

Corpo-comunicação: a poética do gesto

Body-communication: the poetics of the gesture

Andréa Bergallo Snizek

Doutora em Motricidade Humana/Dança pela Universidade Técnica de Lisboa. Mestre em Educação Física pela UGF (RJ) e Especialista em Educação Psicomotora pelo IBMR (RJ). É Professora da Universidade Federal de Viçosa (MG); Coordenadora do Programa e Seminário Argumentos do Corpo (PARC/UFV) e intérprete-coreógrafa independente..

Resumo

O propósito deste trabalho é discutir corpo, poética e política, e refletir sobre essa relação, portanto, sobre o potencial corpo-comunicativo da dança. Fundamenta-se no estudo de processos criativos de dança contemporânea, na construção dos gestos da cena, nas representações e nas percepções de artistas da dança sobre seus fazeres pela perspectiva dos que fazem dança. Busca compreender como os corpos da arte se articulam/negociam para e na construção das ideias da obra de arte, da coreografia.

Palavras-chave: corpo-comunicação; dança; poética; política; gesto.

Abstract

This work has the purpose to discuss and reflect on the body, poetry and politics, therefore, on body-communicative potential of dance. It is based on the study of creative processes of contemporary dance, in the construction of gestures of the scene, the representations and perceptions of dance artists about their state of the art from the perspective of those who dance. Seeks to understand how the bodies of art are articulated/negotiates for the construction of the ideas and the state of art, choreography.

Keywords: body-communication; poetic; politics; gesture; dance..

1 - INTRODUÇÃO

Por espaços articulares do corpo humano (aqueles que permitem o deslocamento físico dos indivíduos, as diversas plasticidades corporais, portanto, as inúmeras perspectivas do outro e do mundo) entendemos o espaço poético e político do gesto: aquele que, supostamente livre de predeterminações, sugere a articulação de ações e de diferenças, que permite o surgimento de novas formas do corpo, a discussão e a exposição de suas infindáveis questões, a concretização de seu potencial comunicativo. A partir de inúmeras leituras com tal propósito, deparamo-nos com uma variedade significativa de usos e de entendimentos do termo “articulações”. O vocábulo ganha outros significados além da denotação comum da anatomia, principalmente ao ser destacada a perspectiva das formas de jogos e negociações para a efetivação dos fazeres e das ideias. Jogos entre estruturas que cada elemento comporta ao constituir certa rede que dá suporte, e define, a partir da qual se concretizam fazeres.

O termo “articulações”, além de agenciar, peculiarmente, sentidos e ideias em textos e em proposições de diversas áreas do conhecimento, é utilizado para nomear propósitos e projetos de companhias de dança, de teatro, de projetos pedagógicos, entre as tantas opções de parceria supostamente comuns ao campo das artes, normalmente significando e definindo redes de colaboração estruturadas para o desenvolvimento humano, social, político e econômico.

Maffesoli (2001), no livro *O tempo das tribos*, trata de questões sobre forma, aparência, e cita a artrologia, o estudo das articulações, dos laços, das relações (humanas), a partir de Barthes. O jogo das formas, segundo o autor, causa efeitos comuns de comoção, instiga a sociedade, estimula e provoca intensos processos comunicativos, relações diversas com e entre universos simbólicos, o que entendemos constituir a estruturação e a construção do contexto, das realidades presentes. Formas, aparências que fazem parte da estética e da ética de nossas ações.

Segundo Silva (1999), cada ação do corpo sugere contextos inéditos e realidades provisórias intra e extracorpo. Sua capacidade de elaborar a lógica de seu existir/fazer por meio das ações constrói a razão; portanto, é a “razão” do corpo que faz dele um enigma, um mistério, um objeto de estudo dele próprio e de outras áreas do conhecimento. Lógica e ações organizadas em virtude de uma composição transesquelética, de seu articular-se em função de um sentido, não só funcional ou locomotor, mas também plástico, sugerindo diferentes escritas do corpo.

Na visão de Silva (1999), o corpo, sua anatomia e seu “potencial” articular só ganham transcendência se recontextualizados. Em outras palavras, seu poder está em sua capacidade de exercer a própria plasticidade e de refletir (filosoficamente) sobre o sentido do lugar como poder conceitualizador.

Os objetos ganham aura, se colocados em um território que não o da referência, se utilizados para produzir funções que não as habituais, o que, segundo o autor, proporciona a quem dela usufrui um brilho esclarecedor.

Vislumbra-se a possibilidade da leitura de um texto (aquele que se constitui a partir do esqueleto e fora dele), de novas possíveis articulações, que fazem do movimento um gesto – conforme proposta de Godard (1999) –, o qual tem sentido e emoção. Essa novidade, como sugere Silva (1999), pode levar-nos à outra questão, o problema da contaminação recíproca entre uma hermenêutica do texto e uma hermenêutica da ação. Poderíamos desenvolver a provocação de Silva e sua linha de raciocínio, mas não o faremos, ainda que pudéssemos contribuir com pesquisas e novas abordagens no campo da dança.

Para o autor, o corpo escreve e argumenta pela alteração da posição relativa de seus segmentos à custa de zonas de descontinuidades designadas por articulações, que entendemos como “espaços caóticos”, ou, conforme terminologia thominiana, citada pelo autor, como “pontos de catástrofe”, nos quais se funda o movimento.

A ideia de catástrofe, sugerida por Silva (1999) como espaço caótico, comporta componentes macromorfológicos (possíveis mudanças e surpresas na organização esquelética), microfisiológicos (relativos à comunicação neurológica), e as sinapses (referindo-se especificamente às neuromusculares). De “catástrofe” em “catástrofe” a articulação, ao funcionar, permite ao corpo vencer a própria inércia. Para Silva (1999), a origem “catastrófica” do movimento não tem nada de catastrófico a priori, conforme sugere ao analisar o balé *O Lago dos Cisnes* ou *O Quebra-nozes*, de Tchaikovsky, em coreografia de Balanchine (ver Mannoni, 1990), expoentes da dança para quem dificilmente a ideia de catástrofe é perceptível ou percebida, a não ser que a primeira bailarina desequilibre-se ou caia durante sua *performance*.

As articulações do corpo, para a anatomia, são espaços de jogo esquelético, motor, imprescindíveis, entre as partes da estrutura corporal, para agir e compor o contexto. Espaços que disponibilizam e sugerem diferentes possibilidades de organização muscular/tônus, de movimentos/pensamentos, de sensações, as quais dinamizam o uso dos sentidos, a diversificação de perspectivas e que, portanto, propõem outras formas de ser, de estar e de experimentar o espaço, a matéria, a subjetivação, as representações de si e do(s) outro(s) e de significar as coisas e o mundo.

Articular-se possibilita ao homem mobilizar, (co)relacionar e coordenar as diferentes partes do corpo, em diferentes espaços físicos e de tempo, dissociar partes, mudar a forma, constituir a própria imagem (a do corpo físico e a do corpo subjetivo do discurso). As articulações do corpo são espaços que afetam e que são afetados pelo contexto; pelos espaços de ações “fora (e) da ordem”; pelos espaços especializados, vulneráveis, macios, frágeis, permissivos; pelos espaços de inúmeras possibilidades, que se fazem essenciais, lubrificados, caóticos e que liberam o corpo de respostas assertivas, que consideram e contam estrategicamente com acasos, deslizos e restrições, que suportam e permitem a flexibilidade e as plasticidades diversas da dança ao corpo.

Silva (1999) complementa suas percepções sobre a ideia e o entendimento de “catástrofes” com outro exemplo de dança, um trabalho de Pina Bausch, *Café Muller*, no qual a encenação coreográfica é a própria catástrofe, resultado da incomunicabilidade, ou seja, da desarticulação entre as pessoas. A desarticulação entre os corpos no palco (e na plateia) é ampliada pela desarticulação nos próprios corpos, pelos movimentos bruscos e inconsequentes.

Os exemplos apresentados por Silva (1999) levam-nos a refletir sobre como observamos os corpos e sob quais pressupostos classificamos ou “diagnosticamos” suas ações. O autor chama a atenção para um caos invisível, tão potente quanto aquele entre os corpos dos intérpretes de Bausch, absolutamente perceptíveis.

Neste trabalho, consideramos articulações tanto espaços caóticos, que possibilitam ao corpo/sujeito dobrar-se e viver, quanto espaços de reflexão, aqueles que permitem negociações, transformações e reificações do mundo e do homem. Portanto, consideramos que articular implica negociar com o contexto, com o outro e consigo mesmo. Negociações que se fundamentam na “política das percepções” (FARINA, 2007) de cada e entre indivíduos que constituem o coletivo, o social.

168

2 - O CORPO-HABITAR CORPOS

Na análise das representações dos “fazedores das danças”, nos projetos coreográficos selecionados para o evento Solos de Dança no Sesc (2008), encontramos referências e tradições que serviram de porto seguro e de suporte, que paradoxalmente solicitaram revisões e atualizações para a construção de novos saberes, de novas estéticas, de novas articulações e de novas políticas do corpo entre os participantes.

Pensamos corpo-habitar ou coabitar no sentido de, em função do convívio íntimo, integrar perspectivas de outra à própria corporeidade, o que no processo de criação requer não só assumir a existência e a concepção de redes de colaboração, mas também compreender as relações de inter e independência estabelecidas para tal fim, o fazer artístico (SALLES, 2008). Conforme Merleau-Ponty (2001), buscamos, nas formas de percepção e de representação do corpo e de seus usos de linguagem e de estratégia, estudar e compreender possíveis “regimes de práticas” estabelecidos e/ou descobertos pelos artistas durante o desenvolvimento dos processos de criação para o projeto Solos de Dança no Sesc. Corpos são os “operários” de assimilações, de adaptações e provocações, de ajustes e desajustes, de acordos e conflitos relativos aos procedimentos colaborativos da criação. Operações que permitiram transformar, a partir da articulação de ideias – da rede de criação (SALLES, 2009), de delimitações normativas e espaciais, da duração/tempo do trabalho, dos cachês, das datas de apresentação, entre tantas outras pertinências implícitas na participação –, procedimentos, representações e gestos, caracterizando a efetivação das contaminações, como sugerido por Silva (1999). Aqui, as contaminações possíveis são consideradas estruturadas a partir dos compartilhamentos e dos

usos das informações do “outro” nos processamentos e nas percepções para a construção da obra, denominadas por nós corpos *coabitados*, os quais são efetivados única e exclusivamente por aqueles corpos/sujeitos que objetivamente, conscientes ou não, puderam encarnar ações e gestos que levam em consideração a corporeidade do outro, que não se reduz a uma simples cópia de um movimento do outro, mas que, pelo outro, constitui inéditos, surgidos somente naquele processo e a partir dele.

Em síntese, um *corpo coabitado* é aquele que, ao expressar-se, partilha algo sutil e sensível percebido no outro, e que, ao integrar, em parte, a corporeidade alheia a seus princípios, não deixa por isso de ser ele próprio. Ao reinventar si mesmo, portanto os próprios gestos, o corpo/sujeito pode ver o mundo de outra perspectiva, pode experimentar e devolver ao contexto uma inédita circunstância, a qual provocará a si mesmo e aos outros.

Às considerações apresentadas, vimos a necessidade de agregar o entendimento de gesto, em especial as proposições de Godard (1999), Roquet (2011) e Salles (2008), entre outros, que indiretamente fazem reflexões sobre o corpo e suas articulações poéticas, as que se manifestam a partir da constante reinvenção dos gestos, que, com suas intenções, promovem o desenvolvimento de novas linguagens e tradições.

3 - PERCEPÇÃO E SENSIBILIDADE: A CONSTRUÇÃO DO GESTO

Para Godard (1999), os gestos são percebidos de forma global, o que dificilmente possibilita ao ator ou ao observador identificar ou reconhecer os elementos ou as etapas que fundamentam seu potencial expressivo. O gesto, conforme Roquet (2011), depende do sentido dado à troca entre os envolvidos no processo de comunicação, de contato e de contexto. Portanto, não pode ser reduzido a um signo legível e decifrável, pois sempre existirá algo de ilegível e de indecifrável, “[...] um elemento aquém do signo que faz com que esse gesto, seja qual for o seu rigor formal, seja sempre diferente em cada bailarino que o executará” (ROQUET, 2011, p. 5). Consideramo-lo também diferente em cada repetição feita por um mesmo intérprete.

Para Roquet (2011), não faltam obras que tratam dos gestos e de seus possíveis significados a partir de um suposto material de leitura; ela destaca que um gesto não se resume a um signo legível com significação precisa. Para a autora, como para este estudo, o gesto tem relação direta com o contexto e depende de vários elementos (diálogo tônico, troca dos olhares, atitudes, odores etc.). Um aperto de mão, por exemplo, é um gesto legível, porém, pode expressar diferentes sensibilidades: condolências, felicitações, formalidades, entre outras circunstâncias. Os gestos são aqueles que permitem diferentes interpretações, que não se findam na imagem; são ações expressivas e, em sua maioria não legível, ainda que possam facilmente encontrar traduções em manuais. O gesto do bailarino não é parte de um quebra-cabeça, “[...] ele não pode ser reduzido a um signo, legível e decifrável. Um gesto é uma estrutura mutante, de parte de um diálogo,

irreproduzível, pois as possíveis significações são definidas a cada nova relação, ou no caso a cada espetáculo, troca” (ROQUET, 2011, p. 5).

Godard (1999) considera, como Roquet, que, ao perceber um gesto, cada indivíduo, grupo social, de acordo com o contexto do qual participa, cria representações, signos, “mitologias” do corpo em movimento e submete-se a eles, construindo estruturas de referência variáveis de percepção. Essa possibilidade de construção de estruturas de referencial variável, conscientemente ou não, permite infinitas representações, leituras e a possibilidade de resignificação de um gesto.

Farina (2007), Godard (1999) e Roquet (2011) representam a percepção como estrutura fundamental das ações humanas. Para Farina, a ação de perceber está diretamente relacionada a uma “política das percepções”, ao uso das percepções para e nas relações que as constituem e que dão sentido aos gestos, os quais, “significados”, respeitando-se a singularidade do ator, podem ser entendidos diferentemente ou não do senso comum, de sua imagem primeira. Percepção que, segundo Godard, dependente do contexto, possibilita aos indivíduos “poder” (re)construir (diferentes) estruturas de referência, de representações e de significações. Para Roquet, a percepção é modelada, em parte, por costumes sociais e culturais, o que pode levar a ignorarmos o que não estamos acostumados a perceber. A autora destaca que a percepção pode dar-se fora dos projetos da razão – com eles, mas também sem eles – e que, atentos ou abertos aos estranhamentos, àquilo que não nos é familiar, também podemos expandir nossa capacidade perceptiva. Portanto, em se tratando de um estudo de processos de criação de dança, que supostamente dependem da sensibilidade, do exercício da percepção, da rede “da criação” construída durante e para o processo, os gestos constituintes das danças são construídos e têm significação própria e provisória.

4 - A POÉTICA DO GESTO

Criar significa poder compreender, e integrar o compreendido em novo nível de consciência. Significa poder condensar o novo entendimento em termos de linguagem. Significa introduzir novas ordenações, formas (OSTROWER, 1990, p. 252).

Para Salles (2008), são tendências incertas e indeterminadas as que fazem parte do universo artístico, que (des)orientam o artista na infundável busca pela construção poética de seus devires, cuja busca é marcada por questões comunicativas: “a busca do artista encontra suas concretizações possíveis em complexos processos de construções de obras” (SALLES, 2008, p. 15).

É disso que falávamos, quando ressaltamos a coleta sensível que o artista faz ao longo do processo, recolhendo aqui que, sob algum aspecto, o atrai. São seus modos de se apropriar do mundo. Essa sensação é intensa, mas fugaz; e, mais que isso, é, muitas vezes, responsável pela construção de imagens geradoras de descobertas, que não se limitam ao campo da visualidade (SALLES, 2008, p. 68).

No livro *Gesto inacabado* (2009), Salles dá destaque ao trajeto que, com suas incertezas e indeterminações, conduz o artista na busca pela construção de obras que lhe satisfaçam poeticamente. Para a autora, essa combinação de trajeto/rumo e incertezas, constituída pelo artista na busca por algo desconhecido, cria uma dinâmica de tendências e acasos que estruturam rumos vagos, aqueles que produzem linhas/fios condutores maleáveis que permitem o risco e o surgimento de linhas de força.

Salles atribui a essa dinâmica – da não linearidade dos processos de criação – o que, em parte, dá suporte ao que designa como rede de criação, entendida como as relações estabelecidas durante o processo de construção de uma obra. Em outras palavras, o artista cria, nem sempre conscientemente, um sistema em função de determinadas características, que lhes são atribuídas a partir de processos de apropriações, de transformações e de ajustes; processo e rede de criação se tornam cada vez mais complexos à medida que novas relações são estabelecidas, compondo uma tessitura própria, provisória e única, fruto de interações norteadas por tendências, rumos ou desejos vagos, individuais e coletivos.

Os desejos e as incertezas, entendidos aqui como elementos inerentes aos processos de construção coreográfica, à estruturação dos gestos que da obra farão parte, na dança surgem a partir de dinâmicas diversas, incertas e de tendências, acasos e desejos vagos. Segundo Ostrower (1990):

Todos os processos de criação começam neste estado de profunda inquietação e tensão – e nem há palavras que possam descrevê-lo, porque os anseios e pressentimentos encontram-se como que concentrados numa enorme carga afetiva em regiões de pura sensibilidade. Sem deixarem de ser uma questão da inteligência, tais pressentimentos estão fora do perímetro de definições intelectuais ou de qualquer tipo de raciocínio lógico. É antes um íntimo senso de equilíbrio que está em jogo (OSTROWER, 1990, p. 257).

Salles e Ostrower destacam a particularidade das percepções de cada artista na definição poética de suas obras, uma vez que, além de pressupor a realidade do conhecimento, seleciona, correlaciona e associa determinados elementos, transformando-os de modo inovador. Para Salles (2009, p. 98), a poeticidade não se encontra nos objetos observados, e sim em seu processo de transfiguração, e atribui à percepção o poder de transformar: “O artista se apropria da realidade externa e, em gestos transformadores, constrói novas formas” (SALLES, 2009, p. 99). Da mesma forma entendemos os processos de criação em dança contemporânea/*performance*, nos quais o artista coreógrafo ou intérprete, a partir da rede estruturada, percebe, seleciona seu objeto (neste caso o corpo) e com ele constrói outra e nova realidade, com e para ele mesmo. Utilizando-se da própria corporeidade e da de outros corpos e de seus gestos – do cotidiano ou especializados – como referência, coreógrafo ou intérprete propõem e criam uma poética própria, que lhes permite transitar, vagar pelo desconhecido, ética e esteticamente.

Toda e qualquer criação artística, ou avaliação de formas expressivas, segundo Ostrower (1990), compreende um ato ou uma tomada de posição, e não há neutralidade em tais procedimentos, uma vez que são atividades que se fundamentam e que lidam com conteúdos da vida. Como destaca a seguir:

Pode-se dizer que o entendimento da real dimensão da criação artística – sua dimensão poética – corresponde ao entendimento das formas de linguagens como *atos*. São atos que se encontram incorporados nas formas, atos imbuídos de emoção e pensamentos (embora não necessariamente verbais), correspondendo a valores e tomadas de posição (OSTROWER, 1990, p. 252).

Portanto, entendemos a criação como uma das capacidades humanas de “poder”, neste caso, poetizar o mundo e as coisas. Aos gestos, entendidos a partir da concepção de Godard, atribuímos dupla qualificação: o potencial poético de constituir e de propor danças, o que ainda não existe, e o “poder” pragmático (poético), que lhe confere eficiência e matéria de que nos servimos (estudiosos, coreógrafos, intérpretes contemporâneos), determinados e supostamente legitimados a reificar coisas e sentidos, para reavaliar a sensibilidade e as ações humanas.

Os gestos poéticos, aqueles que nos estimulam e que permitem diferentes percepções e representações de nós mesmos e do mundo, não são explicáveis, e, como as articulações, previsíveis, nem tão pouco literalmente traduzíveis; carregam sempre algo de indizível, misterioso, como se parte de sua materialidade fosse invisível. O que não vemos é o que nos faz seguir questionando e experimentando novas perspectivas, novos gestos, novas estratégias de comunicação, relações, *coabitações*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- FARINA, Cynthia R. *Arte, corpo e subjetividade: experiência estética e pedagogia*. XVI Encontro Nacional Da Associação Nacional De Pesquisadores De Artes Plásticas Dinâmicas Epistemológicas Em Artes Visuais, 2007, Florianópolis.
- GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.
- GODARD, Hubert. *Gesto e percepção*. In: PEREIRA, R.; SOTER, S. (Orgs.). *Lições de dança*. Rio de Janeiro: UniverCidade, v. 3, 1999.
- LOUPPE, Laurence. *Corpos híbridos*. In: PEREIRA, R.; SOTER, S. (Orgs.). *Lições de dança*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000.
- MACARA, Ana M. *O papel do bailarino na preservação da tradição e na inovação coreográfica*. *Estudos de Dança*, Lisboa: FHM, n. 4, p. 59-66, 1995.
- MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Tópicos.)

OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

ROQUET, Cristine. *Da análise do movimento à abordagem sistêmica do gesto expressivo*. *O Percevejo Online*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, jan.-jul. 2011.

SALLES, Cecilia A. *Redes de criação*. São Paulo: Horizonte, 2008.

_____. *Gesto inacabado: processos de criação artística*. São Paulo: Fapesp: Annablume, 2009.

SILVA, Paulo C. da. *O Lugar do corpo*. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.

NOTAS

- 1 A hermenêutica (disciplina filosófica), além de ter um foco epistemológico, estuda o fenômeno da compreensão por si mesmo, isto é, tem como preocupação não só o fenômeno em tese, mas também a operação humana do compreender. A possibilidade de compreender estabelece-se nas práticas operacionais do corpo, resultantes de relações entre corpos contextualizados e objetivados pela construção do discurso da dança, um discurso construído a partir das percepções/afecções corporais, opções e adaptações dos corpos e entre corpos no contexto, a práxis, a concretização do exercício estético, político, expressivo.
- 2 Porque o corpo é constituído de inúmeras articulações que possibilitam várias combinações, posições, movimentações, angulações, formas de estar no espaço, de modificá-lo e de compreendê-lo.
- 3 Ação deve ser entendida como definida por Arendt (2008, p. 16) em *A condição humana*, porém com enfoque na ação como capacidade de iniciativa, neste momento do texto, como a capacidade de ressignificação das coisas, do sentido, como representações de nós mesmos e do mundo.
- 4 Salles (2008) considera que a rede de criação é tecida e expande-se não só durante o processo e a estrutura, mas também de acordo com estes e com o próprio processo de expansão.
- 5 Neste caso, utilizamos o termo "tendência", conforme indicado por Salles (2009), como aquilo que propõe ao artista uma linha de ações iniciais, um fio condutor maleável que se apresenta como uma nebulosa e que funciona como bússola (p. 32). Ainda que indefinido, o artista é fiel a seu caráter vago, que poderá ser visto ou exposto a partir do trabalho.