

UMA POÉTICA DO GESTO OU MEMÓRIAS DE UM CORPO-TESTEMUNHA

Stenio José Paulino Soares

Professor do Curso de Graduação em Teatro da Universidade Estadual do Paraná
Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo
Email: steniosoares@gmail.com

Resumo

Os conhecimentos artístico e científico não são extremos heterogêneos, ambos são dotados da faculdade intelectual e cognoscitiva do ser humano, são abstrações do pensamento. No contexto das artes cênicas situamos em especial o fenômeno do gesto enquanto expressão singular e metafórica e, para tanto, observamos como recorte de análise sua manifestação em uma investigação cênica do movimento. Nesse sentido, cercaremos o fenômeno do gesto cênico, problematizando tanto seu aspecto de movimento do corpo que se revela por meio de um estado psicológico uma intencionalidade de exprimir algo, quanto sua maneira de manifestar uma conduta e um comportamento éticos. Quando apresentamos essa proposição como ponto de partida, pretendemos desenvolver uma experiência de pensamento a partir de um fenômeno que não se permite engessar em teorias e categorias da cultura textual científica.

Palavras-chave

Poética do Gesto. Memórias. Corpo-Testemunha. Sexualidade. Nijinski.

Abstract

Artistic and scientific knowledge are not heterogeneous extremes, both knowledge are endowed with the intellectual and cognitive faculty of the human being, they are abstractions of thought. In the context of the performing arts, we situate in particular the phenomenon of gesture as a singular and metaphorical expression and, for this, we observe as a cut of analysis its manifestation in a scenic investigation of the movement. In this sense, we will surround the phenomenon of the scenic gesture, problematizing both its aspect of body movement that reveals through a psychological state an intentionality to express something, as well as their way of manifesting ethical conduct and behavior. When we show this proposition as a starting point, we intend to develop an experience of thought from a phenomenon that is not allowed to enter into theories and categories of scientific textual culture.

Keywords

Poetic of The Gesture. Memoirs. Body-Witness. Sexuality. Nijinski.

É no verdadeiro sentido da palavra que este texto carrega no título a ideia de *memórias*, e ao se tratar de um fenômeno o qual estamos submersos enquanto produtores, é saudável afirmar que nossa subjetividade interfere a todo momento tanto na escrita quanto na leitura desse texto. Reconheço que, nesse emaranhado pelo qual nos aventuramos, são muitos os caminhos e orientações possíveis; as reflexões que ora realizo podem, nas mãos de outra pessoa, experimentar uma utilização e um tratamento totalmente distintos, assim como também possibilitar considerações substancialmente diversas às minhas. O tema é em si importante para despertar outras investigações e instigar os pesquisadores a manifestar diversos pontos de vista. Nessa oportunidade, ficarei satisfeito se a este texto for concedida uma paciente atenção, posto que me debruçarei em aportes teóricos que atravessam os campos da filosofia, da antropologia e da arte, e vão substancialmente ao encontro de uma experiência poética.

Quando observamos os estudos das artes cênicas buscando sustentação teórica nas ciências humanas e sociais, especialmente em paradigmas epistemológicos que pretendem o distanciamento entre o sujeito e o objeto de pesquisa, percebo que nossa vida intelectual está se encaminhando por um terreno movediço, ou que as teorias das artes cênicas estão decididamente sendo mal elaboradas. Diante da reflexão epistemológica, não consideramos o estudo dos postulados, conclusões e métodos dos conhecimentos artístico e científico como extremos opostos; ambos são dotados da faculdade intelectual e cognoscitiva do ser humano, são abstrações e experiências do pensamento: tanto a obra de arte quanto a obra de pensamento são experiências inter-

mináveis, isso quer dizer que ambas suscitam novas experiências. Certamente, o problema da aproximação entre elas reside quando tentamos inserir as artes cênicas em uma tradição de elaboração do texto científico, aderindo especialmente ao fenômeno da linguagem da cena o encadeamento lógico e ordenado da perspectiva do discurso. Essa forma engenhosa de relacionar as artes cênicas e as ciências, ao mesmo tempo que revela a beleza de uma forma de pensamento, também limita a abordagem do fenômeno do gesto nas artes cênicas que se relaciona com o ser humano por meio da percepção. O que visualizo como tensão entre as artes cênicas e a cultura textual científica está relacionada, justamente, com a constituição de um pensamento moderno, desde o século XIX, que começou a redesenhar a *episteme* ocidental conferindo à análise do modo de ser do homem, e não mais da representação, como reflexão que busca fazer-se inscrever filosoficamente a possibilidade do saber.

No terreno da cultura textual científica, as artes da cena e do corpo já propuseram um questionamento à historiografia, ao menos ao que concerne à hegemonia da cultura escrita ou da memória documental. Notadamente, esse questionamento cerca os modos de fazer e de expressar os bens culturais de natureza imaterial. Sem dúvida que a própria disciplina de História sofreu importantes mudanças teórico-metodológicas, especialmente à luz dos referenciais da *Nova História Cultural*, uma vertente da *École des Annales*, que objetiva identificar os modos pelos quais uma realidade cultural é construída, observando suas particularidades quanto ao lugar e ao momento em que se criam discursos e significados de práticas e de representações. Nessa perspectiva,

encontraremos em Michel de Certeau (1998) uma observação quanto aos limites dos parâmetros das ciências humanas e sociais para examinar as maneiras como os sujeitos se apropriam de tradições, símbolos e bens culturais que concebem a cultura em situações e “práticas cotidianas”. A essa revisão teórica cabe circunscrever, em nosso caso, uma postura epistemológica capaz de considerar os fenômenos inerentes às artes cênicas, em particular o gesto como expressão imaterial significativa.

Esse debate é fundamental porque nos faz entender que por muito tempo a academia criou seus alicerces a partir de uma ideia de “civilização”, orientada pela hegemonia do registro escrito e documental. Michel Foucault (2007) aprofundou essa questão quando revisou a época clássica da teoria geral da linguagem, e observou que a teoria do verbo buscava explicar como a linguagem podia transbordar para fora de si mesma e assegurar o ser mesmo da linguagem: isso quer dizer que, sob essa perspectiva, o ser da linguagem só podia instaurar-se e abrir seu espaço onde já houvesse, ao menos sob uma forma oculta ou dissimulada, o verbo “ser” em sua qualidade e propriedade intrínsecas da própria noção de essência. A contribuição teórica de Foucault situou como, no contexto dessa epistemologia do pensamento moderno da linguagem, a *análítica da finitude* explicava, do mesmo modo, “como o ser do homem se acha determinado de positivities que lhe são exteriores e que o ligam à espessura das coisas” (Foucault, 2007, p. 462). Nessa perspectiva, a fundamentação teórica dos fenômenos se daria por meio da experiência que não fosse evasiva, ou seja, por meio de uma teoria que se justifique aquilo que é objetivo, com um caráter prático e resolutivo.

Assim, quando revisamos os princípios norteadores desse pensamento que nutrem os paradigmas epistemológicos das ciências humanas e sociais, chegaremos a uma tradição que se dirige a observar o gesto como um fenômeno dotado de qualidades tergiversáveis, com motivos de subterfúgio, capazes de dificultar sua razão. Em contrapartida, nessa perspectiva, é o ser “finito” da linguagem que daria a toda determinação, inclusive ao fenômeno do gesto, a condição de aparecer na sua verdade positiva, desde que se considere a excelência do conhecimento humano que lhe atribui um caráter de segurança e definitivo.

O que está subjacente na tradição epistemológica apontada por Foucault é uma ideia de civilização “livresca” (Jousse, 1978, p. 32), cujo conhecimento provém unicamente dos livros levando pouco em consideração ou mesmo desconsiderando a subjetividade da experiência poética. Ora, se o cotidiano é o espaço da reinvenção e do improvisado, como sugere Michel de Certeau (1998), nele os sujeitos não estabelecem uma relação de passividade com a cultura, pelo contrário, se apropriam dela conferindo-lhe novos significados continuamente. E entendendo que o gesto no contexto das artes cênicas é a criação e a expressão de sujeitos que se relacionam com a cultura, há de se atentar à oralidade como um caráter ou condição de se transmitir, apropriar e conferir novos significados. Ao que concerne o caráter de oralidade¹ como procedimento de transmissão, situamos as artes cênicas e observamos em especial o fenômeno do gesto como linguagem que se apresenta *entre a*

1 Pretendo desenvolver a questão da oralidade nas artes cênicas em um artigo específico. Acredito que essa matéria merece ser apreciada de maneira singular e, se o faço nesse momento, corro o risco de negligenciar o aprofundamento da questão primordial da presente reflexão.

interioridade, particularmente sua noção de consciência, e a exterioridade como ato físico e movimento plástico. Esse *entre* é mediado por princípios estéticos e éticos prontamente ativos, que compreendem um comportamento social e uma conduta do artista. Percorremos um caminho que vai de encontro à perspectiva da analítica da finitude com a finalidade de introduzir uma abordagem de um fenômeno da linguagem como “expressão completa” (Chauí, 2002, p. 9) de uma comunidade de artistas contadores e tradutores sob a ética do gesto. A partir dessa tensão existente entre as artes cênicas, observando em especial o fenômeno do gesto, e uma determinada tradição de elaboração do texto científico, buscaremos introduzir uma metodologia do saber por meio do corpo, entendendo-o como testemunha de uma experiência sensível.

Esforçar-me-ei em conduzir nossa abordagem dando continuidade às discussões que emergiram *à priori* na minha pesquisa de doutorado. Versarei o gesto enquanto expressão singular e metafórica, observando como recorte de análise sua manifestação nas artes cênicas. Com isso cercaremos o fenômeno do gesto cênico, problematizando tanto seu aspecto de movimento do corpo, que revela um estado psicológico e a intencionalidade de exprimir algo. Compartilharei também minha experiência, entendendo-a como forma de conhecimento que revela qualidades e sentidos do gesto. Tomando essa proposição como ponto de partida, desejo desenvolver este artigo como uma experiência de pensamento, com a qual buscarei refletir de maneira introdutória alguns conceitos teóricos sem a ambição de encerrar aqui conclusões definitivas sobre a matéria.

Pistas para a uma abordagem metodológica para o estudo do fenômeno do gesto

Embora a pesquisa em artes cênicas tenha uma rica contribuição acadêmica oriunda, especialmente, das filosofias e das ciências humanas e sociais, o pensamento fundamentado na criação de modelos, definição de categorias e desenvolvimento de análises com “distanciamento” da realidade demonstram uma tentativa de afastamento, desnecessário e impossível, dos fenômenos cênicos. As artes cênicas atravessam o campo da percepção, do pensamento e da linguagem, de maneira que o pesquisador pode se iludir ao acreditar que para lidar com a tessitura desses fenômenos seja necessário o uso de uma metodologia rígida ou de pretensa neutralidade. O fenômeno do gesto nas artes cênicas se principia no acontecimento; ele se deflagra no instante vivido, ainda que nos refugiemos com recursos tecnológicos para transmiti-lo e com isso descentralizamos a ação física no tempo e no espaço. Cabe lembrar, à luz do pensamento de Michel Foucault (2007, p. 465) que, desde o século XIX, a análise do modo de ser do homem, e aqui situamos o gesto como um fenômeno da “arte do fazer” (Certeau, 1998), não se desenvolveu exclusivamente no interior de uma teoria da representação. O que vem ocorrendo é uma tentativa de oferecer reflexões de como é possível que o gesto cênico seja dado à representação. Nesse sentido, percebemos o empenho de alguns pesquisadores que buscam compreender em quais condições o fenômeno do gesto se deflagra nas artes cênicas, assim como eles buscam identificar entre quais limites o gesto pode revelar-se numa positividade que se inclina diferente dos modos diversos da percepção.

O problema que identificamos, tanto em algumas abordagens nas ciências humanas e sociais quanto entre artistas que delas se apropriam com a ambição de “cientificizar” a arte, é o recorrente uso de procedimentos metodológicos que almejam pensar as artes cênicas em uma perspectiva de “controle experimental”, seria baseado em produzir conhecimento antes mesmo de registrar ou transcrever os fenômenos. Como se existisse uma sede de operar, transformar ou ensaiar uma Ciência da Arte, sob os auspícios insuficientes de uma metodologia científica que desconsidera ou subjuga a questão do sensível. Aproximamos do entendimento do antropólogo Marcel Jousse (1978, p. 34) que afirma:

Diria que nossa ciência ocidental tem medo da vida. Quando se trata de estudar o homem e sua expressão, não são os gestos vivos do homem que ela se interessa, mas os resíduos mortos desses gestos (Jousse, 1978, p. 34, tradução nossa).

Eis aqui um problema metodológico para a observação do fenômeno do gesto no contexto das artes cênicas: considerando a natureza da ação cênica como acontecimento, como abordar o gesto para além do seu registro físico material/documental? Não se trata de negar o documento no seu estado físico de notação de movimentos ou registro visual ou audiovisual, mas de reconsiderar que a ação física se realiza em tempo e espaço específicos, acontecem em um instante na vida. É fundamental ponderar a importância que o documento exerce sobre a memória histórica, mas o fenômeno do gesto nos convida e nos exige uma atenção à experiência no ato. Utilizar o documento como registro do gesto também pode decorrer em diversos problemas, partindo de uma ambição

de manipular o fenômeno (por meio de um registro material) e renunciar habitá-lo enquanto ação-pensamento. Observando por outra perspectiva, entendemos que é preciso que o pensamento a partir do gesto, no contexto das artes cênicas, seja um pensamento de ciência *do mundo no mundo*.

É preciso que o pensamento de ciência – pensamento de sobrevoo, pensamento do objeto em geral – torne a se colocar num “há” prévio, na paisagem, no solo do mundo sensível e do mundo trabalhando tais como são em nossa vida, por nosso corpo, não esse corpo possível que é lícito afirmar ser uma máquina de informação, mas esse corpo atual que chamo meu, a sentinela que se posta silenciosamente sob minhas palavras e sob meus atos (Merleau-Ponty, 2013, p. 17).

A crítica supracitada de Merleau-Ponty se orienta às correntes do racionalismo do início do século XX, especialmente ao empirismo e ao intelectualismo, que também são flertadas por pesquisas atuais nas artes cênicas. Esse “pensamento de sobrevoo, pensamento do objeto em geral” é contraditório à ideia da arte como forma de pensamento, por que ele se repousa em uma racionalidade que não compreende o gesto nas artes cênicas como um fenômeno que precede e excede a razão.

É preciso que com meu corpo despertem os *corpos associados*, os “outros”, que não são meus congêneres, como diz a zoologia, mas que me frequentam, que frequento, com os quais frequento um único ser atual, presente, como animal nenhum frequentou os de sua espécie, seu território ou seu meio. Nessa historicidade primordial, o pensamento alegre e improvisador da ciência aprenderá a ponderar sobre as coisas e sobre si mesmo, voltará a ser filosofia... (Merleau-Ponty, 2013, p. 17).

Essa provocação de Merleau-Ponty aos filósofos reverbera em nós, artistas da cena, que temos o corpo como meio e fim da linguagem. Se nós nos distanciamos das inquietações as quais primordialmente nos fez lançar nosso corpo à cena, a tendência é um refúgio do artista-pesquisador na ideia de uma doutrina filosófica ou científica para justificar seu próprio abandono à arte. Eis o risco que incorremos ao utilizar análises rígidas quando abordamos o gesto nas artes cênicas, cuja força física demonstra vigor e está cheio de vivacidade. Não podemos renunciar a linguagem do gesto como uma maneira de se manifestar, pelo contrário, é fundamental situarmos o gesto como uma ação-pensamento e habitá-lo enquanto tal: isso quer dizer que precisamos reconhecê-lo como uma experiência que motiva diversas qualidades, cria sentidos novos, e essas abstrações são tão dinâmicas e instáveis quanto é meu próprio corpo. E é nesse sentido que é necessário ponderar a abordagem do fenômeno do gesto cênico, construindo uma escrita mais preocupada em descrever as qualidades e sentidos despertados no *meu* corpo do que analisar as formas gestuais expressas em *outro* corpo. Naquele instante em que um gesto se fez criação e expressão diante de mim, ele recorreu ao meu próprio corpo que percebe as qualidades de uma testemunha sensível dessa experiência. Assim, podemos considerar que falar com o corpo está *entre* uma forma de linguagem e uma forma de pensamento, em constante construção e tradução.

O corpo-testemunha de uma tradução consumada no gesto

“Meu corpo é testemunha
Do bem que ele me faz”
(Chico Buarque, “O meu amor”,
álbum *Feijoadá Completa*, 1978).

Na canção *O Meu Amor*, Chico Buarque de Holanda compôs os versos a partir de declarações que constituem a narrativa de eu-lírico que testemunha com seu corpo os afetos da pessoa amada. Ao passo que o eu-lírico confessa sensações e estados de espírito, também registra por meio de metáforas uma nova construção semântica para os sentidos testemunhados pelo corpo: “me beija com calma e fundo, até minh’alma se sentir beijada”. Nesse trecho, podemos perceber um esforço de construir uma noção que nos parece ser fundamental para compreender a ideia do corpo-testemunha: sua tradução consumada no gesto. O beijo calmo que se assemelha à redução do movimento, o gesto em estado de quase ausência de agitação física, é capaz de acionar a serenidade de ânimo ou relaxamento, a ponto de provocar a sensação de um gesto que se incorpora, se enraíza, ou que se arraiga no ser. Sob essa leitura, acredito que o corpo-testemunha é uma abordagem capaz de apreender a linguagem poética, e situá-la também como compreensão metodologicamente o gesto.

Certamente, o que apreendemos como uma possibilidade de abordagem metodológica do gesto advém, sobretudo, do argumento de perceber e dar inteligibilidade às memórias que estão registradas no corpo do ator/bailarino. Nesse sentido, seguindo os rastros dessa abordagem é possível sugerir o corpo como testemunha sensível, isso quer dizer que o corpo presta um depoimento, ao passo que

ele também indica a existência de algo. Entender o corpo como testemunha da experiência sensível do sujeito seria não apenas uma abordagem metodológica, mas a construção de uma epistemologia do saber por meio corpo, necessária para as artes cênicas. Tal conhecimento situa o pensamento e a linguagem como faculdades do sujeito, e ao considerar sua constante transformação convém falar em construção do pensamento e da linguagem no corpo e por meio dele. Assim, podemos superar a dicotomia clássica entre o sujeito e o objeto de pesquisa, reconhecendo o corpo, e toda sorte de criação e expressão artística que ele ativa, distinto da noção clássica de objeto científico.

Primeiramente, é necessário agregar um entendimento do gesto como uma “imagem corporal”, um símbolo abstrato que busca menos representar e mais presentificar. Essa concepção da linguagem nos leva a compreender o gesto como uma tradução de um sujeito falante, mas também situa o gesto como a própria subjetividade da expressão. O gesto é uma ação, ele manifesta possibilidades interiores do sujeito, mas no contexto das artes cênicas ele não se limita a uma ação fisiológica mecânica; seus movimentos estão tecidos em uma trama na qual residem os estados de consciência do ator e um repertório experimentado pelo corpo, e a tensão entre esses dois se traduz em imagem corporal presentificada. Ao movimentar-se em cena, o ator carrega um interesse afetivo e vital descobrindo qualidades intangíveis que residem nas qualidades tangíveis do movimento (Laban, 1978): a consumação do gesto cênico é uma tradução testemunhada sensivelmente pelo próprio corpo, sendo, portanto, uma atitude que condiciona o gesto como meio e fim de uma ação.

Não cabe tratar esse processo em terceira pessoa, pois o meu corpo-testemunha é o autor autêntico e legítimo do gesto. Também não cabe classificar o gesto exclusivamente como operação do corpo, resumindo-o à representação de intencionalidades: cabe observar igualmente a exterioridade dos movimentos plásticos como dados sensíveis, considerando a dinâmica do caráter criativo e improvisacional, que tal como meu corpo não são passíveis de se manterem presos às nomeações categóricas do pensamento: nomear/classificar o gesto é afasta-se dele como um fenômeno único e, enquanto criação artística, nós podemos ter por meio dele experiência com o Ser. Seguindo essas pistas, os pesquisadores das artes cênicas podem conduzir uma reflexão sem condicionar a linguagem do gesto ao pensamento acadêmico, ou melhor, entender que as artes cênicas e a cultura textual científica têm tensões epistemológicas.

Estamos em uma encruzilhada: se não cabe classificar o gesto exclusivamente como operação para representar intencionalidades, e por outro lado sugerimos observar os movimentos plásticos como dados sensíveis do corpo relacionados às qualidades dos estados de consciência do ator; como responder ao questionamento do rigor de uma pesquisa acadêmica? Primeiramente, não explicar o fenômeno do gesto, recusando-se a toda sorte de empirismo ou intelectualismo que limita a obra de arte a ser objeto de pensamento. Classificar ou nomear um gesto é fazer-se distinto dele e conhecê-lo exclusivamente por exterioridade. Uma vez que observo e não classifico, buscarei entender o gesto como a tradução de um mundo em que eu existo, reafirmando meu pertencimento a uma comunidade com a qual eu partilho uma arte de fazer, descrevendo

suas qualidades e seus sentidos, justamente porque todo gesto é carregado de um sentido novo aqui e agora. O fenômeno do gesto cênico está além da dicotomia signo e significação: é necessário habitá-lo, entendendo-o como tradução, mas também como algo que se consuma diante de mim, e também veicula significações ao (re) construir sentidos.

Assim, um gesto pode despertar pensamentos nos “corpos associados”, que são possíveis de ser frequentados por que frequento o meu próprio corpo e os outros corpos, testemunhando uma historicidade particular, e podendo ou não traduzir essa experiência em *logos* (palavra, discurso). Falamos em ação-pensamento como forma de afirmar o pensamento *no* gesto, construído *no* corpo e *por meio dele* a partir de memórias que lhe estão inscritas: com essa orientação abrimos margem para a resposta poética do gesto. Ocorre que, no atual estágio da modernidade, a poética do gesto nas artes cênicas se estende para outras direções, ela não se permite enrijecer-se em uma cultura do texto científico orientada por uma forma dura de escritura que tenta representar, por meio do um vocabulário limitado, todo um mundo novo que se deflagra diante de mim com “imagens corporais” novas.

Não é com “representações” ou com um pensamento que em primeiro lugar eu comunico, mas com um sujeito falante, com um certo estilo de ser e com o “mundo” que ele visa. Assim como a intenção significativa que põe em movimento a fala do outro não é um pensamento explícito, mas uma certa carência que procura preencher-se, da mesma maneira a retomada dessa intenção por mim não é uma operação do meu pensamento, mas uma operação sincrônica de minha existência, uma transformação de meu ser” (Merleau-Ponty, 2011, p. 250).

Acompanho o pensamento de Merleau-Ponty ao que concerne observar e entender o gesto nas artes cênicas, sua tradução e consumação, como algo que é capaz de transformar o meu ser. Inclusive, buscando uma forma de dialogar com a criação, com outra forma de criação da linguagem, ou mesmo com meu silêncio contemplativo, que está longe de ser passivo: é um silêncio-grito que carrega uma potência de existir que talvez eu desconheça sua forma naquele momento, mas é inegável a gestação de um pensamento dentro de mim.

Essa proposição de abordagem do corpo-testemunha está em consonância com uma tradição na dança, enquanto transmissão por meio da oralidade. O documento visual, enquanto notação gráfica, pode ser compreendido como forma de escritura, mas o corpo-testemunha carrega os dados do registro imaterial da cultura, que são de outra ordem lógica e independem da notação ou registro material. Eis o cerne da questão: na poética do gesto, o corpo presta um depoimento, declarando-se como testemunha de algo.

O gesto como fenômeno vivido e expresso pelo corpo pode constituir um repertório, que está disponível à atuação/tradução, embora seja importante relativizar essas adjetivações como forma de categorização preliminar. No contexto da dança, o “fazer” está no terreno da oralidade e, se entendermos o corpo-testemunha enquanto abordagem metodológica, essa investigação serve tanto para o estudo da poética do gesto quanto para uma pedagogia da sua transmissibilidade. Ao lidar com a questão da transmissão na dança, torna-se fundamental compreender que o gesto carrega dados da subjetividade do corpo-testemunha, o que implica afirmar, como veremos mais adiante, que a encenação de uma obra é fatalmente uma tradução.

Memórias Inscritas em um corpo-testemunha: revisitando o fauno de Nijinski

Refletindo a distinção entre o “fazer” e o “dançar”, a partir do pensamento de Laban, o filósofo Michel Guérin (2011, p. 69) afirmou que a marca do fazer é sua dependência a um objetivo. Como vimos anteriormente, o gesto no contexto das artes cênicas é uma linguagem e uma forma de pensamento, movido por uma liberdade criadora. Guérin nos lembra que a vontade de “fazer” algo é sustentada por um *savoir-faire*², uma condição de poder-fazer, coerente à ação. Nesse sentido, o sujeito “fabricador” quer o que pode, isso quer dizer que seu trabalho não se dissocia daquilo que ele carrega consigo, a memória cultural inscrita no seu corpo, ou o que convencionamos tratar como “repertório”.

A tensão entre as noções de arquivo e repertório no contexto das artes cênicas atravessa justamente nossa discussão em torno de uma reconstrução epistemológica que permita às artes cênicas uma postura menos subalterna às ciências do texto. Como afirmei no início do artigo, as artes cênicas enquanto expressões da cultura imaterial não estão, por definição, em situação de antagonismo ou oposição às ciências do texto e do documento. Diana Taylor (2013) aprofundou essa reflexão, cercando a performance como uma linguagem que pode se construir por meio de um repertório, entendendo este como um sistema que não é exclusivamente textual ou documental arquivístico; seguindo os passos de Diana Taylor podemos argumentar o repertório

como um tipo de “conhecimento incorporado” (Taylor, 2013, p. 128), uma memória que é invocada por meio dos sentidos.

Uma questão delicada para o ator seria acionar o repertório quando o “fazer” persevera como esforço para se fazer o que deve fazer; essa lógica tem a tendência de buscar uma *perfeição do gesto*, e esta noção é nociva quando submete uma criação poética à “tirania dos objetivos” (Guérin, 2011, p. 70, tradução nossa). Essa “tirania” é percebida na expressão popular “não medir esforço”, que em outras palavras também nos orienta a um “não deve se escutar muito”. Há um extenso debate na história da filosofia a respeito desse tipo de atitude, Sócrates já enunciava aos seus discípulos e, é recorrente nos diálogos escritos por Platão, a orientação de “conhece a ti mesmo”, ou ainda “ouça-te”. “Assim, como sou meu parceiro quando estou pensando, sou minha própria testemunha quando estou agindo” (Arendt, 2004, p. 155), essa passagem figura o argumento de Hannah Arendt, quando a autora discorre sobre o relacionamento do sujeito consigo mesmo. Esse relacionamento acontece quando se reconhece uma consciência de si e se trava um diálogo com ela; Arendt identifica este diálogo como sendo o próprio pensamento. Reconhecer essa consciência é reconhecer esse *outro* eu e, portanto, a experiência de pensar, de refletir alguma coisa, é uma experiência do espírito consigo mesmo. Essa relação é de uma natureza interna, cerca minha razão e, por isso, eu tenho em mim um “parceiro silencioso”, que me conhece e sabe dos meus julgamentos, e que será testemunha de todos meus atos, por que sabe o que faço e o que penso, por que vive comigo.

Essa reflexão situa um princípio de moralidade, trata-se de um argumento que aponta

² *Saber-fazer*. A expressão francesa refere-se à habilidade de obter êxito, graças a um comportamento maleável, energético e inteligente.

que o ato individual pode ser refletido antes que o sujeito o realize. E, nesse sentido, Hannah Arendt (2004, p. 161) acredita que a solidão é o pesadelo de ser abandonado por si mesmo, é o “medo de já não ser capaz de falar consigo mesmo”.

És, de fato, amigo
 Secreto e evidente.
 Perder-te seria
 Perder-me a mim próprio.
 Sou um homem livre
 Mas levo uma coisa.
 Não sei o que seja.
 Eu não o escolhi.
 Jamais a fitei.
 Mas levo uma coisa.
 Não estou vazio,
 Não estou sozinho,
 Pois anda comigo
 Algo indescritível.
 (Andrade, 2008, p. 32).

Essa coisa indescritível que carrego comigo, que quando me fala deseja ser ouvida, é motivada no gesto e por meio dele, e nos leva a refletir o movimento como algo que está além de um simples fazer. Martha Graham afirmou que “a arte do bailarino é construída sobre uma atitude de escuta, que implica todo seu ser” (Graham *apud* Guérin, p. 70, tradução nossa), ou seja, de alguma maneira ela cerca a ideia de que o fenômeno do gesto nas artes cênicas é primeiramente uma atenção de si, e que o laboratório do bailarino é, de fato, um observatório de si mesmo (Jousse, 1978, p. 35).

Aqui, o gesto se guarda e se recolhe por meio de uma contenção que, estranhamente, não trava uma batalha pela graça; pois ele próprio se recolhe a soberania casual. O corpo não quer nada além de si, sua exaltação. Ao seguir o caminho indicado por Laban, diria que a dança, mas ainda que uma expressão, tão livre o quanto supomos, é uma *recriação*. Mas também: uma re-criação, com a entrega dos propósitos. O tipo de *regozijo* que

acompanha o ato criativo não é, além disso, como sentiu Nietzsche, uma essência dançante? (Guérin, 2011, p. 70, grifo do autor, tradução nossa).

Talvez seja um risco reduzir o gesto nas artes cênicas à exteriorização das emoções. Isso não quer dizer que se deve negar o gesto como uma forma de expressão. Entretanto, é compreensível que as emoções podem apresentar uma variedade infinita de manifestações, considerando ainda que cada sujeito se expressa de uma maneira particular. Considera-se, ainda, que a expressão dos sentimentos também pode se relacionar com uma determinada retórica. E nesse sentido, é importante lembrar que não há uma expressividade pura, no sentido de algo interior que se entrega completamente, sem sofrer qualquer alteração, ao exterior: isso quer dizer que, diferente de uma perspectiva causal, não podemos afirmar seguramente que em toda construção do gesto a expressividade é parcialmente induzida. Michel Guérin afirmou que entre a alma e o corpo existe um vazio (Guérin, 2011, p. 72), se propusermos a suspensão dessa divisão entre a alma e corpo, tratando-os como dimensões de um mesmo ser, entenderemos que o fenômeno do gesto está enraizado na imaterialidade, mas só se realiza enquanto código físico, materialidade. Nesse sentido, seria mais interessante abordar o gesto em uma dupla perspectiva: aquela da linguagem, onde o dito “vazio” entre as tessituras do ser é preenchido com o olhar do artista, portanto como ele vê o mundo e como ele interpreta-o com a lógica que lhe é própria; e aquela perspectiva do pensamento que concerne a experiência de refletir e pensar algo.

Traçando este caminho reflexivo, chegamos ao olhar do artista que observa o mundo e o interpreta à sua maneira, criando um discurso

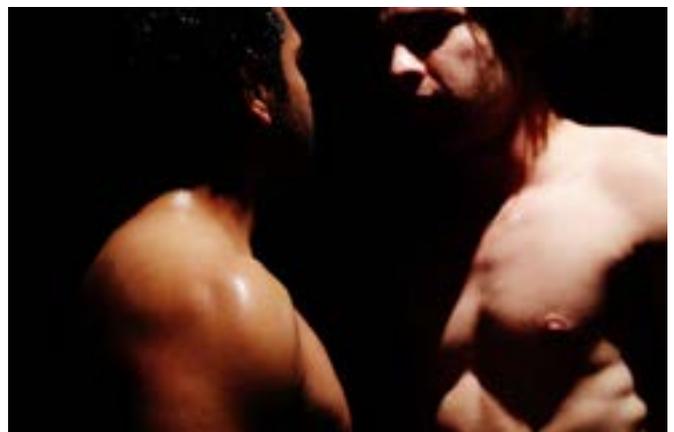
a partir das memórias inscritas em seu corpo-testemunha: entendendo que este discurso, como formulação conceitual responsável por um encadeamento lógico nas artes cênicas, se encontra tanto no arquivo como registro documental, quanto no repertório o qual se situa um conjunto de gestos como dados culturais de natureza imaterial. Durante a escrita do presente artigo, a inquietude sobre questões referentes ao arquivo e o repertório levou-me a retomar a questão do ator/bailarino como tradutor. Em alguns momentos examinei essa matéria, discutindo a interface ator/tradutor ou bailarino/tradutor sem um objetivo conclusivo, e nessa ocasião li os cadernos de Vaslav Nijinski com a finalidade de encontrar uma possibilidade de abordagem para a composição corporal do fauno, além da notação dos vídeos que assisti da sua coreografia. De uma maneira inesperada ao objetivo inicial do estudo, a leitura dos cadernos provocou uma mudança de abordagem: as narrativas a respeito da sexualidade Nijinski e sua relação com Diaghilev revelaram um arquivo menos profissional e mais confessional. Na condição de leitor, de quem leu um diário do outro para si, não me vi como um mero observador, mas percebi que compartilhava algo sem que com isso eu desprezasse minha alteridade. O diário daquele artista continha algo que não era apenas dele. Foi aí que percebi que o arquivo de Nijinski encontrou o registro das memórias inscritas no meu corpo.

Preferi concentrar, em uma única seção do presente artigo, as imagens dessa experiência do corpo-testemunha, que se deflagrou a partir do estudo do fauno de Nijinski. Dessa maneira, pretendo propor ao leitor um “caminho do olhar” (Aranha, 2008, p. 29) como possibilidade de oferecer relações entre os gestos e

sua apreensão por meio da fotografia. Trata-se de dar um percurso visual o qual experimentei em cena e, portanto, reapresenta de uma maneira bidimensional o que fora apresentado cenicamente. A linguagem fotográfica não está desconectada da experiência cênica, ela pode nos dar pistas das premissas as quais afirmei quando me referi ao corpo como testemunha sensível de fenômeno que se traduz com o gesto e se consuma nele.

A proposta dramaturgica nijinskiana, inspirada nos poemas do sonho de um fauno em um ambiente da selva, habitado por ninfas, foi um ponto de partida para o estudo. Entretanto as recordações de Nijinski sobre sua relação com Diaghilev atravessaram o motivo inicial e a investigação despertou uma leitura *queer* do fauno, que foi aos poucos sendo retraduzido para um ambiente urbano e homoerótico, mais próximo à narrativa confessional dos cadernos do artista. Nesse experimento pude compreender melhor a noção do corpo-testemunha e a dicotomia do ator como tradutor (tradução em gestos, imagens) de uma leitura subjetiva e dramaturgica:

Figura 1: experimento “Carrego comigo” - estudo para um fauno *queer*. Performance Lucas Buzato e Stênio Soares, 2015, teatro-laboratório UNESPAR. Curitiba.



Fonte: Juliana Luz.

Figura 2: experimento “Carrego comigo” - estudo para um fauno *queer*. Performance Lucas Buzato e Stênio Soares, 2015, teatro-laboratório UNESPAR. Curitiba.



Fonte: Juliana Luz.

Figura 5: experimento “Carrego comigo” - estudo para um fauno *queer*. Performance Lucas Buzato e Stênio Soares, 2015, teatro-laboratório UNESPAR. Curitiba.



Fonte: Juliana Luz.

Figura 3: experimento “Carrego comigo” - estudo para um fauno *queer*. Performance Lucas Buzato e Stênio Soares, 2015, teatro-laboratório UNESPAR. Curitiba.



Fonte: Juliana Luz.

Figura 6: experimento “Carrego comigo” - estudo para um fauno *queer*. Performance João Manuel Mota e Stênio Soares, 2015, teatro-laboratório UNESPAR. Curitiba.



Fonte: Juliana Luz.

Figura 4: experimento “Carrego comigo” - estudo para um fauno *queer*. Performance Lucas Buzato e Stênio Soares, 2015, teatro-laboratório UNESPAR. Curitiba.



Fonte: Juliana Luz.

Figura 7: experimento “Carrego comigo” - estudo para um fauno *queer*. Performance João Manuel Mota e Stênio Soares, 2015, teatro-laboratório UNESPAR. Curitiba.



Fonte: Juliana Luz.

Figura 8: experimento “Carrego comigo” - estudo para um fauno *queer*. Performance Lucas Buzato e Stênio Soares, 2015, teatro-laboratório UNESPAR. Curitiba.



Fonte: Juliana Luz.

Figura 9: experimento “Carrego comigo” - estudo para um fauno *queer*. Performance Lucas Buzato e Stênio Soares, 2015, teatro-laboratório UNESPAR. Curitiba.



Fonte: Juliana Luz.

Figura 10: experimento “Carrego comigo” - estudo para um fauno *queer*. Performance Lucas Buzato e Stênio Soares, 2015, teatro-laboratório UNESPAR. Curitiba.



Fonte: Juliana Luz.

Se a dramaturgia é uma espécie de nexos de sentido que ata ou dá coerência ao fluxo incessante de informações entre o corpo e o ambiente; o modo como ela se organiza em tempo e espaço é também o modo como as imagens do corpo se constroem no trânsito entre o dentro (imagens que não se vê, imagens-pensamentos) e o fora (imagens implementadas em ações) do corpo organizando-se como processos latentes de comunicação (Greiner, 2005, p. 73).

O estudo tomou um desdobramento completamente diverso da citação corporal, de modo que mesmo a referência inicial do Fauno sofreu uma “antropofagia” diante de um novo nexos de sentido que se construiu em coerência às memórias despertadas no corpo-testemunha dos bailarinos. O corpo-testemunha traduz por meio do gesto, que é movimento e ação, os conceitos que se deflagram na reflexão sobre a obra e a vida do coreógrafo. Nesse sentido, o gesto e toda composição cênica se situa *entre* a linguagem e o pensamento dramático gestual. Se por um lado tínhamos o dado do fauno como uma figura selvagem cujos impulsos são bárbaros, por outro lado tínhamos a questão da sensualidade e do erotismo atravessando a vida e a obra do artista. Em si tratando de despertar as memórias inscritas no corpo-testemunha, entendo que a questão da sexualidade tornou-se uma ideia chave para o processo de investigação do gesto; essa ideia apontou o território entre o visível e o invisível, situando o estudo tanto no campo da construção da linguagem quanto na forma de pensamento:

Não há mais figura chave ou imagem motriz singular, mas sobretudo fragmentos que fazem mediações. Neste viés, a fase intermediária parece sempre ser a mais importante, o trajeto como experiência ontológica. A noção

de “vocabulário” ou padrão de movimento não é mais o começo de todo processo de criação. Muitas vezes, o vocabulário emerge (ou não) durante o processo de criação, mesmo sem estar já formulado no começo da pesquisa (Greiner, 2005, p. 78).

Assim, se reivindico o processo de criação como uma linguagem e uma forma de pensamento, o gesto na investigação do fauno *queer* não buscou imitar, mas recriar um movimento a partir de uma existência intimamente cifrada, tal como um segredo de uma nova língua cuja tradução se consuma no gesto.

Considerações finais

Ao buscar realizar a presente reflexão, articulando o *logos* de pensadores a um fenômeno próximo a minha realidade, acredito ter deixado um convite para reflexões mais profundas e densas. Penso que essas novas reflexões podem ser igualmente profícuas, se a elas forem permitidos desdobramentos criativos e poéticos. Se compreendermos a subjetividade da experiência do pesquisador como uma objetividade específica no campo de pesquisa das artes cênicas (Soares, 2010), podemos construir outras relações com a cultura textual científica, sem refutar a possibilidade de introduzir uma metodologia do saber por meio do corpo, entendendo-o como testemunha de uma experiência sensível. Não se trata de refutar os métodos das ciências humanas e sociais, mas observar que o fenômeno do gesto, enquanto dado de uma cultura imaterial, nos suscita uma postura epistemológica mais sensível à natureza das artes cênicas. Este artigo é um convite a ponderar a abordagem do fenômeno do gesto nas artes cênicas, de modo que

possamos construir uma escrita cuidadosa e atenta à descrição das qualidades e sentidos despertados no corpo-testemunha e por meio dele, sem que precisemos tomar a análise das formas gestuais a partir de uma perspectiva científica que se desampara do mundo. Reafirmo, ainda, que quando um gesto se faz criação e expressão diante de mim, ele se fez comigo, foi vivido pelo meu próprio corpo. Dessa forma, é o meu próprio corpo a testemunha sensível dessa experiência autêntica no mundo e que me revela qualidades e sentidos.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond. “Carrego comigo”. In. *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: Record, 2008. p.29-32.
- ARANHA, Carmen Sylvia G. *Exercícios do olhar: conhecimento e visualidade*. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro, FUNARTE, 2008.
- ARENDDT, Hannah. *Responsabilidade e julgamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 3 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.
- CHAUÍ, Marilena. *Experiência de pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 9 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GALARD, Jean. *A beleza do gesto: uma estética das condutas*. São Paulo: EDUSP, 2008.

Recebido: 15/04/2017

Aprovado: 20/06/2017

GUÉRIN, Michel. *Philosophie du geste*. Arles: Actes Sud, 2011.

GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2006.

JOUSSE, Marcel. *Anthropologie du geste*. Paris: Éditions Gallimard, 1978.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. *Fenomenologia da percepção*. 4 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

NIJINKSI, V. *Cadernos: o sentimento*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1998.

SOARES, Stênio. Seria a subjetividade do pesquisador um problema? Reflexões metodológicas para uma pesquisa interdisciplinar em arte. In.: SILVA, Dilma de Melo. *Interdisciplinaridade, Transdisciplinaridade no Estudo e Pesquisa da Arte e Cultura*. São Paulo: Terceira Margem; PGEHA USP, 2010. pp. 335-339.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.