**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS**

CARLOS ALBERTO SILVA

Operacionalidade do gesto poético: do cotidiano à cena

**SÃO PAULO
2015**

CARLOS ALBERTO SILVA

Operacionalidade do gesto poético: do cotidiano à cena

Versão corrigida

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes – Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo como exigência parcial para a obtenção do título de doutor em Artes.

Área de concentração: Pedagogia do Teatro

Linha de Pesquisa: Formação do Artista Teatral

Orientador: Prof. Dr. José Batista Dal Farra Martins

**São Paulo
2015**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Silva, Carlos Alberto
Operacionalidade do gesto poético: do cotidiano à cena. /
Carlos Alberto Silva. -- São Paulo: C. Silva, 2015.
192 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.

Orientador: José Batista Dal Farra Martins
Bibliografia

1. Gesto poético 2. performance 3. encenação 4.
corporeamento 5. artes cênicas I. Martins, José Batista Dal
Farra II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Silva, Carlos Alberto. **Operacionalidade do gesto poético: do cotidiano à cena.** Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Artes, Área de Concentração: Pedagogia do Teatro, Linha de Pesquisa: Formação do Artista Teatral.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

**Dedicado a meu pai. Quem primeiro me fez
perceber que se pensa e sente com gestos.**

Agradecimentos

Para chegar à confecção de um texto como este aqui apresentado, foi percorrido um longo caminho.

Fico muito feliz de não ter feito essa caminhada sozinho. Tive muitas companhias. Algumas foram mais fugazes e breves, outras mais constantes e duradouras. A todas elas sou muito grato.

Mas, sou especialmente agradecido à presença e companhia do meu orientador, mestre emancipador e amigo, que aqui vou chamar simplesmente de Zebba, que é como o trato sempre. Ter tido seu apoio, acompanhamento e sugestões foi um auxílio luxuoso, raro. Prezo, particularmente, as oportunidades que tivemos de prostrar.

Foi, também, uma coincidência preciosa, no período de construção desta pesquisa, ter feito parte do grupo Ausgang de Teatro, do qual ele é diretor, o que propiciou uma convivência artística além da acadêmica, fato para mim inédito.

Por isso, agradeço às pessoas com quem, por lá, convivi e partilhei momentos de criação artística e boas conversas, cujos motes sempre estiveram por perto das questões que rondam e rondaram minha investigação e, além dela, o que demais existe. Também aos que participaram do Laboratório Palavra Muda deixo gratidão.

Sou grato à Aline Alves pela disposição e disponibilidade em gravar uma performance para meus experimentos e testes iniciais dessa jornada.

Deixo um carinho muito especial às atrizes que participaram do “Núcleo de estudos do gesto poético”, que se dispuseram a misturar saberes e fazeres para uma tentativa promissora e pelo que colhemos com essa experiência: Ingrid Estevez, Palomaris Mathias e Elis Regina Alonso Lágua. Sem elas o “Núcleo” não teria acontecido.

Agradecimentos à Profª Evani Viotti e ao Prof. Leland McCleary da FFLCH/USP por terem me recebido em seus cursos, pelas conversas e por terem possibilitado a abertura de picadas e atalhos nessa trilha.

Um desses atalhos me levou a um estágio na Universidade de Viadrina, em Frankfurt am Oder na Alemanha, sob os cuidados da Profª Cornelia Müller. A ela e a seu grupo de pesquisadores sou muito grato pelo acolhimento, atenção e indicações.

Não posso deixar de mencionar Andreza Rocha pelo empenho na revisão de texto.

Sou grato a todos os professores, colegas pesquisadores, alunos e funcionários do Departamento de Artes Cênicas da ECA por tudo que faz parte da existência e permanência desse lugar privilegiado para se olhar o mundo e a vida.

Enorme gratidão a Maru Ohtani, companhia queridíssima, pelo apoio logístico, carinho, presença e paciência com as variações de humores que me assaltaram por causa desse percurso.

É indispensável mencionar agradecimentos à Pró-Reitoria da USP pelo apoio financeiro para participação no 14º Simpósio da Sociedade Internacional Brecht em 2013 em Porto Alegre e à CAPES pela concessão de bolsa que possibilitou a realização de um estágio de doutorado na Universidade de Viadrina em Frankfurt am Oder na Alemanha em 2014.

É por meu corpo que compreendo o outro, assim como é por meu corpo que percebo coisas. Assim, ‘compreendido’ o sentido do gesto não está atrás dele, ele se confunde com a estrutura do mundo que o gesto desenha e que por minha conta eu retomo, ele se expõe no próprio gesto.

Merleau-Ponty (1999)

O Gesto é a comunicação essencial, nítida, positiva. Não há retórica mímica, apenas reiteração da mensagem. Essa limitação recorda o inicial uso entre seres humanos, quando o metal era pedra e a caverna abrigava a família nas horas da noite misteriosa. (...) A Palavra muda. O Gesto não.

Luís da Câmara Cascudo (1976)

RESUMO

Silva, Carlos Alberto. Operacionalidade do gesto poético: do cotidiano à cena. Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo.

Dentre os componentes e aspectos da linguagem teatral, destacam-se aqueles pertinentes à interpretação envolvendo diretamente a corporeidade. Gesto, movimento e ação participam decisivamente de um complexo prático-teórico na construção formativa e artística dos profissionais das artes cênicas.

Entretanto, o uso habitual desses termos como expressões chaves, frequentemente ganham significados voláteis, referenciando fugazmente os fenômenos aos quais se relacionam.

As experiências no terreno onde tais termos se transformam em conceitos desenharam o ângulo pelo qual foram tratadas suas articulações e, a partir delas, foram realizadas consultas a publicações que circularam por expoentes como Stanislavski, Grotowski, Brecht, Artaud, Delsarte, Dalcroze e Laban, bem como por recentes trabalhos dos estudos da gestualidade e da multimodalidade na comunicação face a face, da psicanálise fenomenológica e, no âmbito teatral, por autores como De Marinis, Renato Ferracini, Eugenio Barba e Patrice Pavis.

Preconizamos o gesto, reconhecido como gesto poético no corpo do intérprete, como tema central de exame e ponderações e, em seu desdobramento, aspectos referentes à sua operacionalidade na construção cênica.

No âmbito do teatro ocorre, com notória frequência, ou a negação do valor e da função cênica dos gestos, ou a reiteração de noções e métodos sacramentados sem fazê-los avançar ou, mais sintomaticamente, sequer são percebidos na encenação. Ponderar essa constatação requer a reinvenção de caminhos.

Identificamos um hiato para o qual podem ser profícuas as contribuições e as experimentações dos estudos da gestualidade, não permeadas por posições estéticas e metodológicas específicas.

A pesquisa pauta-se em fundamentos teóricos, epistemológicos e metodológicos da fenomenologia e da Gestalt para conduzir as mediações relacionadas ao assunto e um estudo de caso balizado na pesquisa qualitativa fenomenológica, propondo apresentar ponderações sobre a eficácia dos recursos e formulações dos estudos da gestualidade e da multimodalidade na comunicação face a face no cultivo da operacionalidade do gesto poético, considerando seu trânsito da interação cotidiana em direção à sua conformação cênica em diálogo com fundamentos do princípio poético do Gestus a partir de Brecht. Tal intersecção, até a conclusão deste estudo, ainda não havia sido explorada.

O esforço vai na direção de promover uma abordagem do gesto poético em um contexto transdisciplinar, promovendo uma revitalização que não se restringe ao debate teórico, mas que invade a prática. Assim, um duto que percorre a produção de McNeill, Kendon e Müller, fornece, não apenas estruturas e provocações para análise, mas também, incita expedientes criativos com o gesto poético possíveis de serem desdobrados da condução de atividades no âmbito de pesquisas à maneira de Müller, que introduz e induz estímulos em situações a serem observadas, registradas e analisadas.

Assim, nos afinamos com a noção de nos deixarmos afetar por aquilo que está diante de nós e que nos habita como fonte do que desejamos laborar como artistas da cena. Esse reconhecimento convoca, mais do que a noção de treinamento, uma formação para a sensorialidade ao entender que o corpo, no fenômeno artístico, não pode ser apenas objeto, mas tem que se constituir como sujeito em sua totalidade.

Palavras chaves: Gesto poético, performance, encenação, corporeamento.

ABSTRACT

SILVA, Carlos Alberto. The gesture in its poetic operability: from the quotidian to the scene. Thesis presented to the School of Communication and Arts, Department of Performing Arts from the University of São Paulo for the obtainment of the title of Doctor in Theatrical Pedagogy, Area of Focus in Acting Formation.

Within the components of the theatrical language and its aspects, stand those more pertinent to the interpretation involving directly the corporeity. Gesture, movement and action participate decisively on a practice-theorist complex on the formational and artistic construction of the performing arts professional.

However, the habitual uses of such terms as key expressions, frequently gain volatile meanings, fleetingly referring to the phenomena that it relates.

The experiences in the terrain where these terms transform themselves in concepts, drawn the angle where the articulations were treated through and, from them, consults have been done to publications that circle through exponents such as Stanislavski, Grotowski, Brecht, Artaud, Delsarte, Dalcroze and Laban, likewise, some recent works on the gestures studies and the multimodality in face to face communication, from the phenomenological psychoanalysis and in the theatrical scope, by authors like De Marinis, Renato Ferracini, Eugenio Barba e Patrice Pavis.

Advocate the gesture, known as poetic gesture on the performer body, as the central theme of examination and weights and, in your development, aspects referring to its operability in the scenic construction.

Consider this statement requires a recreation of paths.

We identify a hiatus where our contributions might be fruitful such as the experiments in the gestures studies, not permeated by specific aesthetic and methodological placements.

The research is guided by theoretical, epistemological and methodological fundamentals of the phenomenology and the Gestalt to conduct the mediation related to the subject and a study of case beaconed in the phenomenological qualitative research, proposing to present ponderations about the efficacy of the resources and formulations of the gestures studies and the multimodality in the face to face communication in the cultivation of the operability of the poetic gesture, considering its quotidian interaction transit in direction to its scenic conformation in dialogue with fundamentals of the Gestus poetic principle according to Brecht. Such intersection, until the conclusion of this work, has not been explored yet.

The effort goes on the direction to promote the approach of the poetic gesture in a transdisciplinary context, promoting a revitalization that do not restrict itself to the theoretical debate, but invades the practice. Therefore, a duct that courses the production of McNeill, Kendon and Müller, provides, not only structures and teases to analysis, but also incites creative expedients with the poetic gesture possible of being unfold of the conduction of activities in the scope of researches in the manner of Müller, which introduce and induce stimulations in situations that should be watched, registered and analyzed.

Thereby, we become affine with the idea of letting us get affected by what is in front of us and resides as the source of what we wish to labor as artists in scene. This recognition convenes, more than the notion of training, a formation to the sensoriality when understands that the body, in the artistic phenomena, cannot be only the object, but has to self-constitute as a subject in its totality.

Keywords: poetic gesture, performance, staging, embodied cognition

SUMÁRIO:

Introdução.....	10
1. Especulações em torno de gesto.....	14
2. Notas para compor metodologias.....	39
3. Gesto, <i>Gestus</i>, Gesto Poético.....	66
4. Empírico-apriorístico.....	100
5. Núcleo de estudos do gesto poético.....	120
Conclusões provisórias.....	167
Referências bibliográficas.....	171
Apêndice.....	176
Anexos.....	189

Introdução

Ao me ocupar mais detidamente com o tema desta pesquisa, percebi que ele me ronda há muito mais tempo do que as circunstâncias que a determinaram. Ficava num estado entre curiosidade e estranhamento quando, na minha infância, observava meu pai gesticulando e fazendo “caretas” sem emitir uma só palavra. Intrigado, um dia resolvi perguntar o que acontecia para ele agir daquele modo. A resposta foi: eu estou pensando! Um pouco confuso e surpreso perguntei se o que ele fazia com os braços, mãos e rosto era, então, pensamento. Meu pai não respondeu! Ele não era nem linguista nem filósofo, ele apenas... pensava, com tudo o que essa atividade envolve.

Agora, depois de muito tempo, descobri que muitos filósofos, artistas, linguistas e outros tipos de cientistas, rastrearam e rastreiam respostas à pergunta que fiz a meu pai.

Gesto e movimento são aspectos que sempre acompanharam minhas reflexões e práticas profissionais, com mais ou menos frequência, ora afastando-se, ora aproximando-se de formulações elaboradas discursivamente com mais profundidade. Uma oportunidade mais intensa de prática reflexiva e de reflexão prática que engendraram essas formulações aconteceu por ocasião da minha formação em Rítmica como Escola de Movimento e Princípio Formativo, um desdobramento do método e dos princípios da Rítmica de Èmile Jacques-Dalcroze.

Outro momento foi propiciado durante a minha pesquisa de mestrado que tomou forma como síntese e reorganização de práticas, discussões, informações bibliográficas e, sobretudo, daquilo que percebia e observava no cotidiano com o trabalho artístico, mais estritamente nas artes cênicas. A tônica recaiu em aspectos formativos e criativos que envolvem movimento corporal no trabalho com música e voz a partir dos parâmetros da Rítmica na linguagem da encenação.

Foi se tornando cada vez mais acentuado, na minha percepção, que o uso habitual das expressões gesto, movimento e ação na esfera das artes cênicas podem, com relativa frequência, ganhar significados voláteis, e que os fenômenos dos quais deveriam ser referência ou não se relacionam ao emprego de nenhum deles, ou o fazem de maneira nebulosa e imprecisa.

O que transformou o ângulo pelo qual eu percebia a articulação desses termos, e influenciou minha inquietação foram as experiências no terreno onde eles se transformam de vocábulos em conceitos artísticos, ou ao menos em expressões chaves, mesmo que muitas

vezes, apenas aproximadamente. Junto com essa modalidade de experiência, e a partir dela, foram feitas diversas e constantes consultas a fontes bibliográficas que originaram a circunscrição da tese aqui desenvolvida.

As fontes publicadas, assim como o uso no âmbito artístico-formativo, revelam, igualmente, variantes, incongruências e divergências sobre o significado, importância e localização de gesto, movimento e ação como expressões-chaves. Um panorama dessa condição é apresentado no primeiro capítulo, “Especulações em torno do gesto”. Junto com os eventos presenciados no campo do fazer e do saber-fazer, nos quais tais expressões são inseridas, foram consultadas publicações de grandes referências nas artes cênicas no ocidente como Stanislavski, Grotowski, Brecht, Artaud, Delsarte, Dalcroze e Laban. Além disso, houve uma atenção destinada a publicações e pesquisas mais recentes para esquadrihar como circula a produção sobre o assunto na atualidade, principalmente a efetivada nos estudos da gestualidade e da multimodalidade na comunicação face a face, na psicanálise fenomenológica, mas também no âmbito teatral por autores como De Marinis, Renato Ferracini, Eugenio Barba e Patrice Pavis.

O quadro que foi se estabelecendo a partir dessas circunstâncias preconizou a escolha do gesto em cena como tema central de exame e ponderações de aspectos referentes à sua operacionalidade. Portanto, gesto, aqui, é posto como um componente de construção cênica e, principalmente, performática no corpo do intérprete. Nesse sentido é reconhecido como gesto poético.

No teatro, os recursos e pensamentos para o trabalho com o gesto, concebido ou não como poético, fora algumas exceções, giram em torno de concepções e procedimentos já cristalizados e acomodados. Percebe-se que há ou uma negação de seu valor e função cênica, ou uma repetição de noções e métodos sacramentados sem fazê-los avançar frente a outras alternativas ou, por fim e mais sintomática do que as outras situações, nem sequer são percebidos como existentes na composição cênica. Essa percepção é posta em consonância à proposição de Cassiano Quilici de que uma das principais funções do pensamento teatral na atualidade é questionar a validade de termos correntes que impõe em nosso discurso artístico e teórico significados automatizados, pois, ao mesmo tempo em que constituem expressões-chaves habitam-nos como “termos de tribos”, cujo desmanche torna-se preciso para a reinvenção de caminhos.

Assim, há um hiato para o qual consideramos profícuas as contribuições e as experimentações provenientes de outros terrenos do conhecimento, admitidos escassa e fortuitamente na esfera teatral, que articulam pesquisas, análises, sínteses e pensamentos não

permeados por posições estéticas e metodológicas específicas e que passaram a ser assimiladas como preponderantes e exclusivas no que diz respeito aos desafios pertinentes ao gesto, tendo, frequentemente, como contraparte movimento e ação.

O que sustenta a inquietação no desenvolvimento dessa pesquisa não tem um caráter eminentemente técnico; por isso, foi indispensável a procura de fundamentos de cunho teórico, epistemológico e metodológico que acompanhassem a busca aqui empreendida. Como não vinha ao caso um extenso e denso levantamento de conteúdos filosóficos, apontamos no segundo capítulo, “Notas para compor metodologias”, entendimentos que orientaram não apenas o percurso das mediações de concepções relacionadas ao assunto, como também a condução de um processo de estudo de caso, que constitui o último capítulo, “Núcleo de estudos do gesto poético”.

Esse estudo de caso, balizado na pesquisa qualitativa fenomenológica, tem o objetivo de apresentar um caminho para ponderações a respeito da eficácia, ou não, das contribuições oferecidas por um campo do conhecimento que, tal como agora se encontra estruturado, é relativamente recente, a saber, os estudos da gestualidade e da multimodalidade na comunicação face a face, que sustentam as interposições sobre os conceitos de gesto em diferentes correntes teóricas e estéticas, as quais tematizamos nessa pesquisa.

A intersecção que exploramos nessa investigação, entre os tratamentos tradicionalmente dados ao gesto no teatro e ao gesto como cultivado nos estudos da gestualidade, é um empreendimento que até a conclusão deste estudo não havia sido experimentado por ninguém.

Compreende-se, nesta pesquisa, que um caminho relevante para desenvolver a operacionalidade do gesto poético conecta-se com o trânsito entre o acontecimento do gesto na interação face a face cotidiana, o qual recebe atenção prioritária dos estudos da gestualidade, e o gesto como fenômeno cênico. A partir desse pressuposto devem ser averiguadas coincidências, discrepâncias e vias de contribuições para responder se e como essa via provoca avanços em pesquisas e processos, tanto formativos quanto criativos, no teatro.

As perspectivas dadas ao trânsito do gesto entre o emprego cotidiano e a sua substância cênica é o que dá corpo aos capítulos três, “Gesto, Gestus, Gesto Poético” e quatro, “Empírico-apriorístico”. O capítulo três entrelaça referências de como se lida com o gesto nos estudos da gestualidade com fundamentos do princípio poético teatral do Gestus a partir de Brecht, que consideramos cabal tanto para os nossos propósitos como para o teatro no

ocidente. O capítulo quatro coteja dois procedimentos analíticos do gesto, um advindo dos estudos da gestualidade e o outro dos estudos teatrais.

O percurso da pesquisa começa, assim, localizando gesto, tendo como contraparte movimento e ação, através da apresentação genérica de um debate que revela diferentes acepções, direta ou indiretamente vinculadas a premissas e proposições teórico-metodológicas, muitas das quais convergentes com aquelas nas quais nos referenciamos, conforme exposto no capítulo de abertura. O capítulo três apresenta um afunilamento em direção ao gesto, bem como em direção aos meandros das relações entre gesto cotidiano e gesto poético na intersecção do conhecimento organizado por diversas áreas de estudo e dos estudos teatrais, com ênfase no tratamento dado por Brecht. O final desse capítulo apresenta um procedimento analítico proveniente dos estudos da gestualidade, a partir do qual é extraído um exemplo para comparação com outro processo de análise instaurado na teoria teatral. Por fim, o último capítulo é a experiência de um estudo de caso que pretende fornecer bases para considerações sobre a coerência do convívio das proposições das áreas mencionadas no ambiente artístico-formativo teatral.

Dentro do comportamento esperado nas linguagens artísticas, não há a presunção de um resultado definitivo que decrete o que é e como se deve articular poeticamente o gesto em cena.

O esforço vai na direção de promover uma abordagem do gesto como componente cênico em um contexto transdisciplinar, o que, aliás, já é uma reivindicação de alguns teóricos e artistas para o tratamento do princípio do Gestus brechtiano.

Portanto, afirma-se que o que brota do cultivo do gesto no caminho construído no decorrer desta pesquisa é a disposição e a necessidade de continuar a exploração dos recursos, expedientes e elaborações disponibilizados pelos estudos da gestualidade e da multimodalidade na interação em adequação permanente com o que se estabelece no universo teatral. Para tanto, é imprescindível sempre (com)provar se essa trilha de reflexões e experimentações fazem avançar alternativas para se pensar e criar a partir da operacionalidade do gesto poético.

1. Especulações em torno de gesto

Há que se perguntar: mas que coisa é gesto? O que há sob esta palavra: uma forma, um evento trivial ou um metafísico? Seria, ao contrário da dúvida drummondiana, um signo sem fábula para desmontá-lo? Quanto vale o gesto? O que vale o gesto? Vale mais quando finda ou quando ainda não aconteceu? O que oculta ou revela? Se oculta, por que não conta todo o segredo? E se revela, por que inadvertidamente não se cala? Como pode um gesto ser sentido como tal? Para que serve o gesto? Como vai o gesto junto de seus congêneres ou concorrentes ou contrapartes ou negadores ação e movimento?

As palavras gesto, movimento e ação se misturam, se permutam, se confundem e, por vezes, se atrapalham. Isso pode ser detectado tanto em situações cotidianas bastante triviais como em ambientes específicos, e mesmo em autores que se dedicam a eles ou os incluem em seus textos, além, evidentemente, das diferentes acepções e usos de cada um deles em contextos tão variados quanto jornalísticos, publicitários, propagandísticos e discursivos com características diversas. A multiplicidade de ajustes lexicais pode ser justificada pela amplitude e vastidão de significados inerentes a tais palavras. Basta uma consulta não muito rigorosa a qualquer dicionário avaliado como respeitável para atestar esse palpite. Depois de recorrer a tais fontes, é provável que se obtenha resultados tão inconclusivos quanto antes da procura. Dirigir a atenção para os desdobramentos e adaptações de conteúdos é, também, muito revelador de compreensões viabilizadas tão somente pelas circunstâncias.

As origens etimológicas ajudam a entender como as expressões são elucidadas e quão fluidas podem ser. Tomemos para exemplificar o vocábulo gesto, alvo desta especulação. Da longa lista que consta no dicionário eletrônico Houaiss (2011) chama a atenção o que se desdobra da raiz *gest-*; elemento de composição que diz respeito a andar com, ter consigo, trazer em cima do corpo; produzir, criar; encarregar-se voluntariamente de; executar, fazer (donde *gesta*, part.pas. *gestus*, *a*, *um*) feitos ilustres, façanhas, proezas; atos, ações (em geral). Portanto, já em suas raízes, gesto pode se referir a uma infinidade de eventos; fenômeno que também ocorre, de maneira análoga, com os termos movimento e ação. Também contribui para a multiplicidade de sentidos a profusão de figuras de linguagem, alicerces na aprendizagem, reflexão, comunicabilidade e interação.

Desta forma, apesar da recomendação acadêmica de declarar o aspecto específico do fenômeno a ser estudado, desenvolvendo na sequência o exame do objeto selecionado, as

peculiaridades do encaminhamento deste trabalho levam a atender tal demanda somente após tirar proveito do debate advindo de contrastes, visto que a percepção das discrepâncias é um dos seus principais motivadores. Ademais, ao contrário de procedimentos metodológicos das ciências ditas duras, me parece impraticável e sem propósito instaurar uma definição sem ao menos mencionar algumas posições históricas, teóricas e práticas, verificáveis na área em que este estudo é elaborado.

Desse modo, antes de delimitar quais características de gesto norteiam esta pesquisa, este capítulo especula sobre algumas concepções, funções e empregos de gesto no âmbito de linguagens artísticas, tendo, ainda, como contraparte e anteparo, conceitos de movimento e ação, elegendo para tanto algumas fontes reconhecidamente nevrálgicas dentro desta temática.

Para começar, um indício: ao definir gesto, mesmo que coloquialmente, é comum a incidência das palavras movimento e ação; o inverso é, senão excêntrico, muitíssimo raro. Afora isso, vale destacar que, do uso variado, exceto licença poética, os três termos aparecem na circunscrição animal. Verifica-se que gesto é muito seletivamente utilizado fora dessa circunscrição; ação, por sua vez, aparece algumas vezes também ligada a objetos e fenômenos naturais, ao passo que movimento incide igualmente na circunscrição animal, em fenômenos da natureza, em objetos e coisas.

Evidenciar essa quase obviedade tem o propósito de apontar a primeira seleção de sentidos e orientações no contexto a ser explorado. Para os propósitos em pauta, os termos tematizados se relacionam com uma corporeidade que é, além de animal, humana e, como tal, em sua funcionalidade e desenvolvimento, performáticos nas artes teatrais.

A partir, então, da referência corporal em sua performance artística, afirmações como a de De Marinis (2012, p. 44) sobre a tardia inclusão do corpo na agenda investigativa dos estudos teatrais – em relação direta com uma postura análoga das ciências humanas, compreendendo a semiótica, a linguística e a antropologia – faz suspeitar que a condição corporal da existência nunca havia sido levada em consideração nas atividades cognitivas, criativas e intelectivas.

Sim, inteligência. Ao contrário de juízos científicos e filosóficos que sempre indicaram capacidades intelectuais como responsabilidade exclusiva do cérebro, De Marinis convoca acepções da neurobiologia fundamentadas por Gershon (1998¹ apud De Marinis, 2012, p. 52) que asseguram que possuímos “um verdadeiro cérebro na barriga, chamado *segundo cérebro*, *cérebro abdominal* ou sistema nervoso entérico, constituído de 100 milhões de neurônios,

¹GERSHON, Michael D.. The Second Brain. New York: Harper & Collins, 1998.

número superior ao da medula espinhal e que o coloca em condição de operar autonomamente.” Não tenho conhecimento se descobertas e formulações desta ordem são amplamente aceitas em círculos científicos ou se já foram alvo de contestações e reavaliações desde a publicação do trabalho de Gershon. Contudo, talvez por ser uma percepção consequente do comportamento da espécie humana, pode-se constatar que a função do corpo em demandas criativas e cognitivas já ocupou um lugar privilegiado nas produções artísticas e pedagógicas, mesmo sem apoio das recentes descobertas das neurociências.

É provável que se possa recuperar a consideração do corpo como fundamento de conhecimento, articulação e expressão desde tempos imemoriais. Todavia, a menção a proposições desta natureza mais próximas aos nossos dias já pode ser contundente. É o que mostra Wolfgang Rüdiger (1994) em um amplo e esclarecedor artigo intitulado “Körper, Klang und Künstlerischer Ausdruck im 18^o Jahrhundert und Heute”², resultado de extensa pesquisa sobre o foco e os respectivos tratamentos dados ao corpo em áreas artísticas, incluindo também a Retórica. Segundo o autor, no século dezoito já se cultivava corpo, espírito, som, expressão e efeito da música como indissolúveis, uma concepção concernente à integralidade do ser humano que parece quase contemporânea (RÜDIGER, 1994, p. 23). Tal postura sugere a sustentação de epistemologias posteriores.³

Muitas ideias e prescrições de Hotteterre⁴ (1674 – 1763) até Tromlitz⁵ (1725 –1805) são familiares aos métodos corporais surgidos no século vinte. A conexão entre as épocas, aqui chamada à luz em citações de escritos em sua maioria compostos em meios musicais, poderia ser estendida a um modo mais abrangente de conceber a existência humana em direção à produção e compreensão em outras instâncias. Daí a relativização da noção da “entrada tardia do corpo”, em prol da afirmação de uma retomada da corporeidade, sob moldes críticos, pelas teorias e experimentos pós-cartesianismo.

No final do século XX ainda persiste-se em condutas corporais que reagem às intensas exigências da prática artística; tais condutas inspiram-se, no mínimo, em técnicas formuladas na passagem dos séculos XIX e XX, como Feldenkrais, Técnica de Alexander, Eutonia, entre muitas outras, cujos processos, fontes, preocupações e identificações, por sua vez, associam-

²“Corpo, Som e Expressão Artística no século 18 e hoje” (tradução nossa).

³Cf. capítulo Notas para compor metodologias.

⁴HOTTETERRE, Jacques Martin. “Le Remain”: Principes de la flute traversière, ou flute d’Allemagne, de la flute à bec, ou flute douce, et du haut-bois, Paris 1707, Amsterdam 1728, Faksimile-Nachdruck und deutsche Übertragung von H.J. Hellwig, Kassel, 1965, S. 4.

⁵TROMLITZ, Johann George. “Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen”, Verlag Adam Friedrich Böhme, Leipzig, 1791, Faksimile-Nachdruck Amsterdam, 1973.

se fortemente, entre outros, com Quantz⁶ (1697 – 1773), Hiller (1728 – 1804) ou Gottsched⁷ (1700 – 1766). Esse último acentua o fato dos

...ouvintes de um orador não terem apenas ouvidos, mas também olhos: daí um orador ter que saber satisfazer, entreter e cativar tanto àqueles como a estes, se ele quiser atingir seu propósito final satisfatoriamente. Os antigos chamavam esta habilidade de surda eloquência ou de eloquência do corpo; e havia quem entre eles que, apenas com essa habilidade sobre o púlpito ou a tribuna, ao pronunciar uma só palavra, podia dar a entender à plateia todos os pensamentos e paixões⁸ (GOTTSCHED 1736 [1728] apud RÜDIGER, 1994, p. 16).

As diretrizes de interpretação musical da época se espelhavam em modelos da retórica e da arte da oratória, os quais contemplavam entre os assuntos indispensáveis na atualização da língua em suas performances, principalmente, gesto e movimento; induzindo à busca de uma sonoridade em música designada como tão mais ideal quanto mais próxima do desempenho da voz humana, tanto para instrumentistas como no canto. A força persuasiva de um músico seria, sob estes preceitos, tal qual a de um orador: um resultado de emanção corporal, de presença e prontidão frente ao público, de colorido e vivacidade na execução dependentes de postura, atitude, vocalidade, intensidade, tempo, pronúncia, etc.. Hiller (1780⁹, apud RÜDIGER 1994, p. 17) seguia e recomendava a observação de tais aspectos. Para ele, autoimagem e tônus muscular se alteram conforme a postura corporal, a mímica e os gestos, por conseguinte, também o caráter do som e da expressividade musical são modificados.

Como é muito frequente neste tipo de produção de saberes, os autores não especificam claramente o que entendem por mímica, gesto, expressão corporal, entre outras expressões. Portanto, tentativas de estabelecer paralelos tornam-se uma tarefa em grande parte especulativa. Uma inferência é que se toma um entendimento como universalmente válido e, assim, renuncia-se a um delineamento mais preciso. De qualquer modo, seria um rigor improfícuo não avançar nesta sintomática apuração ou não mencionar concepções pertinentes ao tema por causa disso.

⁶QUANTZ, Johann Joachim. “Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen, Berlin 1752, Faksimile-Nachdruck Kassel/Basel/London, 1983, S. 41.

⁷GOTTSCHED, Johann Christoph. *Ausführlich Redekunst*, Hannover, 1728, Faksimile-Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1736, Hildesheim und New York 1973, S. 347 ff.

⁸Die Zuhörer eines Redners haben nicht nur Ohren, sondern auch Augen: Daher muß ein Redner nicht nur jene, sondern auch diese zu befriedigen, zu vergnügen und einzunehmen wissen, wenn er seinen Endzweck glücklich erreichen will. Die Iten nannten diese Geschicklichkeit die stumme Wohlredenheit, oder die Beredsamkeit des Leibes; und es gab Leute unter ihnen, die bloß dadurch, und ohne ein Wort zu sprechen, alle Gedanken und Leidenschaften auf öffentlichen Schaubühnen zu verstehen geben konnten. (tradução nossa)

⁹HILLER, Johann Adam. *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesang*, 1780, Faksimile-Nachdruck Leipzig, 1976, S.23 f.

Carl Philipp Emanuel Bach¹⁰ (1714 –1788), um eminente representante deste período não deixou de se manifestar sobre o assunto em questão. Em seu “Estudo de Piano” pondera sobre a eficácia da encenação de sentimentos, antecipando abordagens atuais sobre empatia afetiva, que exige uma participação corporal significativa, isto é, uma linguagem corporal, mímica e comportamental natural e, reciprocamente, afetada por estruturas psicogésticas que capturam os ouvintes de forma integral, conduzindo-os a compartilhar sentimentos. (BACH, 1753¹¹ apud RÜDIGER, 1994, p. 19).

O século dezoito ensina que deslocamentos passionais, isto é, estados emocionais nos quais gostaríamos de nos precipitar, têm uma contraparte na organização corporal e vice-versa: pode-se provocar, intensificar e deixar-se afetar emocionalmente nos rastros de posturas e movimentos corporais, mímica, géstica, respiração, enfim, emanações do corpo.

Não é surpreendente que já nestes tempos se tenha cultivado uma visão de arte e corpo tão próxima ao que hoje ainda é propagado como incomum? É historicamente notável a constatação que muitas ideias contemporâneas tendo como parâmetro o conceito de mente corporeada, entendido como unidade corpo-anímica, já se encontram no centro das preocupações formativas nos setecentos, de modo múltiplo, como reivindicação da síntese de corpo, som e aspectos expressivos.

Mesmo a inversão registrada no decorrer do século dezoito antecipa o que ocorrerá outra vez quase duzentos anos depois: se ensinamentos musicais são desenvolvidos analogamente à exploração da arte da oratória, por outra via esta passa a ser orientada a partir de bases musicais sob estreita integração de corpo, som e convicção artística. De acordo com os relatos de Rüdiger (1994), segundo Sulzer¹² (1720 – 1779), apoiado na erudição musical de Mattheson (1681 – 1764), instruir atitudes corporais é tão primordial que se mostra sempre como novidade. Se, por um lado, a

*arte da expressividade corporal foi documentada como música muda, dado que, com a boca fechada apenas as mãos e determinadas posições corporais permitem que certas coisas falem por si só, que mal podem ser dadas com clareza com a língua ou com palavras escritas, por outro, verificam-se funções artísticas que têm a ver com um acervo considerável de gestos cuja fonte é música*¹³ (MATTHESON,

¹⁰Fértil compositor e um dos mais hábeis e reconhecidos instrumentistas de teclas em seu tempo. Considerado o precursor do estilo clássico na música erudita. Mozart disse sobre ele: “Ele é o pai, nós somos os filhos”. Foi o segundo filho de Johan Sebastian Bach.

¹¹BACH, C. Ph. E. “*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*”, 1753, Faksimile-Nachdruck Wiesbaden, 1986, S. 122 f.

¹²SULZER, Johann Georg. *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste, Vierter Teil*, Leipzig 1794 (1774), Faksimile-Nachdruck Hildesheim, 1970.

¹³...*Geberden-Kunst mit dem Nahmen der stummen Music beleget, weil man bey geschlossenem Munde nur die Hände und gewisse Leibes-Stellungen solche Dinge für sich reden läßt, die kaum mit der Zunge, oder mit*

1739¹⁴ apud SULZER, 1794, apud RÜDIGER, 1994, p. 20).

Em abundantes e diferenciadas exposições sobre fisiologia comprova-se o espírito da música como suporte da manifestação corporal e, de outra via, a música emergindo da substância corporal.

Revisitar enfoques da inclusão de dimensões fisiológicas na produção artística e intelectual aponta para o resgate de personalidades como Émile Jaques-Dalcroze (1865 – 1950) que, depois de cerca de cem anos, volta a sustentar a integralidade dos fenômenos fisiológicos, psicológicos e estéticos. Neste caso específico, o impulso de suas buscas voltou-se para a investigação dos meios pelos quais formas corpo-anímicas – posição e atitude, postura e movimento, procedimentos respiratórios e aspectos de apresentação, expressão facial e gestos – servem mais amplamente para intensificar significações musicais subjetivas. Ao formular e difundir a Rítmica, Dalcroze contribui, fundamentalmente, para que ideias ancoradas em suas investigações ressoem em diferentes linguagens artísticas e reflexões pedagógicas. O papel fundamental dado ao corpo nas artes em geral a partir do século XX é, em muito, tributário da atuação e da influência de Dalcroze, que recomendava o aprendizado e ensino de fisiologia, bem como a atenção a mecanismos fisiológicos na definição da qualidade da execução musical, isto é, o corpo como instrumento essencial da música: “as condições para a expressão musical baseiam-se em fundamentos fisiológicos”¹⁵ (DALCROZE, 1921, p. 118).

Portanto, aquilo que De Marinis identifica como entrada tardia do corpo, Rüdiger demonstra que é mais uma dinâmica de ida e vinda ao considerar que as proposições e articulações de Dalcroze já não recebem, há muito, a atenção necessária e merecida. Além disso, o criador da Rítmica não dispunha das recentes descobertas e teorias produzidas pelas neurociências e a fenomenologia começava a galgar espaço entre pensadores no ocidente. Conclusões recentes advindas das ciências biológicas respaldam aquilo que em Dalcroze era mais *insight* do que comprovação. Conforme Pradier (1990¹⁶, apud DE MARINIS, 2012, p. 54) somos dotados de um sistema nervoso entérico, além de um córtex cerebral, que interfere em nosso comportamento.

geschriebenen Worte so deutlich gegeben werden mögen“, ...Stellungs-Kunst, die mit artigen anständigen Geberden und Minen zu thun hat, als eins ihrer Haupt-Stücke“ mit zur Musik... (tradução nossa)

¹⁴MATTHESON, Johann. Der vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739, Faksimile-Nachdruck Kassel 1954, S. 108.

¹⁵...jeder musikalische Ausdruck basiert auf physiologischen Grundlagen (tradução nossa)

¹⁶PRADIER, Jean Marie. Towards a Biological Theory of the Body in Performance. New Theatre Quarterly. Cambridge, v. 6, nº 21, 1990.

Apesar da legitimação de intuições através de afirmações e descobertas científicas ser altamente valorizada, é notória a influência das idas e vindas das perspectivas do papel da corporeidade, mesmo sem o reconhecimento das ciências. É reiterada a importância da perspectiva de que “não apenas o ator, mas igualmente o espectador, tem um corpo, além de uma mente e uma competência enciclopédica e intertextual” (DE MARINIS, 2012, p. 45).

Analogamente ao que Rüdiger expressou sobre Dalcroze, De Marinis considera que a indução física das emoções, ou cinestesia¹⁷, nem sempre recebe a atenção necessária e merecida, mesmo assumida como um dos alicerces do trabalho teatral durante o século XX. De Marinis (2012) conclui que para chegar a expressar em cena de maneira eficaz, o ator deve começar pelos movimentos, gestos e ações físicas:

(...) se tratará evidentemente das sensações-sentimentos que os movimentos do ator induzem-estimulam no espectador, frequentemente até os *mesmos* que experimenta-sente o ator, em razão da capacidade-força-eficácia particular desses movimentos (falo de movimentos, mas provou-se que o mesmo fenômeno verifica-se também com a voz, da dicção e do canto) (DE MARINIS, 2012, p. 48).

Até aqui continuamos no mesmo impasse provocado pelos autores citados por Rüdiger, os quais não delimitam com exatidão qual dos múltiplos significados do termo gesto deve ser alçado. Talvez o único ponto incontroverso seja que, tal como é formulado, as três instâncias – gesto, movimento e ação – devam ser admitidas como entidades diferentes, do contrário, a menos que fossem sinônimos, o que não parece ser o caso, porque os três termos seriam imprescindíveis para o mesmo evento?

Assim, vamos retomar o contexto da relação exterioridade-interioridade no trabalho do intérprete, abordado por autores do século XVIII, para assinalar algumas divergências conceituais nesta discussão.

Jerzy Grotowski (1988), falando sobre o método das ações físicas, comenta a visão tardia de Constantin Stanislavski (1836 – 1938), mestre e personagem capital para as teorias e práticas do teatro no ocidente, sobre a dificuldade em se recuperar voluntariamente sentimentos e emoções e enfatiza que, ao contrário, o que depende de nossa vontade são as pequenas ações, sendo necessário qualificá-las de “físicas” para evitar equívocos com outros sentidos deste termo e torná-lo operativo. Grotowski conta, ainda, que Stanislavski estipulou essas pequenas ações como físicas, sobretudo porque indicam objetividade, ou seja, podem

¹⁷De Marinis coloca indução física de emoções como sinônimo de cinestesia, mas há outra definição: sentido da percepção de movimento, peso, resistência e posição do corpo, provocado por estímulos do próprio organismo. Termo também ligado à propriocepção.

ser captadas do exterior, pontuando a necessidade de se compreender de pronto o que elas são. Assim, embora atividades como limpar, lavar, fumar, etc. possam se transformar em ações físicas, não devem ser confundidas com estas. E ainda, segundo Grotowski, outra confusão que se faz é que ações físicas são gestos. Não são, mesmo que pareçam ser. Não encontrei resposta à pergunta: se o que importa é a objetividade, isto é, o que não é tão somente insinuado e que se pode captar do exterior, porque as ações físicas não seriam gestos se são, ou podem ser captadas como tais?

Na mesma palestra, Grotowski classifica gesto como uma ação periférica do corpo porque não nasce no interior deste. Respeitando esta enunciação, deduz-se que admite duas formas de ação: física e periférica, na qual o gesto se encaixaria. Entretanto, ação¹⁸ seria “alguma coisa mais, porque nasce no interior do corpo, é radicada na coluna vertebral e habita o corpo, já os gestos, muito frequentemente, não se originam na coluna vertebral” (GROTOWSKI, 1988).

Seria muito importante saber, se é que há registro, o que Grotowski pensou sobre as exceções, uma vez que, como está formulado, “muito frequentemente” não significa sempre, ou todos. Seria razoável pensar que as exceções – gestos que se originam na coluna vertebral e habitam o corpo – são também ações físicas? Ou perdem atribuições como gesto e ganham as de ação física? Outro ponto controverso é aceitar a coluna vertebral como referente para “interior do corpo”.

Interior ou exterior, essa parte do corpo foi foco de pesquisa de um contemporâneo mais velho de Grotowski: Étienne Decroux (1898 – 1991). Este, como informa Bonfitto (2001, pp. 86-87), defendeu que a expressividade do ator não deveria mais concentrar-se no rosto e nas mãos, mas no tronco sob a égide da coluna vertebral, donde partiriam os movimentos e os estímulos de tal expressividade. A ressalva é que Decroux reportou-se a um tipo particular de atuação: à mímica, destacando a expressividade, independente do elemento composicional em pauta, além de não equiparar interior do corpo à coluna vertebral.

Outro aspecto contemplado por Grotowski é a grande diferença entre sintomas, por um lado, e signos/símbolos, de outro, dada pelo domínio consciente ou não sobre estes. Sintomas são impulsos que independem da vontade, por exemplo, quando alguém enrubesce. Símbolos e signos são definidos e convencionados. Como veremos posteriormente, isto não seria o que separa gesto de ação física na opinião de outros analistas, levando-se em conta os

¹⁸Embora no texto da transcrição da conferência não esteja explicitado, pelo contexto, podemos inferir que, nesta frase, volte a indicar ações físicas.

pressupostos anteriormente discriminados. No mesmo fluxo expositivo, Grotowski determina que movimento não é ação física.

Embora uma sequência de ações possa ser estruturada, organizada e ritmada, ela é intencional, enquanto que uma sequência de movimentos compõe apenas uma coreografia. Ou seja, uma sequência de ações físicas pode ser coreografada, talvez até deva ser, mas apenas como conclusão, como estruturação de reações. No limite, poderíamos arriscar uma digressão: dever-se-ia, portanto, enquadrar ação como símbolo e/ou signo, pois são organizados intencionalmente e, por conseguinte, definidos e convencionados, ficando movimento dentro da categoria de sintoma, regido por impulso involuntário? Seria uma coreografia não intencional, e conseqüentemente, sintoma?

Talvez Laban estivesse de acordo com Grotowski quanto a gesto e ação física não pertencerem à mesma estirpe expressiva; no entanto, é possível que houvesse polêmica com relação à importância dada ao movimento que, para Laban, constitui o principal meio de expressão humana e “abrange o tangível e o intangível das necessidades humanas, função esta não concretizável pela palavra” (LABAN, 1978, p. 60). Não obstante Grotowski e Laban se ajustem sobre a localização do gesto, pois também para Laban “gestos são ações das extremidades” e que, ainda, “não envolvem nem transferência nem suporte de peso” (LABAN, 1978, p. 60), certamente haveria controvérsia sobre movimento não ser uma forma de expressão carregada de intencionalidade, lembrando que Laban analisa o movimento a partir dos fatores peso, tempo, espaço e fluência, fatores, aliás, muito próximos ao que Dalcroze já considerava. A única diferença é que Dalcroze não incluía fluência e sim forma, qualidade também assumida mais tarde por Laban na análise do movimento, para o qual propõe “esforço” como sendo a função interior que opera o controle intencional do acontecimento físico que origina o movimento vivo, e é a partir desta ordem que se pode discernir a mecânica motora.

Assim, podemos depreender que, para Laban, interioridade se relaciona intrinsecamente com esforço, e não com uma única parte do corpo humano, como a coluna vertebral. Laban designa esforço e, por conseguinte, movimento como componentes da ação. Vale ressaltar que, ao contrário de Grotowski, para Laban movimento é intencional.

É difícil saber se com o termo ação Laban quer dizer algo próximo àquilo que Stanislavski e Grotowski chamam de ação física. Contudo, a noção labaniana de esforço guarda paralelos com a acepção de intenção cultivada no ISTA e por integrantes do Odin Teatret dirigido por Eugenio Barba (1936 - ...).

Barba tem influência de Grotowski no encaminhamento de suas realizações que, em grande parte, se baseiam no trabalho com as ações físicas. Não obstante, Barba parece dimensionar a relevância do gesto no trabalho de interpretação teatral de maneira diversa à de Grotowski. Em discurso recente destaca a sonoridade da voz, o sentido das palavras ditas e os gestos e atitudes que os acompanham como as principais linguagens do ator (BARBA, 2014).

Cerca de três meses depois que este parecer foi tornado público, não pude constatar a mesma ênfase em workshop¹⁹ conduzido por ele. O tema circundou reflexões práticas sobre princípios de atuação e o teatro codificado em contraste com o teatro em “statu nascendi”. No decorrer do encontro ele abordou vários conteúdos do discurso mencionado, entre eles o que ressaltou como “as principais linguagens do ator”. Curiosamente, não pronunciou nenhuma vez a palavra gesto, como fez no discurso, ao invés disso, preferiu a expressão “configurações corporais”. O mesmo não aconteceu com voz e sentido das palavras ditas. Em seus esclarecimentos sobre como essas deveriam ser articuladas na atuação recorreu a uma passagem de Benjamin na qual compara o trabalho gestual do ator no teatro épico ao do tipógrafo:

O ator deve mostrar uma coisa, e mostrar-se a si mesmo. Ele mostra a coisa com naturalidade, na medida em que se mostra, e se mostra, na medida em que mostra a coisa. (...) A mais alta realização do ator é “tornar os gestos citáveis”; ele precisa espaçar os gestos, como o tipógrafo espaça as palavras (BENJAMIN, 1987, p. 88).

Eugenio Barba, no entanto, surpreendentemente selecionou a atividade do tipógrafo como exemplo de trabalho com as palavras em cena, isto é, que “o ator deve separar as palavras ao dizê-las como faz o tipógrafo” na comparação de Benjamin²⁰. Nem sequer fez referência ao contexto da citação de Benjamin tratando da magnitude do gesto como uma das “principais linguagens ator”. Obviamente deve-se levar em conta padrões discursivos e a preservação da prerrogativa de se alocar e realocar formulações como se entender por mais conveniente. Porém, no mínimo é digno de nota os contrastes em que incide alguém com a experiência de Barba e com a relevância que atualmente tem na esfera teatral. Por que teria organizado seu discurso sobre as “principais linguagens do ator” a partir de uma linha reflexiva distinta daquela que utilizou em sua fala no workshop?

¹⁹Workshop “*Codified Theatre and Theatre in statu nascendi. Practical Reflections on Acting Principles*” com Eugenio Barba e Julia Varley no International Research Center ‘Interweaving Performance Cultures’ – Freie Universität Berlin/Alemanha, 09/09/2014.

²⁰Informação verbal obtida no workshop citado.

Nesta mesma linha de pensamento, acredito ser sintomático o cuidado de Roberta Carreri, integrante do Odin Teatret desde 1978, no emprego e correção das expressões ação e ação física na condução de seu workshop intitulado “A Dança das Intenções”²¹. O evento tem como proposta experimentar técnicas de treinamento atoral usadas pelos componentes do Odin por meio da exploração de comportamentos cênicos formalizados, oferecendo um caminho para que técnicas cênicas já cristalizadas se libertem de automatismos e clichês. O trabalho de Carreri tem por base a criação de ações físicas e vocais com diferentes tipos de energia. As estratégias para alcançar esta condição partem de movimentos corporais selecionados por ela e nominados como ações: agachar, chamar alguém utilizando as mãos, chutar, arremessar, jogar, apontar, empurrar e puxar. Em suas palavras: “um conjunto de ações com o qual trabalha faz muito tempo”²² e cuja pesquisa leva em conta ocupação do espaço, velocidade, dimensão, intensidade, direção e peso como qualidades da ação. Tais qualidades foram assimiladas por Dalcroze e Laban como sendo próprias do movimento. Não é aqui o lugar, mas seria produtivo ponderar se tais propriedades diferem quando existem na ação de quando existem no movimento.

Apesar da denominação dos exercícios propostos no workshop, o fundamento grotowskiano para ação física é inserido num momento posterior. Não foi detalhada a razão de nominar ação o “conjunto de ações” acima citado, uma vez que a coluna vertebral como eixo e interioridade ainda não havia sido apresentada e que podem ser confundidas com atividades, conforme as explicações de Grotowski. Se houvesse o intuito de radicalizar sua argumentação, talvez fosse lícito afirmar que além de atividade, gesto e movimento, ação também não é ação, pelo menos não até se tornar “ação física”. Para Carreri pensar a coluna vertebral como eixo e interioridade induz uma forma de pensar extra cotidiana, além de ser o lugar onde se originam as intenções: “A Dança das Intenções”. Aqui, então, aparece um ponto controverso: ação – ou seria melhor ação física? – tem intenção e movimento não! Como mencionado, para Laban intencionalidade já é um componente intrínseco do movimento.

A observação de fontes que têm a prática como forma de reflexão e explanação quase o tempo todo é um importante guia desta pesquisa. Como defendi antes, não se trata de apresentar protocolarmente uma definição do objeto porque, neste campo, como estamos especulando, isso é polêmico; além disso, como está anteriormente exemplificado, muito do que se produziu em termos destas definições brotam e brotaram de circunstâncias semelhantes

²¹Workshop promovido pela Cia. Mundu Rodá de Teatro-Físico e Dança, realizado no Centro Iyengar Yoga São Paulo. Janeiro de 2013. Nos anexos há um relato das minhas impressões e percepções do workshop.

²²Workshop promovido pela Cia. Mundu Rodá de Teatro-Físico e Dança, realizado no Centro Iyengar Yoga São Paulo. Janeiro de 2013 (Informação verbal).

a essa. Assim, a assimilação das proposições foi feita durante o desenvolvimento das performances com comandos como “tem que falar dentro de você, senão a ação vira apenas movimento”.²³ Um diálogo interno que, uma vez interrompido compromete a intencionalidade que constitui o escopo da ação física, transformando-a em mero movimento: “falar a palavra dentro de si para falar com o corpo”.²⁴ Contudo, estimulou várias vezes que se permitisse deixar o corpo pensar frente a algum entrave: “não pense, o corpo é que pensa e não você, não a sua cabeça”.²⁵ Supondo que “falar a palavra dentro de si” signifique um pensamento localizado na cabeça e desconsiderando que este pode ser, como expressa Hofmannsthal (2010), “composto de uma matéria mais imediata, fluída e incandescente do que as palavras”. O tema será retomado posteriormente para ponderarmos a afirmação de Merleau-Ponty de que sabemos uma ideia quando podemos organizar um discurso coerente em torno dela.²⁶

No encaminhamento do workshop, depois do estabelecimento de uma sequência de ações e uma conformação vocal para um texto, o estágio seguinte, foi justapor ambas mostrando coerência: “se tem coerência tem *ação*”²⁷. Carreri aponta que as ações têm que ser coerentes entre si e com o texto, embora oriente para conteúdo e forma serem dissociados, tanto para as ações, como para o texto, como para a junção destes. Ou seja, tudo pode e até deve ser dissociado. Mesmo assim, ressalta que “teatro é relação”²⁸. Não entrou em detalhes, mas, diante do exposto neste parágrafo, teríamos que concluir que dissociação é uma possibilidade de relação, e neutralizar que essa é algo que se consolida em direção à alteridade.

Entretanto, se não abdicarmos que um fenômeno relacional só se concretiza em direção ao outro e se mantivermos que ação, física inclusive, implica relação, então é razoável admitir que intenção, frequentemente associada à interioridade, pode se localizar no exterior. Esse caminho parece ajustar-se à concepção de mente sustentada nas ciências cognitivas, que também será um dos assuntos do próximo capítulo, no qual serão assinalados tópicos pertinentes à percepção e consciência, ao paradigma do todo, bem como à dinâmica “figura-fundo”.

Vemos, portanto, que *intencionalidade* é um fator central nesta discussão que reposiciona o que é *interioridade*, também sob o argumento do gesto ser mais periférico do que movimento, no caso de Laban, e ação física, no caso de Grotowski e adeptos mais

²³Idem.

²⁴Idem

²⁵Idem

²⁶Cf. capítulo “Notas para compor metodologias”.

²⁷Idem

²⁸Idem

próximos. Faltaria conhecermos ao que se referem quando usam tais vocábulos, pois, se a linha grotowskiana concebe que só há, ou quase só, intenção nas ações físicas, e não no movimento e no gesto, e Laban baseia-se na constatação de que já há intencionalidade no movimento, é possível que os concebam diferentemente. Também a concepção de François Delsarte (1811 – 1871) talvez não coincida com nenhum deles dois. Porém, uma especulação sobre gesto nas artes cênicas não pode ignorar sua contribuição e sua influência.

Delsarte empenhou-se em firmar a transição da representação à expressão nessas artes e sentindo necessidade em descobrir como as pessoas realmente agem, movem-se e falam, estabeleceu complexas redes de ligações entre “Estados Interiores” e “Modalidades Expressivas Exteriores”, o que chamou de “Sistème”.

De acordo com Bonfitto (2001, p. 8) Delsarte distingue “vida”, “alma” e “espírito” como componentes constitutivos acomodados em estados interiores mostrados por meio de modalidades expressivas. Assim, à componente “vida” relaciona-se a modalidade expressiva “voz”, à “alma” corresponde “gesto”, e “espírito” se associa à modalidade expressiva exterior “palavra”. No vértice da expressão estaria o “gesto”, diretamente ligado à “alma”, aos sentimentos e às faculdades morais, atuando com e sem o auxílio da palavra e da voz, as quais adquirem definição a partir dele. Antecipando comportamentos de outros teóricos, pesquisadores e artistas, Delsarte apoiou seus estudos sobre o gesto com base em leis científicas como as instauradas na Estática, Dinâmica²⁹ e Semiótica (BONFITTO, 2001, p. 15).

Pelo que foi exposto, Laban e Grotowski discordariam de Delsarte, pois esse considerava cada gesto analisável do ponto de vista do equilíbrio, ou seja, transferência de peso, portanto, tese contrária àquela propugnada pelo primeiro. Delsarte analisa, ainda, o gesto como signo, levando em conta diferenças entre sintoma e signos/símbolos indo, assim, de encontro ao alegado por Grotowski, sobretudo, no que tange a gesto como expressividade: Segundo Bonfitto (2001, p. 16) para Delsarte não há verdade na expressão se uma modalidade expressiva exterior não corresponder a um respectivo impulso. Consequentemente, o gesto, como voz e palavra, está indelevelmente vinculado à interioridade.

²⁹A Estática é a parte da física mecânica que estuda sistemas que regulam o equilíbrio de corpos, isto é, o estado no qual o sistema de forças atuantes se contrabalançam e se anulam mutuamente. A Dinâmica é parte da física mecânica que se incumbe das leis que relacionam forças e movimentos pertinentes aos impulsos interiores. Peso é uma medida da força com que os corpos são atraídos para o ponto central da Terra. É interessante notar que na Física, construtos como força, movimento, ação, peso, equilíbrio, enfim, não são motivos de polêmicas e de dúvidas.

Já Dalcroze e Artaud (1896 – 1948) parecem ressoar com os postulados de Delsarte. O primeiro declarava-se, inclusive, legatário confesso dos ensinamentos do último. Não seria para menos, ao analisar o gesto à sua maneira, Delsarte punha em relevo processos caros a Dalcroze: modalidades dinâmicas do ritmo, além de inflexão e harmonia.

Dalcroze desenvolve suas pesquisas no contexto dos acontecimentos da virada do século XIX para o XX, marcada pela valorização da cultura corporal, cuja preocupação era fundir abordagens estéticas e pedagógicas. Também influenciaram verticalmente a obra de Dalcroze o Romantismo alemão, Schopenhauer, Nietzsche, Wagner – sobretudo a ideia da “obra de arte total” – e a proximidade com Appia. Um momento, portanto, de combate e questionamento ao pensamento dualista cartesiano e, conseqüentemente, à separação estreita entre mente e corpo, o que, como mencionamos, no que diz respeito às artes já não era propriamente uma novidade.

A consciência do ritmo é também a faculdade de captar as relações entre os movimentos físicos e os intelectuais, e de sentir as modificações que imprimem nestes movimentos os impulsos da emoção e do pensamento. Ela pede o emprego de todos os músculos conscientes. Portanto, para criar o sentimento rítmico, a educação deve colocar em movimento o corpo inteiro (DALCROZE, 1921, p. 120).

Os relevantes princípios e conclusões teóricas e práticas propostos por Dalcroze acompanham outras correntes pedagógicas que ganhavam vulto naquela época e imprimiam ao movimento corporal importante função na exploração cognitiva de maneira mais ampla. Partindo da execução do *movimento rítmico* se chegará à percepção do *sentido rítmico* (ou *sentido muscular*), *muito frequentemente tomado como um sexto sentido ou percepção proprioceptiva*. Não cabe aqui entrar em detalhes, mas é sintomático que Dalcroze dedique um capítulo de uma de suas obras para tratar exclusivamente de ritmo e gesto³⁰.

A definição de ritmo na qual Dalcroze se fundamenta, e encontrada entre os gregos na antiguidade clássica, reforça os vínculos com Delsarte no que concerne ao gesto (SILVA, 2008). O formulador da Rítmica compreende ritmo (do grego *rhuthmós*) como a expressão de emoções através de movimentos corporais regulares organizados, designando tudo que flui. Delsarte estabelece um elo entre *gesto* e *impulso interior* ou *expressão e processo interior*, sendo o corpo o canal de tais relações. Da perspectiva das modernas teorias, e não apenas nas artes cênicas, fica a ressalva sobre o intuito de Delsarte fixar um léxico gestual que adota para cada posição das partes do corpo um significado definitivo e alheio a construções culturais.

³⁰*Rhythmus und Gebärde im musikalischen Drama und vor der Kritik: Der Einzelspieler, Die Kritik und Die Masse* in DALCROZE, Émile-Jacques. *Rhythmus, Musik und Erziehung*, 1921.

No mesmo período e região do planeta, Artaud protesta contra a pouca importância dada ao gesto nas artes cênicas. Elege-o como um elemento que antecede ou prevalece sobre a palavra e como a célula da nova linguagem cênica: “A gramática dessa nova linguagem (teatral) deve ainda ser encontrada. O gesto é sua matéria e sua cabeça e, se quiserem, seu alfa e seu ômega” (ARTAUD, 1984, p. 141). E ainda, gesto e palavra, segundo o autor, são substâncias inalienáveis da atuação, preconizando a respiração como elo responsável pela ligação entre os dois, e por resgatar e manter a vida do que é executado pelo ator em cena. Artaud (1984, p. 142) não demarca claramente gesto e ação em sua poética teatral, de qualquer modo, do que deixou registrado podemos inferir que ao menos distingue gesto de ação: “... a necessidade de fazer dos gestos e das ações, signos; a materialização dos elementos do espetáculo, e conseqüentemente das ações e dos gestos com finalidade de agir sobre os sentidos.” Assim, para Artaud há de haver um empenho para que tanto gesto como ação se transformem em signos e, conseqüentemente, ao contrário de Grotowski, não seria automaticamente isso que diferenciaria gesto de ação, ou seja, ação não é por si só um signo, seja ela física ou não.

Não obstante a ênfase que Grotowski dá ao interesse de Stanislavski em se ater às ações físicas pelo caráter objetivo e apreensão do exterior dessas, não podemos negligenciar certa contradição do mestre russo revelada por seu empenho em reforçar a relação entre o que chamou de ação externa e interna, identificada pelo percurso da “Linha das Forças Motivais”, cujo eixo é o funcionamento dos processos interiores nos quais a “Memória Emotiva” está no centro:

Resumindo: o ponto principal das ações físicas não está nelas mesmas, enquanto tais, e sim no que elas evocam: condições, circunstâncias propostas, sentimentos. O fato de um herói de uma peça acabar se matando não é tão importante quanto as razões interiores que o levaram ao suicídio. (...) Existe uma ligação inexorável entre a ação de cena e a coisa que precipitou (STANISLAVSKI, 1989, p. 3).

Após este período, Stanislavski insistirá em “objetivos e tarefas físicas” que, por sua vez, atuam sobre a interioridade do ator no processo de execução performática. Seja numa fase ou na outra, ao que tudo indica, sua compreensão de “origem interior” é mais pertinente aos argumentos de Delsarte e Laban do que aos de localização em uma parte do corpo. Outro ponto em comum é a noção de “impulso”. Há acrescentar que, para Stanislavski, este pode gerar tanto uma “ação externa” como “interna”, portanto, funcional para o intérprete mesmo que imperceptível ao público.

Stanislavski (1986, p. 62) atribui ao gesto uma função menor, ou mesmo uma não função para cena. Como recurso convencional de palco, sugere que apenas sua adaptação à projeção de alguma experiência interior o converterá em ação real, dotando-o de conteúdo e propósito, mas nada afirma quanto à forma. Bastaria a adaptação de um gesto – mantendo sua forma, desenho, tempo, amplitude, energia e força – à memória de uma experiência interior para conferir-lhe conteúdo e propósito? Em outra passagem, Stanislavski demonstra que reputa ao gesto uma manifestação vazia, com significado fraco e sem objetivo, não lhe atribuindo a mesma importância que movimento e ação “que têm suas origens nos recessos da alma e seguem um traçado interior [e] são essenciais para os verdadeiros artistas no drama, no balé e em outras artes plásticas e teatro” (STANISLAVSKI, 1986, p. 74).

A análise que esta pesquisa explora sobre a operacionalidade do gesto em cena afasta Stanislavski de elos poéticos associados a Artaud e Delsarte, ao menos no que evoca a função ou não função do gesto para a cena; por outro lado, a importância e caráter dados à plasticidade do movimento, cujo alicerce para Stanislavski (1986, p. 83) deve ser sustentado por uma corrente interior de energia, o aproximam de Laban e Dalcroze. De fato, Stanislavski denomina “senso de movimento” a sensação interior dessa corrente de energia que passa pelo corpo, a qual deve ser coordenada com as batidas compassadas do tempo e do ritmo, aqui em sentido estritamente musical, isto é, como parte do fenômeno acústico temporal que regula a organização das durações de sons e pausas. Não obstante o destaque dado ao movimento, deve-se entender que ritmo, como aqui posto, não vai rigorosamente ao encontro da maneira como o formulador da Rítmica pensava.

Talvez essa “corrente interior de energia” imanente ao movimento se confunda com impulso para as ações físicas que, na acepção de Grotowski, descreve um percurso do interior para o exterior. Entretanto, paradoxalmente, este é um ponto que diferencia o encaminhamento de seu trabalho daquele proposto em diversas passagens por Stanislavski, para quem o sentido dos impulsos é do exterior para o interior do ator.

É possível que Grotowski tenha privilegiado desdobramentos oriundos dos preceitos da “Linha de Forças Motivas”, e que o pensamento de Stanislavski sobre o sentido do impulso tenha surgido numa fase posterior, inspirado pela produção e reflexões de Vsévolod Meyerhold (1874 – 1940), que concebia o teatro como sendo “em primeiro lugar, movimento no espaço, embora o texto nunca seja negligenciado. O que Meyerhold desvela em seu trabalho e em sua reflexão é um teatro teatral, no qual se afirma a importância da linguagem do corpo...” (PICON-VALLIN, 2012, p. 9). É possível que Stanislavski não concordasse com isso, ou que não considerasse gesto como uma das linguagens do corpo ou, sequer que gesto

fosse uma manifestação que constitua linguagem em qualquer circunstância. Há, igualmente, que se levar em conta que ele tenha mudado de opinião e que não haja registro, ou que esse não tenha sido suficientemente divulgado. Independente da, ou das, via(s) pelas quais se especule esse aspecto, a existência delas já é reveladora de discrepâncias.

Ao contrário, Meyerhold assume, flagrantemente, como alternativa ao desgaste resultante da associação da palavra com uma espécie de “racionalismo estéril”, um maior potencial de significação no movimento, elevando o poder da palavra através da busca de execuções que façam nascer poses, movimentos e gestos. Conforme o próprio Meyerhold (1975³¹, apud Bonfitto, 2001, p. 59): “Os gestos, as atitudes, os olhares, os silêncios, estabelecem a verdade das relações humanas; as palavras não dizem tudo. Torna-se necessário, portanto, um desenho de movimentos para situar o espectador na posição de observador perspicaz.” Tais concepções situam uma primazia a motivações e estímulos gerados exteriormente, ou no mínimo, a simbioses entre dentro e fora.

Entretanto, mais do que uma simbiose envolvendo exterioridade e interioridade, está em jogo uma maneira de existência fundada em outros pressupostos: no mínimo naqueles que, atualmente, as ciências da cognição, entre outras áreas, concebe como uma dialética entre exterior, interior e um lugar que não pertence nem a um nem ao outro, sem deixar de estar nos dois. Por isso, questões como ser ou não uma manifestação da periferia corporal, ou definir onde se encontra a origem de uma configuração corporal, tem um peso diferente do que antes. Ferracini (2009, p. 125) entende que “ação física, nesse contexto, é algo que ocorre no espaço ‘entre’ uma atividade e uma conexão externa a essa mesma atividade”, pressupondo, portanto, um vínculo com alguma imagem ou necessidade externa à atividade. E ainda, deve ou pode ser organizada, formalizada e ritmada, partindo de um corpo em conexão com o lado de fora e com engajamento psicofísico total. Aqui o esboço conceitual já se apresenta abrangendo um fluxo mais totalizante da existência que assume explicitamente a alteridade.

A expansão para além das instâncias exclusivamente interiores, se é que podem ser exclusivas, e que tem em conta uma visão integral de processos interativos, representa, generalizadamente, o fundamento da constituição do gesto. Para nossa circunscrição é marcante que um representante do universo teatral da proporção que tem Bertolt Brecht (1898 – 1956) compreenda como “esfera dos *gestos* aquela a que pertencem as atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras. A posição do corpo, a entoação e a expressão fisionômica são determinadas por um *gesto* social” (BRECHT, 1978, pp. 124 e

³¹Meyerhold, V. La Rivoluzione Teatrale, Editora Riuniti, Roma, 1975.

125), que cenicamente torna-se a expressão corpórea e conceitual das relações sociais que se verificam entre os homens de uma determinada época e que se encontra subjacente a todos os acontecimentos narrativos.

Ao estudar o teatro épico, Benjamin reserva ao gesto a função de demonstrar e significar a aplicabilidade da dialética, que põe à prova as condições sociais, porém, a partir da espécie humana:

As dificuldades com que se confronta o diretor num ensaio não podem ser solucionadas sem um exame concreto do corpo social. A dialética visada pelo teatro épico não se limita a uma sequência cênica no tempo; ela já se manifesta nos elementos gestuais, que estão na base de todas as sequências temporais (...) (...) podemos dizer que no teatro épico a matriz da dialética não é a sequência contraditória das palavras e ações, mas o próprio gesto (BENJAMIN, 1987, p. 88).

Conceber o gesto, ou qualquer outro componente cênico, no contexto de uma dialética das condições sociais redimensiona aspectos, noções e conceitos como os que foram apresentados nestas especulações.

A maneira como Ferracini articula a trajetória da ação física desde sua formulação, propõe uma perspectiva que a coloca num campo temático inerente ao gesto, senão em sua magnitude ordinária, ao menos como operador cênico, como ele define. Sobretudo quando assevera que a ação física nunca é em si, ou conectada com algum universo específico e hermético, mas relacional, isto é, viabiliza um duto de interligação entre o individual e o mundo, projetando tal relação em fluxo. A tônica, portanto, recai na ação física como matriz, quando esta é assumida como território do corpo-subjétil,

enquanto um conjunto de práticas operativas e qualitativas tanto no nível atual macroscópico das percepções e materialidades precisas como também nas zonas de micropercepções e de forças virtuais produzidas no encontro com o outro (ou outros) em ampliação de potência (FERRACINI, 2009, p. 126).

Tanto nas argumentações a partir de contextualizações sociais, como de passagens entre indivíduo e mundo e vice-versa, o que continua em pauta são elaborações no âmbito da ideia de “dentro e fora”, além do trânsito entre essas instâncias.

Se da análise de Ferracini é possível inferir que as aplicações de ação física ofereceram variações em comparação às explanações mais estritamente próximas às fontes, conferindo-lhe partes e atributos próprios do gesto; da avaliação de Bonfitto sobre a

adjetivação feita por Mikhail Tchekov (1891 – 1955) de “gesto” como “psicológico” pode-se reconhecer um vetor em sentido contrário.

Em que pese que pareça quase uma contradição em termos, ou pelo menos um oxímoro, com “gesto psicológico” Tchekov (1996³², p. 30 apud Bonfitto, 2001, p. 99 e 102) aconselha procedimentos que em muito lembram os de Stanislavski para as ações físicas, ao menos no que é pertinente à “Linha das Forças Motivadas”: *“Quanto mais o ator trabalhar em cima de sua imaginação, robustecendo-a por meio de exercícios...”*, e *“O que deve fazer o ator para aperfeiçoá-las (as imagens)? Deve fazer perguntas a essas imagens, como as faria a um amigo”*. Também resvala naquele diálogo interno sugerido por Carreri com a “Dança das Intenções”. Outra proposição ratifica este apelo ao comando de cadeias interiores:

Imagine-se fazendo, inicialmente, algum movimento simples... Estude este movimento em sua imaginação e depois concretize-o. (...) Repita esse exercício até estar certo que seu corpo obedece em todos os detalhes... (...) Aplique o mesmo exercício para imaginar uma personagem de uma peça ou de um romance... (TCHEKOV, 1996, p. 27).

Essa exortação de obediência do corpo em detalhes não receberia a aprovação de Patrice Pavis. Ao menos é o que se pode extrair de sua crítica ao risco do corpo tornar-se obediente demais na prática teatral de Brecht e, portanto, sem vida, mantendo-se como um simples executor de construções intelectuais, e o Gestus um gesto sem corpo. O que, imagina-se, tem validade como expressão metafórica, pois, como seria um gesto sem corpo? Da mesma maneira, como seria um gesto (exclusivamente) psicológico? Em todo caso, mais uma vez estamos diante da divisão do dentro – imaginação, diálogo interior – e do fora – a obediência do corpo em detalhes e a posterior concretização.

Na continuidade de sua avaliação Bonfitto (2001, p. 97) interpreta que Brecht, ao considerar que o processo de *confecções de ações (físicas* – não mencionada literalmente, apenas dedutível pelo contexto) como composto de intervenções advindas de conjunturas exteriores sobre a fisiologia do corpo do ator, põe em risco a produção de resultados fecundos, já que o correto, segundo Bonfitto, seria as ações traduzirem física e vocalmente conceitos, percepções e reflexões. Isto não se inclinaria à concepção do corpo obedecer a determinações de recessos interiores? Também não ratificaria a cisão cartesiana corpo-mente para a qual a fenomenologia, as neurociências e a semântica cognitiva apresentam alternativas? Ele também organiza um encadeamento entre movimento, ação e gesto posicionando o primeiro

³²Tchekov, Michael. Para o Ator, Martins Fontes, São Paulo, 1996.

através de sua execução e suas qualidades como gerador dos outros dois. Além disso, na medida em que esboça o gesto psicológico como um gesto global, o posiciona análogo ao princípio defendido por Brecht, isto é, o gesto manifestando todas as características presentes no personagem (Bonfitto, 2001, p. 101). Ainda tratando de Tchekov, menciona outras equivalências com aquilo que Brecht expressará como “mera gesticulação” e linguagem gestual

na medida em que reconhece a diferença entre o “gesto cotidiano” e o “gesto psicológico”, além de propor ulteriores diferenciações internas ao ritmo. Oferece, desta forma, novos parâmetros, seja para pensarmos sobre o gesto, um gesto teatral, cênico, diferente da simples reprodução dos gestos cotidianos, seja para uma utilização mais complexa do ritmo (BONFITTO, 2001, p. 101).

O que está em torno destes temas compõe o núcleo desta pesquisa, que abalizará percursos de cultivo do gesto que, em princípio, têm como objeto sua dimensão cotidiana, com a proposição de experimentar adaptações de tais percursos aos estudos e práticas teatrais. Assim, não encaramos como satisfatório constatar que há diferença entre “gesto cotidiano” e “gesto psicológico” ou teatral ou cênico, muito além disso, o aprofundamento da discussão é conduzido pela verificação de qual ou quais são as diferenças, e sob que perspectivas são vislumbradas. Basta que seja executado sobre um espaço cênico para que se torne cênico? Se sim, sob quais parâmetros? O que, talvez, se deva admitir é que, quaisquer que sejam os motivos e causas, não são raras performances nas quais aconteçam gestos cotidianos ou “mera gesticulação”. Embora não seja descartável que em alguns casos isto faça parte de um desejo, escolha ou projeto de encenação, a constância e modo em que isso ocorre deixam dúvidas sobre a profundidade e atenção com que se lida com o gesto poético.

Em uma abordagem introdutória o gesto classificado como cotidiano, ou a gesticulação, pode estar muito próximo do gesto em sua operacionalidade cênica, tanto como forma quanto como funcionamento, o que torna exames e reflexões a respeito de quando, como, porque e para que são estabelecidos engates do gesto na cena tanto mais interessantes quanto necessários. Neste sentido, a gística emparelha-se, como prática operativa na construção cênica, ao movimento e à ação física, tal como discernida por Grotowski, Stanislavski e Ferracini, entre outros.

A exemplo de vários autores do âmbito teatral que, mesmo com inevitáveis embaraços nas ofertas de explicações, procuraram em outras áreas apoio às suas inquietações e postulados, encontrei sustentação para maturação desta pesquisa no diálogo com os estudos da

gestualidade e com a multimodalidade na comunicação face a face, campos que se ocupam com nosso tema em profundidade.

Essas esferas de pesquisa do gesto apresentam recursos para dialogar com compreensões situadas no âmbito teatral como as que De Marinis (2012, p. 49) faz emergir ao perguntar, sem especificar a natureza do gesto em questão, “... em que repousa a capacidade de um gesto de induzir-estimular em quem o assiste as sensações-sentimentos... de quem o executa?” Indica como resposta uma tendência inata do ser humano de identificação que pressupõe além da mente, da psicologia e das emoções, também e em primeiro lugar o corpo, ou seja, o cérebro, o sistema nervoso e tudo nele envolvido: fala de empatia muscular. Até esta parte, sua digressão parece atribuir particular importância ao gesto. Entretanto, na continuação voltamos a um impasse:

...os neurônios-espelho hoje parecem confirmar que, para estimular uma resposta naquele que assiste, não são suficientes simples gestos, mas movimentos intencionados, isto é, providos de um objetivo, de um impulso, ...servem-se das ações físicas... (DE MARINIS, 2012, p. 49).

Não é tarefa simples coadunar argumentos que são autoexcludentes como, a potencialidade intersubjetiva do gesto como acontecimento integral entre seres humanos com a ausência deste potencial no próprio gesto, ou seja, se tudo está entrelaçado, então também intencionalidade no fenômeno gestual.

Apesar das conclusões contraditórias mostradas anteriormente, De Marinis (2012, p. 50) cita Jousse (1974³³) para novamente sublinhar o valor do gesto. Ele fundamenta seu trabalho no pressuposto do ser humano ser concebido como um animal mimético e que, assim, nós conhecemos as coisas somente na medida em que elas se jogam, se “gestualizam” em nós. Também deixa supor que relativiza a natureza de processos guiados por resultantes intencionais e comandados pela razão, pois defende que todo tipo de experiência estética multissensorial e cinestésica é, de fato, visceral, como consequência de possuímos um “cérebro entérico”, mas nem por isso não pensante (DE MARINIS, 2012, grifo nosso).

A partir disso, podemos supor que a fixação de intencionalidade não é dominada, exclusivamente, por uma habilidade racional comandada pelo intelecto e dependente de um discurso formatado por palavras organizadas num diálogo interno, como seria sob a égide do princípio cartesiano do *cogito ergo sum*.

³³JOUSSE, Marcel. *Anthropologie du geste*. Paris, Gallimard, 1974.

O que torna a argumentação de De Marinis inconstante é que, ao mesmo tempo em que desvenda o gesto desprovido de objetivo e de impulso por não ser movimento intencionado, denuncia que a experiência estética ocidental, herdeira em sua codificação normativa da cultura grega e da cultura judaico-cristã, assenta-se sobremaneira no *logos* e na *distância*. Mais uma vez não é delineado o que é e o que comanda a intencionalidade. Ou seja, devemos admitir que a experiência estética ocidental que é desencarnada, fundamentalmente encravada na compreensão-interpretação, caracterizada pela alienação do corpo, alheia aos sentidos baixos, aos nervos do movimento, enfim, à participação física direta é a propulsora da intencionalidade?

Porque, então, não bastariam simples gestos, se nestes “repousa a capacidade de induzir-estimular em quem o[s] assiste as sensações-sentimentos” cuja identificação pressupõe, em contraposição ao *logos* e à *distância*, “além da mente, da psicologia e das emoções, também e em primeiro lugar o corpo, ou seja, o cérebro, o sistema nervoso e tudo nele envolvido”? Por que essa concepção totalizante da existência humana excluiria o gesto da possibilidade de participar de um modelo diferente de compreensão de intenções, baseado sobre uma representação motora não proposicional, mas em mecanismos neurais do comportamento mimético? Como o próprio De Marinis, parcialmente, reconhece,

...a descoberta dos neurônios-espelho nos permite compreender melhor o funcionamento da relação teatral, a identificação espectador-personagem, a empatia espectador-performer, a cinestesia e chegar, então, a colher o conteúdo *real* de metáforas (DE MARINIS, 2012, p. 54).

As investigações e ponderações de Rüdiger, no trabalho mencionado, provocam suspeitas que outros fatores, talvez mais decisivos, contribuem para o alijamento do corpo das condições existenciais no ocidente que não apenas a “herança grego-romana-judaico-cristã”. Se esta fosse o único fator, os anos de 700 não teriam sido tão profícuos em considerações ao corpo como entidade cognitiva e expressiva, nem teriam deixado rastros para serem retomados.

Sugerimos que complementaríamos os argumentos postos se estivessem indicados acontecimentos sócio-históricos que puseram em marcha um projeto civilizatório tão ou mais decisivo quanto a dita herança: a Revolução Burguesa e a Revolução Industrial. Daí a hipótese de um hiato, e não de entrada tardia, da função da experiência corporal, ou do corpo, como integrante da totalidade na produção de conhecimento. Mais do que isso, embora sejam ainda necessárias pesquisas e reflexões mais aprofundadas, não é completamente disparatado

que a este projeto civilizatório tenham sido convenientes modos de vida e pensar que instrumentalizassem, segundo interesses de dominação, um condicionado protagonismo da corporeidade.

Entendendo-se o gesto como um paradigma da totalidade existencial, na qual o corpo é intrínseco, em que habitam simbioticamente as dimensões cognitivas, criativas e expressivas, seria inevitável que o gesto, com todas as suas implicações, perdesse importância e atenção para a ordem artística estabelecida e, portanto, para a teatral também.

Atualmente, a relevância da corporeidade em várias esferas do conhecimento é quase unânime e as artes, como temos citado ao longo deste capítulo, além de não fugirem à regra são precursoras deste postulado. Há, assim, uma noção reinante no teatro que relaciona entre os materiais presentes em sua prática o corpo como canal de expressão, como conector entre processo interior e manifestação. Esta noção apresenta como matriz a fenomenologia de Merleau-Ponty, que atribuiria ao corpo tudo aquilo que é ligado ao ser humano, portanto, uma unidade psicofísica.

No próximo capítulo apresentaremos as inquietações epistemológicas e metodológicas inspiradas na fenomenologia e na Gestalt que acompanham esta investigação. No entanto, gostaria de adiantar aqui um dilema: como se apresenta um corpo como unidade psicofísica e, ao mesmo tempo, canal entre partes que, em princípio, não estão nele, mas são ele? Esses processos interiores habitam outra(s) entidade(s) e recorre-se ao corpo para transmissão do que se quer manifestar?

Superar tais impasses, que talvez pertençam mais às imposições linguísticas do que às condições epistemológicas e ontológicas, não parece simples nem prescindível.

Pavis (2003) se refere aos usos do corpo comparativamente em diferentes artes da cena como expediente para sintetizar análises de espetáculos. Propõe um “arco-íris das artes do corpo na qual se vai imperceptivelmente de uma cor à seguinte em um percurso transversal que se ri das velhas compartimentações” (PAVIS, 2003, p. 112).

A mímica se baseia em codificações de movimentos e de personagens, conduzindo a uma gestualidade depurada reconhecível e reproduzível. O corpo dançante deixa mais facilmente perceptível a intensidade e a direção do movimento que seu conteúdo ou seu sentido, já que, segundo Pavis (2003), não inscreve a lógica de uma narrativa ou de uma fábula. No contexto teatral, o intérprete adota uma posição intermediária entre o mímico e o dançarino, pois,

por um lado, baseia seu gesto e sua palavra em codificações, por outro, tende a negá-las, a apagar os pontos de referência, a mascarar a construção convencional de sua personagem. O corpo-teatro é submetido a uma perpétua denegação: apresenta-se em sua materialidade e refugia-se em sua ficcionalidade (PAVIS, 2003, p. 113).

O “corpo-teatro” encontra abrigo provisório desta contraposição (materialidade/ficcionalidade) na vetorização, isto é, no percurso dos sentidos pelo emaranhado de signos em direção à ordenação da representação, ao menos como primeiro impulso de uma narrativa entre as diversas partes da obra cênica. Pavis (2003) avalia que a performance teatral se divide entre vetorização linear e pulsão não canalizável, mudando ininterruptamente as regras do jogo ao alternar desejo mimético e fluxo pulsional. Desta convicção desdobra-se que “a identificação do espectador se dá mais com a técnica gestual do que com a personagem ou suas emoções” e conclui que “o estatuto do gesto varia, assim, de um gênero para outro, segundo uma dominante que não exclui, no entanto, as influências dos gêneros entre si” (PAVIS, 2003, pp. 117-118, grifo nosso). Mas não apenas isto, as regras de organização do gesto podem variar dentro de um mesmo gênero, ou mais amplamente, dentro de um mesmo contexto comunicativo, representacional e expressivo.

A variação é, assim, uma constante em uma poética teatral cujo princípio estético tem por fundamento o gesto, como é o caso do teatro épico. Conforme Benjamin (1987, p. 80) “o gesto é seu material, e a aplicação adequada desse material é sua tarefa.” Na resolução desta tarefa são estabelecidas linhas narrativas tramadas através do gesto que apresenta a vantagem de ser pouco falsificável e ter um começo e um fim determináveis, em contraste com as ações. Benjamin ainda ressalta que este

caráter fechado [começo e fim determináveis], circunscrevendo numa moldura rigorosa cada um dos elementos de uma atitude que não obstante, como um todo, está escrita num fluxo vivo, constitui um dos fenômenos dialéticos mais fundamentais do gesto (BENJAMIN, 1987, p. 80).

A quantidade e variedade de gestos são obtidas pela interrupção de ações. Isto provoca descobertas de situações, alicerce do teatro épico, em oposição à mera reprodução de situações. Portanto, para esta poética teatral a interrupção está em primeiro plano. Isto situa o gesto no núcleo do pensamento de Brecht, já que o teatro épico é proposto como transformador do interesse originário num interesse de especialista, isto é, dirige-se a indivíduos interessados. A linguagem gestual, para ele, se baseia no gesto como revelador de determinadas atitudes daquele que as assume diante de outras pessoas. O que é reforçado pelo

argumento de que o público se identifica com os protagonistas cênicos mais pela técnica gestual do que com os personagens ou suas emoções.

O ímpeto especulativo lançado até aqui não se finda, porém, pelo que foi apontado no decorrer deste capítulo, deve ser parcialmente contido para que possamos apresentar a contribuição deste trabalho. Do contrário apenas seriam reiterados modos de considerar o gesto no domínio teatral que parecem já resolvidos. Por isso fazemos coro com Quilici que, na introdução de um de seus artigos, alerta para uma das principais funções do pensamento teatral na atualidade:

(...) colocar em cheque alguns termos recorrentes do nosso discurso artístico e teórico, cujo uso tende a se automatizar. Alguns deles tornam-se ‘expressões chaves’ que acabam definindo todo um horizonte de preocupações e investimentos criativos e intelectuais. Tais noções têm também o poder de conferir certo contorno a uma realidade artística plural e multifacetada, que muitas vezes desafia nossa compreensão e nos lança na dispersão... Habituaamo-nos às ‘palavras da tribo’, que passam a ser incorporadas de modo quase natural à fala.

(...) Faz-se necessário, então, o desmanche das ‘palavras chaves’ que se cristalizaram demais, que adquiriram uma espécie de crosta, perdendo algo de seu brilho e poder de designação. O pensamento tem, então, que reinventar seus caminhos e seus abismos (QUILICI, s/d).

Esta reinvenção não prescinde de princípios definidos e conceitos claros que propiciam à prática experimentações sem restrições: “o que deve ser preservado é a concepção que, construída pela experiência de cada um, sustenta a atitude do artista no confronto com os desafios de seu ofício” LOPES (2005, p. 99).

Para discutir e refletir sobre a cristalização, efeitos e soluções possíveis de gesto propondo reinvenções de caminhos e, sobretudo, abismos, porém, preservando a experiência de cada um, vamos apresentar a seguir subsídios epistemológicos e metodológicos que são, ao mesmo tempo, inspiração e apoio ao desenvolvimento desta pesquisa.

2. Notas para compor metodologias

A especulação em torno do gesto no capítulo anterior foi acompanhada de uma breve e parcial recapitulação de menções que abrangem o assunto desta investigação. Às referências consultadas em publicações impressas foram agregados alguns depoimentos e registros tornados públicos, mas não impressos. A diversidade de modalidades pelas quais se torna uma concepção pública é, aliás, motivadora tanto da pesquisa em si, quanto do que nos inspira teórica e metodologicamente.

Como já foi explicitado no primeiro capítulo, uma intensa revisão bibliográfica seria fora de propósito; por isso, a opção por especular permitiu que fossem pinçadas importantes, atuais e definidoras diretrizes. Tal opção teria o mérito de, ao tonalizar a especulação com contornos de debate, aumentar a extensão e a profundidade dos tratamentos dados ao tema, ajudando a distinguir perspectivas centrais e facilitando a delimitação do conteúdo.

Faz parte dessa delimitação checar sentidos artísticos e teóricos do foco deste estudo que circulam já acomodados em “expressões tribais”, com as quais estamos habituados e, por um tipo de inércia reflexiva, vão perdendo sua capacidade de designação, turvando princípios e conceitos que poderiam enriquecer a prática de experimentações.

Depois de aberta e reconhecida esta trilha, bem como localizados os desafios em percorrê-la, era preciso encontrar quem pudesse guiar a investigação por caminhos que, ultrapassando os limites de exercícios reflexivos, conduzisse a possíveis resoluções alternativas para poéticas teatrais e formativas da área onde se articula o tema.

Assim, as inspirações epistemológicas e metodológicas que serão expostas constituem o solo sobre o qual são cultivadas as atividades necessárias para aquisição de informações, tanto bibliográficas quanto experienciais, com as quais serão desdobrados os argumentos que evoluem a tese aqui apresentada.

Sem me isentar de inevitáveis imprecisões, dentre as direções acessíveis aquelas nas quais considere ter encontrado proposições pertinentes e instigantes para chegar aos objetivos apontados foram: a fenomenologia, sobretudo a filtrada por Maurice Merleau-Ponty (1908 – 1961), a teoria da Gestalt e as ciências cognitivas. Num entendimento panorâmico, todas se entrecruzam e dialogam em vários aspectos. Dentre eles, a fundamentação para conduzir uma pesquisa de caráter qualitativo, o peso dado às fontes não bibliográficas, isto é, a informações oriundas de praticantes que dão vida ao objeto em exame e, entre outras bases, o debate

contínuo sobre a cristalização de expressões e seu funcionamento.

Assim, a especulação sobre as inserções dos termos gesto, ação e movimento nas artes cênicas apoia-se em declaração de Merleau-Ponty (1967³⁴, apud CARMO, 2002, p. 75) que recupera alguns diálogos platônicos nos quais Sócrates, ao interrogar os sofistas sobre o que era um determinado fenômeno, obtinha como resposta *exemplos* desse fenômeno e não sua *definição*. Esse artifício, bastante recorrente em dicionários, é encontrado em algumas ciências, como na psicologia experimental, propensas aos métodos das ciências da natureza. Entretanto, completa o filósofo grego, quando procuramos algo é sinal que já temos em mente de forma intuitiva sua definição. Cabe, então, primeiramente explicitar a *essência* da coisa a ser definida.

Pode parecer um tanto retórico, mas é necessário perguntar se a explicitação da essência de algo já não é, em si, sua definição. Deste modo, ter-se-ia que enfrentar o desafio de se pensar a respeito da *essência do que é definir*, posto como recurso metodológico pressuposto para encontrar meios que proponham *essências de definições* para aplicá-las nas mais variadas oportunidades. Isso parece vir ao encontro de hipóteses para a reflexão sobre como o conhecimento se desenrola, sobre a importância e a necessidade de revisão e de questionamento do uso automatizado, por vezes automático, e irrefletido de termos e expressões em contextos que deveriam transcender o comportamento mediano do uso ordinário e que, sofisticamente, não ultrapassam a exemplificação como método cognitivo.

Um inventário epistemológico escaparia aos propósitos desta exposição, além de constituir empreitada que vai muito além da competência do autor. Posto isso, vale a pena, entretanto, retomar brevemente algumas linhas das teorias do conhecimento.

Depois da dissolução kantiana das teorias filosóficas metafísicas do conhecimento, no século XIX, e da ascensão do positivismo, a epistemologia, tida como teoria do conhecimento, assume, progressivamente, o estatuto de teoria da ciência, mais especificamente, de uma das ciências empíricas de natureza.

Por meio do pensamento empirista anglo-saxão e alemão (Círculo de Viena), a epistemologia torna-se uma reflexão normativa que busca estabelecer critérios de demarcação entre “a ciência e a não-ciência”.

Tal concepção positivista irá se distanciar de pensadores que propõem outras, capazes de abarcar a atividade científica real: contexto de descoberta, mudanças sociais que afetam as transformações de paradigmas científicos, etc.. Esse movimento também pode ser associado, do lado anglo-americano, ao desenvolvimento da sociologia das ciências e a diversos estudos

³⁴MERLEAU-PONTY, Maurice. La structure du comportement. 6 ed., Paris, PUF, 1967.

sobre o conhecimento comum e o senso comum, oriundos da etnometodologia, do interacionismo simbólico e da sociologia cognitiva, bem como do *linguisticturn* da filosofia de expressão inglesa.

Do lado francófono e europeu continental, a epistemologia vai se libertar do estudo estrito da lógica científica para incorporar em suas preocupações a história das ciências, a psicologia, a sociologia e a antropologia das ciências. Sem falar de pensadores mais radicais como Derrida, Lyotard ou Foucault, que questionarão profundamente a racionalidade e autonomia científicas, esforçando-se para denunciar a convivência delas com diferentes formas de poder.

Desde a década de 1960, pode-se dizer, assistimos a certo esfacelamento do campo tradicional da epistemologia e à sua progressiva abertura a diferentes “objetos epistêmicos”, especialmente o estudo dos saberes cotidianos, do senso comum, dos jogos de linguagem e dos sistemas de ação por meio dos quais a realidade social e individual é constituída.

Assume-se, assim, uma vertente de construção epistemológica que tem como premissa uma esfera de produção de conhecimento empreendida por profissionais específicos, portanto, também os das artes.

Essa corrente de desenvolvimento cognitivo tem o fim de instaurar e delimitar um compromisso em favor de certas posturas teóricas e metodológicas que devem funcionar como um vetor para a descoberta de dimensões que sem elas não veríamos. Tal vetor aponta para a prática profissional como o conjunto dos saberes utilizados pelos profissionais em seu espaço de trabalho cotidiano para o desempenho de suas tarefas. A noção de “saber” será admitida em um sentido amplo, que engloba os conhecimentos, as competências, as habilidades (ou aptidões) e as atitudes, isto é, aquilo que muitas vezes foi chamado de saber, saber-fazer e saber-ser. Em sentido estendido reflete os próprios saberes profissionais (TARDIFF, LESSARD e LAHAYE, 1991; TARDIFF e GAUTHIER, 2000 a).

A finalidade de uma epistemologia da prática profissional é organizar e revelar esses saberes, compreender como são integrados concretamente no fazer profissional e como são incorporados, produzidos, utilizados e transformados em função dos limites e dos recursos inerentes às atividades de trabalho. Ela também almeja compreender a natureza desses saberes, assim como o papel que desempenham tanto no processo de trabalho quanto em relação à identidade profissional.

Conforme a palavra de ordem da fenomenologia, essa atitude pesquisadora dos saberes profissionais implica em “uma volta à realidade”, isto é, um processo centrado no estudo dos saberes dos agentes em seu contexto real de trabalho e em situações concretas de

atividade. O pressuposto subjacente é que os saberes profissionais sejam constituídos dos saberes do fazer, ou ainda, dos saberes do e no trabalho. Esse enfoque considera que o profissional, sua prática e seus saberes não são entidades separadas, mas “co-pertencem” a uma situação de trabalho na qual “co-evoluem” e se transformam (TARDIFF, 2000), dito de outro modo, um processo de conhecimento situado.

De acordo com explicitações de Viotti (2013, informação verbal³⁵), a cognição situada relativiza as convicções da cognição corporeada, já que para essa tudo acaba em operações cerebrais e para aquela o conhecimento não está necessariamente localizado no cérebro, pois reconhece uma interação dinâmica entre corpo, mente e mundo. Nesse sentido, a cognição se estende para além do sujeito cognoscente. Desta forma, amplia-se a noção abordada por De Marinis, que trouxemos no capítulo anterior, que considera o desenvolvimento dos saberes abrangendo mais do que o cérebro, o cérebro abdominal ou sistema nervoso entérico.

Viotti ainda expõe que uma das tarefas das ciências cognitivas em sua primeira fase consiste na manipulação de signos, entendendo-os como enraizados, isto é, não dependentes da lógica matemática para entender processos de significação, uma vez que modelos matemáticos não reconhecem ocorrências fora deles mesmos.³⁶ Assim, a cognição situada é estabelecida a partir de áreas centrais de estudos, mas não únicas nem exclusivas, articuladas em torno do pensamento sistêmico, cuja concepção da natureza do aprendizado engloba uma diversidade de pontos de vista, como social, psicológico, neurológico, etc.. Cultura, portanto, apresenta-se como um fenômeno dependente dos sistemas que a contêm: sociedade, estrutura orgânica e natureza inorgânica.

A ciência cognitiva apresenta vários temas. Um deles é a vertente construtivista que concebe as pessoas criando conhecimento como resultado da interação entre as crenças que já têm e as novas ideias que encontram; o construtivismo não nega o papel do cérebro, mas enfatiza que ele não é o local de controle que determina os comportamentos, nem mesmo o indivíduo é o local de controle. A mente não pode ser localizada como um sistema que existe unicamente dentro do cérebro de uma pessoa. Nota-se que dessa concepção aproxima-se o entendimento de Ferracini da ação física ocorrer no espaço entre uma atividade e uma conexão externa, o que, entendemos, é intrinsecamente pertinente ao fenômeno gestual.

Outro tema de destaque é a linha do pragmatismo americano (Pierce/Dewey), para a qual conhecimento não é transferência, mas sim transformação interna por meio de atitudes e comportamentos, afirmando que o aprendido é subjetivamente interpretado e assimilado,

³⁵Informação obtida em aula da professora Evani Viotti da FFLCH/USP no dia 07/03/2013.

³⁶Cf. início do capítulo “Empírico-apriorístico”.

contrapondo-se, portanto, ao behaviorismo. Tal tema conduz a uma mediação filosófica de cognição como processo pelo qual o conhecimento não é passivamente recebido, mas ativamente construído pelo sujeito cognoscente. A cognição, portanto, é adaptativa e serve para organizar o mundo experienciado, em contraposição ao realismo metafísico, não para descobrir uma realidade ontológica. Para sustentar essa posição são estabelecidas interfaces com a neurobiologia e abordagens sociológicas de Leontiev, Vygotsky e Wertsch sobre cognição.

Há ainda a se destacar como tema das ciências cognitivas a interação mútua entre indivíduo e sociedade, com ênfase no ambiente de aprendizado, nas pessoas com quem o aprendiz interage, na comunicação interpessoal e na ação em grupos. Esse modo de conceber dinâmicas cognitivas ficou conhecido como interacionismo simbólico (Mead/Goffman/Polanyi/Latour) que, sinteticamente, postulam a emergência da mente e do self como um processo social a partir da comunicação significativa. O foco recai na construção da identidade pessoal a partir da interação de indivíduos, através da comunicação linguística. Significados são construídos socialmente e se interrelacionam com ações. O que é entendido como social, neste caso, é fundamentado como nível local – o social como aqui e agora ou o que está próximo ao individual – isso leva o interacionismo simbólico a tomar a formação do social na ordem inversa da sociologia clássica. Um aspecto conclusivo de confluência dos pontos levantados, na explanação de Viotti (2013), aponta para o ser humano com tendo uma constituição cognitiva multimodal (informação verbal³⁷).

No que diz respeito às linguagens artísticas e às artes da cena em particular os saberes dos atores em seu contexto real de trabalho, em situações concretas do fazer, são compartilhados e transmitidos por meio de diferentes formas não restritas à linguagem verbal. Não seria exagero reconhecer a linguagem teatral como um lugar privilegiado da constituição cognitiva multimodal. Assim, seria muita parcialidade se não aceitássemos diferentes formas de pensamentos, ou ao menos, as diversas configurações que estes podem assumir, o que pode coincidir com os múltiplos recursos linguísticos por meio dos quais se pensa o e no contexto teatral.

Essa acepção nos induz a ouvir mais detidamente o que nota Merleau-Ponty sobre o papel da palavra no pensamento ou sobre a relação entre palavra e pensamento. Isso não significa que abandonaremos o viés da postura de pesquisa proposto pela fenomenologia como uma “volta à realidade” do profissional e, muito menos, que não aprofundaremos a sugestão de Quilici, com a qual concluímos o capítulo anterior. De qualquer forma, aportes

³⁷Informação obtida em aula da professora Evani Viotti na FFLCH/USP no dia 07/03/2013.

epistemológicos assentados em princípios de uma constituição cognitiva multimodal também parecem não se desviar muito da obrigatoriedade de entendimentos lexicais.

Para Merleau-Ponty (1960³⁸ apud CARMO, 2002, p. 98), pensamento e palavra “são correias de transmissão, estímulos um para o outro. Todo pensamento vem das palavras e para elas regressa, toda palavra nasce em pensamento e nele termina”, conseqüentemente “não há o pensamento e a linguagem: examinando-os verificamos que cada uma das duas ordens se desdobra e lança um tentáculo para outra”, o que poderíamos resumir como o pensamento falante e a fala pensante.

O conceito de *linguagem falante* carrega um teor de criatividade, cuja elaboração é feita a partir de uma noção de linguagem na qual a intenção significativa está em estado nascente (MERLEAU-PONTY, 1999). Na *linguagem falante* se encontra a fala autêntica ou originária, a que nos surpreende e que pode chocar ou causar estranhamento.

Esta noção traz consigo a ideia da “verdadeira palavra”, que tem o poder de significar e passa a ser a mais eloquente (ou mais expressiva) por estar “ausente” de toda comunicação corriqueira. A linguagem falante tem como paradigma a forma de elaboração em um texto literário, poema ou filosofia; nestes casos, as palavras são esculpidas ou polidas à exaustão. Por consequência, Merleau-Ponty (1960³⁹ apud CARMO, 2002, p. 106) postula que *sabemos uma ideia* quando podemos organizar à sua volta um discurso que tem sentido coerente.

A fenomenologia pontyana busca o que chama do *sentido* do texto, que não sendo necessariamente o explícito, tem de ser legítimo e não pode ser inventado, ou seja, deve-se partir do que o autor do texto disse ou escreveu.

Tal aspecto parece, neste momento da reflexão, colocar em segundo plano o que poderíamos considerar como uma dialética entre a expressão do texto lido e o pensamento, em outras palavras, experiência e cultura do leitor. Isso porque o fenomenólogo propõe tratar-se da compreensão daquilo que vai do dito *explícito* do texto ao seu *não-dito*; entre aquilo que é da ordem do *refletido* – que está discursivamente expresso – e aquilo que não se explicita na organização externa do texto, provavelmente, associado ao pré-reflexivo corpóreo ou pré-pessoal, que é a experiência apreendida corporalmente atribuindo sentido e significado, e que precede escolhas conscientes, reflexivas, sustentadas por um discurso, mesmo que seja aquele diálogo interior.

De fato, o escritor, como o tecelão, trabalha pelo avesso: “preocupa-se unicamente com a linguagem e em sua trilha vê-se, de repente, rodeado de sentido” (MERLEAU-

³⁸MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signes*. Paris, Gallimard, 1960.

³⁹MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signes*. Paris, Gallimard, 1960.

PONTY, 1960⁴⁰ apud CARMO, 2002, p. 116). Não seria, aliás, superficial lembrar que a raiz etimológica da palavra “texto” é tecer. Isso implica que os significados possíveis embutidos em um texto escapam ao controle total do autor, principalmente se passarmos a considerar a dialética existente entre intenção, interpretação e compreensão. Estamos levando em consideração a relação com a experiência do leitor, ouvinte, interpretante, ou seja, conforme as ciências da cognição, existe um conhecimento tácito que trazemos da nossa experiência de vida e que interage em grupos. (VIOTTI, 2013, informação verbal⁴¹).

A noção de experiência do conhecimento tácito apresenta o desafio, que não pode ser ignorado, de coadunar-se à dinâmica da “verdadeira palavra”. A partir dessa integração, talvez agora seja lícito dizer que a potência da “verdadeira palavra” se aloja em sua superação na comunicação corriqueira, e não mais na sua ausência. Apesar disso, estamos nos domínios da “atualização”, isto é, as palavras, ao saírem de seu estado neutro de dicionário, e ao dependerem do contexto em que foram empregadas, passam a expressar valores, ideias ou, se quisermos, ideologias. Com isso, as palavras provocam fissuras em universos particulares e individuais por onde entram *outros pensamentos*, ou deixam penetrar outras interpretações. Um dos motivos desse processo é o emprego em diferentes contextos que, aos poucos, carrega a palavra de sentidos impossíveis de se fixar (MERLEAU-PONTY, 1999).

Dentro dessa perspectiva a comunicação só é possível *graças a* essa maleabilidade de significados dos signos linguísticos, e não *apesar* disso, como outros pensadores sugerem.

A noção da “verdadeira palavra” parece, assim, fazer parte de uma construção idealista. Apesar de tal noção ser afirmada por Merleau-Ponty, a articulação de seu estabelecimento é criticada por ele ao ponderar a “redução fenomenológica” como um dos principais problemas da teoria de Edmund Husserl, seu mestre e influenciador. Segundo Merleau-Ponty (1999) a redução fenomenológica visa um objeto transcendente a todas as experiências possíveis e isolado dos condicionamentos culturais, o que seria uma marca idealista. Ao contrário, o que o filósofo francês apresenta na “Fenomenologia da Percepção” permitiria escapar de dilemas dualistas, sobretudo por retomar a experiência como objeto central de seu estudo e colocá-la como fundamento ontológico de toda e qualquer descrição sobre ela.

Não raro verificamos que um pensamento vai se desenvolvendo à medida que encontra as palavras exigidas pelo e no fluxo verbal. Por conseguinte, a linguagem exprime tanto pelo o que está *entre* as palavras quanto pelas próprias palavras, e tanto pelo que não diz

⁴⁰MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signes*. Paris, Gallimard, 1960.

⁴¹Informação obtida em aula da professora Evani Viotti da FFLCH/USP no dia 07/03/2013.

como pelo que diz. Tal como o pré-reflexivo corpóreo a linguagem nos dá mais do que é posto. As palavras “praticam no meu universo privado fissuras por onde entram outros pensamentos” (MERLEAU-PONTY⁴² apud CARMO, 2002, p. 101).

O resultado de qualquer linguagem deve, nesse sentido, ser investigado como uma totalidade, em que o *todo* é mais que a simples soma das partes. A filosofia de Merleau-Ponty mostra que a linguagem surge da mesma estrutura figura-fundo, como ocorre em nossa percepção. Tal entendimento dialoga com a teoria e psicologia da Gestalt, sobretudo em se considerando a distinção feita por Merleau-Ponty entre dois níveis de existência: o *pessoal* e o *pré-pessoal*.

A ideia de o todo ser mais do que a soma de suas partes traz à tona a teoria geral dos sistemas: além de o todo implicar em algo que não se reduz à soma das partes, ele dá origem a uma resultante na qual as partes não são sistemicamente mais o que eram quando separadas, e isso, contudo, sem perder suas características fundamentais. Não haveria, portanto, linguagem em si, mas linguagem em situação, porque não há homem-em-si, mas homem em *situação* (MERLEAU-PONTY, 1999). Como mencionado antes, é razoável depreender, aqui, uma intersecção com a cognição situada.

A psicologia da forma, mais conhecida como Gestalt, sustenta muitos aspectos que se aproximam sobremaneira da fenomenologia da percepção. As duas vertentes possuem origens comuns e mantiveram uma troca profícua quando começaram a ser pensadas e formuladas.

Para psicologia da Gestalt, cujo estudo fundador foi feito em 1912, a consciência tem a capacidade de captar os objetos na sua *totalidade* e em seu *conjunto*, pois nossa percepção dos objetos não se dá em partes ou fragmentos cuja junção seria efetuada posteriormente, isto é, não é pela reconstituição e associação de sensações isoladas que se tem a apreensão do objeto (GINGER, S. e GINGER, A., 1995).

Christian Ehrenfels (1859 – 1932), um dos precursores da Gestalt enfatizou desde o início do século que “o todo é uma realidade diferente da soma de suas partes”. Portanto, ele admitia as duas possibilidades: a totalidade e a somatória como realidades possíveis.

O todo na teoria da Gestalt é formado por um conjunto de elementos distintos organizados de acordo com princípios consistentes de relações e inter-relações. Não é divisível e pode ser considerado como estrutura na qual repousa a harmonia absoluta dos elementos. A Gestalt estuda a percepção e as relações do organismo com seu meio (GINGER, S. e GINGER, A., 1995). Paralelamente, as ciências cognitivas introduzem o conceito de *affordance*, ou seja, uma relação dinâmica entre, por exemplo, um riacho, uma pessoa em

⁴²MERLEAU-PONTY, Maurice: *La prose du monde*. Paris, Gallimard, 1969.

movimento e o ambiente, que não se centra nos participantes em separado: o organismo no ambiente é uma relação recíproca-contextualizada.

Os gestaltistas salientaram, desde as primeiras formulações, o paralelismo entre os domínios físico e psíquico que, segundo esta teoria, em geral obedecem a leis análogas. Ergueram-se contra o dualismo entre matéria e espírito, entre o objeto e seu princípio: “o objeto não tem uma forma, é uma forma, uma *Gestalt*, um todo específico, delimitado, estruturado, significativo” (GINGER, S. e GINGER, A., 1995, p. 50).

Um postulado fundante da Gestalt é que todo campo perceptivo se diferencia em um *fundo* e em uma *forma*, ou *figura*. Assim, a percepção depende, ao mesmo tempo, de fatores *objetivos* e *subjetivos*, cuja importância relativa pode variar e se estabelece através de relações dialéticas entre sujeito e objeto. Tanto o corpo teórico da Gestalt como suas inserções terapêuticas deram uma contribuição definitiva para o golpe fatal na crença da objetividade científica.

Kurt Lewin (1890 – 1947) extrapolou os princípios da teoria da Gestalt para uma teoria geral do campo psíquico, estudando a interdependência entre a pessoa e seu meio social, trabalhos que deram origem à criação da dinâmica de grupo. Uma Gestalt é um conjunto significativo, não necessariamente por si mesmo, mas, sobretudo para o indivíduo. De fato, é a visão subjetiva que confere uma forma simbólica (e arbitrária) aos fenômenos de diferentes naturezas.

Essa percepção subjetivada da “realidade” exterior está sempre presente em nosso cotidiano, cada gesto e cada palavra contêm ao mesmo tempo múltiplos sentidos em múltiplos níveis para cada um dos parceiros presentes. A Gestalt em seu emprego psicanalítico se esforça para nos introduzir nesse espesso tecido polissêmico, que faz a densidade e a infinita riqueza de nossa vida cotidiana e implica uma leitura plural de nossa existência multidimensional. Assim, qualquer fenômeno observado nunca é uma realidade objetiva em si, mas uma interrelação global entre o próprio fenômeno e seu meio momentâneo – portanto, o observador. Nossa busca não deve incidir sobre as coisas (ou seres), mas sobre as relações entre as coisas (ou seres) porque o sentido emerge tanto do texto quanto do contexto (GINGER, S. e GINGER, A., 1995, p. 41 - 42).

Por seu lado, de acordo com Ansermet (1989⁴³ apud BRITO, 2004, p. 77), a fenomenologia representou uma arma humanista contra a tendência “cientificista” de

⁴³ANSERMET, Ernest. *Les Fondements de la Musique dans la Conscience Humaine et autres Écrits*, Préface de Jean Starobinski, Paris, Éditions Robert Laffont, S.A., 1989.

desumanizar e separar objeto, observação e interferência, já que a base da teoria da intencionalidade husserliana afirma, fundamentalmente, a união, na consciência, da coisa e do comportamento. Na abordagem fenomenológica, forma e conteúdo não se dissociam: é a forma que dá sentido ao conteúdo, mas é a riqueza do conteúdo que dá sentido à forma. “Forma e conteúdo não são mais do que dois aspectos complementares de uma mesma realidade” (ANSERMET, 1989⁴⁴ apud BRITO, 2004, p. 77).

Assim, um tanto na transversal da linha de argumentação central, que postula sabermos algo quando podemos construir um discurso coerente ao seu redor, podem ser reconhecidos acontecimentos que, se não contestam o postulado, pelo menos provocam abalos a serem esclarecidos ou contornados.

Esse discurso coerente tem, então, que suportar fissuras, praticadas não apenas pelas palavras, que permitem a invasão de outros pensamentos fora da coerência pressuposta para se saber algo, ou seja, deveria admitir saberes que comportam instâncias e experiências de incontáveis e imprevisíveis naturezas. Isso, sobretudo, ao se admitir que a linguagem, qualquer que seja ela, deve ser absorvida como um todo gestáltico, o que implica, conforme uma distinção fenomenológica, em um nível pré-pessoal, ou pré-reflexivo corpóreo, que atribui sentido e significado ao apreendido, dando-nos mais do que está presente, além de preceder escolhas conscientes, ou seja, está constituído antes de outras exigências que viabilizam o discurso coerente.

A atribuição de sentido e significado àquilo que se apreende pressupõe que todo campo perceptivo, diferenciado em *fundo* e *figura*, depende de fatores *objetivos* e *subjetivos* estabelecidos através de relações dialéticas entre sujeito e objeto, ou seja, como vimos, não existe linguagem em si, mas em situação, movida por seres igualmente em situação. Isto estaria colocado, por Husserl, na base de sua teoria da intencionalidade fundamentada na união de coisa e ação na consciência. Resta saber se essa união é dependente da linguagem, ou se coisa e ação se relacionam na consciência como tal.

Assim, às implicações entre linguagem e cognição para a fenomenologia, temos agora que vislumbrar consciência e percepção.

Se consciência é uma das capacidades do ser humano de apreender, então ela pode coincidir com o que venha a ser percepção, ou seja, consciência e percepção seriam, portanto, a mesma coisa e reivindicariam o desenvolvimento das mesmas habilidades, não sendo mais do que sinônimos. Se assim não é, então, quais seriam as propriedades peculiares de cada uma

⁴⁴ANSERMET, Ernest. *Les Fondements de la Musique dans la Conscience Humaine et autres Écrits*, Préface de Jean Starobinski, Paris, Éditions Robert Laffont, S.A., 1989.

delas?

O sentido lexical de percepção inclui consciência como uma das partes de sua definição, além da faculdade de apreender por meio dos sentidos ou da mente e sensação física interpretada através da experiência. A origem etimológica é latina e se refere à compreensão.

Na definição dicionarizada da palavra consciência, também se encontra o termo percepção como sinônimo, além de sentimento ou conhecimento que permite ao ser humano vivenciar, experimentar ou compreender aspectos ou a totalidade de seu mundo interior.

Tradicionalmente, o debate sobre estas duas competências não se limita à catalogação de usos e à proveniência dos termos, mas passa pelo cartesianismo e, na reflexão contemporânea, não escapa de Nietzsche e da psicanálise, invadindo campos como a medicina, a sociologia, a psicologia. Hegel, marxistas, como Lukács, e a linguística saussuriana também se ocuparam com o assunto.

Mas a fenomenologia parece não ter se satisfeito com o que estava à disposição, e por outro lado, pôs em pauta evidências que não eram comportadas pelas explicações oferecidas.

Ela sustenta que a consciência não pode destacar e, conseqüentemente, constituir como objeto a existência efetiva da linguagem enquanto usada na conversação diária pelos sujeitos falantes, que a alimentam e modificam (MERLEAU-PONTY, 1999).

Dessa afirmação podemos derivar que, ou a linguagem é o único objeto que a consciência não tem poder de destacar, talvez porque ambas sejam o mesmo fenômeno, ou há eventos que a consciência pode destacar e outros não, entre os quais, a linguagem.

Para a fenomenologia a consciência é sempre consciência *de* alguma coisa e o objeto é sempre objeto *para* uma consciência, porque se a consciência constituísse o mundo que ela percebe, então não haveria distanciamento entre ela e o mundo percebido, ou seja, não existe uma consciência fora do ego (CARMO, 2001).

Esse enunciado toma como pressuposto que a percepção do mundo é o fundamento de toda atividade, isto é, a presença de um mundo anterior ao pensamento reflexivo e, justamente por ser anterior à tomada de consciência do mundo, permite que entendamos o processo de conscientização. Tal entendimento indica dissonâncias com a concepção de *tudo* da fenomenologia e de *affordance* das ciências da cognição. Se entendermos consciência, pensamento e linguagem como Ponty encaminha, poder-se-ia supor as mesmas consequências, ou seja, não haveria distanciamento entre pensamento/linguagem e o mundo percebido.

Contudo, as ideias da percepção ser o fundamento de toda atividade e de que o mundo

é anterior a qualquer pensamento, propõem que se conclua que há esse distanciamento. Se isso é procedente, como ficaria frente à concepção de que não há linguagem, nem tão pouco ser, em si, mas sim em situação? E mais, se a linguagem deve ser investigada como totalidade, dessa totalidade não participariam o ego, o mundo percebido e, supondo que não sejam a mesma coisa, consciência e pensamento?

É possível, apesar dos esforços para firmar o contrário, notar uma visão ainda dicotômica: a consciência de alguma coisa, que por sua vez é objeto para uma consciência, deixa supor um mundo anterior ao pensamento reflexivo que antecede a tomada de consciência, dito de outro modo, um estágio perceptivo e, em separado, um reflexivo.

Ao mesmo tempo, por outro lado, para a fenomenologia merleau-pontyana a percepção não é um objeto tardio para a consciência. Ela é a forma originária e primeira do conhecimento, o que pressupõe que consciência e conhecimento sejam a mesma coisa. O percebido se transporta para uma consciência que, quando em estado de alerta, dá conta de sua manifestação. Mas não seria justo perguntar se, da maneira como é explanada, existiria outro estado de consciência que não o de alerta? Se sim, como se relaciona com a percepção, o pensamento, a linguagem e a cognição?

Toda percepção ocorre numa atmosfera difusa e escapa ao controle do sujeito, pois não é um ato de vontade, de decisão de uma consciência atenta, mas sim expressão de uma situação dada. Entra aqui a distinção entre dois níveis de existência: o *pessoal* e o *pré-pessoal*, esse se refere ao corpo que, agindo como doador de sentido e significado, propicia-nos o relacionamento que precede toda escolha consciente. Isto nos leva a considerações a respeito do entendimento de corpo no que tange aos processos de consciência e de percepção (CARMO, 2002).

Nesta perspectiva não é o espírito que orienta o corpo para a apreensão de um objeto. Nosso corpo não é nem automatismo cego nem consciência clara. O corpo é *natureza* na medida em que é do mesmo tecido das coisas do mundo, é submetido a elas, vive em relação a essas coisas e é dependente, também, do domínio biológico. Entretanto, transcendendo essas imposições, o corpo é também cultura, pois o homem ultrapassa a fronteira do animal, institui níveis da ordem simbólica, transforma o mundo, cria e recria culturas. Há, então, no corpo, entrelaçamento entre natureza e cultura, pois os gestos mais simples são tanto naturais quanto culturais.

Chama-se *existência* “esse terceiro termo que se interpõe entre o psíquico e o fisiológico” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 142).

O mérito da nova filosofia é procurar na interposição entre o psíquico e o fisiológico o

material que a faz pensar. A existência, no sentido moderno, é o movimento pelo qual o homem é um ser no mundo, engaja-se numa situação física e social que constitui seu ponto de vista sobre o mundo.

É sobre esse enfoque que o filósofo francês repercute suas preocupações em pensar as relações “inter-humanas” estudando o *comportamento* porque, segundo ele, “se conhece melhor o homem por suas condutas do que por seus pensamentos” (MERLEAU-PONTY, 1948⁴⁵, apud CARMO, 2002, p. 142).

Merleau-Ponty reconhece que a inerência entre consciência e corpo deixa claro que a organização corpórea não é um caos ao qual o pensamento viria pôr ordem, nem algo rígido que procede de maneira cega. É exigência da filosofia da existência instalar-se na concretude do mundo. Essa correlação homem-mundo leva-o a preocupar-se em fundamentar de que maneira a consciência participa da existência corpórea na sua relação com o mundo (MERLEAU-PONTY, 1960⁴⁶ apud CARMO, 2002.)

Este viés pressupõe que carregamos uma maleabilidade existencial e poética que nos permite distância suficiente das coisas para nelas lermos o que as aparências não revelam. Ao mesmo tempo sustenta que nossa presença no mundo se dá de maneira espontânea, nossos sentidos estão abertos às diversas manifestações corporais, fruto de um engajamento não-reflexivo ou pré-pessoal. Essa aceitação imediata do mundo mostra que não há, em princípio, distinção entre pensamento e ato. Nossa consciência não pode intervir em cada movimento que ensejamos realizar.

Seria necessário equacionar melhor a relação entre o distanciamento que possibilita a leitura de sentidos e de significados não aparentes, como uma exclusividade do humano, isto é, não viável aos outros animais, com a ideia de não mediação do existente perante nós: a aceitação imediata do mundo, mostrando que não há, em princípio, distinção entre pensamento e ato, defendida pelo existencialismo.

Quando, por um lado, é afirmada a imediatez pré-pessoal, ou pré-reflexiva, não contamos com distinção entre ato e pensamento, o que implica que não há distanciamento que faculte leituras feitas por de trás das aparências. Por outro lado, a distância é viabilizada pela maleabilidade existencial e poética que carregamos. Mas quando, como e por que um processo ou outro acontece, em que medida se determinam mutuamente, qual a contribuição original de cada um, e muito importante, porque pode significar dominação, quem define quando, como e o que acontece?

⁴⁵MERLEAU-PONTY, Maurice: *Sens et non-se*, Paris, Éditions Nagel, 1948.

⁴⁶MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signes* Paris, Gallimard, 1960.

Esse questionamento deve abarcar não apenas o que diz respeito à linguagem, mas também, ao pensamento, ao conhecimento, à percepção e à consciência, já que a fenomenologia assume a noção de totalidade.

Há que ser encontrada uma fresta pela qual se olhe um pensamento antagônico à dicotomização no qual, em sua expressão argumentativa, ainda é possível presumir noções dicotômicas, isto é, que existe um estágio perceptivo, domínio dos sentidos e do corpo e, em separado, um reflexivo, relativo à consciência. Mais: um pensamento que, embora postule que “não há duas espécies de conhecimento”, defende, mesmo assim, a existência de “dois diferentes graus de clarificação do mesmo fenômeno” (MERLEAU-PONTY, 1947⁴⁷ apud CARMO, 2002, p. 40). Enfim, há dois, há dicotomia, há separação ou a direção epistemológica é de procura da totalidade? Ou, ainda, as duas posições frente à existência são conciliáveis?

Não seria mais consequente assumir que nada é anterior ou posterior dentro da perspectiva apontada sobre questões desta natureza desde o final do século dezenove? Se a compreensão dicotômica é artificial e foi engendrada por uma determinada visão filosófica e ideológica, não seria incongruente dividir o processo de conscientização dessa maneira? Pois, ao mesmo tempo em que se percebe, se pensa, e mais ainda, perceber já deveria, então, ser entendido como forma de pensamento. Talvez perguntas como essas motivem redimensionamentos da noção de que “todo pensamento vem das palavras e para elas regressa.”⁴⁸

Apesar desses impasses, como nota teórica e metodológica, a concepção do ato de pensar existencial, no entendimento de Merleau-Ponty, é bastante inspiradora por situar seu objeto de reflexão como problema, interrogação ou deixando em suspenso, ao passo que o pensamento museificado, como o do “panteão dos filósofos”, quer seu objeto reflexivo como obra acabada, resposta definitiva.

A decisão no capítulo anterior, “Especulações em torno do gesto”, de adiar uma definição pronta, dada como resposta definitiva e acabada, tendente ao pensamento “museificado”, foi apoiada na conduta reflexiva do ato de pensar existencial que, como é sabido, tem alicerces no pensamento do fundador da fenomenologia:

Tão logo a esfinge do conhecimento coloca a sua questão, tão logo olhamos para os problemas profundamente abissais da possibilidade de um conhecimento que, não

⁴⁷MERLEAU-PONTY, Maurice: Le primat de la perception. *Bulletin de la Soc. Française de Philosophie*, nº 41, 1947.

⁴⁸Ver página 44.

obstante alcançado pelas vivências subjetivas, possa ainda assim vislumbrar e apreender uma objetividade existente nela mesma, a nossa postura relativa a todo conhecimento e a todo ser previamente dado – a toda ciência e a toda presumida realidade – altera-se radicalmente. Tudo se torna questionável, incompreensível, enigmático! O enigma só se resolve quando caímos por terra, quando todo o conhecimento é tratado como algo questionável, quando não se aceita nenhuma existência como simplesmente dada. Isso significa que toda ciência e toda realidade (incluindo a realidade do próprio eu) tornam-se mero “fenômeno” (HUSSERL, 2010, s/p).

Mesmo que não explicitamente, de acordo com CARMO (2002, p. 36), Ponty responde ao que foi objetado ao dar prosseguimento ao seu propósito de defender processos de elaboração de conhecimento como integrados. Ele argumenta que a sensação não pode ser estudada por meio de um juízo intelectual, ou seja, por uma consciência distanciada que a toma como objeto de estudo.

Se a reflexão se conjuga com o corpo, então não é possível que ela se situe fora dele e, ao mesmo tempo, o explicita. Tudo o que teoricamente se afirma a respeito da sensação tem sido uma construção acerca dela, e não a descrição dos fenômenos tal como eles ocorrem. Isso parece entrar em rota de colisão com a ideia de que, se a consciência constituísse o mundo que ela percebe, não haveria distanciamento, ou seja, não existe consciência fora do ego.

Algo fundamental neste sentido já havia sido sustentado por Dalcroze muito tempo antes. Dizia ele que a ideia de um movimento não é o próprio movimento, mas ainda apenas uma ideia deste. Mas aqui também há uma dúvida: se não há dicotomia entre mente e corpo, se esta separação é fictícia e construída ideologicamente, não seria justo dizer que a ideia de um movimento já é ele próprio, assim como sua atualização corpórea não deixa de ser uma ideia? Não soa como sofismático e retórico afirmar a integralidade do conhecimento que parece entrar em contradição no próprio discurso?

Normalmente atribui-se à consciência a capacidade de explicação dos fenômenos de maneira clara e distinta, dentre os quais a sensação. Aqui não podemos deixar de insistir que a capacidade de explicar é própria da consciência que, ao que parece, passa a significar o mesmo que pensamento, o qual, por sua vez, funciona vinculado às palavras, acionado por uma espécie de correia de transmissão. Portanto, em última instância, é o discurso que explica a sensação.

Isto parece tornar mais palpável o que foi discernido anteriormente sobre a discrepância de tudo acabar em operações cerebrais para a cognição corporeada, e que as operações cognitivas se estendem para além do sujeito cognoscente para a cognição situada.

Outro princípio da fenomenologia, salientado por Merleau-Ponty, é que tudo aquilo

que a consciência possui sobre a percepção, ela o retira do percebido.

Para a Gestalt, contudo, captar eventos em sua totalidade é uma possibilidade entre outras, já que à consciência é dada uma apreensão dessa natureza, o que não significa que necessariamente o faça. Neste sentido, se admitirmos que a apreensão de eventos em sua totalidade é inevitável, tudo o que acontece fora deste padrão seria um ardil epistemológico e filosófico.

A afirmação da fenomenologia de vertente merleau-pontyana de que a característica de simbolizar permite ao homem transcender uma situação, antecipando através da intenção seu próprio futuro, depõe a favor do argumento de que o humano não vem dotado de uma conduta preestabelecida, rígida, tal como determina o instinto e os reflexos aos outros animais, e encara o corpo como expressão e realização de intenções, desejos e projetos. No entanto, isso vai de encontro à noção de que o corpo detém um conhecimento não controlável pelo intelecto, ou ao menos não diretamente, e que apreende fatos e eventos e os elabora de forma a deixar disponível o acesso a tais fatos e eventos, interferindo, potencialmente, no comportamento dos indivíduos. Já existe uma longa e relativamente antiga lista de partidários práticos e teóricos deste viés, como Reich, a Eutonia, a Dispokinesis, Técnica de Alexander, a Rítmica de Dalcroze, Feldenkrais, Cinesiologia, e por aí afora. Boa parte delas com origens na transição do século XIX para o XX, coincidindo, inclusive, com as primeiras formulações fenomenológicas de Husserl.

Seria oportuno acrescentar aqui uma perspectiva construtivista do aspecto dinâmico de lembrar, narrar e teorizar com foco na língua e na cognição. Ao expor esse viés, Viotti (2013, informação verbal⁴⁹) destaca a propriedade dinâmica da memória, ou seja, a relação entre funções neurais, processamento de informação simbólica, visões sociais de cognição e que, portanto, a lembrança não é apenas uma atividade seletiva de informações em estoque, mas é ativamente reconstruir e reativar maneiras de pensar, ver, ouvir e fazer. Não se pode, assim, descartar a relação entre conceitos e entendimento humano, estabelecida por meio de narrativas e metáforas, bem como essa relação se desenvolve e se manifesta no comportamento linguístico. Dessa forma, a narrativa tem um papel central na construção do *self* como forma representacional que transcende conceitos individuais por meio de metáforas de agentes, cenas, papéis e objetivos que nada têm a ver com valor de verdade; portanto, entender narrativas requer pensamento sistêmico. Essa elaboração demanda semiocepção, isto

⁴⁹Informação obtida em aula da professora Evani Viotti da FFLCH/USP no dia 07/03/2013.

é, um terceiro termo entre semiose⁵⁰ e percepção. O conhecimento é sempre relacional e, como consequência, conceitualizar não é algo separado da experiência sensorial e gestual: corporeamento.

Mas se o corpo é também cultura, como dito anteriormente, e se as apreensões humanas acontecem de uma maneira gestáltica, como se pode separar os momentos “consciência, como lugar característico da simbolização, de existência corpórea, como potência exclusiva de instintos e reflexos”?

Conforme Carmo (2002, p. 84), “a Merleau-Ponty agrada a expressão ‘melodia cinética’. Eliminando a noção de automatismo corpóreo, pensará a integração corpórea ‘como a mesma melodia tocada em diferentes timbres’”.

A aceitação da operacionalidade do engajamento não-reflexivo, ou pré-reflexivo corpóreo, ou pré-pessoal ou, ainda, pré-figurativo, demonstrando uma relação imediata com a existência e que não há, em princípio, distinção entre pensamento e ato, parece subjugada à maleabilidade existencial e poética, geradora da distância das coisas para ultrapassarmos as aparências. Porque, mesmo reconhecendo que nossa presença no mundo se dá de maneira espontânea, mantendo nossos sentidos abertos às diversas manifestações corporais e que pensamento e ato formam uma mesma capacidade, é mantida, por Merleau-Ponty, a noção de que apenas sabemos algo quando podemos organizar um discurso coerente em torno deste algo, condicionada pela imprescindível distância das coisas para enxergarmos além das aparências?

Fica, portanto, a questão: com todo esforço da fenomenologia para dimensionar a importância da corporeidade, do conhecimento pré-pessoal como possibilidade de apreender fatos e eventos, bem como de proceder à sua elaboração, não seria de se reconhecer que sabemos algo sem uma imposição discursiva?

Como atesta Carmo (2002, p. 88) Merleau-Ponty reconhece que “vemos que o hábito inicia uma operação que chamamos de existencial, isto é, ao mesmo tempo corporal e espiritual.” Esta simultaneidade foi afinada com a expressão “melodia cinética”. Apesar da expressão soar curiosa, pois deixa a impressão que haveria algum tipo de melodia não dotada de movimento, pode-se encontrar no músico e professor Hans-Joachim Koellreutter (1915 - 2005) uma analogia pontual com a música.

Adepto e estudioso que era da fenomenologia e da Gestalt, Koellreutter afirma, segundo Brito, que

⁵⁰Termo que designa qualquer processo de significação, qualquer ação ou influência para sentido comunicante dado pelo estabelecimento de relações entre signos que podem ser interpretados por uma audiência.

Não ouvimos partes isoladas, mas relações, isto é, uma parte na dependência de outra. Para a nossa percepção, que é o resultado de uma sensação global, as partes são inseparáveis do todo e são outra que não elas mesmas fora desse todo. As forças de unificação agem em virtude da igualdade de estímulos (elementos conjuntivos). As forças de segregação agem em virtude da desigualdade de estímulos (elementos disjuntivos) (BRITO, 2004, p. 97).

Koellreutter sintonizava-se com pressupostos defendidos por cientistas cognitivistas para os quais a consciência está no corpo integrado e que pensar é agir (cf. Thelen e Smith, 1998⁵¹ e Maturana & Varela, 1997⁵²) (BRITO, 2004, p. 122).

Das circunscrições sobre esse termo, encontramos em Koellreutter uma contribuição que, sem ignorar vínculos entre pensamento, consciência e palavra, talvez, ofereça uma saída deste círculo, por meio da qual podemos ativar muitas variantes.

Koellreutter define consciência como a “capacidade do ser humano de apreender os sistemas de relações que o determinam: as relações de um dado objeto ou processo a ser conscientizado com o meio ambiente e o eu que o apreende” (BRITO, 2004, p. 68).

O sistema que determina o ser é o das relações de um dado objeto, ou processo, com o meio ambiente e com o próprio apreensor. No limite, o apreensor compõe simultaneamente aquilo a ser apreendido.

Obviamente não é uma definição nem categórica, que entraria para o panteão museificado da filosofia, nem incontroversa. Contudo, abre uma fresta na inexorabilidade de se poder saber uma coisa somente quando se pode construir um discurso coerente em torno desta.

Koellreutter deixa, porém, outras fendas. Se consciência é a capacidade do ser humano apreender, então ela pode coincidir com percepção, ou seja, consciência e percepção seriam, portanto, a mesma coisa, a mesma capacidade e reivindicariam o desenvolvimento das mesmas habilidades. Neste aspecto teríamos que convocar mais uma vez Merleau-Ponty quando postula que o percebido se transporta para uma consciência que o elabora, pois toda percepção ocorre numa atmosfera difusa e escapa ao controle do sujeito, à determinação de uma consciência atenta. Se o percebido não está num plano consciente, já que é transportado para tal plano, Koellreutter, supostamente, discorda do filósofo francês. Ou, então, deve ser respondido como se transporta uma coisa para um plano em que ela já se encontra, supondo

⁵¹THELEN, Esther e SMITH, Linda B. *A dynamic systems approach to the development of cognition and action*; 3. edition. Cambridge: The MIT Press (A Bradford book), 1998.

⁵²MATURANA, Humberto e VARELA, Francisco G. *De máquinas e seres vivos: autopoiese – a organização do vivo*; 3ª edição, trad. Juan Acuña Llores. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

que consciência e percepção coincidem como capacidades de apreensão.

Outro desafio posto pela delimitação do compositor teuto-brasileiro se refere à formulação “sistemas de relações que o determinam”. Entenda-se, determinam o “eu” que apreende o dado ou processo pertencente a sistemas de relações. Se a consciência viabiliza apenas a apreensão do que determina o sujeito apreensor, então, tudo o que está excluído desta conjuntura é inapreensível e, assim, impossibilitado de se tornar consciente? Ou, é apreensível, mas impossível de se tornar consciente uma vez que não é determinante do sujeito apreensor, considerando que percepção e consciência sejam instâncias não coincidentes? Ou, ainda, tudo em qualquer hipótese determina a todos em qualquer conjuntura e, conseqüentemente, tudo é perceptível e conscientizável?

Mas, se tudo o que é passível de observação, independente de estar observável, determina o observador, então a expressão “que o determina” é tautológica, é desnecessário sublinhá-la como parte da definição. Tudo o que existe, existiu e existirá determina aquele que está na situação de apreender, tenha ou não qualquer tipo de contato.

Outro desdobramento que a definição discutida oferece assenta-se na sintonia de Koellreutter com os postulados fenomenológicos e gestálticos da totalidade e da integração corpo/mente, ressaltando como relevante a realidade do "hólos" como consciência do “continuum espaço-tempo” e superação de modos de pensar dualistas, atrelados ao racionalismo de doutrina mecanicista e positivista. De acordo com Brito,

A consciência na concepção de Koellreutter não se refere ao mero conhecer, ao conhecimento formal ou a qualquer processo de pensamento, mas sim, ao interrelacionamento constante entre corpo/mente/ambiente, que implica em ato criativo de integração (BRITO, 2004, p. 48 e 49).

Isso descortina que apreensor e apreendido estejam, ou possam estar, numa mesma condição ou numa mesma contextura. Se o interrelacionamento de corpo/mente/ambiente é inevitável, então, aquele que apreende está inserido no ambiente formado por dados ou processos relacionados nos sistemas a serem apreendidos pela consciência. Ou seja, o observador é, ao mesmo tempo observado, ou ao menos passível de observação. O que, talvez, torne lícito afirmar a outra direção, isto é, que o observado, nas circunstâncias integrativas possa ser entendido como observador. Como decorrência, haveria de ser posto novamente em pauta a premissa do distanciamento com qual Merleau-Ponty qualifica o exercício leitor e interpretante da consciência.

No caso de se justificar a retomada da discussão sobre tal premissa, o recorte emergente e dinâmico, sugerido por Koellreutter (1990⁵³, apud BRITO, 2004, p. 40), de perceber, escutar, sentir e pensar no jogo entre dizíveis e indizíveis, entre perceptos e afectos, seria um movimento que animaria o trabalho sempre incompleto e, portanto, constante, de desmanche de palavras e de termos técnicos demasiadamente cristalizados, desgastados e inutilizados pela aceleração científica. Essa postura afina-se com aquela de Quilici⁵⁴, que tomamos como motivadora para esta discussão.

A crítica formulada por Merleau-Ponty à premissa cartesiana que coloca representações do mundo no lugar do próprio mundo vivido como fundamento de toda atividade cognitiva e mesmo perceptiva, poderia causar certa confusão frente à premissa da simbolização, isto é, representação, como característica que permite ao homem transcender uma dada realidade.

A partir das ponderações de Marini e Toffolo (2009), poder-se-ia diluir este possível equívoco pela defesa exercida por Merleau-Ponty da retomada da experiência como retorno ao fenômeno antes de sua explicação e como objeto central de estudo, além de fundamento ontológico de toda e qualquer descrição, como posto por ele no prefácio de sua *Fenomenologia da Percepção*: “Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada” (MERLEAU-PONTY, 1999). Voltamos a lembrar a postura das ciências cognitivas sobre a manipulação de signos como enraizados, independentes da lógica matemática, cujos modelos giram em torno deles mesmos.

Dawsey (2005) ressalta, em artigo sobre os estudos de Victor Turner⁵⁵ (1920 - 1983) e a antropologia da experiência, o entrelaçamento de diferentes linhas etimológicas do vocábulo “experiência”, o qual deriva do indo-europeu *per*, que significa literalmente “tentar, aventurar-se, correr riscos”. Já a vertente grega, *perao*, “passar por” chamou a atenção de Turner por evocar o sentido de ritos de passagem.

Fabião (2008) conclui sobre as mesmas considerações de Turner que uma experiência, por definição, determina um antes e um depois, corpo pré e corpo pós-experiência. Uma experiência é necessariamente transformadora, ou seja, um momento de trânsito da forma, literalmente, uma trans-forma. As escalas de transformação são evidentemente variadas e

⁵³ KOELLREUTTER, Hans-Joachim. Terminologia de uma nova estética da música, Porto Alegre, Ed. Movimento, 1990.

⁵⁴Ver citação na p. 38.

⁵⁵TURNER, Victor. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications, 1982a.

relativas.

É notório que o conceito de experiência, visceral e contundente para as bases epistemológicas da fenomenologia, emerge e passa a ser empregado nesse enquadramento a partir e dentro das concepções fundamentadas por Edmund Husserl, que o utiliza em seus escritos, particularmente em suas *Meditações cartesianas*, mesmo que mais frequentemente na variante de *Erlebnis*. Mais tarde Martin Heidegger tratará desta noção pensando também no sentido de *Erfahrung*. Este contexto alimenta e impulsiona reflexões e posicionamentos de autores como Turner e outros alinhados com a fenomenologia.

Portanto, assimilar a corporeidade fora da premissa dualista/positivista/mecanicista abre trilhas para que se contorne a noção de representação mental, explicando a percepção conjuntamente com “atuação no mundo”, formando um sistema que se modifica como um todo. Como resultante temos que

Todo o universo da ciência é construído sobre o mundo vivido, e se queremos pensar a própria ciência com rigor, (...), precisamos primeiramente despertar essa experiência do mundo da qual ela é a expressão segunda. A ciência não tem e não terá jamais o mesmo sentido de ser que o mundo percebido, pela simples razão de que ela é uma determinação ou uma explicação dele (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 3).

Varela, Thompson e Rosch (2003⁵⁶ apud MARINI e TOFFOLO, 2009) além de abordarem cognição criticamente, a descrevem de modo a levar em conta, sobretudo, o conhecimento na experiência cotidiana do viver, através da noção de enação⁵⁷ ou atuação, sempre como cognição corporificada e ação situada.

Contrariamente à visão objetivista, as categorias são experienciais; contrariamente à visão subjetivista, as categorias pertencem ao nosso mundo biológico e cultural (Varela, Thompson e Rosch, 2003 apud MARINI e TOFFOLO, 2009).

De acordo com Marini e Toffolo (2009), esta abordagem, chamada de *atuacionista*, e desenvolvida há mais de dez anos no seio da ciência cognitiva e da filosofia da mente, tem

⁵⁶VARELA, F. J.; THOMPSON, E.; ROSCH, E. *Mente Incorporada: ciência cognitiva e experiência humana*. 2003. Porto Alegre: Artmed

⁵⁷**Enação** é um termo cunhado pelos biólogos chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela (1980, citados por Varela e cols., 1993), a partir da expressão espanhola *enacción*. A enação pode ser compreendida em dois pontos congruentes e complementares: 1 - A ação guiada pela percepção, ou seja, a compreensão da percepção é a compreensão da forma pela qual o sujeito percebido através da estrutura sensório-motora consegue guiar suas ações na situação local. A percepção não é mais um mundo dado anteriormente. 2 - A cognição emerge dos esquemas sensório-motores vivenciados que permitem à ação ser construída e guiada pela percepção. É a estrutura vivencial sensório-motora contextualizada, a maneira pela qual o sujeito percebido está inscrito num corpo.

demonstrado resultados significativos em áreas como as artes, a linguística e a robótica evolucionária, entre outras.

Muitos autores dão continuidade à proposição fenomenológica da experiência como retorno ao fenômeno e fundamento ontológico de qualquer descrição. No entanto, seria fecundo, ainda, esboçar saídas para as questões implicadas na relação entre saber corporeado e sua representação, não como fundamento cartesiano que coloca as representações no lugar da experiência, mas como possibilidade do ente humano de transcender as aparências a partir da experiência.

Uma tendência muito presente atualmente e pertinente aos horizontes abertos pela fenomenologia é a que agrupa reflexões, estudos e pesquisas pertinentes à metáfora. George Lakoff e Mark Johnson apresentam trabalhos consistentes e recorrentes nesta esfera. Demonstram que a metáfora está infiltrada na vida cotidiana, na linguagem, em todo caso, mas também no pensamento e na ação. O aparato conceitual que desenvolvemos é fundamentalmente metafórico por natureza, e é por meio dele que pensamos e agimos (LAKOFF & JOHNSON, 1980, 2002, p. 46).

Esta reflexão marca uma nuance sintomática em relação à ideia mais estreita de que sabemos algo apenas pela linguagem racionalizada. A metáfora propicia três níveis de corporeamento de conceitos: o neural, a experiência fenomenológica consciente e o inconsciente cognitivo. O sistema conceitual humano é estruturado e definido, além de sistematizado, mas não é algo do qual, normalmente, temos domínio consciente. Na maioria dos pequenos atos cotidianos pensamos e agimos mais ou menos automaticamente, seguindo certas linhas de conduta que não se deixam apreender facilmente. A metáfora também é um sistema estruturado, definido e sistematizado, por isso deve ser tratada como conceito metafórico.

O exemplo do termo “discussão” serve para esclarecer a noção de conceito metafórico. Esse termo não seria uma mera palavra, pois se enquadra num sistema de concepção sociocultural alinhado a uma visão de confronto no sentido de combate. É possível organizar um rol de expressões e comportamentos relacionados ao vocábulo discutir pertinentes ao contexto bélico. Outro termo esclarecedor de formação conceitual metafórica dentro de um contexto sociocultural determinado é a palavra “tempo” na sociedade de mercado, industrial e moderna, associada a ganhos, lucros, monetarização, etc.

Lakoff e Johnson (1980, 2002, p. 48) postulam como sendo da “essência da metáfora compreender e experienciar uma coisa em termos de outra”; unindo aspectos objetivos e subjetivos, encontram uma síntese experimentalista: uma metáfora seria uma “racionalidade

imaginativa” (LAKOFF & JOHNSON, 1980, 2002, p. 302).

Martins (2008) indica que os autores diferenciam metáforas conceituais de metáforas linguísticas. As primeiras organizam modos de representar e categorizar o mundo, as segundas correspondem à materialização da estrutura conceitual subjacente. Lakoff (1993⁵⁸ apud MARTINS, 2008, p. 310) adverte que a maioria dos autores que adotam esta teoria utiliza o termo *metáfora* para as metáforas conceituais, e *expressões metafóricas* para as realizações linguísticas.

Ainda conforme Martins, esta teoria encontra um forte argumento na ideia da “economia cognitiva” que, grosso modo, afirma uma apropriação, ou empréstimo, feita pela mente humana, de estruturas semânticas de conceitos considerados mais simples, que organizam e fornecem bases conceituais para organizar conceitos mais complexos, e o fazem através de um mapeamento de experiências acumuladas e “expostas” na língua em expressões metafóricas (MARTINS, 2008, p. 311).

O significado metafórico advém sobretudo da memória, geralmente formulada em paradigmas de experiências, além de seu sentido poder derivar-se de uma única estrutura conceitual.

Há três tendências dominantes em torno da discussão das metáforas conceituais. A primeira tende para a ideia de que conceitos que não partem de nossa experiência corpórea necessitam para sua representação de mapeamentos sensório-perceptuais. A segunda defende que a representação de conceitos abstratos pode dispensar experiências corpóreas. Finalmente, a terceira adota as metáforas conceituais como participantes do conhecimento sobre o qual o falante opera na criação de conceitos abstratos. A metáfora conceitual é mais base processual para a compreensão das metáforas linguísticas do que sua base de criação/interpretação (MARTINS, 2008, pp. 311/312).

Breal (1899⁵⁹, apud MARTINS, 2008, p. 309 e 310) acentua o caráter onipresente da metáfora como recurso fundamental de linguagem e um dos principais dispositivos na mudança linguística, e Richards (1936⁶⁰, apud MARTINS, 2008, p. 309 e 310) introduz uma terminologia que até hoje vem sendo utilizada: os conceitos de “tópico” (o referente ao qual se aplica o termo metafórico) e “veículo” (o termo metafórico).

A semântica cognitiva, que tem como marco a obra *Metaphor we live by* escrita por

⁵⁸LAKOFF, G. “The contemporary theory of metaphor”. In: Ortony, A. (Ed.), *Metaphor and Thought*, second ed. Cambridge University Press, New York, pp. 202-251, 1993.

⁵⁹ Cf. BREAL, M., 1899. *Essai de Semantique*. Librairie Hachette, Paris.

⁶⁰ Cf. RICHARDS, I.A., 1936. *The Philosophy of Rhetoric*. Oxford University Press, Oxford.

George Lakoff e Mark Johnson em 2003, postula que a lógica seria uma consequência da linguagem, ou seja, a lógica se estrutura através da linguagem natural.

Talvez tenhamos voltado ao ponto mais crucial das notas teóricas que nos inspiram na composição de metodologias, o defendido por Merleau-Ponty de que sabemos algo quando podemos formular um discurso coerente sobre este algo. Contudo, agora podemos vislumbrar esse axioma a partir do desenvolvimento da concepção de que uma construção dessa ordem não está apartada da experiência como corporeidade sensório-motora, além e especialmente, do entendimento principal fundado no fenômeno como acontecimento imerso em uma totalidade sistêmica.

A argumentação de Lakoff e Johnson (1980, 2002) das condições culturais, físico-corporais e geográficas definirem a construção metafórica, mostra-se muito relevante para esta discussão, mesmo em se considerando a complexidade em discernir quais condições são preponderantes na definição e, mesmo, se há preponderância, o que pode acontecer em alguns casos. De qualquer maneira, reforça o sentido da importância da base experiencial na determinação de uma metáfora.

As notas, aqui apresentadas em linhas gerais, de concepções, reflexões e interlocuções dão o tom da fundamentação teórica que transpassa, e busca sustentar, as argumentações dispostas nesta pesquisa.

Os contrapontos de espécies variantes das inspirações epistemológicas apontadas auxilia na projeção metodológica tanto no que diz respeito à organização dos argumentos oriundos da pesquisa bibliográfica, dos diferentes tipos de publicações – impressas e não impressas – dos relatos do pesquisador, bem como no que é pertinente ao capítulo “Núcleo de estudos do gesto poético”, dedicado à pesquisa qualitativa no formato de estudo de caso.

O método fenomenológico de pesquisa qualitativa recomenda a procura de diferentes metodologias para diferentes tipos de participantes, objetivos, situações e assuntos.

Essa orientação de pesquisa procura identificar uma experiência compartilhada com a pretensão de localizar o caráter geral dela. Ou seja, é sempre uma tentativa de identificar atitudes e procedimentos entre os vários indivíduos que experimentam o mesmo fenômeno.

Considerar a experiência inclui eventos e como foram experimentados pelos participantes da pesquisa, e a tentativa de formular a essência da experiência.

A abordagem investigativa da fenomenologia abrange três elementos: estudo das experiências vividas de pessoas, experiência com processo consciente e desenvolvimento de interpretações dessas experiências.

Os passos do método da pesquisa qualitativa incorporados no quinto capítulo são

resultado de observações obtidas e consideradas em cursos, palestras, seminários e leituras assistemáticas, e não de informações encontradas em compêndios universalmente reconhecidos.

Dessa maneira, as implicações pautadas discriminam oito momentos processuais na sua condução. São eles:

1. Identificação do fenômeno. Quanto mais especificado o evento for, mais tipificadamente poderá ser descrito com fins de pesquisa;
2. Suporte do viés do pesquisador e interpretação do fenômeno;
3. Coleta de dados: o que os participantes relatam como experiência em relação ao fenômeno e, que tipo de contexto influenciou/influencia ou afetou/afeta sua experiência com o fenômeno.
4. As questões devem esboçar um tema comum.
5. As perguntas devem incitar os participantes a identificar como o evento em foco afetou/afeta suas experiências vividas. As perguntas devem buscar identificar a importância da interpretação da experiência em um modo único ou exclusivo.
6. Análise dos dados num sentido horizontal, tentar entender a experiência dos participantes, e em grupos de significação, isto é, unificar interpretações em temas.
7. Considerar unificações descritivas.
8. Apresentação de estrutura invariante através da combinação das descrições textuais (narrativa dos participantes) e estruturais (identificação do que é comum ou mais frequente).

A identificação de experiências comuns ou compartilhadas com o fenômeno em foco é imprescindível para percorrer estes momentos na direção de um entendimento diferente do fenômeno e que ultrapasse a narrativa, tomando como orientação que um aspecto é a interpretação da narrativa do fenômeno, outro é sua interpretação.

Aqui é significativo mencionar a relevância do aspecto dinâmico da lembrança, da narrativa e da teorização no movimento cognitivo, mencionado anteriormente. O destaque fica na propriedade dinâmica da memória como reconstrução e reativação das maneiras de pensar, ver, ouvir e fazer, o que conduz às relações proporcionadas através de narrativas e metáforas, cujo significado advém sobretudo da memória, geralmente formulado em paradigmas de experiências.

Espera-se com isso que o pesquisador tenha condições de entender o fenômeno de outra maneira do que os sujeitos que o experimentam ou experimentaram e as respectivas descrições. As interpretações do fenômeno feitas pelos sujeitos pesquisados são necessárias

para entender melhor a essência do evento, resultado da relação entre a descrição textual, isto é, o que é a coisa, e a descrição estrutural, ou como a coisa acontece.

Dentre as modalidades oferecidas pela pesquisa fenomenológica qualitativa/estudo de caso, considere a pesquisa de ação participativa como mais afinada à esfera onde a investigação é desenvolvida, isto é, ao teatro. Tal modalidade admite que os papéis de pesquisador e participante se misturem, ou seja, participantes podem, em certas ocasiões, assumir-se como pesquisadores e vice-versa.

Para tanto, devem ser feitos quatro acordos com os participantes: a) compromisso coletivo no engajamento no tema, b) inclusão da reflexão individual e coletiva como modo de pesquisa, c) simbiose entre as partes e d) compromisso entre pesquisador e participante compartilhando responsabilidades.

Embora nesta vertente de pesquisa não haja uma metodologia específica para implementar a escolha dos participantes, é recomendável que se crie uma narrativa hegemônica, mas que, ao mesmo tempo, no caso de serem necessárias mudanças nessa hegemonia, que as condições para tanto sejam sugeridas, e não impostas unilateralmente. Essa dinâmica pauta a importância da reflexão coletiva, dimensionando, igualmente, o papel de comportamentos gerados pelos participantes como identificação conjunta dos resultados, de solução de problemas, organização, recomendações, consciência, formação, etc..

Por isso, deve ser esperado que as questões surjam dos próprios participantes estimulados a refletir criticamente sobre as proposições, tanto as levantadas pelos próprios, como as colocadas pelo pesquisador. Isto sugere que as melhores práticas deveriam tender à dissolução da separação de pesquisador e participantes, mantendo sempre em pauta considerações sobre o “enquadramento” da natureza dos participantes. Essa postura supõe que as decisões sejam coletivas e que os resultados estejam disponíveis ao grupo para análise/decisões do processo.

Um método de pesquisa cuja teoria é mais da possibilidade do que da predição deve incluir pesquisadores e participantes como “assuntos da própria pesquisa”. Uma vez que a comunidade pesquisada é altamente específica, impõe-se a necessidade de desmistificar o que é uma pesquisa e como ela pode se relacionar à comunidade pesquisada.

Métodos de pesquisa qualitativa estão relacionados à teoria fundamentada, que almeja ir além da descrição ao gerar um esquema analítico-abstrato do processo, contudo num movimento recíproco entre proposição e verificação dos fatos, opiniões e constatações. Consequentemente, essa estrutura de pesquisa é fundamentada nos dados obtidos e a teoria não é aplicada aos dados, os dados é que geram a teoria. O enquadramento teórico é

construído a partir das informações e aplicado mais especificamente ao que está sendo e/ou foi constatado.

Os elementos chaves da Teoria Fundamentada são: categorização; conceitualização (primeiro passo da análise); amostragem teórica (com base nos conceitos que mostram relevância teórica); constante comparativa de dados com categorias, categorias com conceitos, entre outras combinações, porém, mantendo uma constante como referência; codificar os dados das categorias principais com a aplicação de rótulos gerais; códigos axiais (identificação de “eixos entre categorias”); propriedades; contínuo entre categorias e suas propriedades.

Quando as categorias analíticas não oferecem novos conteúdos, considera-se que há saturação e, portanto, não há mais propósito na insistência com tais categorias.

Como os processos de estudo de caso são coordenados com a condução de etnografias, relacionamos seis tópicos que devem ser observados: 1) identificar o grupo cultural de interesse; 2) selecionar um tipo apropriado de etnografia; 3) identificar padrões dentro do grupo de interesse; 4) selecionar temas ou assuntos culturais para estudo sobre o grupo de interesse; 5) condução de trabalho de campo e 6) formular um quadro cultural holístico.

Um dos elementos nucleares da teoria fundamentada é que a coleta de dados e a correspondente análise acontecem simultaneamente, outro é que processos analíticos privilegiem mais as descobertas e o desenvolvimento teórico do que confirmações de teorias pré-existentes.

A análise qualitativa dos casos começa por passagens pelas transcrições das entrevistas como um todo, registrando as primeiras impressões. Segue com contato constante com os registros. Um passo seguinte é rotular tudo o que for relevante, indexando. Depois vem a distinção da importância dada ao que está registrado ou pela repetição, ou pelo ineditismo, ou por remontar às teorias e leituras. Definir se os sentidos de análises parciais têm cunho dedutivo ou indutivo. Estipular as codificações mais importantes e estabelecer classificações. Criar categorias com imparcialidade, criatividade e abertura para contrastes, finalmente, vincular as categorias.

Como fase conclusiva, as categorias e suas conexões devem guiar o caminho para o resultado principal do estudo, incluindo nisto o ponto de vista dos participantes numa ampla discussão formada pelas interpretações e confrontações dos resultados, sob a luz de estudos prévios, da literatura e conceitos correntes, teorias e, principalmente, das experiências de antes, durante e depois do percurso da pesquisa qualitativa.

3. Gesto, *Gestus*, Gesto Poético

As artes precisam começar a prestar atenção ao *Gestus*.

Brecht

Reinventar caminhos e enfrentar abismos para desmanchar e desincrustar palavras e expressões assimiladas, acomodadas e identificadas a “tribos” pode ser uma faca de dois gumes. Uma empreitada como esta traz o risco de ratificar a atitude de consagrar pela reexposição, e ainda pior, cair na mesma armadilha com outros termos. Isto porque, ao mesmo tempo que palavras e expressões são inoculadas pela reprodução inadvertida, confundindo e deslocando ampliações de entendimento, elas sintetizam preocupações e investimentos criativos e intelectuais. Mas, correr riscos é condição para engendrar mudanças, portanto, não vamos nos esquivar desta tarefa.

Este capítulo propõe abordar a operacionalidade poética do gesto encenado em um contexto transdisciplinar pautado em formulações do universo teatral e resultados de pesquisas de dois campos de saber: os estudos da gestualidade e a multimodalidade na comunicação face a face, que revelam potenciais subsídios para elaborações cênicas, para a compreensão e para o emprego no trabalho de atuação, tanto do ponto de vista formativo como criativo.

Para começar, vamos admitir que o corpo expressa sempre; em todo e qualquer tipo de contexto, mesmo no desempenho diário, com ou sem aparentes ou supostas intenções, controlado e determinado por diálogos internos ou não.

Como vamos pautar neste capítulo, faz parte das interações cotidianas o que Ferracini (2009, p. 128) chama de gestuais lugares-comuns, clichês e sentidos comuns corpóreos com os quais afetamos e somos afetados, o que é, talvez, mais importante do que os recursos interativos apontados. Mário Biagini (2013⁶¹ apud DAL FARRA⁶², 2014, informação verbal) pondera que “um clichê não nasce clichê, ou seja, um dia o clichê não foi clichê, e dependendo de como é inserido, pode ganhar uma dimensão inusitada”. Além disso, num convívio social cada vez mais permeado por mecanismos midiáticos ordenadores de usos linguísticos, costumes e condutas corporais, é quase impossível escapar a bordões e chavões. Contudo, algumas áreas de conhecimento concebem que o expediente da reiteração é, no limite, condição para o reconhecimento de “bases comuns” de experiências, sem o que a vida

⁶¹ BIAGINI, Mario. Workshop realizado no SESC Consolação em maio de 2013 (informação verbal)

⁶² DAL FARRA, José Batista (Zebba). (informação pessoal em reunião de orientação)

em sociedade seria inviável. Esta característica de redundância comunitária de comportamentos seria, assim, intrínseca às espécies, a despeito da inoculação através de padrões de várias ordens que tornam a coexistência vulnerável à industrialização e mercantilização de quase tudo em nós e ao nosso redor. Independente de avaliações e julgamentos, é difícil ignorar que este mecanismo não afete maneiras de agir na realidade da qual participa.

Se Pavis (2003, p. 77) tem razão, o gesto no teatro, assim como o corpo do ator, acontece na polaridade do real – um ser humano – e do fictício – a imitação de outro –. Para ele, descrições da semiologia, da pragmática e da linguística preparam uma antropologia do ator, ainda por fazer, que colocaria ao ator e ao seu corpo questões sobre tal polaridade o mais concretamente possível. A antropologia teatral de Barba chama este território de trânsito de “busca da pré-expressividade”, o que não significa “ação não expressiva, ou ainda, ação antes da expressão” (FERRACINI, 2009, p. 128).

Na procura por transformar os limites expressivos cotidianos, o ente artístico não se alheia da memória como duração do passado virtual, ao contrário, precipita-a em extensão corpórea que, sendo ou não meramente mecânica, valida que toda atualização é uma criação ou, no mínimo, recriação. Em condições típicas, atualizações mnemônicas com finalidades estéticas fundem-se na capacidade artística de um fluxo poético e tornam-se presentes na dinâmica gestual. Não são in-corporadas, uma vez que o gesto já está, é corporeado, e ser ou não voluntário é assunto controverso.

Segundo KENDON (2004), em cujo trabalho pode-se encontrar uma síntese dos enfoques e autores que colaboraram e marcaram a produção bibliográfica sobre o objeto deste estudo, desde o *Institutio Oratoria* de Quintiliano no século I boa parte dos escritos sobre gesto ocupa-se de catalogações, categorizações e recomendações de aplicação na arte da oratória e, em outro plano, na representação teatral. De qualquer modo, a recorrência em considerar o fenômeno gestual posiciona sua importância na construção expressiva, qualquer que seja sua natureza.

Rousseau (1712 – 1778), com trabalho precursor publicado em meados do século XVIII tratando da origem das línguas, foi um dos mais proeminentes vultos dentre aqueles que se ocuparam da presença do gesto na interação comunicativa e na constituição da língua. Em seu ensaio⁶³ delimita o movimento corporal e a voz como as vias pelas quais podemos

⁶³ROUSSEAU, Jean-Jacques. Ensaio sobre a Origem das Línguas. Trad. Lourdes Santos Machado. Coleção os Pensadores. Ed. Abril Cultural, São Paulo, 1983.

agir sobre os sentidos: “A ação do movimento pode ser imediata, no tato, ou mediada, no gesto. A primeira, encontrando seu limite no comprimento do braço, não pode transmitir-se à distância, mas a outra alcança tão longe quanto o raio visual” (ROUSSEAU, 1983, p. 260). Consequentemente, diferencia visão e audição como os sentidos articuladores da linguagem e, embora a voz seja tão natural quanto a linguagem do gesto, essa é mais simples por ser menos dependente de convenções, “porquanto um maior número de objetos impressiona antes os nossos olhos do que nossos ouvidos,...” (ROUSSEAU, 1983, p. 260).

Baseando-se em conjecturas sobre como grupamentos humanos, regidos exclusivamente por leis naturais e cuja organização social básica era a família, se distribuíram nos primórdios dos tempos, Rousseau conclui que talvez não tivéssemos desenvolvido a fala se a humanidade tivesse tido como desafio apenas atender as necessidades físicas com recursos fornecidos mais ou menos prontos pela natureza, pois teria bastado a linguagem dos gestos e alguns sons inarticulados para a comunicação. A consequência destas especulações é que a fala passou a ser construída nas regiões inóspitas, onde a subsistência implicou agrupamentos maiores e, portanto, outra complexidade de organização social com formas de relações que demandavam mais do que o gesto podia suprir:

A ociosidade, que alimenta as paixões, cedeu lugar ao trabalho, que as recalca. Antes de pensar em viver feliz, tinha-se de pensar em viver. A sociedade só se formou pela indústria, porquanto a necessidade mútua unia muito mais os homens do que o teria feito o sentimento. Sempre presente, o perigo de perecer não permitia que se limitassem à língua do gesto, e entre eles a primeira palavra não foi amai-me, mas ajudai-me (ROUSSEAU, 1983, p. 300).

O caráter ensaístico de mais este destacado representante dos setecentos, que inseriu o gesto entre suas preocupações, não torna os pontos apresentados para reflexão menos inquietantes. Contudo, nos apoiamos muito mais em subsídios oriundos de enfoques que tomaram vulto a partir da primeira metade do século XX, firmando-se como presença significativa e vinculados a processos provenientes de ciências que começam a se estabelecer no final do século XIX, portanto, relativamente recentes e sujeitos a revisões e controvérsias, o que parece muito profícuo; tanto quanto as possibilidades tecnológicas disponíveis nesse campo.

Caminhos que proponham fazer dialogar compreensões advindas de áreas normalmente tidas como incompatíveis, como a científica e a artística, são frequentemente vistos como terrenos inóspitos. No entanto, não representa uma novidade. Como já citamos, Delsarte encontrou na física mecânica argumentos para fundamentar seus estudos, Dalcroze

na neurologia, na fisiologia e na psicologia, da qual também se valeu Meyerhold. Laban não dispensou o que aprendeu de geometria na sua formação como arquiteto e, mais recentemente, De Marinis recorre à neurobiologia e às neurociências. Enfim, se a busca de intercâmbios entre áreas artísticas e científicas não é uma atitude unânime, é aventada cada vez mais, sobretudo em tempos de discursos favoráveis às linguagens híbridas nas artes e à inter e transdisciplinaridade de um modo geral.

No teatro, dentre todos os defensores do diálogo entre arte e ciência, destaca-se Bertolt Brecht, que tem importância definitiva para a reflexão proposta neste trabalho. Confesso entusiasta do conhecimento científico insistiu que “...A arte e a ciência atuam de maneiras muito diferentes, não nego. Entretanto, devo confessar, por muito que fira a sensibilidade de alguns, que não me é possível subsistir como artista sem me servir da ciência” (BRECHT, 1978, p. 50).

Segundo Alcandre (1999, p. 5), é patente a atração de Brecht pelo personagem Galileu devido à sua acuidade intelectual, ao humor, à abordagem sensual da existência cotidiana e da pesquisa científica, e acentua que

O que fascina B. Brecht na aventura de Galileu é que um único indivíduo tenha entre suas mãos, graças ao poder de investigação científica e à utilização racional da técnica, a possibilidade de transformar de modo radical a ordem da humanidade, do mais poderoso ao mais humilde de seus representantes (ALCANDRE, 1999, p. 11).

É provável que hoje, frente ao que tem nos mostrado, por exemplo, a física quântica e as neurociências, ele fizesse parte daqueles que acreditam que diminuiu a quantidade dos que sintam a sensibilidade ferida por um artista declarar que não lhe é *possível subsistir sem se servir da ciência*, ou no mínimo, sem tentar uma interlocução.

Mais do que estar no rol daqueles que se dedicaram ao assunto em questão com profundidade e persistência, oferecendo contribuições decisivas, Brecht cultivou o gesto como um divisor nas artes, mais especificamente, como embrião e alicerce do princípio do Gestus.

A menção a Brecht não apenas apoia argumentos que motivam a presente reflexão, mas justifica-se, principalmente, por seus paradigmas circunstanciarem-se como eixo em torno do qual orbitam pontos fundamentais do que está sendo explorado.

Inicialmente uma constatação que pode parecer superficial à primeira impressão, mas que indica o quanto sua obra estava permeada por uma noção que animou suas concepções e realizações teatrais: a grande frequência dos termos gesto e Gestus em seus escritos teatrais. Ocorrência incomparavelmente maior do que marcos que têm precedência em outras correntes

poéticas e teóricas nas artes da cena. Outra curiosidade é a solução adotada na edição brasileira consultada de destacar graficamente estes termos na maioria das entradas. O artifício, como solução abreviada e provisória, sugere precaução no que diz respeito a tais constructos por demandarem definição, no mínimo, mais discutida, ampliada, aprofundada e experimentada. Tarefa que não se mostra nada simples.

Segundo Ritter (1986), a ideia de Gestus pode estar relacionada desde a entoação de uma palavra até um edifício; passando por provérbio, movimento mímico, movimento manual, postura corporal, uma sequência melódica, ritmo, e toda sorte de instâncias presentes no acontecimento teatral. O desafio posto para um exame abrangente dos sentidos de Gestus em Brecht é, portanto, abarcar a complexidade de ligações e a multiplicidade de estados estéticos e sociais nos quais o conceito aparece. Wekwerth (1974⁶⁴ apud RITTER, 1986, p. 8) considera que “através do Gestus estes estados se transformam, sobre o palco, em marcas, signos e símbolos de relações humanas, isto é, em teatro.”⁶⁵

Mais adiante voltaremos a nos referir ao Gestus como princípio da dramática brechtiana, porém, tão somente àquilo que pode respaldar o arranjo dos argumentos apresentados para a análise aqui desenvolvida. Entretanto, deve ficar claro que ponderações mais extensas e profundas sobre o tema ultrapassam, em muito, os propósitos deste trabalho. O importante é assinalar que alguém com o significado e vulto que Brecht tem para o teatro contemporâneo formulou e desenvolveu um princípio teatral, o Gestus, fundamentando sua substância no gesto: “a marca nítida de uma relação entre indivíduos – na qual são articulados, sobretudo, momentos “sócio-históricos significativos” (RITTER, 1986, p. 9). Isto é tanto mais relevante, uma vez que nos escritos teóricos de Brecht o conceito de Gestus emerge relativamente muito mais tarde do que o emprego de gesto em seu teatro, enfatizando suas qualidades de generalização e análise. Ele reforça a atenção ao gesto e à postura que surge através de um determinado tipo de atitude e que torna legível determinadas relações entre pessoas.

O intenso interesse pelo comportamento humano, pela forma das pessoas se externarem, pelas expressões faciais e suas mudanças em diferentes situações impeliram Brecht a descrever conteúdos essenciais sintetizados mais tarde sob a noção de Gestus. Dito brevemente, não se trata de um catálogo de artifícios comunicativos, mas de elementos ao mesmo tempo constituintes e distinguíveis de atitudes globais que indivíduos assumem

⁶⁴WEKWERTH, Manfred. Theater und Wissenschaft. Überlegung für das Theater von heute und morgen. 1974, München: Hanser.

⁶⁵Durch den Gestus verwandelt sich jeder Sachverhalt auf der Bühne in ein Zeichen menschlichen Verhaltens, also in Theater. (tradução nossa)

mutuamente, portanto de gestos implicados na demarcação das relações entre seres humanos (RITTER, 1986).

Desta forma, o reconhecimento do tema desta reflexão ser o propulsor de um princípio da magnitude do Gestus comprova ainda mais sua pertinência na esfera teatral. Essa constatação dimensiona nosso interesse pelo Gestus à sua manifestação em gesto como será definido adiante e, por outro lado, ao que em um gesto, em sua operacionalidade em cena, pode haver de Gestus.

Posto isso, e tendo presente a reiterada evidência da diversidade de entendimentos e usos da palavra gesto, vamos passar a tratar daquilo que, aqui, orientou a delimitação de gesto e, sobretudo, naquilo que conflui para a performance do intérprete teatral e para a encenação. Dar cabo desta tarefa com um termo que, supostamente, tem uma inserção especializada não é simples. Ouvimos, assimilamos e usamos uma palavra muito antes de com ela convivermos no campo cognitivo, semântico, expressivo e estrutural de setores específicos. Seria precário tentarmos nos desvencilhar do uso corriqueiro das palavras. Ao mesmo tempo leviano e cristizador, este uso está em nós!

Em meio ao turbilhão que nos sacode entre estados neutros de dicionário, a linguagem falante, a “verdadeira palavra”, a atualização que provoca fissuras nos pensamentos, as metáforas, enfim, nos arriscando pela sendas do postulado da fenomenologia que mergulha na experiência como objeto central de estudo, colocando-a como fundamento ontológico de toda e qualquer descrição, nos afinamos com uma maneira menos conformada a certos padrões no trato com conceitos fundamentais. Estivesse Brecht acomodado ao princípio da dramática aristotélica, não teria ele contribuído para o teatro no ocidente da forma como o fez.

No capítulo anterior mencionamos uma crítica socrática a procedimentos de explicitação que contornam a *essência limitando-se a exemplos*. Embora abordar essencialidades, seja do que for, não constitua uma pretensão desta iniciativa, apontaremos alguns indícios que podem servir de apoio para isso. No entanto, exemplificar mostra-se como resposta bastante recorrente na busca de delimitação de essencialidades em diferentes âmbitos e, talvez componha uma alternativa para se pensar o que há de essencial em cada ocorrência singular. Por isso, a seguir relato um contexto tirado da obra cinematográfica “Bastardos Inglórios” (*Inglourious Bastards*), de 2009, dirigido por Quentin Tarantino, que entendo como paradigmático do gesto poético em sua operacionalidade cênica.

A película conta a história de um grupo de soldados aliados durante a segunda guerra mundial na Europa, os ‘Bastardos’ que, ao saber da presença de proeminentes líderes políticos e militares da Alemanha Nazista na pré-estreia de um filme de propaganda ideológica,

começa a planejar um atentado. Os britânicos descobrem o plano e se dispõem a colaborar. O tenente Archie Hicox, fluente na língua alemã, tem a incumbência de se infiltrar no evento com a ajuda dos Bastardos e de uma atriz alemã que trabalha como agente dupla, Bridget von Hammersmark. Para fazer os últimos acertos do atentado, Hicox e dois membros dos Bastardos encontram a atriz numa taberna onde também está um major da Gestapo e um grupo de soldados alemães festejando. O major percebe um estranho sotaque na entonação de Hicox que, durante uma longa conversa, o convence ser apenas influência do dialeto da sua terra natal nas montanhas. Contudo, Hicox acaba por se denunciar quase no final do encontro.

Praticamente convencido, o major propõe um brinde de despedida. Levantando-se da mesa, enquanto os outros decidem quantos e o que vão beber, o major dirige-se ao balcão para pegar os copos, volta-se para a mesa e pergunta: então, quantos? Hicox ergue a mão e, junto com a fala, responde gestualmente: três.

O major volta para a mesa, põe os copos sobre ela, senta-se com sua arma sob a mesa apontada para Hicox e diz: você se traiu! Ocorre, então, um tiroteio deixando a atriz como única sobrevivente. Esta situação muda totalmente o planejado, comprometendo o desenrolar dos acontecimentos. A cena da taberna engendra a quebra e redirecionamento do fluxo narrativo; o tiroteio e a morte dos Bastardos ali presentes causam um desequilíbrio, e algum fator teria que provocá-lo: o gesto indicando a quantidade de copos.

Tendo como referência a dinâmica figura-fundo da Gestalt, nesta rápida exposição retratamos parcialmente o fundo, quem assistiu o filme terá, certamente, um quadro mais amplo e, provavelmente, mesmo quem tem familiaridade com expedientes de construção cênica, também terá mais presente o tiroteio do que o gesto. No entanto, o gesto, tomado como figura, é o fator desencadeador do tiroteio. O diretor teria, certamente, outras opções para isto: o sotaque, uma expressão regional de linguagem, um provérbio, uma lembrança comum, enfim. Mas ele privilegiou um gesto! Um gesto que em outros contextos seria “mera gesticulação”, como diria Brecht, ou um gesto cotidiano, como diriam outros. E não deixa de ser!

Entretanto, o gesto em questão carrega consigo um legado cultural bastante característico e forte. Um alemão monta o gesto para indicar “três” dobrando os dedos mindinho e anelar em direção à palma da mão e esticando o polegar, o indicador e o dedo médio. Os ingleses estiram os dedos indicador, médio e anelar e dobram o mindinho e o polegar sobre a palma. Cresci no reduto de um bairro marcado pela imigração italiana em São Paulo, não poderia afirmar se era fruto de herança cultural, mas lembro da maneira de se

compor o gesto para o “três”: prender o indicador dobrado com o polegar e estirar os outros dedos.

Se com toda afluência estrangeira para a Alemanha e para a Inglaterra desde o pós-guerra até agora ainda é muito raro que ingleses e alemães mostrem gestualmente o “três” de outro modo, nos tempos da segunda guerra mundial seria inconcebível.

Quando o major volta para a mesa e diz que Hicox havia se traído, antes de começar a atirar ele continua a fala explicando que um alemão jamais faria um gesto para “três” do mesmo jeito que um inglês. Hicox ao erguer a mão e confirmar que seriam três copos, inadvertidamente revela sua origem: fala a palavra três em alemão, mas o mostra com o gesto típico inglês.

Um simples gesto, que dura alguns segundos, mas que em termos de operacionalidade na montagem da cena é decisivo e definitivo para alteração do vetor narrativo. Os gestos, no contexto desta cena, ao sintetizarem relações culturais entre indivíduos, bem como a maneira como se mostram uns aos outros, revelam os conflitos sociais de um determinado momento histórico: portanto, como veremos a seguir, reúnem qualidades centrais para serem ponderados como Gestus. Como disse antes, é uma questão de escolha: outra opção cênica poderia provocar essa mudança narrativa mas, uma vez que o gesto está em pauta, ele deve ser contemplado em seu potencial de operacionalidade poética na cena.

É difícil evitarmos o exemplo como mecanismo epistemológico. Todavia, apesar das vantagens da imediatez que oferece, torna-se problemático quando estamos diante de fatos que participam das mesmas substâncias ontológicas, mas são onticamente diversos, ou ao contrário, mostram-se ao mundo como idênticos ou semelhantes, porém são constituídos de substratos distintos. Portanto, mostra-se fértil transpor os limites da parcialidade condicionada pelos exemplos. Devemos, ainda, dimensionar que se aceitamos corporeamento como potência de cognição situada temos como compromisso averiguar se interpretações verbais são coincidentes ou divergentes das corporais e se elas vão ao encontro dos desígnios artísticos postos. Estamos normalmente sujeitos a tais paradoxos por um lado, ou sintonias por outro. Entretanto, em dinâmicas que abrangem fortemente um desempenho corporal, isto se intensifica, além de impor ambiguidades.

Embora a intenção aqui não seja apresentar de maneira exaustiva e sistemática as definições e entendimentos de todos aqueles que contribuíram teórica e praticamente na circunscrição de gesto, serão relacionadas algumas delimitações muito propícias para a articulação de determinados pensamentos a respeito deste.

Não sei se é consensual entre aqueles que se dedicam ao assunto atualmente, que os autores mais significativos até o início do século XX trataram o gesto prioritariamente como operador da oratória e/ou das artes cênicas, exceto Rousseau; mas o que se constata é que boa parte das publicações se encaminha para estas duas direções.

De acordo com KENDON (2004, pp. 84-107) os gestos têm sido classificados segundo critérios bastante diversificados, o que envolve, portanto, a discriminação das propriedades selecionadas para identificação de gesto. Um cuidado constante e elementar é distinguir, por um lado, a topologia corporal, isto é, que parte do corpo está envolvida na expressão, e se os movimentos são voluntários ou involuntários, naturais ou convencionais; por outro lado, processos de significação, ou seja, se os significados são estabelecidos como índice, ícone ou símbolo, se são literais ou metafóricos; e ainda, o modo como se vinculam à fala e a natureza do domínio semântico, quer dizer, se são objetivos tendo como alusão o mundo exterior ou subjetivos, implicando estados da mente (KENDON, 2004, p. 84). Ele reporta ainda, principalmente entre os que tinham como escopo a oratória, critérios de classificação relacionados ao conteúdo propositivo do discurso: se pontuam, organizam, estruturam, ou indicam o tipo de discurso, se desempenham um papel secundário ou prioritário na interação comunicacional, se funcionam como reguladores discursivos, entre outros.

Apesar de não se ter logrado esquemas inequívocos, unificados e definitivos de categorização, e dos aspectos ou dimensões enfatizados dependerem de objetivos particulares e circunstanciais, é de ampla aceitação ser o dado gestual um recurso de manifestação e seu uso abrange uma larga finalidade de propósitos expressivos. Assim, a despeito da provisoriedade de algumas sistematizações, é oportuno conhecê-las.

Quintiliano, por exemplo, dispõe sua discussão sobre gesto primeiramente pela topologia corporal, começando pela cabeça e paulatinamente incluindo outras partes na seguinte ordem: olhar, movimentos de olho e sobrancelha, posturas de narinas e lábios, pescoço e assim por diante. A maneira como tratou gestos efetuados pelas mãos, separando-os em mímicos e os que procedem natural e simultaneamente com atos de fala, instigou Angenot (1973⁶⁶, apud KENDON, 2004) a examinar a influência que esta classificação exerceu no tratamento e discussão sobre gesto no decorrer do século XVII, grosso modo, em duas linhas de abordagem: pela função do gesto e pela parte do corpo envolvida na ação. Há que se notar também, o registro da ideia de um vocabulário de movimentos expressivos, desenvolvido mais amplamente no século XVIII, como mencionamos no primeiro capítulo.

⁶⁶ANGENOT, M. Les traités de l'éloquence du corps. *Semiotica*, 1973, 8:60-82.

Johann Jakob Engel (1741 – 1802), expoente do Iluminismo alemão, em seu tratado *Ideen zu einer Mimik*⁶⁷, escrito em 1785 e respeitado em círculos teatrais e filosóficos europeus, reserva o termo gesto para designar *ações expressivas*, definidas como signos externos de paixões internas e atividade mental. Neste contexto, gesto não diria respeito a meros movimentos periféricos do corpo cuja raiz não se encontra no interior. Ele estava interessado principalmente em delinear as várias formas expressivas usadas na atuação cênica que operam como sucessão de atitudes. Sua classificação propõe uma distinção entre movimentos originados de mecanismos corporais puramente biomecânicos, como a respiração depois de uma corrida ou o movimento de fechar os olhos para dormir, dos movimentos que dependem da “atividade da alma” e são provocados pelos pensamentos, sensações e emoções. Os últimos são ainda divididos em três tipos: figurativos, que descrevem ou representam algum aspecto de objetos ou ações; expressivos, que mostram signos de paixões internas e atividades mentais; e fisiológicos como acontecimentos físicos involuntários resultantes de movimentos do psiquismo, como lágrimas de desespero, risada de alegria, corar de vergonha, etc.. Tal classificação, portanto, não engloba todo e qualquer tipo de movimento como integrante do sistema daqueles que constituem gestos (KENDON, 2004, pp. 84-107).

Na mesma trilha Gilbert Austin (1791 – 1813) sistematizou gestos para e em atores e oradores. A atenção a estes últimos o levou a tratar extensivamente do aspecto manual envolvido na estruturação e pontuação do discurso verbal. Sua tipologia divide os gestos em não significativos, que pontuam e/ou conectam a fala, e significativos, subdivididos em naturais – expressando sentimentos, paixões e desejos – e instituídos, que não acompanham a fala.

O filósofo Wilhelm Wundt (1832 – 1920), um dos fundadores da moderna psicologia experimental, não trata do gesto no contexto teatral, apesar da influência de Engel. Sua classificação é principalmente semiótica e segue uma divisão orientada pela maneira como o movimento gerador do gesto se relaciona com seu significado. Sugere duas categorias de gestos: demonstrativos e descritivos. Os primeiros servem para chamar a atenção para objetos, indicar relações espaciais e partes do corpo, fazer referência às partes de uma conversa. Em certa medida têm a função de apontar. Os descritivos ocupam o lugar de alguma coisa ou ação e são subdivididos em mímicos, porque imitam direta e totalmente; conotativos, através dos quais uma parte ou característica é tomada pelo todo; e simbólicos representando algum conceito mais abstrato. Wundt não se centra na relação com a fala, mas ocupa-se inteiramente na operacionalidade dos gestos em sua própria e particular forma de existência, o que chama

⁶⁷*Ideias sobre Mímica* (tradução nossa).

de linguagem dos gestos, assinalando um diferencial em suas formulações. Sua classificação organiza, dentro de suas delimitações teóricas, uma progressão entre signos gestuais que, a exemplo das palavras, são aparentemente arbitrários e cuja função deriva de “movimentos expressivos”. Ele também distingue os gestos em termos da técnica de realização: os que desenham seus objetos e os plásticos, isto é, nos quais as partes do corpo envolvidas modelam a forma do referente.

Ainda fora do âmbito do palco e do púlpito, há os que focalizam o gesto ecoando as especulações de Rousseau como, por exemplo, Luís da Câmara Cascudo (1898 – 1986), porém, correndo por fora do encadeamento apresentado até o momento. O antropólogo brasileiro evidencia sua convicção de ser o gesto anterior à palavra. Segundo ele, pesquisas realizadas pela etnologia em sua época apoiariam a majoritária opinião de que o Homem Musteriano, no período Paleolítico Médio, já tinha condições de articular rudimentarmente a fala. Contudo, defende que

...dedos e braços falaram milênios antes da Voz. As áreas de entendimento mímico são infinitamente superiores às da comunicação verbal. A Mímica não é complementar mas uma provocação ao exercício da oralidade. Sem gestos, a Palavra é precária e pobre para o entendimento temático (CASCUDO, 1976, introdução).

Cascudo destaca que os gestos mais antigos são os manuais seguidos dos olhares, com significações especiais, já denunciando estágios superiores de convenção coletiva. No Brasil, talvez, ele tenha sido o primeiro a se ocupar com este assunto, não exatamente do ponto de vista teórico, mas etnográfico. Embora seu trabalho tenha sido publicado em 1976, a atividade de observação interessada e catalogação iniciou-se muito antes disso, conforme ele declara na introdução de seu livro. Destaca sua concordância com Virgílio, Dante e com a sabedoria popular a respeito de voz e gesto valerem como tendo a mesma função transmissora. Desta forma, o gesto, antes das interjeições e onomatopeias, supriria a deficiência da oralidade, se constituindo na primeira linguagem humana potencialmente tradutora de ideias:

O Gesto, potência de evocação, indispensável como fórmula complementar da voz, elemento excitador do desenvolvimento cerebral. Pai da Inteligência, todas as pesquisas ainda não fixaram os justos limites da grandeza positiva no alcance e repercussão comunicante. (...) O estudo do Gesto, o gesto popular em geral e o gesto dos profissionais, característicos como uma “permanente” etnografia, os típicos ligados a uma ação e os indefinidos, tendentes à abstração negaceante, consistiriam uma sistemática tão preciosa quanto, no campo filológico, é a Semântica (CASCUDO, 1976, introdução).

Outro antropólogo a partilhar dessa convicção é Jousse (1886 – 1961): “a onomatopeia e a gestualidade são os primeiros meios de comunicar a experiência antes do surgimento da linguagem verbal” (JOUSSE, 1974⁶⁸ apud PAVIS, 2003, p. 73).

O *mimema*⁶⁹, essa reverberação do gesto característico ou transitório no composto humano permite ao homem, segundo Jousse, construir sua primeira expressão, sua mimagem, antes de sua linguagem.

Continuando pelo século XX adentro, encontramos a sistematização oferecida por David Efron que efetua em 1941 a primeira tentativa no século de tratar da relação entre gesto e fala e busca sintetizar modos de observação e maneiras de uso. De acordo com Kendon (2004, p. 92) “sua investigação demonstrou que o estilo do gesto é cultural, e não questão de herança biológica”. Concentra-se na manifestação gestual privilegiando três perspectivas de relação. A espaço-temporal que, a partir da parte do corpo que atua, registra o raio, a forma, o plano, e a velocidade do movimento gestual. A interlocucional abrange a dicção, a pronúncia e os modos discursivos em suas funções interacionais. E a linguística, dividida em “lógico”, ou “discursiva”, e “objetiva”. A relação “linguística objetiva” compreende os gestos que, embora podendo ocorrer junto com a fala, têm existência independente e são, ainda, divididos em dêiticos e fisiográficos, que podem ser ou iconográficos, quando retratam a forma ou a ocupação espacial do referente, ou cinetográficos (*kinetographics*) quando expõem o movimento de uma ação corporal. Por fim, há ainda, os simbólicos ou emblemáticos.

Na segunda metade do século XX despontam as contribuições de Paul Ekman e Wallace Friesen, os quais redimensionam os estudos de Efron ao examinarem a “comunicação e comportamento não-verbais”, adotando como diretriz o julgamento de comportamentos, personalidades e estados emocionais com base em atitudes e quaisquer movimentos corporais, sobretudo os da face, das pessoas observadas. Kendon estranha que eles não tenham empregado o termo gesto em suas categorizações; contudo, comunicação e comportamentos não-verbais não configuram, necessariamente, gestos, embora esses possam perfilar entre aqueles. De todo modo, são propostos três parâmetros fundamentais para qualquer instância de “comportamento não-verbal” e pertinentes ao gesto: origem, ou seja, se é aprendido ou inato – um dos pontos controversos com Efron, uma vez que este não valoriza a herança biológica – o uso e a codificação. Outras categorias e subdivisões são variantes das que foram citadas.

⁶⁸JOUSSE, Marcel, *L'Anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, 1974.

⁶⁹Unidade gestual com sentido

Mais recentemente, entre o fim do século vinte até a atualidade, o interesse pelo gesto tem se intensificado cada vez mais, bem como tem aumentado a quantidade de estudiosos, provenientes de diversas áreas, que se dedicam a ele. Tais condições propiciaram o reconhecimento de um campo de pesquisa multi e transdisciplinar: os estudos da gestualidade e a multimodalidade na comunicação face a face. David McNeill (1933) e Adam Kendon (1934) são personalidades de destaque neste meio que, além de desenvolverem trabalhos em instituições onde atuam, engajaram-se, juntamente com outros, na articulação da *International Society for Gestures Studies–ISGS*⁷⁰ (Sociedade Internacional de Estudos do Gesto), cuja fundação aconteceu em 2002.

Essa sociedade é a única associação acadêmica internacional dedicada ao estudo do gesto humano. Reconhecendo o gesto como indispensável em múltiplas circunstâncias, os cientistas cognitivos identificam nele janelas da mente humana, o que requer o trabalho conjunto de diversas disciplinas acadêmicas e criativas, como a antropologia, linguística, psicologia, história, neurociência, comunicação, estudos de desempenho, ciências da computação, música, teatro e dança. O objetivo do ISGS é promover, ampliar e divulgar estudos referentes ao gesto, a fim de facilitar o diálogo entre pesquisadores, profissionais e público interessado atravessando fronteiras disciplinares e institucionais, integrando o estudo do gesto em investigações com uma variada gama de aspectos como o cognitivo, o comunicativo, os pertinentes à vida cultural dos grupos humanos.

A pesquisadora, professora e escritora Cornelia Müller teve papel preponderante para que a Sociedade Internacional de Estudos do Gesto fosse construída. No ano de sua constituição, Müller, juntamente com Kendon, formavam o conselho editorial do jornal “Gesture”, além de terem participação na comissão executiva como membros ex officio.

Atualmente Cornelia Müller é professora de linguística aplicada e coordenadora da International Research Network on Dynamic Multimodal Communication (DMC) na Universidade Europeia de Viadrina em Frankfurt am Oder na Alemanha. Seu foco de investigação é composto pelos estudos do gesto, teoria da metáfora cognitiva, multimodalidade na comunicação face a face (atenção e corporeamento) e usos de linguagem (cognição e emoção). Tive a oportunidade, de julho a setembro de 2014, como pesquisador visitante em Viadrina, de conhecer pessoalmente o trabalho da professora Müller e sua equipe de pesquisadores, bem como apresentar meu estudo, sobre o qual obtive comentários e observações bastante significativas e que contribuíram para a continuidade da pesquisa.

⁷⁰ <http://gesturestudies.com/executiveboard.php>

Ampliando os recursos de trabalho com o gesto, Cornelia Müller não se limita a registros de situações dadas que, como veremos no capítulo seguinte, formam a base a partir da qual Kendon, assim como outros estudiosos, elabora suas análises e teorizações. Ela engendra provocações e estímulos de manifestações a partir das quais analisa e comenta o que acontece ou aconteceu durante a condução de suas propostas. Foi possível apenas conversar a respeito, infelizmente não tive a oportunidade de presenciar sua atuação. Contudo, um exemplo do processo pode ser verificado em seu artigo “Embodied meaning construction” escrito em conjunto com Kappelhoff (2011).

O procedimentos de Müller revelados nesse artigo, são inspiradores para a continuidade da experiência do que é apresentado no capítulo “Núcleo de estudos do gesto poético”, bem como para o aprofundamento das proposições que emergem dos resultados desta investigação.

Por isso, parece consequente e profícuo aventar um desdobramento desta área de conhecimento em direção ao trabalho com a operacionalidade do gesto poético na linguagem cênica que esboça um fluxo envolvendo McNeill, Kendon e Müller, como uma síntese das questões apontadas nesta pesquisa.

McNeill retoma o entendimento dos aspectos gestuais e orais operarem conjunta e simultaneamente na construção da expressão e, por isso, devem ser vistos dialeticamente como componentes intrínsecos. Em certa medida, o que Rousseau especula em seu ensaio ressurge amparado pelos avanços intelectuais e científicos da contemporaneidade. McNeill desenvolveu um sistema de categorias para os gestos que tem sido amplamente adotado e cujo domínio de interesse circunscreve-se à gesticulação espontânea que acompanha “involuntariamente” a fala. Seu sistema é melhor esboçado tomando-se como referência o Contínuo de Kendon (*Kendon's Continuum*), elaborado com critérios que definem quais gestos podem ser comparados entre si e como isso pode ser feito.

Contínuo, como aqui empregado, é uma escala tipológica que coloca em seus polos eventos padrões. Um exemplo desta conduta pode ser pensado com variantes de vocalidades situadas em dois polos: um agregando tipologias vocais da narrativa e outro do canto. Conforme a efetivação das formas e nuances da performance vocal, pode-se situar em que parte desta escala ela estaria localizada. Um momento deste Contínuo poderia ser, por exemplo, a vocalidade do rapsodo como definida por José Batista (Zebba) Dal Farra.⁷¹

⁷¹DAL FARRA MARTINS, J. B. (Zebba Dal Farra). *Palavras Invisíveis*. In Revista Sala Preta, 2009, nº 9, p. 183 – 189.

O Contínuo de Kendon se apresenta como uma alternativa ao possível equívoco e dificuldade de se tentar instaurar métodos tipológicos que são mutuamente excludentes. Num dos extremos situam-se os gestos que funcionam independentemente da fala, são altamente convencionalizados, composicionais e lexicais em sua organização e estrutura. No outro lado está a gesticulação, ou movimentos idiossincráticos espontâneos das mãos e braços, que acompanha a fala sem programação racional e, talvez ainda, sem eficácia quando desacompanhada dela, portanto, parte de um modo de expressão integral. Entre os dois extremos localizam-se os emblemas, gestos normatizados que funcionam como expressão completa em si, e as pantomimas ou mime, que podem ser empregados em alternância com a fala servindo como equivalente funcional de palavras ou frases. O mais sintomático é que a questão teórica se refere às diferentes propriedades que o gesto assume conforme a demanda comunicativa. Muitas características diferenciadas como próprias da linguagem falada podem ser verificadas no gesto, como por exemplo composicionalidade e formas lexicais.

McNeill sustenta que na gesticulação

... pessoas mostram inconscientemente seus pensamentos interiores e modos de entendimento de eventos do mundo. Estes gestos são memórias pessoais e pensamentos tornados visíveis. Gestos são pensamentos em si. Eles não pertencem ao mundo exterior, mas à memória interna, pensamento e imagens mentais (MCNEILL, 1992 apud Kendon, 2004, p. 99).⁷²

É nesta direção que anteriormente foi sugerida a atualização da memória presente no fenômeno gestual, seja ou não artístico, isto é, o gesto não é incorporado, como se estivesse em alguma instância fora do corpo, porque já é corporeado, é pensamento em si (*gesture are like thoughts themselves*). Ainda nos deparamos com um insistente tangenciamento: se McNeill considera que o gesto é solidário à palavra falada, e que ambos têm uma raiz comum, então deveriam ser tratados em patamares similares de manifestação: ou intencional ou inconsciente.

Novamente estamos às voltas com os desafios postos pela intencionalidade. Podemos questionar se é possível uma expressão ao mesmo tempo inconsciente e intencional. Freud⁷³, por exemplo, fala de “intenção inconsciente”, o que significa que nem toda atitude intencional é determinada e controlada com a clareza supostamente proporcionada pela consciência ou

⁷²... people unwittingly display their inner thoughts and ways of understanding events of the world. These gestures are the person's memories and thoughts rendered visible. Gestures are like thoughts themselves. They belong, not to the outside world, but to the inside one of memory, thought and mental images. (tradução nossa)

⁷³FREUD, Sigmund. Sobre a psicopatologia da vida cotidiana, vol. VI, Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Ed. Imago, 1901.

racionalidade, o que pode ocorrer bastante amiúde na gesticulação e nos gestos: podem ser intencionais, mas num patamar não dominado pelo consciente. Outro ponto controverso, considerando a argumentação aqui defendida, e que detalharemos mais adiante, é o que afirma McNeill sobre o gesto não pertencer ao mundo exterior. Há de se notar, além disso, uma outra perspectiva sobre pensamento e linguagem. Para McNeill parece que, numa variante do postulado de Merleau-Ponty, também o gesto é pensamento, e não apenas as palavras, ou seja, pensamento como gesto e palavra a um só tempo implica, em princípio, uma imersão na esfera da oralidade.

McNeill distingue, primeiramente, gestos imagísticos e não-imagísticos. Os primeiros, que já foram mencionados anteriormente como figurativos para Engel, são divididos em *icônicos* e *metafóricos* conforme o modo como retratam imagens expostas no discurso. Os *icônicos* exibem aspectos concretos apresentados na fala. Os *metafóricos* também exibem uma imagem, mas representam ou ocupam o lugar de algum conceito abstrato. De qualquer forma, o determinante e mais importante para definir se é icônico ou metafórico é como gesto e discurso estão relacionados. Aos não-imagísticos, também identificados como dêiticos para Efron, McNeill agrega os que aparentam ser simples movimentos rítmicos e servem para marcar um segmento do discurso ou uma estrutura rítmica da fala, são os *beats*.

Há, ainda, a proposta de escala de Marianne Gullberg baseada no grau de iconicidade do gesto, notando que os icônicos têm sido divididos de acordo com o critério do uso das mãos: *Object-Viewpoint Iconics*, na representação ou descrição de objetos, e *Character-Viewpoint Iconics*, que requerem as mãos para a descrição de algum caráter na narração. Para Gullberg o rol de tipologias estende-se dos *beats*, os menos icônicos já que não possuem um caráter representacional, até os inteiramente icônicos, passando pelos dêiticos concretos, os dêiticos abstratos e os metafóricos. Convém lembrar que quanto maior o grau de iconicidade de um signo, tanto menor o seu grau de abstração ou esquematização.

Os exemplos de sistematização e classificação lembrados aqui não esgotam todas as variações, tão pouco é esse o objetivo. Além do que, se entrelaçam e se repetem, já que referenciam-se mutuamente, constituindo quase que linhas de desenvolvimento classificatório e analítico. Contudo, o exposto parece ser suficiente para sugerir sequências desdobradas de estruturações de caminhos para se refletir sobre o gesto e, sobretudo, indicar contribuições que, com as devidas adequações e adaptações, apresentam alternativas consistentes para análise de cena e de atuação, conduzindo, quando for a propósito, à relativização de circunscrições muito demarcadas por idiossincrasias, no sentido de estabelecer acordos para reflexão.

Para efeito da definição que estamos procurando tecer, destacamos ser amplamente reconhecível que o gesto é memória, emoção, pensamento e desejo tornados manifestos por meio de processos expressivos que articulam, principalmente, mãos, braços, cabeça e face para apontar, representar e recortar construções de significação do discurso enfatizando conteúdos referenciais do que está sendo comunicado, ajustando tipos de distinções, campos e categorizações semióticas.

Na sua definição de gesto, Kendon (2004, p. 15-16), ao contrário de McNeill, ainda acentua a característica de expressividade deliberadamente manifesta que os torna diretamente percebido como estando sob controle voluntário do emissor para fins de expressão e não ao serviço de algum objetivo prático. Os participantes em interação identificam pronta e reciprocamente esse contexto, o que faz a avaliação de intencionalidade dependente de como uma manifestação aparece aos outros. Kendon também considera que os gestos podem ser gerenciados através das variações de suas propriedades que os farão assimilados como intencionalmente expressivos ou não e que, portanto, isto seria uma prova do juízo de intencionalidade ser uma questão de exteriorização e não de algum processo misterioso.

Ao definir gesto, portanto, não podemos ignorar como os participantes em situações específicas tratam o fluxo interativo.

A expectativa é que agora possa haver uma aceitação mais tolerante do que foi declarado no primeiro capítulo: demarcar cabal e antecipadamente o objeto desta tese seria ceifar tanto a reflexão como os frutos desta. Por isso a opção por estabelecer paulatinamente esboços do objeto do presente estudo.

Por fim, dever ser incluída como característica da construção gestual sua inerência a estruturas de enunciação oral, mesmo sem a presentificação desta, ou seja, mesmo quando considerado como um meio autônomo em suas propriedades linguísticas, o gesto está relacionado com a língua. A concepção de gesto e fala como aspectos em integração em procedimentos expressivos defendida por Kendon (1980a) é uma maneira de entender esse percurso, outra variante é a de McNeill. Para ele o gesto é tão intrínseco na construção linguística quanto a palavra, ou seja, na linguagem o gesto é tão verbal quanto a palavra.

Há ainda, uma qualidade crucial do gesto que não pode deixar de ser destacada: construções e elaborações significativas para entendimento entre interlocutores não acontecem sem significados sociais relevantes, ou seja, o gesto acontece em um contexto socialmente significativo, bem como a partir deste.

Uma contraparte para o assunto desta pesquisa é a diversidade de recursos disponíveis aos performers teatrais. Há controvérsias sobre a relação entre expressão corporal e discurso

e, mais do que isso, a gestualidade como apenas uma das possibilidades daquela. Tais controvérsias apontam para o enquadramento das diferentes tipologias propostas para o gesto como instrumento de trabalho provisório que deve ter utilidade dentro de uma determinada perspectiva ou interesse de pesquisa, investigação e criação; e nunca como esquemas gerais, definitivos e universais que mostram formas de organização das atividades gestuais como independente de qualquer observador particular ou de circunstâncias específicas. Essa percepção afina-se com formulações epistemológicas fora do circuito do objetivismo (KENDON, 2004).

Enfim, o marcante nas sistematizações é a maneira de se pensar caminhos para o fenômeno gestual, mesmo que, tanto aquelas como esses, sejam provisórios, relativos e descartáveis de uma situação à outra. Isto, contudo, demanda posturas raramente constatadas nos círculos das artes cênicas frente à operacionalidade do gesto em cena. Dessa forma, devemos ponderar certas dimensões com vistas a respaldar escolhas de outros enfoques e práticas.

Levando em conta que contrastes são benéficos para iluminar pontos basilares para o que está sendo discutido, vamos conferir compreensões e enunciados até aqui explorados em algumas das importantes formulações de Brecht que, como já evidenciamos desde o início, ocupa um lugar central tanto para o nosso tema como para a história do teatro no ocidente.

Como já sabido, para Brecht o gesto transfere de seu âmbito cotidiano uma carga de significação das relações sociais para a esfera cênica tornando-se, assim, mais do que um componente da linguagem teatral, um fundamento do *Gestus*, concebido como um divisor nas artes e como um princípio estético-poético que deveria substituir o princípio da *mimese* (BRECHT, 1957, p. 84). Afirmar que uma mudança desta ordem “marcaria uma profunda revolução na arte dramática, uma vez que na dramática aristotélica, estabelecida a partir da *mimese*, o herói é colocado, pelas ações, em situações que lhe põem a descoberto o seu ser mais íntimo” (BRECHT, 1978, p. 186).

Em um artigo analisando a postura de Brecht frente à sua obra “A Vida de Galileu”, Alcandre (1999, p. 6) realça o entendimento dele sobre o teatro aristotélico como um teatro do prazer estético, cuja ação é concebida como confronto entre personagens que avança num fluxo contínuo através de uma dramática que conduz o espectador da cena inicial até a final em direção a um desfecho “libertador”. O modelo mais representativo da dramaturgia aristotélica é, claro, a grande tragédia. Alcandre sinaliza como objetivo da teoria e da prática brechtianas “solapar sistematicamente os fundamentos desta forma de teatro ainda dominante, segundo B. Brecht, na primeira metade de nosso século. É precisamente esta dominação, esta

persistência que Brecht denuncia ao desenvolver sua teoria do teatro épico.” (ALCANDRE, 1999, p. 6).

O desfecho libertador pode ser traduzido como reestabelecimento da ordem. Segundo exposição de Jameson (1999), na tragédia, como reflexo e fonte da poética aristotélica, a narrativa é produzida pela intriga: acontecimentos ligados em elos por movimento de causa e efeito, têm como essência mostrar conflitos entre uma personagem transgressora e o conjunto de valores estabelecidos pela ordem social na qual ela se inscreve. A conclusão se dá quando um efeito de mediação suprime a interferência transgressora restabelecendo a ordem. Assim, no âmago da dramaturgia clássica está o objetivo de fazer o espectador sentir uma sensação de apaziguamento e conciliação, portanto, é necessária a manutenção de um modelo de ordem a ser reconstituído no desfecho. Também Althusser registra a posição de Brecht:

Ninguém deve se enganar, pede Brecht a partir de seu encontro com as teses do marxismo-leninismo no fim dos anos 20: a dramaturgia aristotélica é veículo de uma mensagem política que tende à conservação do que já existe, a fruição estética é uma cortina que mascara uma forte incitação à passividade (ALTHUSSER, 1968⁷⁴, apud ALCANDRE, 1999, p. 7).

Enfim, Brecht engaja-se em denunciar uma mistificação e elaborar um contra-projeto teatral que atribua tanto aos artesãos do teatro como aos espectadores um papel ativo. O ponto nodal do teatro brechtiano é a noção de transformação – ou antes, de transformabilidade do mundo (ALCANDRE, 1999). Essa noção invoca, para esse contexto, aquela da experiência como tratamos no capítulo “Notas para compor metodologias”: “uma experiência é necessariamente transformadora, ou seja, um momento de trânsito da forma, literalmente, uma trans-forma.”⁷⁵

Mesmo que a consistência dessas noções possam ser contestadas, fica aqui registrada a posição dos autores mencionados, entre outros, e a do próprio Brecht, nas quais buscamos amparo. A ação como alicerce da dramática aristotélica e operador cênico seria, desta forma, apropriada e conveniente ao drama burguês, interessado, em última instância, em dimensões de foro exclusivamente pessoal, inclinado ao individualismo e apaziguador de conflitos sociais no esforço da manutenção da ordem. Não por acaso passa ao largo de abordagens atualizadas pelo *Gestus*, cuja concepção, no mínimo, põe em relevo aspectos que entram em confronto com a visão de existência sintetizada pela ação como operador da dramática

⁷⁴ALTHUSSER, Louis. *Écrits philosophiques et politiques II*. Paris: Stock/IMFC, debate organizado em abril de 1968 pelo Piccolo Teatro de Milão: Sur Brecht et Marx.

⁷⁵Cf. pág. 58.

aristotélica. Brecht dedica uma parte de seus escritos a essa reflexão, como podemos constatar no *Schriften zum Theater* ao projetar referências para uma “dramática não-aristotélica”.⁷⁶

Sob o princípio do “drama burguês” pode estar embutida uma atitude frente à arte que é compartilhada não apenas por quem pertence ou compactua com uma classe determinada historicamente. Temos presenciado, com relativa frequência, manifestações estéticas que bradam contra uma ordem social assentada no “livre mercado” norteadas por princípios estéticos que, inadvertidamente, ou talvez não, se aproximam daqueles adequados ao “drama burguês”, e que, em alguns casos, alimentando aquilo que o sustenta, desejam negá-lo.

Portanto, não é por acaso que a corporeidade, foco de atenção até, e sobretudo durante, o século XVIII, vai paulatinamente saindo da pauta artística, cedendo lugar a uma concepção dicotômica: de um lado o corpo e de outro a mente que, além de comandá-lo, é tida como *locus* de uma consciência dominadora. Esta concepção seria posta mais intensamente em cheque na virada entre os séculos dezenove e vinte. Como temos fartamente apontado, em grande parte o gesto tem servido como suporte para a retomada das formulações sobre a relação entre corpo e mente, até mesmo quando é para relegá-lo a um plano de menor importância.

A ênfase de BRECHT (1978, p. 39) à necessidade da arte cultivar o gesto que tenha significado social e não aquele com função apenas ilustrativa e expressiva, dá margem a especular-se que, para o dramaturgo alemão, existem gestos aos quais faltam tal procedência de significado. Numa primeira impressão a noção que fundamenta o *Gestus* e a dos autores citados nos estudos da gestualidade parecem convergir para a conclusão de ser o gesto um evento imerso e dependente da experiência em um todo socialmente significativo. Sob certos aspectos, existe, de fato, uma sintonia. Contudo, ponderar certas dimensões pode trazer nuances e problematizar mais consequente e amplamente a reflexão.

Desta forma, é importante descobrir quais são os parâmetros articulados no conceito de “social”, de onde se desdobra o que seria “socialmente significativo” e “significado social relevante”, afinal é a partir das relações sociais que Brecht distingue o *Gestus* da simples gesticulação:

Nem todos os gestos são sociais. A atitude de espantar uma mosca não é um gesto social. [...] O gesto de trabalhar é definitivamente social, porque toda atividade humana dirigida para a dominação da natureza é um empreendimento social, e um empreendimento entre homens (BRECHT, 1996, p. 104).

⁷⁶O título original é *Schriften zum Theater – Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, na edição da Suhrkamp Verlag – Berlin und Frankfurt am Main, 1957. (*Escritos sobre teatro – sobre uma dramática não-aristotélica*)

Para efeito comparativo a citação pode ser suficiente, mas no que diz a uma conceituação mais ampla deixa dúvidas. Espantar uma mosca pode ser apenas uma sequência de movimentos com a intenção de resolver um incômodo, portanto, nessa acepção sequer seria um gesto, social ou não. Outro exemplo é um pouco menos ambíguo. A reação corporal defensiva frente à ameaça de um cão feroz pode ser um Gestus social se, por meio dela, evidenciar-se uma luta entre uma pessoa maltrapilha e um cão de guarda de uma propriedade abastada (BRECHT, 1978, pp. 193 e 194). Não é qualquer reação corporal a investidas de animais que a torna um Gestus, muito menos um Gestus social, assim como, analogamente para Engel⁷⁷, entre outros, não é qualquer movimento corporal que se constitui em gesto.

O exemplo da montagem gestual do três em conexão à cena do filme “Bastardos Inglórios” mostra-se como uma outra gradação das considerações de Brecht. Uma figura que a depender do fundo pode variar de mera gesticulação ao Gestus. Dentre os hábitos e costumes brasileiros, roçar o dedo indicador sobre o braço pode ser um gesto indicativo de cor de pele que, a depender do contexto pode ser constituído como Gestus, mas pode ser, também, um mecanismo biomecânico, simplesmente, uma reação corporal à coceira.

Não é simples acompanhar os significados de conceitos como Gestus, Gestus social e gesto social no decorrer de alguns registros de Brecht. Algumas passagens deixam a impressão que, por definição, Gestus é um componente de conteúdo social. Isso dispensaria adjetivá-lo adequadamente a essa determinação. No entanto, ele usa Gestus social (*sozialer Gestus* ou *gesellschaftlicher Gestus*), outras vezes gesto social e, ainda, apenas Gestus. Dado que as definições não obedecem um rigor exacerbado, o que, evidentemente não é uma preocupação constatada e em seus escritos, vem à calhar o que pode ser coletado de analistas, críticos, pesquisadores e outros artistas sobre sua obra, sobretudo de contemporâneos seus, e em especial dos que conviveram com ele, como Wekwerth e Ritter. De qualquer modo, uma explicação do próprio Brecht é que “sob um *Gestus* seja entendido um complexo de gestos, expressões faciais e habituais declarações, que uma ou mais pessoas destinam a uma ou mais pessoas”⁷⁸ (BRECHT, 1963, p. 32).

Enfim, não avançaremos muito se nos contentarmos com esse esclarecimento frente à pujança que este princípio tem no teatro. Observações mais genéricas e elementares produzem a impressão que para Brecht Gestus se reporta a posicionamentos mais estritamente políticos e alguns exemplos demonstrariam, ao menos tendencialmente, qual a compreensão sob

⁷⁷ Ver pág. 75

⁷⁸ Unter einem Gestus sei verstanden ein Komplex von Gesten, Mimik und für gewöhnlich Aussagen, welchen ein oder mehrere Menschen an einen oder mehrere Menschen richten. (tradução nossa)

“socialmente significativo” ou “significado social” para ele. Contudo, outras apreciações e exames aprofundam este entendimento. Além dos pareceres de Wekwerth e Ritter⁷⁹, na interpretação de Jameson (1999) Brecht diz que mesmo aquilo que é mais individual e íntimo, é produzido dentro de registros sociais e incorporado por cada um como sua própria natureza. Na cena, o Gestus pressupõe rompimentos com hábitos, arrancando devires de cada pequeno gesto individual e de cada grande situação:

... em Brecht, o que é ensinado, o que é demonstrado é afinal sempre o próprio Novo e portanto, de alguma forma, a modernidade em sua acepção mais ampla. A aprendizagem, portanto, exhibe o avanço do Novum sobre o ego: a alvorada de um mundo novo, assim como de novas relações humanas. Ela torna-se, a partir daí, indissoluvelmente ligada ao grande tema da mudança, e reforça a insistência de Brecht em que a mudança sempre traz o novo, bem como sua relutância em conceber uma mudança que fosse puramente regressiva ou degenerativa (JAMESON, 1999, p. 129).

Para Deleuze (1990⁸⁰, apud GASPARD NETO, 2009, p. 14) ao fazer do Gestus a essência do teatro, Brecht desloca a experiência teatral da representação para o ato performático, o que significa dizer que a única regra do teatro é a criação da sua própria teatralidade. O teatro de corpos desmonta o primado do texto sobre a cena e, excluídos o primado do texto, as regras e os espaços, resta o Gestus como a essência de um teatro eminentemente de corpos, costumes corporais e encontros ao acaso. Esta avaliação caminha paralela ao que diz um dedicado crítico do teatro de Brecht: apesar de todas as tentativas de designação categórica do dramaturgo alemão, o “princípio gístico” permanece obscuro e parece ser apenas um novo nome para “teatralidade teatral”. Contudo, este princípio cria condições para que sejam aproveitadas todas as possibilidades do performer, e se assim é, “uma dramática não é reduzida a uma cabeça falante, mas absorve a representação de comportamentos tornando-se gística.” (ROSENBAUER, 1970⁸¹ Apud Ritter, 1986, p. 9)

Há, ainda, duas entradas indicadas por Ritter (1986) que nos sugerem o alargamento e aprofundamento no trânsito com outras áreas daquilo com que nos ocupamos nesta pesquisa. Uma é a urgência da interdisciplinaridade como caminho para resoluções da complexidade proporcionada pelo caráter chave do conceito de Gestus que, por um lado, enreda-se com outros conceitos e individuações do teatro de Brecht apresentando várias perguntas pertinentes a diferentes disciplinas e, por outro, torna suas resoluções, em certa medida,

⁷⁹Cf. páginas 70,71 e 86.

⁸⁰DELEUZE, G. Cinema 2 - A Imagem - Tempo. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990.

⁸¹ROSENBAUER, Hansjürgen. Brecht und der Behaviorismus. Bad Homburg v.d. H.-Berlin-Zürich, 1970.

identificadoras de respectivos significados que o evidenciam como princípio gestáltico em circunstâncias singulares e em ligações com o todo. A outra entrada é que, apesar da noção de *Gestus* ultrapassar a de gesto, ambas se conectam reciprocamente e, juntas, à ideia de um teatro de recursos gestuais variados, e que, dialeticamente engendrem como síntese o gesto poético em cena.

Genericamente, os enunciados colhidos nos estudos da gestualidade, que se orientam por padrões não necessariamente artísticos, permitem deduzir que estes orbitam em torno de entendimentos sociológicos e antropológicos, o que não quer dizer que haja isenção ideológica, tanto no que concerne à metodologia de investigação quanto no que diz respeito propriamente ao conteúdo. Sem negligenciar a dimensão política como inerente à existência humana em sociedade, há dados de caráter estrutural que ampliam o exame do tema.

Vamos, então, esboçar alguns argumentos.

Brecht ressalta a importância peculiar que o “gesto social” dos atores adquire no prisma poético:

A dicção e o “gesto” precisam ser cuidadosamente selecionados, e, além disso, devem ter amplitude. Visto que o interesse do espectador é canalizado exclusivamente para o comportamento das personagens, o *Gestus* destas deve ser, falando em termos puramente estéticos, significativo e típico BRECHT (1978, p. 39).

Independente da adjetivação dada, há fortes indicações que o *Gestus* é construído em termos de operacionalidade poética e concepção estética por ser elemento de composição que conflui para uma estabilização – por isso cuidadosamente selecionados – mesmo que não definitiva, sobretudo, falando especialmente do intérprete.

Será necessário esclarecer brevemente o que implica um processo de estabilização. O delineamento deste mecanismo apoia-se nas conclusões que TATIT (1996) alcançou em seus estudos sobre a arte do cancionista e, acreditamos, tem funcionalidade análoga para a análise do gesto em sua operacionalidade poética na cena.

A canção é uma linguagem artística que implica o ajuste de dois campos semióticos – o linguístico e o musical – equilibrados pelo cancionista que privilegia a entoação para estender a fala ao canto. A originalidade está em criar uma obra perene com os mesmos artifícios utilizados na produção efêmera da fala cotidiana pura, marcada pela natureza utilitária, imediatista, instável, irregular e de vida sonora breve, cuja função é dar formas instantâneas com invólucros fônicos descartáveis a conteúdos abstratos que é o que deve ser

apreendido. Por isso, a melodia da fala não é estável, não se repete, não mantém ritmo periódico, não se estabiliza nas frequências entoativas e não adquire autonomia.

O cancionista recorre às tensões melódicas camufladas na rica instabilidade entoativa da fala que lhe possibilitam estabilizar frequências dentro de um percurso harmônico, mesmo que simples, regulando uma pulsação e distribuindo os acentos rítmicos, criando zonas de tensão que conduzem a uma estabilidade e um sentido próprio para a melodia. Para tanto, precisa da percepção de que a voz que fala interessa-se pelo que é dito e a voz que canta, pela maneira de dizer.

Da fala ao canto há um processo geral de corporificação: da forma fonológica à substância fonética e desta ao som cantado. É pelas leis musicais que a estabilização da frequência e da duração passam a interagir com a regulação linguística. Contudo, o projeto entoativo sustenta o efeito de naturalidade no mesmo campo sonoro em que se dão as estabilizações programadas pelo compositor, da mesma forma que atores elaboram exaustivamente um texto para dizê-lo o mais organicamente possível. As inflexões caóticas das entoações, dependentes da sintaxe do texto, ganham periodicidade, sentido próprio e se perpetuam em movimento cíclico como um ritual. Os intérpretes – e estão aí para isso – podem e devem lançar mão da liberdade de mudar o timbre, a intensidade ou até aspectos do perfil da canção.

A hipótese é que o mesmo acontece com o gesto do cotidiano à cena: na composição teatral, a gesticulação estabiliza-se no gesto poético. Do que pode-se apreender das ponderações e registros de seus trabalhos, Brecht cultivava incisivamente essa via. Nos limites desta investigação não cabe estender muito mais estas proposições pois demandaria um exame mais apurado, porém, a sugestão é que o caminho teria como ponto de partida a noção da gesticulação estar para a operacionalidade do gesto na cena como a voz falada está para a voz cantada. Gesticulação, gesto discursivo e fala são recursos expressivos envoltos por um invólucro instável e descartável. Já o gesto poético em sua operacionalidade cênica, à maneira da canção, seria estabilizado no e pelo performer.

Outra afinidade poderia ser traçada de acordo com a explanação de Mate (2001⁸², apud POTY, 2013) sobre o Gestus ser ativado por subsídios não codificados retirados da tensão entre universos de significação diferentes, analogamente ao que acontece na canção, ativada em tensões melódicas de dentro da instabilidade entoativa da fala. A tensão também estaria embutida na redefinição da narrativa pela contradição dialética, ocupando as funções atribuídas ao conflito inerente a outras normas cênicas. Nesta direção, a proposição de

⁸²MATE, Alexandre Luiz. Material de estudos . São Paulo: Mimeo, 2001.

GASPAR NETO (2009) de estabelecer a diferença entre gesto e Gestus pela viabilidade de permutas, isto é, os gestos podem ser trocados entre si, enquanto o Gestus se mantém o mesmo, coloca um problema instigante, porém, coerente com nosso projeto, pensando na operacionalidade do gesto no teatro. De qualquer forma, temos novamente o vetor das tensões da produção efêmera da comunicação cotidiana se transformando e ganhando sentido próprio, portanto, estabilizando-se ritualisticamente em movimento cíclico.

No entanto, tal como já dissemos, diferentes intérpretes, e por vezes os mesmos em situações diferentes, têm liberdade, e talvez até mesmo a incumbência, de alterar componentes a fim de trazer novas energias, impressões e ideias, ajustadas às várias personalidades e circunstâncias. No entanto, o projeto entoativo deve conservar o efeito das estabilizações programadas pelo cancionista, assim como o projeto gístico deve preservar as estabilizações programadas pelo dramaturgo, encenador e intérprete.

Ao se referenciar no teatro chinês, que tinha em alta conta e que lhe trouxe muitas inspirações, Brecht concebe a possibilidade de gestos estabilizados. Avaliou ser o gesto em sua constituição, tal como praticado neste gênero teatral, adotável sem que a personalidade de quem o assume seja prejudicada por isso, uma vez que o gestual é constituído de um modo amplo, impessoal e um tanto vago:

Em termos de movimento, coreograficamente, são [os gestos], aliás, incrivelmente fixados, a imprecisão aplica-se apenas na medida do performer, seu tempo e assim por diante. Deve-se tomar como exemplo o canto: as notas também são bem definidas, mas o timbre da voz, o estilo e outros elementos fazem da imprecisão das notas a figura central (Brecht, 1964, p. 56).⁸³

Ainda se pode auferir nesta passagem que Brecht nada tinha contra a repetição, ou mesmo imitação, do gesto como componente poético, ou seja, não deveria ser substituído. Ao contrário, mostra admiração e respeito pelos modos de aprendizado no teatro chinês orientado desta maneira, mas admite que isto poderia ser de difícil aceitação no ocidente.

Em todos os casos – permutável, substituível, definido, repetível, idiossincrásico ou em nenhuma destas opções –, o que está posto como central é o estudo e o trabalho criativo atentos a critérios de estabilização do gesto quanto à sua operacionalidade cênica, norteadas pela sua concretude, isto é, o modo como nos aparece e, ao não negligenciar sentidos menos perceptíveis e nem aquilo que lhe transcende apresenta-se em sua potência poética.

⁸³Im Bewegungsmäßigen, Choreographischen sind sie übrigens unglaublich festgelegt, die Vagheit betrifft nur die Maße des Ausführenden, sein Tempo und so weiter. Man muß als Beispiel das Singen nehmen: Da sind die Noten ja auch festgelegt, aber das Timbre der Stimme, der Duktus und so weiter machen die Vagheit der Notenfigur aus. (tradução nossa)

Todas as dimensões, portanto a estabilização géstica também, são decisivas na condução dialética das tensões envolvidas na trama de uma performance teatral. Nesse sentido, ter presente esquemas para se refletir sobre tipologias como as que comentamos acima, bem como sua identificação, criação e inserção crítica é uma contribuição ímpar a ser explorada entre aqueles que se ocupam dos estudos do gesto em diferentes esferas. Ou seja, podemos ter estabilizações assumidas e, se quisermos, também sem cristalizações, o que permite que o intérprete se arroje sem destruir os jogos tensionais de uma construção cênica. Como abordamos, tipologias podem envolver escalas que, via de regra, são feitas tendo como base tipos extremos, e como tal não são encontrados frequentemente no mundo concreto. Contudo, como formulações de extremos oferecem vetores para condução de análises.

Do ponto de vista das pesquisas e formulações teórico-práticas apontadas, algumas concepções e procedimentos dos métodos de trabalho de Brecht sintonizam com o polo do “Contínuo de Kendon” pertinente aos gestos altamente convencionalizados, composicionais e lexicais em sua organização e estrutura, desde que se aceite como passo seguinte em um “processo de seleção cuidadosa” em direção à estabilização.

Outra gradação neste ângulo é a de Marianne Gullberg, que se pauta no grau de iconicidade do gesto. Neste escalonamento, a proposição brechtiana circula nas paragens do gestos “inteiramente icônicos”, supondo que essa qualidade seja indispensável para que os gestos em cena se transmutem em *Gestus* e tenham amplitude, tornando-se significativos e típicos, como devem ser seus contornos conforme Brecht.

No outro polo estariam posicionados os *beats* que, mesmo sendo os menos icônicos dos gestos assim como os movimentos idiossincráticos espontâneos das mãos e braços que acompanham a fala, podem se tornar elementos de composição na performance se caracterizarem um personagem, por exemplo, desde que se estabilizem e preencham funções como a de *Leitmotiv*, entre outras alternativas. Muito embora à primeira vista não se enquadrem nos propósitos de Brecht (1957, p. 77) para a linguagem gestual cênica, a qual “não significa mera gesticulação. Não se trata de uma questão de movimentos das mãos, explicativos ou enfáticos para comentar ou sublinhar quaisquer passagens da peça, mas de atitudes globais”, é concebível que tanto um como os outros sejam transformados para atuação no que concerne à cena brechtiana.

Não é demais frisar que para os estudos da gestualidade, gesticulação não é um acontecimento sem complexidade e sem importância, embora se reconheça que é trivial e prosaico. Pelo contrário, tem-se percebido cada vez mais o quanto é complicado e polêmico

tratar de um assunto que envolve muitos eventos vistos de variados modos com finalidades específicas.

Brecht estabelece que uma linguagem é *Gestus* – ele usa também a expressão “linguagem-gesto” - quando está baseada num “gesto” adequado a determinadas posturas e mostra atitudes particulares adotadas pela pessoa que fala em relação às outras. Em correlato, Wundt se refere à linguagem dos gestos em bases semióticas e guiada pela relação entre ação gestual e significado do gesto.

Um ângulo essencial é a relação dialética indicada na antítese de tensões contidas no *Gestus* entre “atitudes globais” e “a adequação a determinadas posturas que mostram atitudes particulares”. Talvez não seja de todo descabido aproximar esta última noção à de movimentos idiossincráticos, ou seja, movimentos relativos à disposição particular de um indivíduo para reagir a determinados agentes exteriores. Recordamos, aqui, a ponderação de Jameson sobre Brecht considerar que mesmo as coisas mais individuais e íntimas tem registros sociais e são incorporadas por cada um como sua própria natureza. Outro ângulo, e talvez o mais definidor, seria a relação entre interlocutores. Embora não tenha encontrado uma consideração explícita, parece muito razoável, em se tratando desse dramaturgo, que os interlocutores não se restrinjam aos ocupantes da cena.

Tais aspectos evidenciam componentes da poética brechtiana, orientados pelo efeito de estranhamento (*Verfremdungseffekt* / *V-Effekt*), os quais colocam um objetivo extraordinário, causando uma ruptura de expectativas de comportamentos no palco: o espectador, visto como um elemento ativo dentro do acontecimento teatral, em contraposição à visão deste como um observador passivo que precisa e deseja receber tudo pronto da obra artística, e que deve ser apaziguado pelo reequilíbrio dos conflitos narrativos.

Dadas a diversidade, multiplicidade e subjetividade de sentidos estendidos considero relevante destacar que os tratamentos apontados concordam que o gesto tem de ser necessariamente perceptível. Daí Brecht (1978, p. 27) expressar sua inquietação em como, no teatro, exibir gestos que são, a bem dizer, os usos e os costumes do corpo.

Chamamos esfera dos *gestos* aquela a que pertencem as atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras. A posição do corpo, a entoação e a expressão fisionômica são determinadas por um *gesto* social; as personagens injuriam-se mutuamente, cumprimentam-se, instruem-se mutuamente, etc.. O ator apodera-se de sua personagem acompanhando com uma atitude crítica as múltiplas exteriorizações que na maior parte das vezes é verdadeiramente complexa e contraditória, tornando impossível transmiti-la numa única palavra;... (BRECHT, 1978, p. 124 e 125, grifo nosso)

Note-se que na passagem acima Brecht se refere à “esfera dos gestos” e não a *Gestus*. A ênfase na dimensão sensível exigida pelo fenômeno gestual, sendo sua condição, ganha importância dado o contraste com outras orientações técnicas e metodológicas de atuação.

O que na concepção de Brecht parece claro, é que qualquer que seja a escolha de trabalho de construção de personagem, o resultado final tem de ser perceptível. Não é muito relevante se a conformação géstica provém de impulsos ou de forças interiores ou de estímulos existentes nos recônditos, às vezes incommunicáveis, de interioridades individuais. No caso do tratamento dado pelos demais autores citados, preocupados com dinâmicas interativas pragmáticas, poderíamos arriscar, exclusivamente visualizáveis. Como já expus antes, isto se vincula à convicção do gesto se estabelecer em e pela relação, e sob o mesmo princípio, a relação ser determinante no gesto. No limite, na interação, os dois – relação e gesto – formam a mesma substância. Nesse sentido, é relativamente indiferente o que acontece no íntimo do ator se não for evidenciado aos sentidos dos espectadores. O atuante pode, eventualmente, estar numa situação interior diferente de seu personagem, mas se sua construção e execução for dada à percepção sensível da plateia, terá cumprido seu propósito.

Nossa finalidade não é enfatizar outros fundamentos da concepção teatral de Brecht, contudo, sua proposta se formula integralmente em mútuas determinações relacionadas com o tema priorizado. Ao discorrer sobre o efeito de “distanciamento” é nítido seu parecer no que diz respeito ao gesto como recurso à exteriorização. Ele declara que

Para extrair do verso um efeito de distanciamento pleno, será conveniente que o ator reproduza, primeiro, em prosa corrente, nos ensaios, o conteúdo dos versos, acompanhado, em certas circunstâncias, dos gestos para eles estabelecidos. (...) (...) todos os elementos de natureza emocional têm de ser exteriorizados, isto é, precisam ser desenvolvidos em gestos. O ator tem de descobrir uma expressão exterior evidente para as emoções de sua personagem, (...) A particular elegância, força e graça do gesto provocam efeito de distanciamento (BRECHT, 1978, p. 83).

Este entendimento, como já explanado, vai ao encontro e é parte de muitas formulações e estratégias dos teóricos e analistas consultados para este trabalho. Em trilhas no mesmo campo, Brecht (1978, p. 82) insiste no fato do gesto ser exposto e, para que seja mostrado como uma cópia tendo absolutamente o caráter material de um gesto humano, o ator deverá dar seu texto como uma citação, renunciando a uma metamorfose absoluta, provendo todos os matizes de sua expressão, bem como todo o aspecto plástico humano e concreto.

Mencionamos neste capítulo proposições que afirmam vias de sistematização distinguindo gestos convencionais dos naturais, admitindo-se que há uma gama dos que são ativados pelos seres humanos pela sua condição biológica e fisiológica.

Um gesto não assume a condição de social por ser caracteristicamente humano, nem é humano condicionado à vida em sociedade, ao menos não naquilo que se desdobra das organizações sociais humanas tendo em vista o binômio cultura/natureza. Assim, o montante do que se possa denominar como movimento humano é maior do que a gama de acontecimentos corporais que são articulados como gestos, e para que uma manifestação corporal não assumida tradicionalmente como gesto passe a ser assim entendida é necessário um esforço de contextualização, isto é, um empenho transformador. O que, para os pesquisadores dos estudos da gestualidade não acontece sem um significado social relevante ou, fora de um contexto socialmente significativo, atribuindo ao gesto uma conformação de linguagem, ou no mínimo de código. Como já destacamos anteriormente, neste caso, fazem parte de um contexto socialmente significativo também aqueles gestos que Brecht designa como apenas ilustrativos e expressivos e que devem ser postergados em seu cultivo artístico em favor daqueles que tenham significado social evidente, o que leva a concluir que são aqueles que, construídos poeticamente na linguagem cênica, permitem conclusões sobre as circunstâncias político-sociais.

Nesta sequência de elos, Brecht se refere ao gesto de dor como já sendo um gesto; portanto, do ponto de vista acima proposto, elemento de contexto socialmente significativo. Porém, em sua exposição tal gesto é arrolado entre os movimentos humanos que não são necessariamente empregados como gestos, ao menos “não enquanto permanecer abstrato e tão geral que não se ergue acima da categoria puramente animal” (BRECHT, 1957, p. 78). Esta forma de exprimir não parece coerente com o que diz sobre o “caráter material de um gesto humano”, pois para entrar no rol dos movimentos que se tornam gestos, aqueles devem se erguer acima da categoria puramente animal. Portanto, em Brecht a expressão gesto humano seria um pleonismo.

Também não entendo como conclusivo que outros tipos de gestos se diferenciam do gesto que é designado por Brecht como social, cujo paradigma é aquele referente ao trabalho porque, decididamente, toda atividade humana dirigida para o controle da natureza é uma tarefa social; uma tarefa do mundo dos homens em uma dimensão exclusivamente social.

Outros animais também transformam estados naturais com ou sem organização social, ou ao menos gregárias: diques construídos por castores, colmeias, formigueiros, teias, etc.. A diferença, de acordo com fundamentos da teoria econômica marxista, estaria em que nas

outras espécies o impulso para o trabalho é dado pelo instinto, e nos humanos é planejado e previsto.

Alinhavamos, assim, algumas questões para demonstrar que o gesto no *Gestus*, entendido como categorização de expressão mímica e conceitual, gira sobremaneira em registros sociais de cunho político-ideológico e que, portanto, significado social relevante e contexto socialmente significativo para os estudos da gestualidade abarcam uma gama de eventos que impelem a operacionalidade do gesto em cena a outros patamares além daqueles que são incluídos nas relações sociais que se verificam entre os homens de uma determinada época e que se encontram subjacentes a todos os acontecimentos, ideia nuclear na prática e teoria de Brecht, concretizada no “gesto social”, no *Gestus* social ou no *Gestus* (BRECHT, 1978, p. 84).

De todo modo, para levar a termo seu projeto poético-cênico, torna-se imperativo para Brecht que o ator exponha o gesto que informa a ação, e apreenda seu personagem descobrindo a “fábula”, demarcada como composição global de todos os acontecimentos-gestos. Cada acontecimento comporta um “gesto particular”, mas só a partir do acontecimento global delimitado, é possível chegar à personagem definitiva, que funde em si traços particulares. A concepção de um teatro que tudo extrai do gesto implica a imprescindibilidade da coreografia amplamente concebida como movimentação cênica. Para Brecht, a elegância de um movimento e a graça de determinada disposição coreográfica são, já em si, efeitos de distanciamento, pois o agrupamento dos personagens e seus movimentos possibilitam chegar à necessária beleza, sobretudo por meio da elegância com que são expostos os elementos que constituem esse gesto (BRECHT, 1978, pp. 127-132).

Esta pesquisa se empenha em propor condutas para aprimorar modos de observação e percepção da operacionalidade gestual na e para cena em direção à composição poética do gesto, junto com interpretações abstratas do simbolismo gestual no teatro, o cultivo de expedientes para explorá-la, aumentando e diversificando as variações para o jogo. Além da noção da exposição do gesto aos sentidos, que faz convergir os enunciados dos estudos da gestualidade e de Brecht, o qual ainda convoca uma atitude para a prática do intérprete que pontua e percorre a atuação do ator no teatro chinês. Sublinha que este artista não dissimula que tem conhecimento de que está sendo observado, ele se faz, inclusive, espectador de si mesmo ao olhar para o próprio corpo em performance. Ao representar, separa a mímica do gesto. Isto permite ao ator ser mais independente de se apoiar exclusivamente na sensibilidade natural. Ao controlar a veracidade do desempenho, atua “de maneira que a quase todas as

frases poderão seguir-se juízos críticos da parte do público e quase todos os seus gestos poderão ser examinados” (BRECHT, 1978, p. 56-57).

Desafios desta ordem instigam a considerar tais provocações nestes tempos e em nossos lugares. Basta olhar? Se basta, no que devemos procurar apoio para olhar? Será que nossa visão não anda ensimesmada e pisamos constantemente sobre as mesmas pegadas? Não seria promissor se dispuséssemos de alguns suportes que abrissem fissuras em nossos procedimentos, permitindo, ao menos tentar, escapar de concepções consagradas que, apesar de sua importância, não atendem a todas as demandas presentes?

Uma das hipóteses dessa pesquisa é que resoluções plausíveis dos aspectos da exposição dos gestos e de implementos para vislumbrá-los, bem como para a auto-observação, são encontradas no trâmite entre a esfera teatral e círculos não restritos às artes cênicas: nos estudos da gestualidade e na multimodalidade na interação, a partir de adequações e depurações apropriadas à construção teatral, em outras palavras, numa investida transdisciplinar.

O alerta de Kendon sobre os sistemas classificatórios serem instrumentos de trabalho empregados para um objetivo particular e específico, e nada além disto, aparece como uma salvaguarda contra engessamentos e cristalizações estagnantes. Entretanto, estruturas de sistemas e tipologias se mostram como passos úteis na observação não limitada apenas a “olhar”, se não fizermos concessões às universalizações definitivas. Antes, junto ou depois de avaliações apoiadas em eloquentes adjetivos para o gesto como: profundo, incisivo, misterioso, dominador, etc., que também podem interromper fluxos criativos e interpretativos, podemos nos amparar nos parâmetros que estamos articulando.

Mas como analisar a relação de todos esses parâmetros que ganham vida, na maior parte das vezes, simultaneamente?

Kendon (2004) formulou uma espécie de olhar sintático para a performance gestual na comunicação interativa face a face. Apesar de não estar detalhada em termos teatrais, desdobrá-la para a observação da operacionalidade do gesto em cena pode oferecer impulsos e perspectivas específicas que contribuam tanto para posturas analíticas como criativas.

A ativação gestual implica que alguma(s) parte(s) do corpo é (são) movimentada(s), empreendendo um percurso ou uma sucessão de percursos com mudanças de direção, sentido, amplitude, plano, nível e tempo. A partir daí formam o que pode ser distinguido em termos de *unidade e frase gestuais*. Além desse discernimento, Kendon (2004, p. 108) também identifica *unidades sonoras* intrínsecas ao discurso oral: “blocos” de produção de fala

aproximados por características prosódicas, os quais correspondem a unidades do significado do discurso.

Uma “unidade gestual” corresponde à rota traçada pelos componentes corporais envolvidos na produção gestual a partir do momento em que começam o deslocamento de uma posição de relaxamento até o momento em que regressam à mesma ou a outra posição de relaxamento (KENDON, 2004, p. 110).

Uma unidade gestual é, portanto, uma excursão completa da parte do corpo envolvida no gesto e pode conter uma ou mais frases gestuais.

Amparando-se em trabalhos de autores do âmbito das artes cênicas⁸⁴ que tratam de diversos aspectos do movimento corporal, Kendon (2004, p. 110) estipula o momento em que as dinâmicas de esforço e forma são manifestadas com o mais alto grau de clareza como a fase do percurso mais próxima ao ápice da frase gestual, normalmente reconhecida como a fase em que a expressão do gesto é completada. Este momento é chamado de “golpe” (*stroke*). A rota que conduz ao “golpe” é denominada como “preparação” (*preparation*) e aquilo que se segue a este é chamado de “recuperação” (*recovery*), que pode se dirigir à fase de “repouso”, quando o articulador entra em estado de “relaxamento”, ou à preparação de uma outra frase gestual. Há ainda a “sustentação” (*post-stroke hold ou hold*) se o articulador do gesto for sustentado por algum tempo coincidindo com o final do “golpe”. A sustentação não é considerada como parte da frase gestual, mas compõe a unidade gestual. Uma frase pode ser formada por várias preparações, mas comporta apenas um golpe. Apesar da distinção dessas diferentes partes, a frase gestual é basicamente constituída pela sequência de preparação e golpe. A recuperação está incluída na unidade gestual, mas não faz parte da frase.

Estes são, em linhas gerais, os parâmetros e terminologia que sugerimos serem proveitosos para organização de procedimentos pertinentes à operacionalidade do gesto cênico.

Na continuidade Kendon observou como frases do gesto e da fala se relacionam na integralidade do processo expressivo. Dentro desta concepção admite-se a articulação de dois campos distintos de significação: o gestual e o linguístico. Mesmo que intrinsecamente interdependentes não se pode afirmar que os significados contidos em cada um deles sejam

⁸⁴LABAN, Rudolf and LAWRENCE, F. C.: *Effort*. London: Macdonald and Evans, 1947. DELL, Cicely. *A Primer for Movement Description. Using Effort-Shape and Supplementary Concepts*. New York: Dance Notation Bureau, Inc., 1970. BARTINIEFF, I. and LEWIS D. *Body Movement: Coping with the Environment*. New York: Gordon and Breach Science Publishers, 1980.

coincidentes; contudo, aqueles que são produzidos atuam conjunta e reciprocamente na expressão. Ainda há a considerar os tempos entre os dois aspectos, o que resulta em simultaneidade ou defasagem em suas combinações, com as gradações possíveis. Portanto, leva-se em conta que ao mesmo tempo em que o falante usa o discurso verbal para expressar-se, ele também mobiliza algo corporalmente além do que é necessário para a fala, o que acontece igualmente na outra direção: o discurso gestual mobiliza, além do indispensável a ele mesmo, o exercício da oralidade como reverberação do gesto característico ou transitório, ou na perspectiva de Câmara Cascudo, o discurso gestual “não é complementar mas uma provocação ao exercício da oralidade. Sem gestos, a Palavra é precária e pobre para o entendimento temático.”⁸⁵

As verificações feitas por Kendon levam à constatação que o “golpe” e a “sustentação” juntos se vinculam, normalmente, a uma frase verbal semanticamente completa e são reconhecidos como sendo o *núcleo* da frase gestual, identificado, em regra, como a parte que carrega sua expressão ou significado. O centro do núcleo é sempre completado antes ou ao mesmo tempo da ocorrência da sílaba tônica, como se houvesse algum tipo de associação invariável entre o centroônico da unidade de fala e o eixo da frase gestual. Além disso, sugere que o momento forte da primeira é formado pela palavra com maior teor informativo. O cerne do gesto, a sílaba tônica e a parte central da informação da frase da fala acontecem ou simultaneamente ou muito próximas (KENDON, 2004, p. 125).

Há, ainda, uma afinidade entre as características de execução do movimento gestual com as variações acústico-musicais da fala em termos de variações de voz: contornos melódicos, volume, ritmo e timbre, que tendem a corresponder às unidades de significação a partir de identificações com conteúdos; igualmente, as frases gestuais mantêm correspondências por meio do ritmo e amplitude dos movimentos, sentido, direção, localização e ocupação de espaço. A coincidência entre as unidades parece acontecer de modo variável, o que quer dizer que o falante ajusta os dois modos operacionais no processo de significação.

O corpo atualiza, portanto, maneiras de personificação do gesto. Um acontecimento que convoca estruturalmente diferentes tipos de sistemas sígnicos que estão, num processo expressivo, dispostos em campos semióticos de forma a permitir elaborações mútuas. Participam, assim, de uma totalidade que, como discutimos no segundo capítulo, não é nem a justaposição, nem a hierarquização e nem a somatória das partes.

⁸⁵Obra citada.

No que tange à prática teatral estes aspectos podem ser compostos, e certamente são, de forma a engendrar sentidos que despertem interpretações causadas por contrastes, choques, estranhamentos, defasagens, etc..

Como consequência temos que toda argumentação em torno do objeto em si não pode excluir uma condição fundamental em várias esferas, senão em todas, mas que para o teatro é visceral: a relação. Ela acontece em todas as dimensões teatrais, mas nesse contexto é digno de ênfase aquela que diz respeito ao interlocutor, seja ele um co-performer ou o espectador. A eficácia da produção gestual exige que todos os envolvidos no ambiente em questão sejam capazes de reconhecer sistêmica e sistematicamente a forma, o caráter e algum sentido do que está ocorrendo. Sem isso, seria impossível reconhecer separadamente que há em comum, não só o que está acontecendo no momento, mas o mais importante, que variações estão sendo projetadas como imediatamente relevantes.

Desta forma, é impraticável a noção de que o foco principal para análise e criação seja formado por estados mentais e corporais isolados nos atores. (GOODWINN, 2000)

Contudo, assumir esta concepção não deve ser um obstáculo para análises e trabalhos detalhados e minuciosos que podem exigir atenção particularizada para constituintes cênicos. A discussão seria muito mais sobre os critérios eleitos para tanto.

Sem esquecer a importância da orientação dada pela dialética do movimento figura-fundo no acontecimento integral, como propõe a Gestalt e a fenomenologia, vamos apresentar no próximo capítulo percursos para análise do gesto que, como consequência, podem engendrar no performer motivações para a práxis. Tais percursos afirmam opiniões e procedimentos que pretendem preservar a concepção de unidade e contextualização de tudo o que entra em jogo na encenação.

4. Empírico-apriorístico

O paradoxo expresso no título deste capítulo reflete uma ambiguidade quase incontornável e, talvez, até mesmo pretendida. Por um lado uma tendência para o conhecimento enraizado na experiência, no que pode ser assimilado do mundo externo pelos cinco sentidos; ou do âmbito subjetivo, pela introspecção, não por isso menos vinculado à experiência. De uma maneira ou de outra, tal tendência direciona-se a uma construção de saberes que valoriza metodologias cuja cientificidade provém de conhecimentos práticos: do empirismo. Esse, por outro lado, em princípio, colide com um modelo de entendimento que independe da facticidade, já que é gerado no interior da própria razão que demonstra um fenômeno usando argumentos tomados *a priori*, sem embasamento em fatos. Em seu estado “puro” parte, portanto, de convicções escoradas em artifícios apenas intelectuais a respeito da existência, ou seja, de maneira apriorística. Poderíamos apontar o que foi dito no capítulo “Notas para compor metodologias” sobre a lógica matemática, cujos modelos não reconhecem ocorrências fora deles mesmos, como paradigmático desta postura frente ao conhecimento.

Sem entrar no mérito mais agudo da questão filosófica, o suposto oxímoro insinuado no título pretende manter presente que o conhecimento corporeado, tal como defendido pelas correntes epistemológicas da fenomenologia, é engendrado pelo que é dado ao corpo saber e compor como totalidade em si, bem como participante de outras instâncias.

Assim, como seria o estabelecimento de procedimentos de descobertas e de formulações sem absolutamente nenhum *a priori*? Não seria acaso o corpo com suas formações, informações, deformações e condições perceptivas já um *a priori* para o saber, ao menos diante do questionamento da dicotomia corpo-mente? Por outro lado, como é possível entender ou conhecer algo com o que não se teve absolutamente nenhuma experiência exceto aquela proporcionada pela razão? Dessa maneira não seria viável apenas o conhecimento sem interferência do que é exterior à razão? Enfim, à razão seria dado falar apenas dela própria, e não de, por exemplo, coisas do coração porque, segundo a incontornável sabedoria do cancionista, “o coração tem razões que a própria razão desconhece” (PINTO E GONÇALVES, 1942).

Neste capítulo serão verificadas comparativamente duas abordagens analíticas de gesto. Uma é cultivada por Kendon (2004, pp. 120-124) com bases nos estudos da gestualidade; a outra provém da área dos estudos teatrais e é de autoria de Pavis (2003, pp.

59-88). Estou convencido que nenhuma delas seria levada adiante sem contar com as contradições de recursos de um espectro empírico-apriorístico. É nesse sentido que se pretende, aqui, procurar formas, ângulos, sombras e luzes que ampliem o olhar para o gesto, apurando como cada uma delas contribui mais adequadamente.

Escrevendo sobre o teatro chinês, Brecht (1978, p. 56) revela sua admiração sobre como o artista deste teatro “olha, também, para os próprios braços e para suas pernas”, portanto, observa o mais elementar, como é indicado desde Quintiliano em seu tratado no século primeiro, ou seja, para a topologia corporal.

Isto expõe a “figura” numa apreensão perceptiva mais imediata, de acordo com a dialética de “figura-fundo” da Gestalt. Seria, além disso, o primeiro contato para escolhas e determinações de contornos de vetores para análise. Depois, o espaço: fisiográfico e cinetográfico, este mais do que aquele, comandados pelo tempo em sua sofisticação rítmica e pelos traços que ocupam essas coordenadas e como isso acontece. Daqui se desdobra o repertório gestual e o tipo de demanda que o ativa. Quais e como são os graus de relação com o texto proferido ou, então, se o gesto se desenrola com um nexos próprio. Qual é e como pode ser visto seu potencial representativo em nuances de complexidade que revelam propriedades imagísticas, qualidades objetivas e subjetivas e inserções significativas: literais ou figurativas em diversas conformações. Por fim, numa conjunção que convoca polêmicas tonalizadas por aportes mais interpretativos, vivências e idiossincrasias, aparecem as categorias de gestos dêiticos abstratos, concretos, expressivos, emblemáticos, demonstrativos, descritivos (mímicos, conotativos e simbólicos), aqueles que desempenham função de índice e de ícone (em relação a um objeto ou a alguma característica no plano narrativo) e os metafóricos. Enfim, as demais variações sobre os temas para levantamentos, arranjos e ajustes.

A observação de Brecht sobre a conduta do artista chinês nos impele a perguntar que sentido tem, nesse caso, olhar, o que deve ser visto, como fazê-lo, para que e para onde isto pode nos levar. A procura das respostas a estas questões anima, assim, movimentos em algumas direções. Para o presente caso, escolhemos as sintetizadas por Kendon e por Pavis. Ambas são confluências de outras, assim como abrem, ou podem abrir, outros caminhos.

Em primeiro lugar deve-se ressaltar que, apesar das motivações e objetivos serem distintos, os procedimentos de Kendon e de Pavis revelam aspectos imbricados. Enquanto a primeira providência adotada por Kendon, assim como por outros analistas de seu campo, é registrar com recursos audiovisuais interlocutores em interações cotidianas presenciais; correlatamente, Pavis recorre a performances cênicas filmadas, e ambos incluem desenhos ou fotos ilustrativas. Contudo, o que mais substancialmente aproxima os processos é a relevância

dada ao comportamento gestual ordinário, como afirmado por Pavis (2003, p. 50) ao considerar que “a ação do ator é comparável à do ser humano em circunstâncias normais, mas acrescida do parâmetro da ficção do ‘faz de conta’ da representação”. Isto traz novamente a analogia com a dimensão da voz que fala na que canta, a partir da qual aludi, no capítulo anterior, a passagem da gesticulação ao gesto encenado. Para Pavis (2003, p. 51) “o ator não imita necessariamente uma pessoa real; ele pode sugerir ações por meio de algumas convenções ou por relato verbal ou gestual.” E acrescenta que

A partir da “explicação dos gestos” contamos localizar de maneira empírica alguns funcionamentos típicos do gesto no teatro e se servir livremente de teorias do gesto na vida cotidiana, aquele que não tem (ainda) nada de artístico, para examinar como o ator utiliza comportamentos gestuais na construção de sua personagem (PAVIS, 2003, p. 62).

Tanto Pavis quanto Kendon reputam a conexão entre a palavra e o gesto como essencial, o que, como já foi mencionado, é entendido por pesquisadores dos estudos da gestualidade como intrínseco à elaboração e à formulação do que é expresso em situações de comunicação face a face, a ponto de o gesto ser enquadrado como partícipe da linguagem verbal. Em sintonia com esse princípio, Pavis contesta a divisão dos elementos na linguagem teatral para análise e destaca que, apesar da reconhecida perda promovida pela atomização, ainda se constata hesitação para se assumir a dimensão do que chama de macro-unidades, postura que requer o enfrentamento das dificuldades em não fragmentar a performance. Evitar destinações de domínios semiológicos setoriais implica em analisar todos os componentes da atuação contextualizadamente: gestualidade, voz, ritmo da dicção e dos deslocamentos. Para tal iniciativa é necessário um esforço em separar macro sequências que combinam vários elementos que se relacionam entre si e estas, por sua vez, com outras. No caso aqui apresentado, Pavis evita a separação entre gesto e texto ou gesto e voz.

Sua exposição deixa, entretanto, incerto como proceder para a separação dos elementos de análise, exceto que se deve separá-los, uma vez que devem ser agrupados em macro sequências. Portanto, permanecem sem respostas perguntas sobre critérios de como, quando e quais elementos agrupar. Por exemplo: podemos distinguir gesto e voz em conjuntos distintos que compreendem fatores peculiares ou, de outra forma, tomá-los como artifícios participantes de um conjunto específico? Pavis responde apenas parcialmente a isso ao isolar a cadeia posturo-mimo-gestual, identificando-a como um sistema coerente e analisável segundo suas próprias unidades, mesmo que imerso na totalidade da representação, permitindo, segundo sua metodologia, a “explicação dos gestos”. Esse tipo de conduta é um

dos fatores que impulsionam investigações mais detidas sobre as particularidades que a operacionalidade do fenômeno gístico oferece frente aos outros componentes, separadamente ou não, bem como a percepção sobre a ambiguidade de tratamento entre o que é articulado em cena.

Um rastro de orientação para análise deixado por Pavis para essa trilha é a *vetorização*⁸⁶. Sua sugestão é constatar que tipo de forças, como e para onde promovem deslocamentos de integrantes cênicos, tanto espaciais como narrativos, se é que, em se tratando da cena, haja distinção entre estes planos.

Pavis (2003, p. 61) eleger sete aspectos que uma descrição de cena deve levar em conta. Destes, cinco se relacionam direta ou indiretamente ao gesto, dos quais três são estreitamente circunscritos a este operador:

1. Os gestos, o gestual, a gestualidade: maneiras de focar a atenção na utilização do corpo, sobretudo dos membros superiores e inferiores: poses, posturas, deslocamentos, encadeamento de movimentos;
2. A coordenação interacional: a maneira com a qual o gesto se une à palavra, em cena, do ponto de vista do ator e do espectador;
3. A cadeia posturo-mimo-gestual: agrupa o conjunto dos dados físicos antes de estabelecer sua ligação com a atividade da palavra.

É preciso salientar quão apropriada para esta pesquisa é a confirmação de Pavis sobre o empréstimo de teorias de comunicação, mesmo que tão somente como um meio, para esclarecer um sistema estético, ou seja, uma poética construída artificialmente.

A descrição externa do gesto, a partir de índices visíveis, legíveis exclusivamente dentro de uma estética do verossímil e do mimético, é insuficiente frente à totalidade da cena e ao olhar do espectador que sobre-determinam a apreensão do gestual, elemento da representação arbitrariamente isolado do resto da encenação. É neste sentido, portanto, já que falamos de *vetorização*, que elegemos a abordagem de Kendon como meio promissor e, até o momento, não empregado nas abordagens em artes cênicas. É uma alternativa para a organização de ramais de signos em associação e conexão à operacionalidade cênica da gestualidade.

O contexto tomado para a apresentação da metodologia de Adam Kendon foi retirado de arquivos gravados por sua equipe para fins de estudo do gesto na interação face a face e retrata um guia turístico, denominado GT, descrevendo pontos de interesse histórico e

⁸⁶A vetorização é um meio ao mesmo tempo metodológico, mnemotécnico e dramaturgicamente de estabelecer ramais de signos. Ela consiste em associar e conectar signos que são pegos em ramais no interior dos quais cada signo só tem sentido na dinâmica que o liga aos outros. (...) Tais ramais são como redes que seguram a encenação e impedem sua decomposição permanente (PAVIS, 2003, p. 13).

arquitetônico a visitantes de uma cidade. Para manter certa paridade, sugiro imaginar tal contexto como uma cena curta. Na intenção de sustentar a coerência do procedimento praticado pelo autor o texto será mantido em inglês: “Again, good quality stone. It is like a lot of stone um throughout the world. If it’s a good building material, when you knock something down you don’t throw it away, you use it again because it will last forever.”⁸⁷

Na “cena” em pauta, GT explica como são demolidos edifícios de modo que pedras daí provenientes possam ser reutilizadas em novas construções, indicando que esta é uma prática comum na cidade visitada. Na sua performance, gesticula com a mão e o braço direitos, além da cabeça. Abaixo o desenho reproduzido do livro citado de Kendon.

Os quatro *golpes* das quatro frases gestuais. A: posição de repouso da qual parte o percurso gestual. B: a mão em movimento descendente brusco. C: mão e braço são “atirados” para fora. D: mão com a palma voltada para baixo lentamente. E: antebraço em rotação de modo que a palma fique voltada para cima.

Como foi mostrado no capítulo anterior, Kendon demarca unidades e frases gestuais. No exemplo são identificados quatro *golpes* (*strokes*) efetuados pela mão direita (desenhos B, C, D e E), como exposto na figura. Cada *golpe* participa do núcleo de uma frase gestual. Essas quatro frases constituem uma unidade, aqui nomeada como “unidade gestual dos membros superiores” (ugms), aproximada do inglês “forelimb gesture unit” (fgu). Também há uma unidade de gesto feita com a cabeça (ugc) que acompanha o final da ugms.

A partir desses componentes, Kendon faz alguns arranjos para análise⁸⁸. Entre parênteses sobre o texto numera as partes da fala, mais precisamente chamadas de unidades sonoro-vocais, para correspondê-las às frases e unidades gestuais anotadas sob o texto. Insere a cronometragem da gravação entre parênteses antes e depois dos segmentos das unidades

⁸⁷Mais uma vez, pedra de boa qualidade. É como se fosse apenas um monte de pedra. Se é bom material de construção, quando se derruba alguma coisa, não se joga fora, usa-se novamente porque vai durar para sempre.

⁸⁸Cf com diagrama na página 107.

sonoro-vocais e, portanto, a duração de cada um deles. Indica com sinais gráficos as fases de *preparação*, *golpe* (stroke), *sustentação* (hold) e *recuperação* (recovery), as quais compõem o percurso gestual desde a partida até o repouso no final da frase e/ou unidade conforme o caso e, por fim, atribui legendas aos recortes.

Afora as mencionadas no parágrafo anterior – “unidade gestual dos membros superiores” (ugms) e unidade gestual de cabeça (ugc), adaptadas em português – temos ainda para este exemplo a frase gestual dos membros superiores (fgms), frase gestual de cabeça (fgc), mão direita (md) e, finalmente, cabeça (cç). Este esquema é genérico e varia conforme a performance a ser analisada, isto é, podem entrar outras variantes já utilizadas por diferentes autores, bem como criar-se novas, exclusivas para análise de um determinado caso. Esse instrumental está fundamentado conforme as concepções expostas no capítulo “Gesto, Gestus, Gesto Poético” e estabelece momentos norteadores para esta abordagem analítica.

De Patrice Pavis, por sua vez, recortei análises de fragmentos da cena 1 do ato III da peça *O Avaro*⁸⁹ de Molière (Jean-Baptiste Poquelin), que estreou em Paris em 1668, com atuação do ator Louis De Funès, em versão cinematográfica de 1979. Sobre estas passagens expõe seu método para a “explicação de gestos ou vetorização do desejo”.

A seguir desenho reproduzido do livro citado que se refere a uma das cenas analisadas.

⁸⁹ Esta comédia conta a história de Harpagon que possui um tesouro escondido em casa e submete a todos à sua avaréza. Por desconfiar da lealdade de todos tem medo doentio de ser roubado e de que os filhos casem com alguém sem posses. Apaixonado pela jovem Mariane pede sua mão em casamento. Entretanto, seu filho Cléante também é fascinado pela moça. Harpagon tem uma filha: Élise, cujo amor por Valère lhe dá força para se opor à tirania do pai. Valère, apaixonado por Élise, introduz-se na casa da família sob falsa identidade e tenta conquistar a confiança do avaro.

Mariane e Élise retratam a condição das jovens do século XVII, submissas às decisões dos pais.

Anselme, um rico de meia idade se propõe desposar Élise mesmo sem dote. A moça odeia a ideia, mas Harpagon não quer perder proposta tão vantajosa. Cléante, determinado a casar com Mariane, decide pedir dinheiro emprestado a um agiota para não subjugar-se ao pai. Descobre, contudo, que o agiota e o pai são a mesma pessoa. Os dois brigam e o negócio não é consumado.

Harpagon oferece uma festa em homenagem à Mariane gastando o mínimo possível em comida e bebida. Cléante jura que fará tudo para impedir tal união e o pai o deserdar. Desesperado o rapaz alia-se a um criado para roubar o próprio pai, que fica atormentado, suspeitando de todos, até de si mesmo.

Valère é acusado de ser o ladrão e, mesmo sem provas, é entregue à polícia por Harpagon. Mas ele não é preso e revela-se que, na verdade, é um nobre que se perdeu de seus parentes ao sobreviver a um naufrágio.

Nesse desenlace descobre-se que Valère e Mariane são filhos de Anselme, o qual desiste de casar com Élise, o que faz com que Harpagon, indiferente às surpreendentes revelações, fique furioso por perder o genro rico. Cléante confessa a autoria do roubo do tesouro do pai e impõe a devolução em troca do casamento com Mariane. O avaro abre mão da jovem. Anselme dá seu consentimento e concorda em pagar pelos dois casamentos.

Harpagon não vê outra saída senão ceder e termina sozinho, agarrado à sua arca de ouro, o único e verdadeiro amor de sua vida.

O esquema para análise proposto por Pavis, ao qual ele se refere como “explicação dos gestos”, é organizado de forma bastante diferente da realizada por Kendon.

Sem definir “operadores”, ao menos no trabalho consultado, Pavis respalda-se na pragmática da atuação corporal descrita por Michel Bernard⁹⁰ que classifica sete desses operadores, entre eles: extensão e diversificação do campo da visibilidade corporal; orientação e disposição dos lados corporais; posturas; atitudes; deslocamentos; mímicas como expressividade visível do corpo e vocalidade ou expressividade audível do corpo. A esses Pavis acrescenta, ainda, os efeitos do corpo do ator sobre o corpo do espectador e a propriocepção do espectador. A partir dessa base, elege os seguintes dispositivos: réplica (R), que é o texto dramático propriamente dito; gesto (G), não registra uma definição desse, mas relaciona-o ao que é sempre descrito e às vezes ilustrado por desenho e, por fim, o comentário teórico (T), ou seja, a “explicação do gesto”.

Kendon também lança mão da descrição, mas sob outros parâmetros. Melhor seria chamar o que faz de transcrição. Para melhor acompanharmos, segue o diagrama de como prepara, sobre o texto do segmento em foco, o contexto para análise:

⁹⁰BERNARD, Michel. Quelques réflexions sur le jeu de l'acteur contemporain”, Bulletin de psychologie, t. XXXVIII, n. 370, 1986.

O registro audiovisual tem duração total aproximada de dois minutos e vinte e dois segundos, mas a unidade de gesto (ugms) dura apenas alguns segundos. Se estende do momento em que a mão direita começa a ser erguida (quatro décimos de segundo antes do início da entoação da unidade sonoro-vocal 6) até o instante em que a mão começa a relaxar (sete décimos de segundo depois do final da unidade sonoro-vocal 9). (KENDON, 2004, p. 120)

Nas cinco primeiras unidades sonoro-vocais, que anunciam a mensagem de GT sobre a importância da reciclagem para a cidade, só acontecem frases gestuais de cabeça para as quais, para abreviarmos e simplificarmos a exposição analítica do exemplo, não vamos atentar. Apesar de GT não esboçar gesto na quinta unidade sonora-vocal, esta é considerada como o período inicial de onde as frases partiram, isto é, um estado de relaxamento que represa a exposição do que está sendo potencialmente elaborado e que será expandido. O centroônico da unidade sonoro-vocal, materializada neste caso como fala de GT, é representado por letras escritas em caixa alta.

Dentro desta unidade gestual há quatro frases de membro superior (fgms), sempre da

mão direita, e cada uma contém um golpe como segue⁹¹: na primeira delas, fgms I, o enunciador abaixa a mão em movimento vertical descendente do antebraço a partir da articulação do cotovelo com a mão estendida e rígida desde o pulso, dedos parcialmente estendidos e mantidos em contato entre si. A preparação desta frase acontece 0,4 segundos antes da unidade sonoro-vocal 6. (KENDON, 2004, pp. 120 – 122)

(6)

(0,4)When you KNOCK something down

MD|~~~~|*****|*****|

prep. golpe sustentação

O golpe na segunda frase, fgms 2, é feito por movimento rápido e horizontal para a direita e, ao mesmo tempo, move também ligeiramente o pulso. A preparação desta frase vai do fim da unidade sonoro-vocal anterior até o início da seguinte. (KENDON, 2004, p. 120)

(7)

down / you don't THROW it away

~~~~|*****|*****|

prep. golpe sustentação

Na fgms 3 a mão é movida verticalmente para baixo, ao mesmo tempo em que muda a orientação do antebraço de modo que a palma fica voltada para baixo. Também aqui a preparação vai do fim da unidade sonoro-vocal anterior até o início da seguinte. (KENDON, 2004, p. 120)

(8)

you USE it again

~~~~|*****|*****|

prep. golpe sustentação

Como diferencia Kendon (2004, p. 120) “na fgms 4, há uma rotação do antebraço de modo que a palma é virada e direcionada para cima. Não há preparação da terceira para a quarta frase, há uma sustentação do golpe da terceira frase até o da quarta”.

⁹¹Ver também desenho na página 104.

Cada um dos *golpes* dessas três primeiras frases é precedido por uma fase de *preparação*, na qual o antebraço e a mão são erguidos em prontidão para a conclusão do golpe. Em todas as frases o *golpe* é seguido por uma *sustentação*, isto é, permanece na posição alcançada ao fim do movimento. A quarta frase gestual não tem preparação: o movimento de rotação do antebraço é feito a partir da posição que o antebraço atinge no final do golpe anterior (da fgms 3). (KENDON, 2004, 120)

A razão pela qual estas *frases gestuais* são coligadas em uma única *unidade gestual* é que os movimentos não são separados em períodos nos quais o membro superior *recupera* ou retorna à sua posição de repouso, nem volta a um estado de relaxamento antes de uma retomada.

A primeira frase gestual de cabeça, fgc 1, é formada por um movimento de rejeição/negação realizado uma única vez. A segunda frase gestual de cabeça, fgc 2, é uma inclinação descendente. Note-se que a fgc 1 acontece durante a *sustentação* da penúltima fgms, enquanto que o final da fgc 2, a inclinação descendente é coordenada com a fgms 4, na qual o antebraço gira de forma que a palma é voltada para cima. As duas frases originam outra unidade gestual, unidade gestual de cabeça (ugc), que se relaciona tanto com a ugms como com as unidades sonoro-vocais, o que poderia ser entendido como uma espécie de polifonia de performance corporal, construindo relações harmônicas e/ou contrapontísticas a partir das frases gestuais de cada topos corporal e das unidades sonoro-vocais. (KENDON, 2004, 121)

Comparado ao modo descritivo de Kendon, o de Pavis não demonstra zelo especial com detalhamento.

Um exemplo de como ele descreve um gesto é: “a mão esquerda varre o espaço, do exterior para o interior, segundo o gesto codificado que significa: alguém tire isso daqui, basta, não importa”.

Além de Pavis ser econômico nos detalhes, sua descrição apoia-se numa interpretação que pressupõe uma universalidade de codificação gestual – “segundo o gesto codificado que significa” –, noção que, como discutimos nos capítulos anteriores, não é unânime. Esta característica descritiva, portanto, antecipa uma interpretação que, a rigor, de acordo com o próprio analista, deveria ser inserida posteriormente.

O texto com o qual o gesto citado se associa pertence à réplica (R) 22, na ordenação de Pavis, e está inserido na cena de preparação da festa em homenagem a Mariane, na qual Harpagon discute com Mestre Jacques, seu cozinheiro e também cocheiro, os preparativos para o evento festivo. A sequência do texto é: “Seremos oito ou dez; mas só precisa contar oito. Quando tem comida para oito, tem também para dez.”

Outro exemplo é o da R24 na qual Mestre Jacques tem o seguinte texto: “Pois bem, vamos precisar de quatro grandes sopas e cinco pratos. Sopas... Entradas...”. A descrição de Pavis do gesto (G) correspondente é:

Mestre Jacques tem o prazer perverso de enumerar os pratos contando nos dedos, enquanto sustenta o olhar em Harpagon, como para se desculpar da obviedade da lista. Há uma oposição e uma diferença de direção corporal entre a persuasão gestual das mãos contando os pratos e a intimidação do olhar dirigido a Harpagon. Cada prato enumerado é acompanhado por um sinal de cabeça que é como uma esquiva de um golpe que o Avarento, por ecoização, parece receber reagindo com o corpo inteiro; ele desaba sob os golpes e a surpresa o faz esbugalhar os olhos em uma série de escalões gestuais que situam a progressão do relato ou da argumentação (PAVIS, 2003, p. 71).

Mais uma vez é de se notar que o relato da execução gestual é acompanhado de uma decodificação: “...como para se desculpar da obviedade...”, “...persuasão gestual das mãos...”, “e a surpresa o faz...”.

Como se pode constatar, além da forma de estruturar o material analisado, a minúcia de detalhes e o foco da descrição são outros aspectos que distinguem as duas metodologias.

Seguindo a nomenclatura adotada por Pavis, o último item do procedimento é a “explicação do gesto”, também chamado de comentário teórico (T). Aquele que é respectivo à R22 pode ser considerado bastante genérico: “Todo gesto se inscreve em uma série de gestos, dos quais alguns não raro são repetidos várias vezes, o que permite ao gesticulador fazer alusão à (sic!) uma espécie de gesto-modelo que ele cita e varia segundo a inspiração do

momento.” Além do caráter panorâmico do comentário, uma vez que poderia ser encarado como um procedimento replicável a qualquer outra situação, ele não explicita a relação entre gesto e fala, deixando inconcluso quando e como se deve imbricar analiticamente os dois aspectos. Na explicação do gesto do exemplo da R24 ele especifica ligeiramente o contorno gestual:

A marcação ideativa estrutura a enumeração ao representar esquematicamente o volume dos pratos mencionados (gestos pois, igualmente figurativos-pictográficos). A atenção dos dialogantes se concentra então na série e volume dos pratos evocados pela mímica (PAVIS, 2003, p. 71).

Remete, assim, a algumas definições pertinentes ao desempenho explicativo do gesto: marcação ideativa, figuração pictográfica e mímica, contudo, diluídas em sua explicação do gesto acoplado às falas dos personagens.

Por seu turno, Kendon mostra uma concepção bastante delineada de como frases gestuais e unidades sonoro-vocais se integram. Como já explicitado, especifica nove destas unidades no segmento e, quando é o caso, indica a parte tônica de cada uma delas pela grafia em caixa alta. As primeiras cinco introduzem a noção de reciclagem de material de construção. GT não gesticula com as mãos nesta parte de sua fala, só com a cabeça. Durante as outras quatro unidades sonoro-vocais o enunciador usa tanto os membros superiores como a cabeça na realização de gestos para expressar, de modo mais concreto, a ideia de reciclagem de sobras de demolições. Nas três primeiras unidades sonoras associadas às frases gestuais do antebraço e da mão temos uma frase verbal que expressa um tipo determinado de ação. A unidade sonora final, associada com um gesto de cabeça, descreve um estado de ser, e não uma ação. (KENDON, 2004, 121)

Cada frase gestual em questão associa-se a uma unidade sonoro-vocal em separado; além disso, a *preparação* para o *golpe*, nestas ocorrências, precede a unidade sonoro-vocal com a qual se integra. Desta forma, a preparação para a fgms 1 começa durante os quatro décimos de segundo de pausa antes da unidade sonoro-vocal 6, para a fgms 2 após a última palavra desta mesma unidade e para a fgms 3 ao longo da última palavra da unidade 7. (KENDON, 2004, 121) Entre o fim da unidade sonoro-vocal 8 e a 9 há mais uma pausa em cujo decorrer o enunciador prepara o gesto efetuado com a cabeça. Cada *golpe* está combinado com uma consequente *sustentação*, formando o *núcleo* da frase gestual, organizado de modo a estender-se sobre a principal parte de cada unidade sonoro-vocal; a hipótese é que a fusão de ambos transporta uma nova ideia. (KENDON, 2004, 123)

Como aponta Kendon (2004, p. 123) “as frases gestuais diferenciam-se entre si de modo que, entendidas como forma de representação ou expressão e, considerados os conteúdos, revelam *coerência semântica* com os termos das frases das unidades sonoro-vocais com as quais ocorrem”.

Nesse sentido, o *golpe* do fgms 1, composto com “KNOCK something down”, exhibe a mão tensa, os dedos estendidos e unidos na execução de um percurso de queda acentuada, imediatamente antes de dizer “knock”, este conjunto figura um movimento consistente com a noção de atingir alguma coisa de maneira brusca, como seria ao se derrubar algo em uma demolição. (KENDON, 2004, 123)

No golpe da fgms 2, em relação com “you don’t THROW it away”, o braço move-se lateralmente para fora, imediatamente antes de “throw”, e a mão é afrouxada enquanto é aberta. No fim do movimento para fora o pulso está estendido, como consequência do arremesso (“throw”) da mão para fora, o que parece coerente com a ideia de “jogar fora” alguma coisa. (KENDON, 2004, 123)

Na fgms 3, junto com “you USE it again”, quando GT diz “use”, a mão abre-se arranjada com precisão e orientada com a palma voltada para baixo durante movimento descendente. Uma interpretação possível acomodaria a noção de colocar algo e, neste caso, em sintonia com a “reutilização de algo”, especialmente de materiais de construção. (KENDON, 2004, 123)

Deve-se entender o balançar da cabeça sobre “because it will last forEVER” como semanticamente coerente, se aceitarmos que a negação, expressa aqui no movimento pendular, coaduna-se com as palavras pronunciadas, ou seja, que não há exceção para o estado de coisas que tem sido caracterizado. (KENDON, 2004, 123)

As duas frases gestuais finais, que acontecem juntas, isto é, a inclinação da cabeça para baixo, fgc 2, e a rotação do antebraço virando a palma da mão para cima, fgms 4, não se relacionam ao conteúdo do discurso verbal, o que não significa que não se relacionem com a unidade sonoro-vocal e, conseqüentemente, com significações mais amplas. (KENDON, 2004, 123)

A inclinação da cabeça para baixo, aqui, é caracteristicamente associada à entonação descendendo a um tom mais grave que se dirige ao final da unidade discursiva ou locução, marcando um aspecto da estrutura do discurso. O direcionamento da mão de forma que a palma volte-se para cima é uma forma gestual muitas vezes encontrada em condições nas quais pode ser interpretada como “oferta” ou “apresentação” do objeto do discurso aos interlocutores; comumente aparece no final de uma enunciação e funciona como uma marca

terminal. Gestos deste tipo, considerados como pertencentes à família dos chamados de “mão estendida supinada”, têm alcance de marcar o discurso, entre outras funções definidas pela pragmática. (KENDON, 2004, 123)

Afora os aspectos de acentuação tônica e a entonação em direção à região grave, Kendon não inclui outros dados acústicos das unidades sonoro-vocais que participam da performance e poderiam entrar na análise.

A exposição intercalada dos dois métodos é uma tentativa de sublinhar aproximações e discrepâncias. O paradigma de Kendon cumpre a função de ilustrar um procedimento de análise proveniente dos estudos da gestualidade, mesmo não perdendo de vista eventuais variações. A maneira pouco pormenorizada de Pavis estruturar a “explicação dos gestos” parece ter como consequência uma diluição, ou ainda exclusão, de vários aspectos tratados pelas vias aqui representadas por Kendon. Por isso, citar mais exemplos do autor de “A análise dos espetáculos” ajuda a confirmar seu processamento da explicação do gesto na linguagem teatral, fornecendo mais elementos para comparar as duas vias, bem como recíprocas contribuições.

O início da cena 1 do ato III inclui a R1 de Harpagon para Valère e mestre Jacques, na qual é definido um mecanismo vocal como sendo um acréscimo verbal: “Bom, então, todo mundo: hop!”. Imediatamente Pavis (2003, p. 62) expõe o dispositivo G relacionado: “Este texto acrescentado (cujo significado seria: “que todos saiam, menos vocês dois”) é induzido da situação gestual com sua verbalização imediata. O gesto prolonga o significado da palavra (“Saiam”).” Sem ter presente a cena filmada na qual Pavis se baseia, visualizar o gesto de referência torna-se uma tarefa puramente especulativa, como seria executado um gesto prolongando o significado de uma palavra ou expressão? O comentário teórico adicionado, apesar de interessante como tal, não contribui muito para a análise da performance recortada especificamente para este fim:

T: Há de fato uma continuidade entre corpo e palavra: a *cadeia posturo-mimo-gestual* é contínua, o olhar e o entendimento passam insensivelmente de uma a outra, a redundância e a imbricação das informações garantem a leitura uniforme da mensagem, sobretudo a direção do movimento, a separação entre o que está incluído e o que está excluído da conversa (PAVIS, 2003, p. 62).

Mesmo conhecendo todo contexto do caminho proposto, não é claro qual (quais) parte(s) do corpo o ator mobiliza em sua atuação e como o faz. Da mesma maneira, também não é possível precisar o que está envolvido nessa *cadeia posturo-mimo-gestual*.

O trecho continua com outra réplica de Harpagon, intitulada ainda por R1,

provavelmente por ser a sequência imediata da anterior: “Ora essa, mestre Jacques, aproximai-vos”. A descrição do gesto (G) é mais visualizável: “Duas mãos de dedos colados, trazidas paralelamente de fora para o busto de Harpagon indicam o movimento dêitico da aproximação.” Entretanto, aqui aparece outra lacuna. Como Pavis não se estende na explanação dos conceitos ou categorias, torna controversa a classificação deste gesto como “dêitico” frente a outros enfoques teóricos.

O teórico francês se baseia no trabalho de Rimé (1991⁹²), o qual reputa como a tipologia dos gestos que melhor se adapta ao estudo do teatro ocidental, “no qual a palavra vem primeiro”. Parece contraditório que Pavis qualifique tal tipologia como a mais adequada, já que defende a totalidade da cena como fundamental para uma análise consistente, pressupondo, para tanto, que não hierarquize seus componentes. Nas ponderações teóricas sobre o fragmento ele inclui a distinção feita por Rimé de três funções principais do gesto na interação social: 1. *Gestos ideativos* – de marcação e ideográficos; 2. *Gestos figurativos* – icônicos (pictográfico⁹³, cinetográfico, espacial) e pantomímico; e 3. *Gestos evocativos* – dêiticos e simbólicos (emblemáticos).

Sem desenvolver o que motiva as funções dos tipos apresentados, explica que o gesto da passagem é evocativo-dêitico porque remete ao objeto do discurso (“Venha aqui”). Se averiguarmos nos outros autores consultados para esta pesquisa, podemos constatar disparidades entre a acepção de *Deixis* aceita por Pavis, a qual parece um tanto confusa e imprecisa. Para ele este conceito se refere à inscrição da palavra na situação concreta do espaço e do tempo que deseja gerar, além de orientar a conversa no sentido que importa ao locutor-gesticulador. Seguindo esta orientação, poderíamos concluir que qualquer termo é dêitico. No dimensionamento do valor da oralidade, ou das unidades sonoro-vocais, como é delimitado por Kendon, qualquer palavra ou som produzido por um interlocutor pode atender às características circunscritas pela definição acima, em especial nos trabalhos de encenação.

Para testar se o fato de ter seccionado o procedimento de Pavis é o que provoca a impressão de afirmações difusas, transcrevo um exemplo tratando de uma passagem tal como foi traduzido na edição tomada como referência:

R² – Mestre Jacques: “É a vosso cocheiro, senhor, ou a vosso cozinheiro que quereis falar? Pois sou tanto um quanto outro”.

G: Em contraste com a agitação de Harpagon-de Funès, Mestre Jacques-Galabru

⁹²RIMÉ, B. "Communication verbale et non verbale", Grand dictionnaire de la psychologie, Paris, Larousse, 1991

⁹³Na terminologia consultada nos trabalhos dos estudos da gestualidade, provavelmente corresponde aos gestos fisiográficos.

oferece um corpo plácido, robusto, apaziguador; suas mãos se abrem para Harpagon em sinal de procura e de oferta.

T: O gesto, ainda mais o do ator, é legível apenas em relação com o do outro, donde a importância das teorias do *gestus* (Benjamin, Brecht) que estudam a maneira pela qual as determinações sociais e as relações hierárquicas se inscrevem nas trocas de olhar, as relações das massas corporais, a diferença das atitudes (PAVIS, 2003, p. 63).

O que dificulta seguir o percurso apontado por Pavis para análise é que ele oferece apenas rastros sem muita clareza de conexões. Assim, é pouco elucidativa a mera alusão de tipologias confirmando, mesmo que parcialmente, a dos teóricos da mímica e do teatro corporal, como Lecoq⁹⁴, que estabelece os gestos de ação envolvendo mais o ato do próprio corpo; os gestos de expressão condizentes aos sentimentos e estados da pessoa e os gestos de indicação que pontuam a palavra, a precedem, a prolongam ou a substituem. Na interpretação de Pavis (2003, p. 63), “a classificação de Lecoq separa artificialmente a *ação* mimética e a *expressão* modalizadora e emocional, enquanto a *indicação* pode ser ao mesmo tempo ou sucessivamente ideativa, figurativa ou evocativa.” O que se verifica é a inclusão de muitas menções conceituais de teorias do gesto, porém sem encaminhamento.

Como podemos constatar nos exemplos anteriores e, de resto, em todos os outros de seu livro, já a descrição dos gestos é genérica e construída com juízos, avaliações e interpretações, quase como uma prévia da explicação cunhada no comentário teórico. Por considerar que este é um recurso já recorrente na prática teatral, é que esta pesquisa propõe outras alternativas de trabalho da operacionalidade de poéticas do, e para o, gesto.

Podemos ponderar que o comentário acima precise ser relativizado no que diz respeito ao *Gestus*, uma vez que é bem mais presente em discussões e reflexões na área onde a pesquisa é feita, mas introduzir conceitos, bem como terminologias de outras áreas demanda localizações mais ajustadas. É o caso da menção às categorias como gesto entoativo⁹⁵, gesto ideativo⁹⁶, e ainda evocativo-simbólico e ideativo-ideográfico. Pavis deixa bastante vago do que se trata, mesmo inserido na análise que propõe.

Enfim, embora Pavis defenda que os gestos, assim como os diálogos, devam ser analisados globalmente, reconhece que isso não exclui recortes dos diversos momentos das relações cênicas. Se admitirmos que a inclusão segmentada de elementos constituintes na

⁹⁴ LECOQ, J. (ed.), *Le Théâtre du geste*, Paris, Bordas, 1987.

⁹⁵ ...o gesto entoativo esclarece, apaga, deforma o texto à vontade. Não somente ele controla e sobre-significa o texto, mas ele regula sua escuta e sua recepção (PAVIS, 2003, p. 66).

⁹⁶ ...de marcação que sugere mais do que pode dizer, está ligado a uma ambiguidade verbal de um elemento do discurso que o gesto tenta, se não destrinchar, pelo menos assinalar; intervém nas frases de ambiguidade verbal, trazendo ênfase para um elemento específico do discurso, tendo como efeito a redução de ambiguidade (PAVIS, 2003, p. 69).

composição dessas relações não configura um artifício de exceção para análise e criação, então firma-se mais convincentemente que uma metodologia como explorada por Kendon tem uma contribuição original a dar para o cultivo do gesto em cena. Além disso, a concepção de “figura-fundo” desenvolvida pela Gestalt oferece uma opção para a análise global que se opõe à fragmentação da performance e que, portanto, mantém a atenção em macro unidades, ou seja, na totalidade da performance, assim como na vinculação entre unidades gestuais e sonoro-vocais.

Como os pressupostos epistemológicos e cognitivos afinados com a fenomenologia já foram observados no capítulo sobre metodologia, não vamos repeti-los aqui. Desse modo, se aceitarmos a hipótese da teoria sistêmica que o todo não é igual à soma das partes e que a apreensão de um evento acontece numa dialética entre a percepção de conjunto (fundo) que se reveza com a de figuras que tomam por momentos o primeiro plano, então podemos considerar os elementos que compõem a cena preservando a integralidade com o todo. Desta forma, neutraliza-se a noção de recorte ou fragmento, e mesmo foco, enfatizando a ideia de figura, portanto, mantendo o todo na perspectiva de análises globais, o que permite dar atenção particular aos aspectos postos ou pinçados em um plano momentaneamente mais destacado.

Visto assim dessa maneira, pode-se incluir numa mesma abordagem as contribuições inovadoras para as artes da cena dos estudos do gesto com a proposição de que somente “um conhecimento do contexto (...) informa sobre a chave gestual de toda uma sequência e o valor que convém atribuir aos gestos. (...), há sempre uma codificação dos gestos que é mais ou menos legível e contaminada por um índice de veracidade ou falsidade” (PAVIS, 2003, p. 67). O que faz com que o estudo do gestual seja comparativo, estabelecido por um sistema com regras que se funda sob o contraste entre distintos protagonistas.

Para Pavis (2003, p. 15) a experiência estética de um espetáculo, que inclui diversos materiais, requer que se deixe impressionar por tal materialidade sem a preocupação em atribuir um sentido. Por isso a análise atual do espetáculo tende a retornar às realidades concretas da cena: “um retorno dessublimado ao corpo da representação, o que rompe com a ideia abstrata da encenação como sublimação do corpo cênico, como esquema abstrato ideal.” Como consequência, temos que saber distinguir as intenções ou declarações dos artistas do resultado artístico, o que, no final, é o que retém a atenção do espectador. Essa noção redimensiona a ideia da intenção como central na composição performática, já que as intenções do performer podem não ser corporeadas pelos ouvintes-assistentes, e mesmo nenhuma intenção, se isto é possível, pode ser situadamente identificada com uma ou várias, a

dependem dos laços relacionais com a plateia.

Pavis (2003, p. 49) nota que ao lado das emoções, que, aliás, classifica como muito difíceis de decifrar, o intérprete se caracteriza por suas sensações cinestésicas, as quais tanto possibilitam contornar as fragilidades e apelos emotivos quanto facilitam evidenciar o que se pretende relevar. A argumentação ressoa uma visão de Brecht, lembrada em outro capítulo, que salienta que as emoções não têm de ser reais ou vividas de fato pelos atores, porém visíveis, legíveis e conformes a convenções de representação dos sentimentos. Tornam-se aparentes graças a uma retórica do corpo e dos gestos, nesses últimos a expressão emocional é sistematizada, ou mesmo codificada.

Segundo Toporkov (1979⁹⁷ apud RICHARDS, 2012, p. 67), Stanislávski proclama ideia análoga: “Não me fale de sentimentos. Não podemos fixar os sentimentos. Só podemos fixar as ações físicas.” O performer deve, portanto, saber se o espectador está em condições de perceber a escala de índices gestuais, faciais ou vocais trabalhadas (se é que de fato são), ou mostradas mesmo sem elaboração, e quais significações são atribuíveis a estes índices legíveis fisicamente porque visíveis na personagem apresentada por quem representa.

Não obstante, Pavis (2003, p. 59) afirma que o corpo do ator não é um simples emissor de sinais produzindo efeitos sobre o corpo do espectador o que, por si só, já seria mais eficaz que uma longa explicação de signos gestuais pacientemente codificados e depois decodificados em intenção a um espectador-semiólogo médio. Acentua que a escolha da chave gestual de uma sequência permite ao ator modificações guiadas pela estratégia global da encenação e leva em conta que a avaliação do gesto deve discernir o quadro, a escala e o tipo de unidade em que é posto a funcionar, o que denota a necessidade de uma investigação da linguagem gestual que se sirva de parâmetros ancorados em áreas do conhecimento tais como a semiologia, a semiótica e os estudos dos gestos, talvez não pelo espectador, mas pelos responsáveis pela criação da cena.

Pavis reforça esta concepção quando recupera na produção teatral que

Um ínfimo deslocamento no sentido contrário ao gesto é pertinente apenas quando nos projeta já na ação seguinte, prepara o gesto oposto tal o *appel* (invocação) segundo Lecoq (na tradição de Stanislávski, Meyerhold e Decroux): No deslocamento maior de um objeto ou de si mesmo (lançar, pular) criamos, antes do gesto de ação propriamente dito, um gesto em sentido contrário que serve para definir a direção, buscar seu apoio e concentrar a força de propulsão. É o *appel* do esforço, seu impulso (PAVIS, 2003, p. 75).

⁹⁷ TOPORKOV, Vasily O. *Stanislavski in Rehearsal: The Final Years*, New York: Theatre Arts Books. Traduzido para o inglês por Christine Edwards, 1979.

Pavis, assim como determinadas direções da psicologia dedicadas a estudar o gesto, admite como gestos também aqueles em que o intérprete tem recursos materiais em mãos para criar a simbologia almejada, como podemos constatar na sua explicação dos gestos da coreografia *Ulrike Meinhof* feita no mesmo texto em que analisa as cenas de *O Avarento*. Apesar do valor desse aspecto, isto não será foco de reflexão neste trabalho.

A identificação de confluências e de peculiaridades entre procedimentos de análise e de teorização do gesto que este capítulo procurou organizar provenientes de Pavis, como referência de abordagens teóricas do teatro, e de Kendon, como síntese do que tem sido desenvolvido nos estudos da gestualidade, só terá alcançado seus propósitos vinculada ao estímulo do cultivo de maneiras de olhar para gesto, ou talvez, tão somente olhar com especial atenção, em consonância com Brecht convocando as artes no que diz respeito ao Gestus.

Não é imprescindível que seja ao estilo do artista do teatro chinês que fascinou Brecht, nem com o mesmo entusiasmo deste.

Já que falamos em olhar, não se deve perder de vista que ter os percursos analíticos sem conteúdos como os que foram apresentados no capítulo anterior, oferece o risco de deixar segmentos do caminho um tanto nebulosos, que embaçam a visão e confundem a direção a seguir. Seria igualmente precipitado negligenciar a afirmação de que nenhuma metodologia analítica é global, universal e definitiva, um dos tópicos que pode ser ponderado como incontroverso e, talvez, o mais preponderante.

Com o propósito de experimentar a eficácia das condutas examinadas em direção à sua inserção no trabalho prático do intérprete, o próximo capítulo descreve e narra situações que cercam a hipótese, isto é, o conjunto de condições que se toma como ponto de partida para desenvolver um pensamento, e a pergunta central desta pesquisa.

Tal hipótese considera que, em artes cênicas, os diversos entendimentos e acepções de gesto e, mais do que isso, o caráter polêmico que apresentam, como especulamos no primeiro capítulo, determinam conduções variadas de processos prático-criativos e formativos. A partir de concepções delineadas como exclusivas, nos dois sentidos possíveis, delimita-se um procedimento de criação e uma determinada orientação de formação, dimensões que, em última instância, participam das mesmas circunstâncias.

Levando em conta uma gama de pareceres a respeito do estabelecimento de padrões de definição do gesto, que inclui em patamares equivalentes tanto os de características teóricas como os impregnados pela prática, apresenta-se um esboço de discernimentos e articulações de significados e empregos.

Para averiguar respostas à pergunta central desta pesquisa, ou seja, se perspectivas a respeito do gesto advindas dos estudos da gestualidade e da multimodalidade na interação face a face promoveriam alterações na produção de conhecimento e na criação de performances cênicas, em que sentido e de que forma, apoiamos os procedimentos utilizados no próximo capítulo em recomendações da metodologia fenomenológica de pesquisa qualitativa, conforme delineado no capítulo “Notas para compor metodologias”.

De acordo com os postulados dessa corrente metodológica, não se pretende aqui nenhuma generalização estatística. As conclusões são provenientes da observação de alguns contextos em teatro considerados para “estudo de caso”, emprestando uma terminologia usada em outras áreas de conhecimento que recorrem mais frequentemente ao esquema do método selecionado.

Em síntese, adotando como guia e base comparativa o que foi exposto nos capítulos anteriores, foram acompanhados e registrados partes de processos formativos e criativos para consultar se são inseridas possíveis poéticas do gesto, se são, como isto acontece, sob que pressupostos e, conseqüentemente, como a operacionalidade cênica do gesto poético é desdobrada.

Entre os muitos aspectos fascinantes que considero acompanhar o acontecimento gestual, há dois que gostaria de frisar em especial. Um é a suposta trivialidade que lhe é imputada e com que muitos o vislumbram, ou talvez por isso mesmo, nem o façam. Algo assim como respirar, tão óbvio que, em condições de normalidade, não requer atenções mais refinadas, no entanto, basta que se instigue alguém que nunca se centrou na própria respiração, com especificidade, a fazê-lo, para provocar estranhamentos e confusões. O outro aspecto é a grande variedade de vínculos e modos em que se concretiza e mostra sua presença. Talvez a mesma sensação tenha Pavis quando expressa que

O gesto é referente ao corpo, mas igualmente referente ao mundo; o corpo aparece ora como enclavado e enfiado na encenação, ora explodido e fazendo explodir os limites que o cercam em cena, dinamizando toda encenação, em tensão perpétua com ela. Às vezes, o estudo do corpo e do gesto do ator se dissolve no corpo geral da cena: é a esse preço que circulam os vetores e os fluxos da intensidade (PAVIS, 2003, p. 88).

5. Núcleo de estudos do gesto poético

Confluímos, neste trecho do percurso, para casos a serem apreciados com vistas à viabilidade e às consequências nas artes cênicas de uma prática de análise, reflexão e cultivo da operacionalidade do gesto poético-cênico com fundamentos em esquemas, estruturas de pesquisa e ponderações assimiladas ou adaptadas dos estudos da gestualidade e da multimodalidade na comunicação face a face como contraparte às concepções já consolidadas neste campo.

Isto implica na possibilidade de vir a se constituir como caminho paralelo e alternante a métodos, sistemas e treinamentos, com o desígnio de instigar atitudes e posturas frente à temática que, não seria despropositado afirmar, estreita-se à noção de “afetamento” esboçada por Ferracini (2009), o qual, como já citado, admite que o corpo cotidiano é expressivo em qualquer estado ou situação.

Em que pesem eventuais dúvidas sobre tal afirmação – haveria de se saber o que é posto sob o conceito de “expressar” – sua convergência com o que tem sido entrelaçado aparece no reconhecimento de que “as expressões cotidianas são varridas por um coletivo múltiplo de gestuais lugares-comuns” (FERRACINI, 2009, p. 128), cuja transgressão de limites, ocupação do corpo dedicado à cena, requer preparação e a busca de deixar-se afetar e agir, propostas, segundo Ferracini (2009, p. 128) pelo *conatus* de Espinosa: “É o afeto e não a ação consciente do movimento que produz a potência da matriz”, ou seja, da ação física, como determinado anteriormente pelo próprio Ferracini (2009, p. 126). Nesse sentido, defende que o ator deveria deixar-se afetar por aquilo que encontra ao seu redor para então, e por meio dessa afetabilidade, eleger ações diferenciando-as em micro-ações. Em suma, o intérprete age com, no e pelo afeto.

Numa ressonância análoga, entendo uma proposição de Brecht sobre a formação de atores e atrizes:

A formação nas artes atléticas (dança, esgrima, boxe) é certamente importante para o ator, uma vez que ele deve ter domínio sobre o seu corpo. No entanto, é ainda mais importante que ele aprenda a comunicar o Gestus da totalidade de seu corpo, para o que é necessária uma formação da sensorialidade⁹⁸. Capacitar o corpo como instrumento não é inofensivo, ele não pode ser apenas o objeto, ele deve ser também

⁹⁸O termo “Sinnlichkeit” está ligado tanto a aspectos sensuais, isto é, à sensualidade, como a aspectos sensoriais que, apesar de ter outra conotação em português, não estão totalmente desvinculados dos sentidos da sensualidade. Em todo caso, achamos que seria mais adequado traduzir como sensorialidade.

o sujeito da arte. Bons exercícios: fazer um coquetel, acender o fogo em uma lareira, comer, brincar com uma criança, entre outros (BRECHT, 1963, pp. 54-55).⁹⁹

Entendo que “uma formação para a sensorialidade” inclui uma disposição para ser afetado, o que não exclui agir. Aliás, como adverte Ferracini (2009), afeto e ação não estão condicionados numa relação sequencial de causa e efeito, isto é, primeiro somos afetados para depois agirmos e, conseqüentemente, afetarmos. Trata-se mais de alternâncias tônicas, quer dizer, o que predomina em circunstâncias particulares. Assim, poderíamos aventar, por exemplo, o que, quando e como, entre afetar e agir, seria predominante em um treino de boxe e o que em acender o fogo de uma lareira.

O empenho é engendrar as proposições aqui expostas como embreagens para possíveis “afetamentos” e “formação da sensorialidade”. É, portanto, oportuno lembrar, mais uma vez, que o impulso deste trabalho ancora-se, em grande medida, no fazer. Ele se origina pela observação e constatação das maneiras como é tratado ou contextualizado o gesto no desenvolvimento tanto composicional, quanto formativo, em estados de elaborações de performances em e para a cena. Esta atitude observadora tornou-se cada vez mais seletiva e constante, instigada ora pela diversidade de inserções deste termo, ora pela permuta com os termos movimento e ação, o que foi intensificado pela meu desempenho como pesquisador.

Dessa forma, dentro da concepção metodológica apontada, relatos reflexivos, ou estudos de casos de situações recorrentes na prática, consistem uma via de relevante eficácia tanto para confirmar como para repensar pressupostos e impressões.

Como relatos ou narrativas de meras menções esparsas, casuais e flagrantemente assistemáticas à mercê dos caprichos de lembranças perdidas na memória, não seriam apropriados para o presente texto, com características peculiares esperadas no âmbito acadêmico, elegi uma fonte de percepção de subsídios, com contornos específicos, com gradações diferentes de “afetamento” e abertura para intervir no que diz respeito ao relator. Tal procedimento foi propiciado justamente pela condição de pesquisador, o que sugeriu e permitiu registro, de alguma maneira, mais pormenorizado e sob a recomendação de algumas balizas de organização, as quais foram expostas e detalhadas no capítulo “Notas para compor metodologias”.

⁹⁹Die Ausbildung in den athletischen Künsten (der Tanzkunst, der Fechtkunst, auch der Ringkunst) ist gewiß wichtig für den Schauspieler, da er seinen Körper in die Hand bekommen muß. Jedoch ist es noch wichtiger, daß er lernt, den Gestus seinem ganzen Körper mitzuteilen, wofür eine Ausbildung der *Sinnlichkeit* gebraucht wird. Den Körper als Instrument auszubilden ist nicht ungefährlich, er darf nicht nur das Objekt, er muß auch das Subjekt der Kunst sein. Gute Übungen: Mischung eines Getränks, Feueranmachen in einem Kamin, Essen, Spielen mit einem Kind und so weiter. (Tradução minha)

Trata-se do “estudo de caso” de uma experiência com três atrizes oriundas de diferentes situações formativas e organizado numa dinâmica que intitulei como “Núcleo de estudos do gesto poético”.

A principal intenção foi criar circunstâncias para reunir percepções organizadas como informações pertinentes ao que foi sendo elaborado no percurso da pesquisa. Foi, além disso, uma configuração que, de forma particularizada, colocou à disposição tanto deixar-se afetar como agir, através de um comportamento orientado pelo reconhecimento das experiências emancipadas dos envolvidos, e não de uma postura explicadora e esclarecedora por parte do pesquisador, além de procurar manter condutas discriminadas no método de pesquisa qualitativa da fenomenologia como: ação participativa, mistura dos papéis de pesquisador e pesquisados, responsabilidade mútua no processo da pesquisa, não imposição unilateral nas mudanças de encaminhamento, identificação conjunta dos resultados e inclusão de pesquisador e pesquisados como assuntos da pesquisa.

Classificar como “núcleo” esta forma de apurar saberes também atende à necessidade de frisar uma ocorrência propícia, por um lado, e incontornável por outro. Os encontros não puderam acontecer sempre da mesma forma por motivos organizacionais e conjunturais, o que condicionou fortemente a definição de uma base centralizada em torno da qual os episódios foram sendo distribuídos. Esta base acordada entre pesquisador e participantes funcionou, assim, como um núcleo, com as experimentações, reflexões e discussões orbitando ao seu redor.

Algumas áreas de conhecimento optam pela pesquisa qualitativa usando para a “coleta de dados” estratégias como entrevistas com graus diferentes de intervenção do pesquisador: dinâmicas de grupo, observação sem participação, observação participativa em situações a serem examinadas, entre outras. Calcado nesta verificação, a obtenção e registro de impressões, pareceres, análises, especulações, reflexões, ressonâncias e avaliações procuraram se harmonizar às peculiaridades do fazer da área onde a pesquisa acontece. Assim, além das costumeiras entrevistas, foram também oferecidos estímulos e proposições que provocaram respostas formuladas em conformidade com as artes da cena, isto é, por meio de performances.

Mesmo reconhecendo que vários pontos metodológicos com relação a essa alternativa precisam de uma definição mais aprimorada, parece-me lícita, no âmbito das nossas intenções, a orientação dada por Goodwinn (2000, p. 1508-1509) de relacionarmos aquilo que deve ser investigado com os modos pelos quais os próprios participantes expõem um campo particular de fatos a serem comunicados, o que significa que a exposição é realizada de

maneira especial com seus corpos e, conseqüentemente, na organização de suas performances.

A ideia não é catalogar tudo o que está sendo configurado, mesmo porque esta parece ser uma tarefa impossível e de utilidade discutível, mas usar o que é perceptível no desempenho das participantes para ratificar características do que está sendo posto à mostra e que é de interesse particular e definido do contexto a ser examinado. Goodwinn enfatiza as implicações metodológicas e teóricas disso. Por exemplo, as orientações visíveis dos participantes fornecem um roteiro para aquilo que deve ser incluído dentro do enquadramento da imagem do vídeo, no caso de gravações audiovisuais, além de conduzir a coleta dos materiais oferecendo maiores possibilidades de contribuir para análise, entre outros pontos. Enfim, aqui o desafio fica apenas tangenciado.

Da constituição do “Núcleo de estudos”

O projeto foi efetivado por meio de convite enviado, por correio eletrônico, a instituições envolvidas com artes cênicas, constando informações básicas sobre a pesquisa tais como tema, fontes, referências, recursos, propósitos, responsável pela condução e a instituição à qual está vinculada, além de sugestões de estrutura e de planejamento das atividades.

Depois de algumas tentativas para confirmar possíveis interessados que responderam previamente ao chamado, o “Núcleo de estudos” contou com o comprometimento de três participantes.

Os encontros e atividades aconteceram nas dependências do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP durante o primeiro semestre de 2014.

A primeira fase se constituiu de breve conversa, na qual as participantes formularam genericamente saberes, informações, opiniões, impressões, percepções, experiências e articulações do gesto em cena a partir de princípios pensados para esta finalidade. Assim, fazer uma espécie de anamnese foi uma extensão devidamente registrada e circunscrita de comportamentos possíveis de serem percebidos em círculos das artes cênicas há bastante tempo.

Os registros estão dispostos em discurso direto, respeitando as falas o máximo possível, reproduzindo quase sempre a estrutura de diálogos. Em várias passagens constam, entre colchetes, indicações de movimentos e posturas corporais, bem como de gestos e informações complementares, sem o que a narrativa ou descrição fica truncada ou muito difícil de ser entendida. Nas intervenções em discurso indireto, foram feitas adequações inevitáveis.

Nem todos os presentes fazem observações ou intervenções em todas as passagens.

Há, como em uma conversa, momentos em que não constam falas de uma ou, às vezes, mais pessoas. Não houve solicitação específica para intervenção, foi respeitado o desejo de não manifestação.

O procedimento que permeia as nossas conversas desde o início é de descoberta recíproca, o qual foi motivado pela noção de que não haveria uma postura “explicadora”, supostamente capaz de esclarecer conteúdos insuspeitos de modo definitivo. Ao contrário, nos propusemos a disponibilizar o que sabíamos, nosso apetite para descobertas e, inclusive, nossa ignorância como impulso para ampliarmos nossos conhecimentos a respeito de gesto e, especificamente, da poética do gesto em cena. Condizente com isso, falamos a respeito de artifícios cognitivos. Esta conversa é um ponto importante para as escolhas metodológicas que guiam a aceitação de que a “epistemologia dos saberes profissionais” deve cumprir um papel de vulto naquilo que se obtenha como destinação e continuidade dos resultados.

Das integrantes do “Núcleo de estudos”

Palomaris Mathias Manoel – é atriz que estuda na Escola de Arte Dramática (EAD/ECA/USP) e se interessa pelas práticas de formação de “Jovens Brincantes”; além disso concluiu Licenciatura Plena em História.

Participou de diversos cursos e workshops como: “O Teatro é o Outro”, da companhia teatral francesa Théâtre du Soleil; oficina e abertura de processo “Cenas insurgentes”, da Cia Teatro de Narradores; do curso “Antropomúsica” coordenado por Marcelo Petraglia, Meca Vargas, Veronika Brunis e Anni Meltzer; da oficina “Os Elementos dos Orixás nas Qualidades Corporais”, coordenado por Beatriz Aranha Coelho da Cia São Jorge de Variedades; da oficina de interpretação “O Ator Essencial”, ministrada por Luciano Chirolli, curso de interpretação de TV e Cinema, entre outros.

Trabalha como artista orientadora e já atuou como contadora de histórias. Foi integrante do grupo de teatro “Entreatos” e “Poc” (Ponto de concentração), com este último participou do espetáculo “Feitiço dos Deuses”, de 2004.

Na EAD, atuou em diversas montagens sob direção de Bete Dorgam, Celso Frateschi, Mônica Montenegro, Silvana Garcia e Lucienne Guedes Fahrner. Ainda como atriz, trabalhou no Projeto “Heróis do Brasil” pela Abrolhos Cultura e Entretenimento (osheroisdobrasil.com.br) e em “Cenas”, obra composta com fragmentos do poema Navio Negreiro do poeta Castro Alves.

Elis Regina Alonso Lágua – estudante do primeiro ano do curso de Arte-Teatro da

Unesp (Universidade Estadual de São Paulo). Seus primeiros contatos com a prática teatral aconteceram na escola. Depois, frequentou escola técnica profissionalizante em teatro, tv e cinema, na qual participou de vários espetáculos.

Fez parte do elenco de “A paixão de Cristo” com a Cia Cenarte de Campinas. Tem interesse por Dança de salão, muay thai e circo. No momento tem participação no curso de extensão Teatro Didático da Unesp, em um grupo experimental chamado “Dia de eleição” e, ainda, em outro grupo recém fundado e ainda sem nome.

Elis já esteve envolvida em cargos administrativos, em monitoria de atividades infantis, e outras atividades do gênero como educadora. Faz trabalho voluntário com crianças na igreja que frequenta em um grupo chamado “Perseverança” onde desenvolve atividades integrativas.

Ingrid Estevez – teve sua iniciação em teatro no segundo grau. Ainda nesta época frequentou a Escola Livre de Teatro de Santos. Em seguida trabalhou no grupo de teatro do sindicato dos metalúrgicos com a peça “O inverno em que Picasso floresceu” a partir de “Guernica” de Picasso. Fez parte do Grupo Orgone por cinco anos, onde reuniu experiência com os diferentes componentes e operadores da linguagem teatral, participando de diferentes montagens. Em 2007 foi co-fundadora do grupo Quinta Cia, com o qual montou a peça “Conto Quem Conta um Conto”, tendo como eixo contos de Machado de Assis, para um público formado por crianças e adolescentes.

Além disso, estudou pedagogia teatral e história do teatro na Escola livre de Artes Cênicas de Santo André (ELT). Desde 2013 é aluna da EAD (Escola de Arte Dramática da USP), e há nove anos ministra aulas de teatro para crianças e adolescentes.

Abertura

No primeiro encontro, como estímulo, houve a citação sucinta de questões discutidas com mais detalhes no capítulo “Notas para compor metodologias”, baseadas em premissas da fenomenologia, principalmente as de Merleau-Ponty.

Há perguntas que acompanham, com maior ou menor proximidade, formas e caminhos para se pensar os meandros dos processos nos e com os quais desenvolvemos conhecimento, isto é, processos cognitivos, que não podem se esquivar das definições de “mente” e, como visto, de mente e cognição corporeadas, de cognição situada, de consciência, de percepção e de experiência.

Entre as muitas afirmações que procuram refletir sobre os percursos do saber foi

selecionada, para o primeiro momento, uma de Merleau-Ponty (1960¹⁰⁰ apud CARMO, 2002, p. 106): “*sabemos uma ideia quando se pode organizar à sua volta um discurso que tem sentido coerente*”, porém, posta em forma de pergunta: como sabemos que sabemos uma ideia? Depois de conversarmos sobre isso, foi revelada a resposta de Ponty.

Ao discutirmos sobre esse parecer de Merleau-Ponty, o primeiro impulso de Palomaris foi de concordância.

Nossa discussão começou admitindo o que é mais ou menos evidente, que discurso, para Merleau-Ponty, diz respeito somente ao que é construído por palavras. Se for mesmo esse o caso, fica a dúvida: a organização de um discurso coerente, em torno de um assunto, já não supõe a existência desse assunto em nós? Isto é, não se organiza um discurso sobre algo cuja existência não tenhamos assimilado. Como construir um discurso em torno de coisa nenhuma, ou de alguma coisa sobre a existência da qual não temos nenhum tipo de percepção? Se já tem existência, não seria plausível concluir que já sabemos, mesmo sem o discurso (verbal) com sentido coerente? E, portanto, o saber advindo da tal articulação seria apenas uma, entre outras possibilidades de conhecer. É, em parte, nesse contexto que se situam as questões sobre o título do capítulo “Empírico-apriorístico”.

Depois desse rol de perguntas, Palomaris lembrou de um debate em uma aula sobre o que é real, entre o que é real e o que é realidade, culminando em questões sobre a existência.

Palomaris: nessa aula foi dito que só é real aquilo que é tratado como fato. Porque não se pode saber da existência de algo com que nunca se travou contato. Isso tem ligação com o questionamento da afirmação de Merleau-Ponty. Houve [se refere aos presentes na aula] quem contestasse essa ideia, no sentido de que algo pode existir sem o conhecimento pessoal de alguém e que saber não é uma questão de percepção, e que, portanto, haveria uma confusão entre o que é percebido e o que é real.

Ela concorda, em certa medida, com o argumento de que quando uma pessoa não tem ideia da existência de algo, ela vive uma determinada realidade e tudo aquilo que não consta desta, não existe, ao menos para essa dada pessoa.

Reaparecem questões esboçadas nas “Notas para compor metodologias”.

Ingrid: mas então como se expressa algo que se sabe sem ser pelo discurso? Para dizer que eu sei, eu preciso me expressar, verbalmente ou por sinais [fazendo movimentos com os braços e mãos]. Acho que Merleau-Ponty coloca isso nesse sentido: como você sabe que sabe? Se você consegue organizar, mesmo que seja para si, esse discurso, não precisa realmente falar. Então, eu vou falar sobre atuação, eu sei o que é, eu não preciso dizer, mas eu

¹⁰⁰MERLEAU-PONTY, Maurice. Signes. Paris, Gallimard, 1960.

preciso organizar para mim o que é, com o discurso verbal, mesmo que seja apenas para mim.

Ingrid mostra afinidade com a afirmação de McNeill a respeito de serem os gestos tão verbais quanto as palavras quando diz “verbalmente ou por sinais” referindo-se a discurso.

[Sobre concepções do saber corporeado da fenomenologia e das diferenças entre “corporeadamente” e “corporalmente”].

Ingrid [misturando acepções]: conhecimento corporeado? Sim, isso se usa muito. Partindo de uma partitura corporal vem o texto, isso acontece bastante, eu tive um diretor que acreditava nisso, ele detestava essa coisa de decorar texto, quer dizer, a gente decorava a partir do fazer, ele entendia que o corpo tem uma memória que é muito mais ágil, que dura mais. É interessante, a maioria das peças que eu fiz com ele, há muitos anos eu tenho todas elas ainda comigo, tanto gestos como textos. E outras, depois disso, que não foram a partir dessa concepção, que foram trabalhados primeiro os textos e depois o corpo, elas já se foram.

Primeira entrada no assunto

Os argumentos até aqui podem deixar a suspeita de que há alguma negligência em relação à magnitude das palavras. Não é essa a reflexão proposta, pois também das palavras depende o desenvolvimento de saberes no processamento corporeado. Por isso, passamos a recolher depoimentos e declarações de alguns recortes de gesto. Supondo que todos sabem em alguma instância o que é gesto, discursiva e corporeadamente, se é que há alguma separação, as participantes se manifestam.

Relacionei, para tanto, algumas questões de forma mais dirigida com o objetivo de delimitar um pouco mais o campo de circulação de ideias e de exemplos. Contudo, serviram mais como estímulo para conversar e para contar casos sobre o tema, ou seja, não houve um controle rigoroso em restringir o fluxo de informações e ponderações. Para essa condução, também apoiei-me em preceitos de pesquisa qualitativa fenomenológica.

Da tentativa em construir um discurso coerente em torno da ideia de gesto!

Elis: A primeira coisa em que pensei foi na mímica, que é a forma mais popular. Não tinha pensado que numa cena, num teatro ou em filme um gesto pode significar algo que na palavra não esteja ou seja muito claro. No gesto é diferente [retomando o exemplo tirado do filme “Bastardos Inglórios”¹⁰¹], claro que ele não diria quem de fato era para o inimigo, mas com um gesto ele se denunciou. Numa cena de teatro o gesto pode ser o início de uma ação,

¹⁰¹Ver o capítulo “Gesto, *Gestus*, Gesto Poético”

pode ser fim, um momento ou pode ser sem ação nenhuma, só o gesto. Ou a demonstração de algum sentimento.

Ingrid: Eu não tenho uma definição do que é gesto. Antes desses encontros, eu diria que gesto é tudo o que acontece nessa instância aqui, de “fala não verbal” [mostra movimentos com as mãos e braços]. Mas agora talvez eu tenha questões com isso.

Carlos: Mas há outras “falas não verbais”, como música, desenho, grafite, e muitas outras. Ou “falas não verbais” seriam apenas aquelas em que o corpo está inserido ou é participante? Mas o corpo não está implicado em todas as manifestações?

Palomaris: Difícil definir o que é gesto, por em palavras. Acho que a gente não pensa o que é gesto, a gente faz e pronto. Mas acho que é a expressividade do corpo. Tudo é gesto. Quando digo isto, estou pensando nas ações humanas em todos os contextos. Mas não num recorte do que é gesto para o teatro ou dentro da cena. Porque quando eu penso que tudo é gesto, ou quando eu defini que gesto seria de alguma forma a expressividade do corpo, eu me refiro a qualquer circunstância em qualquer contexto, mas não um recorte (...) (...) eu estava um dia desses num refeitório prestando atenção numa conversa vizinha entre duas pessoas brancas, ou mais ou menos brancas. Eu não sei exatamente o que elas falavam mas uma delas fez assim [mostra o dedo da mão direita esfregando levemente sobre o antebraço esquerdo]. Parei por um momento sem entender do que se tratava e recuperei que elas falavam a respeito de duas regiões da cidade e em qual delas há maioria de pessoas com menor poder aquisitivo, ou em qual delas há mais pobreza, e nesse contexto apareceu o gesto mencionando a cor de pele. Eu não pude entrar na conversa porque não falavam comigo para poder perguntar o que queriam dizer com aquele gesto, qual a influência da minha proximidade espacial [Palomaris é negra] e, portanto, não puderam falar, por isso recorreram ao gesto mencionado.

Carlos: Você não considera a possibilidade da pessoa ter simplesmente coçado o braço? Por que era tão claro que se tratava de um gesto?

Palomaris: definitivamente não foi uma coçada na mão, era mesmo um gesto. O contexto não permitiria outra interpretação.

O caso narrado por Palomaris motivou intervenções sobre a diferença entre movimento corporal de caráter fisiológico, movimento corporal expressivo em geral e gesto, o que serviu para a introdução do aspecto seguinte.

Das situações nas quais a presença ou utilização de gesto é mais marcante.

Elis: tem pessoas que, não só no teatro ou na TV e no cinema, falam sem palavras, falam com gestos, que o gesto fala – mostra com alguns exemplos como: “tchau”, “oi”, “beleza” – se a pessoa tá longe usa o recurso gestual. Está bem presente no cotidiano e não só na arte.

Do estabelecimento de interação sem gesto, tanto em cena como no cotidiano.

Elis [admitindo a possibilidade para outros]: ...mas...eu falar sem gesto nenhum, agora?! Eu fico mais travada pra responder... Não sei se é por causa da minha ascendência... ...por que eu sou descendente de italiano, eu tenho muito com as minhas mãos (sic) eu falo muito com o corpo, eu gosto de andar pra falar, eu tenho que fazer muitos gestos pra falar e parece que me dá mais liberdade, ao fazer o gesto eu penso no que eu vou falar.

Esse depoimento levantou uma faceta que, embora não seja alvo de atenção mais cuidadosa, apresenta relevância face a objetivos menos imediatos para a presente circunstância. Poder-se-ia aprofundar se, entre outras funções, o gesto não auxiliaria na liberação de algum tipo de energia.

Ingrid: em situações cotidianas como em uma situação de briga, discussão, quando se fala com alguém que está distante, numa distância inaudível. Nestas circunstâncias [fala e gesticula mostrando gestos grandes] se ocupa uma área maior do que quando se está próximo.

Uma citação à relação espaço-temporal do gesto.

Ingrid: gesticulação “é qualquer coisa”, em cena o gesto é um recurso, mas na maioria das vezes é utilizado sem a compreensão do que e como deve ser. Faz-se um gesto, mas sem a compreensão de que aquele gesto significa algo para cena. Algumas pessoas... ...eu sei que o Cacá Carvalho tem um trabalho com o gesto muito significativo, ele fez um trabalho quase todo baseado na articulação das mãos. Mas na grande maioria das peças que eu já vi, eu não sei se há uma preocupação real com os gestos, do tipo, “eu sei o que eu estou fazendo”, mas as pessoas apenas ficam gesticulando em cena.

Palomaris: O gesto surge e está presente em todas as situações da vida das pessoas. Não há situação em que o gesto não apareça.

[No momento desta fala Palomaris está em pé com a mãos na cintura, naquilo que poderíamos chamar de postura ou pose corporal ou algo do gênero, mas sem gesticular].

Carlos: Neste momento você está executando algum tipo de gesto e, se sim, como você o descreveria?

Palomaris [sem nenhuma movimentação]: sim! Tanto que pensar (sic!), pensar no

sentido dos olhos que se movimentam para lá e para cá... Bom, aqui eu tenho dor e por isso eu aperto [pondo em evidência as mãos na cintura]. Não sei se andar é um gesto! Estou fazendo vários gestos com a boca. Não sei se é gesto, mas fiz vários [reproduz movimentos feitos com os lábios, maxilar e língua]. Mas fora isso que é o mais simplório, eu acho que em tudo tem gesto porque se fala com o corpo e eu acho que a gente fala o tempo todo com o corpo, responde com ele. Mas eu estou muito curiosa para saber o que se pensa e se pesquisa sobre o gesto. Eu nunca fui ao dicionário para saber como gesto é definido.

Palomaris apertava constantemente a região da cintura porque estava com cólica. Voltou-me à lembrança, como uma lufada, a formulação de Brecht sobre o comportamento corporal causado por dor não ser ainda um gesto, ao menos “não enquanto permanecer abstrato e tão geral que não se ergue acima da categoria puramente animal”.¹⁰²

Da percepção do percurso do gesto desde o momento inicial e como se desenvolvem até a conclusão.

Ingrid: Não acho fácil reconhecer o início, o percurso e a conclusão de um gesto. Mas em mim eu reconheço, ao menos nos gestos que eu uso muito. Mas o gesto está tão arraigado no corpo e no cotidiano que a gente não se dá conta, talvez com exceção de situações em que se explica alguma coisa e precisamos enfatizar. Mas acho que é mais fácil reconhecer o percurso do gesto em cena, ou em cenas. Porque em cena a atenção é outra de quando se está no cotidiano. A possibilidade dessa identificação do percurso do gesto, quando em cena, acontece algumas vezes, quando o ator se utiliza dos gestos para de fato dizer alguma coisa, mas isso não é muito comum. É complicado saber se a percepção do percurso gestual é intencional ou é a atenção do espectador que capta, independente da intenção do ator. Me parece também que é um pouco dos atores latinos essa gesticulação.

Carlos: você disse “gesticulação”!

Ingrid: sim, mas é uma gesticulação que acontece numa dinâmica interpretativa que não é, ou não parece ser, trabalhada.

É uma outra maneira de circunscrever a “mera gesticulação” contraposta por Brecht à linguagem gestual.¹⁰³

Elis: agora pensando em algumas peças das quais eu lembro das imagens, no início da peça normalmente não tem fala, é para preparar o ambiente, para quem está assistindo, da

¹⁰²Ver página 94.

¹⁰³Ver página 91.

música, do ator que está lá. O ator primeiro mostra como é o humor do personagem, onde ele está, qual é a situação, ele pode fazer com um gesto pra gente entender, entrar no universo daquela peça. Os gestos normalmente iniciam a peça.

Sintomático o ângulo pelo qual Elis entendeu “percurso do gesto”. Talvez ela tenha pensado nos percursos dos gestos de uma encenação, ou pelo menos de uma cena inteira!

Carlos: mas, e em se tratando de um único percurso gestual?

Elis: não é tão claro quando um gesto tem seu início como é claro quando uma fala tem. É preciso ter uma percepção bem maior, às vezes quando se começa a ver uma coisa ou um recorte, não se está tão atento para que o gesto te prenda, mas a palavra te prende mais. Só se for um gesto muito significativo.

Unanimidade sobre ser aceitável a possibilidade de construir uma percepção dirigida ao percurso do gesto.

Da nitidez da relação entre gesto e fala e a elaboração imanente.

Palomaris: Quando se está falando, no dia a dia, sim, é claro quando o gesto está acoplado à fala, mas não sei se ele é intrínseco a ela. Eu imagino algo como um acidente, eu já sofri um acidente de moto, não conseguia falar, apenas agir, tentando tirar a outra pessoa acidentada do meio da rua. Só pude fazer gesto. Não sei se agir é gesto! Em discursos é plenamente perceptível e, muito frequentemente, as pessoas falam mais com gestos e com o corpo do que com a palavra, inclusive. Ou, às vezes, as pessoas sabem o que estão fazendo, não é? Eu falo isso pensando nas assembleias e discursos politizados. Tem gente muito eloquente, que fala muito com o corpo, e aí tem gestos, que percebo, que já são de uma certa tendência discursiva. Surgem gestos e posturas que já são marcados ou por costume ou por reprodução ou por premeditação.

Elis: ... acho que isso depende do grau de percepção de quem está assistindo... pra mim que sou atriz, eu reparo muito nas coisas. Uma cena que vi do Rei Leão, do musical, ...tinha uma parte que o ator fazia o rugido, para ser um leão de rugido alto. Nesta cena ele está só e não tem música. Os rugidos emitidos pela voz acontecem com gesto/movimento de corpo como se ele estivesse arranhando com as garras [reproduzindo o movimento gestual referente ao que o ator fazia no momento descrito] tudo já está meio fraco, a cena não convence. Começa, então, uma música no meio dessa cena e entram outros atores dançando, e aí é notável que ele só faz gestos mímicos de arranhar [citando os gestos do ator com os próprios gestos], sem continuar com a emissão vocal. Isso acabou de desmontar a cena, que já

não estava indo muito bem. Então, é evidente quando as duas coisas estão acontecendo ao mesmo tempo, e que a qualidade da elaboração pode comprometer muito, mesmo num gênero de teatro como este.

Ingrid: não sei se é absolutamente perceptível...a expressão verbal é muito forte, é assim que gente se comunica. Então, eu acho que quando o gesto acompanha a expressão verbal, a comunicação verbal, ele é mais um apoio, um endossamento daquilo que está sendo dito... Não tenho certeza! Eu posso falar uma coisa, e estar num gesto de outra. Acho que isso pode acontecer, acho que acontece. Muitas vezes é bem perceptível que a fala é uma e o gesto é outro. Porque se ele for estético ele não está vinculado à fala, por exemplo. Ou está, não tenho certeza, agora, pensando sobre isso. Quero dizer, ele pode servir de apoio, como disse antes, mas ele pode também não servir, ele pode aparecer por si, sem vínculo com a fala atualizada. Então, tem independência em relação à fala!

Das características distintivas comunicativas, representativas e expressivas no gesto!

Ingrid: Há diferença entre representativo e expressivo. Isso aqui por exemplo [modela a mão num gesto de “positivo”: polegar apontando para cima e os outros dedos fechados], é um gesto comunicativo mas não expressivo.

Elis: às vezes quando eu estou ensaiando, agora eu estou ensaiando um trecho do Vianinha (Rasga Coração), primeiro eu decoro o texto, pra ficar na cabeça e conseguir mexer com ele, lapidar como eu estou interpretando e aí no momento em que estou dizendo as minhas falas, eu vou fazendo os gestos e decidindo o que o personagem faria ou não faria.

A resposta da Elis, mesmo expondo pouco o conteúdo da pergunta, é uma declaração a ser considerada sobre como trabalhar a cena – “primeiro eu decoro o texto...” – que destaca possíveis entrelaçamentos de gesto e voz/texto.

Palomaris: aqui durante nossa conversa eu fiquei balançando as pernas e acho bom que vocês saibam que estou com dores, porque numa situação dessas, de uma entrevista ou conversa que já estava agendada e não se quer adiar, alguém que não para de balançar as pernas pode ter um significado e incomodar o interlocutor. O que isso significa?

Carlos: concordo que qualquer tipo de situação corporal comunica potencialmente alguma coisa, independente de ser gesto, nós comunicamos o tempo todo com o corpo.

Palomaris: acho que sim, o gesto expressivo exige um certo tipo de elaboração, e o comunicativo outro, por exemplo, se a gente pensa nos gestos utilizados em propagandas. Quando penso em comunicação me vem publicidade e propaganda à mente, para as quais na

elaboração de um banner, por exemplo, um gesto muito significativo quer te induzir a comprar alguma coisa ou uma ideia. Também é elaborado, pensado, com finalidades diferentes. Mas mesmo assim, seguindo a gradação entre gesto comunicativo, representativo e expressivo, acho que neste último evento ele é ainda muito mais elaborado porque tenta atingir vários níveis, e na comunicação é o direto, o que inclui desde “dirija-se para a sala ao lado”, apenas apontando, compre alguma coisa, o gesto de saudação nazista, e mais tantas outras possibilidades. Mas seja qual for, acho que no comunicativo tem que ser direto e funcional.

Do que caracteriza essencialmente o gesto.

Elis: em primeiro lugar vêm as mãos, mas poderia ser também qualquer outra parte do corpo. Por exemplo, se eu tampar minha boca de modo que ela não fique visível [leva a mão espalmada em frente à boca], talvez não se saiba se eu estou sorrindo ou não. Mas o meu olhar caracteriza meu sorriso também.

Ingrid: não me sinto muito segura para formular uma resposta, mas arriscaria ser a qualidade comunicativa o essencial no gesto. Ainda estou às voltas com a gesticulação, mas acredito que, talvez, a ausência da comunicação no gesto o transforme em gesticulação, e portanto perca sua essência como gesto. Por exemplo: se alguém vai à rua oferecer pão às pessoas que estão passando por algum tipo de privação, está realizando uma ação caridosa. O corpo é acionado em várias etapas e de várias maneiras para a entrega de um pedaço de pão, é um ato caridoso, e não um gesto caridoso.

Dos modos de elaboração corporal do gesto e das partes do corpo que se destacam.

Palomaris: Parece que já sei, mas nunca pensei. Há gestos muito elaborados, quando você quer usar um gesto para algo, no teatro, por exemplo, para uma imagem...eu fiz um exercício para o qual tinha que ser apresentada uma imagem de violência e uma de falência, fiz uma pesquisa e achei um gesto, pelo menos considero que seja um, de uma pessoa com a mão levantada e num canto uma mulher sentada no chão toda encolhida. Para mim há nessa imagem a clareza de um gesto, querendo passar uma imagem, uma ideia. Então, nesse exemplo, se tirar a mulher encolhida no canto deixa de ser gesto, mais do que se tirar a mão erguida. Eu acho que a mão erguida é o gesto (sic!) e a mulher dá o significado. Espera, a pergunta é o que caracteriza o gesto, não é? Mas o que seria nesse caso? A ação de levantar a

mão e ter uma relação com o outro?

Carlos: como você entende a situação se a mão erguida for omitida, notando que o restante do corpo não aparece na imagem?

Palomaris: acho que a situação se tornaria uma outra coisa.

Dos elementos que a formariam a linguagem gestual, admitindo-se que o gesto constitui uma linguagem.

Ingrid: parece que no senso-comum tudo é gesto. Tanto que quando alguém diz que outra pessoa gesticula muito ela quer dizer que se faz muitos gestos. Não se diferencia gesto de gesticulação. Aliás eu também não diferenciava até a gente começar com esses encontros. Para mim gesticular era uma sequência de gestos.

Elis: considero que o gesto constitui uma linguagem. Penso que a linguagem gestual é a mesma linguagem dos mudos, eles falam por gestos.

Carlos [se dirigindo à Elis]: você acha que a língua de sinais utilizadas por deficientes auditivos é formada por gestos recorrentes em pessoas que não têm deficiência auditiva?

Elis: não sei exatamente!

Carlos: conversei com pessoas que trabalham com teatro e intérpretes com deficiência auditiva e elas explicaram que eles trabalham o texto com língua de sinais, neste caso LIBRAS, e gestos em cena. Isso parece ser um indicador convincente de que não são exatamente a mesma coisa, mesmo que seja uma conclusão intuitiva. Precisaríamos consultar quem faz uso da língua de sinais.

Palomaris: Para mim o gesto constitui uma linguagem, mas eu não saberia distinguir elementos que constituem essa linguagem. Eu lembro só das aulas de mímica, em que a gente dividiu corpo para aprender a articular melhor o que cada parte é capaz de fazer: cabeça, tronco, enfim, e como essas partes podem ser exploradas para falar, e como essas divisões falam e como é possível operar.

Afora essa pequena pista dada na resposta da Palomaris, nenhum comentário sobre quais seriam os elementos que formariam a linguagem gestual.

Da pertinência de caracterizações tipológicas e classificação dos gestos.

Elis: acho razoável, mas não saberia caracterizar. Eu penso no gesto de uma maneira muito geral, está no teatro, está no dia a dia e vice-versa. É muito entrelaçado. Penso que o

gesto pode ser usado para dizer alguma coisa, para significar alguma coisa, pode ser intencional ou não. Eu faço muitas coisas não intencionais que significam outra coisa que na verdade eu não queria dizer... Mas, de qualquer forma, penso que o gesto que significa um sentimento pode pertencer a uma categoria, porque um gesto que significa uma palavra como um substantivo concreto, pertence a outra. Podemos ter o gesto classificado pelo tamanho, não é? Tem o gesto pequeno e o gesto grande.

Ingrid: não consigo, num primeiro momento, afirmar a possibilidade de categorização dos gestos. [depois de uma pausa] Isto é um gesto social [coloca o dedo indicador dirigido verticalmente em frente a boca, de forma que a ponta do dedo se poste logo abaixo do nariz e o restante sobre a boca], ou melhor, cultural. [recorrendo a uma série de outros gestos emblemáticos] Esses poderiam ser agrupados, por exemplo, sob a categoria de “gestos culturais”. Outra categoria seria a dos gestos cênicos, que acompanham uma ideia e que mais do que apenas comunicar eles são expressivos. Assim, teríamos aqui já duas: culturais e expressivos cênicos. Então, acho sim que é possível a criação de tipologias de gestos.

Palomaris: respondi quando falei sobre os gestos usados em discursos políticos e em assembleias estudantis, frisando a evidência de formarem um tipo de gestual para essa finalidade. Acredito que exista a possibilidade de classificar os gestos em categorias tipológicas, como por exemplo, os dos discursos políticos ou persuasivos.

Segunda entrada: o que pensam os outros

Nesta entrada é apresentado um roteiro de respostas, no mesmo estilo que antes, contudo, a partir de referências publicadas, isto é, tornadas públicas em diferentes suportes, portanto, passíveis de serem recuperadas e verificadas. No “Anexo A” estão as formulações que não constam em outro lugar deste texto com os devidos créditos, identificadas com números entre parênteses. Nos encontros, contudo, as respostas foram creditadas apenas ocasionalmente. Tal omissão teve o intuito de tornar mais efetiva a construção de uma abordagem da epistemologia dos saberes profissionais, preservando aprovações ou recusas influenciadas pela autoridade legitimada institucionalmente.

O impulso central foi continuar vasculhando na esfera das palavras um discurso com sentido coerente em torno da ideia de gesto. Para tanto houve um esforço em tentar responder o mais estritamente, sempre que possível, à formulação “mas que coisa é gesto”?

Outro aspecto diz respeito à crítica de Sócrates, já mencionada, aos sofistas que, na tentativa de definir algo, sempre ofereciam exemplos e não a definição do objeto questionado.

Por fim, as respostas seguem um vetor que as ordena das mais imprecisas, genéricas e tão amplas que compreendem todo tipo de evento, em direção àquelas que selecionam e restringem indicações, sugerindo visualizações mais circunscritas, mesmo que variadas, do objeto de estudo.

Expor este percurso teve a função de, com o detalhamento de conteúdos desenrolados ao longo deste trabalho, continuar a partilhar um repertório de concepções e promover reflexões que se pautam no contraste entre os parâmetros dos estudos da gestualidade e a prática de trabalho e o conhecimento de gesto que, de alguma forma, já exercemos.

A primeira definição foi escolhida por ser tão geral que a torna empregável para uma infinidade de fenômenos e que, portanto, não nos tira do lugar: gesto é algo que não permite especificar onde traçar a linha que o distingue de outros eventos (1 no Anexo A).

Palomaris: isso não parece definir muita coisa.

Carlos: mas antes você disse que “tudo é gesto”. Se tudo pode ser gesto, então parece razoável que não seja possível nenhuma distinção.

Palomaris: pois é! Não sei mais!

A segunda definição propõe gestos como intersecções de forças. É o resultado da produção de linguagem, imagem corporal e normas sociais quando se intersectam com os usos e habitações individuais do corpo (2 no Anexo A).

Carlos: apesar de oferecer aspectos um pouco mais específicos como corporeidade, linguagem e normas sociais, ainda poderíamos questionar se essas características são tão exclusivas do gesto que o distinguiria de uma infinidade de outros acontecimentos.

Palomaris: me pergunto se o gesto só é gesto quando é público. Para ele ter um significado, ele só pode ter significado para um terceiro, para um outro? Ou seja, ele pode ter uma determinada individualidade, mas é público...

A definição seguinte é aquela em “estado neutro de dicionário”, como disse Merleau-Ponty, e está parcialmente reproduzida em “Especulações em torno de gesto”.

A menção sobre o caráter pessoalizado e/ou público do gesto engatou a próxima definição: não sendo isolado, o gesto é posto em prática como recurso de manifestação que compreende todas as ações tratadas pelos participantes da interação como parte daquilo que se intenciona dizer (3 no Anexo A).

Elis e Ingrid concordaram que ainda é um plano muito genérico de entendimento, servindo para definir muitos outros eventos.

Elis: se gesto é alguma coisa que se faz pra pessoa que ouve entender, então, parece mais circunscrito definir o gesto como expressão singular [em alguém ou] em seu semblante, ou seja, em sua aparência, aspecto ou fisionomia, que se relaciona, frequentemente, com conversação, declamação, discursividade (4 no Anexo A).

Carlos: você já havia esboçado este parecer quando falou que mesmo ocultando a boca seria possível perceber pelo olhar o sentido da expressão de alguém ao falar.

A percepção do gesto no semblante, aparência, aspecto ou fisionomia de alguém conduziu à noção de que o gesto é uma “conformação encontrada na periferia do complexo corporal” e suas derivações.¹⁰⁴

Ingrid: parece fazer sentido que o gesto é periférico e que não parte de dentro. Está ao redor, então não pode estar dentro, está aqui [mostra região da kinesfera com as mãos e braços].

Elis [para Ingrid]: você está falando de ação periférica do corpo? Isso aqui é periférico, não é? [Fazendo um movimento qualquer com a mão direita].

Ingrid: que não nasce no interior.

Elis: então... para mim não é assim. Eu não sinto assim!

Ingrid: então seria algo como isso [realiza um movimento com a mão] mas eu entendo que esse gesto que a Elis fez, nasce no interior. Há quem entenda que não? Acho que tem quem pense que não nasce no interior, que seja só uma coisa...

Elis: ...é que para mim, isso [faz o gesto novamente] nasce no interior porque meu cérebro manda informação para o meu sistema nervoso fazer isso, então, nasce no interior. Acho que depende do que se entende e se aceita por interioridade.

A conversa parece meio desconexa, mas revela a procedência do argumento da necessidade do gesto ser merecedor de mais atenção nas artes cênicas. A reprodução desta parte da conversa parece útil para mostrar que, dentro da perspectiva de uma epistemologia dos saberes profissionais, há definições tomadas como tácitas e definitivas em determinadas esferas, mas não são.

A partir deste momento, relacionei algumas compreensões sobre gesto incluídas nos capítulos anteriores, em especial no capítulo “Gesto, *Gestus*, Gesto Poético”, como a

¹⁰⁴Cf. capítulo “Especulações em torno de gesto”.

sintetizada pela descrição de gesto como “substantivo masculino referente ao movimento de uma ou diversas partes do corpo, começando pela cabeça e se estendendo pelas mãos, braços, olhos (olhar e movimento dos olhos e sobrancelhas), pálpebra, posturas de narinas e lábios, pescoço e assim por diante”.

Carlos: nesta fase do percurso de respostas ainda permanece a impressão de tudo ou qualquer coisa se enquadra num acontecimento que nominamos como gesto?

Elis: não!

Ingrid: acho que as descrições ainda são em muito fluídas.

Carlos: mas aspectos referentes ao corpo propõem uma delimitação pontual, portanto, frente às respostas iniciais estamos num campo seletivo diferente.

Elis: começou muito grande, mas, não sei se o campo de referência ainda pode ser menor. Mas, em relação ao começo está muito mais delimitado mesmo. Apenas me parece que a ideia de “utilização de mãos e braços como um sistema expressivo em separado do restante do corpo” restringe muito. Por que só mãos e braços?

Ingrid: Concordo. Acho que deixa muito restrito, não acho que é isso...mãos e braços...se bem que...

Da intencionalidade do gesto!

Ingrid: penso que aqueles que defendem a intencionalidade dos movimentos gestuais no que diz respeito ao gesto em cena estão certos, mas os gestos cotidianos são involuntários. Não se conversa pensando nos gestos que se executa. Afora em situações específicas como quando se deseja chamar um garçom ou sinalizar ao motorista do ônibus.

Carlos [para Ingrid]: qual o significado que você atribui à palavra “involuntário”?

Ingrid: algo que não se pensa para executar, que não se realiza por vontade. Eu acho que é como respirar, respirar é um ato involuntário. Nós pensamos para falar, para respirar não.

Embora não houvesse um consenso sobre as partes do corpo que devem ser consideradas na efetivação gestual, ninguém contestou que essas devem ser dadas à percepção, ou seja, claramente sensíveis aos sentidos.

Essa propriedade está em relação estreita à espacialidade e à temporalidade e foi apresentada no “Núcleo de estudos” a partir do que já está exposto em outras seções.

No geral, as definições e respostas que se seguiram, todas mencionadas nos capítulos anteriores, não causaram comentários, exceto que nunca tinham ouvido falar sobre elas e que ainda não tinham pensado ou entendido o gesto com esta profundidade e detalhamento.

A seguir abordamos o gesto enquanto linguagem, ao menos como uma das linguagens corporais existentes e, dessa forma, como seriam as peculiaridades frente a outras possibilidades de “expressão e comunicação corporais”.

Esse tema trouxe novamente o gesto cotidiano e a gesticulação. O primeiro foi admitido como participante da interação cotidiana, mas não como gesticulação.

Ingrid: acho que esse é o grande ponto para se entender o gesto cênico e o gesto cotidiano. As pessoas gesticulam muito quando falam.

Carlos: penso que esse é um dos motivos para que se pondere o gesto em cena sob a égide de três instâncias de manifestação: comunicação, representação e expressão, facetas já destacadas por Delsarte: “o gesto no teatro deve ser construído na transição entre representação e expressão.”

Dos expedientes de classificação e tipologia.

Para tanto foi feita uma exposição tratando dos conteúdos do capítulo “Gesto, Gestus, Gesto Poético”, ainda com omissão das fontes informativas. Realizamos uma rápida coletânea de gestos conforme categorias sugeridas aleatória e assistematicamente.

Os emblemáticos ficaram bastante evidentes. Já os naturais, pareceram a Ingrid ter uma proximidade com gestos orgânicos e espontâneos. Depois da delimitação de gestos naturais entre os pesquisadores abordados no capítulo referido no parágrafo anterior, Ingrid considerou aceitável e lembrou que nas crianças isto parece muito evidente.

Ingrid: o corpo é o meio de comunicação das crianças.

Elis: acho que não tem como o gesto não ser um acontecimento corporal... porque se pensarmos um gestual como o ocasionado pelo pincel de um pintor, seria uma ação que o pincel realiza no quadro... pensei que se fizemos assim com a mão [faz movimentos representativos ou miméticos no espaço de desenho ou pintura] um gesto que representa que eu estou pintando e que talvez não seja... pode ser outra coisa...

Sem que eu provocasse explicitamente, as categorizações, classificações e concepções de gesto foram sendo demarcadas cada vez mais pelas modalizações exploradas na esfera dos estudos da gestualidade.

Quando nos referimos ao gesto figurativo, cuja principal característica é a imitação de algum aspecto de objetos ou ações, Elis retomou o exemplo do pincel na pintura do qual havíamos falado, movendo a mão como se estivesse segurando um pincel ao pintar. Seu comentário foi apenas gestual, sem palavras.

Elis: eu pensei uma coisa simples, uma caixa, se faz assim [mostra gestualmente um contorno] pode ser uma caixa, mas pode ser uma porta, uma geladeira. Apenas fornece uma dimensão, uma indicação do tamanho da coisa... mas eu pensei primeiro no gesto descritivo. Como simbólicos não sei como podem funcionar.

Elis: só se pensar que como a caixa não existe no momento da fala, ela é abstrata.

Carlos: e como seria então com palavra “caixa”? O objeto também não existe no momento da fala, ele é atualizado pelo recurso da palavra.

Achamos que não era o momento de continuarmos nessa direção, mas concordamos que é necessário um aprofundamento da compreensão de gesto representativo abstrato, e, sobretudo, definir o que é abstração.

Consideramos que tipologia de um gesto não o exclui de outras categorizações possíveis. Por exemplo, a persignação como gesto simbólico não elimina a possibilidade de ser classificado como figurativo, descritivo, profissional, etc..

Analisamos uma situação contada por Elis: era um exercício em que se aparecia de um determinado lugar e se emitia uma só palavra e um gesto, um gesto corporal. Isso deveria mostrar uma situação à plateia.

Carlos: gesto corporal? Se estamos de acordo com o que havia sido conversado, essa expressão não seria um pleonismo, uma vez um dos aspectos definidores de gesto é a corporeidade? Como seria um gesto não perceptível no corpo, e não atualizado pelo corpo?

A performance dela foi aparecer com expressão facial de dor, realizar o gesto de esfregar a mão nas coxas e emitir a palavra “mamãe”. Independente de qualquer outro parecer, o ponto central aqui é ir em busca de uma classificação para os próprios gestos. Esta é uma proposta que aparece mais adiante com cenas apresentadas por elas.

Elis: classifico esse gesto como representativo, porque se refere ao sentimento que eu queria representar no momento.

Ingrid [insegura sobre o que entender por gesto literal e metafórico]: dependendo do contexto uma mesma conformação corporal pode apresentar um gesto literal ou metafórico.

Carlos: ao que tudo indica, o gesto sem o contexto verbal corre o risco de ficar muito diluído como categoria literal ou metafórica, em especial no teatro. Aliás, não só sem o contexto verbal, mas sem outros elementos cênicos também.

Ficou destacado que o gesto, apesar de ser um acontecimento possível em separado da oralidade, isto é, ter sua gênese independente desta, está intrinsecamente ligado a ela. Portanto, gesto e fala são entendidos como coparticipantes na construção da expressão e componentes inseparáveis na ação expressiva.

Em síntese, abordar o grau de eficácia e efeito comunicativo em contextos espontâneos requer um entendimento mais profundo e detalhado sobre como emissores organizam gesto e fala, bem como componentes interacionais entram em jogo dentro de um dado processo de construção expressiva. Para esta pesquisa, um dos desafios que se coloca é averiguar como a organização de gesto e fala é elaborada em processos de formação e criação na cena, uma vez que tais processos pressupõem a possibilidade e o recurso à seleção e repetição, o que implica que os contextos não sejam exatamente espontâneos, o que também determina e é determinado pela operacionalidade cênica do gesto.

Ao final desta etapa fui provocado a dar a minha resposta à pergunta “mas que coisa é gesto?”, ou ao menos delimitar quais de tantos aspectos dizem respeito à definição adotada nesta pesquisa. A resposta dada é a mesma que consta na página 82 do capítulo “Gesto, Gestus, Gesto Poético”.

Dois temas ainda constaram da transição entre este segmento e o próximo: o Continuum de Kendon e a maneira como ele estrutura o percurso gestual em frases e unidades. Ambos são fundamentais para o trabalho com as cenas apresentadas para o “Núcleo de estudos do gesto poético” em cena.

A estrutura sintática dos gestos em frases e unidades porque anima um jeito de olhar para o próprio gesto; e a escala de Kendon por complementar o processo de significação permitindo a articulação de grandes adjetivações idiossincráticas com tipologias, classificações e categorizações mais direcionadas.

Daí sublinhar, mais de uma vez, que o importante não é assimilar classificações ou categorizações já cristalizadas, mas aprender com elas quais instâncias e escolhas podem ser decisivas na elaboração de tipologias e categorias que sirvam para propósitos específicos e, talvez, datados, ou seja, desenvolver uma sensibilidade para o procedimento é mais valioso do que o resultado propriamente dito.

Das cenas, das unidades e das frases gestuais

Para a continuidade das atividades do “Núcleo de estudos”, cada uma das participantes apresentou uma cena curta escolhida livremente, com a única condição de que nas cenas constassem gestos orientados pela maneira como definidos para esta pesquisa.

As cenas foram gravadas com condições suficientes para que pudéssemos retomá-las para nossos propósitos, além de fornecerem material para inclusão neste texto. Apesar da baixa qualidade dos registros audiovisuais, decidimos, assim mesmo, publicá-los online em uma ferramenta da internet para oferecer ao leitor possibilidades mais adequadas de acompanhamento deste texto. O endereço eletrônico para acessar a página onde todos os vídeos estão postados é https://www.youtube.com/channel/UCtSlFreHefRByTK8aRp3_Xw¹⁰⁵

Depois de apresentadas as cenas, as unidades gestuais a serem abordadas foram selecionadas, delimitadas e recortadas por mim. Devido a problemas organizacionais e operacionais, não foi viável que tivéssemos feito isso em conjunto. Mesmo assim, solicitei que tentassem fazê-lo individualmente, o que também levantou temas e perspectivas inesperadas.

A inserção dos textos das cenas, bem como uma breve contextualização de como e onde vieram à luz é uma via, mesmo que incompleta, para o que poderíamos denominar de “fundo” conforme a teoria da Gestalt, ou macro-unidade segundo Pavis, enfim, um contexto mais abrangente, de onde surgiram as unidades trabalhadas. Chamar tais contextos de globais seria um pouco impreciso e exagerado.

Depois de feitos os esclarecimentos e definidos os parâmetros de tratamento do gesto em cena a partir da maneira como Kendon estrutura o percurso gestual, as participantes procuraram identificar quais e o que seriam os componentes linguísticos e o significado da construção gestual que apresentaram.

As unidades estão dispostas com fotos extraídas das gravações das cenas e seguem, com adaptações, o esquema proposto por Kendon exposto no capítulo anterior. A divisão das unidades, tal como apresentamos, não segue rigorosamente a estrutura estipulada por Kendon, isto é, o início e a conclusão não correspondem a um estado de relaxamento ou repouso. Este é um dos aspectos que, talvez, apresentem desafios na adaptação, para as artes cênicas, da sintaxe do gesto esquematizada por Kendon. As cenas apresentadas quase que constituem, em si, uma unidade gestual, contudo, dada a extensão e a quantidade de frases gestuais, seria

¹⁰⁵ Outra maneira de acessar os vídeos é digitando os títulos referentes a cada uma das performances no campo de busca da página do youtube, por exemplo: Em cena: Palomaris Mathias, Unidade gestual: Ingrid Estevez e assim por diante.

impraticável, nos limites deste trabalho, que fossem assim analisadas. Essa característica não é rara nas performances teatrais. A cena da Palomaris, por exemplo, tem duração de dois minutos aproximadamente, deste tempo, recortei, o que chamei de unidade, 46 segundos de performance para nos concentrarmos, mais detalhadamente, em apenas uma frase gestual. Não é simples encontrar pontos que possam ser definidos estritamente como “repouso” nas cenas em questão, outras cenas ofereceriam outros desafios.

Dado o caráter introdutório da perspectiva desta pesquisa, as adaptações e redefinições na esfera do teatro dos procedimentos oriundos dos estudos do gesto e da multimodalidade na interação, demandam mais tentativas e experimentações, aqui temos a chance de apenas lançar algumas possibilidades e sugestões. Portanto, reforçando: as unidades estão dispostas adaptando o esquema estipulado por Kendon.

Os textos das falas estão postos sobre as fotos e sob estas a indicação dos elementos sintáticos das frases gestuais. Não julgamos imprescindível, para a presente finalidade, cronometrarmos cada segmento.

Os comentários e análises de todas as cenas, unidades e frases são feitos quase sempre conjuntamente, portanto as falas se misturam e se revezam.

Em cena: Palomaris Mathias

A cena apresentada pela Palomaris faz parte de uma adaptação do poema “Navio Negreiro” de Castro Alves. Ela tomou como referência a interpretação de Maria Bethânia registrada no cd “Diamante Verdadeiro”. Portanto, a reprodução do texto posta abaixo segue a composição cênica da atriz, sem as divisões e partes características do original.

Ela apresenta esta cena em diferentes circunstâncias desde 2005 e ressalta a performance para o processo seletivo da EAD como um momento de importância especial. Aprofundou seu trabalho interpretativo, explorando maneiras de pronunciar o texto através, inclusive, da investigação da obra do poeta. Deixou-se imbuir de aspectos representativos de Iansã, orixá guerreira, ao procurar em si mesma as raízes de impulsos arquetípicos, de forças e energias ancestrais que marcam sua ascendência. Identificou-se com o aspecto combativo de Iansã ao dirigir sua atenção às qualidades corporais em cada atualização do texto: “São os guerreiros ousados,/que com os tigres mosqueados,/combatem na solidão.” Tal dimensão descortinou interpretações relacionadas com o texto: “Stamos em pleno mar...”, “oh, mar por que não apagas...”, “Astros, noite, tempestade...”

Estes aspectos ajudaram a construir um sentido interpretativo assim evidenciado por Palomaris: “estas frases acima, juntamente com o restante dos versos, exprimem o lugar de

Iansã, sua força... é ela quem habita a tempestade.” Este texto continua propondo re-significações, mostrando coisas novas a ela e instigando a pensar nos motivos que fazem com que ainda a acompanhe e o que significa continuar a dizê-lo.

O texto da cena:

Era um sonho dantesco... o tombadilho
 Que das luzernas avermelha o brilho.
 Em sangue a se banhar.
 Tinir de ferros... estalar de açoite...
 Legiões de homens negros como a noite,
 Horrendos a dançar...
 Negras mulheres, suspendendo às tetas
 Magras crianças, cujas bocas pretas
 Rega o sangue das mães:
 Outras moças, mais nuas, assustadas,
 No turbilhão de espectros arrastadas,
 Em ânsia e mágoa vãs!
 Um de raiva delira, outro enlouquece,
 Outro, que de martírios chora e embrutece,
 E ri-se a orquestra irônica, estridente...
 Que da ronda fantástica a serpente
 Faz doudas espirais ...
 Se o velho arqueja, se no chão resvala,
 Ouvem-se gritos... o chicote estala.
 E voam mais e mais...
 Presa nos elos de uma só cadeia,
 Uma multidão faminta cambaleia,
 Cantando, geme e ri!
 Senhor Deus dos desgraçados!
 Dizei-me vós, Senhor Deus!
 Se é loucura... se é verdade
 Tanto horror perante os céus?!
 Ó mar, por que não apagas de tuas vagas
 Deste manto este borrão?...
 Astros! noite! tempestade!
 Rolai das imensidades!
 Varrei os mares, tufão!
 Quem são estes desgraçados
 Que não encontram em vós
 Mais que o rir calmo da turba
 Dize-o tu, severa Musa,
 Musa libérrima, audaz!...
 São os guerreiros ousados
 Que com os tigres mosqueados
 Combatem a solidão.
 Homens simples, fortes, bravos.
 Hoje míseros escravos,
 Sem ar, sem luz, sem razão. . .

Lá nas areias infindas,
 Das palmeiras no país,
 Nasceram crianças lindas,
 Viveram moças gentis...
 Passa um dia a caravana,
 Quando a virgem na cabana
 Cisma da noite nos véus ...
 ... Adeus, adeus, ó choça do monte,
 ... Adeus, palmeira da fonte!...
 ... Adeus, amores... adeus!...
 Senhor Deus dos desgraçados!
 Dizei-me vós, Senhor Deus,
 Se é loucura...se é verdade
 Tanto horror perante os céus?!...
 Ó mar, apaga co'a esponja de tuas vagas
 Deste manto este borrão!
 Astros! Noite! Tempestade!
 Rolai das imensidades!
 Varrei os mares, tufão! ...

(Texto da unidade gestual)

*Existe um povo que a bandeira empresta
 Para cobrir tanta infâmia e covardia!...
 E deixa transformar-se nessa festa
 Em manto impuro de bacante fria!...
 Meu Deus! Meu Deus! Mas que bandeira é essa,
 Que impudente na gávea tripudia?
 Auriverde pendão de minha terra,
 Que a brisa do Brasil beija e balança,
 Antes te houvessem roto na batalha,
 Que servires a um povo de mortalha!...*

Mas a infâmia é demais! ... Da etérea plaga
 Levantai-vos, heróis do Novo Mundo!
 Andrada! Arranca esse pendão dos mares!
 Colombo! Fecha a porta de teus mares!

Unidade gestual: Palomaris Mathias. Duração de 46 segundos, aproximadamente.

Como já exposto antes, a unidade foi seccionada da continuidade da cena, aqui está marcado como início um estado de “suposto repouso” ou relaxamento, indicando o final de uma unidade gestual e o início da preparação para unidade seleccionada. Estritamente, no entanto, é uma fase de recuperação (recovery). Fica a indicação de entendê-la, no contexto teatral, como algo que possa ser conceituado como sub-unidade. O mesmo acontece com os recortes da Elis e da Ingrid.

*Existe um POVO que a BANDEIRA empresta
Para cobrir tanta INFÂMIA e covardia!...*

E deixa transformar-se nessa FESTA

Em manto IMPURO de bacante fria!...

Preparação

Golpe

Sustentação

Preparação

[_____] [_____]

fgms 1

fgms 2

MEU Deus!

meu Deus! mas que BANDEIRA é essa,

Que impu-

Golpe

Preparação sem Sustentação

[_____] [_____]

fgms 2

fgms 3

...-DENTE na gávea tripudia? Auriverde pendão de MINHA terra, Que a brisa do Brasil BEIJA e balança,

Golpe

Sustentação

Preparação

fgms 3

Antes te houvessem ROTO na batalha, Que servires a um POVO de mortalha!

Preparação (continua)

Golpe (cinetográfico)

Sustentação

fgms 4

(a cena continua)

Palomaris [identificando a unidade gestual e suas frases]: quando começa o meu recorte de cena [refere-se à unidade], parece que meus braços estão relaxados. Não sei se estão relaxados mesmo, mas parece. (...) eu pensei num corte aí. Aí eu estaria num relaxamento [ou, repouso/*recovery*] para começar alguma coisa...

Carlos [para Palomaris]: selecionei esta unidade gestual na sua performance muito em função deste início. Ela começa a fala sem gesto, não considerando os realizados com a cabeça, o rosto e os pés, que não vamos considerar com vistas à simplificação, para facilitar um contato inicial.

Ingrid [sobre o início da unidade gestual]: está uma parte limpa.

Carlos: isso propõe o gesto entendido como uma opção composicional, e não com participação incondicional e que deve aparecer o tempo todo, como ocorre com o que temos

chamado de mera gesticulação, para lembrarmos Brecht. Da mesma forma que escolhemos ter ou não ter esse ou aquele tipo de iluminação, cenário, movimentação cênica, música, etc..

Ingrid: ela tem um recurso de expressão corporal que não é gesto, mas que marca a presença dela, e aí...

Começamos, então, a examinar a cena da Palomaris pelo que chamei de básico, isto é, identificação da unidade, início e conclusão, quantas frases gestuais, como identificá-las pela ordenação dos componentes: repouso, preparação, golpe, sustentação, recuperação e recolhimento ou repouso.

Elis: quando ela começa a fazer assim com o braço [cita gestualmente o gesto da Palomaris] ela prepara embaixo e começa com o braço que fica muito tempo na sustentação [identificando o primeiro golpe e sustentação]. Ela dá uma parada mais curta e continua, então eu acho que é o mesmo gesto. No próximo ela faz assim na bandeira [palavra bandeira, citando gestualmente o movimento de elevação de braço da Palomaris] é o próximo.

Ingrid: eu contei diferente.

Palomaris: eu não consegui contar [quer dizer: identificar]...risos...[porque trata-se da cena dela] Eu fiquei tão presa me criticando em outros aspectos que nem consegui prestar atenção nas frases e golpes. Mas eu vou identificar agora...

Já na definição das frases ficam dúvidas sobre onde está o golpe, o que é um golpe, onde começa a preparação e até onde vai, etc., embora tivéssemos tratado disso e analisado exemplos. Será que no universo teatral há, ainda, quem tenha dúvidas sobre o que é uma palavra, onde começa e termina uma frase verbal e, mesmo que não as realizem com maestria, o que são pausas fisiológicas, psicológicas e lógicas, por exemplo?

Palomaris: então, pode parecer um gesto, mas eu fiquei em dúvida se era um gesto consciente, no sentido de se eu queria dizer alguma coisa ou se foi um movimento para chegar num outro...

Elis: pra mim foi muito irônico.

Palomaris: eu não lembro. Na hora que eu fiz...

Carlos: se considerarmos a afirmação de Benjamin de que a mais alta realização do ator é tornar os gestos citáveis, talvez isso seja um pouco angustiante, porque sem o recurso audiovisual talvez você não conseguisse mais citar sua própria composição gestual.

Palomaris: eu fiquei pensando que eu tenho um tempo diferente dos outros com quem convivo. Isto me incomoda porque eu fico tentando me ajustar em cada lugar com todo mundo. Que tempo é esse que é diferente? Agora eu fiquei pensando nisso. Eu sustento um

gesto anterior e já começo a falar outra coisa e com outra parte do corpo preparo outra coisa. Talvez em outra pessoa isso aqui já tinha (sic) caído [referindo-se ao gesto sustentado].

Dessa intervenção surgiram comentários sobre as diferenças nas interpretações, coloridas de maneiras singulares, além do texto também induzir uma modalidade declamatória. Um mesmo performer encontra, ou deveria encontrar, soluções específicas para cada texto e no que tange à linguagem gestual, procurar gestos relacionados. Não obstante, não é raro encontrarmos atores e atrizes que circulam em torno de um mesmo repertório gestual independentemente do texto a ser encenado.

Palomaris: eu observo isso, porque eu me observei, né? [se refere a ter assistido a gravação da cena dela] Eu pensei que talvez seja esse o tempo que as pessoas falam de mim e que eu não conseguia ver. Que é essa coisa: está no corpo e não na fala. E às vezes são escolhas minhas, ou seja, eu sou assim e escolho fazer assim, é a minha forma de trabalhar, construir também, mas eu preciso identificar...

Palomaris se refere a escolhas como a execução de uma longa sustentação com a mão esquerda em uma das frases, o que causa dúvidas sobre o reconhecimento de seus componentes.

Apareceram no contexto das frases da Palomaris gestos fisiográficos e cinetográficos. Não ter o hábito desta identificação deixou-nos um pouco confusos sobre quando um movimento pode ser um eco ou instabilidade do golpe, e quando pode ser um gesto cinetográfico, isto é, que requer movimentação das partes em ação para sua confecção.

Carlos: não se pode ignorar que a linguagem gestual em sua complexidade permite a construção de polifonias, isto é, a trama de várias “vozes”. Ela está sustentando uma frase gestual com um dos articuladores, o conjunto mão e braço, enquanto isso, com outro ela prepara uma outra frase, sem considerar a relação com o texto e a vocalidade e a quem a performance se direciona.

Carlos: parece claro que Palomaris resolve pelo deslocamento temporal entre o gesto referente a “que bandeira é essa” e o texto.

Ingrid: porque ela fala “mas que bandeira é essa”, e a gente já vê a bandeira, a gente já tem a imagem da bandeira, mas só depois faz o gesto de empunhar a bandeira, que eu classificaria como indicial.

Conversamos sobre o contexto da sequência das frases gestuais.

Carlos: eu faria uma modificação que, na minha perspectiva, é fruto de um desdobramento proposto na interpretação da Palomaris. Eu acrescentaria mais uma frase na mesma unidade: o gesto de apunhalar o próprio peito. Mas isso só me ocorreu pela análise das

frases que ela compôs, isso quer dizer que em alguma instância já estava contido na unidade. A frase gestual de apunhalar o próprio peito relaciona-se à “mortalha”, mencionada na unidade sonoro-vocal que vem em seguida, e transformaria o mesmo mecanismo cinético do gesto descritivo indicial da bandeira em um gesto significativo metafórico de extermínio de seres humanos trazidos da África como escravos para o Brasil.

Palomaris: e aí a brisa [se referindo a um gesto no contexto da performance] nem precisa. Quer dizer, pelo menos não precisa correr para provocar coincidências óbvias entre texto e gesto.

Carlos: penso que esse tipo de procura é um bom desdobramento da aproximação de campos de saberes como estamos propondo. É um tipo de abordagem que vai na direção das formulações de Tatit sobre o trabalho com dois campos semióticos como o melódico e o verbal. Ambos elaboram vetores de sentidos análogos mas não necessariamente simultâneos, isto é, não é imprescindível que a melodia seja construída com as mesmas propriedades semióticas do texto com que está engatada. O mesmo pode ocorrer com a linguagem gestual no teatro e outros componentes, sobretudo a vocalidade, seja verbal ou não, com a qual tem existência intrínseca que é um dos assuntos centrais na operacionalidade do gesto poético.

Na última frase, o golpe é um gesto cinetográfico representativo objetivo que Palomaris compõe com o trecho da unidade sonoro-vocal onde encontramos a palavra “mortalha”.

Ingrid: sim, ela faz assim como envolvendo um corpo com panos...

Carlos: o gesto que aparece com “Que a brisa do Brasil beija e balança” quase não faz falta. Essa frase gestual se engata com a frase da mortalha, as mãos estão na mesma relação espaço-temporal. Talvez fosse mais eficaz a frase gestual da “punhalada” engatada com a frase gestual de “mas que bandeira é essa”, do que as outras conexões.

Ingrid: isso aqui [citando o gesto da “mortalha”]...essa transição da frase gestual da “que a brisa” para a da “mortalha”...? É!

Palomaris: Eu fiquei pensando agora que isso só não se deu por não pensar na construção do gesto com o texto, porque acho que eu estou no texto [realizando um gesto dêitico em direção à têmpora], estou muito mais na cabeça e vou com o corpo atrás. E a preocupação é o texto, lembrar e tal. Algumas coisas foram escolhidas, mas outras casuais, dado estar presa no texto. Os gestos não foram pensados podendo significar algo que não consta explicitamente no texto, que não está no texto, como essa frase gestual da “punhalada”.

Carlos: um dos ângulos dessa pesquisa é que os processos de significação estão gestálticamente no texto, no corpo do intérprete e na relação entre todos os componentes, isto

é, como totalidade. Elaborar segmentadamente texto, voz, gesto e outros elementos é uma opção, a outra vem ao encontro destas proposições, o que envolve repensar o que seja intencionalidade, consciência, domínio racional e intuitivo, etc..

A partir de resultados provisórios, podemos começar, ou continuar, a refinar o que surge de maneira mais pronta, proveniente de uma intencionalidade não dominada pelo discurso explicador, ou algo como o que Freud definiu como “intenção inconsciente”, como foi mencionado em “Notas para compor metodologias”.

Carlos: não é por causa da ausência literal no texto de alguma expressão referente a “apunhalar”, que a ideia não esteja em alguma instância latente, ou ao menos na sua leitura corporeada e situada. Talvez não provoque um elo sem mediação como entre “que bandeira é essa” e a frase gestual do “desfraldar uma bandeira”. Mas se trata de uma construção expressiva sistêmica, em que ambos os campos semióticos concorrem na construção de sentidos e significados pelo intérprete. Coerente com os princípios que temos tomado como referencial, só me ocorreu a frase gestual da punhalada porque em alguma instância, como intenção inconsciente, não represada por um diálogo interno ou discurso explicador, ela estava em você.

No caso do “Navio Negreiro”, de alguma forma, a frase gestual sugerida está imbricada no texto se concebermos engates de termos como “mortalha”, situação da escravidão mantida por tanto tempo no Brasil, as condições em que eram transferidos para cá, e o sangue que jorrava nos porões. Também a atualização situada do poema, isto é, performatizado por uma atriz negra, o retira de sua imobilidade textual e o projeta como leitura de uma situação social, política, econômica e cultural herdeira daquela da qual o poema trata. Nesse sentido, o gesto de apunhalar o próprio peito projeta a performer como atriz e como pessoa, cidadã-intérprete. O poema atualizado na performance aponta questões que estão em pauta na sociedade brasileira sempre e, sobretudo, atualmente.

Esses são apenas alguns esboços do que seria o fundo sobre o qual a unidade gestual, bem como as frases que a compõem, surge como figura. São aspectos despertados por uma frase gestual dentro de uma unidade escolhida aleatoriamente, muito mais em função do transcorrer da tese do que sobre um trabalho exaustivo e profundo sobre a encenação de Palomaris. Portanto, o percurso proposto deve ser entendido como apoio a possibilidades práticas pertinentes à poéticas do gesto em sua operacionalidade cênica. Ou seja, pensar em composições desta natureza com motivações procedentes do manejo do instrumental teórico-prático pesquisado fazem surgir questões que talvez não surgissem em outros tipos de olhares, assim como outras abordagens trazem o que esta não traz.

Em cena: Elis Lagua

A cena apresentada pela Elis pertence à obra “Rasga Coração” (1972) de Oduvaldo Vianna Filho, proibida pela ditadura militar brasileira e tornada símbolo contra a censura.

A narrativa é construída em saltos temporais ligando os rumos da vida política brasileira desde a revolução de 30 até os anos 70. Utilizando planos de memórias, a peça apresenta três gerações em situações de luta frente à imposição dos que detêm poderes.

O personagem central, Manguary Pistolão, homem de meia idade, funcionário público e militante comunista entra em conflito com o comportamento de seu filho Luca, interessado em macrobiótica e zen-budismo.

O autor resume seu propósito no prefácio do texto afirmando uma homenagem ao ativismo, combativo e anônimo, às gerações antecedentes, responsáveis pelo aprofundamento da consciência política no país. Além disso, enfoca um tema que parece sempre atual: as diferenças que existem entre o novo e o revolucionário. O revolucionário nem sempre é absolutamente novo e este nem sempre é revolucionário.

Desde que assistiu uma montagem da peça em 2010, esta fala de Luca defendendo suas escolhas, por algum motivo que Elis não consegue verbalizar, despertou sua atenção e o desejo de encená-la.

O texto da cena:

Lucas – Para de falar comigo fazendo o tolerante, Manguary nós precisamos levar psicologia nova, alimentos novos, alimentos naturais, saca? As pessoas desaprenderam de foder, de falar e de comer, saca? ...gás é CO₂, brometos, DDT, 40 toneladas de corante, é isso que as pessoas comem!

(texto da unidade gestual) *Vocês estão comendo coisas mortas, fúnebres, e é isso que explode dentro do sangue de vocês! Para de fugir dessa morte.*

Essa ansiedade! Pra afogar essa ansiedade vocês resolveram fazer o reino da fartura e pulam em cima da natureza, querem domá-la a porrada e comem morte e engolem carnes, bloqueiam o corpo, os poros, sobra o cérebro incendiado em descobrir um jeito de não viver, e a tensão toma conta de tudo e vocês só fazem guerras, guerras pela liberdade, pela justiça, pela dignidade e nada descarrega a tensão, o cheiro de podre vem de dentro, o sexo entra pelas frestas, sobra o sexo martelando nas noites solitárias. E vocês? E vocês? Vocês só fazem guerra. Guerra, napalm e guerras...

Unidade gestual: Elis Lagua. Duração: cerca de 11 segundos.

VOCÊS estão comendo coisas

Sustentação do golpe gestual antes do início do que foi definido como ugms para análise.

Preparação

fgms 1

MORTAS,

FÚNEBRES,

e é isso que

Golpe

|Sustentação|

Preparação

| Golpe

|*****|
Sustentação

Preparação

fgms 1 (continua)

fgms 2

fgms 3

EXPLODE

dentro do sangue de vocês!

Golpe

Sustentação

Preparação

fgms 3 (continua)

fgms 4

PARA de fugir dessa MORTE.

|*****|

Golpe

Sustentação

Preparação para próxima ugms na cena seguinte

fgms 4 (continua)

Elis: eu fiz aquela separação dos gestos como a gente definiu. Achei quatro gestos ou golpes. O gesto “dos braços pra cima” na parte do “coisas mortas” eu acho que é um gesto descritivo, porque ele descreve “vocês” [se referindo aos interlocutores] e aí você perguntou se a gente faria alguma mudança. Na hora que eu faço assim [cita o gesto] “vocês estão comendo coisas mortas” eu percebi que eu fui englobando o mundo inteiro. Agora eu não sei se faria pra frente, pra plateia, ou pra cima [mudança do golpe gestual], agora estou em dúvida.

Carlos: essa dúvida, logo na primeira frase da unidade gestual, motiva reflexões a respeito das maneiras como o gesto potencial e sutilmente influencia processos de afetamentos e a destinação desejada pelo intérprete, ou seja, como podem ser estabelecidos fluxos de relação entre performer e público; entre intérpretes; entre público, intérpretes e ambiente cênico; etc.. A definição de se e como deve acontecer uma interferência gestual pode conduzir, ou não, para diferentes vetorizações.

Elis: o ponto é o gesto do “vocês”. Nessa frase eu não enfatizo o gesto de “mortas”, tanto é que no próximo gesto que eu faço assim é o “fúnebre”, que eu classificaria como demonstrativo ou simbólico. Eu demonstro o “fúnebre”, as mãos no peito eu demonstro a morte, e eu coloquei demonstrando a morte. Esse é o terceiro [golpe da terceira frase gestual] é como o segundo, pode ser demonstrativo, descritivo, indicativo porque indica o “isso” de “é isso que explode dentro do sangue de vocês”. E é a mesma coisa, eu demonstro...

Carlos: indicativo, da maneira como você classifica diz respeito a uma designação genérica ou aos gestos dêiticos?

Elis: acho que não sei ainda responder isso. Aí vem o último. No “dessa morte”, as mãos estão na cabeça. Eu inventei uma categoria, porque isso foi com a expressão, eu não demonstro nada, não tem nada a ver “fugir dessa morte” com a minha postura no gesto. Foi mais em função do desespero do que do “fugir dessa morte”.

Palomaris: parecia um gesto de indignação.

Elis: é, então... é mais do sentimento, eu designaria “sentimento” como um categoria...

Carlos: uma classificação desse tipo atende aos parâmetros que temos explorado, e vocês acham que estão no mesmo espectro categorias como “sentimental” por um lado, e descritivo ou metafórico por outro; se estão, como organizá-las no trabalho prático?

Elis: eu entendi que é um gesto de indignação e ao mesmo tempo de várias outras coisas, então seria alguma coisa que englobasse todas essas...porque nesse “para de fugir dessa morte”, não é nada, é um sentimento meu, uma expressão minha, eu coloquei um gesto expressivo.

Carlos: a pesquisa evidencia um cultivo do gesto em cena que não pretende ignorar a necessidade, impulso e desejo da composição e preparação de personagem tendo como ponto de partida vetores para sentimentos e emoções. Contudo, uma sensação de indignação pode ser composta em cena, em termos operativos gestuais, de forma descritiva, metafórica, simbólica, fisiográfica e tantas outras que também comportam outras sensações, sentimentos, emoções e ideias.

Nesse sentido, foram lembradas as conversas a partir das noções de Delsarte sobre o gesto que passa da representação à expressão e sobre sua metodologia de trabalho e pesquisa.

Palomaris: Eu já vi algo assim [refere-se ao “*Système*” de Delsarte], tinha até quadrinhos indicando posições de cabeça e outras partes do corpo.

Carlos: acho necessário como informação, mas polêmico em relação ao que temos procurado.

Ingrid: É o que a gente comentava sobre mecanização dos gestos na interpretação...

Palomaris: quando eu vi isso, considerei que era do século XIX, e que tinha seu papel e importância... Mas ao mesmo tempo, hoje, estudando eu penso que eles estudaram de alguma forma o gesto e sua função naquele momento, percebendo que quando a gente está em cena tudo o que se faz é comunicativo, sei lá...se deseja dizer algo, enfim...e há técnica para isso. Por exemplo, pra representar tristeza eu não preciso chorar, mas realizar uma forma corporal, [executando um gesto tido como representativo de tristeza], e já pronto, está aqui e pronto, entendeu, né? Hoje não se faz mais isso. Alguns ficam fazendo gestos, só que ao mesmo tempo se perdeu algumas coisas neste caminho.

Ingrid: nesse mesmo espetáculo do qual eu retirei a cena apresentada, tinha uma cena em que o ator falava de coisas catastróficas da vida do homem sempre sorrindo, e era dolorido por que eles estavam sempre num gesto facial de sorriso falso.

Embora Elis tenha afirmado que estava clara a conexão entre as frases gestuais e as frases do texto, esse seria um aspecto a ser aprofundado. Vou destacar apenas o comportamento do personagem Lucas que critica opções com as quais a atriz não partilha e das quais não participa. No entanto, exceto “coisas mortas”, as menções a “fúnebre”, “sangue de vocês” e “morte”, que na fala está endereçado aos outros, aos criticados, nas frases gestuais se relacionam sempre ao próprio enunciador. O que poderia então sugerir uma contradição.

No comentário a respeito dessa evidência, Elis revela que atriz e personagem estão sobrepostos.

Elis: eu falo um texto que não é meu, é texto de um personagem que é vegetariano, e eu sou a maior comedora de carne da terra, sou a maior consumidora de CO₂. É um tanto como atriz e um tanto como texto mesmo.

Este seria um exemplo eficaz de como a estrutura de análise adotada pode propor revisões dos caminhos de construir performances que confundem subliminarmente ator e personagem. Poderíamos recomendar à Elis repensar se é condizente com o sentido que pretende construir na cena que as frases gestuais se vinculem mais à atriz do que ao personagem.

Seria propício voltar à abordagem do trabalho de construção de personagem como sensível, no sentido de ser perceptível. Como Brecht, entre outros, aponta, não é relevante a proveniência da conformação géstica, desde que ela se vincule à convicção do gesto ser estabelecido em e por relações, além das relações em jogo serem determinantes do gesto.

No interior dessa convicção, para Brecht, é relativamente indiferente o que acontece no íntimo do ator se não for evidenciado aos sentidos dos espectadores, o que pressupõe a eventualidade do atuante experimentar uma situação discrepante de seu personagem, mas, se na atuação a caracterização do personagem for dada à percepção, terá cumprido seu propósito.

Em cena: Ingrid Estevez

A performance da Ingrid faz parte de uma cena escolhida e apresentada por ela que foi um dos momentos da peça “Vidas (Quase) Azuis”.

O espetáculo foi composto por uma colagem de releituras de cenas de grandes obras do teatro. A cena em questão foi baseada na peça “Mãe Coragem” de Brecht.

O espetáculo foi apresentado em temporada no Café Teatro Rolidei em Santos/SP e no festival Águas de Março em Franca/SP.

A cena se abre com uma canção de ninar: Tutu Marambá / não venha mais cá / que o pai do menino / te manda matar...

Texto da fala: ...eu sei, meu filho, eu sei! Você está com fome. Mataram todos e eu não consigo ver sobre a fuligem dos casebres. As bombas iam caindo e você se escondia nos braços dos seus irmãos.

(Texto da unidade) *Ainda escuto os seus gritos no meio da terra seca que devagar manchava-se de vermelho. Inferno! Eu sei meu filho, eu sei. É o barulho das botas ecoando na terra seca do vilarejo. Eu não consigo mais ver nossa plantação de batatas.*

Elas estão debaixo da terra vermelha manchada pelas bombas. Eu sei, meu filho. As batatas estão debaixo da terra junto com os seus irmãos. Eu sei meu filho. Eu sei. Você está

com fome.

Encerra com outra canção de ninar – ...dorme engraçadinho / pequenino da mamãe / ele é bonitinho / o filhinho da mamãe.

Unidade gestual: Ingrid Estevez. Duração aproximada de 30 segundos.

A primeira foto mostra uma “recuperação” indicando o final de uma frase e o início da preparação para o que considere a primeira frase do que foi estipulado como a unidade gestual para análise.

Ainda escuto os seus gritos no meio da terra seca

que devagar manchava-se de vermelho.

INFER.....NO!

Eu sei meu filho, eu sei.

*É o barulho das botas ecoando
na terra seca do vilarejo.*

Sustentação

Eu não consigo mais ver nossa plantação de batatas.

sustentação

Ela olhou para o recorte da cena e para a unidade e frases gestuais a partir de soluções de outras vertentes de análise de cena e interpretação. Ingrid procurou um golpe de uma frase da unidade gestual em questão definido como “o lugar de convergência de toda a cena”.

Relembrei algumas de nossas etapas e retomei a gravação da cena parando nos golpes das frases da unidade selecionada.

Em uma das frases, o que ela validou como sustentação foi interpretado por mim como relaxamento ou recolhimento, ou seja, a conclusão de um percurso encerrando uma unidade gestual. Concordamos que os dois componentes sintáticos têm efeitos e significados muito distintos. Um deve mostrar que ainda está acontecendo algo (sustentação), e o outro que já foi resolvido e que virá algo novo, isto é, uma nova unidade ou que há uma finalização (recolhimento ou relaxamento).

Como ela havia focado, numa primeira impressão, a cena toda como unidade e a unidade como frase gestual, ela entendeu como recolhimento, ou distensão, toda a sequência posterior ao que ela havia identificado como o ápice, a saber, o ponto para onde a cena inteira converge.

Elis identificou quatro frases marcando quais seriam os golpes. Revendo com a Ingrid, ambas chegaram a três.

Criar uma gama terminológica compartilhada demanda tempo e diversificação de casos. Assim, é um auxílio precioso procurar numa construção que se pretende já poética, como fizemos especificamente com a unidade da Ingrid, como reconhecer o início de uma frase gestual, o que é, e que diferença existe, entre sustentação e golpe.

Ingrid reconheceu que o contexto da unidade gestual por mim proposta guardava, ainda, uma importância fundamental para o vetor de construção da cena. Executar as frases contextualizadas em unidades evitaria uma perda de energia com a sustentação do golpe de, por exemplo, braços e mãos, ao mesmo tempo em que se inicia uma frase gestual de cabeça.

Note-se que, ao contrário dos outros exemplos, fiz questão de selecionar uma unidade gestual que estivesse composta por diferentes topologias corporais, mas que, no entanto, não fosse complexa. A performance da Ingrid permitiu essa abordagem na medida em que, quando inicia as frases gestuais de cabeça, mantém em sustentação as frases de membros superiores. Ou, pelo menos, podemos supor essa postura e ponderá-la a partir daí.

Ingrid: o golpe e sustentação das mãos na cena não aconteceram como deveriam(...) vendo essa estrutura de exploração dos gestos, percebe-se agora, que a cena perdeu, porque a mão virou um simples apoio.

Carlos: possivelmente por que não havia um entendimento próximo a isto que estamos circundando com a operacionalidade poética do gesto na atuação, ou seja, nem sequer mera gesticulação era. Mas, poderia, e deveria, ainda sustentar um significado para a cena toda.

Ingrid: achei pertinente a escolha da unidade.

Carlos: as frases da unidade em questão podem, eventualmente, participar de unidades contíguas conforme a orientação que se eleja. Procurei me manter coerente com o que pavimenta o caminho da pesquisa e não perder a relação entre texto e gesto como critério de escolha.

Ingrid: eu também vejo que seria difícil ser de outra forma. Em termos do que eu tinha elaborado a unidade gestual é bastante identificável.

Palomaris: eu penso que quando a gente foi pra cabeça [frase gestual de cabeça na unidade da Ingrid] então a gente recortou o corpo [aponta a altura do busto]. (...)identificou que tinha gesto aqui [movimentando a cabeça numa alusão ao gesto da Ingrid] e a gente descolou disso aqui [mostrando com o braço direito a parte debaixo do dorso] e que seria esse fundo que está sustentando o gesto anterior. O gesto não tem sempre, ou quase, um recorte? (...)ela estava fazendo algo aqui com a mão [indica gestualmente onde e como] então eu prestei atenção aqui, não vi o que estava acontecendo com a perna dela. Aqui [cita gestualmente a frase de gesto da cabeça da Ingrid] ela claramente colocou os gestos nessa percepção daqui, era essa relação de gesto que ela estava colocando pra gente. Aí não sei, ... senão teria essa mão que acompanhar ou a mão teria que estar fazendo algum gesto?

Ingrid: eu acho que entendo o que você quer dizer...

Palomaris: Por que, pra mim...você acalmar isso aqui [faz um gesto com as mãos em menção ao gesto da Ingrid] para mostrar que se quer fazer o gesto com outra parte do corpo, você desconecta...

Ingrid: sim, mas é que fiz porque... enfim... já se perdeu isso. Fica aqui, ele repousa, mais aqui [repousa a mão sobre o colo].

Palomaris: então se trata de um gesto?...

Ingrid: na verdade essa mão não fica em repouso, ela fica em repouso mas no útero, porque a cena indica uma relação dela com os filhos que morrem na guerra, se trata de uma cena da “Mãe Coragem”.

Passamos às sugestões de categorização dos gestos da unidade.

Ingrid classifica o gesto coordenado com a palavra “escuto” como literal, dado o paralelismo entre palavra e gesto.

Ingrid: todos os gestos da cena foram bem marcados, não sei se pensando numa estrutura como essa que estamos vendo, mas desde a entrada já tinha...vendo agora eu percebo que perdi algumas coisas, por exemplo o movimento da cabeça [depois identificado como frase gestual de cabeça] não tinha tanta amplitude e não eram tantos. Num pedaço [na nossa terminologia significa unidade gestual] tão pequeno como esse eu fiz quatro movimentos. Era uma cena muito mais contida. É claro que quem dirigiu gostava muito do teatro “estático”, mas havia uma movimentação, claro! ...mas eu acho que faz sentido [se referindo ao procedimento posto em prática no “Núcleo de estudos”]. É que para mim, antes dessa análise, era tudo grosso [grandes blocos].

Ingrid havia falado antes sobre um incômodo de, em determinadas situações, não saber o que fazer com as mãos. Consideramos que observar a linguagem gestual segundo a disposição formulada por Kendon pode ser uma via a ser incluída para se resolver esse tipo de impasse. Ou seja, ela não definiu se era final de frase ou sustentação. No entanto, a construção de significado da unidade pedia, segundo ela mesma, uma outra atitude.

Ingrid [revendo no vídeo]: ...muito mal feito isso! Acho que a gente vai enferrujando se fica muito tempo sem fazer.

Carlos: o que se vê como “mal feito” seria resultado de “enferrujar” ou do tipo de atenção e tratamento que se dá ao gesto na construção cênica? Ainda mais com um tipo de direção que, segundo a Ingrid, foi muito exigente com relação ao desempenho gestual em cena, o que, portanto, não parece ser suficiente.

Ingrid: eu acho que o trabalho vocal é, normalmente, mais bem cuidado do que o gestual, mas mesmo vocalmente não aconteceu como nas primeiras versões. A ideia era que a voz quase não aparecesse por ser uma referência ao “grito sem voz” da Mãe Coragem de Brecht.

Elis: mas, assistindo a cena, assim, isto não está tão ausente como significação.

Carlos: o que pode ser um indicador que é mais rápida a recuperação do que foi trabalhado com muito mais atenção, cuidado e detalhe.

Ingrid: eu acho que quando foi apresentada em seguida à sua preparação, talvez já os golpes gestuais não tivessem sido enfatizados, porque muito do que se constrói é uma prática diária, é ensaio.

O que deveria ser um gesto foi se perdendo a ponto de ser visto como “mera gesticulação”, fora de um propósito de construção simbólica da cena. Além disso, Ingrid usa a palavra repousa, mas quando ela refez a cena após essa conversa, ela admite que há uma sustentação, isto é, a unidade não se conclui aí, tomando os parâmetros de Kendon,

repousar/relaxar seria uma conclusão, uma finalização que, então, tiraria o foco totalmente do gesto. Ao passo que a sustentação da frase gestual implica numa possível continuidade, sem contar a não conclusão da expressão.

Carlos: como você classificaria esse gesto [das mãos em direção ao útero], admitindo que ele tivesse sido direcionado ao útero com outro tipo de energia, se você tivesse concretizado essa emenda e, assim, se constituísse numa sustentação posterior a uma definição do golpe da sua frase gestual de braços e mãos?

Ingrid: eu diria simbólico.

Carlos: sem dúvida é uma possibilidade, mas eu o percebo mais metafórico, porque, na sua relação cênica com o texto, o útero está relacionado a inferno, um está no lugar do outro.

Ingrid: faz sentido porque o inferno vivido pela personagem se liga estreitamente com a existência e destino dos filhos.

Palomaris: ela quer ouvir simbolicamente esse grito do filho?

Ingrid: mais ou menos; depois do contexto de “ainda escuto”, era o grito que não acontece, e mesmo “inferno” seria quase inaudível, como o grito sem voz.

Outra coisa bastante marcante é que a Ingrid, ao explicar o contexto do gesto em foco, muda completamente a relação espaço-temporal da cena. Fato que nos chama a atenção no sentido de que uma análise da cena embasada no material apresentado pode mudar um aspecto ou qualidade do gesto que o coloca em outra perspectiva interpretativa. Ficou como sugestão que uma mudança do encaminhamento da frase seria nessa relação, o que já poderia provocar outra exposição das intenções interpretativas.

Ingrid: e aí, teria uma menção mais explícita do gestual, já clássico, do grito sem voz da “Mãe Coragem”, que é a frase gestual de cabeça voltando a cabeça para trás com a boca aberta para cima.

Estas reflexões conjuntas, alicerçadas no esquema de análise aqui proposto deste recorte da cena, compreendido como unidade gestual composto de frases em uma dimensão de figura, bem como todo o contexto da construção da peça esboçado pela Ingrid em seu aspecto de fundo, insinuaram alterações que poderiam interferir em determinados campos de significação.

A frase gestual cujo golpe é a mão direita em concha no ouvido direito, classificada pela Ingrid como literal, poderia ser executada com outra nuance de tempo (ritmo) e amplitude em conexão com a unidade sonoro-vocal.

A sequência é composta pela frase gestual da mão em concha relacionada mais imediatamente com a unidade sonoro-vocal “ainda escuto...” (audível) e com a unidade sonoro-vocal “inferno”, tendo como contraparte a cena do “grito sem voz” (inaudível). A sustentação do golpe da frase gestual da mão em concha, visto pela Ingrid como “literal” em conjunção com a unidade sonoro-vocal “ainda escuto...”, daria abertura a outras significações quando relacionada à unidade sonoro-vocal “inferno”, “grito sem voz” (quase inaudível). Além disso, a partir desse ponto a classificação como “literal” deixaria de ser tão evidente para esse gesto, poder-se-ia aventar que na intersecção entre frases gestuais e unidades sonoro-vocais ele ganhasse um colorido metafórico. Na continuidade, a preparação da frase gestual dirigida ao útero que, portanto, poderia ser classificado como um gesto dêitico, ligaria o “inferno” com o “útero” como metafórico, no sentido dado por Ingrid do inferno vivido pela personagem se ligar ao destino de sua prole.

Ao comentarmos sobre como o intérprete pode conduzir o foco da atuação e a atenção da assistência, Ingrid percebeu que era um gesto parado, o que trouxe a ponderação entre as diferenças de um gesto “parado” e a sustentação, conforme a sintaxe gestual de Kendon.

Palomaris: aí é possível ter um gesto feito com as mãos, outro com cabeça, e ainda outras partes do corpo.

O que já havíamos mencionado como um recurso polifônico da linguagem gestual.

Elis: outra coisa que eu reparei é que ela fica com a mão aqui [no útero] e tem hora que ela sobe o ombro, e que pra mim é um gesto. Ela faz assim com o ombro [retraimento] e muda a cabeça. Aqui não muda porque ela estava em repouso [voltando à frase anterior] e aqui ela subiu o ombro. Seria uma mudança do gesto da mão ou...?

Ingrid: mas depende. Não seria um gesto, é um movimento. Para se poder fazer isso [reproduzindo a conformação do gesto] é necessário um movimento para articular o gesto.

Palomaris: é que faria parte da preparação.

Carlos: um dos motivos da minha escolha da unidade gestual da Ingrid é que ela tem frases de cabeça. Em todas as unidades há frases de cabeça, é bem difícil essa separação. Mas achei que as frases da Ingrid ofereciam uma sequência melhor dividida. Frases de membros superiores com pouca interferência ou simultaneidade com frases de cabeça e o contrário.

Palomaris: a antecipação é muito legal, antecipar algo por meio do gesto.

Ingrid: nem todos os espectadores fazem a mesma leitura da cena. Por mais que se faça alguma coisa que tem um pensamento, uma construção, eles podem não ser captados, enfim...

Elis: ...tem um movimento [na preparação da segunda frase de cabeça da Ingrid], quando você faz isso, tem um medo, um frio, um...

Sobre a insistência da Elis em entender como gesto um movimento de ombro que a Ingrid faz na sua frase de cabeça e da impressão que causou a ela esse movimento, lembramos da viabilidade de novos encaixes, como um golpe de mais uma frase e que, sob a perspectiva que está em pauta, ao contrário de outras, é possível inventar categorizações diferentes, em diferentes contextos, desde que os vetores da construção cênica sejam sentidos, sobretudo em um processo criativo.

Constatamos que das três unidades analisadas, a da Ingrid é a única em que há momentos de gesto sem texto. Nas outras ocorrem texto sem gesto e no todo, texto e gesto temporalmente próximos.

Elis: mesmo porque na hora que a Ingrid realiza aquele gesto [cujo golpe é o das mãos sobre o útero], ela está tensa ainda, não relaxa totalmente. Por isso acho que é uma preparação para a próxima frase.

Carlos: não se pode afirmar que, na linguagem teatral, relaxamento muscular seja definitivo como índice de sustentação e repouso da frase gestual. O mais importante é o que se identifica como processo de significação, ou semiocepção, ou seja, se a leitura de uma postura corporal é de repouso, então se entende que ali é o final de uma unidade gestual. É um bom aspecto para conversar se tensão, em si, indica preparação ou sustentação. Há, talvez, diferenças qualitativas e quantitativas na tensão para sustentação e para preparação. Essa requer um percurso, por mínimo que seja, de um golpe ou sustentação em direção a um outro golpe, a sustentação tem outro caráter. Por isso, tomar como justificativa a percepção de tensão isoladamente é controverso.

Palomaris: eu acho impressionante, ela está em tensão total o tempo todo. Há um banco atrás dela mas ela não está sentada de fato [numa conformação corporal de quando quase sentamos]. Ela faz uma pressão na parte anterior das coxas o tempo todo.

Carlos: gostaria de destacar que um procedimento prático de criação e desdobramento como o que queremos experimentar emerge a partir daquilo que é elaborado pelos intérpretes, muito análogo ao que acontece no processo de comunicação face a face no cotidiano. O que os diferencia é a disposição, calma e necessidade do intérprete em retomar muitas vezes os mesmos percursos, a depuração das frases, a escolha e/ou reinstauração de sentidos, significados e conexões.

Elis: na verdade é esse saber dessas coisas detalhadas que faz com que se possa crescer no todo. Esses exercícios de caracterizar os gestos são exercícios de práticas e quando a gente for fazer uma cena, já vai estar...

Palomaris: a gente teme muito gravação e a auto-observação em filmagens, mas é muito importante. Porque aí se consegue ver coisas que não se vê normalmente sem o apoio do vídeo.

Carlos: mas eu insisto que o caminho mais interessante para que se possa corroborar ou não a eficácia do procedimento que estamos experimentando é o convívio com ele no fluxo da prática e que, uma vez corporeado, não seja imprescindível recorrer a gravações, isto é, que os intérpretes, animados por esse expediente, possam perceber a si próprios e criar alternativas para olhar para os próprios gestos, tal como recomendou Brecht. A experiência sugerida pelo “Núcleo de estudos do gesto poético” é apenas um parâmetro muito pontual de testar essa alternativa.

Os gestos são, comumente, já adjetivados, o que significa, indiretamente categorizados. Por exemplo, são usados adjetivos como ironia, revolta, tristeza, indignação, etc.. Está apenas superficialmente implícito que exigem algum tipo de critério ou padrão para que sejam assim designados. No entanto, essa atitude pressupõe, até certo limite, uma imposição cultural de significado. Como sabemos, gestos de determinadas conformações fisiográficas tem significados diferentes em culturas diferentes.

Isso fomenta a reflexão sobre a imposição interpretativa a partir de padrões dominantes explicadores que acabam, mesmo que não assumidamente, suprimindo tentativas emancipadoras. Essa é uma das características do percurso analítico de Patrice Pavis. Como vimos, a sua “explicação dos gestos” carrega consigo uma limitada descrição com uma imediata atribuição de significado, isto é, não mediada por outra instância que não seus próprios referenciais.

Como concluiu Palomaris desta curtíssima experimentação: há um contexto que deve ser construído para que se chegue a este ou aquele resultado em termos de inserção, execução ou exclusão de gestos entendido como parte da linguagem cênica.

Muito do que eu percebi nas frases gestuais não apareceu nas primeiras vezes em que assisti as cenas. Muitos aspectos e ideias começaram a sobressair durante o processo de observação, definição e recorte do que, aqui, foi aproximado à unidade gestual tal como Adam Kendon circunscreve.

O último momento dos nossos encontros foi a regravação das unidades.

Seguindo uma ordem inversa a outros procedimentos, propus que fossem realizadas apenas as frases de gestos e, depois, apenas com as frases do texto e, por último, a performance na íntegra.

Em ressonância com a proposição que a hipótese dessa pesquisa examina, a elaboração, ou afinação, dos componentes da atuação cênica segmentadamente não é excluída, porém, o impulso criativo é tomado a partir da noção de totalidade, integradamente e não como soma de partes. Daí decorre que, ao depurar elementos da cena e da atuação em si, não perdemos, ou não deveríamos perder, a presença de macro-unidades e, sobretudo, do fundo e/ou do contexto, sobre e sob os quais os segmentos aparecem como figuras, sempre em relação global, sistêmica e dialética com o todo.

Os registros audiovisuais da última atividade também podem ser vistos no endereço eletrônico indicado para observação das cenas e unidades gestuais¹⁰⁶. Por isso, e em sintonia com muitas das motivações dessa investigação, não serão empreendidas aqui ponderações sobre os resultados dos eventuais afetamentos que emergiram das experiências desenroladas nos encontros. Muito mais, não obstante a precariedade de gravações, em se tratando de performances em cena, proponho ao leitor-espectador deixar-se afetar, ou não, conforme o caso, pelo que pode ser visto e ouvido, e concluir suas próprias impressões.

¹⁰⁶ https://www.youtube.com/channel/UCtSIFreHefRByTK8aRp3_Xw ou acessar no campo de busca do youtube os seguintes títulos: Unidade gestual Palomaris Mathias só gesto. Unidade gestual Palomaris Mathias só voz. Unidade gestual Palomaris Mathias final. Unidade gestual Elis Lagua só gesto. Unidade gestual Elis Lagua só voz. Unidade gestual Elis Lagua final. Unidade gestual Ingrid Estevez só gesto. Unidade gestual Ingrid Estevez só voz. Unidade gestual Ingrid Estevez final.

Conclusões provisórias

Sou solidário com aqueles que acreditam que as conclusões são sempre provisórias. Exceto a conclusão de que as conclusões são provisórias, porque, se não admitirmos que existe pelo menos a conclusão definitiva de que as conclusões são provisórias, como seria possível essa última afirmação? Contudo, a conclusão definitiva de que as conclusões são sempre provisórias também é uma conclusão provisória e assim ad infinitum.

Deixando de lado as contradições intrínsecas a argumentos dessa natureza, provisoriamente eu concluo.

Concluo que depois dessa caminhada toda em torno do gesto, que começou imprecisamente com minhas tendências ao movimento despertado pelo envolvimento com a capoeira na adolescência, até os encontros com as atrizes no “Núcleo de estudos do gesto poético”, e daí em diante, essa jornada não acaba aqui. Mas é um momento marcante.

Em primeiro lugar há de se enfatizar as afirmações de Artaud e Brecht, guardadas as nuances de acepções, a respeito do gesto, em sua operacionalidade poética, carecer, ainda, de mais atenção nas artes e, muito especialmente, nas artes cênicas.

Meu amadurecimento investigativo durante a efetivação dessa pesquisa conduziu-me a perceber e a deixar assentado na memória cada vez mais detalhada e acentuadamente o quanto o gesto é, no mínimo, negligenciado no âmbito teatral, embora muitas vezes se afirme o contrário. Tivesse eu aprendido mais com os praticantes da etnografia, arte para a qual minhas competências são parcas, poderia desenvolver mais sofisticadamente uma descrição e uma narrativa a respeito.

Uma estadia na Alemanha em 2014, possibilitada pela concessão de apoio financeiro da CAPES, com o objetivo de realizar um estágio para a pesquisa, possibilitou-me conversas e entrevistas com profissionais de vários lugares do mundo engajados em diferentes atividades, companhias, grupos e instituições formativas teatrais. Tudo devidamente registrado em gravações de áudio, cuja utilização direta como material da pesquisa não foi possível por falta de contexto e espaço.

Encontrei aqueles que não consideram o tema relevante, outros que se surpreenderam positivamente quando justifiquei o motivo da pesquisa evidenciando que nunca tinham pensado sobre o gesto da maneira apresentada e, ainda, aqueles que declararam conceber o gesto como fundamental não só no teatro em geral, mas também no próprio trabalho,

entretanto, quando perguntados não sabiam responder diretamente como entendiam o gesto e como acontece a construção desse recurso em sua prática. Talvez, um dia, a publicação desse material se justifique.

Respostas e depoimentos sobre o foco desse estudo, salvo algumas exceções, giram em torno de confundir gesto com gesticulação (ou mera gesticulação, como preferia Brecht), da inclusão de qualquer tipo de movimento ou postura corporal no rol de eventos sob esse termo, da vinculação a todo tipo de atitude psicoemocional e ideológica ou, enfim, da total indiferença.

Por enquanto, eu arriscaria dizer que lá como aqui, as reações se assemelham bastante, tanto entre os profissionais do Berliner Ensemble, Schaubühne Berlin, pesquisadores de várias partes do mundo presentes no International Research Center “Interweaving Performance Cultures”, como entre nós. Sendo que “entre nós” significa alguns artistas, pesquisadores e estudantes na cidade de São Paulo, e outros poucos do restante do país com os quais conversei por ocasião do 14º Simpósio Internacional da Sociedade Brecht ocorrido em maio de 2013 na UFRGS em Porto Alegre, com o apoio financeiro da Pró-Reitoria da USP.

Evidentemente não é um universo de pesquisa que se possa afirmar como geral, nem é essa a intenção e nem, certamente, faz sentido orientar por meio de expedientes estatísticos uma reflexão dessa natureza. Por outro lado, tão estranho quanto esse falseamento quantitativo, é nos limitarmos à própria concepção como a única, a esclarecedora ou a correta. Acredito que apenas com mudanças de paradigmas e a frequência da reflexão na pauta de situações formativas e criativas nas artes cênicas seria possível tecer considerações mais densas sobre o gesto poético.

No entanto, uma metodologia como a que elegemos para o “Núcleo de estudos do gesto poético”, inspirada na pesquisa qualitativa fenomenológica e pela aproximação com a epistemologia dos saberes profissionais, oferece possibilidades de colhermos algumas impressões que, embora circunscritas, têm o préstimo de, condensadamente, refletir situações evoluindo o fazer teatral. E isso, não apenas pelo que aconteceu nos encontros, mas pelo que as participantes trouxeram de informações sobre o que já ouviram, leram e viram ou pela negativa, em circunstâncias da prática e do aprendizado, o que significa uma comunidade que se estende para além dos presentes por ocasião da pesquisa.

Episódios que normalmente passam como corriqueiros, ganham, se quisermos, uma outra proporção. Assim, a atenção a acontecimentos como citação de gestos com gestos, além de validar esse recurso como potência discursiva, pode ajudar a nos localizar frente a

ponderação de Benjamin sobre ser a citação dos gestos a mais alta realização do ator.

Outra constatação importante é que dúvidas e orientações emergidas no transcorrer dos encontros para a pesquisa, se assemelham bastante tanto àquelas que me acompanham e ganham agora forma nessa pesquisa, como às que presenciei mais restritamente durante a sua efetivação. Assim, entre outras passagens, destacaria: não terem conseguido contar (reconhecer) os próprios gestos, a discrepância na identificação dos golpes que definem uma frase gestual, as opções de construção da relação de gesto, texto e vocalidade, as maneiras de incorporar o gesto na atuação – melhor seria corporear, se for para acompanhar os postulados da fenomenologia – e, muito relevante, as ponderações sobre intencionalidade e seus vínculos com um discurso verbal explicador, como a que aparece sintetizada na passagem da frase gestual da “punhalada” a partir da unidade gestual da Palomaris, que também coloca em primeiro plano a perspectiva da relação gestáltica da figura-fundo e do entendimento da performance como totalidade em contexto e relação.

Portanto, o que foi visto no decorrer desta pesquisa coloca os gestos como deliberadamente manifestos, tornando-os diretamente percebidos como estando sob controle voluntário do emissor para fins de expressão e gerenciados através das variações de suas propriedades e, assim, assimilados como intencionalmente expressivos ou não, com demonstração de que o juízo de intencionalidade é questão de exteriorização e não de algum processo misterioso ou de um domínio completo do emissor. Em outras palavras, a intencionalidade está dentro, fora e entre os participantes em relação.

Esmiuçar a composição do gesto poético tal como proposto, também vai ao encontro das micro-ações e daquilo que Thomas Richards (2012, p. 101) disse que Grotowski lhe contou a respeito da afirmação de Stanislavski sobre a decupagem de uma performance como caminho para recuperação de sua vitalidade e energia quando se percebe que ela perdeu força, isto é, em nossos termos, quando olhamos para o gesto em sua (de)composição em unidades e frases.

Esse procedimento nos permite vislumbrar a proposição praticada nos estudos da gestualidade de trabalho com tipologias e classificações, entendidas como transitórias evitando engessamentos, como uma possibilidade analítica que nos alivia das adjetivações eloquentes, genéricas, idiossincrásicas e explicadoras dos gestos, permitindo um outro tipo de depuração e detalhamento.

Entendo que essa atitude anda junto com a incumbência dos estudos em teatro de rediscutir termos e expressões chaves acomodadas, promovendo uma revitalização que não se restringe ao debate teórico, mas que invade a prática.

Para tanto, mostram-se profícuas as abordagens em contexto inter e transdisciplinar cultivadas pelos Estudos do gesto e da multimodalidade na comunicação face a face, que coincidem com as proposições de Ritter sobre a interdisciplinaridade como caminho para resoluções da complexidade do conceito de Gestus.

Além disso, e especialmente, os elos postos, representativamente, pela síntese de procedimentos de David McNeill e Adam Kendon fornecem, não apenas estruturas e provocações para análise, mas também, incitam expedientes criativos com o gesto poético, possíveis de serem desdobrados na condução de atividades no âmbito de pesquisas à maneira de Cornelia Müller, que introduz e induz estímulos em situações a serem observadas, registradas e analisadas.

Dessa maneira, não falamos aqui em treinamento, pelo menos não no sentido da repetição exaustiva, mas nos afetamos pela noção de afetamento, e de que o que está diante e em nós pode ofertar muito do que desejamos laborar como artistas da cena, com e pelo corpo como totalidade. Esse reconhecimento exige, senão mais, pelo menos tanto quanto qualquer tipo de treinamento, uma formação para a sensorialidade. Capacitar o corpo para a arte é arriscado, ele não pode ser apenas objeto, ele tem que se constituir também como sujeito.

Mesmo correndo o confortante risco de ser uma conclusão provisória, acredito na fertilidade da interlocução entre o cultivo do gesto poético com o que é disponibilizado pelos Estudos da gestualidade num campo transdisciplinar. A ampliação desse conhecimento e a inserção prática no cotidiano da artes cênicas é que confirmarão ou não o meu entusiasmo.

Além disso, em tempos de espetacularização da vida, das relações, do humano em supostas expressões de satisfação e de desespero, enfim, do próprio espetáculo, nos voltarmos para a complexa simplicidade do gesto pode ser um respiro e um suspiro para nos deixarmos afetar pelos sentidos que se confundem com a estrutura do mundo, que se expõe no próprio gesto.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **O autor como gesto**. In: _____. *Profanações*. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

ALCANDRE, Jean-Jacques. **A astúcia de Galileu**. Trad. Fátima Saadi. Folhetim n. 5. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 1999, p. 2 – 21.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**, São Paulo: Max Limonad, 1984.

BARBA, Eugenio. Disponível em <<http://www.odinteatret.dk/news/honorary-degree-to-e-barba-by-queen-margaret-university.aspx>> Data de acesso: Julho de 2014.

BECKER, Howard. **Métodos de pesquisa em ciências sociais**. 3ª ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

BENJAMIN, Walter. O que é teatro épico? Um estudo sobre Brech. In: **Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras Escolhidas, vol. 1, tradução Sérgio Rouanet, 3ª ed., São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BONFITTO JUNIOR, Matteo, **O ator compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba**. Dissertação de Mestrado apresentada no Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP, ano 2001.

BORDIEU, Pierre. Introdução a uma sociologia reflexiva. In: **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989. pp. 17-58.

BRECHT, Bertold. **Estudos Sobre Teatro**. Tradução: Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1978.

_____. **Schriften zum Theater: Über eine nicht aristotelische Dramatik**. Berlin und Frankfurt am Main: Surkamp Verlag, 1957.

_____. **Schriften zum Theater (Band IV): Über den Beruf des Schauspielers**. Frankfurt am Main: Surkamp Verlag, 1963.

_____. Música – **Gestus**. In: **Estudos sobre teatro**. Tradução de Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.

BRITO, Teca Alencar de. **Koellreutter educador: o humano como objetivo da educação musical**. São Paulo: Editora Fundação Peirópolis, 2001.

BRITO, Maria Teresa Alencar de. **Criar e comunicar um mundo novo: as ideias de música de H. J. Koellreutter**. Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2004.

CASCUDO, Luís da Câmara. **História dos nossos gestos: uma pesquisa na mímica do Brasil**. 1ª edição 1976. São Paulo: Global, 2003.

CARMO, Paulo Sérgio do. **Merleau-Ponty: uma introdução**. São Paulo: EDUC, Série Trilhas, 2002.

DALCROZE, Èmile-Jacques. **Rhythmus, Musik und Erziehung**. Tradução Dr. Julius Schwabe. Göttingen/Wolfenbüttel: Georg Kallmeyer Verlag. Reprodução inalterada da Edição de Basel, 1921.

MARTINS, J. B. Dal Farra. (Zebba Dal Farra). Palavras Invisíveis. **Sala Preta**, nº 9, p. 183 - 189, nov. 2009.

DASCAL, M. Epistemologia, controvérsias e pragmática. **SBHC**, nº 12, 73 - 98, 1984.

DAWSEY, John C. Victor Turner e a antropologia da experiência. **Cadernos de Campos**, nº 13, 163 - 176, 2005.

DE MARINIS, Marco. Corpo e corporeidade no teatro: da semiótica às neurociências. Pequeno glossário interdisciplinar **R. Bras. Est. Pres. Porto Alegre**, v. 2, n. 1, p. 42 - 61, jan./jun. 2012. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>).

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas de cena contemporânea. **Sala Preta**, 2008. p. 235 - 246. Disponível em <http://revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/263>. Acessado em 18/02/2013

FERRACINI, Renato. Ação física: afeto e ética. **Urdimento**, setembro de 2009, n. 13. São Paulo.

FREUD, Sigmund. Sobre a psicopatologia da vida cotidiana, vol. VI, Edição Standard Brasileira das **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. São Paulo: Ed. Imago, 1901.

GASPAR NETO, Francisco de Assis. O Gesto entre dois universos: a noção de **Gestus** no teatro de Bertolt Brecht e no cinema dos corpos de Giles Deleuze. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v.4, nº1 p.1-15, jan./jun. 2009

GINGER, Serge e GINGER, Anne: **Gestalt: uma terapia de contato**. Tradução de Sonia de Souza Rangel. São Paulo: Summus Editorial, 1995.

GOODWINN, Charles. Action and embodiment within situated human interaction - **Journal of Pragmatics**, nº 32, pp. 1489 - 1522, 2000.

GROTOWSKI, Jerzy. Palestra proferida no Festival de Teatro de Santo Arcangelo (Itália), em junho de 1988. Informação encontrada em: <http://www.grupotempo.com.br/tex_grot.html> <<http://www.caleidoscopio.art.br/cultural/teatro/contemporaneo/jerzygrotowski.html>> Acessado em junho de 2012.

GULLBERG, Marianne. **Gesture as a communication strategy in second language discourse: a study of learners of French and Swedish**. Travaux de l'institut de linguistique de Lund, 35. Linguistic and Phonetics. Dissertation. 1998.

HOFMANNSTHAL, Hugo von. Uma carta. **VISO – Cadernos de estética aplicada**. ISSN 1981 – 4062. nº 8, jan-jun/2010. <<http://www.revistaviso.com.br/>>

HOUAISS, Antônio. **Grande Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. <http://houaiss.uol.com.br> (acessado em 2011).

HUSSERL, Edmund. Carta a Hugo von Hofmannsthal. **Revista eletrônica de estética**. ISSN 1981-4062, nº 8, jan-jun/2010. <<http://www.revistaviso.com.br/>>

JAMESON, Frederic. **O método Brecht**. Tradução Maria Silvia Betti; revisão técnica Iná Camargo Costa. Petrópolis: Vozes, 1999.

JOUSSE, Marcel. **Anthropologie du geste**. Paris: Gallimard, 1974.

KAPPELHOFF, Hermann e MÜLLER, Cornelia. (Department for Film Studies, Freie Universität Berlin/Faculty of Social and Cultural Sciences, European University Viadrina – Frankfurt/Oder). **Embodied meaning construction: Multimodal metaphor and expressive movement in speech, gesture and feature film**. John Benjamins Publishing Company, 2011.

KENDON, A. (1980a). A description of a deaf-mute sign language from the Enga Province of Papua New Guinea with some comparative discussion. Part I: The formational properties of Enga signs. *Semiotica*, 32, 1-32. Part II: The semiotic functioning of Enga signs. *Semiotica*, 32, 81-117. Part III: Aspects of utterance construction. *Semiotica*, 32, 245-313.

KENDON, A. **Gesture: Visible Action as Utterance**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

KOYRÉ, Alexandre. **Estudos de história do pensamento científico**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1982.

LABAN, R. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

LAKOFF, G. & JOHNSON, M. **Metáforas da vida cotidiana**. (coordenação da tradução: Mara Sofia Zanotto) – Campinas: Mercado das Letras, São Paulo, Educ., 1980, 2002.

LARROSA, Jorge Bondia. Notas sobre a experiência e o Saber de Experiência. Trad. João Wanderley Geraldi. **Revista Brasileira de Educação**. Campinas, v. 1, nº 19, p. 20 - 28. Abril de 2002.

LOPES, Sara Pereira: A voz em sua função poética. In: **Cadernos da Pós-Graduação – Instituto de Arte/UNICAMP**, Campinas: UNICAMP. Ano 7 – Volume 7 – Nº 1 - 2005

MARINI, Glauco Duarte e TOFFOLO, Rael B. Gimenes. O tratado dos objetos musicais de Pierre Schaeffer revisitado pela fenomenologia de Merleau-Ponty, **IV Encontro de Pesquisa em Música da Universidade Estadual de Maringá (EPEM)**, 2009.

MARTINS, E. F. M. Pícs, Controvérsias e as metáforas da vida cotidiana: um breve ensaio epistemológico. **Língua, literatura e ensino**, [S.l.] Vol. III, p. 309 – 320, maio/2008.

MCNEILL, David. **What Gestures Reveal about Thought**. Chicago: University of Chicago, 1992.

MEYERHOLD, V. **La Rivoluzione Teatrale**. Roma: Editora Riuniti, 1975.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MILLS, C. Wright. *A imaginação sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos**. Tradução Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Ed. Perspectiva, , 2003.

PICON-VALLIN, Béatrice. Um livro único.. In: MEYERHOLD, Vsévolod. **Do teatro**. Tradução e notas Diego Moschkovich. - São Paulo: Iluminuras, 2012. Prefácio à edição brasileira (tradução de Fátima Saadi)

PINTO, Marino e GONÇALVES, José. *Aos pés da Cruz*. 1942.

POTY, Vanja. Conceito de Gestus e Técnica de Construção. **Performatus**, Ano 1 | Nº 6 | Set 2013, ISSN 2316-8102.

QUILICI, C. S. **O Extemporâneo e as Fronteiras do Contemporâneo**. (Sem data localizável). Disponível em: <<http://de.scribd.com/doc/142910502/O-extemporaneo-e-as-fronteiras-do-contemporaneo-Casiano-Sydow-Quilici>> Consultado em março de 2012

RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas**; prefácio de Jerzy Grotowski; tradução do inglês de Patrícia Furtado de Mendonça. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2012.

RITTER, Hans Martin. **Das Gestische Prinzip bei Bertolt Brecht**. Prometh Verlag GmbH & Co Kommanditgesellschaft, Köln, 1986.

ROSENBAUER, Hansjürgen. **Brecht und der Behaviorismus**. Bad Homburg v.d. H.-Berlin-Zürich, 1970

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Ensaio sobre a Origem das Línguas**. Trad. Lourdes Santos Machado. Coleção os Pensadores. Ed. Abril Cultural, São Paulo, 1983.

RÜDIGER, Wolfgang. Körper, Klang und Künstlerischer Ausdruck im 18° Jahrhundert und Heute - **Üben und Musizieren**. Schott Musik International Verlag, Mainz, Deutschland, volume 2, p. 16 - 24, 1994.

SILVA, Carlos Alberto. **Vozes, Músicas, Ação: Dalcroze em cena. Conexões entre Rítmica e Encenação**. 2008, 138 f. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre. São Paulo, agosto de 2008.

STANISLAVSKI, C. **Manual do Ator**, Editora Martins Fontes, São Paulo, 1989.

_____. A Plasticidade do Movimento in **A Preparação do Ator**, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1986.

TARDIFF, Maurice; LESSARD, Claude; LAHAYE, Louise. Os professores face ao saber – esboço de uma problemática docente. **Teoria & Educação**, Porto Alegre: Panônica Editora, nº 4, p. 215-233, 1991.

TARDIFF, Maurice e GAUTHIER, Clermont. Os saberes profissionais dos professores: elementos para uma epistemologia da prática profissional dos professores e suas consequências em relação à formação do magistério. **Revista Brasileira de Educação**. São Paulo: nº 13, jan/fev/mar/abr, p. 5-24, 2000 a.

TARDIFF, Maurice. Saberes profissionais dos professores e conhecimentos universitários. **Revista Brasileira de Educação**. São Paulo: nº 13, jan/fev/mar/abr, 2000.

TATIT, Luis – **O Cancionista**. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996. (pp. 9 - 27).

TAYLOR, S. J.; BOGDAN, R. *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Baelona: Paidós, 1996.

TCHEKOV, Michael. **Para o Ator**, Martins Fontes, São Paulo, 1996.

WAHRIG, G. *Deutsches Wörterbuch*. Gütersloh/München: Bertelsmann Lexikon Verlag, 1986.

APÊNDICE

APÊNDICE A – relato da oficina “Dança das intenções” ministrada por Roberta Carreri

Este é um relato de participação como observador da oficina intitulada “A DANÇA DAS INTENÇÕES” de aprofundamento de técnicas, procedimentos e concepções provenientes das experiências de Roberta Carreri, uma integrante do Odin Teatret.

A atriz e professora faz parte do Odin desde 1978. Não foi mencionado dados sistemáticos sobre seu currículo, contudo, neste contexto, possivelmente o mais significativo seja mesmo um convívio com outros integrantes dessa instituição, sobretudo, com Eugenio Barba. Por isso, acredito ser um bom caminho para introduzir o relato desta oficina, apresentar sumariamente o Odin Teatret que teve o seu aparecimento em 1964 em Oslo, na Noruega, sendo transferido em 1966 para Holstebro na Dinamarca, onde recebeu uma estrutura de laboratório (Nordisk Teaterlaboratorium), assim permanecendo até o presente. Atualmente, seus 25 membros são provenientes de dez países e três continentes.

As principais atividades do Laboratório incluem espetáculos apresentados na própria sede em turnês; "trocas" feitas em diversos contextos, na Dinamarca e no exterior; organização de encontros internacionais de grupos de teatro; residência para companhias e grupos de teatro e dança; o Odin Week Festival, que acontece anualmente; publicação de revistas e livros; produção de filmes e vídeos didáticos; pesquisas no campo da Antropologia Teatral durante as sessões da ISTA (International School of Theatre Anthropology) vinculadas à Universidade do Teatro Eurasiano; produção de espetáculos com ensemble multicultural do Theatrum Mundi; colaboração com o CTLS (Centre for Theatre Laboratory Studies) da Universidade de Arhus, com a qual organiza regularmente a The Midsummer Dream School; Festuge (Semana de Festa) de Holstebro; Festival trienal Transit, dedicado às mulheres que trabalham com teatro; OTA (Odin Teatret Archives), os arquivos vivos da memória do Odin; WIN, Prática para Navegantes Interculturais, entre outras.

O tempo de existência do Odin como laboratório favoreceu o crescimento de um ambiente profissional e de estudo, caracterizado por diversas atividades interdisciplinares e colaborações internacionais. Um campo de pesquisa fecundo é a ISTA, que desde 1979 tornou-se uma aldeia teatral onde atores e dançarinos de diversas culturas encontram estudiosos para investigar, confrontar e aprimorar os fundamentos técnicos de sua presença

cênica. Outro campo de ação é constituído pelo Theatrum Mundi, que desde 1981 apresentou espetáculos com núcleo permanente de artistas de tradições e estilos diferentes.

Setenta e quatro espetáculos viajaram por 63 países em contextos sociais diferentes. Durante essas experiências, desenvolveu-se uma cultura específica do Odin, baseada na diversidade e na prática da "troca": os atores do grupo se apresentam com seu trabalho artístico à comunidade que os recebe e, em troca, ela responde com cantos, músicas e dança que pertencem à sua própria tradição. A "troca" é uma espécie de permuta, ou escambo, de manifestações culturais, e não só oferece uma compreensão das formas expressivas alheias como também dá início a uma interação social que desafia preconceitos, dificuldades linguísticas e divergências de pensamento, juízo e comportamento.

Enfim, parece que os envolvidos e interessados em artes cênicas concordam sobre a relevância do papel que o Odin desempenha na história da arte teatral, ao menos no ocidente.

A fonte utilizada neste relato é, sobretudo, a memória do observador com o recurso de anotações feitas durante o transcorrer das atividades. Também recorri a textos de divulgação da oficina e outros oferecidos pelos organizadores. Portanto, as palavras que aqui se juntam e emaranham não são cunhadas única e exclusivamente pelo redator, mas fazem parte de outras teias já tecidas por outrem.

Os presentes na oficina estavam engajados ou como observadores, caso do autor deste texto, ou como participantes efetivos. Não houve um momento de apresentação, digamos, curricular, isto é, formação, atuação e projetos atuais. O que todos sabiam era que os atuantes já eram "iniciados" nas fontes do Odin, isto porque ficou estabelecida como condição para atuação efetiva já ter conhecimento prévio por meio da participação em algum outro workshop conduzido por algum dos integrantes do Odin Teatret. Foi, ainda, solicitado aos que teriam um desempenho prático a preparação de um texto de aproximadamente vinte linhas e uma canção, ambos memorizados. Em suma, a proposta do evento seria conhecer mais de perto as técnicas usadas pelos componentes do Odin, chamadas de "treinamento pré-expressivo". Não foram dadas explicações a respeito do que deveria ser entendido sob esse tipo de treinamento, nem tão pouco qual a concepção de treinamento.

Conforme flyer eletrônico de divulgação, na descrição do que seria apresentado, pode-se verificar que a oficina tem o objetivo de comunicar, em relativamente pouco tempo, as bases de uma técnica de treinamento atorial que pode ajudar os jovens atores/bailarinos a descobrir a própria presença cênica através da exploração dos comportamentos cênicos formalizados, assim como, oferecer aos atores/bailarinos mais experientes um caminho para que sua técnica cênica se liberte dos automatismos e dos clichês.

Os temas centrais da oficina referem-se: à presença individual do ator em relação ao espaço e aos demais atores que estão em cena; à busca de modos de estar presente na ação que é realizada ao mesmo tempo em que se está pronto para reagir; à identificação de um eixo corporal; ao trabalho com as “in-tenções” e a conquista de uma imobilidade dinâmica.

A oficina explora as diferentes qualidades de energia do olhar e ensina a identificar os vários pontos do corpo de onde parte o impulso principal de um movimento no espaço. Os participantes devem fazer um trabalho sobre a criação de ações físicas e vocais, aprendendo a extrai-las de si com diferentes tipos de energia: o movimento “em câmera lenta”, por exemplo.

Para terminar, a oficina se dedica ao treinamento da voz com a utilização dos ressonadores corporais e à relação entre ação física e ação vocal.

As anotações foram feitas no decorrer das atividades propostas e, portanto, seguiram a cronologia de cada parte da oficina dia a dia. Porém, para evitar certo enfado na leitura deste relato, achei por bem agrupar o que pude observar. Além disso, a dinâmica didática obedeceu a uma estrutura que se repetiu, aproximadamente, na mesma ordem, retomando continuamente aspectos abordados.

Outra condição a ser destacada é que a expressão linguística articulada pela moderadora foi um resultado da mistura de italiano, sua língua materna, espanhol, inglês e algumas tentativas de expressar-se em português, que se confundiam com as outras línguas. Nem sempre foi possível interromper o que estava acontecendo para esclarecer o que havia sido entendido ou pretendido comunicar. Isto praticamente só aconteceu em momentos de flagrante confusão generalizada por causa das diferentes interpretações sobre o que era para ser desenvolvido. De resto, equívocos individualizados foram resolvidos individualmente ou esclarecidos no envolvimento com a prática.

No primeiro contato com os participantes ativos foi dada especial atenção aos olhos, ao olhar. Antes do início da atividade, que propriamente apenas ela executou, Roberta defendeu a perspectiva de que “quando se vê, se toma consciência do que se vê”. Daí decorreu uma demonstração de uma possibilidade de treinamento com os olhos: em círculo, cada um diz seu nome e ela repete ou, na maneira como ela designa, aprende. Ela foi repetindo um a um até conseguir lembrar o nome de todos, ou quase todos, equivocou-se muitas vezes como os nomes, mesmo com a utilização de recursos mnemônicos.

Embora ela tivesse pedido para que não fosse feito, as pessoas ajudaram corrigindo. Diante da dificuldade e frequência de equívocos, ela acabou, com humor cortês, por aceitar. Em seguida, pede que as pessoas troquem de lugares e tenta novamente dizer acertadamente

os nomes. Um tipo de dinâmica bastante explorada em início de trabalhos com grupos, pelo menos é o que registra a minha memória por já ter presenciado e utilizado este tipo de recurso.

Na sequência, ainda com o foco na atenção visual, solicita que todos se perfilarem lado a lado junto a uma das paredes da sala e, sem mover a cabeça nem o tronco, ocupem o espaço um a um. Isto é, quando alguém começa a deslocar-se, ninguém mais pode fazê-lo até que a pessoa em locomoção demonstre que ocupou seu lugar no espaço interrompendo o deslocamento. Além disso, instrui que o espaço deve ser ocupado equilibradamente, que não devem ser deixados grandes “buracos”. A imagem recorrente é de uma “balsa” que se for ocupada em apenas um dos extremos corre o risco de submergir.

Exceto a roda de nomes, ela recorreu a esta dinâmica para o momento inicial em todos os encontros, sempre salientando que “os olhos são tudo, por isso a necessidade de realizar exercícios para os olhos que comandam. E não a cabeça”.

O próximo tema foi o trabalho com AÇÕES, indicando quais delas deveriam ser pesquisadas: “agora você faz a ação de agachar; agora você faz a ação de chamar utilizando as mãos; agora você faz a ação de chutar”; e assim consecutivamente com outras.

Uma vez exploradas as “ações”, realizou um jogo de reação, à maneira de outros do gênero. A um sinal dado, os participantes tinham que mudar imediatamente a “ação” que estava sendo realizada, que era a mesma para todos.

Neste contexto, Roberta estipulou mais uma regra de sua metodologia. Quando ela diz *stop*, significa que a reação ou resposta dos integrantes do grupo é congelar imediatamente. Ela nomina esta reação de “imobilidade dinâmica”, tal como no Tao e no Zen. Quando ela diz *stop, stop, stop*, significa que é para parar porque ela quer fazer alguma observação ou reconduzir o que está sendo praticado.

Este exercício com as ações que também é recorrente. Segundo ela própria, é um conjunto de “ações” com o qual trabalha desde há muito tempo. Assim, num primeiro contato estipula, agachar, chamar alguém utilizando as mãos, chutar ou arremessar algo com os pés. Em momentos subsequentes ela agrega, ainda, empurrar e puxar, definindo estas duas como as ações que são a origem de todas as outras. Por fim, inclui jogar e apontar. Portanto, um conjunto de sete ações.

A pesquisa com as ações deve levar em conta a exploração de aspectos como a ocupação do espaço, a mudança de suas qualidades como velocidade, dimensão, intensidade, direção, peso, etc.

Após um tempo de articulação do proposto para cada uma das ações, é feito o mesmo mas, agora, juntando e alternando as ações de jogar, empurrar, apontar e chamar. Em cada encontro, como já dito, foram sendo agregadas as outras ações segundo os mesmos critérios. Ao fim desta parte da oficina ela destacou que “cada ação é uma reação”.

Na estrutura de sua didática o próximo aspecto a ser tratado é o eixo do ator. Exercício que ela nomina como “serpente”. Uma postura para a qual ela usa a figura da cobra Naja, ou seja, deve-se procurar um determinado encaixe da coluna vertebral a partir da cervical e estender esta postura para o restante da coluna, lembrando a conformação da Naja quando se ergue. O centro é a coluna vertebral.

Mantendo essa postura, trabalhou o andar de práticas cênicas japonesas com podemos encontrar no teatro Nô, entre outras, e depois este andar em duplas, um atrás do outro segurando levemente na cintura, procurando o tempo do outro. No momento que se chegava à parede oposta, as duplas trocavam os papéis: quem estava seguindo passava a guiar. Ela não nominou esta forma de andar, eu me refiro dessa maneira a esta forma de locomoção no espaço pela inequívoca semelhança.

Retomou a serpente, agregando detalhes como condução por diferentes partes do corpo a começar com o peito, dorso, umbigo, pélvis, os olhos, etc. Exercitando a mudança de postura.

Depois veio um outro tipo de deslocamento: andar em câmara lenta tomando como base a serpente, isto é, a coluna vertebral. O pé sai de trás, faz um semicírculo o mais alto possível em direção à frente e repousa no chão. Chama a atenção para que não aconteçam solavancos, portanto, a perna de apoio é que cede e não a que está sendo movimentada para frente. Termina-se deitando lentamente no chão, a um sinal dado por ela, volta-se a ficar em pé retomando o andar em câmara lenta.

Introduz outro tipo de locomoção inspirada em outro tipo de ofídio: a anaconda. Este tem como particularidade a fluidez, flexibilidade e mobilidade da coluna em várias direções.

Diferentes modos de andar – “com desequilíbrio”, que ela define como “o jeito certo”.

Na concepção de Roberta Carreri, pensar com o eixo da serpente é pensar de maneira extra cotidiana, em seu entendimento o eixo da serpente é onde residem as intenções.

A partir desta contextualização foi se tornando mais claro para mim a construção do título do workshop: “A Dança das Intenções”.

Pela primeira vez é mencionado o papel da intenção na realização da ação. Ela esclarece seu ponto de vista: ação implica intenção e vice-versa ou, ação é movimento com intenção, ou, ainda, ação tem intenção e movimento não. Até este instante, contudo, nada é dito sobre o que é entendido sob o termo “intenção”. Para mim, o mais próximo a esse esclarecimento aconteceu na afirmação: “tem que falar dentro de você, assim a ação não vira movimento”. Ou seja, se um tipo de diálogo interno for interrompido, perde-se a intencionalidade que caracteriza a ação e torna-se apenas movimento: “falar a palavra dentro de si para falar com o corpo”.

Assim, do amálgama de línguas ficou-me compreensível que ao “eixo da serpente” se atribui a responsabilidade da condução para explorar e utilizar oposições corporais, seja no andar, no abaixar para sentar, em todos os movimentos (sic!) e ações. Parece, assim, que o “eixo da serpente” influencia outros acontecimentos corporais que não apenas as ações, já que foi mencionado “movimento” e, segundo a concepção exposta, movimento não implica intenção.

Retoma as atividades práticas com um exercício de olhar em várias direções seguindo indicações dadas por ela de como esse olhar deve se comportar. Conduz o que os olhos dos participantes devem explorar delimitando diferentes estímulos como “olhos como facas, como borboletas, como vento, etc..”

Lembrei de indicações de como Grotowski sugere explorar e cultivar a voz. Como ela explicita, o que lhe motiva a desenvolver este tipo de abordagem é sua noção de que “o expectador olha os olhos do ator”.

Depois de insistir bastante, como em outras oportunidades, na importância de olhar: “olhos de todo o corpo”, põe em relevo a necessidade de escutar, porém, sem entrar em detalhes.

Terminado o exercício, ela explica alguns aspectos da sua “linguagem”, tal como ela define algo que eu entendi como seu enfoque de trabalho. Um deles fez emergir outras afirmações e discussões: “tudo o que chamamos experiência e realidade é uma série de informações que digerimos.”

Como aconteceu em todos os encontros, a parte final foi dedicada a técnicas de exploração de voz e de texto.

Deitados com espaço para movimentar, sentir, perceber e constatar o peso de diferentes partes do corpo. Todo peso do corpo no chão. Respiração e movimentos. A postura é em posição básica, isto é, em decúbito dorsal, pernas dobradas com as plantas dos pés apoiadas no chão, joelhos direcionados para o teto. Sempre com a atenção na respiração, deixar os joelhos caírem para um dos lados.

Pequena pausa, respira e inverte o lado. Em seguida, os braços passando por cima do corpo, conduzem a virada do corpo.

De volta à posição básica, iniciam-se emissões vocais com trânsito pelas caixas de ressonância. Sem explicar porque, ela conta que, ao contrário de muitos, prefere a expressão caixa de ressonância a ressonadores. Marca um paralelismo entre mudar o espaço de ressonância com a frequência do som, ou seja, na cabeça emite-se sons agudos e no baixo ventre, graves, sucintamente.

Em seguida, tenta algo inspirado em canto harmônico, lembrando ou indicando para as pessoas que o primeiro passo é a mudança do espaço interno da boca fechada e a movimentação da língua. Depois de algum tempo pede que, aos poucos, se abra a boca permitindo a saída do som.

Apesar de explicar o mecanismo fisiológico respiratório, portanto, deixa-se que o ar entre e saia, ela usa a expressão “chupar o ar através de um buraco na nuca”. Em seguida, em pé, conduz um procedimento que vai da boca-chiusa a uma vogal qualquer. O que me chamou especialmente a atenção foi que ela não se incomoda que tudo é muitíssimo forte.

Na sequência acontece o trabalho com o texto de cada um. Estipula, seguidamente, diferentes dicções: vendedores de mercado de peixe, gritaria total, pura e simplesmente. Depois veio a dicção de “sargento”, reza na igreja e assim por diante. Em círculo cada um alterna como quer os estímulos. Na próxima etapa trabalha-se a transição orgânica de um estímulo ao outro. Ela se refere aos estímulos como “qualidades” vocais. Ela usa a imagem de dançar com a voz para provocar a condução da voz com fantasia e não com domínio, por isso os estímulos.

Pulsção na roda com voz e gesto (sic!) em diferentes tempos.

Quando considerava que alguém não estava realizando o som como esperado por ela, sugeria que “não pensasse”. Isso destoou de muitas declarações e conduções durante as atividades, suponho que, talvez, desconsidere a possibilidade de se pensar por meio ou com sons, sobretudo os musicais.

Termina esta parte do encontro com aspectos técnicos-vocais. Exercício de virtuosismo vocal: emissão mais longa possível da vogal “u” depois de um “p” explosivo.

Foi muito sintomático e revelador constatar no trabalho com o texto, à maneira que ela instruiu, que a grande maioria das pessoas “deu” o texto gesticulando. Apenas uma pessoa fez uma parte do texto sem nenhum gesto aparente e uma, o texto todo.

Numa pausa ela comenta: “como sempre, é mais fácil trabalhar com o corpo dos alunos do que com a voz.” Outro comentário foi sobre a urgência em se dedicar atenção ao cultivo da voz teatral que deve marcar estranhamentos e dinâmicas que se diferenciem da voz cotidiana, ou seja, como dar corpo e voz ao texto que deve ser apresentado na cena.

Reafirma costumeiros conceitos e standardizações sobre características das línguas, como melodia, ritmo e dicção, sugerindo, na minha interpretação, que algumas são melhores do que outras para as funções a serem realizadas no teatro.

Em determinadas ocasiões ela faz uso de música gravada, mas nada comenta sobre qual o intuito disso, se é apenas fundo ou estímulo, ou se há outra finalidade na escuta. A impressão que me ficou é que não fazia muita diferença a presença musical, e assim, a escolha das músicas não pareceu ser muito criteriosa.

Sempre a partir do procedimento sequencial padrão, são inseridos outros exercícios como: quando um agacha, todos agacham, salto em reação a uma palma ao comando dela, levantar com salto seguido de giro, outra vez na palma ao comando e outros recursos de reação.

E também: parados no mesmo lugar com os pés paralelos, imaginar que está imerso na água até a cintura e com as palmas das mãos voltadas para baixo, mexer na água com as mãos sem descolar os pés do chão. Em seguida, o exercício da serpente e depois um forma específica de locomoção: toca-se o solo com a ponta de um dos pés, então segue-se com um salto e volta-se à planta do pé, o mesmo movimento com o outro pé, e desta maneira, locomove-se pelo espaço.

Depois de estabelecido um determinado estado de assimilação de suas proposições, experimentam-se construções de ações conjugadas a partir dos elementos propostos. Ela permite que sejam utilizados todos os recursos expostos por ela e outros do repertório individual de cada um, desde que se procure e mostre coerência. Conforme ela postula, se tem coerência tem *ação*.

De acordo com as necessidades de cada um, a sequência de ações conjugadas poderia ser registrada graficamente ou decorada.

Para esta construção insiste em um eixo que, para minha compreensão, parece propor um viés diferente daquele da preparação da ação. Isto é, até então, houve uma concentração na atividade imagética “mental” que poderíamos sintetizar na comanda “falar a palavra dentro de si para falar com o corpo”.

Repentinamente e sem preparação, ela passa a focalizar o corpo como guia da construção da ação: “o corpo é que pensa e não você, não a sua cabeça”. O que é afirmado e reafirmado como diferencial é a manutenção do eixo de todo o processo na coluna vertebral que, segundo ela, é o que cria toda a diferença.

Acrescenta mais um exercício com o olhar e texto. Orienta para que se “queime” um ponto com os olhos e, aos poucos, retraia até que se perca o foco. Observando outros na execução do exercício eu entendi que queimar significa fixar fortemente um ponto o mais distante possível, e a retração significa desfocar paulatinamente, até voltar o olhar para “dentro de si”. Neste percurso do olhar cada um deveria murmurar seu texto. Em seguida o murmúrio deveria ser executado com olhar de borboleta, e de facas e outros já anteriormente mencionados. Tendo como referencial suas orientações, fiquei na dúvida se esse esquema conduziria a ações, já que não há outra intenção que não seja o focar/desfocar, “olhos com borboletas”, enfim, sem aquele diálogo interno que ela delimitou como fundamental para que algo seja ação e não simples movimento.

Retomando repetida e paulatinamente, os participantes chegaram às suas respectivas sequências de ações. Tudo vai se compondo, antes de mais nada, como uma coreografia. Isto me evidencia ainda mais o título da oficina.

Próxima etapa é a justapor o texto com a sequência de ações, seguida de apresentação.

Não satisfeita com o que presencia como tentativa dos participantes, interrompe e demonstra com uma performance própria, o que seria um bom exemplo. Chama atenção para o fato de sua performance ser próxima ao comportamento cotidiano, ao como se fala “normalmente”. Talvez seja um liame muito sutil e fluido, mas até então, me pareceu que o trabalho deveria se voltar para uma diferenciação entre o que é esperado e o estranhamento possível de ser provocado na atividade cênica.

Roberta defende que as ações têm que ser coerentes entre si e com o texto. Contudo, instaura que o conteúdo do texto deve ser dissociado do “como” falar, e com o mesmo procedimento se trabalha com as ações. Ou seja, que tudo pode e até deve, ser dissociado.

O que se ressalta é que, apesar de falar insistentemente na intencionalidade da ação, com o texto a ação fica sem ou com outra intenção, e não foi uma observação só minha, mas dela e de alguns dos presentes. O tempo não permite que seja demonstrado e exercitado, mas esclarece que a próxima fase diz respeito ao trabalho de agregar o olhar. Então, a ordem da soma das partes é: ação a partir dos padrões já discriminados, trabalho vocal e depois os olhos. Porém, o texto já está escolhido.

O item do treinamento pré-expressivo que vem a seguir me traz fortemente, em sua estrutura mais central, as origens das práticas da Rítmica: quando há som há movimento, sem movimento não há som. Os textos só deveriam acontecer com estrita simultaneidade e sincronia com a execução da série de ações. Na minha percepção foi bastante difícil para os participantes, pois a tendência era continuar a dar o texto depois de alguma interrupção no “movimento da ação” e vice-versa: interromper a fala e continuar a execução das série de ações.

Neste contexto, repentinamente, ela proclama: tudo é movimento! Suponho, então, que ela não está se referindo à série de ações, já que, como dito antes, ação não é a mesma coisa que movimento.

Para seguir, mostra a importância de diminuir a dimensão dos movimentos - expressa com estas palavras, mas acredito que se referia às ações. No entanto, do ponto de onde observo, o que se vê, neste resultado, são “gestos”.

Estas duas últimas observações representam um exemplo emblemático de situações que me provocaram o empreendimento do trabalho que ora apresento.

Como acabamento dessa construção, introduz recursos de improvisação, recomendando não tentar ser inteligente, simplesmente fazer sem pensar em nada! O importante é que tudo aconteça sempre de uma maneira completamente orgânica! Contudo, não esclarece o que e como isto seria, tão pouco isto parece ser uma questão para os presentes.

É necessário pontuar alguns aspectos e reforçar os que foram mencionados.

Em algum, dos vários momentos, de esclarecimentos e explicações sobre como e o que deveria ser feito e o que estava sendo feito - que poderíamos, talvez, entender que seria o percebido por ela - fez uma afirmação que a mim é muito relevante. Ela disse: TEATRO É RELAÇÃO.

No decorrer das atividades e conversas dos encontros, não consegui perceber como isso é concretizado na proposta de Roberta Carreri. Os exercícios são, na grande maioria das

vezes, praticados individualmente, introspectivamente, cada um pra si. Não houve nenhuma condução para que as pessoas estabelecessem relações entre si. Para mim era muito mais perceptível a relação com o espaço, com o próprio corpo, posteriormente com a própria voz e com texto e, involuntariamente, uns com os outros, já que todos tinham que ocupar a mesma sala.

Quando os participantes eram convocados a dirigir sua ação, a recomendação era que imaginassem os seus interlocutores. Isso me soou coerente com os mecanismos sugeridos para transformar movimento em ação, como um diálogo interior, ou seja, no plano da imaginação individualizada.

Carrerri comentou sobre a necessidade de cultivar a capacidade de escolha no desempenho teatral. Contou que quando era criança ouviu na aula de catequese sobre o livre arbítrio e que isso a teria despertado para a possibilidade de escolha. Contudo, para ela, só há liberdade na escolha se quem escolhe está inteirado das variantes, isto é, o desconhecimento condiciona uma inviabilidade de escolher.

Outro comportamento muito recorrente no sua condução foi a comparação entre o melhor e o pior, ou mais e menos interessante. Ela não considera que pode ser simplesmente diferente e que em determinados casos, outras alternativas também podem ser boas. Apenas na finalização da oficina, mencionou essa possibilidade de entendimento.

Penso que merece destaque a veemência da primazia da visão frente às outras possibilidades de articulação cênica na tomada de consciência.

Fica a pergunta, não formulada publicamente: mas e quando se ouve, cheira, sente na pele, lambe, enfim, também não implica uma tomada de consciência? Não seria essa “visão” herdeira de um modo ocidental de constatar o conscientizável? Ver para crer!!!!

Ainda no contexto da supervalorização da visão, Roberta enunciou o axioma: “o espectador olha é nos olhos do ator”. Sou muito frequentemente espectador e, ao menos quanto a mim, não afirmaria isso como regra, ao contrário, penso que existem muitas variáveis que podem ser chamadas ao foco e dependem de diversos fatores. Ela mesma, nas suas demonstrações parecia evidenciar a relatividade do axioma acima. Quando introduziu a exploração da ação de jogar executou como exemplo uma fisicalização de jogar uma bola dizendo “com evidente intenção nos olhos”, mas ela gesticulava a atenção, assim como sendo o olhar insuficiente para evidenciar a “intenção nos olhos”.

Várias das dinâmicas apresentadas já são longamente conhecidas e praticadas. Da minha experiência, diria que quase todas que ela usou fazem parte do campo de articulação da

Rítmica, com as devidas variações e adaptações, que muitos fazem. Quase todas as atividades envolvendo reações, por exemplo o exercício com o qual ela iniciava os trabalhos, movimento e som, isto é, a realização das ações com o texto, entre outros recursos vistos.

Desconheço se com propriedade ou não, mas isso dimensionou um centro gravitacional da definição dos fundamentos das propostas técnicas usadas pelos componentes do Odin como “treinamento pré-expressivo”. Dalcroze insistiu bastante sobre suas formulações metodológicas constituírem um estágio pré-expressivo das linguagens artísticas: “um duto que leva de forma básica a todas as artes.”

Penso que outros pontos mereceriam um aprofundamento. Um deles é a noção de qualidades da ação, às quais ela se referiu, com constância, utilizando termos como velocidade, dimensões, energia, peso, intensidade, e outros que, da mesma maneira, Laban, assim como vários praticantes e teóricos das artes do corpo e do movimento, chamaria de “qualidades do *movimento*”.

No final constato, reiteradamente, que contextos deste tipo provocaram-me impulsos em esmiuçar porque operadores tão recorrentes nas artes cênicas, que a princípio deveriam ser comunitários, são usados com tanta exclusividade e exclusão.

Seria, ainda, imprescindível que fosse posto o que é necessário ter como referência quando se trabalha “intenção”: intenção implica ação e vice-versa, ação é movimento com intenção, ação tem intenção e movimento não. Afora o que já foi mencionado anteriormente, diálogo interno, uso da palavra para o corpo realizar a ação, imaginar isto ou aquilo, enfim, ficou faltando saber se, por exemplo, os exercícios de caminhar em câmara lenta, o eixo da serpente, a anaconda são entendidos como movimento ou como ação.

Na “linguagem” dela, com ela dizia, eram ações, porém, se assim for, ficaria a pergunta se existiria intenção fora o próprio movimento, uma vez que para estes exercícios nada foi dito além das indicações biomecânicas, ou expressões como “anaconda, câmara lenta e serpente”, a não ser que isto já conforme algum tipo de intenção. Então, como seria classificado o movimento da coluna vertebral, por exemplo, a partir da singela e fisiológica intenção de alongar ou crepitar as vértebras. Não poderíamos nominar este acontecimento de intenção? Ou, então, haveria movimento com intencionalidade, e teríamos que designar quais intencionalidades dizem respeito à ação e quais ao movimento, e eu de minha parte, acrescentaria ao Gestus e ao gesto.

Numa pausa, durante atividades envolvendo voz e texto, ela comenta que ela também acha que é mais fácil trabalhar com o corpo dos alunos do que com a voz. Uma interpretação deste desabafo é revela a concepção de voz e corpo serem entes separados.

Roberta, no entanto, defende que as ações têm que ser coerentes entre si e com o texto, isto é, tem que manter ou criar uma organicidade. Constatar se isso acontece num percurso criativo desta ordem demandaria mais tempo do que o disponibilizado pela situação oferecida pelo cronograma da oficina, para que os participantes tivessem oportunidade de amadurecer e desenvolver mais profunda e detalhadamente suas performances. A alternativa seria acompanhar um processo inteiro de trabalho conduzido pela mediadora, ou de algum outro integrante do Odin que articule os mesmos princípios e parâmetros de trabalho.

À época da realização dessa oficina, eu não sabia exatamente como incluir a experiência resultante dela num trabalho de cunho acadêmico, ou ainda, acompanhar um ciclo de trabalho de uma profissional vinculada a uma companhia de porte do Odin, cujo reconhecimento da importância me parece de ampla aceitação. Mas, algo nesse sentido mostrava-se fundamental para a minha pesquisa. Já esse breve contato, ajudou a perceber de outro modo, por exemplo, quais e onde podem estar as diferenças entre construir performances a partir dos operadores *ação* e *Gestus*. É de se supor que uma dessas diferenças compreende a maneira de instaurar as relações entre os elementos constituintes da atuação. Pelo que havia constatado, mesmo que ainda limitadas às consultas bibliográficas, a partir dos princípios do *Gestus* as relações não seriam instauradas de forma tão independente, separadas e compartimentadas, nem seria um processo tão individualizado, em que pese a necessidade de treinos e estudos pessoais.

Houve poucas menções a parâmetros que pudessem ser reputados como constituintes do método do Odin Teater. De forma um pouco ocasional, Roberta arrolou eixos como disposição, tempo, um espaço possível de execução e, uma quarta dimensão, o “respeito”. Convenhamos que isto é muito genérico e define quase todas as abordagens em artes cênicas. Além disso mencionou que não há um único método, os integrantes do Odin possuem uma linguagem mais ou menos comum, mas cada um segue uma linha diferente. Fica a ser respondido de outras formas e em outras circunstâncias como seria coadunar as idiossincrasias com o norteammento criativo e formativo do Odin Teater que, ao mesmo tempo, aparece como uma referência histórica e estrutural registrada na publicação, com reedição recente, de “*A arte secreta do ator*” de Eugenio Barba e Nicola Savarese.

ANEXOS

ANEXO A – definições e respostas sobre gesto feita a partir de publicações.

- (1) CARDOSO, Vânia Z. e HEAD, Scott C. 2013. “Girando entre gestos: interrupção como fonte do fluir.” Revista Eletrônica KARPA (2013), nº 6: <http://www.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa6.2/Site%20Folder/cardoso1.html>. Acesso em setembro de 2013: não é possível especificar onde traçar a linha que distingue o que é gesto do que não o é.
- (2) GABARA, Esther. 2010. “Gestures, Practices and Projects: [Latin] American Revisions of Visual Culture and Performance.” *E-misférica* 7.1 (2013): Unsettling Visuality: 1-29. <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-71/gabara>. Acesso 28/04/2013: “gestos são produzidos quando linguagem, imagem corporal e normas sociais se intersectam com os usos e habitações individuais do corpo”
- (3) KENDON, A. *Annual Review of Anthropology* 26,1997 apud CARDOSO, Vânia Z. e HEAD, Scott C. 2013. “Girando entre gestos: interrupção como fonte do fluir.” Revista Eletrônica KARPA (2013), nº 6, pp. 109-110: <http://www.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa6.2/Site%20Folder/cardoso1.html>. Acesso em setembro de 2013) passa a excluir de seu enfoque tudo que não seja “ações que são tratadas pelos participantes da interação como parte daquilo que a pessoa intenciona dizer”.
- (4) Dicionário Houaiss de língua portuguesa encontramos que gesto é um substantivo masculino referente à gesticulação, ao movimento do corpo, especialmente das mãos, braços e cabeça, voluntário ou involuntário, que expõe estado psicológico ou intenção de exprimir ou realizar algo; aceno, mímica; expressão singular (em alguém ou em seu semblante); aparência, aspecto, fisionomia; maneira de se manifestar; atitude; ação.
<http://houaiss.uol.com.br>

Dicionário Michaelis, acrescenta-se olhos aos movimentos com finalidade de expressão e delimita declamação à conversação, como situações onde este evento acontece. Como sinônimos encontramos aceno e trejeito e a reconstrução etimológica indica *gêstus* do latim, referente a movimento, atitude, gesto, ademane, gesticulação, esgar, visagem, careta.
<http://michaelis.uol.com.br>

Por fim, como é de praxe nos dicionários, indica-se a consulta à raiz *gest-*, que é um elemento de composição, antepositivo do latim *gêro* (<*geso*, por rotacismo), engendrando *gêssi, gêstum, gerère* (<*gesere*), que diz respeito a andar com, ter consigo, trazer em cima do corpo; produzir, criar; encarregar-se voluntariamente de; executar, fazer; donde *gesta, órum* (neutro pl.substv. do part.pas. *gestus, a, um*) feitos ilustres, façanhas, proezas; atos, ações (em geral); o verbo *gêro* apresenta ainda em sua derivação em *gest-*, como *gestiō, ónis* - ação de administrar, dirigir; gerência, gestão; e mais, *gesto, as, ávi, átum, áre* como levar ou trazer com frequência; ser levado em liteira; estar grávida (donde *gestatiō, ónis* 'ação de trazer'); e, o verbo no imperativo *gesticūlor, áris, átus sum, ári* (depoente) 'gesticular, fazer pantomima'.

Gesture: a movement of part of the body, esp. a hand or the head, to express an idea or meaning; an action performed to convey one's feelings or intentions; an action performed for show in the knowledge that it will have no effect. Origin late Middle English: from medieval Latin *gestura*, from Latin *gerere*.

Embora em alemão exista a palavra *Geste*, germanização da expressão em latim, achamos em uso frequente a expressão *Gebärde* que, como se pode apurar em WAHRIG (1991), é oriunda do tronco linguístico anglo-saxão com significado correlato para gesto. Não há aqui a menor pretensão a uma análise histórico-linguística. Porém, vale ressaltar que a expressão *Gebärde*, traz em si o mesmo radical do verbo *gebären* que significa trazer ao mundo, fazer nascer, dar à luz. Uma correlação no mínimo sintomática tendo em vista os desmembramentos da expressão de origem latina.

Outras definições e respostas em torno do gesto que participaram das conversas, cuja citação no texto não considere necessária devido ao conteúdo já estar formulado em outras menções, mas que ratificam sentidos trabalhados.

MELENDRES, Jaume. La direction de los actores. Publicaciones de la Asociación de directores de escena de España, Serie Debate, nº 11, Madrid, 2000.

Gesto en el teatro:

... sobre todo a Johan Jacob Engel y sus *Ideas sobre la mímica*, (1786), se abrirá paso la certeza de que existe um "language del gesto que no es imitación servil de la lengua hablada", sino que tiene sus mismos atributos, sus figuras retóricas (por ejemplo, la metonimia) y su propia sintaxis.

...se considera que se puede hablar de un verdadeiro language del gesto en la medida que: Su repertorio de signos contiene un vocabulario general, constituido por el conjunto de signos comunes a la especie humana y de los signos aprendidos en relación con el contexto social, y unos léxicos particulares, constituidos por los gestos o los esquemas de acción propios de una determinada actividad, por ejemplo deportiva.

La organización y articulación de estos signos en una sintaxis nos permite integrarlos en una serie de enunciados que pueden dar lugar a um acto de comunicación; en esta sintaxis corporal, siempre hay sujeto, complemento y verbo, ...

Aunque lo veamos en continuidad, el gesto siempre lo desplegamos en diversas fases que, de acuerdo con los principios biomecánicos de Meyerhold, reflejados en sus famosos *Études*, son la preparación, la ejecución, la frenada y el stop. La importancia de la preparación solamente proviene del hecho que es condición indispensable para la precisión y eficacia del gesto (significa colocar la cantidad de energía justa en el miembro que ha de ejecutarlo) sino sobre todo del hecho que implica la previa decision de ejecutarlo. La teoria meyerholdiana aplica al teatro el principio de la física según el cual la energía no se destruye, sino que se transforma. De este modo, cada gesto, en vez de autodestruirse o evaporarse (*tal como vemos a menudo en los escenarios*), da lugar a otro gesto "consciente de ser gesto", y no a una ausencia de gesto o a un gesto inconsciente que es siempre un signo parasitario. De hecho, el actor tiene que mantenerse en el escenario en un "estado de gesto permanente", cosa que no significa que tenga que estar entreteniéndose en ua actividad constante para no sentirse inútil y ridículo. Sólo así sus gestos podrían "ser citados", tal como quería Walter Benjamin, y adquirirán aquella dimensión simbólica (es decir, sintética) ...

BENJAMIN, Walter. O que é teatro épico? Um estudo sobre Brecht. in *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas*, vol. 1, tradução Sérgio Rouanet, 3ª ed., São Paulo, Editora Brasiliense, 1987.

P. 80: Em contraste com as ações e iniciativas dos indivíduos, o gesto tem um começo determinável e um fim determinável. Esse caráter fechado, circunscrevendo numa moldura rigorosa cada um dos elementos de uma atitude que não obstante [...] está inscrita num fluxo vivo, constitui um dos fenômenos dialéticos mais fundamentais do gesto.

GALVÃO, Izabel. Henri Wallon: uma concepção dialética do desenvolvimento infantil. RJ: Vozes, pp. 74-75, 2001.

A tendência que se observa no desenvolvimento dos gestos é sua progressiva objetivação. No entanto, o caráter expressivo, isto é, subjetivo, mantém-se predominante na motricidade infantil.

Cabe ressaltar que, mesmo no adulto, todo gesto prático – de função eminentemente executora e voltada para a realidade física – tem sempre um teor expressivo, presente na maneira como é realizado. As variações na realização de um mesmo movimento – que pode ser brusco, harmônico, vacilante, decidido – resultam de alterações da atividade tônica, responsável pela dimensão expressiva da motricidade.

A gestualidade expressiva que resiste ao processo de objetivação crescente por que passa o movimento depende do ambiente cultural. Do amplo repertório gestual da criança, tendem a desaparecer gestos que não correspondem a uma prática social, ou seja, aqueles habitualmente não utilizados pelos adultos.