativos, que não atire o falar sobre a dança no genérico, no inespecífico: como diz Gil (2004, p. 60), essa é a tarefa dos bailarinos.

REFERÊNCIAS:

ALBRIGHT, Ann Cooper. **Choreographing Difference**. The body and Identity in contemporary dance. Hanover and London : Wesleyan UP, 1997.

BASBAUM, Ricardo. **Além da pureza visual**. Porto Alegre : Zouk, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo : Brasiliense, 1991.

FORTIN, Sylvie; VIEIRA, Adriane; TREMBLAY, Martyne. A Experiência de Discursos na Dança e na Educação Somática. **Revista Movimento**, Porto Alegre, v. 16, n. 2, p. 71-91, abr./jun. 2010.

FORTIN, Sylvie. Nem do Lado Direito, Nem do Lado do Avesso: o artista e suas modalidades de experiência de si e do mundo. In: WOSNIAK, Christiane; MARINHO, Nirvana (Org.). **O Avesso do Avesso do Corpo** – educação somática como práxis. Joinville: Nova Letra, 2011. P. 25-42.

FORTIN, Sylvie. Transformação de Práticas de Dança. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Org.). **Lições de Dança 4**, Rio de Janeiro: UniverCidade, 2004. P. 161-173.

FORTIN, Sylvie. Educação somática: novo ingrediente da aula técnica de dança. Trad. Márcia Strazzacappa. **Cadernos GIPE-CIT**, n. 2, p. 40-55, 1999.

FORTIN, Sylvie. Somatics: a tool for empowering modern dance teachers. In: SHAPIRO, Sherry B. **Dance Power and Difference**. Critical and feminist perspectives on dance education. Champaign, IL : Human Kinetics, 1998.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012, 8ª ed..

FOUCAULT, Michel. Sobre a Arqueologia das Ciências. Resposta ao Círculo de Epistemologia. In: FOUCAULT, Michel. **Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento**. Ditos e escritos II. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p.82-118.

FOUCAULT, Michel. O Uso dos Prazeres e as Técnicas de Si. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos & Escritos V**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 192-217.

GIL, José. **Movimento total**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GODARD, Hubert. Le Geste et sa Perception. In: MICHEL, Marcelle; GINOT, Isabelle. **La Danse au XXe siècle**. Paris: Bordas, 1995. P. 224-229.

GREINER, Christine. **O corpo**. Pistas para estudos indisciplinados. São Paulo, Annablume 2005.

GUMBRECHT, Hans-Ulrich. Graciosidade e jogo: por que não é preciso entender a dança. In.: GUMBRECHT, Hans-Ulrich. **Graciosidade e Estagnação**. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2012, p.105-125.

GUMBRECHT, Hans-Ulrich. **Produção da presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2010.

GUMBRECHT, H. U. A presença realizada na linguagem: com atenção especial para a presença do passado. **História da historiografia**. Ouro Preto, número 03, setembro 2009, p. 10-22

HANNA, Thomas. The Field of Somatics. **SOMATICS: Magazine-Journal of the Bodily Arts and Sciences**, v. I, n. 1, Autumn 1976. Disponível em: <http://www.son.washington.edu/departments/bnhs/internal/Grants_Contracts/Research/sigs/somatic/The%20Field%20Of%20Somatics.pdf>. Acesso em: 15 fev.2014.

ICLE, Gilberto. Estudos da Presença: prolegômenos para a pesquisa das práticas performativas **Revista Brasileira dos Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 09-27, jan./jun. 2011. Disponível em <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>

JOWITT, Deborah. Foreword. In: KING, Kenneth. **Writing in Motion**. Body – Language – Technology. Middletown : Wesleyan UP, 2003, p. xv-xxi.

NUNES, Sandra Meyer. **As metáforas do corpo em cena**. São Paulo : Annablume/UFES, 2009.

LAKOFF, George e JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana**. Campinas: Mercado das Letras. São Paulo: EDUC, 2002.

O'LEARY, Timothy. Foucault, Experience, Literature. **Foucault Studies**, nº5, p. 5-25, jan. 2008.

ORTEGA, Francisco. **Amizade e estética da existência em Foucault**. Rio de Janeiro : Graal, 1999.

PRIMO, Rosa. Ligações da Dança Contemporânea nas Sociedades de Controle. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Org.). **Lições de Dança 5**, Rio de Janeiro: UniverCidade, 2005. P. 107-122.

SKLAR, Deidre. Unearthing kinesthesia: groping among cross-cultural models of the senses in performance. In: BANES, Sally; LEPECKI, André. **The Senses in Performance**. New York: Routledge, 2007.p. 38-46.