



HAL
open science

Corpografias em dança : da experiência do corpo sensível entre a informação e a gestualidade

Graziela Andrade

► **To cite this version:**

Graziela Andrade. Corpografias em dança : da experiência do corpo sensível entre a informação e a gestualidade. Sociology. Université Paris-Est; Universidade federal de Minas Gerais, 2013. Portuguese. NNT : 2013PEST0082 . tel-01063200

HAL Id: tel-01063200

<https://theses.hal.science/tel-01063200>

Submitted on 11 Sep 2014

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

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

GRAZIELA CORRÊA DE ANDRADE

CORPOGRAFIAS EM DANÇA:

Da experiência do corpo sensível entre a informação e a gestualidade

Belo Horizonte

Escola de Ciência da Informação, UFMG

Paris

École Science du Langage, Paris Est

2013

GRAZIELA CORRÊA DE ANDRADE

CORPOGRAFIAS EM DANÇA:

Da experiência do corpo sensível entre a informação e a gestualidade

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação (PPGCI), da Escola de Ciência da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais – ECI/UFMG, em cotutela com a Escola Doutoral Culturas e Sociedades da Universidade *Paris-Est*, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Ciência da Informação e Ciências da Linguagem.

Linha de Pesquisa: Informação, Cultura e Sociedade

Orientadora: Profa. Maria Aparecida Moura

Orientador: Prof. Dominique Ducard

Belo Horizonte

Escola de Ciência da Informação, UFMG

Paris

École Doctorale Cultures et Sociétés, Paris-Est

2013

*Ao Carlos,
meu trovejante amor*

AGRADECIMENTOS

Minha mãe sempre quis uma filha doutora. Ela é filha de médicos, têm irmãos médicos, sobrinhos médicos, sogro médico, casou-se com um médico – meu pai. Então, quando eu disse que também topava essa profissão, ela me deixou sair de casa, no interior de MG, para correr atrás do *meu* sonho. Eu tinha 16 anos de idade, e a primeira providência que devia ser tomada, era a de deixar de lado o *hobby* com o qual eu perdia tempo demais: a dança.

Fui filha obediente, mas cedo me descolei desses desejos que, na verdade, eram da família. Desviando fui, nos últimos quase 20 anos, desenhando costuras próprias. Aprendi que era possível olhar para o corpo de inúmeras maneiras diferentes daquela que conheci nas salas de cirurgias, enquanto acompanhava um plantão médico de meu pai. E descobri, um pouco mais tarde, que a dança merecia todo o meu tempo e que, gentilmente, me aceitaria de volta.

Bem, mas isto deve ser um agradecimento e não um memorial. Então agradeço ao meu pai que comemorou, com sincera felicidade, a minha aprovação no vestibular de comunicação – 1º passo para a virada - e não deixou jamais de assistir e registrar minhas modestas apresentações de dança. E também à minha mãe, que aceitou minha mudança de percurso e, enfim, está prestes a ter a doutora que queria – ainda que em outro formato.

Esse caminho que leva a filha ao doutoramento foi cruzado pelos corpos essências de meus diretores Dominique Ducard e Maria Aparecida Moura, que acolheram corajosamente uma pesquisa indisciplinada. Ela, em prosseguimento aos estudos que iniciamos no mestrado, sustentou o polêmico corpo na Ciência da Informação e ele, com gentileza e comprometimento, embarcou no desafio das corpografias, antes mesmo de nos conhecer - ambos premiando-me com esta complexa orientação franco-brasileira.

Minha família – pertencente, em sua maioria, às áreas das ciências biológicas e exatas - ainda hoje quer entender com o que é que “eu mexo” e o que é que eu “vou fazer” depois “disso tudo”. E diante dessas questões, tão pertinentes à vida, eu agradeço aos *Andrades* e *Corrêas*, por me trazerem do mundo invisível das ideias para o real das circunstâncias. E em especial, aos meus irmãos, cunhados e sobrinhos, pausas de amabilidades para quando a rotina de estudos se mostra exaustiva demais.

Aos *Brito e Mello*, o presente de família que recebi, como se já não bastasse o presente de amor que eles me trouxeram. O amor que chegou. Chegou em completude tamanha que fez da carne crível. Que fez a vida legível. Da literatura, verossímil. E que me fez compreender a frase da querida Carol, que passei a repetir: obrigada por existir!

Agradeço também aos amigos e companheiros de jornada acadêmica, por dividirem as angústias e prazeres da pesquisa, inclusive na jornada parisiense onde a “grande família” brasileira fez mais confortável o desafio da estrangeiridade.

Dirijo um *muito obrigada, merci beaucoup, muchas gracias e thanks so much*, em especial aos bailarinos *corpografantes* que, generosamente, dispuseram-se a improvisar e a integrar nossa investigação.

Meus agradecimentos se estendem também a todos os amigos de longa ou curta data, da dança ou de outros cantos, de longe ou de perto, que estiveram na *torcida da tese*, repetindo – até eu acreditar - que tudo daria certo no final.

Também fica minha gratidão aos que se envolveram no projeto final da tese. Rachel, pela arte que lhe deu beleza. Alberth, que lhe deu forma de ABNT. Carlos, pelo amor, também à língua portuguesa. Aos tradutores e professores de francês. Janice e Joana, pelos DVD's (e toda a alegria da amizade). Cíntia e sua mãe pelas costuras finais.

E por tudo isso ter sido possível, agradeço aos investimentos da CAPES no trabalho dos pesquisadores brasileiros.

Mas por que há transubstanciação entre nosso corpo e o mundo? O corpo é um enigma. Entre as coisas visíveis, é um visível, mas dotado do poder de ver – é vidente. Visível vidente, o corpo tem o poder de ver-se quando vê, vê-se vendo, é um vidente visível para si mesmo. Entre as coisas táteis, o corpo é um tátil, mas dotado do poder de tocar – é tocante. Tátil tocante, tem o poder de tocar-se ao tocar, é um tocante tátil para si mesmo. Entre as coisas móveis, o corpo é móvel, mas dotado do poder de mover - é um movente. Móvel movente, o corpo tem o poder de mover-se movendo – é móvel movente para si mesmo. **O corpo é sensível para si**¹.

¹ CHAUI, 2002, p. 178, grifo nosso

RESUMO

Corpografias em Dança é uma investigação complexa e “indisciplinada”. Desenvolvida entre os campos da Ciência da Informação e Ciência da Linguagem, a pesquisa vincula-se, fortemente, ao Campo da Dança e fundamenta-se, essencialmente, por bases filosóficas, conjugando assim, distintas fronteiras disciplinares. Tal trama teórica é desenvolvida a fim de tornar visível o pressuposto que move nossas questões, sendo ela: a hipótese de que o corpo experimenta, sensivelmente, a informação, e que por vias da gestualidade podemos evidenciar essa subjacente relação. O princípio de nossa argumentação volta-se, de tal maneira, para a reflexão filosófica sobre o corpo, com vistas a apontar a complexidade desse nosso principal objeto e, igualmente, sugerir uma abordagem que o considere em constante comunhão com o mundo. Assim, perscrutamos a ontologia da carne em Merleau-Ponty para torná-la pano de fundo do jogo entre os elementos que trouxemos à tona para integrar e compor o traçado desejado. Dentre tais elementos, a informação é o primeiro a ser desdobrado, deixando revelar seus aspectos sensíveis e qualitativos que serão chamados de infosignos. Nessa verticalização, a informação ganha seu direito e seu avesso, seu visível e invisível e, antes de tudo, torna-se potência, a ser atualizada diante de um corpo que é seu dispositivo. Em seguida, o gesto passa a ser revisado diante de uma literatura que vai da antropologia e filosofia até a perspectiva somática e a dança. Diante do que é apresentado, ele é tomado enquanto medialidade pura e tem na gestualidade seu lado mais aparente. Quanto à abordagem no campo da dança, promovemos breve retrospectiva, que compreende a emergência da dança moderna na virada do século XIX para o XX. Partindo do esquema de François Delsarte, que procurava indicar associações entre os gestos e emoções humanas, percorremos algumas reflexões artísticas, dentre as quais destacam-se os sistemas elaborados por Rudolf Laban, que ofereceram importante referencial para nossas demandas de análise. A partir daí foi possível consolidar nosso entendimento a respeito da improvisação em dança, como um exercício criativo capaz de provocar o agenciamento de alteridades imaginárias que podem apontar para o caráter sensorial e emotivo da informação. Dedicamo-nos, então, ao debate sobre as espacialidades e que aqui está centralizado no corpo. Nesse âmbito, incluem-se a noção de corpografia - sob o ponto de vista de Britto e Jacques - e, a partir dela, nossas concepções de lugar, espaço e ambiência - elaboradas para fins analíticos -, como tempos distintos da experiência corporal na entidade física. A esta altura, concluímos nossa cartografia de pesquisa e nos dirigimos para a análise de nossas corpografias em dança, que conformam nosso objeto empírico. Com esse objetivo, foi desenvolvida uma metodologia de pesquisa, na qual bailarinos voluntários, de várias partes da América do Sul e Europa, registraram vídeos de improvisação em dança em espaços públicos, diante de prévia orientação. Assim, o trabalho elaborado compreende a informação, o corpo, o gesto, e o espaço como elementos de uma mesma carne que operam em sinergia e para os quais se faz necessário um ponto de vista complexo: que os desdobre, os tensione e os conjugue. São esses os esforços e contribuições desta pesquisa que, ao tracejar o desenho de uma linha invisível de sentido entre a informação e gestualidade, já suscita seu desmanche no corpo, ininterruptamente movente.

Palavras-chave: Corpo. Ontologia da Carne. Informação. Infosigno. Gesto. Gestualidade. Dança. Improvisação em dança. Corpografias em dança.

RÉSUMÉ

Corpographies en Danse est une recherche complexe et « indisciplinée ». Développée entre les domaines de la Science de l'information et des Sciences du langage, l'investigation se lie fortement aussi au terrain de la Danse et s'appuie, principalement, pour des fondements philosophiques, débordant et conjuguant donc, différentes frontières disciplinaires. Cette trame théorique est développée afin de rendre visible la présupposition qui déplace notre quête, que ce soit: l'hypothèse que le corps éprouve, sensiblement, l'information et qu'à travers la gestualité nous pouvons mettre en évidence cette relation sous-jacente. Ainsi le début de notre argumentation est orienté par une réflexion philosophique sur le corps, en vue de souligner la complexité de notre objet principal et également, de proposer une approche qui réfléchit ce corps en communion constante avec le monde. Nous nous référons à l'ontologie de la chair chez Merleau-Ponty, que nous plaçons à l'arrière-plan du jeu entre les éléments que nous avons mis en lumière afin d'intégrer et composer le tracé souhaité. Parmi ces éléments, l'information est le premier à être déployé, révélant ses aspects sensibles et qualitatifs qui seront appelés *infosignes*. Dans cette direction, l'information trouve son devant et son envers, son visible et son invisible, et avant tout elle devient puissance, qui doit être actualisée devant un corps qui est son dispositif. Ensuite, le geste est révisé dans une revue de littérature qui va de l'anthropologie et la philosophie à la perspective somatique et la danse. Face à ce qui est présenté, le geste est saisi en tant que médialité pure, ayant dans la gestualité son côté le plus apparent. Quant à l'approche sur le terrain de la danse, nous proposons un bref panorama historique qui inclut l'émergence de la danse moderne au tournant du XXe siècle. Partant du schéma de François Delsarte qui cherchait à indiquer les associations entre les gestes et les émotions humaines, nous avons examiné quelques réflexions artistiques parmi lesquelles on peut souligner les systèmes élaborés par Rudolf Laban, qui nous serviront partiellement dans les analyses. De ce point de vue nous appréhendons l'improvisation en danse comme un exercice créatif capable de provoquer l'agencement des altérités imaginaires qui peuvent pointer le caractère sensoriel et émotif de l'information. De là nous nous questionnons les spatialités, ici centrées sur le corps. Intervient alors la notion de corpographie, à partir du point de vue de Britto et Jacques, d'où est avancée une conception du lieu, de l'espace et de l'ambiance - à des fins analytiques - comme des temps distincts de l'expérience corporelle dans l'entité physique. A partir de cette cartographie théorique nous passons à l'analyse des corpographies en danse, qui constituent notre objet empirique. Pour cela nous avons créé une méthodologie de recherche dans laquelle des danseurs volontaires de plusieurs parties de l'Amérique du Sud et de l'Europe ont enregistré des vidéos d'improvisation en danse, dans des espaces publics, avec des consignes données en préalable. Le travail développé comprend l'information, le geste e l'espace comme des éléments d'une seule chair qui opèrent en synergie et pour lesquels il faut déterminer un méta-point de vue, qui permet de les déployer et de les conjuguer. L'apport de notre recherche apparaît dans le traçage d'une ligne invisible de sens entre l'information et la gestualité, qui suscite déjà son désassemblage dans le corps, toujours en mouvement continu.

Mots clés: Corps. Ontologie de la chair. Information. Infosigne. Geste. Gestualité. Danse. Improvisation en danse. Corpographie en danse.

ABSTRACT

Bodygraphies in Dancing is a complex and “undisciplined” investigation. It has been developed in between the fields of Information Sciences and Language Sciences, and it has been deeply rooted to the Dance Field and is essentially fundamented by philosophical grounds, conjugating therefore distinct disciplinary boundaries. Such theoretical weave is developed in order to make visible the presumptions that move our issues, which are: the hypothesis that the body experiments information quite much, and that gestures make this subjacent relation evident. The principle of our argumentation goes somewhat around the philosophical reflection about the body so as to point out the complexity of our main research object and to equally suggest an approach which considers it in constant communion with the world. This way we investigate the onthology of the flesh by Merleau-Ponty to make it the background for the game among the elements we point out to integrate and shape up the desired design. Among such elements, information is the first one to be unfolded, unraveling its sensitive and qualitative aspects which will be named infosigns. In such verticalization, information gets its right side and its inside out, its visible and its invisible sides, and above all, it becomes potency, to be updated before a body which is its trigger. Further on, the gesture comes to be revised with views of a literature that ranges from antropology and philosophy to the somatic perspective and the dance. Due to what is presented, it is taken as pure mediality and has in gesturing its most aparent side. Concerning the dance field approach, we promote brief retrospective which compromises the urge of modern dance at the turn of the 19th to the 20th century. Having François Delsarte’s schematic as a starting point, who attempted to show associations between gestures and human emotions, we glide through some artistic reflections such as the systems elaborated by Rudolf Laban, the most outstanding ones, which are important references ground to our analysis demands. From that being done we could consolidate our understanding of improvisation in the dance, as a creative exercise able to provoke the acting of imaginary alterities which may point to the sensorial and emotional character of information. We have therefore dedicated ourselves to the debate over the spacialities which are here focused in the body. In such scope, the notion of bodygraphy has been included – under Jacques and Britto’s points of view – and from this notion, our conceptions of place, space and ambience – elaborated for analytical ends - have also been included, as distinct times of the bodily experience in the physical entity. Up to this point, we conclude our research cartography and go towards the analysis of our bodygraphs in dancing, which conform with our empiric objective. With that in mind, a research methodology was developed in which volunteer dancers from various parts of America and Europe made videos of dance improvisation in public spaces according to previous orientation. That way the elaborated work encompasses the information, the body, the gesture and the space as elements of the same flesh which operate in sinergy and demand a complex point of view that can unfold, tighten and conjugate them. Such efforts and contributions of this research design an invisible thread of sense between information and gesturing which untangles as it is built since the body is an ever moving (meaningful) entity.

Key-words: Body. Onthology of the flesh. Information. Infosign. Gesture. Gesturing.
Dance. Dance improvisation. Bodygraphies in Dancing.

RESUMEN

Corpografías en Danza es una investigación compleja e “indisciplinada”. Se desarrolla entre los campos de la Ciencia de la Información y de la Ciencia del Lenguaje, la investigación se vincula fuertemente al Campo de la Danza y se fundamenta esencialmente en bases filosóficas, lo que se conjuga en distintas fronteras disciplinares. Tal trama teórica se desarrolla a fin de hacer visible la suposición que mueve nuestras cuestiones, siendo ella: la hipótesis de que el cuerpo experimenta sensiblemente la información, y que por vías de la gestualidad podemos evidenciar esa subyacente relación. El principio de nuestra argumentación se vuelve para la reflexión filosófica sobre el cuerpo, con vistas a apuntar la complejidad de ese nuestro principal objeto y, igualmente sugerir un enfoque que lo considere en constante comunión con el mundo. Así, exploramos la ontología de la carne en Merleau-Ponty para hacer trasfondo del juego entre los elementos que trajimos a la superficie para integrar y componer el trazado deseado. Entre los elementos, la información es el primero a ser desdoblado, dejando revelar sus aspectos sensibles y cualitativos que serán llamados de infosignos. En esa verticalización, la información gana su derecho y su contrario, su visible e invisible y, antes de todo, se hace potencia, a ser actualizada delante de un cuerpo que es su dispositivo. Enseguida, el gesto pasa a ser revisado delante de una literatura que va desde la antropología y filosofía hasta la perspectiva somática y la danza. Delante de lo que se presenta, él es tomado mientras medialidad pura y tienen en la gestualidad su lado más aparente. Cuanto al abordaje en el campo de la danza, promovemos una breve retrospectiva, que comprende la emergencia de la danza moderna en la virada del siglo XIX para el XX. Se parte del esquema de François Delsarte, que buscaba indicar asociaciones entre los gestos y emociones humanas, se recoge algunas reflexiones artísticas, entre las que se destacan los sistemas elaborados por Rudolf Laban, que ofrecieron importante referencial para nuestras demandas de análisis. A partir de ahí fue posible consolidar nuestro entendimiento a respecto de la improvisación en danza, como un ejercicio creativo capaz de provocar el conjunto de alteridades imaginarias que pueden apuntar para el carácter sensorial y emotivo de la información. Nos dedicamos, entonces, al debate sobre la espacialidad y que aquí se centra en el cuerpo. En ese ámbito, se incluyen la noción de corpografía – bajo el punto de vista de Britto y Jacques – y, a partir de ella, nuestras concepciones de lugar, espacio y *ambiente* – preparado para fines analíticos -, tales como tiempos distintos de la experiencia corporal en la entidad física. En este punto, concluimos nuestra cartografía de investigación y nos dirigimos al análisis de nuestras corpografías en danza, que son nuestro objeto empírico. Con ese objetivo, se desarrolla una metodología de investigación, en la que bailarines voluntarios, de varias partes de la América del Sur y Europa, registraron vídeos de improvisación en danza en espacios públicos, delante de previa orientación. Así, el trabajo elaborado comprende la información, el cuerpo, el gesto, y el espacio como elementos de una misma carne que operan en sinergia y para los que se hace necesario un punto de vista complejo: que los desdoble, los tense y los conjugue. Estos son los esfuerzos y contribuciones de esta investigación que al trazar un dibujo invisible entre la información y la gestualidad, ya suscita su desmantelamiento en el cuerpo que se mueve continuamente.

Palabras-clave: Cuerpo. Ontología de la Carne. Información. Infosigno. Gesto. Gestualidad. Danza. Improvisación en danza. Corpografías en danza.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	Anúncio na Revista Eletrônica idanca.net.....	27
Figura 2 -	Modelo de formulário preenchido	28
Figura 3 -	Passeio contínuo pela banda de <i>Moebius</i>	78
Figura 4 -	<i>Banda de Moebius</i> , construção	79
Figura 5 -	Informação em camadas	82
Figura 6 -	Informação “descamada”	82
Figura 7 -	Direito e Averso: Informação	83
Figura 8 -	Direito e Averso: Carne e Dispositivo	96
Figura 9 -	The body and the Kinespher	121
Figura 10 -	Direito e Averso: Gesto e Dança.....	136
Figura 11 -	Loïe Fuller, Danse Serpentine	137
Figura 12 -	Linha Histórica da Dança. Vida e morte dos principais personagens citados.....	139
Figura 13 -	Gestos da Cabeça.....	145
Figura 14 -	O <i>Compendium</i> de Delsarte.....	147
Figura 15 -	Ms. Giuseppe: o "homem dos pombos" no <i>Centre Pompidou</i>	208
Figura 16 -	Ambiências e Corporalidades.....	223
Figura 17 -	Linhas Horizontais e Verticais	229
Figura 18 -	Três Tempos do Corpo Espaço.....	230
Figura 19 -	Cartografia da Pesquisa	230
Figura 20 -	Corpografante: Maria, Campinas, Brasil.....	233
Figura 21 -	Corpografante: Ismênia, Salto, Brasil.....	234
Figura 22 -	Corpografante: Luciane, Rio de Janeiro, Brasi.....	235
Figura 23 -	Corpografante: Thamyris, Campinas, Brasi	236
Figura 24 -	Corpografante: Daniela, Campinas, Brasil	237
Figura 25 -	Corpografante : Scheherade, Cidade do México, México.....	238
Figura 26 -	Corpografante: Adeline, La Serena, Chile.....	239
Figura 27 -	Corpografante: Lynda, Berlim, Alemanha	240
Figura 28 -	Três Tempos da Análise	241
Figura 29 -	Maria improvisa na rua 13 de maio	250
Figura 30 -	Os três verbos de Maria	255
Figura 31 -	<i>Ritmar</i> , sequência	256
Figura 32 -	Postura de Espera	257
Figura 33 -	<i>Desvencilhar-se</i> , sequência	258

Figura 34 -	Daniela no teatro vazio	261
Figura 35 -	Daniela, <i>esperar</i>	264
Figura 36 -	Daniela, <i>passar</i>	266
Figura 37 -	Daniela, <i>encontrar</i>	267
Figura 38 -	Scheherazade, folhas e vento	270
Figura 39 -	Scheherazade: <i>buscar</i>	273
Figura 40 -	Scheherazade, buscando	274
Figura 41 -	Scheherazade, jogando	276
Figura 42 -	Scheherazade, <i>esperar</i>	277
Figura 43 -	A escadaria monumental de Lynda	278
Figura 44 -	Lynda e a turista	279
Figura 45 -	Lynda, <i>ultrapassando</i>	280
Figura 46 -	Lynda, gesto repetido	282
Figura 47 -	Lynda, <i>galgar</i>	283
Figura 48 -	Lynda, <i>ultrapassar</i>	285
Figura 49 -	Lynda e o gesto "degrau"	286
Figura 50 -	Lynda, <i>escalonar</i>	287

LISTA DE QUADROS E GRÁFICO

Quadro 1 -	1ª Etapa: escolha e desenvolvimento das ferramentas online.....	25
Quadro 2 -	2ª Etapa: Divulgação da chamada de participação e preenchimento de formulários.....	29
Quadro 3 -	3ª Etapa: elaboração e publicação dos vídeos de dança	31
Quadro 4 -	4ª Etapa: Respostas e publicações do Vídeo-questionário	32
Quadro 5 -	Princípio do <i>Accord de neuvième</i>	144
Quadro 6 -	Noções e Semelhanças em Jousse e Laban	169
Quadro 7 -	Notas: Fator de Movimento Fluência	178
Quadro 8 -	Notas: Fator de Movimento Espaço	179
Quadro 9 -	Notas: Fator de Movimento Peso	181
Quadro 10 -	Notas: Fator de Movimento Tempo.....	182
Quadro 11 -	Ações Corporais Básicas	184
Quadro 12 -	Ações Corporais Derivadas	185
Quadro 13 -	Ações Corporais Incompletas.....	186
Quadro 14 -	Ações dos corpografantes em Laban.....	248
Gráfico 1 -	Gráfico do Esforço.....	175

SUMÁRIO²

1	INTRODUÇÃO	17
1.1	Metodologia em dança: desenho e criação	21
<i>1.1.1</i>	<i>Primeira Etapa: Seleção das ferramentas de pesquisa</i>	<i>24</i>
<i>1.1.2</i>	<i>Segunda Etapa: Chamada de participação</i>	<i>26</i>
<i>1.1.3</i>	<i>Terceira Etapa: Registro da improvisação em dança</i>	<i>29</i>
<i>1.1.4</i>	<i>Quarta Etapa: Registro do questionário</i>	<i>31</i>
2	CORPO ENUNCIADO: das manifestações dos saberes	34
2.1	Um convite complexo e indisciplinar aos “partners”	35
2.2	Sujeitos ao corpo: da querela insolúvel do objeto	39
2.3	Corpo, alma e oscilações filosóficas	41
2.4	“Le Monsieur Machine”	48
3	O CORPO EM MERLEAU-PONTY: do sensível e da carne	55
3.1	Abertura aos mistérios do mundo	57
3.2	Do poder ontológico da experiência	64
4	CORPO E INFORMAÇÃO: emblemas de uma só carne	70
4.1	A Banda de Moebius e seus possíveis	76
4.2	O direito, o avesso e a informação	81
4.3	Eis o dispositivo: da experiência do corpo e da informação	85
5	GESTO TOTALIZANTE ENTRE MARCEL JOUSSE E MERLEAU-PONTY	97
5.1	Homem, um complexo de gestos	101
5.2	Entre palavra e pensamento, o gesto	107
6	DO PRÉ-MOVIMENTO À GESTOSFERA, UMA PERSPECTIVA SOMÁTICA .	117
6.1	Diálogo tônico: dos “músculos” dessa carne	124
6.2	Gestos: a exibição da mediação	130

² Trabalho normalizado segundo a Associação Brasileira de Normas e Técnicas (ABNT), conforme publicação de França, J. (2013).

7	FRANÇOIS DELSARTE, PRINCÍPIOS E SISTEMA.....	140
7.1	A apropriação artística do delbartismo.....	148
7.2	A dança pós-Delsarte	151
7.3	Dalcroze e o “canto do tônus”	158
7.4	De Hellerau ao Monte Verità	163
8	DAS IMPRESSÕES E EXPRESSÕES DO GESTO EM LABAN.....	165
8.1	Laban em exercício	170
8.2	Sistemas labanianos	172
8.2.1	Effort Shape.....	173
8.2.2	<i>Fatores e Sensações do Movimento</i>	176
8.3	Ações Completas e Incompletas.....	182
8.4	Corêutica.....	188
9	ACASO E IMPROVISACÃO EM DANÇA.....	190
9.1	Das alteridades e travessias.....	195
10	ESPAÇO, RESERVA DO IMAGINÁRIO.....	204
10.1	Dos lugares, espaços e microrresistências.....	207
10.2	Corpografias e ambiências	218
10.3	Derivas e Desvios: por uma certa errância.....	225
10.4	Uma cartografia de pesquisa	227
11	CORPOGRAFIAS EM DANÇA: dos corpografantes	232
11.1	<i>Maria, Campinas (SP), Brasil</i>	233
11.2	<i>Ismenia, Salto (SP), Brasil</i>	234
11.3	<i>Luciane, Rio de Janeiro (RJ), Brasil</i>	235
11.4	<i>Thamyris, Campinas (SP), Brasil</i>	236
11.5	<i>Daniela, Campinas (SP), Brasil</i>	237
11.6	<i>Scheherazade, Cidade do México, México</i>	238
11.7	<i>Adeline, La Serena, Chile</i>	239
11.8	<i>Lynda, Berlim, Alemanha</i>	240
12	OS TRÊS TEMPOS DA ANÁLISE	241
12.1	Verbos em ação: do lugar e do movimento.....	244
12.2	Aguardar, Desvencilhar-se e Ritmar: o passadiço de Maria	249
12.2.1	<i>E sua narrativa gestual</i>	254

12.3	Esperar, Encontrar e Passar: o teatro de Daniela	260
12.3.1	<i>E a festa dos convidados ausentes</i>	263
12.4	Buscar, Jogar e Esperar: o parque de Scheherazade	268
12.4.1	<i>E suas mil e uma folhas</i>	273
12.5	<i>Galgar, Ultrapassar e Escalonar: a escadaria de Lynda</i>	277
12.5.1	<i>E seu tabuleiro vermelho e cinza</i>	282
12.6	Breves apontamentos corpográficos.....	289
13	CONSIDERAÇÕES FINAIS	291
	REFERÊNCIAS.....	295
	APÊNDICES	302
	ANEXOS	311

1 INTRODUÇÃO

Apregoaando a necessária emergência de um paradigma complexo que dê conta de pensar o mundo contemporâneo e superar as disjunções e reduções praticadas desde que Descartes separou o campo do sujeito do campo do objeto, Edgar Morin (2005) declara que o princípio da complexidade é aquele pelo qual surgirão novas reflexões, visões e descobertas nas quais se implicam e se conjugam múltiplos e distintos temas. Entretanto como um São João Batista do pensamento complexo, ele anuncia sua vinda, mas não assume o papel do messias. Assim, ele indica que a superação do paradigma simplificador – ainda dominante em nossa ciência - é uma tarefa cultural e histórica que começa a se construir, e para a qual ainda não é possível se elaborar uma teoria, senão algumas reflexões. Sua principal sugestão é aquela que inspira essa pesquisa: é preciso ter metapontos de vista.

A essência da complexidade está na conjunção e envolvimento de elementos disjuntos – como um arranjo proveniente da desordem que, por sua vez, alimenta novos ordenamentos. Em se tratando do corpo, objeto central dessa pesquisa, pareceu-nos mais sensato ampliar o campo de discussão a tratar das singularidades que possam recobri-lo e torná-lo ainda “mais desconhecido”, pois como quer Gil (2007), a docilidade da linguagem e a generalização do uso da palavra corpo, fazem-o cada vez menos existente por si próprio. Para se pensar um enigma, tal como é o corpo, precisamos juntar quantas peças forem possíveis e, para isso, é necessário tensionar as áreas das ciências, fazer transbordar seus limites e promover novas aproximações entre elas.

Nesse contexto, a pesquisa aqui apresentada tem por objetivo elaborar uma trama teórica entre a informação e a gestualidade, constituída nos atravessamentos ininterruptos que se dão entre o corpo e o espaço, relação essa que aqui é promovida e operada na improvisação em dança no espaço público. Desenvolvida com ancoragem em duas áreas distintas, a Ciência da Informação (CI) e a Ciência da Linguagem (CL), que *a priori* não têm o corpo como objeto evidente de questionamento, nossa investigação passa também por um entrosamento fundamental com o campo da dança que, além de contribuir com nossa reflexão, auxiliou-nos a tracejar empiricamente a pesquisa, tendo sido fundamental na criação, estruturação e desenvolvimento metodológico. Trata-se, ainda, de um estudo que se desenvolve - perante cotutela entre duas universidades, a Universidade Federal de Minas Gerais e a Paris-Est -,

entre o Brasil e a França, melhor dizendo, entre Belo Horizonte e Paris, embora alcance outros países durante sua aplicação, o que, certamente, promoveu a ampliação dos desafios de análise quanto às línguas, culturas e teorias experimentadas.

A fundamentação teórica que embasa este estudo é, assim, um reflexo dessa ponte intercontinental, principalmente porque, o período da pesquisa desenvolvido em Paris esteve mais direcionado às investigações bibliográficas e ao desenvolvimento e à aplicação da metodologia. Assim sendo, os autores com os quais trabalhamos se dividiram, embora não exclusivamente, entre franceses e brasileiros, advindos de múltiplas áreas, tais como filosofia, ciência da informação, comunicação, antropologia, dança e arquitetura, citando apenas as principais.

Dentre elas, seguindo o pressuposto complexo e extrapolando circunscrições disciplinares, destacamos a aproximação com a filosofia como a área do saber que nos permitiu atingir o maior amplitude e profundidade para a formulação e ecaminhamento de nossas questões. O primeiro esforço foi o de notar e destacar o exercício cartesiano de simplificação, praticado tanto pela filosofia quanto pelas ciências, no que diz respeito à compreensão do corpo. Ao mesmo tempo, apontamos alguns desacordos que já se instituíam desde o século XVIII - especialmente com a ideia do homem máquina em *La Mettrie*, que argumentava em favor da união entre o corpo e a alma, outrora separados por pensadores como Descartes e, antes dele, Platão, ainda que em outra lógica.

Feito isso, partimos para fenomenologia de Merleau-Ponty – fortemente apoiados na leitura de sua estudiosa, Marilena Chauí -, principalmente, no entendimento que versa sobre a experiência do corpo sensível no mundo, a partir do qual pudemos apreender a ontologia da carne - tomada nesta tese como verdadeiro pano de fundo dos acontecimentos entre informação, gesto e espaço.

Apoiados nessa reflexão filosófica sobre o corpo, procuramos estender suas relações com a informação, empenho que já temos realizado desde que inserimos no campo da CI a inaugural discussão sobre a comunhão entre corpo, informação e tecnologias – a partir do viés semiótico, na pesquisa de mestrado publicada em 2008: *Nós em Rede. Informação, Corpo e Tecnologias*.

Promovendo a verticalização do conceito de informação enquanto signo, tendo como imagem de referência a Banda de Moebius, desdobramo-lo em seus aspectos visíveis e invisíveis, seu avesso e seu direito: seu informe, seu informacional e seu infosigno. Tal estratégia visa um desvelamento das potências e qualidades³ que uma informação guarda e que, em nosso entendimento, podem ser atualizadas na presença de um corpo, que é em si mesmo um dispositivo. A criação dessas categorias nos serve tanto para o exercício de reflexão teórica, quanto para a análise metodológica, na qual elas são recuperadas.

Esclarecidos nossos recortes sobre o corpo e a informação, introduzimos, em seguida, o gesto como questão da pesquisa. Em princípio, isso se deu pela generalizada proposição de Marcel Jousse, que considerava o homem como um complexo de gestos, sendo esse seu principal modo de interagir e estar no mundo. Nesse caminho, o autor parece ir em encontrando com Merleau-Ponty e, assim, pudemos destacar algumas aproximações entre eles, no ponto em que ambos tentam compreender as maneiras pelas quais se imbricam homem e mundo.

A discussão sobre o gesto segue então em direção à dança, passando inicialmente pela perspectiva somática, na qual se destaca o pensamento de Hubert Godard e, depois, alcançando a filosofia de Agambem, que irá tratá-lo como medialidade pura e apostar na dança como forma de recuperação dos gestos perdidos pelo homem contemporâneo na ruptura que esse estaria sofrendo desde a antiguidade. Com esse entendimento, construímos argumentos plausíveis que validam a compreensão da dança entre a potência e o ato, o que nos fará derivar para a diferenciação e, ao mesmo tempo, conjugação do gesto e da gestualidade, e nos dará aporte para reflexão sobre a exibição do acontecimento que há entre eles.

Deste ponto e sem peder de vista o gesto, mergulharemos na dança moderna em uma breve recuperação histórica, onde se demonstra-se como a criação do movimento dançado está plenamente envolvida no pensamento e nas práticas do corpo – que, certamente, integram um tempo e uma conformação sócio-cultural datada. Veremos, assim, certas ideias e experimentos artísticos que, uma vez difundidos, principalmente na Europa e nos Estados

³ No contexto desta tese a noção de qualidade da informação distingue-se daquela mais comumente tratada nas Ciências da Informação e, por isso, não diz respeito às suas propriedades de organização e disposição em relação aos sistemas de informação. Como será esclarecido mais adiante, os aspectos qualitativos da informação aos quais nos referimos dizem respeito à própria latência de significação da informação.

Unidos – embora tenham chegado ao Brasil posteriormente -, consolidaram-se como escolas que, posteriormente foram sendo revistas, o que, naturalmente, provocou segregações entre os admiradores de alguns dos artistas, pedagogos e teóricos que se destacaram, desde o último século.

Neste caminho, encontraremos Rudolf Laban e destacaremos sua perspicaz maneira de observar o movimento, bem como algumas das relevantes ferramentas que ele criou a fim de analisá-lo. Faremos alguns de seus sistemas que serão, parcialmente, utilizados em nossa análise. O percurso na dança prossegue até o momento em que se apresentam o acaso e a improvisação e, com isso, passamos a afirmar que entre o corpo e o espaço estabelece-se o movimento dos infosgnos, sendo eles atravessadores de nossa corporeidade que, decisivamente, se abre ao espaço. É por essa abertura à convocação de nossa sensibilidade que, enfim, chegaremos à noção que dá nome a essa tese, a de corpografias – aqui trabalhada sob o ponto de vista de Britto e Jacques.

Nossos argumentos são então reforçados pelas discussões que perpassam a cidade e seus cidadãos cotidianos, apontando problematizações atuais que dizem respeito aos modos como os corpo (des)ocupam os espaços públicos. Diante da noção de corpografia e de outras reflexões sobre espacialidades, discutiremos e nos posicionaremos sobre os conceitos de lugar, espaço e ambiência. Disso concluiremos que, em nossas perspectivas, eles são distintos momentos de atualização que o corpo é capaz de realizar, segundo a potência da entidade física considerada. A informação em trânsito aparece, então, como uma espécie de conteúdo latente e invisível desse lugar, espaço, ambiência e também do corpo, do gesto, da gestualidade, ou melhor dizendo, da textura de toda essa carne, individualmente costurada e amalgamada pela informação.

Da deriva que é promovida pelas corpografias em dança e da conjugação de alteridades e sensorialidades que integram a improvisação, é que iremos construir nosso jogo metodológico apresentado em um tópico exclusivo dessa tese. Para finalizar, apresentaremos nossos participantes e justificaremos nosso desenho de análise, bem como a seleção que irá distinguir o exame desses que chamaremos de corpografantes. Discutiremos os resultados aos quais conseguimos chegar, bem como nossas descobertas de pesquisa, perante todo o arranjo complexo aqui descrito, contando desde já com a incompletude à qual estaremos fadados.

Afinal, a ciência, bem como o ente, é um sistema aberto, que em si sempre comporta brechas e lacunas. Enquanto seres atravessados estamos impossibilitados de produzir um conhecimento puro. Aceitar as cavas é nossa maneira de começar a preencher o pensamento transbordado, sobre o mundo e o corpo.

1.1 Metodologia em dança: desenho e criação

Como já destacamos, nossas investigações envolvendo o corpo e a informação foram iniciadas tendo em vista também a tecnologia como um elemento em questão. Naquele ensejo, a conjugação desses três pontos de análise foi realizada por meio de uma experiência em dança – que se tornou nosso objeto empírico - proposta pelo *Coletivo Movasse*⁴. Nessa experiência, que deu origem ao espetáculo *Imagens Deslocadas* (2006), desenvolveu-se um processo criativo no qual os bailarinos, por meio de um site público na internet, realizaram a troca de inúmeros vídeos de improvisação em dança.

Na ocasião e como uma das conclusões de pesquisa, percebemos que a questão tecnológica, a princípio bastante relevante na fala dos bailarinos, sofreu uma espécie de naturalização durante o processo, e assim, a tecnologia – após vencidas as barreiras do manuseio – deixou de ser questionada, tornando-se habitual. Ela passou então a ser vista pelos bailarinos como uma facilitadora no desenrolar das atividades de criação. Certamente, o uso das tecnologias enquanto ferramentas de comunicação e produção artística interferiu na construção coletiva do espetáculo, e esses aspectos foram considerados na pesquisa de mestrado. No entanto, e para além disso, essa experiência “facilitadora” nos instigou, posteriormente, no contexto da metodologia de pesquisa que agora apresentamos.

Envolvendo as questões inesgotáveis a respeito da relação entre corpo e informação uma nova etapa de pesquisa começou a ser construída na realização do doutorado e, nesta, outro elemento passou a integrar a trama: o gesto. Buscávamos refletir sobre o caráter informacional do gesto, mas não simplesmente aquele que se encerra em espécies de sinais,

⁴ O Movasse surgiu em 2005, em Belo Horizonte, com a proposta de ser um coletivo de criação, o que implica em um espaço que pretende manter o trânsito livre de pessoas, informações e idéias no que tange a dança contemporânea – reunindo e praticando pensamentos sobre o movimento. Os quatro bailarinos idealizadores são: Andréa Anhaia, Carlos Arão, Ester França e Fábio Dornas.

facilmente reconhecidos no contexto de uma relação interpessoal e em certa cultura. Queríamos questionar, compreender e evidenciar os modos como o caráter gestual do sujeito integra e individualiza o corpo e qual seria o papel da informação neste processo. Com isso, nos dirigimos tanto aos aspectos tangíveis, quanto à subjetividade da qual a gestualidade parece estar impregnada, e nos perguntamos se não haveria na informação algo que tramasse essa imbricação envolvendo o corpo, o gesto e, necessariamente, o espaço no qual se dão essas construções. Sob nosso ponto de vista, é permeado pelo movimento da informação que o corpo se alinha ao gesto e, diante disso, pretendemos construir uma linha imaginária entre esses dois elementos, a fim de torná-la evidente ao menos ao pensamento.

Uma vez mais, a dança se apresentou como a linguagem a partir da qual pudemos reunir os aspectos tangentes à pesquisa. Diante da experiência com o Movasse e da literatura já visitada, foi possível compreender que a técnica de improvisação em dança tem a informação como um agente, e que essa informação diz respeito ao corpo e também ao espaço. A dança nos oferecia, assim, a possibilidade de traçar o desenho que desejávamos, pois nos apresentava o gesto a ser analisado, em plena composição. Tínhamos, aí, nosso arranjo informacional improvisado, apresentado na forma de gestos.

No entanto, continuava em aberto, um aspecto prático da pesquisa a se desenrolar: como avaliar improvisações em dança em espaços pertinentes, que não fossem o do palco, da performance ou do projeto, já cheio de sentidos anteriores? Desejávamos provocar a constituição de um objeto empírico original e foi nesse momento que as tecnologias reapareceram, novamente como “facilitadoras”. Desta vez, a facilitação não se referia ao objeto artístico, mas sim aos procedimentos metodológicos. Para dar este passo, a experiência que já se imaginava, precisava ser testada e isso foi feito no corpo da própria pesquisadora.

Recém chegada a Paris para o meu estágio doutoral, visitante de primeira viagem, intriguei-me com a coincidente leitura de “Modernidade Líquida” de Bauman (2001), livro no qual ele descreve a praça de *La Défense*⁵, na margem direita do Sena, como um não-lugar. O conceito remete a uma categoria de lugares, nas palavras do autor, “ostensivamente públicos, mas enfaticamente não civis” (Bauman, 2001, p.119), e que desencorajam a permanência e

⁵ Optamos pelo uso do *italico* na grafia de termos e trechos estrangeiros, inclusive nas notas de tradução.

destinam-se tão somente à passagem das pessoas. A interrogação que se formulava dizia respeito a como um corpo se comportaria, atravessaria ou até mesmo integraria esse lugar e que propostas poderiam ser feitas para esse exercício. Como se apropriar de um não lugar? Ou como nele estando, não experimentá-lo? Que possibilidades estavam guardadas nessas relações? Que relações eram negadas nessa interação?

Não tendo respostas para as perguntas que me fazia, eu tinha a imensa chance de experimentar, fisicamente, essa dúvida. Como bailarina, entendia, deste então, a improvisação em dança como um artifício capaz de sensibilizar o corpo para as vivências no espaço, promovendo um movimento criativo e relacional. Nesta composição do instante, misturam-se e confundem-se aspectos característicos do lugar e da gestualidade própria ao corpo que o apreende. Resolvi visitar a *La Defense* e lá registrar um vídeo de improvisação em dança.

Na verdade, o primeiro teste aconteceu na *Maison du Brésil*, prédio onde eu morava. Depois senti-me mais segura pra ir a *La Defense* e, em seguida, a curiosa experiência foi estendida para outros lugares em teste, como o *Parc André Citroën* e, posteriormente, o grande pátio do *Centre Pompidou* e a *Pont Neuf*. Esses dois últimos acabaram sendo editados como vídeos de dança para duas distintas demandas no Brasil. Já o primeiro lugar é um dos prédios da *Cité Universitaire (Cité U)*, bastante visitado por ser, assim como a *Foundation Suisse*, uma construção assinada pelo renomado arquiteto francês *Le Corbusier* – no caso da *Maison du Brésil*, em parceria com o brasileiro Lúcio Costa. Os dois prédios, próximos entre si, tornaram-se elementos de construção da performance *Metastasis*⁶, que desenvolvi e apresentei depois, com a também bailarina, pesquisadora e habitante da Cité U, Carolina Natal. Não irei me prolongar na descrição das experiências⁷ de cunho artístico que resultaram desse primeiro movimento até o inóspito quadrilátero de Bauman (2001). O que nos importa agora é dizer do desenho metodológico que surgiu de toda essas experimentações que envolviam o corpo, o lugar público e a improvisação em dança.

⁶ Ver Anexo D – *Performance: Metastasis*

⁷ Durante o período em que estive em Paris mantive um blog sobre minhas experiências na cidade. Com as ideias para a metodologia de pesquisa se firmando, comecei a fazer uns testes de improvisação em dança, em espaços diversos. Os Anexos A, B e C relatam algumas dessas experiências. Eles apresentam trechos de textos publicados e recuperados do site: www.corpographie.blogspot.com. Junto a eles estão *frames* dos vídeos que foram registrados. O material apresentado é assim uma espécie de gênese das corpografias em dança, uma prévia do formato que elas viriam a ter, testado no corpo de pesquisadora.

A metodologia que apresentaremos foi desenvolvida em três distintas etapas que pretendem abarcar o traçado da informação à gestualidade a partir da experiência de uma corpografia dançada, ou seja de uma improvisação em dança acontecida em distintos lugares públicos. É importante destacar que optamos por realizar toda a aplicação da pesquisa através da internet, uma vez que esse meio atendeu nossa intenção de alcançar diversos ambientes culturais, apreendendo assim, lugares e corpos distintos.

É certo que questões sociais e culturais são determinantes no que tange à relação e conformação corpo-espaco e que, abrindo nosso leque de observação, produz-se maior variação no que se refere às configurações gestuais e ao tipo de informação que entra em jogo em uma proposta corpográfica. No entanto, antes do resultado dessa configuração, interessamos o processo, ou seja, o desenho que se estabelece entre a informação e a gestualidade, e, ainda, a dinâmica dessa experiência que, acreditamos, se apresenta de modo semelhante. Nesse sentido, entendemos que, quanto mais culturalmente diversa fosse nossa mostra corpográfica – diferentes corpos e lugares -, mais rica e curiosa poderia ser nossa avaliação da dinâmica proposta entre informação e gestualidade. Dessa forma, nosso convite à participação na pesquisa foi feito a bailarinos, profissionais ou não, que residissem em cidades da América do Sul ou Europa, atendo-se, à quatro línguas: português, francês, inglês e espanhol. Vejamos agora cada uma das etapas desenvolvidas.

1.1.1 Primeira Etapa: Seleção das ferramentas de pesquisa

Na primeira etapa da pesquisa nossa intenção foi a de selecionar e traçar um breve perfil dos participantes, que deviam então sugerir um lugar público em sua cidade, no qual pudessem elaborar e registrar um curto vídeo de improvisação em dança e, em seguida, nos enviar. Nosso primeiro passo foi então viabilizar a comunicação e instrumentalização entre pesquisadores e pesquisados através de ferramentas disponíveis na internet. Nesse momento preparatório, selecionamos os provedores que seriam utilizados e, para tanto, a principal característica buscada relacionava-se aos aspectos de usabilidade das interfaces, para evitar que os participantes tivessem maiores dificuldades em empregá-las. Nesse processo, buscamos alguns sites que ofereciam os serviços de criação de *blogs*, elaboração de formulários e *upload* e distribuição de vídeos, a partir disso, selecionamos as seguintes ferramentas, de acordo com cada função:

- ❖ Blog: www.blogspot.com
- ❖ Formulário: www.jotform.com
- ❖ Vídeo: www.vimeo.com

Para permitir o acesso de mais pessoas interessadas na pesquisa, todas as ferramentas de comunicação com o usuário ganharam quatro versões distintas nas línguas já citadas. Criamos também um email exclusivo para as possíveis questões que surgiriam durante o processo: corpographie@yahoo.com.br

O Quadro 1 resume as atividades realizadas durante essa primeira etapa preparatória da pesquisa e informa os endereços de acesso aos *blogs* e demais ferramentas utilizadas:

Quadro 1 - 1ª Etapa: escolha e desenvolvimento das ferramentas online

Quadro Metodológico_01			
Período	Ferramentas	Objetivos	Resultados e Links
Junho de 2011	E.mail: criamos um correio eletrônico específico para o contato a respeito da pesquisa.	1. Abrir um canal de contato exclusivo para a pesquisa, no qual poderíamos tirar dúvidas e demandar os ajustes necessários durante o processo.	Como previsto, o email foi utilizado para responder a dúvidas e trocar informações. corpographie@yahoo.com.br
	Blog: por um conhecimento prévio optamos pelo sistema <i>blogspot</i> , disponibilizado pelo <i>google</i> . Durante o processo de elaboração, os blogs foram testados e analisado por alguns voluntários, para breves ajustes de usabilidade.	1. Desenvolver um blog descritivo da pesquisa, no qual os usuários pudessem se informar a respeito de nossos objetivos e pretensões metodológicas; 2. Permitir que os interessados compreendessem o perfil que buscávamos, bem como a forma de participação; 3. Dar acesso ao formulário de inscrição.	Foram desenvolvidas quatro versões de um mesmo blog, cada qual em uma língua diferente e que podem ser acessados nos seguintes links: português> ww.corpographiept.blogspot.com francês> www.corpographiefr.blogspot.com espanhol> www.corpographiees.blogspot.com inglês> www.corpographieen.blogspot.com
Março e Junho 2011	Formulário: Foi feita uma breve pesquisa para a seleção do sistema a ser utilizado e à partir disso optamos pelo "Jotform" que nos ofereceu funcionalidades adequadas e simplicidade na navegação e usabilidade. Realizou-se um período de testes com alguns voluntários, para ajustes necessários.	1. Elaborar um formulário que nos permitisse traçar o perfil dos bailarinos participantes e os interesses dos mesmos na pesquisa; 2. Utilizar uma ferramenta online de fácil acesso; 3. Acessar, organizar e manipular os dados recolhidos com facilidade.	Os formulários também foram desenvolvidos nas quatro línguas; português, francês, espanhol e inglês. A interface foi disponibilizada para acesso on line e havia uma área de administração, na qual podíamos ir acompanhando os resultados, através de um login e senha. http://www.jotform.com
Agosto de 2011	Vimeo: Criamos uma conta no site www.vimeo.com para possibilitar o envio dos vídeos. Optamos por tal sistema devido a simplicidade de sua interface, mas foi preciso fazer um investimento financeiro, uma vez que o volume de dados armazenados foi maior do que o permitido para contas gratuitas.	1. Criar um canal de distribuição de vídeos, pelo qual cada um dos participantes pudesse postar os vídeos realizados. 2. Contar com um espaço de armazenamento online onde pudéssemos visualizar os vídeos.	Seguindo instruções enviadas por email e mediante o fornecimento de login e senha, os participantes postaram um total de 28 vídeos em nossa conta no site. Eles se encontram disponíveis para a análise, podendo ser visualizados no link seguinte: http://vimeo.com/search/videos/search:corpographie/st/d8db2c1e

Fonte: Elaborado pela autora.

1.1.2 Segunda Etapa: Chamada de participação

Em um segundo momento, voltado mais diretamente para a aplicação da pesquisa, divulgamos uma chamada de participação direcionada a bailarinos que, uma vez interessados, eram convidados a visitar o *blog* da pesquisa onde era possível obter mais informações sobre o processo e, ao mesmo tempo, acessar o formulário de participação. Abaixo a chamada em suas quatro versões:

- ❖ *Convido os bailarinos(as) interessados em improvisação e dança em espaço público a participarem da pesquisa de doutorado CORPOGRAPHIE realizada entre Brasil e França. Informações e Inscrições no Blog*
- ❖ *J'invite tous les danseurs intéressés par l'improvisation et la danse dans l'espace public à participer à la recherche doctorale CORPOGRAPHIE réalisée entre le Brésil et la France. Renseignements et inscriptions sur le Blog*
- ❖ *Invito a todos los bailarines interesados en la improvisación y la danza en el espacio público a participar en la investigación doctoral CORPOGRAPHIE realizada entre Brasil y Francia. Información e inscripción en el Blog*
- ❖ *I would like to invite the dancers interested in improvisation and dance in public space to participate in the doctoral research calls CORPOGRAPHIE and carried between Brazil and France. Information and registration on Blog*

A difusão do anúncio foi feita em duas redes sociais especializadas em dança, através de uma conta já existente, o que nos proporcionou o uso de um grupo de contatos previamente estabelecido. São elas: www.movimiento.org, em língua espanhola, e www.danc-tech.net, em língua inglesa. O Facebook também foi utilizado, embora não seja uma rede específica da área, mas permitiu uma divulgação mais ampla do convite, inclusive através do recurso de “compartilhamento” de publicações, que fez com que usuários da rede pudessem replicar o texto entre amigos, provocando um efeito viral de difusão. Além das redes sociais, foram utilizadas listas de emails direcionadas para estudantes e profissionais da dança, incluindo as de algumas universidades, e ainda houve divulgação em uma revista eletrônica brasileira chamada *idança*, como ilustrado abaixo, na Figura 1:

Figura 1 - Anúncio na Revista Eletrônica idanca.net

idanca.net

NOTÍCIAS | ACONTECE

Doutoranda convoca bailarinos a participar de pesquisa

por Idança • 26/09/2011

A doutoranda Graziela Andrade está realizando uma pesquisa entre Brasil (Escola de Ciência da Informação da UFMG) e França (Equipe Cédric, Ciências da Linguagem, Paris-Est) denominada **Corpographie**. Ela convita bailarinos da América do Sul e Europa a contribuir com o desenvolvimento de sua pesquisa, que tem como objetivo "definir, discutir e evidenciar a escrita do corpo no espaço e a inscrição do espaço no corpo, através da análise gestual do movimento de improvisação em dança contemporânea em espaços públicos distintos".

A primeira etapa consiste na inscrição dos interessados via formulário online, que pode ser preenchido num dos blogs do projeto - em português, francês, inglês e espanhol. Em seguida, os inscritos poderão colaborar com o trabalho de Graziela criando pequenos vídeos de improvisação de até 3 minutos em espaços públicos. A terceira etapa será responder a um questionário após a finalização da gravação dos vídeos. Mais informações sobre a pesquisa e sobre quem pode participar nos blogs:

Os endereços dos blogs são:
<http://www.corpographiept.blogspot.com/>
<http://www.corpographiefr.blogspot.com/>

INTRODUÇÃO

APOIO:

FONDS

CHARGE LANGUAGE

QUEM SOMOS

movi mien w.org

idanca.txt
clique aqui para baixar /

Fonte: Revista eletrônica idanca.net. Disponível em:<<http://www.idanca.net>>. Acesso em: 25 set. 2011.

A partir dessas ações de divulgação, os interessados preencheram um formulário que tinha como objetivo colher dados gerais sobre os bailarinos, a fim de desenhar um perfil dos participantes e identificar as regiões e lugares propostos para os registros dos vídeos. Abaixo, na Figura 2, segue um modelo do formulário preenchido, onde explicitam-se os dados que foram recolhidos:

Figura 2 - Modelo de formulário preenchido⁸

Submission Date	2011-10-13 19:27:29
Sobrenome, Nome	
Data de Nascimento	March 26 1992
Local de Nascimento	São Bernardo do Campo Brasil
E-mail:	
Número de Telefone	
Endereço	Endereço: Cidade: Campinas Estado / Província: São Paulo Código postal / CEP: País: Brazil
• Sugira, na cidade em que você mora, um lugar que tenha as seguintes características: um espaço público, aberto, luminoso e, por onde, as pessoas estejam em passagem.	Centro de Convivência de Campinas
Possui experiência em improvisação em dança?	Alguma
Fale, brevemente, sobre seu trajeto em dança. (5 linhas)	Iniciei meus estudos em dança nas escolas informais desde 4 anos de idade e atualmente faço dança dentro da Universidade de Campinas (UNICAMP).
O que lhe motiva a participar dessa pesquisa? (5 linhas)	Meu interesse está em cada vez mais ampliar o intercâmbio entre a dança produzida pelos artistas e a população, podendo ser ela do próprio país ou de outros.

Fonte: Elaborado pela autora.

Ao final do processo obtivemos **47** formulários preenchidos, sendo **1** em inglês, **10** em francês, **9** em espanhol e os outros **27** em português. As inscrições vieram de **29** cidades diferentes localizadas em um dos **10** países seguinte: *Alemanha, Bélgica, Brasil, Colômbia, Chile, Espanha, França, Itália, Venezuela e República Checa*. Essa variedade atendeu ao nosso desejo de alcançar lugares distintos para o registro dos vídeos e mostrou-se relevante para o escopo de nossa pesquisa.

⁸ Os dados de identificação do participante foram retirados, a fim de resguardar a privacidade deles.

Assim sendo, consideramos a divulgação satisfatória e o número de formulários obtidos, suficiente. Encerrado o prazo de aplicação, cada um dos formulários foi analisado, e alguns ajustes em relação aos lugares escolhidos foram demandados aos participantes, individualmente, através do email que havíamos criado. Isso ocorreu a fim de que todos eles estivessem dentro dos mesmos critérios que foram estabelecidos no formulário. Feito isso, optamos por não estabelecer uma prévia seleção entre os inscritos, já que acreditamos que algumas pessoas poderiam não se disponibilizar para a segunda etapa, que exigia do participante mais esforço e tempo. Dessa maneira, a seleção acabaria sendo natural e de acordo com o real interesse de cada um. Todos os bailarinos que preencheram o formulário foram convidados a participar da próxima etapa da pesquisa. O Quadro 2, abaixo, resume as atividades que acabamos de descrever.

Quadro 2 - 2ª Etapa: Divulgação da chamada de participação e preenchimento de formulários

Quadro Metodológico_02		
Período	Objetivo Geral: Convidar bailarinos que morassem na América do sul ou Europa para participarem da pesquisa através da criação de vídeos de improvisação em espaços públicos de suas cidades. Foi feita uma pequena Chamada de Participação em quatro 4 línguas, a qual os	
	Ferramentas	Abordagem
Setembro e Outubro 2011	Redes Sociais	Fizemos a divulgação em duas redes sociais especializadas em dança: Dance-tec.net e Movimento.org. Foi utilizada a conta pessoal da pesquisadora para fazermos uso da rede de conexões previamente estabelecida, o mesmo se deu no Facebbok que por sua vez não está diretamente atrelado a área de dança.
	Mailing List	Contatos pessoais e institucionais (teatros, universidades, escolas de dança, etc) de email foram acionados através do envio da chamada de participação via coreio eletrônico
	Revista	A revista eletrônica brasileira "idança" foi contactada e publicou uma nota em português sobre a pesquisa, bem como os links dos blogs para participação.
	Formulários	Através dos blogs ou dos links divulgados nas chamadas os interessados foram direcionados para os formulários em sua respectiva língua, obtivemos 47 formulários preenchidos no total de válidos.

Fonte: Elaborado pela autora.

1.1.3 Terceira Etapa: Registro da improvisação em dança

Iniciou-se então a próxima etapa da pesquisa, que tratava do efetivo registro dos vídeos. Os participantes foram instruídos⁹ a escolher três verbos que, na percepção deles, qualificassem o local escolhidos para dançar e, por fim, deviam se dirigir até esse lugar e lá improvisar os movimentos inspirados também pelos verbos escolhidos. O vídeo deveria ser registrado uma só vez sem qualquer tipo de edição. Junto com todas as instruções de gravação, os bailarinos receberam também um protocolo sobre como inserir seu vídeo na página do *vimeo* que

⁹ Os protocolos e ferramentas de pesquisa são apresentados nos Apêndices de A até E.

havíamos criado. No total, recebemos **19 vídeos**, no entanto, três deles estavam fora das normas e não serão considerados em nossas análises pelas justificativas que se seguem.

O vídeo “*Corpographie_Zenaida y Francia_Venezuela*”, além de trazer duas pessoas à cena – o que altera nosso plano de análise – passou, claramente, pelo processo de edição da cena, critérios esses que o desqualificam em relação a análise pretendida, uma vez que ao processo de significação inserem-se vários outros elementos não desejados no ensejo da pesquisa.

O vídeo “*Ponto e Linha_Carina Costa_Brasil*”, apesar de ter sido realizado corretamente no que tange à seleção do espaço e do verbo, associou mais um critério ao momento da improvisação. A bailarina orienta seus movimentos por um jogo entre duas imagens que são mencionadas sucessivamente pela pessoa que está registrando a gravação: ponto e linha. Os dois termos vão ganhando forma através do movimento e, apesar, do resultado ser interessante de se assistir, o jogo também insere elementos à cena que acabam comprometendo àqueles que gostaríamos de verificar, sendo esses, a relação com os verbos e com o espaço.

O vídeo *Corpographie_Carola_France* foi, curiosamente, registrado na praça *La Defense*, incentivado, segundo o depoimento da bailarina dado em formulário, pela mesma noção de não lugar, elaborada por Augé (1992) e, como vimos, retomada por Bauman (2001). Vejamos o que nos diz a bailarina, sobre sua motivação em participar da pesquisa:

“Eu me interesso há algum tempo pela pesquisa sobre o espaço, principalmente depois que eu li Marc Augé que fala dos lugares e dos não lugares, dos lugares sem história. A dança conta sempre alguma coisa, mesmo que cada um tenha uma interpretação diferente. Misturar os dois é uma boa ocasião para ver o que pode ser inspirador no meio das pessoas”.
(Carola Funch, corpografante, tradução nossa)¹⁰

No entanto, sua participação não pode ser considerado por duas razões. A primeira foi a escolha da bailarina que sugeriu adjetivos no lugar de verbos, sendo: *étroite, vaste* e *ligné*. Eforçamo-nos, na tradução feita para essa tese, em encontrar verbos que fossem originários de cada uma dessas palavras, no entanto, a manobra nos pareceu arriscada, pois poderíamos provoca alterações que fugissem aos motivos de escolha da bailarina. Para além, o que nos fez decidir pela exclusão desse material da análise foi o fato de Carola ter, posteriormente,

¹⁰ *Je m'intéresse depuis quelque temps à la recherche sur l'espace, surtout depuis que j'ai lu Marc Augé qui parle des lieux et des non lieux, des lieux sans histoire. La danse raconte toujours quelque chose, même si chacun a une interprétation différente. Mélanger les deux est une très belle occasion pour voir ce que ça peut inspirer parmi les gens.*

alterado a palavra *ligné* por *vite* – o que só pudemos notar no último vídeo questionário que ela registrou. Por essa mudança, não tivemos como saber, claramente, que verbo foi dançado por Carola e, então, optamos por retirar seu material de nossa mostra. Logo, seguimos com 17 participantes para a última fase da pesquisa, considerando até então o primeiro vídeo de Carola que só seria, posteriormente, eliminado. O Quadro 3, abaixo, resume a terceira etapa, essa que acabamos de descrever.

Quadro 3 - 3ª Etapa: elaboração e publicação dos vídeos de dança

Quadro Metodológico_03			
Período	Objetivos	Instrumentalização	Resultados
Outubro e Novembro 2011	Orientar os participantes a respeito da criação dos vídeos e da publicação dos mesmos no site, para que se tornassem acessíveis.	Os bailarinos que tiveram o formulário validado receberam por email um documento com as instruções de gravação e um passo a passo sobre como acrescentar o vídeo produzido na página do vimeo.	Os vídeos foram sendo publicados dentro do prazo estipulado, que sofreu uma prorrogação, e as dúvidas e correções sendo feitas através de comunicação individual por email. Dezenove vídeos foram publicados, sendo 17 considerados válidos, uma vez que dois outros contrariavam as instruções da pesquisa.

Fonte: Elaborado pela autora.

1.1.4 Quarta Etapa: Registro do questionário

Interessados que estávamos em conhecer mais sobre o processo criativo de cada um dos dançarinos e compreender suas sugestões a partir dos elementos que receberam para a improvisação, propussemos a eles que respondessem um breve questionário a ser registrado. Neste caso, optamos também pelo formato vídeo, pois pretendíamos visualizar também a gesticulação do bailarino ao mencionar o processo pelo qual haviam passado. No vídeo questionário os bailarinos deviam justificar sua escolha do espaço, associado à ideia do que consideravam como espaço público; falar um pouco da experiência e das sensações de dançar naquele lugar e buscar uma associação entre cada um dos três verbos escolhidos e um movimento realizado. Assim, eles deveriam responder, em vídeo, as quatro perguntas abaixo:

1. Considerando-se a noção de “lugar público”, como você fez a escolha do lugar onde realizou sua performance?
2. De uma maneira geral, conte-nos livremente como foi a experiência de dançar e ser filmado(a) em um lugar público.
3. Quais relações você estabeleceu entre os verbos e o espaço dançado. Explique suas escolhas.

4. Considerando a performance que você realizou, quais movimentos você poderia associar aos verbos escolhidos? Pronuncie cada um deles, separadamente, e em seguida mostre os movimentos que possam corresponder ao verbo que você acabou de dizer. Ou seja, você realizará as seguintes ações: dizer em voz alta o primeiro verbo e mostrar o(s) movimento(s) associado(s) a ele, fazer a mesma coisa com o segundo verbo e depois com o terceiro.

Da mesma maneira que os anteriores, os vídeos foram publicados em nossa página do *vimeo* seguindo instruções enviadas por *email*. O Quadro 4, a seguir, resume esta última etapa:

Quadro 4 - 4ª Etapa: Respostas e publicações do Vídeo-questionário

Quadro Metodológico 04			
Período	Objetivos	Instrumentalização	Resultados
Outubro e Novembro 2011	Obter um registro áudio visual do bailarino refletindo sobre seu próprio processo de criação. Compreender as justificativas do artista em torno das articulações feitas entre os elementos que lhe foram propostos	Os bailarinos que finalizaram a etapa anterior foram convidados a responder um pequeno questionário que deveria ser gravado em vídeo e publicado na mesma página que o vídeo anterior.	Nove vídeos foram publicados em três línguas, todos considerados válidos.

Fonte: Elaborado pela autora.

Como previsto, a seleção dos participantes finais foi acontecendo de maneira natural, de acordo com o interesse e disponibilidade de cada um, por fim, obtivemos **9** vídeo questionários, ou seja, foram nove as bailarinas que cumpriram todas as etapas da metodologia, sendo:

- ❖ **05 no Brasil:** Duas bailarinas escolheram o mesmo espaço, o Teatro de Arena da Universidade de Campinas (UNICAMP), onde há, inclusive, um curso de graduação em dança. Outra aluna da mesma Universidade registrou seu vídeo no centro de uma cidade vizinha chamada, Barão Geraldo. Em Salto, também em São Paulo, outra participante escolheu uma avenida movimentada para registrar seu vídeo. O último vídeo foi gravado na praia de Ipanema no Rio de Janeiro por uma aluna do curso de dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).
- ❖ **02 na França:** Como vimos, uma bailarina nascida em Viena, registrou o vídeo na praça *La Defense* e afirmou seu interesse pela pesquisa sobre espaço, a partir da leitura de *Marc Augé* e seu conceito de “não lugar”. Ela respondeu a pesquisa em francês, mas, posteriormente, seu questionário foi invalidado. Outra bailarina, mexicana, mestranda em Estudos e Práticas da Arte Contemporânea na França, respondeu a pesquisa em espanhol e gravou seu vídeo em um parque na cidade onde mora, *Lille*.
- ❖ **01 em Berlim:** Uma artista plástica e bailarina inglesa respondeu ao questionário em francês, mora na Alemanha e registrou seu vídeo nas escadarias da *Gendarmenmarkt* uma praça reconhecida como uma das grandes atrações turísticas de Berlim.

- ❖ **01 no Chile:** Uma francesa, doutoranda em dança na Universidade de Nice, respondeu ao questionário em espanhol, mora no Chile e registrou seu vídeo na *Plaza de Armas*, na cidade de *La Serena*, no mesmo país.

Cumriu-se, portanto, a coleta de dados de maneira suficiente e esperada, gerando o desejado material para análises. Em sua maioria, os participantes finais foram estudantes, também interessados na pesquisa e experimentação do corpo no lugar público. A título de curiosidade, apontamos os aparentes deslocamentos de nossos sujeitos de pesquisa que provocaram uma interessante miscigenação entre línguas e culturas. São sintomas de nosso tempo de fluxos – como, por exemplo, a bailarina inglesa, habitante da Alemanha e que nos responde em francês.

O perfil e as escolhas das oito participantes que, efetivamente, integraram nossa mostra serão apresentados mais adiante, no momento em que realizarmos a análise do material produzido. Todos os vídeos postados no *vimeo*, continuam disponíveis em livre acesso no site e aqueles que foram selecionados, também podem ser vistos no site desta tese: www.corpografia.com. Em nosso encarte, há ainda um DVD, no qual disponibilizamos a mostra de vídeos analisados e demais vídeos produzidos por participantes que não chegaram ao fim da pesquisa. Iniciemos agora, nosso percurso teórico.

2 CORPO ENUNCIADO: das manifestações dos saberes

Às voltas com o enigma que nomeamos corpo estão saberes fracionados em disciplinas das mais variadas. Alinhavado pela conjunção “e”, o vocábulo parece por demais abrangente sendo, correntemente, associado a inúmeros recortes temáticos dos quais podemos, sem grande esforço, citar alguns: Corpo e política, corpo e alimentação, corpo e saúde, corpo e sexualidade, corpo e arte, corpo e tecnologias, corpo e comunicação, corpo e estética, corpo e mente... Quantas outras combinações se elencam em busca de se tornar tema, tópico, discurso avolumado do corpo. Para além dos “e”, está também a profusão de empregos metafóricos em torno do termo que, como menciona o filósofo português Gil (1997), não corroboram com significações, opostamente, a docilidade da linguagem seria uma violência exercida sobre o corpo, em suas próprias palavras: “quanto mais sobre ele se fala, menos ele existe por si próprio” (GIL, 1997, p.13).

Aqueles que se aventuram a tomar o corpo como questão sem se valer das escoras divisórias da conjunção “e”, não comportam desmembramentos, fazem vistas a um todo complexo e indivisível e precisam enfrentar um percurso reflexivo permeado por escolhas teóricas bem acordadas, na intenção de conferir objetividade ao discurso. Abriremos caminho na direção desses intervalos que tocam o corpo relacional: é ele que se deseja indagar, ou seja, o corpo em pleno movimento constituinte, o corpo do “entre”. Através da descrição metodológica e das escolhas teóricas que serão apresentadas, gradualmente, pretendemos nos posicionar quanto à pluralidade presente nas discussões que cabem ao corpo, procurando nos esquivar de recortes dualistas e buscando alcançar os entreatos das evanescentes ações corpóreas. A princípio, é preciso demonstrar duas características gerais dessa pesquisa que precisam se fixar na mente do leitor, a fim de que sua compreensão seja por elas orientada. Complexidade e indisciplinaridade devem ser, daqui em diante, pontos sempre recordados nas conjecturas que se darão entre a informação, o corpo e a gestualidade. Exploreemos, pois, essas duas noções fundamentais ao escopo dessa tese.

2.1 Um convite complexo e indisciplinar aos “partners”

*“No fim das contas tudo é solidário”*¹¹

Para começar, existe um fim que é o princípio. E nessa origem há nenhuma verdade. Há tantas incertezas quanto aquelas a que nos condena o pensamento. Nossa porta de entrada é um mergulho sem saída, de fôlego vacilante e que não encontra tradução na lógica. Com ânimo vertiginoso, percorreremos o labirinto do conhecimento e, no final como no começo, o que saberemos é que nos faltam certezas. Esta é uma tese complexa do tipo em que a ciência transborda, do tipo que é construída na aceitação do drama que é a vaga condição humana - aquela que não se sabe bem qual é - mas que ainda se pode experimentar.

A solidariedade, como anunciada por Morin (2006), pertence ao senso da complexidade, ao caráter multidimensional que é inegável e próprio à nossa realidade, mesmo a cotidiana. Por isso, quando há o intuito de compreender qualquer dimensão do real, não é possível tomá-la isoladamente, simplificá-la, perdendo de vista seu caráter de multiplicidade. É preciso haver metapontos de vistas, nos quais o observador se integre à sua concepção. Para o autor, a história ocidental teria herdado de Descartes o paradigma simplificador que, ainda hoje, prevalece em nossa cultura. Com ele, houve a divisão entre o campo do sujeito e o do objeto e, com isso, o princípio das disjunções. Separou-se a ciência da filosofia, o saber objetivo do reflexivo, do artístico e do literário. O paradigma simplificador impõe ordem ao universo e, para tanto, tem como outro princípio a redução. Assim, ou ele separa o que está ligado ou unifica o que é diverso e não é capaz de pensar que o uno e o múltiplo, a ordem e a desordem coexistem e são, inclusive, codependentes. Estamos ainda, tentando juntar o que Descartes separou. E essa é uma tarefa nada simples.

Vejamos o exemplo de Morin (2006), que versa sobre o homem, que, como sabemos, é um ser, necessariamente, biológico e cultural. Contudo, essas duas realidades foram separadas e passaram a ser estudadas de maneiras distintas, segundo os princípios de simplificação. Ficou a cargo da biologia e das áreas da saúde em geral compreender o ser anatômico, fisiológico, enquanto coube às ciências humanas e sociais vê-lo sob o ponto de vista cultural. Mas, o fato é que um não existe sem o outro, e que por mais que o conhecimento científico busque

¹¹ MORIN, 2006, p.68.

recortar um ponto de análise com a intenção de desvendar a ordem e a simplicidade por trás da aparente desordem dos fenômenos, é preciso compreender e sempre lembrar que o corpo, bem como a menor partícula até hoje descoberta no universo físico-químico, é e faz parte de um todo complexo. Assim, concordamos com a afirmação do autor de que “a aceitação da complexidade é a aceitação de uma contradição e da ideia de que não podemos escamotear as contradições numa visão eufórica do mundo” (MORIN, 2005, p.86-87, tradução nossa)¹².

Contudo, Morin (2006) não foge as raias da razão. Ao contrário, ele a defende como ferramenta de acesso ao universo complexo, a única confiável, desde que haja nela uma autocrítica. Diante disso, a razão vagueia na ausência de fronteiras entre a racionalidade e a racionalização que, ainda sob o ponto de vista do autor, são dois distintos modos de apreensão da realidade. Assim, a racionalidade corresponde ao jogo entre a mente e o mundo, no qual criamos estruturas lógicas para apreender a realidade e com ela dialogar.

No entanto, em dado momento, entende-se que tais estruturas são insuficientes para lidar com o todo e, então, escolhemos dialogar com o que resiste, com a parcela do real que constitui nossa própria perspectiva da realidade. Já a racionalização, justamente empregada no campo das patologias psíquicas, busca prender a realidade em um sistema coerente e dele afastar tudo que possa o contradizer, tendo a paranoia como sua forma delirante. Em certa medida, a racionalização acaba sendo um exercício do cientista que procura recortar seu objeto investigativo, para observá-lo “fora” do que lhe é ordinário, isolado de sua realidade.

Racionalidade e racionalização têm, portanto, o mesmo princípio, que é aquele de compreender o real e, nossa razão anda vacilante entre esses dois polos. Preterimos o que nos desvaforece, selecionamos o que nos convém: é uma espécie de tendência inconsciente humana, talvez um recurso mesmo de sobrevivência. Ter consciência desses processos em nossas escolhas racionais é o que constitui a autocrítica necessária, inclusive e essencialmente às questões científicas. Aliás, para nosso autor, a contradição e a inovação são como virtudes da ciência que a protegem de um delírio lógico do saber, fazendo como que ela esteja,

¹² *L'acceptation de la complexité, c'est l'acceptation d'une contradiction, et l'idée que l'on ne peut pas escamoter les contradictions dans une vision euphorique du monde.*

correntemente, em “ajustes”. O mundo empírico é assim o que preserva a racionalidade autocrítica tanto dos desatinos da incoerência quanto das ilusões de total coerência.

O homem tem dois tipos de delírio. Um evidentemente é muito visível, é o da incoerência absoluta, das onomatopeias, das palavras pronunciadas ao acaso. O outro bem menos visível, é o delírio da coerência absoluta. Contra esse segundo delírio, o recurso é a racionalidade autocrítica e o apelo à experiência. (MORIN, 2006, p.72)

Rumo ao paradigma da complexidade que começa a ser desenhado, como possibilidade de enfrentamento de questões que, aliás, nosso próprio período histórico nos impõe - afinal, vivemos a era da rede, da conectividade e da intensidade dos fluxos informacionais, fenômenos que mal começamos a compreender -, Morin aponta nossa necessidade de macroconceitos, que não devem ser definidos jamais por fronteiras. Devemos pensar, segundo o autor, por **constelações e solidariedade de conceitos**. Nesse contexto de multiplicidades, ele propõe três princípios para refletirmos sobre a complexidade do real: o dialógico, o da recursão organizacional e o hologramático.

O princípio dialógico diz respeito ao fato de que dualidades podem corresponder a uma unidade, sendo possível a associação de temas antagônicos e complementares. Desse modo, ordem e desordem cooperam na organização do universo, e a própria organização viva progride diante da morte dos indivíduos e espécies. A dicotomia não é mais crível, há interação entre sistemas que, portanto, dialogam.

Por recursão organizacional entende-se “um processo onde os produtos e os efeitos são ao mesmo tempo causas e produtores do que se produz” (MORIN, 2006, p.74), o que faz romper o vínculo linear e previsível entre causa e efeito. Exemplificando de maneira sucinta, temos o indivíduo que produz a sociedade e, ao mesmo tempo, é produzido por ela. Da mesma forma, a própria sociedade produzida nas interações entre os indivíduos retroage sobre eles, produzindo-os. Ou seja, a recursividade subentende, como quer Morin (2006), um ciclo autoconstitutivo, auto-organizador e autoprodutor, no qual se emaranham e se compõem produtos e produtores.

O terceiro princípio, o hologramático, já diz muito de si pela forma como foi nomeado. Lembremos que, em um holograma, a menor parte da imagem contém a maior parte das informações do todo representado. Assim é, por exemplo, nosso mundo biológico, no qual,

cada célula contém a totalidade da informação genética do organismo do qual faz parte. Mais uma vez, o espírito linear da causalidade se quebra diante do princípio sugerido. Podemos resumir esta ideia remarcando o fato da parte estar no todo, o todo estar na parte, e um não poder ser concebido sem o outro. Se a parte e o todo igualmente se conectam, elas se reconstituem uma à outra e ao mesmo tempo dialogam entre si, o que faz Morin (2006) concluir que os três princípios integram uma só trama. Trata-se, portanto, de uma constelação de princípios na qual as fronteiras estão diluídas, fato esse que nos faz seguir em direção ao próximo panorama, a partir do qual esta pesquisa deve ser compreendida. A própria noção de indisciplinaridade é exemplar do que acabamos de discutir. Vejamos como.

No decorrer da investigação que se fez para caracterizar o estudo aqui apresentado, chamou-nos atenção o termo “indisciplinar” utilizado por Greiner (2008) no subtítulo de um de seus livros - *O Corpo: Pistas para estudos indisciplinados*. A autora diz ter tomado a palavra, emprestada, de Sodré (2002)¹³, no ponto em que ela afirma que “quando a estratégia de pesquisa é da ordem da radicalidade do trans (referindo-se às famosas redes transdisciplinares), acaba virando indisciplinar” (GREINER, 2008, p.11).

Mas, a indisciplinaridade sugerida por Greiner (2008) nada tem a ver com o senso comum de desordem que pode vir associado ao termo, aproximando-se, contudo, dos desafios enfrentados em prol da negação de dualismos e hegemonias epistemológicas. Estratégias indisciplinadas, ainda na trilha da autora, são construtoras de pontes entre saberes; geradoras de interlocuções outras; auxiliares na compreensão e no reconhecimento da diversidade de estados corporais.

Neste ensejo, a pesquisa aqui apresentada reflete características que poderíamos vislumbrar como indisciplinadas, a partir de sua própria construção que se faz em diferentes campos de conhecimento, países e línguas, como destacamos na introdução deste trabalho. Condizente com as questões manifestas está o nosso desejo de apreender o corpo em pleno movimento e, para tanto, olhá-lo desta forma indisciplinada nos parece fundamental. Isso diz respeito a contemplá-lo de diferentes pontos de vista teóricos, por alguns dos distintos ângulos possíveis, movimentando também as perspectivas de aproximação em torno do corpo

¹³ SODRÉ, Muniz. **Antropológica do espelho**, uma teoria da comunicação linear em rede. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

enquanto objeto científico. Cabe a este movimento a provocação e o convite a outras disciplinas enquanto *partners*.

É certo que os padrões da ciência circunscrevem nossa pesquisa que, embora transite pelas bordas de grandes áreas, tem seus passos firmados pela imprescindível estrutura acadêmica. Diríamos que, em algum sentido, o que aqui praticamos é uma espécie *de indisciplina calculada e complexidade inadiável*. A primeira, no momento onde nos arriscamos na expansão do conteúdo sem nos desfazermos da forma e provocando um enfrentamento teórico e metodológico - digamos - pouco habitual. A segunda, pela insistência em perscrutar um objeto tão insolúvel quanto o corpo e por cumprir essa incerta tentativa sem fugir de um arranjo reflexivo que não pode ganhar outro nome senão: complexo. Assim, consideramos que é, sem dúvida, indispensável ao nosso estudo esta postura científica - que estamos classificando como indisciplinada e complexa - para efetivar o trânsito pretendido entre o corpo, a informação e a gestualidade, por via da improvisação em dança.

Diante do que foi exposto e como já parece sinalizado, evocaremos a seguir a filosofia enquanto área de conhecimento inaugural para as discussões aqui propostas. Começemos pelo corpo nosso objeto-sujeito.

2.2 Sujeitos ao corpo: da querela insolúvel do objeto

Todo sujeito que pensa um corpo, também o é. O corpo é onde ser e ter são insolúveis. Insolúvel em ordem primeira do que não se disjunta, pois que é preciso se ter corpo para tê-lo e é impossível se ser corpo sem tê-lo. Insolúvel, por outro lado, porque corpo parece querela sem solução. A começar pelo modo como o tema se alastra entre domínios científicos e afins.

Em caráter ilustrativo, poderíamos perguntar a quais campos científicos caberiam às investigações que têm o corpo como objeto de estudos. Para responder a isso, ao contrário de nos arriscarmos através de uma, inevitavelmente, incompleta e infindável lista de áreas candidatas - todas elas com justificativas plausíveis e bem fundamentadas -, seríamos mais prudentes ao extrapolarmos delimitações disciplinares e afirmarmos genericamente: O corpo é do domínio da ciência. Assim, o objeto em questão não seria declarado mais relevante aqui ou ali e poderíamos considerar como legítimas pesquisas com apropriações diversas. Refletindo

através desse viés absoluto do tema, devemos igualmente englobar as artes e religiões como áreas as quais são caras as discussões a respeito do corpo, independentemente dos caminhos escolhidos, no que diz respeito à natureza de apreensão do conhecimento e a busca da verdade.

Para além, é ainda mais justo no recuo temporal remarcar que o corpo, antes de ser tomado como questão pela ciência foi, e continua sendo, um mistério enfrentado e astuciosamente auscultado pela filosofia, exercício esse que promoveu o desenvolvimento de inúmeras correntes de pensamento que desde sempre buscam “soluções” para a apreciação do corpo. Foi, portanto, a filosofia o primeiro campo do saber que se voltou para o corpo a fim de refletir amplamente sobre o ser no mundo, sendo que, os juízos inaugurais então elaborados, foram decisórios para as trajetórias de pensamentos que se construíram e que, ainda na cena contemporânea, persistem gravitando em torno do corpo. Está dado um dos motivos pelos quais escolhemos a filosofia como terreno inicial para alicerçar nossas questões de pesquisa, ou seja, por nela termos identificado, no que tange ao nosso objeto, um conhecimento que precedeu e fomentou as ciências, entre elas aquela na qual esta pesquisa se insere, as ciências humanas.

Uma segunda justificativa para a visita que faremos a filosofia está na característica generalista que, em certo sentido, nos parece comum a ambos, uma vez que tanto o corpo, enquanto tema de discussão, quanto a filosofia como campo de produção do saber, abarcam os mais diversos entendimentos e questões, relativas a inúmeros aspectos, podendo ou não se dirigir a especificidades. O corpo é universal, é elemento indagado, de uma maneira ou de outra, por todas as civilizações e extensamente vasculhado. A filosofia, de sua parte, praticando o desvendamento do mundo, integra os primórdios do caminho do saber humano e vem lançando seus “o quê, como e por que” para as mais variadas e abrangentes temáticas. Por ser o corpo uma dessas temáticas e por ter ele aparecido correntemente em nossa pesquisa bibliográfica direcionada à filosofia, seja na literatura contemporânea ou clássica, reforçamos, uma vez mais, nossa escolha por essa trilha, enfatizando que tais leituras foram propulsoras na ação de erguer nossos argumentos de pesquisa.

Endossando, por fim, o caminho que iremos percorrer adiante, estão as palavras da filósofa brasileira, já citada anteriormente em epígrafe, Marilena Chauí, que ao tratar do conceito de

reflexão a partir da ideia de um movimento que volta para si mesmo, afirma que “A reflexão filosófica é **radical** porque é o movimento de volta do pensamento sobre si mesmo para conhecer-se a si mesmo, para indagar como é possível o próprio pensamento” (CHAUI, 2000, p.12, grifo da autora).

Em uma analogia estendemos a imagem que a autora desenha para uma atitude também radical de se ser e ter corpos. Pois, como não poderia deixar de ser, são corpos que aqui lhe falam. São corpos que ai nos leem. Filosoficamente, são corpos radicais esses que vos escrevem. São corpos pensantes esses que se propõem a pensar o corpo. Há uma unidade intransponível entre o pensamento e o corpo - que é quem pensa e sobre quem se pensa. O corpo que temos é o que somos e dele emerge o pensamento sobre ele. Nesse sentido, radicalizar as reflexões sobre o corpo é nos fazer lembrar que é também um corpo, esse que o pensa.

Feitas as iniciais conexões entre o corpo e a filosofia, iniciemos nossa breve visita a esse campo, a partir do qual, acreditamos que podemos ampliar nossa discussão de pesquisa a fim de, por essa perspectiva, conjugar todos os elementos que lhe cabem.

2.3 Corpo, alma e oscilações filosóficas

Ressaltamos que não foi de maneira gratuita que utilizamos, anteriormente, a palavra “visita” ao mencionar nossa inserção ao campo da filosofia. Reconhecemos as particularidades deste saber e os cuidados necessários quanto às incursões em outros modos de conhecimento - maiores ainda quando frequentamos suas bordas -, e, portanto, não temos a pretensão de verticalizar ou a ousadia de discutir questões concernentes ao campo de outrem. Tatearemos, afirmando novamente nossa “indisciplinaridade calculada”.

Inicialmente, nosso intuito é o de fazer uma breve incursão ao pensamento do corpo na filosofia e dele resgatar questões elementares, que foram fundadoras de discussões que, no que diz respeito ao corpo, ainda hoje estão na ordem do dia das agendas científicas. A partir disso, pretendemos sugerir nosso caminho reflexivo, evidenciar nosso ponto de partida e nossa tomada de posição diante do vasto objeto que, enfim, como veremos, será pautado a partir da visão fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961).

Começaremos por mencionar um sucinto panorama do desenvolvimento filosófico elaborado por Hessen (2003), teólogo e filósofo alemão, através de um método indutivo no qual ele pretendia localizar a teoria do conhecimento no sistema da filosofia. Embora nossos fins sejam diferentes, interessa-nos o exercício realizado pelo autor e o movimento que ele pôde captar nessa ação. Ater-nos-emos à imagem que surgiu das reflexões do autor e que mencionaremos a seguir.

Para Hessen (2003), desde Sócrates, que seria o patrono da filosofia, há uma espécie de *pendulação* entre duas considerações essenciais da área, uma que englobaria o macrocosmo, tratando da *visão do mundo* exterior; e a segunda que se direcionaria ao microcosmo, dando atenção a uma *visão de si*, do ser ou do mundo interior. Uma visão não seria excludente em relação à outra, ao contrário, na lógica as duas coexistem sempre, mas o autor entende que a cada nova corrente filosófica que surgia, parecia haver maior deslizamento para um ou outro lado desse pêndulo.

Resumindo o que foi exposto por Hessen, (2003) vemos que Platão, discípulo de Sócrates – tido como um dos fundadores da filosofia ocidental –, pretendia uma auto-reflexão do espírito a respeito de seus mais altos valores, sendo um representante da filosofia que se preocupa com a consciência humana, a visão de si. Em seguida, cita-se Aristóteles concentrado no conhecimento científico e em seu objeto, o ser. Em seu núcleo há uma ciência universal do ser, posteriormente nomeada metafísica e que se preocupava com a essência das coisas e os princípios da realidade. Sua peculiaridade seria, portanto, pendente à visão de mundo.

Estóicos e epicuristas, por sua vez, retomaram o lastro da autorreflexão do espírito, estreitando a concepção socrático-platônica a partir de uma filosofia de vida que valorava as questões práticas em torno da consciência filosófica. Já na idade moderna Descartes, Espinosa e Leibniz remontaram a concepção aristotélica buscando um conhecimento objetivo do mundo. Em seguida, Kant revive o tipo platônico, promovendo uma autorreflexão universal que alcança a fundamentação dos valores em sua totalidade.

No século XIX, os sistemas do idealismo alemão, reviveram o tipo aristotélico, particularmente, através de Schelling e Hegel, a partir dos quais a filosofia assume um caráter formal e metodológico. Atualmente, estaríamos vivendo o impulso latente de um novo

movimento do pensamento filosófico que conduz, por um lado, à busca de uma metafísica indutiva (Hartmann, Wundt e Driesch) e por outro a uma filosofia da intuição (Bergson) e à fenomenologia (Husserl, Scheler e Merleau-Ponty), ponto que retomaremos com maior precisão ao longo dos próximos capítulos.

Dado esse amplo panorama filosófico, destacaremos agora a questão, para a qual, nos atentamos. Conjecturamos que nesta busca por conhecer o saber - exercício próprio ao filósofo -, parece haver, ainda que em imprecisa medida, pontos de ancoragem entre os quais são praticadas as atitudes e as investigações filosóficas. Entre esses pontos estariam, assim, as distinções e também, as aproximações que cada abordagem constrói a partir de elementos, a princípio semelhantes.

Fato é que as grandes questões filosóficas pertencem ao cerne da vida, embora sejam perscrutadas, distintamente, por cada corrente, de acordo com a realidade temporal e cultural na qual o ser pensante, irremediavelmente, está inserido. Nesta perspectiva, e no que tange ao corpo, a filosofia não tem “solução”, isso no mesmo contexto mencionado anteriormente - em que são tantas as abordagens quanto os desafios de se debruçar sobre o enigma. Não tem, porque, possivelmente, não busca solução e sim, desenvolvimento, reflexão, intuição; ações e palavras que não cerrem o significado das questões, que não lhes instaurem um sentido irrefutável. Corpo e filosofia são da ordem do movimento, inclusive no que diz respeito ao pensamento sobre eles.

Vejamos, parcialmente, como, ao longo de séculos de pensares filosóficos, foram sendo contruídas, destacadas e perpetuadas algumas ponderações sobre o corpo que, por fim, o levaram aos discursos dualistas que ainda o percorrem corpo. Para tanto, consultamos três autores contemporâneos, que dedicaram reflexões ao corpo e que nos permitirão sugerir que também com relação ao corpo é possível perceber um movimento pendular que se delinea entre duas noções centrais: o corpo e de alma.

A primeira autora escolhida é a italiana Marzano que, além de ter organizado o *Dicionário do Corpo* (2012)¹⁴, escreveu uma obra introdutória à reflexão sobre o corpo na filosofia - *La Philosophie du Corps* (2010) -, a partir da qual pudemos compreender as iniciais ponderações dualísticas propostas por Platão¹⁵. Para este pensador, o corpo seria antes de tudo a prisão do homem, melhor dizendo, da alma; o que atravancaria a busca pela verdade e pelo conhecimento. Lembremos que Platão considerava a existência de dois mundos paralelos, o inteligível (mundo das ideias) e o sensível. Ao primeiro estaria relacionada a alma, em sua atmosfera divina e eterna, só a ela caberia a verdade que não poderia ser alcançada em vida. Já o corpo seria da ordem do sensível e perecível. Assim posto, corpo é coisa corruptível, variável, exaurível, passageira e, com tudo isso, não pode guardar a verdade essencial buscada por Platão. Então, à alma caberia o pensamento e ao corpo, deturpado por sua sensibilidade, a ação.

Nesta relação de claro desequilíbrio, a alma seria perturbada pelo corpo, que em sua materialidade irá atormentar o pensamento com seus desejos, necessidades, dores, doenças, prazeres, medos, ilusões e toda sorte de sentimentos. De tal forma, o homem condenado ao mundo sensível torna-se escravo de seu próprio corpo, que não lhe permite fazer uso da razão a não ser após a morte, pois, a plenitude da vida só se anunciava deixando-se para trás o fardo de se ter um corpo. Diante desse quadro, Platão entendia a filosofia como um exercício de morte, pois, na medida em que os filósofos buscavam a verdade essencial encontravam a purificação da alma. Por isso, o esforço do pensador deveria ser o de se livrar do corpo - como (se) fosse possível.

Dagognet (2008), nosso segundo autor, é um filósofo e médico francês, que irá olhar para as primeiras teorias do corpo a fim de refletir sobre as visões do mesmo na sociedade contemporânea. Em *Le corps* (2008), ele reafirma que a filosofia de Platão origina um corpo inimigo e desvalorizado, isso porque seu modelo de conhecimento parte da premissa gnóstica na qual seres, a princípio, puramente espirituais, são encarnados em um universo de sentidos e pecados e precisam da morte para retornar ao mundo dos espíritos ou ao platônico “mundo

¹⁴ MARZANO, Michela. **Dicionário do Corpo**. Tradução Lucia Pereira de Souza, Maria Stela Gonçalves, Mariana Paolozzi Sérvulo da Cunha, Nicolás Nyimi Campário. São Paulo: Ed. Loyola, 2012.

¹⁵ A autora se refere especialmente à obra *Phédon*, diálogo de Platão dedicado à morte de Sócrates e que foi composto, possivelmente, em 383AC. Em nota de pé de página ela acrescenta a referência consultada da seguinte maneira: Platon, *Phédon*, présentation et traduction par M. Dixsaut, Paris, GF, 1991, 64 c.

das ideias”. O exercício do filósofo seria então o de aprender a morrer, separando-se do problemático envelope corporal que nos envolve para, quem sabe após a morte, permanecer de vez no mundo inteligível.

No entanto, Dagognet (2008) também aponta para certa evolução na própria perspectiva platônica, na qual o corpo parece ser levemente reabilitado. Uma das justificativas do autor é que o corpo, em Platão, passa a ser visto, em certo momento, como um importante modelo para seu sistema filosófico, a partir do qual, metaforicamente, poder-se-ia compreender a organização da sociedade e o funcionamento político. Além disso, ele é regenerado quando Platão propõe que alianças entre corpos com predicados opostos poderiam promover um equilíbrio e favorecer o pensamento. A questão segue no sentido de se buscar formas de colaboração *psycho-physique*, em que corpo e alma deveriam ser exercidos, conjuntamente, como fonte de prosperidade.

Ou seja, Platão procura meios de favorecer a união entre corpo e alma, embora enfatize a dificuldade deste trabalho, visto que muitas vezes: ou a alma domina duramente o corpo ou o organismo não se presta ao papel conciliador. Aliás, nesses dois extremos do desequilíbrio entre corpo e alma estariam as principais fontes das doenças, fossem elas físicas ou mentais, é justamente nas recomendações de Platão contra essas patologias que o corpo parece ser celebrado e reconhecido a partir de suas energias restauradoras. Vejamos a citação que o autor nos traz sobre as “práticas gestuais reconciliadoras” sugeridas por Platão aos enfermos de corpos indomáveis e almas excessivas:

De todos os movimentos o melhor é o que um corpo produz por ele mesmo, nele mesmo, porque este é o parente mais próximo do movimento da inteligência e do universo. (PLATÃO¹⁶ *apud* DAGOGNET, 2008, p.24, tradução nossa.)¹⁷

Segundo Dagognet (2008), embora tenha sido discípulo e membro da academia de Platão, Aristóteles não seguirá o mesmo caminho do mestre. Suas interrogações direcionam-se para o entendimento da essência da vida e o levariam a fundar uma reflexão filosófica sobre o ser vivente. Ele acreditava que todos os corpos naturais, vivos ou não, são constituídos pela mesma matéria e se distinguem por via da morfologia e por sua capacidade de ser ou não

¹⁶ Obra de referência citada pelo autor, Platão: *Timée*, 88 b.

¹⁷ *De tous les mouvements le meilleur est celui qu'un corps produit par lui-même en lui-même, parce que c'est celui qui est le plus proche parent du mouvement de l'intelligence et de celui de l'univers.*

causa de seu próprio movimento. Na lógica do pensador, a ideia de vida a ser formulada pelo vivente também deve partir da vida e, com isso, ele se torna um observador da vida no próprio ato de viver, o que o faz olhar para os seres biologicamente, como objetos de estudo. Partindo desse ponto, Aristóteles determina, primeiramente, uma clara divisão entre eles: ou são vivos ou inanimados. Logo era necessário que ele fosse determinado o princípio de vida que distinguiria tal classificação.

Nosso terceiro autor é o especialista francês Jaquet (2001) que em seu livro também intitulado *Le corps*, destaca a importância de se pensar o corpo como objeto filosófico, fazendo uma revisão histórica de múltiplas abordagens para refletir sobre as potencialidades - em uma leitura spinozista - do corpo humano na atualidade. Tratando do princípio da vida em Aristóteles, ele aponta para aquelas que seriam as três manifestações aristotélicas de vida que um ser pode desempenhar em si mesmo: *nourrir, grandir et déperir*. Na língua francesa a palavra *nourrir* significa não só nutrir-se no sentido de alimentar-se, mas também, no de se formar, se constituir. *Grandir* diz respeito ao crescimento enquanto *déperir*, pelo contrário, *sugere o* enfraquecimento, o desgaste. O ciclo essencial da vida compreenderia, portanto, não só o desenvolvimento do ser como também a deterioração ou consumo da matéria, o que traz a morte para a cena como uma expressão da vida. Ao contrário de Platão, para quem era preciso morrer para se viver, Aristóteles acreditava que morremos de viver, pois, a morte não seria fruto de causas exteriores e sim, de algo inerente ao ser vivo, própria a sua essência.

Desta forma, como quer Dagognet (2008), Aristóteles inaugura um novo princípio de inteligibilidade ao desprender-se da teoria dualista platônica e desviar-se dos pontos de vista religioso e moral. Neste novo cenário, os termos corpo e alma permanecem sem, no entanto, se distinguirem, eles são inseparáveis e estão, nas palavras de Marzano (2010), em simbiose harmoniosa. Combinados e imbricados, restam a cada qual diferentes funções. Ao corpo se reserva a intenção de revelar uma intrincada trama de substâncias comuns que compõe toda matéria e o elaboram como estrutura orgânica; à alma cabe guardar a potência da vida, o movimento. Temos aqui a concepção de alma totalmente associada à matéria e atuando como princípio de vida para qualquer ser considerado vivo, seja ele humano ou não. O que então diferenciaria os reinos animal e vegetal (inanimado)? E, mais além, diante desse quadro é pertinente questionar: Se todo ser vivo está provido de uma alma, há especificidades que diferenciariam a alma humana das demais?

Mais uma vez, recorreremos à leitura de Jaquet (2001) para entender que Aristóteles distinguia, sim, as almas em tipos, declarando que as plantas possuíam uma alma que se restringiria à função vegetativa, enquanto a dos animais possuiria caráter sensitivo, estando a sensação tátil destacada, como principal e fundamental para o organismo animal. Neste ponto, é preciso frisar que, partindo de um princípio de continuidade, Aristóteles irá suscitar uma escala gradual dos seres vivos, uma linha de configurações que, segundo Dagonnet (2008), parte das plantas e, em seguida, alcança os animais rudimentares, quadrúpedes, crianças e adultos. O homem ganha o primeiro lugar na escala, pela potência de sua alma que não cessa de esculpir seu corpo. Por essa conformação, Aristóteles prova que uma faculdade superior pode implicar outra inferior, modificando-a em certo sentido. Por exemplo, o corpo humano, superior por excelência, teria englobado, absorvido e superado aspectos das categorias inferiores, por isso, se sobrepõe aos animais e vegetais.

Voltando para a questão das distintas almas, aprendemos que, para Aristóteles, o animal, por sua sensibilidade, seria inclinado ao desejo e à percepção do prazer e da dor, das quais, respectivamente, se aproximaria ou fugiria. Vista desta maneira, a função do desejo tem papel primordial por estar ligada à geração do movimento e por promover, conseqüentemente, a locomoção do animal. Outra função tributária da alma sensível seria a faculdade de imaginar. Entendida como um movimento concebido pela ação de sentir, a competência de produzir imagem se apresentaria, de maneira diferente entre os animais, distinguindo-se em três tipos de imaginação. A primeira seria a *indeterminada*, característica dos organismos inferiores como os insetos. Aos outros animais competiria a *imaginação sensível*, e ao homem restaria a *imaginação deliberativa ou racional*. É justamente aí que se localiza, no pensamento aristotélico, a distinção do ser humano em relação aos demais animais, ou seja, em sua capacidade de deliberar, em seu intelecto, fruto de sua *alma intelectiva*.

Para Aristóteles a alma possui inúmeros substratos associados a faculdades diversas, mas não seria possível relacioná-los diretamente, ou seja, com certa parte determinando certa função. Isso ocorre porque nenhuma dessas partes existiria como realidade absoluta ou impermeável uma em relação à outra. Assim, no homem, a imaginação e o desejo seriam por vezes racionais ou irracionais de acordo com a maneira pela qual são refletidos ou sentidos. Entretanto, é preciso destacar que o filósofo recusa qualquer ligação entre o cérebro e o sensorial, pois o primeiro não seria um aparelho da razão. Não que o órgão seja negligenciado

em seus estudos, na verdade, o filósofo estabelece uma importante polaridade entre coração e cérebro, a partir de observações biomórficas e experimentações, como explicita Dagognet (2008). Neste caso, o cérebro seria um órgão frio, de vascularidade baixíssima, responsável por regular e repartir o movimento que se originaria do coração, uma das partes quentes do corpo. Assim, ele justifica que o exercício do pensamento está ligado às imagens que, por sua vez, se formam a partir dos sentidos, o que faz com que a alma jamais pense sem imagens. De tal maneira Aristóteles conclui que a sensibilidade e a imaginação fariam parte da matéria; já o intelecto estaria no lugar das ideias potenciais.

Isso dito, remarcamos a principal tese de Aristóteles, que diz da alma como princípio das funções vitais, sem a qual o corpo está destinado à inércia e à morte. Nessa reflexão, o corpo não é autônomo, ou seja, não possui em si próprio o princípio de vida e irá sempre depender da alma como agente animador. Só o corpo que possui uma alma é capaz de viver. Ao mesmo tempo, a alma precisa ser “incorporada” para vivenciar suas potências. Tese essa que passa a ser altamente questionada, como já veremos.

2.4 “Le Monsieur Machine”

Entendidos os pontos de vista de Platão e Aristóteles que inauguram o pêndulo “corpo-alma”, avancemos na controvérsia interminável deste movimento. Seguimos nossa marcha para alcançar, em autodenominação, o *M. Machine*, codinome do médico e filósofo da modernidade *Julien Offroy de La Mettrie*, que, embora pouco conhecido, foi figura inaugural do materialismo - reflexão filosófica que entende a matéria como única substância da existência pela qual todas as coisas seriam compostas, inclusive o ser humano. Discorreremos um pouco mais sobre esse personagem, uma vez que tivemos acesso a uma literatura ainda não traduzida para o português, e, também porque, suas reflexões materialistas nos parecem bastante atuais.

Para Rouanet (2003), La Mettrie seria figura fundamental na origem de uma das linhagens espirituais do iluminismo, aquela que apregoa o organismo como determinante essencial da vida do homem, e que entende que a felicidade deve ser buscada com o bom funcionamento do corpo. Logo, acreditamos que uma breve incursão pela vida e obra do autor, será contribuinte às nossas reflexões, principalmente, em suas concepções de homem-máquina, que

ainda reverberam, por exemplo, nas questões da manipulação genética que o corpo sofre hoje. Para começar a expor a teoria do homem-máquina, iremos compará-la com aquela que foi sua fonte original, a teoria dos animais-máquinas desenvolvida por Descartes.

Tendo vivido no início do século XVIII, La Mettrie, foi uma figura bastante polêmica que contrariou seus contemporâneos entre teólogos, religiosos e também filósofos, por sua redefinição material do homem que - tendo a medicina como modelo universal de conhecimento -, negava a imortalidade da alma e apregoava a unidade material e sensível do ser humano. O apelido o qual se deu, deve-se à sua polêmica e central teoria do homem-máquina que se referencia e, em certa medida, se contrapõe à teoria cartesiana dos animais-máquinas desenvolvida por Descartes. Entenda-se com isso que se Descartes filia o animal à máquina, La Mettrie se instrumentaliza a partir dessa hipótese para afirmar que também o homem é uma máquina e, nesse sentido, parece haver uma continuidade ideológica entre os pensamentos. Mas, ao contrário, é justo aí que se verifica o contraponto, há uma bifurcação entre tais reflexões. Se Descartes reduz o animal a uma máquina, ele o faz para garantir ao homem seu privilégio metafísico, que consiste no pensamento engajado à imortalidade da alma. E se La Mettrie compara o homem a uma máquina, é que ele deseja demonstrar a unidade entre corpo e alma, libertando o homem, exatamente, das concepções metafísicas e teológicas, das quais, para ele, a filosofia precisava se desvincular. Aproximemo-nos um pouco mais das concepções desses filósofos.

O contexto científico do século XVII era favorável ao arquétipo maquinal, vislumbrado, pioneiramente, por Descartes, e que, aplicado aos animais sugeria que esses fossem seres autômatos, mas desprovidos de sensibilidade. No entanto, no que tange ao corpo humano, a visão do filósofo seria diferenciada, uma vez que o modelo máquina atenderia apenas a nossa substância material. Ele serviria à ciência e possibilitaria um estudo físico do corpo humano. Entretanto, a natureza imaterial do corpo, sua substância espiritual, seria analisada separadamente, deixada aos cuidados da teologia. Logo, em Descartes – reafirmamos -, a tese do animal-máquina seria uma projeção e confirmação da existência do dualismo entre corpo humano e alma. Já a tese do homem-máquina se fundaria, exatamente, na controversa afirmação de que corpo e alma são um princípio único, são unidade, daí o sistema monista defendido por La Mettrie, e que, em certo sentido, reduziria o ser humano à mesma condição

puramente material dos animais. Esse era um dos principais motivos que dificultavam a aceitação dos pensamentos do autor em sua época.

Examinando e contrariando a continuidade ideológica entre os dois filósofos sem, no entanto, negar a dívida lamettriana para com Descartes, Gristelli (2009) destaca as duas maiores diferenças entre os dois, sendo uma de ordem ontológica e outra epistemológica. A primeira divergência ratifica o que acabamos de mencionar e opõe o **cartesianismo-dualista** ao **materialismo-monista** para dizer da autonomia do homem em relação à alma, da qual, segundo La Mettrie, não se teria prova alguma. A segunda estaria em uma nova concepção do conhecimento. Para afirmá-la, a autora discute o raciocínio matemático de Descartes, que passaria por conjecturas baseadas em analogias mecânicas ou hipóteses apriorísticas nas quais Deus está presente como ponto de partida ou verdade absoluta. Em La Mettrie, o corpo sensível, via observação e experiência, torna-se o edifício do conhecimento, é o começo e o fim. Aliás, para o próprio autor, a experiência corpórea parece ter se tornado fundamental no desenvolvimento de sua teoria, uma vez que foi diante da doença que ele pôde experimentar o que, até então, tentava afirmar.

Tomado por uma febre alta – enquanto servia a uma guerra na região de Flandres, como médico da guarda francesa -, La Mettrie esteve prestes a morrer e observou, em si mesmo, a desordem dos pensamentos, que lhe foi causada pelos colapsos físicos apresentados por seu corpo. Deduziu na ocasião que a competência do pensar é tão somente uma organização da máquina, que, ao se desajustar em alguma instância, influencia consideravelmente, essa nossa parte metafísica até então denominada alma. Era o monismo, fervorosamente experimentado e que, a partir de então, o faria buscar na anatomia repostas para a junção corpo e alma que ele provaria - se falham juntos corpo e alma, então se trata de uma só coisa. A prova estava nele, empiricamente registrada em seu próprio corpo.

Depois disso, surgiu a obra mais conhecida de nosso autor: *L'Homme-Machine*. Desde então as publicações de La Mettrie voltaram-se para sua concepção mecanicista, via de regra, através de um maquinismo e materialismo radicais. Em outra obra do autor, *L'Homme plus*

*que machine*¹⁸, encontramos um texto recheado por ironia e ambiguidade, que sugere uma pseudo refutação às suas próprias ideias mas que, por fim, promove reflexões que vão ao encontro das anteriores, inclusive repetindo várias passagens do livro anterior. Neste texto, o autor apresenta, por exemplo, aquelas que seriam as treze deduções dos materialistas que passam pelo entendimento geral de que todo o universo é constituído, materialmente, por relações que se engendram de maneira fortuita (*par hasard*) em uma evolução eterna e, dessa construção, ignoraríamos a causa. A composição da vida teria assim dois elementos primários; a **matéria**, como a sétima dedução nos confirma, “que a razão da existência do universo esteja no universo mesmo, a razão da existência do homem, estaria no homem mesmo, como uma parte desse universo”¹⁹; e o **movimento**, mencionado na dedução seguinte, “que o movimento que conserva o mundo pode tê-lo produzido” (LA METTRIE, 2004, p.102, tradução nossa)²⁰.

Sem moderações, La Mettrie afirmava que é preciso que a verdade seja não só buscada, mas também dita corajosamente, ainda que poucos estejam aptos a escutá-la e, para tanto, seria preciso o enfrentamento da fé em prol da razão, percurso no qual a experiência e a observação devem ser guias. A partir desse princípio, o autor considera inconsistente o trabalho de todos os pensadores que o antecederam, escorando-se nas “asas do espírito” para dizer do homem, pois, finalmente, o homem seria não mais que uma máquina complexa: “uma máquina tão bem composta, que a princípio é impossível de se fazer dela uma ideia clara e, conseqüentemente, de defini-la” (LA METTRIE, 1981, p.47, tradução nossa)²¹. Destarte, ele toma para si o desafio da descoberta da natureza humana, acreditando que a possibilidade desse entendimento se engrandeceria no desvendamento do corpo, liberto da alma, repleto de órgãos.

¹⁸ Ainda que a atribuição da obra seja discutida, uma vez que foi publicada sem menção de autor um ano depois de *L'Homme Machine*, o livro apresenta princípios semelhantes a todos os outros de La Mettrie, como exemplos da experiência médica e trechos de outras obras dele que são revisitadas. Além disso, *L'Homme plus que machine* foi reeditado poucos anos depois pelo mesmo editor de La Mettrie em Leyde: E.Luzac. Lembramos também que habitualmente o autor recorria a pseudônimos que pudessem protegê-lo das grandes polêmicas em torno de seus pensamentos.

¹⁹ *Que la raison de l'existence de l'univers se trouvant dans l'univers même, la raison de l'existence de l'homme se trouverait dans l'homme même, comme une partie de cet univers.*

²⁰ *Que le mouvement qui conserve le monde peut l'avoir produit.*

²¹ *Une machine si composée, qu'il est impossible de s'en faire d'abord une idée claire, et conséquemment de la définir.*

Neste sentido, a materialidade proposta ao corpo dar-lhe-ia autonomia, isto é, o princípio de seu movimento e sensibilidade estaria nele mesmo. Retomando a esclarecedora leitura de Gristelli (2009), compreendemos que, no dualismo proposto por Descartes, o corpo humano autônomo é relativo, representando apenas uma de suas dimensões. Em La Mettrie (1981), ao contrário, haveria um princípio motor intrínseco à matéria. Se para o primeiro o funcionamento do corpo pode ser comparado ao movimento de um relógio, para o segundo este relógio “daria corda” em si mesmo. Portanto, na concepção lamettriana, o corpo humano é sensível por ele mesmo, ou seja, a sensibilidade é da ordem da matéria e, com isso, estados da alma e do corpo se correlacionariam. Uma curiosa passagem de *L’Homme Machine* ilustra a questão:

Assimilamos ainda mais das pessoas com as quais convivemos, seus gestos, suas pronúncias, etc. como a pálpebra se baixa diante da ameaça de um golpe do qual nos prevenimos, ou pela mesma razão pela qual o corpo de um espectador imita maquinalmente e independente dele, todos os movimentos de uma boa pantomima. Isso que acabo de dizer prova que a melhor companhia para um homem de espírito é a dele mesmo, se ele não encontrar algum semelhante. (LA METTRIE, 1981, p.156, tradução nossa)²²

Restava ao filósofo explicitar qual seria, neste corpo matéria, o intrincado princípio de movimento e vida. Para tanto, veremos suas acepções a respeito da alma que, em verdade, não fora propriamente negada, uma vez que essa palavra é frequentemente utilizada em suas discussões. No entanto, em sua concepção, a alma é desocupada de seu aspecto intangível, e o nome serve, então, para designar a parte que em nós pensa. Ela é, assim, posicionada como mais um órgão de composição do corpo. Por conseguinte, a alma lamettriana equivale ao pensamento e tem o cérebro como matriz, estando, mais uma vez, imbricadas a matéria e a fisicalidade. Deste modo, para ele, tudo pode ser imaginado e todas as “partes da alma” podem ser reduzidas à imaginação que as forma, sendo isso resultado da boa organização do cérebro – o que seria o primeiro mérito humano. Nosso segundo mérito seria a instrução, da qual só nos serviríamos a partir de uma matriz (cérebro) bem constituída e aberta à entrada e concepção de ideias. Nas palavras do autor:

²² *On prend tout encore de ceux avec qui l’on vit, leurs gestes, leurs accent, etc., comme la paupière se baisse à la menace du coup dont on est prévenu, ou par la même raison que le corps du spectateur imite machinalement, et malgré lui, tous les mouvements d’un bon pantomime. Ce que je viens de dire prouve que la meilleure compagnie pour un homme d’esprit est la sienne, s’il n’en trouve une semblable.*

Se a organização é um mérito, o primeiro mérito e a fonte de todos os outros, a instrução é o segundo. O cérebro melhor construído sem ela seria pura perda; como sem experiência de mundo o homem mais bem feito não seria mais que um rústico camponês. Mas, qual seria o fruto da mais excelente escola, sem uma matriz perfeitamente aberta à entrada ou à concepção de ideias? (LA METTRIE, 1981, p.170, tradução nossa)²³

As faculdades da alma, aqui entendidas como pensamento, dependeriam, em tal raciocínio, da organização do corpo como um todo, a partir de tal matriz principal. Para além, e aqui retomamos Gristelli (2009), nosso autor irá buscar nos princípios da física newtoniana - investigada por seu mestre Boerhaave²⁴ - o entendimento sobre as leis mecânicas de atração que fundamentariam sua ideia sobre a “união dos elementos” do corpo (atualmente, reações químicas), o que faria de cada homem um ser diferente de outro. Vale mencionar, ainda segundo a autora, que também Descartes considerara central em seus estudos o papel do modelo de mecanismo da circulação sanguínea, que promoveria o encontro desses elementos. Mais uma vez, a diferença entre os dois filósofos estava entre considerar a circulação de forma puramente mecânica ou, na visão do médico, entender que, diante das diversas substâncias presentes na natureza, as combinações mais diferentes possíveis seriam absorvidas e distribuídas, agindo de maneira diferente no cérebro de cada homem/corpo. Em suma, a partir dos princípios lamettrianos entendemos que a matéria organizada tem nela a potência do movimento, que trará à tona o raciocínio e a sensibilidade humana. O homem é, assim, um corpo que pensa e sente por si só, ou, melhor dizendo, é carne pensante e sensível. É carne-pensante-sensível, única e em movimento.

A sucinta explanação filosófica que acabamos de fazer, passando pelas concepções de Platão, Aristóteles, Descartes e La Mettrie, traz novamente à tona a imagem do pêndulo. Afinal, se decantássemos todas as questões apresentadas até agora a densidade delas poderia ser resumida a duas categorias: vida “e” morte. Aqui sim, o emprego da conjunção parece ideal, é este o intervalo que compreende a existência de um corpo e suas interrogações. É neste hiato que Bernard (1995) baliza todo discurso do campo filosófico sobre o corpo, entendendo que o exercício de compreender tal objeto jamais será neutro, irá sempre

²³ *Si l'organisation est un mérite, et le premier mérite, et la source de tout les autres, l'instruction est le second. Le cerveau le mieux construit, sans elle, le serait en pure perte ; comme sans l'usage du monde, l'homme le mieux fait ne serait qu'un paysan grossier. Mais aussi quel serait le fruit de la plus excellent école, sans une matrice parfaitement ouverte à l'entrée ou à la conception des idées?*

²⁴ La Mettrie concluiu a formação médica em Reims em 1728, e em seguida seguiu seu mestre Boerhaave - que era uma sumidade médica na Europa aquele tempo -, até Leyde na Holanda.

reverberar entre essas duas realidades absolutas, ou seja, tensionarão vida ou morte, tensionarão vida e morte.

Nesta direção, são inúmeras as metáforas que permeiam o corpo, em parte denunciando-o como obstáculo, prisão, objeto obsoleto, lugar de dor e sofrimento e, por outro lado, exaltando-o como fonte do prazer e da beleza, instrumento de ação e criação, catalisador das relações sociais. De tal maneira, seguindo as ponderações do mesmo autor, o entendimento do corpo na filosofia é ambivalente e refletirá sempre uma escolha, consciente ou não, entre essas duas forças incondicionais, quadro a partir do qual Bernard traz à tona a instigante citação do filósofo Claude Bruaire: “O corpo é compreendido como Deus é conhecido” (BRUAIRE²⁵, 1968, p. 153 *apud* BERNARD, 1995, p.8, tradução nossa)²⁶.

O tempo da corporeidade – conceito que será mais bem tratado mais adiante -, é aquele de uma vida, é o que se experimenta em um viver. E embora Bernard (1995) convoque a morte para nos lembrar que as possibilidades “infinitas” de se ser corpo têm seu andamento contado, celebremos o convite a viver o corpo que ele nos faz em *Le corps*. No livro, o francês pretende passar em revista diferentes abordagens do corpo pela ciência e filosofia contemporânea e imediatamente - no primeiro parágrafo da introdução -, diz sobre a inutilidade de justificar o assunto tratado, uma vez que ser e ter corpo seriam uma imposição cotidiana da vida, enquanto viver seria assumir uma condição carnal onde este organismo é o que nos daria acesso ao mundo. Isso ocorre de tal maneira que, na visão do autor, os que querem viver melhor devem, primeiramente, experimentar sua corporeidade para, assim, se integrar melhor ao mundo e à sociedade que nos cerca. Se a vida é uma imposição levada pelo corpo até a morte, essa estratégia nos parece bastante sensata.

Passaremos agora para um vigoroso entendimento sobre o corpo, a partir do qual iremos fundamentar nossa reflexão, delimitando a concepção do corpo sensível e dos demais conceitos que o envolvem e que nos são caros. Nossa escolha, a fim de compreender a aderência corpo-mundo, foi, como já se sabe, pela filosofia de Merleau-Ponty.

²⁵ BRUAIRE, Claude. *Philosophie du corps*. Paris: Seuil, 1968, p. 153.

²⁶ *Le corps est compris comme Dieu est conçu*.

3 O CORPO EM MERLEAU-PONTY: DO SENSÍVEL E DA CARNE

O filósofo é o homem que desperta e fala, exprimindo o que os outros homens também enfrentam, embora num semi-silêncio. A linguagem, diz Merleau-Ponty, é o tema universal da filosofia²⁷.

Há algum tempo temos nos interessado, ainda que a certa distância, pelas noções filosóficas desenvolvidas por Merleau-Ponty. Seus ditos referenciados em diversos textos, com os quais tivemos contato durante nosso percurso bibliográfico, incluindo vários momentos anteriores a esta tese, fulguravam em meu “corpo-pesquisador”, atraindo, forte e curiosamente, nosso olhar para uma original formulação acerca do corpo. A intuição nos levava a crer que o encontro com tal autor, seria potente na composição de uma discussão que abraçasse a desordem de que somos feitos, sem optar pelos dualismos tradicionais que procuram dividir nossa matéria, a fim de compreendê-la, de organizá-la, de categorizá-la, resultando em abordagens, algumas vezes, equívocas e outras, ao menos, incompletas. É certo que não devemos desconsiderar os méritos desses esforços, que serviram às ciências e trouxeram avanços a muitos campos do conhecimento. No entanto, o enfrentamento não pode estar estacionado, uma vez que o enigma sobre ser e ter corpo não foi solucionado. Determinado a contrapor o pensamento moderno em suas dicotomias, Merleau-Ponty parte da fenomenologia de Husserl em suas investigações e elaborações de novas categorias ontológicas e, com isso, acaba por superá-las. O corpo entra em cena como determinante de nossa existência, a partir do qual se tece o sujeito por vias de sua própria experiência no mundo.

Com este entendimento, foi assumido e delineado o caminho de indagação que escolhemos percorrer, entretanto, as primeiras tentativas de imersão nessa obra, intelectualmente promissora aos nossos propósitos, foram frustradas por lacunas das quais não conseguíamos nos *desvencilhar*. Nosso acesso ao desejado escrito se fazia espinhoso, ora pelas especificidades da linguagem filosófica, ora pela forma narrativa na qual nos perdíamos, invariavelmente. Deslizávamos em um pensamento que tem por mérito desfazer as categorias nas quais, habitualmente, nos apoiamos. Se a estrutura foi rompida, as sustentações também se desmanchavam, desvanecia-se o corpo.

²⁷ CHAUI, 2002, p.17.

Esse contato inicial, nos fez perceber que não seria possível uma elementar apropriação de conhecimento, advinda de uma aproximação tradicional dos conceitos, como também não o são os arranjos elaborados por nosso autor. Era preciso aprumar o corpo sob um novo solo, ainda escorregadio. Era preciso praticar um exercício de desfazer o pensamento incrustado, de abandonar as vias simplificadas de um conhecer imediato, para então começar a tatear a obra singular desse pensador. Mas, enquanto amadores da filosofia – e aqui valem ambos os sentidos da palavra –, até mesmo esse entendimento da necessidade de deslocar nosso modo de olhar para esta filosofia, para que pudéssemos começar a compreendê-la, só surgiu, posteriormente, no esteio do frutuoso trabalho de Chauí, reconhecida estudiosa da obra de Merleau-Ponty.

Foi somente a partir do contato com essa autora, que nos demos conta da nova experiência com a qual lidávamos. Aliás, ela mesma – *em Experiência do Pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty (2002)* –, reflete sobre a dificuldade em se escrever sobre tal autor, para quem o papel da filosofia é o de interrogar infinitamente, e o começo de sua narração seria seu próprio fechamento, um término provisório. Não transformar as questões merleaupontyanas em tese é apenas uma das preocupações da autora, que afirma que o filósofo faz nascer um verdadeiro idioma, para o qual nem mesmo os iniciados em filosofia apresentam repertório linguístico equivalente para traduzir. Para o filósofo, a linguagem é como corpo do pensamento e, diante de um “resgate que imprime uma direção inesperada nas palavras” (CHAUI, 2002, p.45), o que Merleau-Ponty promove é uma experiência do novo. Assim, Chauí nos convida a deslizar para o interior do corpo de discurso do pensador a fim de, antes de pensar sobre ele, assistir à maneira como suas reflexões se efetuam. Enquanto iniciantes na filosofia, trilharemos o caminho proposto pela autora, rumo a essa fala adormecida e em busca da apreensão de um pensamento de corpo que não permaneça nos limites da pele.

Finalmente, diante de tal aclaração, pudemos retomar algumas ideias merleaupontyanas que passaremos a apresentar e discutir no próximo capítulo. Chauí nos deu abertura à obra de Merleau-Ponty e, por conta desse caminho de acesso, as referências a ela serão constantes em nosso texto, afinal, toda nossa leitura esteve apoiada, nas idas e vindas entre os dois autores. Procuraremos apresentar, parcialmente, alguns dos “combates” travados por Merleau-Ponty, na tentativa de contextualizar as discussões que ele nos propõe e, em seguida, direcionaremos

o foco de nossas questões, principalmente, para duas noções que gostaríamos de apreender e instaurar no tecido desta tese: o corpo sensível e a carne.

Perante tantas passagens possíveis, são esses os pontos que escolhemos debater, prioritariamente, por acreditarmos que, com isso, nos serviremos do vigor e da originalidade conceitual que fizeram valer nosso esforço e confirmar nossa intuição. Entretanto, as reflexões que serão apresentadas a seguir integram um recorte um pouco mais abrangente da obra, para que assim se possa cuidar do sentido e da trajetória nas quais os termos tratados estão imbricados.

3.1 Abertura aos mistérios do mundo

A filosofia de Merleau-Ponty interroga a experiência da própria filosofia e a cegueira da consciência porque se volta para o mistério que faz o silêncio sustentar a palavra, o invisível sustentar a visão e o excesso das significações sustentar o conceito²⁸.

Retomando nossa questão anterior, até aqui demonstramos em algumas abordagens um conjunto de temas que percorre toda a história da filosofia, qual seja, a relação entre corpo e mente, consciência e mundo, homem e natureza, sujeito e objeto. Em nossa abreviada inserção no campo, percebemos que a interrogação persiste e a decisão do filósofo não é mesmo por respondê-la, é a de continuar a questionar, duvidar, especular, perseguir, reflexionar, enfim, fazer mover o pensamento e nossa compreensão do e no mundo. Merleau-Ponty enfrentou bravamente esse dilema da vida e da filosofia, e um dos motivos talvez o inicial pelos quais nos identificamos e atemos aos pensamentos desse filósofo é sua recusa a qualquer tipo de partição da massa do mundo, o que nos trará uma potente mesura do corpo, encarnado e sensível. Chauí (2002) destaca uma imagem marcante do autor a esse respeito, quando diz que somos feitos do **estofado do mundo**, estofado de nossa terra natal. Trata-se de coexistir - com as coisas e com os outros que gravitam em nosso entorno -, através da “irradiação e transitividade de nossos corpos” (CHAUI, 2002, p.7).

Para elaborar esse trânsito, colagem ou aderência corpo-mundo, era preciso, primordialmente combater os “es”, quer dizer, as divisões praticadas, historicamente, pela ciência e pela

²⁸ CHAUI, 2002, p.12.

filosofia, as quais destacamos anteriormente. Assim, o cartesianismo passou a ser alvo das críticas de Merleau-Ponty, como uma filosofia que inspirou uma ciência que decompõe o corpo:

Ao mesmo tempo em que “idealizava” o mundo físico, definindo-o por propriedades inteiramente intrínsecas, por aquilo que ele é em seu puro ser de objeto diante de um pensamento ele também purificado, o cartesianismo, querendo ou não, inspirou uma ciência do corpo humano, que também o decompõe num entrelaçamento de processos objetivos, prolongando essa análise juntamente com a noção de sensação, até o “psiquismo”. Ambas as idealizações são solidárias e devem ser destruídas juntas. É somente regressando à fé perceptiva para retificar a análise cartesiana que faremos cessar a situação de crise em que se encontra nosso saber quando acredita fundar-se sobre uma filosofia que as suas próprias tentativas destroem. (MERLEAU-PONTY, 2000, p.36)

Nesse viés, há três impulsos filosóficos que Merleau-Ponty procurou afastar de seu trabalho, segundo Chauí (2010). O teológico, no qual o *absoluto* é ponto de partida; o humanista, que volta-se para a *subjetividade*; e o naturalismo cientificista, que com uma dosagem *materialista* toma o homem e o mundo como processos objetivos impessoais. Entendendo o problema ontológico como primeiro, Merleau-Ponty irá criticar o teísmo, o naturalismo e o humanismo, partindo do princípio de que não se deve “identificar o Ser com um dos seres – Deus, o homem ou a Natureza” (CHAUI, 2010, p.01), ou seja, partindo do princípio de que não há princípio, que não se deve buscar compreender o *Ser* tendo outro *ser* como ponto de partida.

Por esta causa, ele irá criticar o fundamento objetivista das ciências que buscam representar a realidade pelos objetos que elas mesmas elaboram. Em uma passagem de *O visível e o invisível*, Merleau-Ponty (2000) sugere que a ciência realiza no mundo uma **espécie de sobrevoos absolutos**, como se ela mesma não estivesse plenamente implicada no que observa. Este prometido acesso as coisas puras, ao ser em si, apontaria para um esforço das ciências de excetuar-se de seus relativismos “como se a cegueira para o Ser fosse o preço que tivesse que pagar para o êxito na determinação dos seres” (MERLEAU-PONTY, 2000, p.27). Com o mesmo intuito, mas do lado oposto, também será alvo das contestações do autor o subjetivismo exercido pela filosofia, que quererá dizer da verdade por vias da consciência, como se nela estivesse a redução máxima, a pureza. Nem o objetivismo, nem o subjetivismo: ambos precisavam ser superados.

A ideia de sujeito tanto como a de objeto transformam em adequação de conhecimento a relação que estabelecemos com o mundo e conosco mesmos, na fé perceptiva. Não a iluminam, utilizam-na tacitamente, dela tirando as consequências. (MERLEAU-PONTY, 2000, p.33)

Vejamos como essas críticas estão presentes nas primeiras obras de nosso autor, seguindo as demonstrações de Chauí (2010) que afirma que em *A estrutura do comportamento* e *Fenomenologia da Percepção*, questiona-se, centralmente, o naturalismo (filosofias empiristas e positivismo científico) e o humanismo (filosofia da consciência). Neste sentido, interroga-se, constantemente, a herança deixada pelo racionalismo moderno, que promove a cisão entre o corpóreo, de ordem exterior, e o pensamento reflexivo, no qual a consciência em si mesma seria capaz de posse intelectual do mundo.

Na *Fenomenologia da Percepção* o esforço do autor está centrado na derrubada do intelectualismo das filosofias da consciência, que embarçam a subjetividade com a realidade, ao considerarem o mundo a partir do pensamento de mundo. Nessa obra, Merleau-Ponty (1971) investigava uma manifestação da consciência anterior à reflexiva, buscava nossa dimensão fundadora, que seria a *consciência perceptiva*, oriunda, portanto, de um campo pré-reflexivo e localizando o corpo em uma dimensão pré-objetiva. Por isso, o autor substituiu essa reflexão segunda, que é a idealista – que desde Descartes, diz respeito ao ato filosófico no qual o sujeito conhece o mundo pelas evidências que dele traz para a consciência de si, e com as quais fundamenta suas operações de vida -, que pela reflexão fenomenológica, que não se retira do mundo. Projeto mesmo da fenomenologia, seria preciso voltar às próprias coisas, encontrar o mundo antes de o conhecermos. É nesta perspectiva que o corpo entra em cena, integrando a procura de antecedentes como um *cogito tácito*²⁹ que fosse anterior às teses do intelecto e a partir do qual era possível inverter a célebre fórmula cartesiana para “sou, logo penso” (CHAUI, 2002, p.70).

O mundo não é o que penso, mas o que vivo, estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável. (MERLEAU-PONTY, 1971, p.14)

²⁹ Embora a noção de cogito tácito tenha sido abandonada no decorrer da obra de Merleau-Ponty, ela representa um importante esforço inicial na busca por uma unidade originária que, a princípio, estaria na consciência perceptiva e que se voltou, posteriormente, para o próprio corpo.

Na proposição “Penso, logo existo”, as duas afirmações são muito equivalentes, sem o que não haveria *cogito*. Mas ainda deve-se entender o sentido dessa equivalência: não é o Eu penso que contém eminentemente o Eu existo, não é minha existência que é reduzida à consciência que tenho dela, é inversamente o Eu penso que é reintegrado ao movimento de transcendência do Eu existo e a consciência à existência. (MERLEAU-PONTY, 1971, p.387)

Era desse lugar que a *Fenomenologia da Percepção* pretendia falar, ou seja, do ponto do irrefletido. Para Merleau-Ponty (1971), o *cogito propriamente dito* é aquele experimentado na individualidade, no silêncio, na presença em si. Uma vez que ele se torna reflexão de *outrem* em *outrem*, ele não é *cogito propriamente dito*, não é apropriação intelectual e, sim, um pensamento suscitado por outro, um cogito explícito como linguagem, no entanto, precedido e sustentado por um irrefletido irreduzível.

Afinal, como nos lembra o autor, o mundo já era real antes de nossa existência e de nossas reflexões a seu respeito, mas foram nossas percepções que fundaram a ideia de verdade sobre ele. Assim, a percepção ganha um papel fundamental no qual se baseia a fé perceptiva, que é, portanto, a crença inabalável de que percebemos o mundo em que vivemos e que ele é isso que percebemos, até mesmo antes mesmo de sobre ele refletir.

Neste ensejo, o que Merleau-Ponty buscava era um conhecimento anterior ao que se entendia por conhecimento e cuja chave estaria na percepção que, por sua vez, estaria inscrita na experiência corpo-mundo. O conhecimento sobre o mundo passa, assim, a ser compreendido do ponto de vista do corpo que o experimenta, o que tornam difusas as fronteiras entre um e outro.

É dessa maneira que a fenomenologia aponta para a abertura pela qual seria possível romper o recinto fechado da consciência. Em tal contexto, o pensamento passa a ser uma saída de *si*, na qual a linguagem opera como ponte entre perceber e pensar. O mundo natural, por sua vez, é tido como horizonte latente da experiência, constituidor do campo fenomenal e transcendental, aquele que possibilitaria as articulações corpo-mundo.

Interessado na experiência subjetiva, Bezerra Jr. (2007) afirma que a filosofia de Merleau-Ponty produz uma espécie de *virada corporal* na fenomenologia, propondo uma subjetividade carnal que desloca a consciência para a corporeidade, e essa para a percepção. Assim, o

projeto do filósofo direcionava-se à investigação sobre a maneira como nossa existência se daria a partir de uma inscrição corporal no mundo, que delinearía um *continuum* entre a experiência de interioridade e a realidade externa. Secundariamente, essa experiência se tornaria objeto da consciência reflexiva, uma vez que toda reflexão seria uma derivação do plano pré-reflexivo e originário, ontologicamente anterior.

Merleau-Ponty assegurava que, somente através dessa fenomenologia incorporada, voltada para os modos de percepção, é que aprenderíamos a verdadeira filosofia, aquela que nos permitiria rever o mundo, via corpo. Corpo cognoscente que, portanto, “é iniciação ao mistério do mundo e da razão” (CHAUI, 2010). Nesse sentido, renova-se a noção de percepção:

(...) Merleau-Ponty procura restituir a percepção em seu sentido originário, que é o de ser nossa abertura e nossa iniciação ao mundo, nossa “inserção” num mundo, numa natureza e num corpo “animado”. Mantendo-se na junção da natureza, que é sua base, com a história, da qual ela é fundação ou a instituição ao fazer o tempo natural virar tempo histórico, a percepção é, portanto, o “fenômeno originário” em que se determina o sentido de ser de todo ser que podemos conceber. (DUPONT, 2010, p.62)

Por vias da percepção o sujeito torna-se o lugar das coisas, a percepção não ocorre primeiramente no mundo; não há um estímulo de fora que ativa o corpo por dentro; não se sente por uma ação exterior ao corpo; a categoria da causalidade não se aplica nesse sentido. O campo perceptivo é sempre atual e denota uma superfície de contato ou um enraizamento no mundo, um assalto constante à subjetividade, à lacuna que somos. O sujeito que percebe é o mundo percebido, o corpo é um sensível-senciente, isto é, sente-se além de sentir e ser sentido, é sensível para si mesmo – um visível que se vê vendo, um tocante que se toca tocando, um móvel que se move movendo.

De tal modo, corpo e mundo estão em construção perpétua, na trama da *reversibilidade*, *transitividade* e *irreduzibilidade* de cada um dos sentidos que configuram o corpo sensível no mergulho na fé perceptiva. Reversível, pois que o corpo em seus sentidos abre-se para si mesmo, para o outro e para o mundo, fazendo notar que a interioridade só existe exposta à exterioridade, alertando que o palpar e o ver demandam um ser palpado e outro visto. Transitivo porque há no corpo intercomunicação entre os sentidos e propagação dela pelas coisas – “Falar não é ver, mas os olhos nos ensinam o que é a palavra, essa maneira de tocar

de longe nas significações” (CHAUI, 2002, p.109). Irredutível, pois ainda que cada polaridade esteja intrincada a outra, não deixa de ser uma.

As primeiras obras de Merleau-Ponty desenhavam muitas de suas inquietações, além de sua forte recusa à constituição transcendental e a explicação científica. Quando toma a percepção como origem, coloca a linguagem, a reflexão e o pensamento como constituídos e nascidos do campo fenomenal, sendo assim prolongamentos da percepção.

O corpo, sensível exemplar que se vê vendo, se toca tocando, se move movendo, realiza uma reflexão. Pela primeira vez, na história da filosofia, a consciência perde a soberania. (...) O corpo reflexionante, impossível nas filosofias empiristas e impensável nas filosofias da consciência, traz, porém, uma novidade radical porque transforma a ideia de reflexão. Ensina que esta é inacabamento, iminência, duplicação interminável, **concordância sem coincidência**. (CHAUI, 2002, p.143-144, grifo nosso)

A reflexão passa então a ser a reflexão sobre um irrefletido, e as ideias tornam-se gênese ou devir de sentido, provisoriamente sedimentadas ou significadas em certa cultura. Vale entender que, resumindo Dupont (2010), a noção de sedimentação em Merleau-Ponty diz de uma intenção significativa que se incorpora à cultura e funda uma tradição que pode ser retomada e também transformada, mobilizando *significados disponíveis*. Portanto, diz também de nosso excesso de existência sobre o ser natural, valorizando o vetor da transcendência e da liberdade. O sedimento é o instituído e garante nosso pertencimento ao mesmo mundo variante.

Em pronúncia oral, Chaui (2010)³⁰, citando a *Fenomenologia da Percepção*, expõe resumidamente algumas das noções elaboradas por Merleau-Ponty em seus esforços em lidar com esses mistérios do corpo e do mundo, entendendo o corpo como um sensível. Destacando a ideia de corpo encarnado, compreende-se um corpo-consciência, isso porque não somos um corpo objeto como querem as ciências, somos um corpo habitado e animado pela consciência. Ao mesmo tempo, não somos uma consciência cognitiva pura, visto que essa está encarnada em um corpo. Não somos puro pensamento, porque somos corpo. Não somos objetos, porque

³⁰ CHAUI, Marilena. **Espaço, tempo e mundo virtual**: a contração do tempo e o espaço do espetáculo. Palestra apresentada no programa CPFL cultura, 2010. Disponível em: <<http://www.cpfcultura.com.br/evento/espaco-tempo-e-mundo-virtual-a-contracao-do-tempo-e-o-espaco-do-espetaculo-%E2%80%93-marilena-chai-e-olgar-matos-2>>. Acesso em: 12 ago. 2012.

somos consciência. Nega-se ai, mais uma vez, qualquer separação que pudesse haver entre corpo e consciência, tornando-se, portanto, corpo-consciência.

Também o mundo seria um tecido sensível e não um amontoado de coisas, estudado e organizado pelas ciências, diante das relações causais e funcionais dos objetos. O mundo não se encerra na racionalidade, pelo contrário, ele é um lugar igualmente habitado. Há um mundo qualitativo - esse em que vivemos com o outro e rodeado de coisas -, um mundo repleto de tessituras, cores, afetos, sons, fisionomias, contrastes, figuras, conflitos, caminhos, enfim, um mundo sensível e sensório. Nesse mundo, em que somos corpo, somos também o tempo, ele existe porque nós existimos, fazemos e sofremos o efeito da história. Somos também espaciais, reconhecemos os lugares do mundo, feito por dimensões espaciais com suas essências afetivas. O mundo é promessa de experiências indeterminadas, ser à distância, fulguração, em cada aqui e agora. Mistério absoluto, ele só é mundo quando experimentado pelo outro. O que é o meu corpo? – questiona Chauí. “Meu corpo é meu modo fundamental de ser no mundo”, ela conclui.

E se os corpos testemunham o mesmo mundo, isso também é considerado na dimensão da experiência reflexiva do corpo, na qual a sinergia sensível-senciente se propaga. Para Chauí (2002), a chegada de outro corpo em sinergia é a irradiação desta reflexividade. Esse outro seria nossa primeira ferida narcísica, uma vez que é a partir dele que descobrimos que não somos inteiramente visíveis para nós: há um invisível que carregamos e é visível para outrem e o curioso é que, pela mesma razão, nos tornamos plenamente visíveis. “Inacabados como videntes, somos acabados como visíveis” (CHAUI, 2002, p.144). O advento desses mundos privados são instrumentos de criação de um mundo comum, de um mesmo Ser sob o qual vivemos a experiência de flutuar com o outro, tornando difusos os limites de dentro e fora. Somos, portanto, seres intercorporais. A intercorporalidade é virtude da mesma reversibilidade da qual temos falado; o ser intercorporal é indiviso e se funda nas extensões do sensível-senciente.

Há ramificação do corpo e ramificação do mundo, correspondência entre seu dentro e nosso fora, entre nosso dentro e seu fora, a experiência sendo um estar fora de si sem sair de si, pois, para realizá-la, **nosso corpo precisa ser uma coisa entre as coisas**. (CHAUI, 2002, p.126, grifo nosso)

O corpo é o “sensível exemplar, massa sensível segregada na e da massa do sensível” (CHAUI, 2002, p.58). É, portanto, corpo sensível do e ao mundo, que também é um sensível.

Isso pressuposto, partimos para compreensão ontológica da carne, desenvolvida por Merleau-Ponty, e a partir da qual ele explicará a conjunção e segregação dessas massas sensíveis por meio da experiência.

3.2 Do poder ontológico da experiência

A crítica à percepção, tomada como ponto de partida fenomenológico por Merleau-Ponty, pautava-se pelo quadro teórico de Husserl e pela ontologia de Heidegger, mantendo-se assim, no interior dos parâmetros da filosofia da consciência, exatamente aquela que ele criticava. O surgimento de uma ontologia radical que rompesse com os conceitos anteriores só viria no fim da vida de nosso autor, quando ele alcança a ontologia da carne e volta-se para o fenômeno da experiência. Buscaremos agora traçar um caminho que nos leve a compreender a noção de carne, bem como as demais reflexões que ela envolve, tendo em vista, desde já, a afirmativa de que seres e coisas participam da mesma carne; são prolongamento do mundo no corpo e deste no mundo, diferenciados na experiência. Vejamos a seguir como nosso filósofo estrutura tal afirmação.

Interrogando nossa inerência ao mundo, Merleau-Ponty, em *Le visible et l'invisible*, irá abandonar a referência à noção de sujeito e distanciar-se de suas primeiras obras. Como vimos, ele vasculhava o fenômeno anterior à cisão sujeito-objeto, libertando-se assim das antinomias da ciência e da filosofia. Desatando a experiência do referencial fenomenológico, ele buscava o **Espírito Selvagem** e o **Ser Bruto**, compreendendo que a **experiência** seria *o poder ontológico último*, a abertura do mundo – assim, o “fenômeno originário” passa a ser a experiência e não mais a percepção.

A experiência ganha assim papel fundamental nas articulações merleau-pontyanas, pois, doravante, é nosso modo de ser e existir no mundo. Ela é exercício do que ainda não foi submetido à separação sujeito-objeto e, portanto, é caracterizada pela reversibilidade, *fissão* e *deiscência*. Os dois últimos termos serão abordados ainda neste capítulo; trabalhem, por ora, os conceitos de Espírito Selvagem e Ser Bruto, que também operam por reversibilidade.

Chauí (2010) esclarece que o Espírito Selvagem é aquele da práxis, que reúne ao mesmo tempo uma força ou um sentimento de *eu quero*, *eu posso* e uma lacuna, um vazio que exige

um preenchimento significativo. Essa força só pode se concretizar na ação, ou seja, na experiência criadora que levará à expressão uma indeterminação, sendo, por conseguinte, uma experiência ativa de determinação do indeterminado. O sujeito cria, em sua intenção significativa, e o faz, traçando o caminho de preenchimento de seu próprio vazio, levando, com isso, algo muito preciso à expressão.

Para melhor vislumbrarmos tal noção, tenhamos em mente os exemplos que Merleau-Ponty traz, constantemente, do meio artístico - como o trabalho do pintor, cuja origem revelaria o invisível e cuja obra exprimiria, de maneira inseparável, o copertencimento entre uma intenção e um gesto. Nesse sentido, o pintor efetua-se enquanto sujeito, uma vez que sai de si, de sua interioridade prática, a partir da obra, da significação. Nas palavras de Chauí, na experiência criadora do Espírito Selvagem:

Há uma intenção significativa que é, simultaneamente, um vazio a ser preenchido e um vazio determinado que solicita o querer-poder do agente, suscitando sua ação significadora a partir do que se encontra disponível na cultura como falta e excesso que exigem o surgimento de um sentido novo. (CHAUI, 2002, p.153)

O fundo, no qual e pelo qual emerge a experiência criativa, é uma grandeza do Ser Bruto, o ser da indivisão e, ao mesmo tempo, da diferença. Sendo diferença interna, o Ser Bruto não se compõe por uma substância idêntica a si, mas, pelo contrário, reúne de maneira simultânea e entrecruzada dimensões distintas, tais como o sensível, a linguagem e o inteligível. Volta-se para as relações originárias entre as coisas e abre acesso a elas como diferenças qualitativas que se exibem e se interpretam a si mesmas. Lembremos, por exemplo, que é por diferença que existem as cores; pois não existe um átomo colorido que vá configurar o vermelho ou azul, mas sim, modulação de uma diferença qualidade de luz e sombra.

Não sendo um positivo, o Ser Bruto também não é um negativo, mas aquilo que, por dentro, permite a positividade de um visível, de um dizível, de um pensável, **como a nervura secreta que sustenta e conserva unidas as partes de uma folha**, dando-lhe a estrutura que mantém diferenciados e inseparáveis o direito e o avesso: é o invisível que faz ver porque sustenta por dentro o visível, o indizível que faz dizer porque sustenta por dentro o dizível, o impensável que faz pensar porque sustenta por dentro o pensável. (CHAUI, 2002, p.154, grifo nosso)

Originário e impalpável, o Ser Bruto emaranha-se ao Ser Selvagem, sustenta pelo avesso toda forma de expressão: o trabalho de criação do visível é possível pelo invisível, do dizível, pelo indizível, do pensável, pelo impensável. Há, para Merleau-Ponty, um *instituído*, a cultura, que é empregado por uma visão, uma fala, um pensar *instituintes* que farão surgir através da obra criadora o jamais visto, jamais dito, jamais pensado. Em uma nota de trabalho de seu livro póstumo, Merleau-Ponty (2000) afirma que **o visível está prenhe de invisibilidade**, o que Chauí (2002) complementa, afirmando que o **invisível é prenhe de visibilidade** - não sendo eles contrários ou comparáveis. São direito e avesso, como dois lados irredutíveis de um só Ser, que é assim estruturado em um mundo que não se oferece à contemplação - o da obliquidade e verticalidade. Mundo esse que desconstrói o espaço horizontal do sobrevoos e oferece a simultaneidade de dimensões igualmente irredutíveis, essas sendo puras diferenças - sendo, portanto, pluralidade simultânea dos modos de ser que se configuram na expressão do todo.

O invisível é visibilidade iminente, como a criança que irá nascer. Assim, não é vazio, é ausência que conta no mundo. É poro, oco, lacuna. Lacuna como ponto de passagem do mundo. É, ao mesmo tempo, o que nos faz ver mais do que vemos; como o odor e paladar de algo visto. E o que não vemos ao ver; como o pensamento de alguém que está diante de nós. O meu visível também não é o invisível de outro, ou vice-versa, o invisível é imbricação de nossos visíveis que nos abrem ao mesmo mundo.

É no entrelaçamento entre Ser bruto e Espírito Selvagem que se forma a *polpa carnal do mundo, carne de nosso corpo e carne das coisas*. Com essa afirmação de Chauí (2010) alcançamos a categoria da carne, que está associada à noção de quiasma - que será tratada mais adiante. A princípio, interessa-nos dizer que a primeira, de caráter ontológico, direciona-se à interioridade das coisas do mundo, enquanto a segunda diz respeito ao entrecruzamento entre elas. Para melhor compreender o envolvimento dos conceitos, é importante seguir a uma reflexão que Merleau-Ponty faz sobre o embrião, ou seja, aquele que se inicia no visível, no

momento mesmo em que o corpo se conforma, fazendo do seu visível um vidente. Nesta ocasião, a visão promoveria a convergência esperada entre as extensões, como se todos os circuitos ou canais ainda inexplorados desse corpo fossem atravessados pelo mundo de maneira inevitável. E com a iniciação do corpo no mundo, há a abertura de uma dimensão que não poderá mais ser fechada, estabelece-se um ponto de referência das experiências.

Apesar de todas as nossas ideias substancialistas, o vidente se premedita no contraponto do desenvolvimento embrionário, o corpo visível, **graças a um trabalho sobre si mesmo**, arruma o nicho de onde elaborará uma visão sua, desencadeia a longa maturação, ao fim da qual, de repente, ele verá, isto é será visível para si mesmo; **instituirá a interminável gravitação, a infatigável metamorfose do vidente e do visível**, cujo princípio está estabelecido, e que é posta em andamento com a primeira visão. O que chamamos carne, essa massa interiormente trabalhada, não tem, portanto, nome em filosofia alguma. (MERLEAU-PONTY, 2000, p.142, grifo nosso)

Carne é como um elemento, assim como eram fogo, ar, terra e água desde os pré-socráticos.

É preciso pensar a carne, não a partir das substâncias, corpo e espírito, pois seria então a união dos contraditórios, mas, dizíamos, como elemento, **emblema concreto de uma maneira de ser geral**. (MERLEAU-PONTY, 2000, p.143, grifo nosso)

A carne não é matéria, não é espírito, não é substância. Seria preciso, para designá-la, o velho termo “elemento”, no sentido em que era empregado para falar-se da água, do ar, da terra e do fogo, isto é, no sentido de uma *coisa geral*, meio caminho entre o indivíduo espaço-temporal e a ideia, espécie de princípio encarnado que importa um estilo de ser em todos os lugares onde se encontra uma parcela sua. Neste sentido a carne é um “elemento” do Ser. Não fato ou soma de fatos e, no entanto, aderência ao *lugar e ao agora*. (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 136, grifo do autor)

Vista dessa maneira, carne é coisa geral, um ser de porosidade e generalidades. Ou, como quer Merleau-Ponty, um raio de generalidade e luz na juntura do corpo e do mundo opaco. Matéria comum do corpo vidente e do mundo visível é a carne que nomeia a unidade e a indivisão do ser, como um vidente visível. É dela a tessitura do mundo, da qual coisas e seres são provisórios, pois que abertos, de feitura inacabada e em compartimentação provisória.

Para Bezerra Jr. (2007) é com a noção de carne que Merleau-Ponty irá radicalizar a recusa aos dualismos. Segundo ele, a ideia de experiência, anteriormente ligada ao acoplamento entre corpo e mundo por vias da percepção, passa a se referir à deiscência, termo que, segundo Dupont (2010), teria sido importado do reino da botânica, onde designa a abertura natural de um órgão vegetal quando esse atinge a maturidade. Em Merleau-Ponty, a palavra faz parte dos conceitos que se articulam para desbancar o primado da consciência, dizendo respeito ao

despertar da identidade na diferença, opondo-se à relação de fusão e coincidência entre ser e objeto. Ainda segundo os esclarecimentos de Dupont (2010), e em concordância com Bezerra Jr. (2007), pensar a experiência sensível como deiscência é um contraste que aparece nos trabalhos tardios de Merleau-Ponty, e que desloca a ideia de acoplamento para o inverso, a fissão.

A afirmação se justifica, uma vez que na *Fenomenologia da Percepção* o esforço de Merleau-Ponty estava em compreender a experiência sensível na reunião de dualidades em uma unidade e, já em *Visível e Invisível*, a deiscência passa a designar “unidade que explode em dualidade” estando, a experiência sensível, voltada para a “fissão que faz nascer, um para o outro, o senciante e o sensível sobre o fundo de unidade da carne” (DUPONT, 2010, p.15). Isso implica reconhecer que, é na fissão da carne que se distingue a massa sensível do corpo, na massa sensível do mundo. A fissão do Ser diz de sua divisão interior sem que esse próprio Ser seja dividido. A carne é assim definida pela reversibilidade entre polaridades e sua fissão interior, comportando assim, ao mesmo tempo, a diferenciação e a unidade primordial entre corpos e mundo. Vejamos nessa passagem de Merleau-Ponty sua potente maneira de descrever o tema:

Ainda mais uma vez: a carne de que falamos não é matéria. Consiste no **enovelamento do visível sobre o corpo vidente**, do tangível sobre o corpo tangente, atestado sobre tudo quando o corpo se vê, se toca vendo e tocando as coisas, de forma que simultaneamente, *como* tangível, desce entre elas, *como* tangente, domina-as todas, extraíndo de si próprio essa relação, e mesmo essa dupla relação, por deiscência ou fissão de sua massa. Essa concentração dos visíveis em torno de um deles, ou esta explosão da massa do corpo em direção às coisas, que faz com que uma vibração de minha pele venha a ser o liso ou o rugoso, que *eu seja olhos*, os movimentos e os contornos das próprias coisas, esta relação mágica, este pacto entre elas e mim, pelo qual lhes empresto meu corpo a fim de que nele possam inscrever e dar-me, à semelhança delas, esta prega, esta cavidade central do visível que é minha visão, estas duas filas especulares do vidente e do visível, do palpador e do palpado, formam um sistema perfeitamente ligado no qual me baseio, definem uma visão em geral e um estilo constante da visibilidade de que não poderei desfazer-me, ainda que tal visão particular se revele ilusória, pois fico certo, então, de que olhando melhor, teria tido a verdadeira visão e que em todo caso, aquela ou outra, sempre existe uma. **A carne (a do mundo ou a minha) não é contingência, caos, mas textura que regressa a si e convém a si mesma. Nunca verei minhas retinas, mas estou absolutamente certo de que *alguém* encontrará no fundo de meus globos oculares essas membranas embaciadas e secretas.** (MERLEAU-PONTY, 2000, p.141-142, grifo nosso)

Abordemos agora a noção de quiasma, que para Dupont (2010) diz respeito à ausência de clivagem entre opostos, na qual cada um deles só é ele mesmo sendo outro. O quiasma seria uma experiência de simultaneidade inescapável, de entrelaço e articulações do um ao outro. Há quiasma entre o “para si” e “para outrem” e do mesmo modo entre interioridade e exterioridade, visto que eles são o outro lado um do outro, o “para si” não é pura interioridade e o “para outrem” não é objetivação da interioridade na exterioridade. Chaui (2002) busca evidenciar o quiasma através da transitividade entre os sentidos que se operaria no entrelaço deles mesmos, vejamos:

Os sentidos operam no quiasma: o olho apalpa, as mãos veem, os olhos se movem com o tato, o tato sustenta pelos olhos nossa imobilidade e mobilidade, compensando as das coisas. (CHAUI, 2002, p.142)

Os conceitos de carne e quiasma estão imbricados de tal modo que por vezes torna-se difícil visualizar a diferença entre as duas noções. Vejamos como o faz Bezerra Jr. (2007), ao apontar como a experiência subjetiva não pode ser localizada em uma das polaridades que a constituem, mas sim no entrelaçamento delas, ou seja, na intersecção entre as linhas do quiasma:

Quiasma é uma imagem que procura descrever como se pode dar essa superposição e identidades entre pares que, não obstante isso, retêm sua diferença. Carne é um termo que descreve num plano ontológico essa interdependência das coisas. (...) a descrição da carne e do quiasma faz nascer uma diferença na qual, ontologicamente, encontro uma unidade originária. (BEZERRA JR., 2007, p.55)

E em seguida vejamos o exemplo comparativo que Chaui traz, também sobre as duas noções:

Há quiasma nas coisas: a superfície se enlaça e se cruza com as cores e os sons, que se enlaçam e se cruzam com os odores, todos se enlaçando e se cruzando em movimentos infundáveis, numa troca incessante em que cada qual é indiscernível e discernível porque pertencem a famílias diferentes. O tecido do mundo das coisas é cerrado e poroso. A transitividade e reversibilidade das dimensões fazem as coisas profundas. Essa profundidade é sua Carne. (CHAUI, 2002, p.142)

Carne e quiasma são o tecido conjuntivo e diferenciado do mundo, relacionam-se às experiências de simultaneidade, o quiasma enlaçando a carne por dentro, garantindo enredamento e movimento à estância das fissuras. O destaque que afiançamos a essas noções se justifica na compreensão, que será desenvolvida a seguir, de que é na indivisão da carne que se cruzam, se articulam e se diferenciam o corpo e a informação.

4 CORPO E INFORMAÇÃO: emblemas de uma só carne

Traçaremos aqui um caminho que passa pelas discussões do pragmatismo destacando seu papel propulsor na ampliação da pesquisa no campo da Ciência da Informação -, até a estreia do corpo enquanto objeto de investigação da área - cuja proposição nós mesmos fizemos em 2008, como logo veremos. Iniciaremos o traçado por uma breve retomada das origens da verdade.

Nossas concepções de verdade, segundo Chauí (2000), teriam sido construídas ao longo de séculos, a princípio, a partir de três diferentes origens de entendimento vindas do grego, do latim e do hebraico, traduzidas, respectivamente, por: *aletheia*, *veritas* e *emunah*. A palavra grega diz respeito àquilo que não é oculto, nem escondido ou dissimulado. O verdadeiro dirige-se ao que se manifesta e é compreendido pela razão, opondo-se, portanto, aos falsos, aos *pseudos*. Desta maneira, a verdade seria uma qualidade das próprias coisas, manifesta na realidade. Em latim, por sua vez, *veritas* se refere ao rigor e precisão de um relato. A verdade está associada à linguagem e a capacidade narrativa de quem fala, corresponde à fidelidade ao enunciado de um fato acontecido. Seu oposto seriam a falsificação e a mentira. De tal maneira, a verdade não está no fato e nem tão pouco nas coisas, e sim no que se diz deles, são seus relatos que podem ser tomados como verdadeiros ou falsos. Por fim, temos o conceito hebraico que está ligado à confiança. Pessoas e Deus podem ser verdadeiros, são aqueles que não traem a confiança e que são capazes de manter a palavra dada. *Emunah* é um termo que possui a mesma origem que *amém*, significando *assim seja*. Está, neste sentido, ligada a uma promessa, a um acontecimento futuro. Resumidamente, nas palavras da mesma autora, teríamos:

Aletheia se refere ao que as coisas **são**; *veritas* se refere aos fatos que **foram**; *emunah* se refere às ações e as coisas que **serão**. A nossa concepção da verdade é uma síntese dessas três fontes e por isso se refere às coisas presentes (como na *aletheia*), aos fatos passados (como na *veritas*) e às coisas futuras (como na *emunah*). Também se refere à própria realidade (como na *aletheia*), à linguagem (como na *veritas*) e à confiança-esperança (como na *emunah*). (CHAUI, 2000, p.124, grifo da autora)

Ainda de acordo com a mesma autora, o predomínio de uma das três ideias irá nortear as concepções filosóficas sobre a natureza do conhecimento verdadeiro. Assim, quando predomina *aletheia*, o conhecimento verdadeiro tem como marca a evidência, sendo que o critério da verdade parte de nossa visão intelectual e racional, nossa capacidade de apreender

a coisa como ela é em si. Na predominância de *veritas*, a relevância será dada ao uso de regras de linguagem que devem ser capazes de exprimir, simultaneamente, os fatos que nos são exteriores e nossas ideias em relação a eles. O verdadeiro está, portanto, na validade lógica de seus argumentos, na coerência do raciocínio enunciado. Por sua vez, na prevalência de *emunah*, a verdade se funda no consenso, há um conjunto de convenções estabelecidas e que devem ser respeitadas pelos membros de determinada comunidade, como por exemplo, a científica.

No entanto, para Chauí (2000), haveria ainda uma quarta teoria da verdade que apesar de se aproximar da teoria de correspondência entre coisa e ideia, proposta em *aletheia*, seria distinta das anteriores por basear o conhecimento verdadeiro em um critério de ordem prática e não teórica. Trata-se da teoria pragmática, na qual a marca do verdadeiro está na experimentação, na verificabilidade de resultados. O conhecimento é considerado verdadeiro quando comprovado como tal, diante de aplicação prática. É este o princípio que irá embasar o pragmatismo, embora, certamente, a questão se complexifique bastante a partir dessa ideia inicial ou, por assim dizer, superficial, e ganhe, como veremos, amplitude tal que o faz descolar dessa precisão em termos da praticidade e da veracidade.

Compreendido o fundamento da teoria pragmática a partir de uma noção de verdade associada à experimentação, buscaremos observar como essa noção se desdobra enquanto corrente do conhecimento e demonstrar sua presença e alguns de seus aspectos característicos do campo da Ciência da Informação, destacando a maneira como ela contribuiu para a amplitude da epistemologia informacional. Partiremos da esclarecedora afirmação de Saldanha (2008) que, tendo elaborado vasta revisão bibliográfica sobre o tema, expande a visão pragmática para além das ordinárias fronteiras práticas iniciais e a posiciona também como contribuinte da Filosofia da Ciência:

O pragmatismo indica tanto um método científico quanto uma filosofia da ciência voltados para o esclarecimento de problemas do pensamento a partir da análise dos usos aos quais os discursos são submetidos na realidade específica em que são pronunciados – **trata-se de reconhecer o discurso em sua apresentação, não em sua representação**. Como método, o pragmatismo fundamentalmente volta-se para a compreensão do significado das palavras no contexto de atuação destas. Como filosofia, preocupa-se com a relação entre conhecimento e comunidades que constroem social e culturalmente suas ferramentas e possibilidades de apreensão do mundo. E, em resumo como ponto de vista, relaciona-se com o conjunto de abordagens voltadas para a compreensão do homem pela sua construção coletiva das possibilidades do conhecer, a partir dos usos da linguagem. (SALDANHA, 2008, p.146, grifo nosso)

No senso comum, o termo pragmático ganhou um tom restritivo que o relaciona diretamente a uma resposta prática a determinada questão. Segundo Magalhães (2005), a palavra pragmatismo foi cunhada por Charles Sander Peirce, no início da década de 1870 e obteve reconhecimento geral, já no início do século XX. Temendo os abusos impiedosos do termo, o próprio Peirce rebatizou-o *pragmaticismo*, a fim de posicioná-lo enquanto método e não como doutrina metafísica. Em tal ação ele afirma que seu *pragmaticismo* é “simplesmente um método para estabelecer a significação de palavras difíceis e de conceitos abstratos” (CP 5.464, 1907³¹ apud Magalhães, 2005, p.7).

Peirce estava atrás do significado e não da definição de verdades e seria, como quer Saldanha (2008), um representante do *pragmatismo metodológico*, estruturalmente relacionado à linguagem. Neste âmbito, o pragmatismo seria um método de reflexão que foge ao tradicional modelo representacionista, evitando, ainda segundo o mesmo autor, as tentativas de se representar o real.

Do ponto de vista do pragmatismo, a realidade seria investigada, a fim de ser mais bem compreendida em suas apresentações culturais, pois que neste tecido cultural estariam referências e guias para tais evidenciações. A procura versaria, portanto, em maneiras de apresentação da realidade, que elaboramos culturalmente, e não da representação fidedigna da mesma, ainda porque a linguagem não se cola ao objeto. Com isso, queremos dizer que **não há na linguagem potência de ser objeto**. Ela é capaz, dentro de um contexto, apenas de apontá-lo e, neste exercício, permitir interpretações ao que é inalcançável, ou seja, o real e, ainda mais, a “verdadeira verdade”.

³¹ As citações de Peirce em seus comentadores seguem um padrão diferenciado. Neste caso, as abreviações são relativas à *Collect Papers*, volume 5, parágrafo 464, ano 1907.

Na perspectiva da Ciência da Informação, é possível refletir sobre as manifestações do pragmatismo diante da expansão dos estudos da informação para além das tradicionais barreiras representacionistas que o objeto adquiriu, em suas manifestações fisicalistas e cognitivistas. Lembremo-nos aqui dos três paradigmas epistemológicos da informação propostos por Capurro (2003) e que bem ilustram esta tentativa de elaborar uma espécie de trajetória do pensamento informacional que passa pelos paradigmas físico, cognitivo e social.

Réndon Rojas (1996) também buscou apresentar categorias que definissem um caminho de reflexões sobre a informação. No seu ponto de vista, com enfoque semiótico, ele sugere três teorias da informação, sendo: a sintática, ligada à teoria matemática de Shannon e Weaver; a semântica, criada por Bar-hillel e Carnap, com base no sistema de lógica indutiva de probabilidades proposta por Carnap e à pragmática que naquele ensejo estaria em desenvolvimento. Réndon Rojas (1996) passa a contribuir com esta perspectiva que seria a que ele considerava adequada ao seu entendimento de informação enquanto uma construção a partir de elementos objetivos e subjetivos.

Quer dizer, a informação é produto de uma síntese de elementos objetivos e subjetivos, de propriedades reais dos objetos com a atividade do sujeito. As estruturas utilizadas pelo sujeito para estruturar essas propriedades objetivas se encontram condicionadas pelo desenvolvimento psicogenético do sujeito, pelo seu contexto sócio-histórico-cultural. (RÉNDON ROJAS, 1996, p.26, tradução nossa)³²

Segundo Réndon Rojas (1996) o pragmatismo opera na dialética do sujeito com o mundo e, diante disso, o exercício do cientista da informação engajado neste enfoque é o de pensar o sujeito na construção da informação, entendendo que essa só existe na ação daquele. Ou seja, ele propõe que se direcionem esforços para a relação entre signo e usuário. Logo, para o autor, a abordagem pragmática, permitiria o abandono de uma ontologia de primeiro nível - tangível, concreta, individual e pouco abstrata – e privilegiaria uma ontologia superior, na qual habitam entes abstratos, ideais e generalistas. Nesta reflexão, ele resalta ainda que se deve sempre levar em conta que o sujeito da informação possui um acervo sócio-psico-cultural que não deve ser ignorado, ao contrário, deve-se enfrentar o desafio da complexidade que toca o

³² *Es decir, la información es producto de una síntesis de elementos objetivos y subjetivos, de propiedades reales de los objetos con la actividad del sujeto. Las estructuras utilizadas por el sujeto para estructurar esas propiedades objetivas se encuentran condicionadas por el desarrollo psicogenético del sujeto, por su contexto sócio-histórico-cultural.*

mundo da informação em torno do sujeito. Neste sentido, compreendemos que se colam sujeito/informação.

Por essa via, percebemos um caminho exploratório da informação, não excludente, que extrapola as noções objetivas pautadas em raciocínios matemáticos e volta-se para a compreensão do usuário em seu contexto de interação, o que permite que a noção de informação seja alargada e ultrapasse o modelo tangível. Cultura, sociedade e sujeito tornam-se elementos fundamentais no entendimento da informação. Como querem Saldanha e Gracioso (2011, p.44, grifo dos autores), “a orientação teórica pragmática na CI leva à substituição da pergunta *o que é informação?* para indagação *o que é informação para?*”

Os mesmos autores, marcando a presença e os desdobramentos do pensamento pragmático dentro da epistemologia informacional, citam Jacob e Albrechtsen (1999)³³, para apresentar aquelas que seriam, em âmbito geral, as cinco lições do pragmatismo: o antifundamentalismo, o *fallibism*, a contingência, a natureza social da comunidade e o pluralismo. O primeiro elemento, que até aqui já permeou nosso texto, diz da impossibilidade de se fixar modelos de realidade e nega universalismos da razão. Entende, ao contrário, que há um complexo de universos coexistentes que oferecem possibilidades de diálogo. Na segunda categoria, a falha é o tema relevante, reforçando uma vez mais a sugestão de que os modelos rígidos de realidades são extremamente falíveis e que qualquer tentativa de apreensão do mundo trata, tão somente, de uma interpretação, por sua vez sempre sujeita ao erro e às reanálises. A questão da contingência irá atender a incerteza, o que há de inescapável, o imprevisto, evidenciando a instabilidade do universo em que opera o indivíduo. Motivo pelo qual, ao se considerar a análise de um evento, seria imprescindível verificar o contexto no qual ele surge.

Os três aspectos anteriores irão justificar a quarta lição, que é a natureza social da comunidade. Diante de um quadro em que os indivíduos aparecem imersos em fragmentos de universos incertos o olhar estudioso deve se concentrar nas práticas sociais compartilhadas, deve ir ao encontro da sociabilidade das comunidades. “É ali, no estudo das relações sociais e suas formas de interpretação, que o pragmatismo acredita ser possível compreender os

³³ JACOB, E.K ; ALBRECHTSEN, H. When essence becomes function: Post-structuralist implications for an ecological theory of organisational classification systems. In: International conference on research in information needs, seeking and use in different contexts, 1999, London. *Proceedings*...London: Taylor Graham, 1999, p.530.

estratos mínimos de uma tradição” (SALDANHA; GRACIOSO, 2011, p.53). Já o pluralismo, último elemento, destaca a visão humanista da pragmática, entendendo a constituição do mundo pela “multiplicidade de tradições, perspectivas ideológicas, utopias, instituições políticas e organizações sociais” (SALDANHA; GRACIOSO, 2011, p.53).

Isso dado, compreendemos que o cenário do pragmatismo na Ciência da Informação articula uma série de questões caras às investigações da área - que bem cabem às discussões que se voltam para a relação da informação com a cultura e a sociedade -, e que corroboram com os ditos de Réndo Rojas (1996), ao centralizar o sujeito que produz e faz uso da informação. Esta “tradição”³⁴ pragmática não excludente, não representacionista e que volta a atenção para a informação em ação, ou seja, no contato com suas questões sociais, culturais e, de maneira geral, contextuais, abre caminho exploratório para novas abordagens teóricas na Ciência da Informação, que nos fazem refletir sobre a própria epistemologia da informação. Primeiramente, enfrentamos tal desafio, ao buscar compreender a informação em sua dinâmica propriedade significativa, por vias da *virada semiótica*³⁵, proposta por Moura (2006), e incluindo ao campo, um novo objeto de discussão: o corpo.

Nessa ampliação do campo de discussão da CI, como já mencionamos, inauguramos a abordagem ao corpo (Andrade, 2008). Na ocasião, tomando a informação enquanto signo, e o corpo como mediador na relação sujeito-mundo, afirmamos que ele seria nosso suporte de informação primeiro – termo que iremos revisar mais adiante -, e parte constituinte de nossas práticas informacionais, sendo também o corpo constituído, dinamicamente, a partir das trocas que estabelece com o meio no qual se insere. Dessa maneira, o corpo era visto como uma interface que divide e une planos diferenciados pelos quais transita a informação que, como quer a própria origem latina da palavra - *informatio* -, é o que daria forma ao corpo.

³⁴ A noção de tradição aqui utilizada contradiz, como quer Saldanha (2008), a de paradigma. Substitui-se, portanto, a ideia do desenvolvimento científico por paradigmas, ou seja, rompimento de modelos e quebras de verdades por aquela da tradição que preza a constante e cumulativa transformação das verdades, releituras críticas, revisões semânticas e novas traduções de conceitos.

³⁵ Moura sugere a virada semiótica compreendendo que: “a Ciência da Informação identifica-se enquanto um campo de conhecimento que estuda a informação ancorada no tecido social. Isso significa que ela envolve uma dinâmica de significação, de produção e circulação de signos e numa rede de atos de enunciação semiótica. Essa interação requer a consolidação de diálogos interdisciplinares nos quais a mediação, a formação e a interação informacional sejam evidenciadas tornando possível compreender, no âmbito da Ciência da Informação, o modo como sujeitos e informações se articulam semioticamente. (MOURA, 2006, p.05).

No contexto dessa tese, embora a semiótica não se estruture como a teoria que dará suporte a análise, permanecerá a compreensão inicial de que a informação é sempre um signo. No entanto, aqui verticalizaremos a noção de informação, fissionando-a diante do arcabouço teórico merleau-pontyano. Isso acontecerá, de tal forma que, no caminho até a gestualidade, buscaremos apreender suas faces e repensá-la como um agente de sentido, que terá papel determinante na relação entre o corpo e o espaço, bem como no entendimento da concepção de gestualidade da qual nos valeremos. O que procuramos, com essa fissão ou verticalização, é refletir sobre a informação em pleno fluxo, é nos reportarmos a ela, também, em seu momento de ação inestancável, anterior à própria significação que ela pode denotar. Interessam-nos os aspectos intangíveis e invisíveis da informação, antes mesmo que ela possa ser atualizada, compreendida e sedimentada em uma cultura. Vislumbraremos a informação em seu direito e avesso, pensaremos-la como um par real e transgressivo, potente e transcendente, e que é experienciada e atualizada por vias do corpo sensível.

Contudo, antes desse profundo mergulho, daremos fôlego ao pensamento e à imaginação. Inicialmente, iremos trazer à tona uma representação que nos auxiliará na visualização e compreensão das relações que serão propostas. Portanto, faz-se aqui uma pausa na reflexão sobre a informação em fluxo, para que ela se torne melhor compreendida, a partir da apresentação da *Banda de Moebius* - que nos permitirá visualizar os impossíveis e crer nas reversibilidades, como propostas por Merleau-Ponty.

4.1 A Banda de Moebius e seus possíveis

Uma imagem que nos parece cara e bem ilustrativa para se compreender o direito e avesso, além de outros inúmeros fenômenos de reversibilidades citados por Merleau-Ponty (2000) – alguns dos quais, já tomamos conhecimento -, é a da Banda de Moebius. Essa possibilidade que elas nos oferece surge, exatamente, pela contrariedade em relação à geometria euclidiana, aquela que orienta nossos pensamentos com formas rígidas e perfeitas, que aprendemos desde a nossa mais tenra idade escolar. Essa realidade plana, que é a que temos como mais próxima, *encaixota* nossas possibilidades de entendimento do espaço e não contribui com a reflexão sobre os pares naquilo que eles têm de mais relevante, que são as distintas possibilidades relacionais.

(...) para Merleau-Ponty “*o par é mais real do que cada um dos termos*”. Não é satisfatório dizer que um dos lados vai numa direção enquanto o outro se encaminha noutra, pois, para ele “lado” ainda é uma maneira de falar e pensar cativa do espaço euclidiano onde o relevo, a diferenciação e a simultaneidade são achatados numa multiplicidade plana e projetiva. **Não há pares nem lados: há avesso e direito.** (CHAUI, 2002, p.44, grifo nosso)

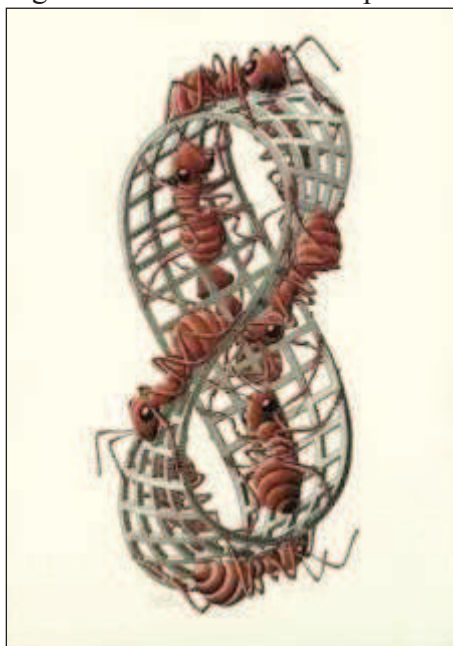
August Ferdinand Möbius³⁶ foi um matemático e astrônomo alemão que viveu entre 1790 e 1868. Granont-Lafont (1990) explica que Moebius³⁷ descobriu a figura - que passara à posteridade com seu nome -, diante de um contexto que marcou a origem da topologia. A autora afirma que *Leibnitz* havia definido, em 1679, um novo ramo da matemática nomeado a partir do termo latino *analysis situs*, que, na tradução francesa para o português tornou-se estudo do lugar. Esta nova cadeira da matemática foi reforçada na ocasião do primeiro Teorema de Euler, em 1750, no qual, resumidamente, modificava-se a relação entre os volumes dos sólidos (pirâmide, cubo, etc...) e suas superfícies. O teorema teria provocado contestações que fizeram com que diversos matemáticos buscassem limites para essa nova formulação, entre os quais estava nosso personagem.

Foi diante deste contexto e trabalhando com as formas mais flexíveis de constituição do objeto, oferecidas pela topologia - no grego (*topos* e *logos*) também pode ser interpretada como lógica ou discurso dos lugares -, que surgiu um novo retrato espacial, nada convencional, evidenciado pela banda de Moebius. Vejamos na Figura 3, uma imagem clássica que a ilustra:

³⁶ Fonte: Wikipédia. Disponível em: <[http:// pt.wikipedia.org/wiki/August_Ferdinand_M%C3%B6bius](http://pt.wikipedia.org/wiki/August_Ferdinand_M%C3%B6bius)> Acesso em: 10 jul. 2012.

³⁷ Essa foi a grafia recorrente nos textos consultados, utilizada inclusive pelo autor citado.

Figura 3 - Passeio contínuo pela banda de *Moebius*



Fonte: Banda de Möebius (1963), Mauritz Cornelius Escher
Picture gallery. Disponível em:

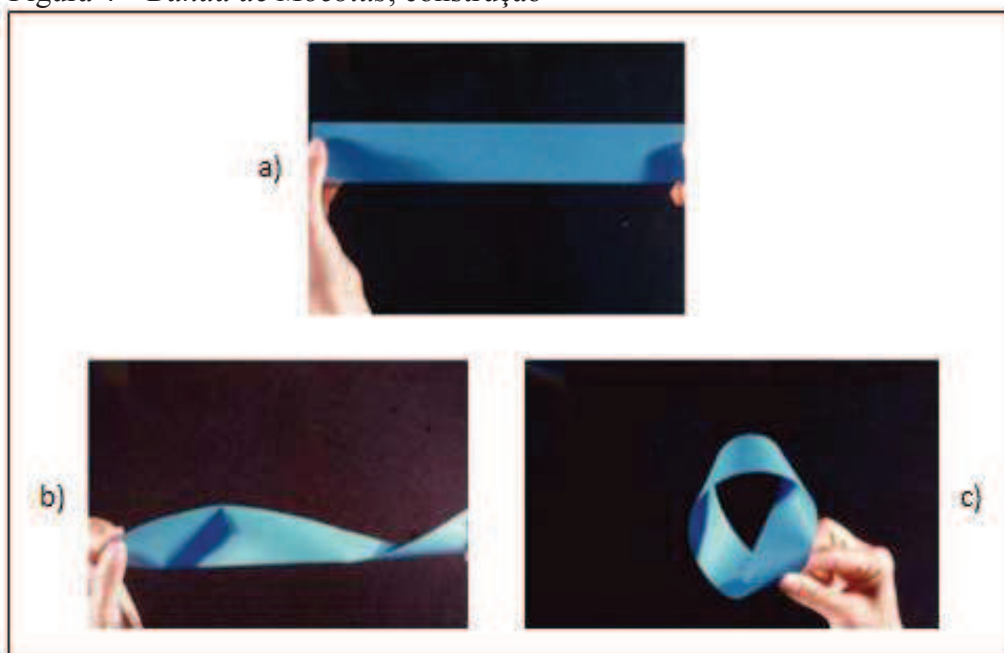
<<http://www.mcescher.com/Gallery/gallery-recogn.htm>> . Acesso em: 10 fev. 2010.

Admiravelmente, tudo muda na superfície moebiusiana, capaz de confundir a estrutura de nossos próprios sentidos. O psicanalista brasileiro Dias (1999), em uma comunicação registrada em vídeo³⁸ à qual tivemos acesso, faz uma detalhada e ilustrativa demonstração não só das características, mas também da construção de uma banda de Moebius, comparando-a a um cilindro euclidiano. Aqui iremos nos deter em apenas uma dessas características, a mais relevante nas explicações que nos propomos: a unilateralidade.

Para facilitar o entendimento da ilustração, apresentaremos a seguir a Figura 4, que retrata o modelo de como fazê-la, já que um ponto diferencial da topologia é que suas estruturas podem ser operadas no nível concreto, o que permite que provas lógicas de suas peculiaridades possam ser produzidas.

³⁸Vídeo “Revirão: Topologia da Banda de Moebius”. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=ewa-WUK1z8s>>. Acessado em: 10 jul. 2012. Trata-se de um site do you tube cujo conteúdo está disponibilizado em oito partes distintas.

Figura 4 – *Banda de Moebius*, construção



Legenda:

- a) Etapa 1: Pegar uma fita ou outro material no Formato apresentado
- b) Etapa 2: Dar uma volta completa na fita em torno de seu próprio eixo.
- c) Etapa 3: Colar as duas pontas da fita fazendo com que frente e verso se encontrem. Estará formada a Banda de Moebius

Fonte: Dia a dia educação. Disponível

em: <http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/modules/mylinks/viewcat.php?cid=15&min=110&orderby=titleA&show=10>. Acesso em: 10 dez. 2012.

O giro na fita, apresentada na figura acima, faz dela unilateral. Para comprovar essa afirmação, como demonstra Dias (1999) contrapondo o cilindro bilátero Euclidiano, basta percorrer a fita com os dedos por um lado e perceberemos que circularemos continuamente toda a superfície da figura, em um movimento que poderia tornar-se infinito. Não há interrupções ou cortes, simplesmente, tocaremos toda a fita, em sequência, no único exercício de percorrer seu plano. O dentro e o fora perderam seus limites, foram extintos, há o uno, apenas. Assim, não temos faces diferentes, e o mesmo acontece com a borda, que também se torna única. Contornando-a, a experiência se repete e chegaremos ao mesmo resultado, no qual o único lado existente é transcorrido em contínuo. Dona de múltiplos paradoxos, apropriados de maneiras diversas por inúmeras áreas, a banda de Moebius é aqui a representação que melhor explica o direito e avesso, como metáfora da reversibilidade. Como nos esclarece o próprio Merleau-Ponty:

Falar de camadas ou faces é, ainda, achatar e justapor, sob o olhar reflexivo, o que coexiste no corpo vivo e ereto. Se o que se quer são metáforas, seria melhor dizer que o corpo sentido e o corpo que sente são como o **direito e avesso**, ou ainda, como dois segmentos de um único percurso circular que, do alto, vai da esquerda para a direita e, de baixo, da direita para a esquerda, constituindo, todavia, um único movimento em duas fases. Ora, tudo o que se diz do corpo sentido repercute sobre todo o sensível de que faz parte e sobre o mundo. Se o corpo é um único corpo em suas duas fases, incorpora todo o sensível e, graças ao mesmo movimento, incorpora-se a si mesmo num “Sensível em si”. (MERLEAU-PONTY, 2000, p.134, grifo nosso)

A informação é, sob nosso ponto de vista e em certa dimensão, um **sensível incorporado**. Nossos sentidos, sensíveis em si, reversíveis por si, nos informam – mesmo sem o uso explícito de recursos linguísticos. Assim, uma postura pode me dizer da aprovação ou rejeição de uma ideia, sem que palavras sejam pronunciadas. Um olhar bem treinado pode revelar o ponto de cozimento de um alimento, sem que o experimentemos. Um odor pode nos fazer refletir sobre uma situação de infância. Uma brisa pode tornar-se diálogo para um movimento em dança. Uma cor pode se fazer necessária a um cenário que requer mais calor. Um grupo de pessoas em movimento pode me fazer acelerar os passos, quase como instinto. A informação que aqui chamamos de sensível é essa que percebemos e que podemos traduzir no imbróglio dos sentidos, nem sempre completa em sua expressão.

A essa informação chamaremos de **infosigno**, para que assim seja possível diferenciá-la da informação que é essa que, tradicionalmente, compreendemos, acessamos, assimilamos, trocamos, distribuimos, organizamos, recuperamos, sempre por vias da razão e da linguagem. A proposta de diferenciar a informação enquanto infosigno vem atender os nossos objetivos metodológicos, que levam em conta os aspectos sensíveis que acreditamos existir em toda informação. De tal forma, as categorias que propomos talvez não sejam tão explícitas, mas acreditamos que possam ser vislumbradas metodologicamente. A distinção serve apenas para tornar inteligíveis as amarras invisíveis que proporemos entre a informação a gestualidade, assim sendo, poderemos apontar em que momento, na análise empírica do objeto, essas informações tendem mais para a percepção sensível ou para o pensamento lógico. No entanto, informação e infosigno são uma só *coisa*. O infosigno não é uma categoria da informação, mas tão somente uma interioridade que lhe pertence.

Continuaremos essa discussão no próximo capítulo, quando associaremos a essa perspectiva a cara noção da carne. O que enfatizamos, no momento, é que a informação, em maior ou

menor grau, é um sensível e, como tal, tem também o seu direito e avesso. Tendo em vista essa afirmação e a possibilidade e esclarecimentos da face única, como comprovada pela banda de Moebius, seguiremos, retomando a noção ontológica da carne, a fim de rever alguns aspectos e verticalizar outros, em uma concepção inaugural da informação que a direciona para uma constante atualização no corpo.

4.2 O direito, o avesso e a informação

Será preciso um esforço ontológico para se desdobrar a noção de informação diante do corpo, partindo do princípio de que também ela, por ser um sensível do e no mundo, faz parte deste “emblema concreto de uma maneira de ser geral” (MERLEAU-PONTY, 2000, p.143), que é a carne. Consideramos, assim, que a informação integra a mesma textura de acontecimentos do corpo, pois, lembremos, a carne é do corpo, do mundo e também das *coisas*. Conjecturamos que é na invisibilidade da carne, que o corpo e a informação se experimentam, sensivelmente. Como *coisa* da carne a informação, igualmente, opera por reversibilidade, há nela um visível e um invisível, um direito e um avesso, um senciente e um sensível que, diríamos, são: um *informacional* e um *informe*. Vejamos como podemos perceber essas espécies de *camadas* da informação, uma vez que nosso exercício, no momento, é o de verticalizá-la.

A informação e o infosigno, como *coisa* única que são, tem o informacional e o informe como direito e avesso, que, por sua vez, são unilaterais, sob a perspectiva que vimos na banda de Moebius. A informação, enquanto esse Ser indiviso contém e está contida, no infosigno, que representa sua potência sensível. E, ainda, contém o informacional e o informe como aquilo que nela vibra e a ela sustenta, como uma pujança de criação. Em uma analogia ao ser bruto e ao espírito selvagem, diríamos que o informacional e o informe operam pela intenção e diferença inseparável e que, enlaçados, em uma analogia, são a *polpa carnal da informação* – a substância *viva* de sua constituição, seu próprio movimento de ser, sua força anterior de produção significativa. Pois, como *coisa* do mundo, a informação possui interior.

Esse dentro é, ao mesmo tempo, pleno e poroso de significações encarnadas e, portanto, potente. Como um átomo que em sua fissura libera energia, a informação possui seu núcleo latente de significações, vibrando entre o informacional e o informe. Cindindo-se ela se multiplica, significando. Produzindo um parâmetro imagético pelo qual pudéssemos

vislumbrar essa noção de informação, teríamos camadas submersas na informação, algo como a Figura 5 nos mostra:

Figura 5 – Informação em camadas



Fonte: Elaborado pela autora.

Diante do nosso pressuposto metodológico, o que fizemos foi então um esforço para reconhecer na informação sua verticalidade. Descamamo-na teríamos a Figura 6:

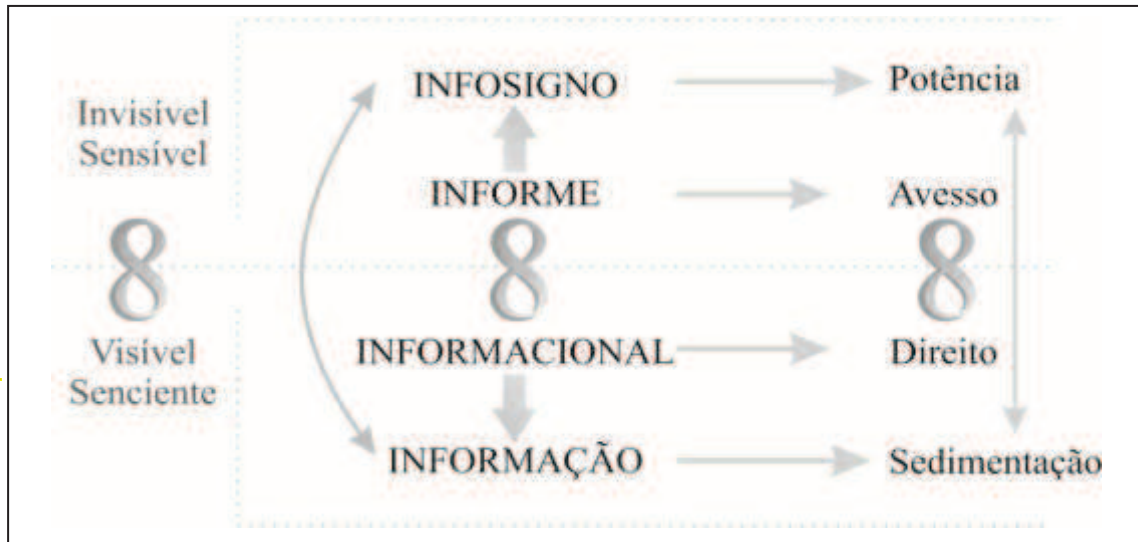
Figura 6 – Informação “descamada”



Fonte: Elaborado pela autora

Operacionando tais reflexões, diante do referencial teórico de Merleau-Ponty, podemos apresentar agora um esquema representativo que – reforçamos – atende a critérios de análise e serão articulados mais adiante com outros elementos de nossa pesquisa. Vale lembrar, todavia, que a demonstração que faremos é hipotética e que todas as divisões propostas aconteçam conjuntamente, em um piscar de olhos. Acreditamos que o desdobramento que proporemos, sustenta nossas reflexões, a fim de encontrar pontos de tangência entre o corpo sensível e a informação e, além disso, auxilia na tentativa de expor a conjugação de apreciações nem sempre óbvias de se compreender. Vejamos, portanto, nossa proposição que descama e operacionaliza a informação em sua potência de ser, nossa polpa carnal da informação, representada na Figura 7:

Figura 7 – Direito e Averso: Informação



Fonte: Elaborado pela autora.

Segundo esse esquema, temos, portanto, uma grande linha horizontal que delinea, porosamente, o que seria uma tênue e frágil fronteira entre o Invisível e o Visível, deixando escapar uma correlação entre tais – pois, lembremos, o invisível está pleno de visibilidades. A imagem que toca a linha imaginária entre o invisível e o visível, semelhante ao número 8, é um símbolo que marca as relações entre os impossíveis e aqui representa a Banda de Moebius - para não nos deixar esquecer, da reversibilidade que há entre os pares: **invisível e visível, sensível e senciente, informe e informacional, avesso e direito**, todos sendo lados iguais de uma só idealidade, que coincidem em suas ocorrências.

Quanto ao **sensível e o senciente**, distanciados pela mesma linha tracejada, eles têm aqui a função de denotar as características da informação, representadas pelo *quale em si*, que, para Merleau-Ponty (2000), é sempre certo tipo de latência. Em nosso contexto, o *quale* se refere, obviamente, aos aspectos qualitativos da informação, que podem ser revelados na experiência. Como sensível, esse *quale* é mera potência, vibração, devir internalizado. Como senciente, o *quale* é *Unverborgen* – termo em alemão emprestado de Heidegger, cujo uso em Merleau-Ponty diz respeito ao que é desvelado. É a partir desses aspectos que iremos caracterizar o infosigno e a informação, ousando – depois de feitas as devidas advertências – transformar essa indivisão em categorias de análise, que serão retomadas diante de nosso objeto empírico.

O **infosigno**, que integra o topo de nossa imagem, é da ordem do invisível, sensível e avesso, apontando para a potência. Dirá assim de uma energia reverberante, de uma qualidade

profunda e submersa que nutre a carne da qual ele faz parte, aerando-a em possibilidades. O infosigno é a anterioridade da *coisa*, é *algo prestes à*, é a crença no imediatismo da fissura significativa, que lhe dirá respeito por um instante. E, por crer, ele atua, é um agente de sentido que mobiliza as fibras da carne à qual pertence. O infosigno é, assim, a forma mais elementar da informação, aquela que integra, atravessa e conserva *viva* e vigorosa a carne.

Por sua vez, a **informação**, localizada na parte posterior da figura, baliza-se com o visível, o senciante e o direito, apontando para a sedimentação. Antes de prosseguirmos, voltaremos a esse último conceito merleau-pontyano – no ponto em que Chauí (2002) menciona a *sedimentação* do sentido:

A sedimentação é o modo de ser de uma idealidade ou o momento em que a instituição de um sentido se incorpora à cultura, tornando-se “disponível”, uma ideia da inteligência que usamos sem mais pensar em sua origem. Um sentido, porém, é vertical. É e está presente porque carrega consigo dimensões passadas e vindouras, significações que não estão atualmente dadas e de cuja ausência depende o prestígio absoluto de sua presença. O documento é esse sentido vertical presente no texto como investimento passado e atual de uma cultura e apelo a textos futuros, articulando-se como os precedentes e com os seguintes de modo indireto e alusivo. (CHAUI, 2002, p.34)

Ao mencionarmos uma informação que tende ou aponta para uma sedimentação, estamos, portanto, sugerindo que nela há camadas significativas que se colaram ao *quale* e, por isso, desvelam-se. Uma palavra, por exemplo, nos apresenta um sentido que está ao alcance de nossa fala ou de nosso pensamento, é superfície visível e informacional, que encobre e nos faz esquecer o tempo da obra – “tempo de seu fazer-se e tempo de suas retomadas” (CHAUI, 2002, p.34). Atualidade achatada, há nessa informação uma disponibilidade inteligível de qualidades, um reconhecimento comum integrado a uma cultura específica.

O sedimento de sentido é o que dá à informação sua capacidade de representação e de indicação de qualidades. Mas, como superfície dotada de interioridade, na informação também estão presentes e, porque não dizer, latentes, outras possibilidades significativas que podem surgir, junto ao rearranjo dos infosignos produtores de sentido. Uma vez reconhecidos, aceitos, compreendidos, esses signos que informam podem gerar um novo sedimento, outra possibilidade de sentido, que se cola à informação.

Nervura desnudada no mundo visível, emigração do sensível, a informação é superfície de profundidade inesgotável que se atualiza na *práxis*. É sublimação provisória do *informacional* forrada por uma reserva *informe*, invisível. *Informe*, pois inacabada em seus excessos possíveis, em sua verticalidade, em suas potências, pois que da ordem do *quale*; uma vez que pois que é *infosigno*, no desejo inestancável de criar e de fazer sentido. *Informacional* como arranjo momentâneo, sedimento em desmanche, concentração do disperso. A informação vem deste enlace, é textura significativa. O que há entre ela e o corpo é o quiasma, entrecruzamento, é o enlace no tecido do mundo. Mensurada no corpo por vias da experiência sensível a informação, é incorporada. É carne da carne.

É nessa trama que se inscreve a informação, como experiência no e do corpo. Experiência que possui interior e que nos inicia ao que não somos, abrindo-se assim para a essência, que por sua vez não é pura interioridade e abre-se para o exterior. Há sentido na experiência e inacabamento na essência, são elas “como círculos concêntricos, levemente descentrados” (CHAUI, 2002, p.41). Nesses termos, Merleau-Ponty tensiona a oposição herdada entre facticidade (experiência) e essência (conceito), levando-nos ao interior do *mundo operante*. Trata-se sempre da experiência de simultaneidade que, como vimos, também na informação tem direito e avesso. A experiência é do corpo, é no corpo e é onde a informação está acontecendo, invariavelmente.

Partiremos para a compreensão dessa experiência. Antes, vale retomar que, diante das considerações feitas, distinguimos a informação do *infosigno*, bem como seus modos operatórios que configurarão duas categorias de análise que, posteriormente, iremos associar às escolhas feitas por nossos bailarinos corpografantes. Sigamos em direção ao corpo na dimensão da experiência da informação.

4.3 Eis o dispositivo: da experiência do corpo e da informação

Relembremos que, sugerindo uma fenomenologia da percepção, Merleau-Ponty (1971) elabora a noção do corpo vivido, ou seja, do corpo como condição própria da subjetividade, construído por vias de nossa experiência no e com o mundo. Neste sentido, corpo e mundo estão emaranhados através da carne, coisa geral que lhes seria comum. Em nossas indagações inaugurais sobre corpo e informação, já era possível notar algumas tendências à concordância

com tais noções, embora, naquele tempo, o filósofo não tenha feito parte de nossa pesquisa bibliográfica. O fato é que, desde então, entendíamos e abordávamos o corpo em seu status relacional e sugeríamos sua ação de perceber e, ainda mais, de se embaralhar e se mesclar à informação:

Aqui, então, consideramos o corpo como sendo nosso **primeiro suporte de informações**, sempre em ação, percebendo, processando, assimilando e criando informações em trocas inesgotáveis com o meio do qual faz parte e essa seria nossa forma primordial de relação *com e no* mundo. (ANDRADE, 2008, p.48, grifo nosso)

Diante da compreensão da noção de carne, cabe um novo elemento à nossa reflexão e, com isso, iremos ampliar e avançar as discussões, embasados na nova bibliografia de pesquisa. Podemos agora afirmar que corpo e meio, assim como corpo e mundo, bem como corpo e sujeito, estão fundidos em uma só idealidade na qual se prolongam: a da carne. Lembremos ainda que, como já considerado, são difusos os limites dicotômicos entre exterioridade e interioridade, sujeito e objeto. Então, se nos interessa, diante da ontologia da carne indivisa, investigar a articulação e a diferenciação entre o corpo e a informação, será preciso rever a consideração de que o corpo é nosso suporte primeiro de informação, afirmação essa que fizemos em 2008.

Refletiremos assim sobre o uso do termo suporte que, a princípio, mostrou-se bastante ajustado ao campo da Ciência da Informação. Naquele momento, em que procurávamos dentro de uma linguagem usual da área uma inicial identificação do corpo com as propostas materiais de registro e sustentação da informação, o termo pareceu-nos conveniente. Através dele, buscamos compreender que também o corpo poderia estar inserido e problematizado entre os suportes informacionais que a CI toma em suas discussões. No entanto, tais suportes, sejam eles físicos - livros, documentos, revistas, etc. -, ou digitais - Cds, DVDs, sites, etc.-, têm por função e características elementares a conservação, organização ou o registro da informação, o que não se verifica no corpo, pelo menos não da mesma maneira. Ao termo parece estar ligado um significado ou identidade estanques, que não convêm ao corpo, no qual há movimento, deslizos e escapes constantes da informação, sempre em fluxo. Compreendemos, assim, que o uso do mesmo pode permitir interpretações inadequadas ao que pretendemos apontar.

Contudo, em nosso percurso anterior de pesquisa, essa questão não foi descuidada. Naquele contexto, frisamos por diversas vezes, e desde o início de nossos questionamentos - sob o viés da semiótica -, que a informação pertence a um processo inestancável de significação e que, com isso, estaria em um ininterrupto movimento. Essa crença aqui permanece. Acreditamos e ratificamos nosso entendimento de que a informação integra, em absoluto, o processo da semiose no qual o corpo tem papel ativo. O que agora procuramos problematizar e reexaminar não é o movimento da informação, mas sim, o uso do termo suporte que, a nosso ver, pode ser reajustado.

Suporte é uma palavra que tem, por exemplo, como sinônimos os termos apoio, arrimo, balaustre, sustentáculo, base, encosto. Em uma breve consulta realizada³⁹, encontramos quatro sentidos para o termo:

1. O que sustenta, o que suporta, o que serve de sustentáculo a alguma coisa;
2. Assistência, apoio (suporte técnico/financeiro);
3. Superfície sobre a qual se faz um desenho, pintura, etc.;
4. Qualquer material em que se podem **registrar diversos tipos de informação**, como textos sons e imagens.

Nem os sinônimos, nem os sentidos. Nenhum deles se associa à ideia de trânsito que gostaríamos de ver embutida ao termo. É certo que o sentido de registro da informação, o qual destacamos e do qual fizemos uso, parece mais acertado, no entanto, é ainda restritivo às nossas pretensões. Assim aplicado – como lugar de registro –, o termo pode fazer pensar o corpo como um mantenedor da informação, uma fisicalidade pronta para guardar as informações que recebe. O sentido que está arraigado à palavra suporte parece vir carregado de certa dureza, o que pode deixar implícita uma predileção à materialidade do corpo e um descarte de sua subjetividade, quando o que queremos é encontrar um termo que promova o trânsito entre as partes.

³⁹ Aulete Digital. Dicionário Contemporâneo da língua Portuguesa. Disponível em: <www.auletedigital.com.br/download.html> . Acesso em: 02 jul. 2013.

Esse contexto faz vir à tona a teoria do corpomídia, que, a partir do campo da comunicação e da semiótica, vem sendo desenvolvida por Greiner e Katz (2008), e para quem o corpo, em um entendimento reflexivo, é **mídia de si mesmo**. As autoras tomam como ponto de partida, para o desenvolvimento dessa teoria, a concepção do filósofo norte-americano Mark Johnson que, revendo a relação entre corpo, movimento e cognição, compreendeu que a cognição tem origem na motricidade e que, dessa maneira, não seria mais possível se pensar no popular conceito de corpo-recipiente. Essa imagem do corpo, ainda muito difundida e aplicada, concebe, basicamente, a existência de um dentro, um fora e de um fluxo entre eles. Mas é justamente essa a ideia combatida por Greiner e Katz (2008) na defesa do corpomídia. A partir dele destaca-se o fluxo entre corpo e informação, negando assim o caráter de suporte assumido pelo corpo e gerando a proposição de que o corpo é um veículo ativo de formação de si mesmo.

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão no corpo. O corpo é o resultado desses cruzamentos e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpo lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à mídia a qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação. (GREINER; KATZ, 2008, p.131)

O entendimento de corpomídia colabora para a instauração de outro modo de pensar o corpo. Propõe um corpo que está para sempre trocando informação com o ambiente no qual se encontra, e o apresenta como uma coleção de informações que, a cada instante, se modifica. O corpo é sempre um estado de corpo a relatar a sua coleção de informações. (KATZ, 2010, p.05)

Corroboramos com a visão das autoras, trilha que também foi trabalhada em nossa primeira discussão sobre o corpo e a informação, quando compreendemos que o que há entre o corpo e a informação é mediação:

Trata-se, portanto, de um movimento de mediação, onde o corpo parece assumir características de interface. A palavra interface significa o meio por onde interagem dois ou mais sistemas, uma área de fronteira, delimitação e ao mesmo tempo adaptação de elementos. Remete-nos à ideia de uma superfície porosa que, simultaneamente, divide e une planos distintos, sendo, essencialmente, um **dispositivo** ou espaço de comunicação, portanto - *corpomídia*. Já a informação é o signo, o elemento, a mensagem, o conteúdo do movimento que como quer a própria origem latina da palavra - *informatio* -, é o que realmente dá *forma* ao corpo. (ANDRADE, 2008, p.75, grifo nosso)

Ainda que estando a par de toda essa discussão, fizemos, naquela ocasião, a afirmação de que o corpo era nosso suporte de informação. Ou seja, já anunciávamos, acreditávamos e destacávamos sua função enquanto meio, embora tenhamos usado um termo que se reteve à ideia de registro. Portanto, confirmamos aqui a noção geral e nossa crença de que o corpo é mídia de si mesmo. Pretendemos, no entanto, seguir um pouco mais com essa discussão, para pensar, na abordagem, que caracteriza essa pesquisa, esse corpo sensível, portanto reversível, que é mídia de si mesmo. Queremos nos perguntar sobre a experiência do corpo em relação à informação, na perspectiva do entrelaçamento, do quiasma, que os torna uma só carne.

Começamos por trazer à tona o termo dispositivo, em destaque na citação anterior. Buscaremos apreendê-lo, brevemente, a partir do ponto de vista da comunicação social e da filosofia, para então delinear a noção de dispositivo que, como já se pode prever, dirá respeito ao corpo no que tange à informação. Sigamos.

Recentemente, França (2013), realizando uma ampla crítica das teorias da comunicação, fez uma breve leitura do uso dos termos **mídia e dispositivo**, relacionando-os de maneira, ao mesmo tempo, complementar e específica – o que bem atende nossa expectativa. Nesse sentido, mídia, que é o termo que, atualmente, substitui a expressão "meios de comunicação", tornou-se genérico em sua natureza, que engloba um extenso significado. A ele teria sido agregado o termo dispositivo, responsável por um olhar analítico que atente a especificidades. Nas palavras da autora:

A mudança para o termo “mídia”, para além da questão tecnológica (surgimento e diversificação dos aparatos tecnológicos) expressa também um alargamento da compreensão de sua natureza, de seu potencial transformador. Mídia vem assim englobar um significado maior, que inclui tecnologia, linguagem, conformação do modelo interativo. E tanta coisa se incluiu nesse novo objeto que o termo “mídia” se transformou no nome genérico, e a ele foi agregado o termo “dispositivo”. **Mídia diz do conjunto; ao tratar de um, especificamente, olhamos para esse meio enquanto um dispositivo.** A análise, nesse momento (e a despeito da extração foucautiana do conceito de dispositivo), se torna mais descritivo-operacional, buscando estudar as distinções e especificidades de cada meio, seu tipo de linguagem, formas de operação e conformação de um modelo de relação (ou de sociabilidade). (FRANÇA, 2013, p.11, grifo nosso)

Assim, o termo dispositivo, no contexto da análise das teorias da comunicação, passa a operacionalizar especificidades, enquanto a mídia abraça generalidades e dá conta de uma

ampliação dos aspectos em apreciação. No entanto, vale lembrar, mídia e dispositivo são tidos como termos associados e que teriam seu uso originado da expressão “meios de comunicação”, ao qual estão substituindo e, porque não dizer, desdobrando.

Sob outro ponto de vista - ainda no campo da comunicação, mas interessado em pensar o vídeo enquanto dispositivo -, e tomando como fundamento os filósofos Deleuze e Guatarri, André Brasil também questiona o termo, seguindo em direção a uma complexificação que promove implicações relacionais à ideia de dispositivo:

Mas, antes de tudo, o que é um dispositivo? **Mais que simplesmente um suporte**, uma ferramenta ou um aparato tecnológico, mais ainda que uma técnica, **o dispositivo é uma máquina relacional** ou, para utilizar os termos de Deleuze e Guatarri, “uma máquina diagramática”, “um diagrama maquinaico”. Assim, **o dispositivo coloca em conexão e em funcionamento elementos os mais heterogêneos**: trata-se sempre de uma articulação multilinear, composta por **fiões visíveis e invisíveis**, materiais e imateriais, de origem e natureza diferentes. (BRASIL, 2004, p.02 grifo nosso)

Nessa reflexão, o dispositivo não é um suporte, simplesmente. Mas, também o é, sendo mais que isso. O dispositivo é complexo, pois acolhe múltiplas relações, é aquilo que, ao mesmo tempo, conecta heterogeneidades e é o local onde essa conexão ocorre. É nele que os elementos se dispõem, diagramaticamente, e também nele eles são operados, pois que máquina articuladora. Ele é, ao mesmo tempo, a força de produção e o produto. O dispositivo é atravessado e é também o resultado do atravessamento multilinear de linhas visíveis e invisíveis que nele se atualizam, organizam, dispõem-se, registram-se, associam-se, entrecruzam-se e, assim, se produzem, constantemente. O dispositivo pode assumir, portanto, um caráter reversível.

Reunindo e diagramando heterogeneidades, os dispositivos operam passagens e promovem articulações, sempre em um trânsito “impuro”, mesclando seus componentes – o que caracteriza sua maior riqueza, segundo Brasil (2004):

Os recursos materiais e tecnológicos, as subjetividades, as ações e estratégias, as práticas discursivas: estes são alguns dos componentes de um dispositivo. Mas, o que interessa principalmente são as articulações eventuais estabelecidas entre eles em um diagrama relacional variável. Nele, portanto, **se operam passagens**: entre campos, linguagens, **mídias**, gêneros, instituições. Capturá-lo, apreendê-lo a partir de uma e única de suas dimensões – seja ela semiótica, estética ou política – é desconsiderar aquilo que o dispositivo apresenta de mais rico: **suas linhas de cruzamento, trânsito, contaminação**. (BRASIL, 2004, p.03, grifo nosso)

Em uma distinta perspectiva, Agamben (2009), passa em revista o termo dispositivo a partir de seu uso em Foucault. Segundo o autor, esse é um termo técnico decisivo na estratégia do pensamento de Foucault, usado com frequência, mas que jamais teve sua definição, propriamente, elaborada. Sugerindo que uma definição aproximativa tenha sido definida por Foucault em uma entrevista de 1977 - da qual cita trechos - Agamben resume três pontos notáveis dessa reflexão, acerca do dispositivo:

- a. É um conjunto heterogêneo, linguístico e não-linguístico, que inclui virtualmente qualquer coisa no mesmo título: discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de polícia, proposições filosóficas etc. O **dispositivo em si é a rede** que se estabelece entre esses elementos.
- b. O dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve sempre numa relação de poder.
- c. Como tal, resulta do cruzamento de relações de poder e de relações de saber. (AGAMBEN, 2009, p.29, grifo nosso).

Destacamos, dessa afirmação, a sugestão de que o dispositivo é, também, a rede que se origina do cruzamento virtual e heterogêneo entre relações de saber e poder. No entanto, instaurando uma genealogia do termo que ultrapassa o interior da obra de Foucault, nosso autor segue em direção a uma extensa ampliação no tratamento do termo. A par de uma leitura contemporânea, ele direciona-se à problematização dos inúmeros dispositivos tecnológicos próprios ao nosso tempo e que, proliferados, provocam novas camadas de mediação entre os sujeitos e, conseqüentemente, multiplicam as subjetivações.

Em sua recuperação histórica do termo, Agamben (2009) amplia essa noção de tal maneira que ela abarque desde esse ponto de vista de Foucault - que inclui o conjunto de instituições, regras e processos de subjetivação que concretizem as relações de poder, tais como disciplinas, escolas, confissões e prisões -, até dispositivos que demonstrem conexões menos

evidentes com o poder, como: a caneta, os telefones celulares, a própria filosofia, o cigarro, os computadores, a literatura e, inclusive, aquele que, para o autor, talvez seja o mais antigo dos dispositivos, a linguagem. É nesse exercício que ele alcança a seguinte definição:

Proponho-lhes nada menos que uma geral e maciça divisão do existente em dois grandes grupos ou classe: de um lado, os seres viventes (ou, as substâncias), e, de outro, os dispositivos em que estes são incessantemente capturados. (...) Generalizando posteriormente a já bastante ampla classe dos dispositivos foucaultianos, **chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes.** (AGAMBEN, 2009, p.40, grifo nosso)

Chama-nos atenção na afirmativa a marcação que se faz - com a inclusão dos seres viventes - em duas direções. Primeiro, como aqueles para os quais os dispositivos se dirigem, dizendo respeito, em alguma medida, a capacidade de *orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar*. Segundo, como aqueles que revelam as ações que o dispositivo é capaz de realizar em torno de seus *gestos, condutas, opiniões e discursos*. Assim, podemos afirmar que os seres viventes são tidos, ao mesmo tempo, como causa e efeito dos dispositivos. Eles carregam em si o que há de invisível e visível em um dispositivo - que não é só idealidade ou matéria. Ou seja, estão implicados em suas ações subjetivas, lidas como capacidades, e que podem ser reveladas e mensuradas por aquilo que emerge do corpo do vivente, aquilo que vemos, literalmente. Assim, sob o ponto de vista do corpo vivido - corpo que se constrói e também à sua subjetividade, na experiência no e com o mundo -, compreendemos o ser vivente encarnado em seu corpo que é, assim, "alvo" dos dispositivos e que, simultaneamente, revela as ações desses, por vias de si mesmo.

Agamben irá ainda evocar um terceiro para essa relação que seria o sujeito, resultado que se dá entre viventes e dispositivos - exceção da imensa classe sugerida para os dispositivos. Vejamos:

Recapitulando, temos assim duas grandes classes, os seres viventes (ou as substâncias) e os dispositivos. **E, entre os dois, como terceiro, os sujeitos. Chamo sujeito o que resulta da relação e, por assim dizer, do corpo a corpo entre os viventes e os dispositivos.** Naturalmente as substâncias e os sujeitos, como na velha metafísica, **parecem sobrepor-se**, mas não completamente. (AGAMBEN, 2009, p.41, grifo nosso)

Fazendo uma leitura desse trecho, a partir do referencial teórico que temos defendido até aqui, atentemo-nos para o uso do termo *corpo a corpo*, que sugere de imediato uma relação, mas

também uma diferenciação entre um corpo dispositivo e um corpo vivente. O sujeito, que é esse terceiro - ainda que se confunda com um primeiro, que é substância, e também, o vivente -, é assim algo que está entre esses corpos e ao mesmo tempo os integra, sendo também, em certa medida, corpo. Os viventes, que são também substância e sujeito, são, então, a grande classe a se relacionar corpo a corpo com os dispositivos.

Esse corpo, sob o qual nos debruçamos para fazer explicar a coincidência entre sujeito, vivente e substância é, certamente, aquele corpo vivido, sensível, reversível, transitivo, e experimentado, em uma breve pontuação de suas características merleau-pontyanas. Corpo, que na experiência da diferenciação, pode abrigar o vivente, a substância e o sujeito em uma só carne, pois a diferença é individuação por segregação e enigma, é o que nos faz alcançar alguma coisa através de outra, é transcendência e distância de si. “É por diferença entre sons e entre signos que uma língua existe e se constitui como sistema expressivo, pois sons e signos não são átomos positivos e isoláveis, mas pura relação, posição e oposição” (CHAUI, 2010, p.4).

Neste contexto, já sabemos que o ser vivente coincide com seu próprio corpo, só o é sendo corpo. O mesmo poderíamos entender sobre o sujeito, pois, diante do princípio da reversibilidade sensível - o corpo é um tátil tocante que toca a si mesmo -, temos a possibilidade, ainda que não coincidente, do corpo assumir os papéis tanto de sujeito quanto de objeto e de, ao mesmo tempo, não poder abrir mão de um ou de outro, não podendo ser um ou outro, senão um e outro, sendo os dois.

Logo, considerando os aspectos discutidos na fenomenologia de Merleau-Ponty (1971), podemos tomar como literal e experiencial este “corpo a corpo” entre os viventes e dispositivos, sugeridos por Agamben (2009). Deste modo, na perspectiva com a qual nos fundamentamos, o sujeito não seria, como posto, um terceiro nesta relação, e sim um equivalente, um “sujeito a sujeito” entrelaçado ao “corpo a corpo”. Colados, vivente, corpo e sujeito configuram-se juntos, configuram-se a si mesmos, abrindo-se para o que “não é nós”, por vias da experiência.

Abertura para o que não é nós, excentricidade muito mais do que descentramento, a experiência “não é um modo da presença a si, **é o meio que me é dado para estar ausente de mim mesmo**, de assistir de dentro a fissão do Ser, fechando-me sobre mim somente quando ela chega ao fim”. Isto é, rigorosamente: nunca. (CHAUI, 2002, p.138, grifo nosso)

Isso que “não é nós”, se retomarmos a classificação binária de Agamben, são os dispositivos, com os quais os corpos lidam por meio dessa experiência, que lhes é inescapável. A experiência da diferenciação é o que permite ao corpo ser sujeito, vivente e substância a um só tempo e, sendo tudo isso, abrir-se aos dispositivos e deles ser causa e efeito. Salientemos que o lugar privilegiado do corpo, não sendo mais aquele da tradição metafísica no qual ele era, aí sim, o suporte da consciência, passa a ser garantido por sua “excentricidade fundamental que o faz estar permanentemente fora de si sem jamais sair de si” (CHAUI, 2002, p.141).

Trata-se, uma vez mais, da noção de reversibilidade investida na experiência do corpo sensível e a partir da qual poderemos, enfim, afirmar o que viemos desenhando até aqui, que o corpo também pode ser apresentado como um dispositivo – *em si, para si e em meio a*. Pois, as experiências de reversibilidade e transitividade só se efetuam **no mesmo corpo e em um mesmo mundo**.

Merleau-Ponty afirma que a visibilidade e a tangibilidade só podem ser experiências transitivas ou reversíveis se se efetuarem no *mesmo* corpo; que o vidente-visível, o tangente-tangível, o movente-móvel, o ouvinte-audível só podem efetuar a experiência da reflexão (ver-se, tocar-se, mover-se, ouvir-se) se essa reversibilidade for experiência de um *mesmo* corpo; que todas essas experiências transitivas e reversíveis só podem realizar-se se forem experiências no e do *mesmo* mundo (o vidente precisa ser um “deles”, isto é, visível; o tangente, o movente ou o ouvinte também precisam ser da mesma família sensível); que a relação com outrem na irradiação ou prorrogação da reversibilidade de nossos corpos como ser intercorporal só pode ocorrer se for experiência de sinergia no *mesmo* mundo; que as palavras e as ideias sensíveis, a expressão e a coesão sem conceito só podem realizar-se se possuírem a *mesma* carne que o sensível (...). (CHAUI, 2002, p.108)

Se, como deduzimos, a experiência do corpo diante dos dispositivos acontece por reversibilidade no *mesmo* mundo e no *mesmo* corpo, e se, como discutimos, a informação é da *mesma* carne que o sensível, ou seja, é um “deles”, podemos enfim traçar a ideia do corpo enquanto um dispositivo. O que queremos afirmar é que o corpo, que é *mídia* e assim, está sempre trocando informações com o ambiente e colecionando-as em sua própria

conformação, é também – e aqui propomos uma visão específica, direcionada a essa pesquisa -, dispositivo que opera e aponta para o visível e o invisível da informação.

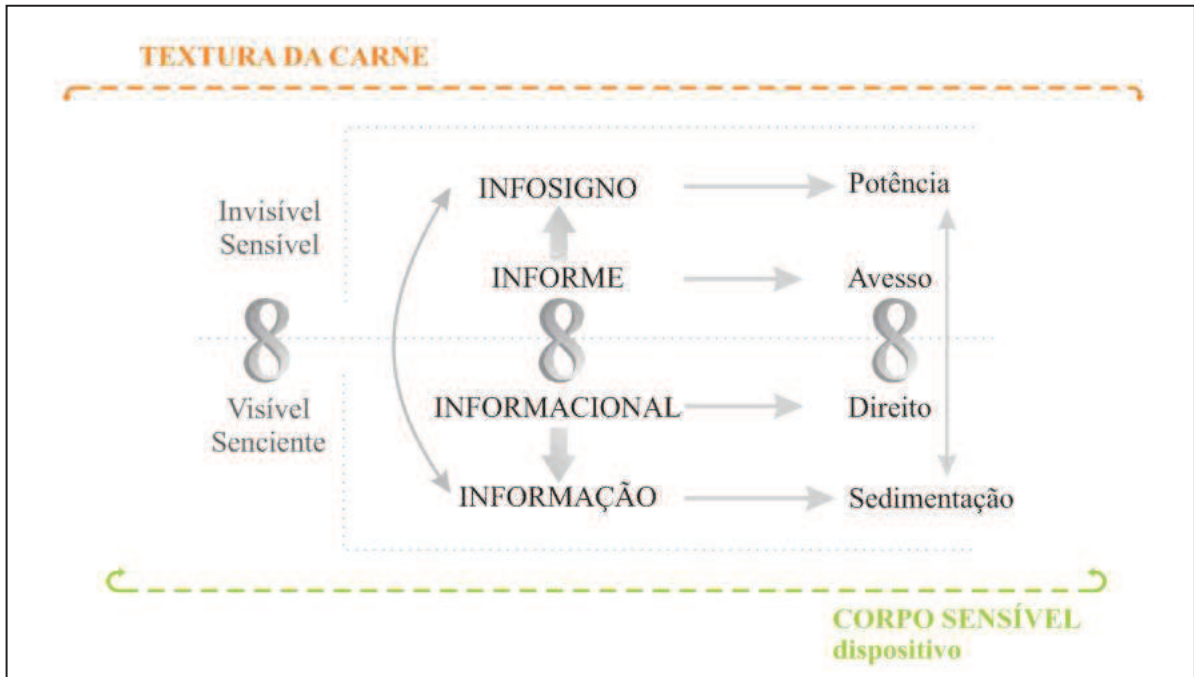
O corpo dispositivo é onde se dá a passagem e o cruzamento virtual⁴⁰ da informação, mas é também aquele que se marca e se diferencia nessas experiências e é, ainda, quem as revela. Ele é capaz de articular e dispor as mais distintas naturezas da informação, em sua verticalidade profunda. Ele a experimenta em sua heterogeneidade e “descamação”, estabelecendo *em si e para si* mesmo uma rede de sentidos. Exercício invisível, em potência, mas que se revela, parcialmente, nas atualizações visíveis do corpo - *gestos, condutas, opiniões e discursos*, lembrando Agamben. O corpo dispositivo opera - de modo complexo -, a reserva de potência invisível e a constância de atualização visível que dão sentido à informação e que, simultânea e incessantemente, o configuram enquanto um sensível.

Pensar o corpo como dispositivo em relação à informação é entender que o corpo é sensível ao direito e avesso da informação e, com isso, está plenamente implicado nas ações informacionais. É compreender que, dispondo da carne, o corpo experimenta a informação e diz dessa experiência. Assim, afirmamos que é para este fenômeno que estamos olhando ao concluirmos que o corpo é um dispositivo e é para essa operação interna que apontamos nossos esforços teóricos e analíticos, a fim de investigar, demonstrar e revelar a experiência do corpo na verticalização da informação.

Diante disso, acrescentamos ao nosso esquema representativo a carne, enquanto ampla textura a partir da qual nossos elementos de pesquisa se contactam e o corpo sensível como o dispositivo, no qual focaremos para a apreensão da experiência entre corpo e informação, coisas de um mundo só. Vejamos a Figura 8:

⁴⁰ O virtual aqui é compreendido no sentido deleuziano defendido por Pierre Levy na seguinte passagem: “Já o virtual não se opõe ao real, mas sim ao atual. Contrariamente ao possível, estático e já constituído, o virtual é como o complexo problemático, o nó de tendências ou de forças que acompanha uma situação, um acontecimento, um objeto ou uma entidade qualquer, e que chama um processo de resolução: a atualização. Esse complexo problemático, pertence à entidade considerada e constitui inclusive uma de suas dimensões maiores. O problema da semente, por exemplo, é fazer brotar uma árvore. A semente “é” esse problema, mesmo que não seja somente isso. Isto significa que ela “conhece” exatamente a forma da árvore que expandirá finalmente sua folhagem acima dela. A partir das coerções que lhe são próprias, deverá inventá-la, coproduzi-la com as circunstâncias que encontrar.” (LÉVY, 1996, p.16).

Figura 8 - Direito e Averso: Carne e Dispositivo



Fonte: Elaborado pela autora.

Dentre as opções do visível para as quais tal fenômeno nos dirige, iremos dar atenção ao gesto, que será compreendido a partir do campo da dança. Descreveremos e discutiremos tal escolha no capítulo a seguir.

5 GESTO TOTALIZANTE ENTRE MARCEL JOUSSE E MERLEAU-PONTY

Para inaugurar nossa discussão sobre o gesto, convocaremos o professor e padre francês Marcel Jousse (1886-1961), um homem convicto do valor das tradições orais e que dirigiu seus estudos para o papel central do gesto e do ritmo no processo de conhecimento, memória e expressão humana. Seu trabalho é reconhecido como instituidor do que hoje se considera como uma ciência dos sistemas gestuais. Vivo, Jousse publicou nada mais que uma quinzena de pequenos *mémoires*, mas como se dedicava, no fim da vida, a elaborar a síntese de seu pensamento, deixou material e indicações suficientes para que uma de suas colaboradoras, Gabrielle Baron, pudesse organizar sua obra em três volumes publicados após sua morte: *L'Anthropologie du Geste* (1974), *La Manducation de la Parole* (1975) et *Le Parlant, la Parole et le Souffle* (1978). Aqui iremos nos concentrar, nos conceitos trabalhados no primeiro volume da organização, na versão francesa impressa em 2008, além de certas publicações de seus intérpretes e de algumas transcrições de cursos orais, as quais tivemos acesso, a partir da edição 25 da *Revue Anthropologique* (2011). Começemos enunciando a curiosa, e ainda incerta, ligação entre Marcel Jousse e Merleau-Ponty.

O grande interesse de Marcel Jousse pela experiência corporal como ponto de partida para a reflexão do ser humano no mundo é apenas um dos pontos de congruência entre sua teoria do gesto e a filosofia do corpo de Merleau-Ponty, sendo que os dois estudiosos coincidiram inclusive no ano de morte: 1961. Depraz (2011) afirma que, embora não possa confirmar a relação pessoal entre Jousse e Merleau-Ponty - 22 anos mais novo que o primeiro -, acredita que durante os anos 30-40, eles tenham ao menos se assistido, enquanto atuavam em Paris. Segundo essa hipótese, Merleau-Ponty teria visto a intervenção de Jousse no Congresso Internacional de Psicologia Aplicada em 1929, enquanto Jousse teria seguido o curso de Merleau-Ponty no *Collège de France*.

Ao contrário, Monvallier (2008) acredita que o diálogo entre os dois autores jamais tenha acontecido, afirmando, que desconhece qualquer interesse de Jousse pela fenomenologia e que, nem ele, nem Merleau-Ponty, nunca teriam se encontrado ou se lido. No entanto, Monvallier enumera diversos pontos de coincidência entre os autores e nos lembra de que

ambos são herdeiros do pensamento de Bergson⁴¹, um dos mestres que tiveram em comum - fato esse que, entre outros, explicaria tamanha proximidade entre as reflexões que aqui analisaremos. Diante disso, o autor propôs - durante o *Colloque annuel de l'Association Marcel Jousse, Paris, 2008* - uma espécie de encontro póstumo, incidindo especialmente entre a noção jousiana de gesto e a Fenomenologia da Percepção, de Merleau-Ponty. A intenção é a de conjecturar sobre algumas analogias entre esses pensadores que têm, como principal ponto de contato, a tomada do corpo como tópico central na apreensão do pensamento humano. Tal abordagem promoveria uma verdadeira reabilitação do corpo diante da tradição intelectualista herdada, notadamente de Platão, segunda a qual, como sabemos, o corpo seria relegado a um segundo plano.

Seguindo as proposições de Monvillier (2008), assim como vimos em Merleau-Ponty, também Jousse opõe-se à tradição dualista, advinda do cartesianismo de Descartes, que separa corpo e pensamento de maneira independente. O pensamento é, para aquele, encarnado. Para ambos, o corpo é visto como uma unidade que permite a coesão entre essas duas categorias, objetiva e subjetiva, sendo que assim não há predominância de um sobre o outro, e sim, coexistência. Essa unificação permite a constituição de uma subjetividade autêntica que diz do *meu* corpo e não de *um* corpo. O corpo como um inteiro experimenta o mundo e nele se elabora. Corpo torna-se o ponto de partida de se ser. E ser é, antes de tudo, experimentar o mundo. É pela experiência no mundo que há vida, é pela experiência de vida que nos reportamos ao mundo e a ele nos tornamos, ou dele somos *estofo*. É diante desse mesmo eixo de pensamento que imbrica o corpo ao mundo que Merleau-Ponty e Jousse irão configurar, respectivamente os conceitos *le corps vecu* (corpo vivido) e *l'homme vivant* (homem vivente).

Se como já explicitamos, o caminho tomado por Merleau-Ponty para contradizer as ideias dualistas perpassa a experiência do corpo vivido, com o mesmo propósito, Jousse irá desenvolver as leis deste “homem vivente”, que ele chama de *L'Anthropos ou Composé Humain*. O termo é fruto de uma herança aristotélica que o autor retoma, a fim de reivindicar um novo vocabulário para um corpo que é, sobretudo, este homem, indiviso e em vida. Diante das especificidades da linguagem operada por Jousse, que elabora um vocabulário muito

⁴¹ Henri Bergson (1859-1941) - filósofo francês que critica as formas de determinismo e "coisificação" do homem em prol da dimensão espiritual humana.

particular, iremos agora, nos deter um pouco nesta noção de *L'Anthropos ou Composé Humain*, antes de prosseguirmos no exercício comparativo com o filósofo.

Fazendo abstração das palavras matéria e forma, compreendidas à maneira de esculturas diante do vocabulário platoniciano da alma e do corpo, nós temos o vocabulário aristotélico do Composto Humano, que eu chamo Antropo para lidar com uma palavra mais fácil. Então, quando vocês me vêem empregar a palavra grega *anthropos* que quer dizer homem, saibam que eu a emprego no sentido aristotélico de composto humano. São Tomás de Aquino, por sua vez, não fez mais que copiar Aristóteles. (JOUSSE, 2011a, p.43, tradução nossa)⁴²

É isso que nós vamos tomar para construir um novo vocabulário. Diante do velho vocabulário expressando a morte, quer dizer a alma e o corpo, nós vamos ter um vocabulário novo manipulando a vida, quer dizer expressando o composto humano. (JOUSSE, 2011a, p.43, tradução nossa)⁴³

É a este homem, que deve ser observado em ação, em movimento, em vida, que Jousse sugere que as ciências, em especial a antropologia, devam se direcionar. É o ser vivo que merece ser questionado, “um composto humano” é o que somos, estipula o autor. E vale reforçar que, nesta perspectiva, não há qualquer distinção do que seriam: mente, alma ou corpo. Em busca de uma ciência viva e do vivo, o autor justifica que, se a palavra corpo pode ser utilizada para designar um cadáver, então seria preciso uma nova palavra para dizer do homem vivo. “Então uma vez mais, não empreguemos nem a palavra corpo, nem a palavra alma, mas a palavra Composto Humano quando se tratar de um homem vivo” (JOUSSE, 2011a, p.46, tradução nossa)⁴⁴. Dito isto, optaremos daqui em diante pelo termo sinônimo utilizado pelo autor - “antropo”, uma tradução literal de “*anthropo*” -, ao nos referirmos ao corpo jousiano como este composto humano indiviso.

Voltando à discussão proposta, temos então, em equivalência ao corpo próprio de Merleau-Ponty, o antropo em Jousse, aproximação que, segundo Monvallier (2008), pode ser notada

⁴² *Faisant abstraction du mot matière et forme, compris à la façon des sculpteurs en face du vocabulaire platonicien de l'âme et du corps, nous avons le vocabulaire aristotélicien du Composé Humain, que j'appelle l'Anthropos pour manier un mot plus facile. Donc quand vous me voyez employer le mot grec anthropos qui veut dire homme, dites-vous que je l'emploie dans les sens aristotélicien de composé humain. Saint Thomas d'Aquin d'ailleurs n'a fait ici que copier Aristote.*

⁴³ *C'est cela que nous allons prendre pour nos faire un vocabulaire nouveau. En face du vieux vocabulaire maniant la mort, c'est à dire l'âme et le corps, nous allons avoir un vocabulaire nouveau maniant la vie, c'est-à dire maniant le composé humain. É isso que nós vamos tomar para construir um novo vocabulário. Diante do velho vocabulário expressando a morte, quer dizer a alma e o corpo, nós vamos ter um vocabulário novo manipulando a vida, quer dizer expressando o composto humano. (tradução nossa)*

⁴⁴ *Alors encore une fois, n'employons ni le mot corps, ni le mot âme, mais le mot Composé humain quand il s'agit d'un homme vivant.*

pelo papel fundamental exercido pelo corpo e que nosso antropólogo irá demonstrar por vias da lei do bilateralismo, por ele criada. Na verdade, Jousse desenvolveu duas outras leis mnemônicas, que fundamentam seu método com a intenção de se aprofundar na observação e no conhecimento da experiência humana, sendo elas: o ritmismo e o formulismo. Juntas, as três leis formariam os mecanismos que buscam explicar nossos modos de interação com e no mundo. Vejamos aquela que seria a segunda lei de Jousse, uma vez que ela foi a retomada por Monvillier. Entretanto, mais adiante, passaremos pelas demais leis.

O **bilateralismo** é a lei do balanço⁴⁵ do corpo, consequência da tríplice divisão bilateral do corpo humano – direito-esquerdo, frente-trás e alto-baixo -, e da existência em nossa composição física de dois pés e duas mãos. Sob o ponto de vista de Jousse, o corpo está submetido a um balanço perpétuo, que é condição própria à sua verticalidade. Para caminharmos é necessário, de maneira alternativa e progressiva, colocar um pé diante de outro, o que equivale a uma ação de transferência de peso, ou seja, relaciona-se ao balanço.

Essa marcha é tão característica do homem que o modela, confecciona, forma, pois é através dessa estrutura acionada que experimentamos e registramos o espaço e as coisas que nos envolvem. Este amplo movimento seria tão profundamente definidor do indivíduo, que o autor considera possível se postular um balanço não só do corpo, como também de toda nossa expressão e nosso pensamento. Sobre a questão do pensamento é interessante destacar, por exemplo, nosso próprio exercício neste capítulo, que pode mesmo ser visto como um balanço. Afinal, comparar dois autores, como temos feito, é mesmo um vai e vem de raciocínios, seja no intuito de diferenciar ou contextualizar distintos objetos ou, em nosso caso, de fazer um avaliação de conceitos.

Retomando, é então com base nesta lei que Monvillier (2008) estabelece as afinidades entre o bilateralismo em Jousse e o corpo próprio em Merleau-Ponty, uma vez que os dois conceitos se oporiam ao dualismo e direcionar-se-iam à unificação da subjetividade no e pelo corpo, que é então meu corpo (próprio), e não um corpo entre outros. A essa afirmativa, acrescentamos o fato do bilateralismo demonstrar uma preocupação de Jousse, na explicitação da maneira pela

⁴⁵ *Balancement*. (Tradução nossa). O termo balanço nos pareceu mais correspondente às ideias do autor do que a tradução literal balanceamento. Na língua portuguesa, balanço diz respeito ao movimento alternativo e oposto, a oscilação natural do corpo, enquanto o termo balanceamento está mais atrelado ao equilíbrio que se alcança desta ação.

qual o ser humano é capaz de interagir com o mundo, nele se movimentando e sendo corpo. Algo que nos parece semelhante ao que Merleau-Ponty busca mensurar a partir da percepção, sendo que ambos estão orientados por um universo pré-lógico da mente humana.

A segunda proposição de Monvallier (2008) irá aproximar as concepções de linguagem dos dois autores, a partir das noções de corpo e gesto. No entanto, antes disso e seguindo em nosso balanço, faremos aqui um mergulho na obra de Jousse. Além de mencionar as definições das duas outras leis mnemônicas, apontaremos as mais destacadas características da *L'Anthropologie du Geste*, a partir das quais Jousse estrutura sua metodologia de observação e análise dos meios de estilo oral. Em seguida, pretendemos contribuir com as reflexões iniciadas por Monvallier, estendendo o diálogo por ele proposto no que tange à visão comparativa dos autores em questão.

5.1 Homem, um complexo de gestos

Em primeiro lugar, devemos compreender o elemento essencial das reflexões de Jousse, aquela que seria a ferramenta fundamental de interação do antropo no mundo: o gesto. Como veremos, o gesto em Jousse coincide com a própria noção de movimento.

No mundo físico temos movimentos que podemos, por comodidade, chamar "ações". No mundo da vida temos os gestos. (...) O gesto é essa coisa infinitamente simples, rica, expressiva, científica, se ligando ao Real. Eu uso, efetivamente, esta palavra Geste, mas o gesto para mim é uma palavra viva que se executa em um composto humano, e que pode ser consciente. Eis o sentido estrito do Geste como eu o defino. (JOUSSE⁴⁶ *apud* VERGELY, 2011, p.91, tradução nossa)⁴⁷

O gesto é a questão primordial de toda obra do autor e, por isso mesmo, abarca uma formulação conceitual extremamente ampla que trata como gesto toda e qualquer atividade humana, a tal ponto que, como o próprio autor assegura, “o gesto é o homem”⁴⁸ (JOUSSE, 1974, p.50, tradução nossa). Essa afirmação é pautada na ideia de que o gesto seria a via

⁴⁶ A citação é originária de um curso oral de Marcel Jousse na École Anthropologie, portanto e seguindo os padrões de seus comentadores, diz-se EA 18/11/1935.

⁴⁷ *Dans le monde physique nous avons des mouvements que nous pouvons, pour commodité, appeler « actions ». Dans le monde de la vie nous avons des gestes. (...) Le Geste est cette chose infiniment simple, riche, expressive, scientifique, épousant le Réel. (...) J'ai effectivement pris ce mot Geste, mais le geste pour moi, c'est un mot vivant qui s'exécute dans un composé humain, et qui peut être conscient. Voilà le sens strict du Geste comme je le définis.*

⁴⁸ *Le geste, c'est l'homme.*

máxima de contato e interação do homem no mundo, ou seja, nossa própria maneira de agir e reagir ao universo, nosso micro modo de interação com e no macrocosmo.

A partir desse entendimento, Jousse (1974) afirma que, sendo o homem um complexo de gestos, seria preciso nos voltar à eles para melhor conhecer o próprio homem. O gesto torna-se assim o vetor fundamental da compreensão – nos termos do autor -, *da vida consciente ou da energia antropológica*. São várias as passagens do autor que demonstram a relevância empreendida no gesto como ferramenta principal do antropo, como podemos ver nos trechos abaixo:

O Antropo não sendo essencialmente mais que um complexo de gestos, temos aqui, para a análise do homem, a ferramenta mais penetrante, a mais operante que se possa manipular. É por assim dizer, "A ferramenta para desmontar as ferramentas". Ora, essa ferramenta se elabora instintivamente, em cada um de nós, e ela se afina sem cessar à medida que nós tomamos uma consciência mais clara dela. (JOUSSE, 1974, p. 33, tradução nossa)⁴⁹

O gesto humano não é metafórico. O gesto é a energia viva que propulsiona este conjunto global que é o Antropo: Vivo *in gestu*. É uma coisa que "jeu et rejou" e que nós podemos registrar. (...) Nós não estamos dizendo que o homem seja só gestos, mas ele tem, como mecanismo subjacente, senão gestos. Mesmo sua vida interior é sustentada por um complexo motor. (JOUSSE, 1974, p.50, tradução nossa)⁵⁰

Pois bem, o gesto é, segundo essa proposição, forma e resultado de nossas inumeráveis interações com o universo, das quais não podemos nos esquivar, pois coincidem com o próprio ato de viver, com o nosso movimento no mundo. É através do gesto, enquanto mecanismo humano, que se dá aquela que é, para Jousse, o preceito maior da antropologia, a mimese. Entretanto, ressaltamos que a noção de mimetismo em Jousse extrapola a capacidade de imitar; para além, ela diz das possibilidades de recriação, da capacidade de ser o outro a quem se toma.

⁴⁹ *L'Anthropos n'étant essentiellement qu'un complexus de gestes, nous avons ainsi, pour l'analyse de l'homme, l'outil le plus pénétrant, le plus opérant qui si puisse manier. C'est pour ainsi dire, « L'outil a démonter les outils». Or, cet outil s'élabore instintivement en chacun de nous et il s'affine sans cesse au fur et à mesure que nous en prenons une plus claire conscience.*

⁵⁰ *Ce geste humain n'est pas métaphorique. Le geste c'est l'énergie vivante qui propulse cet ensemble global qu'est l'Anthropos : Viva in gestu. C'est bien une chose qui joue et rejoue et que nous pouvons enregistrer. (...) Nous ne disons pas que l'homme n'est fait que des gestes, mais il n'a, comme mécanismes sous-jacents, que des gestes. Même sa vie intérieure est sous-tendue par des complexus moteurs.*

Para todas essas capacidades miméticas que nos são intrínsecas, o homem dispõe de um mecanismo próprio que é seu *jeu et rejou*⁵¹. Quanto a isso não há escape, pois, desde o nascimento – ou, como diz Jousse, desde o momento em que é lançado do útero - o ser humano inicia o jogo com o seu entorno, maneira pela qual ele se torna capaz de conhecer e reconhecer o real, melhor dizendo, de aprender e apreender o que lhe parece externo. Essa seria, inclusive, nossa principal característica de diferenciação em relação aos outros animais: o antropo é, para Jousse, “o animal antropológico por excelência” (JOUSSE, 1974, p.83, tradução nossa)⁵². Mas, busquemos melhor compreender o vocabulário do autor no que diz respeito a este termo, o jogo ou *jeu*:

O Antropo não pode escapar à lei do Mimetismo interacional. Que fique claro. O Jogo, para mim, não é diversão. É alguma coisa profundamente antropológica. (...) O Jogo humano é a força vital à conquista do real. (JOUSSE, 1974, p.61, tradução nossa)⁵³

O “Jogo” é o exterior interacional que se insere em nós, se imprime em nós, independente de nós, e nos obriga a o exprimi-lo. (JOUSSE, 1974, p.62, tradução nossa)⁵⁴

Jousse entende o homem como um animal interacional mimético que apreende o real por intussuscepção⁵⁵. De tal afirmação compreendemos que, sob a lógica do autor, tudo no mundo interage; o que acontece, em certa medida, independente do desejo do sujeito, afinal, vemos, ouvimos e sentimos mesmo aquilo que não queremos. Logo, a ação de jogar estaria relacionada a uma forma de interpelação do real sobre nós, o que, em nosso entendimento, associa-se, em mais uma aproximação, a Merleau-Ponty e às noções já citadas de percepção e transubstanciação - embora a abordagem do filósofo seja menos evidente. Para Jousse (1974), em uma análise diríamos mais simplista, por intussuscepção o universo está em nós. Ou seja, por meio de nossos mecanismos receptores, as “coisas” nos infligiriam gestos exteriores que se irradiariam por todo nosso corpo, uma vez que fossem intussuscepçionados, recebidos, registrados. Em Merleau-Ponty, há transubstanciação entre o corpo sensível em si e o mundo,

⁵¹ A tradução literal da expressão seria *jogo e rejogo*, no entanto, como a segunda palavra não existe na língua portuguesa optamos por mantê-la da maneira como foi aplicada pelo autor. Em francês, encontramos o verbo *rejouer* que pode significar, segundo o dicionário *Le petit Robert*, voltar a jogar depois de ter parado. No entanto, o substantivo equivalente, que seria o *rejeu*, não é mencionado no mesmo dicionário.

⁵² *L'animal semiologique par excellence.*

⁵³ *L'Anthropos ne peut pas échapper à la loi du Mimisme interactionnel. Entendons-nous bien. Le Jeu, pour moi, n'est pas l'amusement. C'est quelque chose de profondément anthropologique. (...) Le Jeu humain, c'est la force vitale à la conquête du réel.*

⁵⁴ *Le “Jeu” c'est l'extérieur interactionnel qui s'insère en nous, s'imprime en nous, malgré nous, et nous oblige à l'exprimer.*

⁵⁵ No original em francês *Intussuspection*. Palavra essencial e edificadora do vocabulário de Jousse. Formada do latim *intus* “para dentro” + *suspectio-ōnis* “ato de receber”.

mas, recuperando aqui sua noção mais complexa, essa interação acontece por reversibilidade, na experiência da diferenciação de uma mesma carne. No entanto, as duas noções dizem respeito ao, e parecem querer revelar, nosso modo de pertencer ao mundo por vias da percepção. Entretanto, devemos ressaltar, nesse contexto, que a inicial noção de percepção em Merleau-Ponty passa a ser compreendida pela de experiência e que, de maneira geral, neste estudo nós entendemos o fenômeno perceptivo de maneira mais ativa do que a proposta por Jousse (1974), de tal forma que o corpo em movimento estaria plenamente implicado no que é capaz de perceber – o que também já foi mencionado junto à teoria do corpomídia como tratada por Greiner e Katz (2008).

Por hora, voltemos à compreensão da mecânica do jogo humano como proposta por Jousse, a fim de melhor compreendermos tal definição. Nela, aquilo que foi recebido do real pode ser reinterpretado, ainda que na ausência do objeto, ou seja, temos a capacidade de tornar algo presente mesmo em sua ausência, podemos representar, memorizar. O *rejeu* é, portanto, o exercício daquilo que apreendemos, é parte de nossa memória, é tomada de consciência. Ele nos capacita à imersão no mundo e a com ele interagirmos, de maneira aberta e generalizada. No entanto, não intussuscepçionamos tudo aquilo com o qual temos contato, isso não seria possível ou prático. Não sabemos de tudo que se interaciona ao nosso redor, e sim, daquilo que se imprime em nós e, como consequência, o que exprimimos vem dessas experiências. Temos, assim, ainda segundo Jousse, uma memória gestual, não uma memória composta por ideias, pois essas seriam nada mais que o *rejeu* consciente dos gestos que experimentamos. Assim, tornar o real inteligível é mais uma função dada aos gestos, das coisas e dos homens, sempre em interação.

Como veremos, conjugando a mimese, o gesto global, o interacional e o *jeu et rejeu*, podemos falar da primeira lei descrita por Jousse (1974) em *L'Anthropologie du geste*: o ritmismo. Esta é a lei do gesto global, mímico e rítmico que, como quer Certeau (2011)⁵⁶, faz coincidir o sentido e o ritmo na transmissão e articulação da linguagem através do próprio movimento muscular. Para compreender como se traça essa trama, envolvendo as noções citadas, devemos ter em mente que, na perspectiva de Jousse, tudo no homem é gesto. Como afirma

⁵⁶ O texto original foi publicado em 1970 na revue des Études (n° 332/05, p. 770-773). Nosso acesso ocorreu por sua republicação na NUNC, Revue anthropologique, (n° 25, p.81-83, 2011).

Beaupérin (2006)⁵⁷ descrevendo as leis de Jousse, desde que nossos órgão receptores se abrem para o mundo, qualquer modificação de ordem muscular, química ou elétrica, seja microscópica ou não, é gesto. Esses gestos, que vêm do exterior e são captados por nós, são recebidos e irradiados em todo o corpo, caracterizando uma percepção global do corpo em relação ao mundo que não se restringe ao domínio de nossos cinco órgãos do sentido, ao contrário, os têm como abertura ao corpo, mas reverberam por todo ele. É este o grande jogo do universo em nós, e quando o antropo toma consciência disso que nele joga, ele irá *rejouer*. Está aí o princípio da mimese, é este gesto global e, ao mesmo tempo, interacional que constitui o *jeu et rejou* do homem, nosso movimento de conhecer.

Seguindo com os elementos que irão definir o ritmismo, lembremos que o predicado do devir está implicado no mimetismo. Com isso, queremos dizer que, pela mimese, o homem tende a ser, com todo seu corpo, aquilo que ele espelha, o objeto que imita. Mas, como isso seria possível? A resposta de Jousse (1974), é para nós a principal chave que associa seu conceito de gesto àquele de carne em Merleau-Ponty (2000). Sobre essa crença, nos valemos do fato de que o ritmo é, para Jousse, a única coisa que o homem possui em comum com todas as outras coisas do mundo. Em Merleau-Ponty, é a carne quem tem essa mesma característica de “ser uma coisa geral do ser”, um elemento comum entre os seres do mundo, incluindo-nos. Embora em distintas perspectivas, entendemos esse como um ponto de convergência entre os autores, em que ambos se esforçam para nos fazer notar que, entre coisas e seres há algo em comum, um traço de existência em ritmo ou carne que nos faz pertencer ao mesmo mundo e por isso partilhá-lo.

Continuando a decifrar o raciocínio do autor, Beaupérin (2006) nos explica que Jousse entendia que tudo no universo é composto por certa energia e essa energia é, essencialmente, um mecanismo acumulativo e explosivo, que se recupera a cada novo ciclo iniciado. O ritmo é criado da sucessão desses ciclos repetitivos e, assim, para o homem ritmo-mímico, todas as coisas vivas estão plenas de energia e pulsam em seus ritmos específicos. O *rejou* mímico de um objeto acontece de maneira diferente em cada indivíduo, mas, mesmo diante desta

⁵⁷ Yves Beaupérin é diretor pedagógico do Instituto Europeu de Mimopedagogia Marcel Jousse, fundado para estudar e fazer conhecer a obra do antropólogo Marcel Jousse e desenvolver aplicações práticas para tal. Os textos que consultamos estão publicados no site do Instituto e podem ser acessados. Disponível em: <<http://mimopedagogie.pagesperso-orange.fr/aspectsoeuvre.htm>>. Acesso em: 10 nov. 2012.

diversidade, surge uma constância, um ritmo particular que irá se referir e se assemelhar ao objeto imitado, criando, assim, uma especificidade no gesto.

Para esclarecer essa proposição, o mesmo autor exemplifica com a representação da chuva, cuja mimese pode ocorrer de inúmeras maneiras pelas mais diversas culturas humanas, no entanto, todas elas estariam de acordo sobre a verticalidade da chuva que, afinal, cai em uma mesma direção para todo mundo – portanto, um gesto que represente a verticalidade seria uma característica constante da chuva, uma especificidade. Assim, também podemos trazer à tona, como outro exemplo de compreensão evidente, o da aprendizagem de uma nova língua, que requer sempre - muito além da gramática, do léxico e da sintaxe -, uma compreensão do ritmo e tom da fala. Em uma cidade cosmopolita, fica simples notar as diferenciações de entonação e associá-las a diferentes países: o espanhol que fala francês é diferente do brasileiro que aprende a mesma língua, que não se parece com o italiano fazendo o mesmo esforço. Com pouco tempo de convívio entre nacionalidades distintas, é possível identificar a origem de cada sotaque, ainda que todos busquem falar a mesma língua ou se esforcem para falar no mesmo ritmo. Para aprender francês, disse-me uma vez uma professora, é preciso aprender a cantar como os franceses, ou seja, a particularidade no ritmo da fala parece impregnada em uma cultura.

Vejamos agora a terceira lei a partir da qual, mais uma vez na interpretação de Certeau (2011), é possível se vislumbrar uma ordenação de pequenas unidades linguísticas e semânticas. Como o homem não poderia viver em permanente criatividade, ele tende a reproduzir gestos que já possui, que já foram de algum modo apreendidos – essas são suas fórmulas. Abrangendo essa questão, o **formulismo** é, então, a lei do estereótipo, do padrão. No entanto, é preciso frisar que até mesmo essas fórmulas estão em processo, que atendem a certo grau de flexibilidade, do qual o movimento de recriação não pode ser eximido.

As fórmulas são uma espécie de via de acesso rápido, de atalho, ao que, em certo sentido, já foi experimentado, mas, como é próprio do movimento do homem vivo, elas também podem mudar de direção, podendo sempre ser alteradas. Mas fato é que essa lei dá origem a uma liturgia gestual, ou seja, permite que cada indivíduo, dia após dia, em situações análogas, realize gestos semelhantes - que podem ser de ordem utilitária ou expressiva -, e que, nesse exercício de repetição, seja capaz de desenvolver um estilo gestual próprio e único. Com isso,

podemos afirmar que cada antrope: fala, escreve, dança, veste-se, pinta, enfim, gesticula à sua maneira. Maneira, essa, determinada histórico-culturalmente por seus modos de relação, ou melhor, de interação com o outro, com as coisas, enfim, com o mundo como um todo.

Associada ao formulismo está também a interessante noção de linguagem em Jousse (1974), que ele distingue do que seria a *corporage*. Neste âmbito, a linguagem seria a expressão do ser como um todo, no entanto, anterior a ela estaria a intussuscepção corporal dos gestos característicos do universo, mais especialmente pelas mãos, movimento que Jousse denomina *corporage-manuélage*. O prolongamento desses gestos, mimesicamente, sobre os músculos laringo-bucais, sob os quais age o formulismo, é o que dá origem à linguagem. Temos assim o mimismo-cinético dos gestos corpóreos agindo sobre e com o mimismo-fonético dos gestos da língua. Portanto, o formulismo caracteriza-se pelo aspecto estereotipante do mimismo que, de maneira geral, irá dar forma e, porque não dizer, fórmulas aos gestos do corpo e, conseqüentemente, aos da língua. Essa questão será mais bem tratada no texto que se segue.

5.2 Entre palavra e pensamento, o gesto

Em se tratando da linguagem, a discussão abre-se para a segunda colocação comparativa de Movallier (2008) a respeito do antropólogo e do filósofo aqui pautados. Como foi descrito no parágrafo anterior, Jousse entende que a palavra humana é gesto e que ela advém da união indecifrável do *rejeu* corpóreo-manual e laringo-bucal, de tal modo que a linguagem deixa de ser uma expressão do intelecto e passa a ser considerada, fundamentalmente, sob a esfera da gestualidade. Ou seja, retoma-se o corpo total como fonte essencial da linguagem e não, tão somente, o intelecto humano como lugar do saber e da inteligência da espécie. Tomando, necessariamente, o capítulo VI da primeira parte do livro *Phénoménologie de la perception* – denominado, *Le corps comme expression et la parole* -, Monvallier atenta-se para a intenção de Merleau-Ponty (1971) que, ao entender o corpo como expressão e, a partir disso, concluir que palavra e linguagem são inseparáveis do movimento do sujeito como corpo próprio, irá recorrer exatamente ao conceito de gesto, para afirmar que a palavra é pensamento e que ambos seriam indissociáveis.

Recorremos ao capítulo supracitado para compreender, inicialmente, a postura de Merleau-Ponty (1971), que prevê a irredutibilidade entre a fala e o pensamento. Para começar, é

preciso ter em mente que, para o autor, a fala não traduz um pensamento anterior, ela o realiza simultaneamente. Nesse sentido, ele explica que o corpo teria um poder de expressão natural, próprio de sua função peculiar de projeção, de sua iniciação cinética fundamental. Ele seria capaz de converter em vociferação certa essência motora, efetivando neste ato uma intenção de movimento; o que nos remete diretamente ao explicitado gesto laringo-bucal proposto por Jousse (1974).

Assim, seguindo a reflexão de Merleau-Ponty, o estilo articular de uma palavra seria desenvolvido e desempenhado enquanto fenômeno sonoro, e sua significação conceitual seria induzida por sua “significação gesticulatória” (MERLEAU-PONTY, 1971), imanente à fala. Modulada no corpo, a palavra tem, então, uma essência articular e sonora, fazendo parte de nosso equipamento físico, do mundo linguístico de cada indivíduo. É por isso mesmo que, para saber uma palavra e para pronunciá-la, não temos a necessidade de representá-la para nós mesmos, basta a acionarmos - porque não dizer, gestual e imagetivamente. O sujeito falante não tem no pensamento uma representação que antecede a palavra, ela é o próprio pensamento.

Diante deste raciocínio, podemos deduzir que a palavra é, portanto, experimentada, encarnada, incorporada. Compreendê-la, deslizar pelos seus sentidos, faz parte de uma experiência ampla e definitivamente corpórea. **A palavra é, em si mesma, uma presença, e o pensamento está enraizado na subjetividade do próprio corpo.** Desse modo, faz-se preciso descobrir o tom e o estilo de um filósofo para se engajar na maneira de existir de seu pensamento filosófico. Assim, em país estrangeiro, é preciso participar da vida comum e deixar as palavras se revelarem, por seu lugar, em seu contexto. Acompanhemos uma passagem de Merleau-Ponty onde ele esclarece a correlação entre o pensamento e a fala.

Primeiramente a fala não é o “símbolo” do pensamento, se se entende por isso um fenômeno que anuncia um outro como a fumaça anuncia o fogo. A fala e o pensamento só admitiriam esta relação exterior se eles fossem um e outro tematicamente dados: na verdade eles estão englobados um no outro, o sentido é tomado na palavra e a palavra é a existência exterior do sentido. Não poderemos mais admitir, como se faz comumente, que a palavra seja um simples meio de fixação, ou ainda o invólucro ou a vestimenta do pensamento. Por que seria mais fácil para ele lembrar de palavras ou de frases do que de pensamentos, se as pretensas **imagens verbais** tem necessidade de ser reconstruídas cada vez mais? E por que o pensamento procuraria se duplicar ou se repetir de uma série de vociferações, se não tivesse e não contivesse em si mesmo seu sentido? As palavras não podem ser “as fortalezas do pensamento”, e o pensamento só pode procurar a expressão se as palavras são por si mesmas um contexto compreensível e se a palavra possui uma força de significação que lhe seja própria. É necessário que, de uma maneira ou de outra, a palavra e a fala deixem de ser uma maneira de designar o objeto ou o pensamento para tornar-se presença deste pensamento no mundo sensível e não sua vestimenta, mas seu emblema ou seu corpo. (MERLEAU-PONTY, 1971, p.192. grifo nosso)

Segundo Monvillier (2008), e como pudemos constatar no referido capítulo, embora Merleau-Ponty não tematize o conceito de gesto, o termo é usado repetidamente. Partindo desse fato, Monvillier recorre a uma série de passagens do filósofo a partir das quais seria possível propor uma analogia entre os entendimentos de linguagem dos dois autores. O próprio exemplo supracitado, no qual Merleau-Ponty menciona que “começo a compreender uma filosofia deslizando-me na maneira de existir desse pensamento, reproduzindo o tom, o acento do filósofo” é, para Monvillier, uma imagem que parece introduzir as ideias de mimese e *rejeu* em Jousse (1974). A mesma evidência é notada na afirmação merleau-pontyana de que “o sentido dos gestos não é dado, mas compreendido, quer dizer, retomado por um ato do espectador”, o que nos leva, novamente, à ação de *jeu et rejeu* executada pelo corpo, em dado contexto.

Também mencionando os encontros entre as teorias em questão, embora estivesse interessada em articulá-los sob o ponto de vista cognitivo, Depraz (2008) sugere que a associação entre os conceitos de mimese em Jousse (1974) e imitação em Merleau-Ponty (1971) passam, finalmente, por uma noção comum e essencial que seria a do devir. Logo, o princípio que nos deslocaria e movimentaria é o da intenção e do esforço de sermos outro: atos contínuos pelos quais nos tornamos um. Ou seja, vamos sendo um mesmo, sempre em processo de ser outro.

Isso que Jousse nomeia tão justamente de mimismo, Merleau-Ponty chama de maneira mais clássica (e talvez mais problemática) de imitação. Mas não nos deteremos ao termo, pois em realidade, sob essa palavra um pouco convencional e que poderia ser entendida no sentido de uma reprodução mecânica, Merleau-Ponty compreende um movimento orgânico espontâneo de adoção intuitiva. Imitar, nesse sentido, não é de forma alguma possuir (ter um corpo), mas ser e se deixar ser pelo outro, ser seu corpo. Basicamente, tanto para Jousse como para Merleau-Ponty, o essencial é ser outro, tornar-se outro. (DEPRAZ, 2011, p. 77, tradução nossa)⁵⁸

Concordamos com Depraz no entendimento de que a filosofia merleau-pontyana torna menos ordinária a relação do ser no mundo, no exercício de desfazer e ao mesmo tempo complexificar as esferas do que representariam o dentro e o fora do corpo. Nesta visão, o sujeito nos parece, ontologicamente, mais implicado em ser do mundo na medida em que, ao mesmo tempo, ele é estimulado ao movimento do devir e está nele impelido, é fator da carne, ao mesmo tempo agente e ação. Em Jousse, percebemos um sujeito menos envolvido na trama do mundo, embora ele tenha sido nela posicionado, ele parece uma voz menos ativa, que recebe do mundo sua deixa e a partir dela desenvolve sua ação. Ele é assim, mais uma consequência do mundo do que, em si, uma parte dele.

Impressões registradas, iremos além no caminho instaurado por Monvillier (2008). Encontramos, neste mesmo capítulo de Merleau-Ponty (1971), vários outros pontos de contato entre os autores em questão, que reforçam as aproximações e coincidências em torno do pensamento que engloba o gesto. No entanto, gostaríamos de discutir em especial a passagem que se seguirá, atentando para o fato de que a abordaremos em dois tempos: entre o instituído e o inestancável.

⁵⁸ *Ce que Jousse nomme si justement le mimisme, Merleau-Ponty l'appelle de façon plus classique (et peut-être plus problématique) l'imitation. Mais ne nous arrêtons pas au terme, car en réalité, sous ce mot un peu convenu et qui pourrait être entendu au sens d'une reproduction externe mécanique, Merleau-Ponty comprend un mouvement organique spontané d'adoption intuitive. Imiter, en ce sens, ce n'est en rien posséder (avoir un corps) mais être et se laisser être par autre, être son corps. Au fond, pour Jousse comme pour Merleau-Ponty, l'essentiel, c'est être autre, de le devenir.*

Vivemos num mundo onde a palavra é instituída. Para todas essas palavras banais, possuímos em nós mesmos significações já formadas. Elas só suscitam em nós pensamentos segundos; estes por sua vez se traduzem em outras palavras que não exigem de nós nenhum verdadeiro esforço de expressão e que não pedirão a nossos ouvintes nenhum esforço de compreensão. Assim a linguagem e a compreensão da linguagem parecem seguir por conta própria. O mundo linguístico e intersubjetivo não nos espanta mais, não o distinguimos mais do próprio mundo e é no interior de um mundo já falado e falante que refletimos. Perdemos a consciência do que há de contingente na expressão e na comunicação, seja na criança que aprende a falar, seja no escritor que diz e pensa pela primeira vez alguma coisa, finalmente em todos que transformam em palavra um certo silêncio. Está, entretanto bem claro que a palavra constituída, tal como funciona na vida cotidiana, supõe preenchido o passo decisivo da expressão. Nossa vista sobre o homem restará superficial enquanto não remontamos a esta origem, enquanto não encontramos, sob o barulho das palavras, o silêncio primordial, enquanto não descrevermos o gesto que rompe esse silêncio. A palavra é um gesto e sua significação um mundo. (MERLEAU-PONTY, 1971, p.194, grifo nosso)

Nesta passagem na qual, a nosso ver, clama-se pelo exercício de criação, a menção ao que está instituído nos envia, uma vez mais, à lei do formulismo proposta por Jousse (1974). Reflitamos, inicialmente, sobre o problema da palavra instituída, pensando-a sob o ponto de vista da informação. Se a palavra no entendimento de ambos os autores é gesto, não carece de muito esforço para visualizarmos nossas trocas cotidianas de informações como fórmulas gestuais estabelecidas e apreendidas em determinado contexto cultural – embora, certamente, essa não seja nossa única possibilidade de troca de informações.

Então, neste desenho, uma vez percebida e processada, corporalmente, podemos reconhecer e retomar uma informação já experienciada, registrada em algum nível que ainda não sabemos precisar - mas que começamos a vasculhar naquele exercício de verticalização da informação que propussemos, anteriormente. Fato é que, nessa perspectiva em que se compreende que com as fórmulas gestuais estabelecemos trocas informacionais, podemos afirmar que **informação experimentada é informação corporificada**. Isto é, essa informação, sendo gesto, é produzida e trocada entre corpos. Em realidade, a noção de informação aparece em Jousse assim como a de gesto em Merleau-Ponty, ou seja, sem que o termo seja problematizado ou, efetivamente, definido. Em *L'Anthropologie du Geste*, ao abordar as tradições gestuais, surge a primeira menção do autor à questão:

Toda essa imensa mimodramática não é feita para ser bela. É feita para ser vivida. É feita para ser memorizada. É feita para **informar** vitalmente os seres humanos, **que transmitirão o que eles receberam como informação**, segundo o duplo sentido tão antropológicamente certo de nossa palavra informar. (JOUSSE, 1974, p.84, grifo nosso, tradução nossa)⁵⁹

Entretanto, este sentido antropológico da informação, do qual fala Jousse e que dá a ela um importante papel no mimodrama da vida, não nos é revelado ou explicitado ao longo da leitura. Apesar disso, novas alusões vão sendo feitas no decorrer do livro, entre elas, a seguinte, que surge no contexto da discussão sobre o ritmismo:

De fato, **o corpo é globalmente informado pelo mimismo radiante**, de maneira mais ou menos consciente, e é isso o que chamamos de pensamento. (JOUSSE, 1974, p.141, grifo nosso, tradução nossa)⁶⁰

Quando Jousse relaciona o mimismo à informação, ele a toma quase como um princípio, tão generalista quanto o gesto. Uma via que é, ao mesmo tempo, um elemento de transcendência e permanência do antropeo no mundo. Ao nosso ver, a informação como posicionada pelo autor, pode ser pensada como fonte articulatória do gesto que integra em suas ações – trocas, combinações, organização, recuperação, etc - o movimento incessante da mimese, em outras palavras, é signo e, portanto, investida da possibilidade significativa. O gesto está, neste sentido, imbuído de informações que são signos e, por esse fato, traz em si a possibilidade de manifestar sentidos para alguém. Apesar de não ter explicitado seu entendimento a respeito do que é informação, o terreno sob o qual Jousse apresenta o termo, certamente, não é vazio de sentido e permite que usemos esse exercício de interpretação.

Para nós, a informação em Jousse (1974) vai ao encontro daquela que fomentamos aqui, ou seja, a informação enquanto signo, dotada de qualidades primárias que compõem o espaço e conformam o corpo que o habita, sempre em movimento, em coimplicação e em processo de significação. Dessa forma, sendo o corpo, como o creditamos – um dispositivo em relação à informação – ele diz de um lugar, aponta para acontecimentos, registra e sugere suas passagens e experiências no mundo. Embora saibamos que é inestancável o processo pelo qual a informação significa - ou, como prefere Pinto (1996, p.91), *signi-vai* -, podemos

⁵⁹ *Toute cette immense Mimodramatique, ce n'est pas fait pour être beau. C'est fait pour être vécu. C'est fait pour être mémorisé. C'est fait pour "informer" vitalment des êtres humains qui transmettront ce qu'ils auront reçu comme "information" selon le double sens si anthropologiquement sûr de notre mot "informer".*

⁶⁰ *En effet, le corps est globalement informé par le mimisme irradiant, pris en conscience plus ou moins claire, et qui est c'est qu'on appelé la pensée.*

entrever o que seriam possíveis estabilizações de sentido no fluxo de significação. Essas formas, mais ou menos estáveis, podem ser a medida da composição e da comunicação de um gesto, e essa imagem poderia, sim, se aproximar daquilo que Jousse chamou de formulismo.

Nesta interpretação, transferimos para o movimento da informação a continuada responsabilidade de conformar o corpo, movimento esse que acolhe nossa eminente intenção de significar e, acreditamos, pode ser evidenciado, em alguma medida, pelo gesto. Perante a gestualidade, que corresponde à nossa dinâmica configuração do gesto, apresentamos ao mundo e aos outros nossos rastros, a qualidade imanente do estofó do ser que vamos sendo. Neste sentido, reforçamos a consideração de que a informação é dotada de qualidades, presentes no corpo e presentificadas pelo gesto, em momentos caracterizados por alguma estabilização de sentido do fluxo de significação informacional. Assim, o gesto pode tomar forma significativa e, por vezes, interpretável, dentro de um sistema semiológico, e a gestualidade pode dizer das qualidades informacionais que envolvem um corpo-sujeito, em um espaço, em certo instante.

Diante desse movimento, podemos dizer que transubstanciar, como quer Merleau-Ponty (1971), ou intususpeccionar nos termos de Jousse (2011b), diz respeito, em certo ponto aproximativo, à habilidade do corpo em atualizar as nuvens informacionais que o cercam e, com isso, desvendar suas potencialidades e coabitar o espaço. A carne, pedaço de mundo que somos, é registro inconstante - pois em fluxo - da parte do mundo em que estamos e daquelas em que estivemos. Singular e concomitantemente, inscrevemos em nós o mundo e escrevemos o mundo em nós: corpografamos. Essa discussão, aqui apenas introduzida, bem como a definição do termo que dá nome a essa tese, será retomada em um capítulo exclusivo.

Discutido o “instituído”, vamos ao “inestancável”. Voltemos, uma vez mais, àquela passagem do filósofo citada anteriormente, pois há um segundo aspecto que gostaríamos de destacar. Trata-se do entendimento de que a significação é inesgotável. É nessa direção que Merleau-Ponty (1971) parece caminhar quando dá à palavra e, conseqüentemente, ao gesto uma atividade significativa aberta ao mundo e capaz de romper o silêncio da repetição, em rearranjos sgnicos ou informacionais inestimáveis. O silêncio a que se refere o autor seria gerado pela ausência do novo, pela insuficiência criativa e pela tendência ou esforço à

estagnação de significados. Compreendemos que, sob o ponto de vista da semiótica⁶¹, estancar o processo de significação é algo impraticável, ao mesmo tempo sabemos que signos convencionais como as palavras são capazes de originar apontamentos abstratos que anunciam uma ordenação significativa. Acomodar-se a essa ordenação é como uma armadilha do conforto. Conforto de uma comunicação simplificada, armadilha de um entendimento superficial, no qual o antropo, acredita Jousse, na maioria das vezes prefere permanecer.

Para se aceitar as fórmulas é necessário, primeiramente, ter consciência de que elas nos guiam, para assim, termos alguma autonomia na extensão de uso das mesmas. Compreendendo isso, deixamos de comprometer o movimento que nos leva, fundamentalmente, à experiência e à aprendizagem. O contrário disso é o que Jousse condena vigorosamente e nomeia como *algèbrose*⁶², ou seja, a falta de esforço humano para o aperfeiçoamento do *jeu et rejeu*, ou para aprimoramento da aprendizagem. Para ele, essa verdadeira doença nos afasta dos grandes gestos expressivos, nos mantém na superfície das palavras, evitando que possamos investigar o que há dentro delas, seu senso profundo. Segundo o autor, essa é uma preguiça humana que nos condena à pura gramática. Vejamos alguns trechos que deixam claro esse posicionamento de Jousse:

Se o antropólogo do gesto descobriu alguma coisa, é essa doença que alguns consideram como progresso. Sem dúvida, é um progresso sob certas análises, mas é uma terrível perda sob outra. (JOUSSE, 1974, p.111, tradução nossa)⁶³

Ou bem tentamos aprofundar todos esses mecanismos vivos e é a antropologia do gesto. Ou bem nos instalamos deliberadamente na *algèbrose* e é a gramática das palavras. (JOUSSE, 1974, p. 126, tradução nossa)⁶⁴

⁶¹ Seguindo uma proposição de Santaella (2003), a semiótica ou mediação diz respeito ao processo dinâmico e ao mesmo tempo inelutável ao qual toda representação está implicada, uma vez que não há forma direta de representação de quaisquer objetos do mundo.

⁶² O termo foi mantido no original, uma vez que, como foi criado por Marcel Jousse, não encontramos tradução para o português o equivalente mais próximo seria *algebrose*, termo que não consta no dicionário.

⁶³ *Si l'anthropologiste du Geste a découvert quelque chose, c'est cette maladie-là que certains considèrent comme un progrès. Sans doute, c'est un progrès sous certains rapports, mais c'est une effroyable perte sous d'autres rapports.*

⁶⁴ *Ou bien, on essaie d'approfondir tous ces mécanismes vivant et c'est l'Anthropologie du Geste. Ou bien on s'installe délibérément dans l'algebrose et c'est la grammaire des mots.*

Nós jamais repetiremos o suficiente: o antropo é um animal preguiçoso. Ele teria podido, diante do cosmos, conservar e observar seu rejogo global e oral, como eu mesmo tento fazer em mim, para que este rejogo vá, em se aprofundando e em se compreendendo, cada vez melhor. (JOUSSE, 1974, p.125, tradução nossa)⁶⁵

Compreendemos, a partir das menções à Jousse, que estar no mundo envolve a participação de forma inevitável no jogo do conhecimento, aprendizagem e integração com o real, todavia mensurado pela gestualidade. Estar no mundo é ser do mundo, movendo-se pelo espaço e significando-o através dos gestos, pois, como quer Jousse (2008), nossa linguagem primordial é a gesticulação significativa. É experimentando o mundo corporalmente que o conhecemos e nos reconhecemos.

A pequena criança joga com os gestos invisíveis do exterior, mas ela joga, também de outro modo, ou, mais exatamente, isso também nela joga. Vocês vêem o quanto eu insisto, não é a pequena criança que quer jogar, ele é jogado, isso joga nele, independente dele, e isso joga em todo lugar, isso joga em seu corpo, em seus braços, mas também em seus olhos, em suas orelhas, em sua boca, em todas as suas fibras. Quando ela dorme, isso ainda joga, e isso que chamamos de sonho, o sonho ocular quer dizer que todo seu corpo mima, é apenas uma parte dele, é a gesticulação ocular que joga, irradiando tudo através de todo seu corpo. (JOUSSE, 2011a, p.44, tradução nossa)⁶⁶

Somos seres em perpétua expansão e nosso conhecimento é proporcional ao *nosso jeu et rejeu*, o que entendemos como nossa maneira de experienciar o mundo. Para tanto, contamos com o corpo como via única de relação, e com o movimento como princípio imbatível a nos arguir, uma vez que ele é determinante do saber. O corpo está condenado ao movimento, parar não é uma escolha.

⁶⁵ *Nous ne le répéterons jamais assez : l'Anthropos est un animal paresseux. Il aurait pu, face au cosmos, conserver et observer son rejeu global et oral comme j'essaie de le faire en moi, pour que ce rejeu aille en s'approfondissant, en se comprenant toujours mieux.*

⁶⁶ *Le petit enfant joue avec des gestes invisibles de l'extérieur, mais il joue autrement aussi, ou plus exactement cela joue en lui. Vous voyez combien j'insiste, ce n'est pas le petit enfant qui veut jouer, il est joué, ça joue en lui, malgré lui, et ça joue partout, ça joue dans son corps, dans ses bras, mais aussi dans ses yeux, dans ses oreilles, dans sa bouche, dans toutes ses fibres. Quand il s'endort, ça joue encore, et ce que vous appelez le rêve, le rêve oculaire c'est-à-dire qu'au lieu que tout son corps mime, c'est seulement une partie de lui-même, c'est la gesticulation oculaire que joue, tout en irradiant à travers tout son corps.*

Nós não podemos parar. É a coisa mais trágica que existe. Vocês não estão jamais imóveis. Seu coração continua a bater e seu sangue corre, sua respiração funciona, seus gestos que chamamos "imagens" continuam a se mover. Tudo move em você, independente de você. Você não pode parar o seu pensamento nem por um segundo. (...) Todas as coisas se movem e nós nos movemos com elas. (JOUSSE, 1974, p.205, tradução nossa)⁶⁷

Nossa autonomia está em estacionar na ação reconhecida ou elaborar outras configurações que dão luz aos gestos. Gestos que aqui entendemos como arranjos informacionais instantâneos que resgatam e apontam para significados experimentados ou denotam novas significâncias.

De maneira geral e diante do panorama até aqui apresentado, pudemos verificar que não é em nada elementar a apreensão dos atributos do gesto perante o corpo e a informação. Ao contrário, essa investigação parece pertencer ao nosso, ainda obscuro, entendimento sobre os modos de presença e pertencimento do ser no mundo, de tal modo que é preciso percorrer ainda outros caminhos de pensamento. Veremos a seguir em uma perspectiva distinta – diríamos, mais “muscular” - a concepção do que seria nossa gestosfera, a partir da qual novos elementos serão acrescentados à discussão aqui apresentada.

⁶⁷ *Nous ne pouvons pas nous arrêter. C'est la chose la plus tragique qui soit. Vous n'êtes jamais immobiles. Autour de vous, sur vous, en vous, tout coule. Votre cœur continue à battre et votre sang coule, votre respiration fonctionne, vous gestes qu'on appelait "images" continuent à couler. Tout coule en vous, malgré vous. Vous ne pouvez pas arrêter votre pensée une seconde. (...) Toutes les choses coulent et nous coulons avec elles.*

6 DO PRÉ-MOVIMENTO À GESTOSFERA, UMA PERSPECTIVA SOMÁTICA

Pesquisador do departamento de Dança da Universidade Paris 8 desde 1990, Hubert Godard tornou-se referência no campo da análise do movimento. Em entrevista publicada na revista belga *Nouvelles de Danse* 2006, realizada por Kuypers (2010) e, posteriormente, traduzida pelo periódico *O Percevejo on line*, ele conta que este caminho foi iniciado por influência de uma experiência pessoal, quando sofreu uma grave lesão durante a prática de dança clássica. Submetido a uma cirurgia nos meniscos do joelho, ele passou a ter dificuldades de locomoção e ficou impedido de dançar. A partir desse momento, ele estudou anatomia e passou a se interessar e a se dedicar às pesquisas que envolvem técnicas do movimento, reabilitação funcional e técnicas somáticas⁶⁸, tais como: Rolfing, Alexander, Pilates, etc.

Retornando à dança com essa nova bagagem de conhecimento, fundamentada na análise do movimento, ele promove importantes diálogos entre os dois campos, que refletem aspectos do corpo que são ao mesmo tempo subjetivos, táteis e táticos. É por esse traçado científico-pessoal que o autor constrói abordagens complexas a respeito de nossos modos de movimento, incluindo aquelas com enfoque no fenômeno gestual. Na perspectiva de Godard (1994), o gesto é elemento indispensável na análise das qualidades do movimento, desenvolvidos por um corpo que é fabricado, a cada instante, pelos gestos que ele mesmo executa. Ou seja, o corpo é pensado como o universo simbólico dos gestos que, por sua vez, fabricam, a cada instante, o próprio corpo. Dessa maneira, Godard acredita que a relação simbólica com o entorno é a que explicaria a constituição anatômica do corpo, e não o contrário.

Neste sentido, Godard (1995) afirma que a percepção de um gesto opera por uma apreensão global que, dificilmente, permite distinguir os elementos e etapas que fundamentam a carga expressiva do gesto. Para além da questão funcional, ele trata o corpo como um complexo em relação ao espaço que o constitui e ao qual, em via dupla, ele também apresenta possibilidades de construir. A gestualidade estaria, assim, intimamente ligada à nossa maneira de ser no

⁶⁸ As técnicas somáticas constituem uma diversidade de práticas corporais - em sua maioria criadas na Europa e nos Estados Unidos no início do século XX - que, paralelamente à dança, propõem abordagens do corpo e do movimento, partindo de princípios comuns como a não separação do corpo e da mente e a consideração do caráter subjetivo e individual do aluno, cliente ou terapeuta.

mundo e seria essa a relação que engendraria, em cada corpo, uma qualidade específica de movimento.

Essa reflexão traz à tona a afamada teoria das técnicas do corpo cunhada pelo pesquisador Marcel Mauss (1872-1950) - considerado pioneiro nas ciências sociais e humanas -, nome que ecoou fortemente pela França e fora dela. Não é segredo que cada sociedade tenha seus próprios hábitos, mas no entendimento de Mauss (2003), que por eles se interessava, essas idiossincrasias sociais, que conformam as maneiras como os homens se servem tradicionalmente de seus corpos, precisam ser analisadas diante de um contexto pluridisciplinar. A esses modos de agir do homem ele dá o nome de técnicas do corpo, pois entende o corpo como o primeiro instrumento do homem, que é ao mesmo tempo meio e objeto técnico. Essas técnicas seriam obra da razão coletiva e individual e, portanto, precisariam ser vislumbradas diante de um “homem total”, ou seja, pensadas e avaliadas contando-se os aspectos psicológicos, biológicos e sociais do homem. Nos exemplos mais famosos descritos por Mauss como incitantes e reveladores de sua teoria - tais como a variação das técnicas do nado em países diferentes e no decorrer do tempo; ou a maneira de andar das enfermeiras em Nova York e das jovens francesas, que teriam sido influenciadas através do cinema – identificamos o que talvez tenha sido um esforço inicial de análise do movimento pelos contornos da gestualidade.

Godard⁶⁹ *apud* Dobbels e Rabant (1994) acredita que a grande esperança de Mauss era a possibilidade de observar o gesto das culturas, os espaços infinitos dos gestos que podem ser partilhados quando os corpos estão implicados na ação de construir territórios que ressoem o próprio território interno. Essa afirmação se pauta na noção de espaço proclamada por Godard e que se aproxima daquela fenomenológica, ou seja, a crença de que o corpo se constitui não só por sua estrutura física, e sim pelos eventos que o acometem, que ele experimenta. De tal maneira, o sujeito criaria e organizaria seu espaço a partir de suas experiências na relação com os objetos e com o outro, sendo esse um espaço imaginário, percebido individualmente, e contrário ao espaço topológico e métrico.

⁶⁹ Trata-se de uma entrevista concedida por Godard a Daniel Dobbels e Claude Rabant e publicada na *Revue de Psychanalyse* em 1994.

Nessa mesma reflexão de Godard estariam em jogo, na construção relacional do espaço, os **gestos fundadores**. Tais gestos seriam os primeiros que aprendemos e que têm uma tarefa constituidora no corpo, sendo que para cada qual há um espaço a ser elaborado. Segundo essa teoria, criamos uma unidade gestual fundadora que é revelada em nossos primeiros experimentos de - *jeter, désigner, repousser, allers vers, couper* – lançar, designar, repelir, ir em direção à, dividir. Para exemplificar a construção que fazemos de nosso espaço, o autor cita uma interessante experiência na qual se pede a alguém que ponha óculos de graus - que propositalmente não atendam a seus padrões visuais - e que, em seguida, pegue um objeto a sua frente.

Neste momento, normalmente, a pessoa coloca a mão ao lado do objeto, levando cerca de dez segundos para redimensionar o espaço entre ela e o objeto em questão. O mesmo acontecerá se, dando prosseguimento à experiência, for pedido à essa pessoa que ela lance o objeto em direção a um cesto. Em resumo, cada um dos gestos fundadores precisaria ser reconstruído diante de uma nova percepção espacial. A discussão sobre a relação entre corpo e espaço será melhor tratada em outro momento desta tese, por hora focaremos na melhor compreensão dos chamados gestos fundadores e na tangente noção de gestosfera formulada por Godard (1994).

Para desenvolvê-la, o autor toma como referência os conceitos de kinesfera (ou cinesfera) e dinamosfera, como tratadas pelo austríaco Rudolf Laban⁷⁰ (1879-1958) e, posteriormente, por sua discípula alemã Bartenieff (1900-1985), ambos considerados “reformadores do movimento” (STRAZZACAPPA, 2012)⁷¹. A Kinesfera é uma configuração estabelecida por Laban como princípio de organização do corpo no espaço, sendo uma definição voltada para a organização do movimento pessoal e distinção do espaço de alcance dessa movimentação. Vejamos a definição da Kinesfera, segundo o próprio Laban:

⁷⁰ Devido à relevância dos pensamentos de Laban no contexto desta tese, ele será melhor apresentado no Capítulo 8.

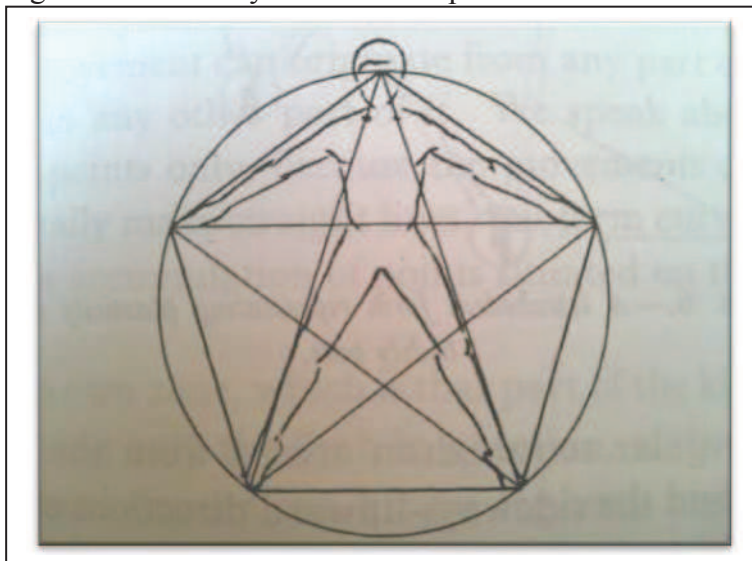
⁷¹ Segundo a pesquisadora Márcia Strazzacappa (2012) Laban e Bartenieff integram a corrente de “reformadores do movimento”, ou seja, teóricos interessados em pensar e desenvolver práticas do movimento, que acabam por tocar a dança e a educação somática. Os pioneiros dessas reflexões são o francês François Delsarte (1811-1871) e o suíço Émile Jacques- Dalcroze (1865-1950), que teriam influenciado direta ou indiretamente as linguagens artísticas, sobretudo na Europa. Bartenieff fez parte da primeira geração de discípulos de Laban, tendo com ele estudado entre 1920-1930.

Onde quer que o corpo permaneça ou mova-se, ele ocupa espaço e dele está cercado. Devemos fazer distinções entre o espaço generalizado e o espaço dentro do alcance do corpo. A fim de distinguir esse último do espaço geral, nós devemos chamá-lo espaço pessoal ou Kinesfera. A kinesfera é a esfera em torno do corpo cuja periferia pode ser alcançada pelos membros simplesmente estendidos, sem sairmos do lugar, que é o ponto de apoio quando ficamos em um pé, e que devemos chamar de posição. Somos capazes de delinear a fronteira dessa esfera imaginária, tanto com os pés como com as mãos. Dessa forma, qualquer parte da kinesfera pode ser alcançada. Fora da kinesfera fica o resto do espaço, que pode ser abordado somente se sairmos da posição inicial. Quando nos movemos fora dos limites de nossa kinesfera original, nós criamos uma nova posição e transportamos a kinesfera para um novo lugar. Nós nunca, obviamente, deixamos nossa esfera de movimento, mas a carregamos sempre conosco, como uma aura. (LABAN, 2011, p.10, tradução nossa)⁷²

Essa nossa esfera pessoal de movimento irá, portanto, determinar nosso alcance espacial a partir do centro do corpo e, por isso mesmo, ela mantêm-se constante em relação ao corpo, uma vez que as relações de localização deslocam-se, como um bloco, sempre junto ao corpo de posição a posição. No entanto, como nos lembra Serra (1993, p.33)⁷³ *apud* Rengel (2003), a kinesfera apreende “também o espaço psicológico, a partir do qual toda expressividade guarda coerência”, sendo também um espaço de pertencimento simbólico. Para melhor imaginarmos a kinesfera, vejamos como ela foi representada por seu criador, na Figura 9:

⁷² *Wherever the body stays or moves, it occupies space and is surrounded by it. We must distinguish between space in general and the space within the reach of the body. In order to distinguish the latter from general space, we shall call it personal space or the “Kinesphere”. The Kinesphere is the sphere around the body whose periphery can be reached by easily extended limbs without stepping away from that place which is the point of support when standing on one foot, which we shall call the stance. We are able to outline the boundary of this imaginary sphere with our feet as well as with our hands. In this way any part of kinesphere can be reached. Outside the kinesphere lies the rest of space, which can be approached only by stepping away from the stance. When we move out of the limits of our original kinesphere we create a new stance, and transport the kinesphere to a new place. We never, of course, leave our movement sphere but carry it always with us, like an aura.*

⁷³ SERRA, S. M. A. Apostila e anotações de aulas. Curso de atualização em dinâmica do movimento expressivo. São Paulo, 1993.

Figura 9 – The body and the Kinespher⁷⁴

Fonte: LABAN, 2011a, p.19.

Por sua vez, a dinamosfera é outro diagrama desenvolvido por Laban, mas que irá considerar as diferentes nuances espaciais do movimento. Tais nuances são variáveis e determinadas pelas qualidades de esforço em relação aos fatores de movimento que na teoria labaniana obedecem a uma polaridade em seus componentes primários que são: o tempo (sustentado-súbito), o espaço (direto-flexível), o peso (leve-firme) e a fluência (livre-limitada). Não nos deteremos nessa análise no momento, uma vez que ela será retomada mais adiante. Importa-nos agora saber que, para Godard⁷⁵ *apud* DOBBELS; RABANT (1994), a dinamosfera representa a qualidade dos movimentos a partir dos quais os gestos são compostos. Com isso, os deslocamentos seriam medidos não só geograficamente e espacialmente, mas a isso seria incluído também a dinâmica das forças que estão em jogo na criação de um gesto. É apoiado nos dois conceitos espaciais que acabamos de ver que Godard irá desenvolver a noção de gestosfera, segundo suas próprias palavras:

⁷⁴ O corpo e a kinesfera. (tradução nossa)

⁷⁵ Ver referência na pag.118

Eu avanço em seguida para a noção de **gestosfera** para designar essa ideia de que nós somos constituídos pelo que a gente poderia chamar de **gestos fundadores**. Em um dado momento, esses gestos são dados, eles se desenvolvem mais ou menos segundo as pessoas, de tal sorte que cada um de nós desenvolve uma maneira de estar no mundo, com uma esfera de possibilidades relacionada a cada um desses gestos diante de uma situação. (GODARD *apud* DOBBELS; RABANT, 1994, p.66, grifo nosso, tradução nossa)⁷⁶

A gestosfera abarca, portanto, não só o gesto como também suas possibilidades significantes e simbólicas, constituídas sempre em relação ao que, e a quem, nos cercam e a partir de nossas experiências primárias. Seríamos, tendo em vista esse entendimento, de alguma maneira “marcados” pela qualidade de nossas primeiras inscrições no mundo e que geram, assim, registros físicos musculares que dão origem aos nossos gestos fundadores. Deste modo, esses gestos iniciais tornam-se determinantes, a partir da primeira infância, para o desenvolvimento de nossa gestualidade dali em diante.

Fato é que o primeiro diálogo que estabelecemos no mundo é com a gravidade. A gestão particular que cada ser humano estabelece entre seu peso e a gravidade, erguendo-se e dispondo-se em uma postura ereta, diz respeito à nossa maneira de relação com o mundo, antes mesmo de qualquer manifestação expressiva. Essa relação peso-gravidade, que uma vez apreendida torna-se inconsciente ou automatizada, é o que Godard (1995) nomeia como **pré-movimento**. Ela é também imbuída de elementos psicológicos que irão originar nossa carga de expressividade, como explica o autor:

⁷⁶ *J'avance ensuite la notion de gestosphère pour désigner cette idée que nous sommes constitués par ce que l'on pourrait appeler des gestes fondateurs. A un certain moment, ces gestes son donnés, ils se développent plus ou moins selon les personnes, de telle sorte que chacun de nous développe une manière d'être au monde, avec une sphère de possibles par rapport à chacun de ces gestes face à une situation.*

Nós chamaremos de “pré-movimento” esta atitude em direção ao peso, à gravidade, que existe antes mesmo de nos movermos, pelo simples fato de estarmos “de pé”, e que irá produzir a carga expressiva do movimento que nós iremos executar. (...) É ele que determina o estado de tensão do corpo e que define **a qualidade, a cor específica de cada gesto**. O pré-movimento age sobre a organização gravitatoria, ou seja, sobre a maneira pela qual o sujeito organiza sua postura para ficar de pé e responder a lei da gravidade nesta posição. (GODARD, 1995, p.236, grifo nosso, tradução nossa)⁷⁷

O pré-movimento é, assim, uma ação dos chamados músculos gravitatórios, invisíveis e imperceptíveis até mesmo para o corpo que os executa, mas que asseguram e caracterizam a postura do sujeito ereto. São esses os músculos que registram e modificam nossos estados afetivos e emocionais, o que faz com que alterações de postura incidam sobre nosso estado emocional e vice-versa. Os músculos gravitatórios, uma vez encarregados de manter o nosso equilíbrio, irão, portanto, se antecipar a todos os nossos gestos e organizá-los tanto em termos mecânicos, quanto afetivos, segundo um caminho anteriormente traçado e registrado. Godard ilustra aquele que seria o funcionamento mecânico desses músculos quase inacessíveis do pré-movimento e que, por questões elucidativas, terão sua descrição apresentada agora:

Durante muito tempo, pensou-se que o cérebro era um computador que recebia dados e dava ordens depois, mas sabemos hoje que não funciona dessa maneira. O cérebro funciona mais por controle e inibição do que por comando. Tudo se mexe no interior do corpo, até os músculos se mexem antes de serem inervados. Há um movimento inerente ao músculo, entre 8 e 12 hertz que se chama contração miogênica, que se produz antes mesmo que esse músculo seja tocado por um motoneurônio. Depois, há uma contração ligada à inervação, e assim por diante; há uma grande quantidade de movimentos no corpo e o corpo precisa dessa atividade para iniciar um movimento. Seria muito complicado para o organismo colocar-se em movimento sem essa **atividade flutuante** já iniciada. Ou seja, a construção de um movimento se faz principalmente pelo controle de coletivos de unidades motoras e não pelo controle de músculos individuais. Esse coletivo está ligado por um pacto temporário (uma coordenação) que será revisto em função de uma mudança no contexto, é uma estrutura dissipadora. Além do músculo, o cérebro controla conjuntos de neurônios já em movimento que são mais ou menos firmemente ligados, e trabalha na orquestração das suas funções. (GODARD⁷⁸ *apud* KUYPERS 2010, p.06; grifo nosso)

Para caminharmos com essa reflexão, iremos agora nos dirigir ao entendimento sobre a função tônica proposta por Henri Wallon, também citado por Godard (1994, p.72), e que vai ao encontro dessa ideia do pré-movimento. Tal abordagem poderá nos auxiliar na

⁷⁷ *Nous nommerons "pré-mouvement" cette attitude envers le poids, la gravité, qui existe déjà avant que nous bougions, dans le seul fait d'être debout, et qui va produire la charge expressive du mouvement que nous allons exécuter.(...) C'est lui qui détermine l'état de tension du corps et qui définit la qualité, la couleur spécifique de chaque geste. Le pré-mouvement agit sur l'organisation gravitaire, c'est à dire sur la façon dont le sujet organise sa posture pour se tenir debout et répondre à la loi de la pesanteur dans cette position.*

⁷⁸ Conforme citado no texto, trata-se de uma entrevista de Godard concedida à Kuypers. Ver referências finais.

compreensão dessa espécie, diríamos, de pré-gesto que se desenvolve já em nossos primeiros anos de vida, marcando a qualidade e o tom gestual de cada indivíduo. Para seguir essa trilha que não pretende provocar nenhum tipo de verticalização relativa à área de saúde ou da psicologia, incluiremos à discussão as inquirições realizadas por Bernard (1995) sobre a função tônica, entendendo que se trata de uma questão colateral e elucidativa nesta pesquisa, com a função de enriquecer nosso entendimento a respeito da concepção gestual.

6.1 Diálogo tônico: dos “músculos” dessa carne

Investigando a gênese da consciência do corpo próprio, Bernard (1995) aponta para o médico, psicólogo e filósofo francês Henri Wallon (1879-1872) como o principal representante de um modelo interacionista da psicologia do desenvolvimento, que sugere uma evolução psicobiológica da criança, que é definidora da motricidade e da postura corporal. Resumidamente, a teoria afirma que, através da experiência afetiva com o entorno, a criança, que a princípio só se compreende em relação ao outro, vai pouco a pouco entendendo a si mesma como um corpo único com realidade e dinâmica distintas dos objetos e dos outros seres.

Para Wallon (1970)⁷⁹ *apud* Bernard (1995), as primeiras atitudes de um recém-nascido configuram-se a partir dos movimentos do outro que o manipula. Com isso, a forma, amplitude, frequência e o ritmo de seus gestos seriam calcados pela qualidade da relação e das respostas da mãe, ou de quem quer que se encarregue do bebê. Os primeiros gestos, ainda que pareçam descoordenados, surgem vinculados às sensações – sejam essas de bem estar, necessidades ou desconforto - e configuram-se de acordo com a maneira como aquelas sensações são recebidas e atendidas ou não. Tais emoções, às quais o corpo do bebê responde, são assim sua forma de pertencimento ao meio e ao outro.

Destarte, elas teriam origem essencialmente postural, uma vez que todas as manifestações emotivas colocam em jogo as contrações tônicas do músculo. Sobre isso se deve levar em conta que um recém-nascido ainda não se reconhece enquanto corpo e, assim, reage a cada

⁷⁹ WALLON, Henri. Les origines du caractère chez l'enfant. Paris: PUF, 4. ed., 1970. In: BERNARD, Michel. **Le corps**. Paris: Éditions du Seuil, 1995.

mínimo estímulo com toda sua pulsão corporal - seja na direção de um estado de tensão ou de relaxamento. Essa postura que erige na experiência com o entorno tem, então, como pano de fundo o tônus muscular. Se, como já destacamos, o corpo do bebê é conhecido e vivido, inicialmente, somente em relação ao outro, Wallon (1970)⁸⁰ *apud* Bernard (1995), conclui que ele é, portanto, integrado ao mundo por intermédio desse outro de quem ele assimila ações e para quem ele se projeta.

Também investigado por Bernard (1995) e ratificando a teoria de Wallon, o psiquiatra Julian de Ajuriaguerra (1911-1993) dará o nome de diálogo tônico a essas primeiras interações entre o bebê e o seu cuidador. Segundo essa teoria, o incessante ritmo biológico alternado entre o desejo e a satisfação, que marca a primeira fase da vida humana, deixa o bebê em um constante estado de alarme, no qual ele está sempre pronto, do ponto de vista tônico, a reagir totalmente a todo estímulo externo. É como a sensação de surpresa ou de um susto em que todo o corpo é estimulado e reage por algo até então desconhecido. A oscilação dessas descargas tônicas massivas, origina, em paralelo, dois estados notáveis em todo recém-nascido: um estado de agitação não coordenada nos momentos de insatisfação e o de uma baixa de tônus, e certo grau de relaxamento, quando suas necessidades são satisfeitas. Essa atividade tônico-postural do bebê possui incontáveis nuances, associadas sempre à personalidade e estado emocional de quem por ele zela e à qualidade das relações que ele estabelece com o ambiente ao qual pertence.

Seguindo com o ponto de vista de Ajuriaguerra (1962)⁸¹, Bernard (1995) descreve uma série de experiências psicanalíticas e psicológicas contemporâneas que demonstram a importância da mobilização tônica, da manipulação e do contato entre a mãe e o bebê, demonstrando, assim, a inseparabilidade entre a tonicidade e a vida afetiva originária. São esses contatos iniciais que irão determinar as características de hiper ou hipotonia de um corpo, como descrito a seguir:

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ J de Ajuriaguerra et R. Angelergues. **De la psychomotricité au corps dans la relation avec autrui.** In: *L'évolution psychiatrique*, 1962.

Assim, no começo, para o recém-nascido, nem os estímulos, nem as reações são específicas: ele reage sempre que a oportunidade surge, massivamente, de uma forma única, somente à intensidade ou à quantidade de excitações e não às suas características qualitativas. E estas reações ocasionais indiferenciadas e globais aos estímulos intensos, eles mesmos indiferenciados, se produzem sobre o fundo (que os fisiologistas chamam precisamente de "fundo tônico"), de uma atividade tônica constante reduzida, neste estado, a uma hipertonia dos membros em flexão e, por contraste, a uma hipotonia axial (incapacidade de segurar a cabeça, de sentar-se ou à *fortiori* ficar de pé). Em suma, tanto o fundo tônico como as reações variáveis do recém-nascido fazem de seu corpo um ressonador muscular sob influência do meio exterior e interior. (BERNARD, 1995, p.56, tradução nossa)⁸²

Retomando o pensamento de Wallon (1962)⁸³ *apud* Bernard (1995), compreende-se que a função tônica assegura a regulação das reações emotivas e permite sua exteriorização, sua expressão e ação sobre o outro. Neste ensejo, a consciência do corpo próprio se desenvolveria em distintas etapas - as quais não nos ateremos no momento por razões contextuais -, através de uma rede de relações cambiantes entre o espaço postural e o espaço ambiente. Nessa rede, o espaço postural se produz pelas diferentes atividades sensoriais e kinestésicas, enquanto o espaço ambiente será uma medida variável, condicionada pelo espaço inter-relacional dos objetos, das pessoas e da linguagem.

Bernard sugere ainda que essa análise da fusão afetiva proposta por Wallon é prolongada por Merleau-Ponty (2000), através de seu conceito metafórico e poético da carne. Para o autor, Wallon “dá músculo a essa carne”, apresenta uma textura real concreta, material e, mais precisamente, muscular, da experiência motora. Fusão afetiva e carne remetem à mediação da experiência corporal, integrando um mesmo tecido ontológico. A análise da corporeidade em Merleau-Ponty postula, assim como em Wallon, nossa mediação com o mundo e com o outro. Bernard nos lembra, que essa carne não resulta exclusivamente dos contatos musculares, mas também da percepção dos sons e da linguagem, antes mesmo que o bebê a tenha aprendido. Ele está cercado por ruídos, por falas com melodias próprias, que surgem muitas vezes acompanhadas por gestos.

⁸² *Ainsi, au début, chez le nouveau-né, ni les stimuli, ni les réactions ne sont spécifiques : il réagit, chaque fois que l'occasion se présente, massivement, d'une façon univoque, à la seule intensité ou quantité des excitations et non à leurs caractéristique qualitatives. Et ces réactions occasionnelles indifférenciées et globales à des stimuli intenses eux-mêmes indifférenciés, se produisent sur le fond (que les physiologistes appellent précisément "fond tonique") d'une activité tonique constante réduite, à ce stade, à une hypertonie des membres en flexion et, par contraste, à une hypotonie axiale (impossibilité de tenir la tête, de se tenir assis ou à fortiori debout). Bref, aussi bien le fond tonique que les réactions variables du nouveau-né font de son corps un résonateurs musculaire aux influences du milieu extérieur et intérieur.*

⁸³ Wallon, 1962, ver referência p.124.

As palavras do outro também lhe despertam sensações. A criança incorpora a palavra e essas trazem consigo suas características tais como a intensidade, o ritmo, a frequência, altura, enfim; essas variações dos sons emitidos provocam uma ressonância tônico-emocional carregada de sentido, e que irá preparar e estimular a criança em direção à expressão verbal. A expressão gestual é, portanto, uma linguagem que pode ser anterior à pronúncia da palavra – como já afirmaram cada qual em sua perspectiva, Merleau-Ponty (1971) e Jousse (1974). E a linguagem, por sua vez, não é uma função isolada. Ao contrário, pela tonicidade provocada no corpo próprio, ela afirma ao mesmo tempo o mundo dos objetos e o “si” em relação a “eles”; ela integra o mundo perceptivo e também o das ações.

Quer a gente gesticule, fale ou escreva, o fundo motor dessas comunicações, escreve Ajuruaguerra, se desenvolve em um espaço no qual o corpo, boca ou mão, torna-se o eixo ou centro à partir do qual as relações se estabelecem com os objetos e nossos semelhantes. Dizendo de outra forma, toda linguagem, enquanto comunicação, implica um engajamento corporal: ela pode ser utilizada como apelo ou como agressão e será sentida como tal. **Há assim uma história do fundo tônico e das reações tônicas correspondente a essa da formação da personalidade.** (BERNARD, 1995, p.63-64, grifo nosso, tradução nossa)⁸⁴

Essa história do fundo tônico é o que Godard (1994) irá chamar de “pano de fundo” do corpo ou do gesto e que estará implicado e atuando no movimento, mesmo sem termos consciência disso. Na verdade, o autor propõe uma inversão quando afirma que “não é o corpo que cria o movimento, mas o movimento que dá corpo ao gesto” (GODARD, 1994, p.77, tradução nossa)⁸⁵. De tal maneira, ele considera que a elaboração ou conformação do gesto apoia-se sobre a organização corporal, sobre as informações e coordenações já inscritas, experimentadas, registradas no corpo e que integram um arranjo dinâmico sem fim. Podemos sim modificar o gesto, mas o ponto de partida está, em alguma medida, dado – na potencialidade do movimento que determinado corpo pode compor. A expressividade do gesto humano reside nas dimensões afetivas do pré-movimento e naquilo que o dispositivo sensorial nos permite perceber, o que, obviamente, acontece em uma variação exponencial e sempre se considerando nosso espaço individual de ação.

⁸⁴ *Qu'on gesticule, qu'on parle ou qu'on écrit, le fond moteur de ces communications, écrit Ajuruaguerra, se développe dans un espace dont le corps, bouche ou main, en devient l'axe ou le centre à partir duquel les rapports s'établissent avec des objets » e autrui. Autrement dit, tout langage, en tant que communication, implique un engagement corporel : il peut être utilisé comme appel ou comme agression et ressenti corporellement comme tel. Il y a ainsi une histoire du fond tonique et des réactions toniques correspondant à celle de la formation de la personnalité.*

⁸⁵ *Ce n'est pas le corps qui crée le mouvement, mais le mouvement qui donne corps au geste.*

É certo que construímos hábitos gestuais que são o caminho mais simples de acesso às informações que já registramos e que irão conformar nossa liturgia gestual – levantar-se da cama, escovar os dentes, fazer o café, lavar os cabelos, etc. Como vimos até então, no entendimento de Godard este conjunto de coordenações e percepções que marcam nossa expressividade é estabelecido a partir do esquema postural de cada sujeito, por força de nossos músculos tônicos que são os agentes mecânicos da gestualidade. A partir desses estudos, conforma-se a crença ou descoberta de que o pré-movimento seria o “lugar de renegociação possível de nossos hábitos” (GODARD⁸⁶ *apud* KUYPERS, 2010, p.13) e, assim, as investigações do autor direcionam-se, cada vez mais, aos modos de acesso a essas modulações tônicas e ao diálogo das mesmas com o espaço de ação do corpo, descobertas que podem, por conseguinte, alcançar mudanças na gestosfera. Essa exploração leva a dois caminhos, podendo assumir o viés estético-pedagógico, no intuito, por exemplo, de um bailarino conhecer e aprimorar sua movimentação. Ou, auxiliando no campo da saúde e reabilitação - como também querem as técnicas somáticas -, na organização e reestruturação gestual daqueles que enfrentam algum tipo de dificuldade física, como comprova o longo trabalho de pesquisas e terapias que Godard vem desenvolvendo no instituto nacional de pesquisas sobre o câncer em Milão, desde 1985.

Em meio às suas diversas experiências em torno da eficiência pedagógica do pensamento do gesto, Godard⁸⁷ *apud* Kuypers (2010) considera que o ponto que as faz convergir é a exploração do espaço de ação, como o fundo geral do movimento. Sem buscar circunscrever o indivíduo e sem, por hora, sugerir uma nova teoria, o autor promove a divisão do movimento em quatro modalidades estruturais, cada qual abrindo-se para um distinto campo de competência. São elas:

- ❖ Estrutura corporal: diz respeito à materialidade do corpo, sua economia é de ordem mecânica newtoniana e sua atuação é na espacialidade e plasticidade dos elementos corporais. Permite um conjunto de intervenções via técnicas manuais, tais como: rolfing, fisioterapia, osteopatia, etc.
- ❖ Estrutura cinética: define o movimento individual a partir da constituição da memória de nossas coordenações, musicalidade e hábitos gestuais. Sua economia é neurofisiológica, atuando sobre o espaço e a temporalidade do movimento e tendo o esquema corporal como referência. São eficientes, nesse campo, técnicas do corpo como: feldenkrais, alexander, ideokinesis, etc

⁸⁶ Ver referência pag.123.

⁸⁷ *Ibid.*

- ❖ Estrutura “estésica”: compõe nosso modo singular de perceber e tende a uma economia estética na formação de uma imagem do corpo. Formam uma memória radical de nossa relação com o mundo, considerando-se nossas matrizes de sensibilidade constituídas na história, na linguagem e na cultura de cada um. A improvisação em dança, as artes em geral e várias técnicas do corpo questionam essa memória.
- ❖ Estrutura simbólica: refere-se ao sentido e forma um campo que permite a entrada de outra imagem do corpo, a do inconsciente. É do domínio da psicologia, da economia libidinal e da linguagem.

A palavra *estésia*, da qual provém o termo *estésica*, citada na terceira estrutura que mencionamos, origina-se do grego *aisthesia* e refere-se à percepção e à sensação. Percepção essa, que como já vimos, dependerá da capacidade sensorial de cada sujeito, de seu contexto cultural, histórico e pessoal. Ao citar a improvisação em dança, Godard aponta para um auspicioso caminho de análise gestual, no qual a plasticidade corporal está em jogo, na medida em que a criação instantânea do movimento põe em prática as técnicas do corpo, mas, ao mesmo tempo, estimula a “reorganização das grades sensoriais” no diálogo com o espaço e com o outro, permitindo um maior desenvolvimento do movimento em sua potência de vir a ser.

O desafio na improvisação em dança está, assim, como o próprio nome sinaliza, em fugir do hábito para explorar novos caminhos gestuais, em aceitar e descobrir as mudanças do ambiente e de tudo que se mexe ao redor de quem se mexe. Como quer nosso autor, trata-se de um real flutuante, ou seja, em movimento incessante e imprevisível que direciona o sujeito ao novo, uma vez que ele esteja consciente desta possibilidade exploratória:

A diferença, nas práticas de urgência, como a dança, contato ou a improvisação, é que você não pode se ajeitar apenas com seus costumes porque você tem um universo mutante ao seu redor, ou seja, você está constantemente obrigado a perceber, a reconstruir um **real flutuante**. As rotinas, as repetições de costumes sensoriais impõem, por sua vez, costumes gestuais, coordenações que perdem sua plasticidade. Como tocar a percepção se eu mesmo não sei que estou com viseiras. (GODARD⁸⁸ *apud* Kuypers, 2010, p.7, grifo nosso)

A principal relação neste real flutuante é, mais uma vez, o corpo-espaço, como confirma nosso autor.

⁸⁸ Ver referência pag. 123.

No mundo da dança, às vezes, há uma tendência muito tecnicista do corpo que esquece que, finalmente, é o evento estético que vem em primeiro lugar nos modos de construção do projeto gestual. Qual é o espaço que abro na minha frente, como vou inventar algo nesse espaço? Como o dinamizo? Não existe um dentro e um fora, o corpo e o espaço. O espaço é logo tomado na fenomenologia da sua construção imaginária. Não se pode separar o corpo da dinâmica que constrói o espaço. É o agenciamento de uma história particular de modos perspectivos de dinâmicas espaciais que pode engendrar um tipo de algema na qual o corpo está aprisionado. A reabertura de novos movimentos é um retorno a um novo espaço de ação. (GODARD⁸⁹ *apud* Kuypers, 2010, p.09)

Também o enfrentamento prático e intelectual de Godard parece dirigir-se a um esforço que já conhecemos, quer seja, por outra via, um questionamento que intenciona compreender o diálogo ente corpo e espaço, no que de mais amplo pode abarcar essa última palavra. O que toda essa discussão envolve e busca destacar é, por fim, a compreensão do “ser sendo” e nessa trilha uma reflexão tão custosa quanto profícua será destacada nas próximas páginas. Trata-se daquela em que Giorgio Agambem propõe pensar o gesto como mediação pura, compreensão que iremos desvendar no intuito de refletir sobre essa noção de gesto diante da dança.

6.2 Gestos: a exibição da mediação

Para o exposto abaixo consultamos dois textos do filósofo Giorgio Agamben, que são complementares. O primeiro *Notes sur le geste*, abordando o cinema - publicado em 1992 no primeiro volume da revista francesa de cinema *Trafic* -, e o segundo, uma continuação da reflexão com foco na dança - distribuído no mesmo ano na *Revue d'esthétique n.22* -, *Le geste et la danse*, que integra uma publicação originária da exposição *Danser sa vie* (2011), onde pudemos acessá-lo. Contribuiu ainda com o entendimento da reflexão de Agamben a respeito do gesto o registro em vídeo da apresentação da filósofa Buarque (2012)⁹⁰, que versa sobre o primeiro texto citado.

Embora ambos os textos sejam curtos, trata-se de uma leitura árida, mesmo do ponto de vista de Buarque (2012) que, a fim de contextualizá-los, menciona que é importante notar o preâmbulo histórico-filosófico no qual a discussão proposta por Agambem, se localiza encoberta nos textos em questão. Com esse intuito, Buarque afirma que Agambem (1992)

⁸⁹ Ver referência pag. 123.

⁹⁰ A apresentação da filósofa Luisa Buarque integrou a programação do Panorama 2012, renomado Festival de Artes que acontece do Rio de Janeiro há 21 anos. Tivemos acesso a ela através de vídeo publicado na internet. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Vhmiold4iD0>> Acesso em: 10 fev. 2013.

disserta a partir de uma ruptura que se produz entre a antiguidade e a contemporaneidade e que irá gerar uma crise da humanidade, uma fragmentação do homem. Grosso modo, essa crise se daria pelo fato de que o homem deixa de dividir um mesmo contexto, de se sentir parte de um todo, em que os sentidos de suas ações estejam evidentes. Por uma série de eventos históricos que vão se somando, o homem vai perdendo seu contato com o orgânico, com sua crença, com a comunidade e torna-se uma peça de engrenagem que não sabe seu fim. Este homem fragmentado haveria perdido seus gestos, e o cinema e a dança seriam chaves de reconstituição dos mesmos.

Dito isso, passemos para as análises do próprio filósofo. Agambem (1992) inicia a trajetória de seu pensamento através de uma indicação etimológica de Varron, derivada da *Physique* de Aristóteles, que inscreve o gesto na esfera da ação, do movimento. Para tanto, são confrontados os termos agir, da ordem da *práxis* e fazer, da ordem da *poiesis*. Desde Aristóteles, a oposição entre os dois dá-se pelo fim. Com isso, diz-se que o fazer tem um fim em si mesmo, enquanto o agir tem em si seu próprio fim. Acrescentando um terceiro gênero de ação a essa relação, Varron sugere o termo *gerir* ou suportar, no sentido de sustentar, assumir responsabilidade. Vejamos, de maneira ilustrativa, como se dá a relação entre os três, a partir do exemplo sugerido nos textos mencionados.

Na verdade, é possível fazer alguma coisa sem agir; por exemplo, o poeta faz um drama, mas não o age [agere significando aqui "atuar, representar um papel"]; inversamente, o ator "age" o drama, mas não o faz. Da mesma forma, o drama é feito [fit] pelo poeta, sem ser "agido", ele é "agido" pelo ator, sem por ele ter sido feito. Em revanche, o imperador [majestático investido do poder supremo], porque empregamos neste caso a expressão *res gerere* [cumprir alguma coisa, tomá-la para si, assumir inteira responsabilidade], não faz e nem age: neste caso ele gere, ou seja, ele suporta [sustinet]. (VARRON⁹¹ *apud* AGAMBEN, 2012, p.189, tradução nossa)⁹²

O terceiro elemento irá, portanto, romper com a polaridade inicial entre meios e fins. Logo, ele é um meio em si mesmo, sem nenhuma finalidade. Não é um meio que se dirige à alguma coisa ou torna-se fim. É meio sem fim, simplesmente meio, que não aponta para nenhuma

⁹¹ De lingua latina, VI, VIII,

⁹² *En effet, Il est possible de faire quelque chose sans l'agir ; par exemple, le poète fait un drame, mais ne l'agit pas [agere signifiant ici « jouer en rôle » ; inversement, l'acteur agit le drame, mais ne le fait pas. De même, le drame est fait [fit] par le poète, sans être agi [agitur]; il est agi par l'acteur, sans être fait. En revanche, l'imperator [magistrat investit du pouvoir suprême], parce qu'on emploie dans son cas l'expression res gerere [accomplir quelque chose, la prendre sur soi, en assumer l'entière responsabilité], ne fait pas ni l'agit pas : en l'occurrence il gerit, c'est-à-dire qu'il supporte [sustinet].*

exterioridade. Falamos, então, de uma **medialidade pura**, na qual Agambem irá introduzir sua reflexão sobre o gesto.

Para o autor, não devemos compreender o gesto nem como meio, nem como fim. Andar do ponto A para se chegar a B não retrata um gesto, assim como a dança, por puros fins estéticos, exclusivamente bela, sendo um fim em si, não representa a ideia de gestualidade em Agambem. Para compreender esse deslocamento é preciso romper com a falsa alternativa entre fins e meios, enfrentando os meios: tais como meios e por seus próprios meios, será possível distinguir uma esfera superior onde a potência do gesto pode ser vislumbrada.

Logo, sob o ponto de vista do autor, **o gesto diz respeito a tornar visível um meio como tal**, a expor a própria medialidade, tornando aparente o “estar-em-meio-a” do homem, sua própria condição de pertencimento e relacionamento em seu meio. O caráter mediador é intrínseco ao movimento humano e é isso que o gesto revela. Para Agambem, o fato que o gesto exhibe, em certa instância, é aquele de sermos e estarmos sempre “em-meio-a”: fato de sermos um ser sempre junto a outros, de sermos um ser do mundo e no mundo e, com isso, inelutavelmente, sermos seres da linguagem. Não somos jamais algo anterior ao outro de maneira isolada, pois, é a medialidade que conforma o ser que somos e, analogamente - se pudermos arriscar uma sugestão -, conforma também o que gestualmente somos.

Desenvolvendo seu raciocínio, Agambem cita a expressão Kantiana “finalidade sem fim” para dizer que ela, pensada na esfera do gesto, poderia enfim sonhar com uma significação concreta. Essa significação seria devido ao fato de que o único caminho para que uma substância (*res*) torne-se um gesto (*res gesta*) é que **sua própria potência de gesto em devir se interrompa em seu ser-em-meio**, para se exhibir enquanto gesto. Em nossa interpretação, Agambem diz do gesto como uma atualização de sua própria potência de ser substância, sempre “em meio ao entorno” desse acontecimento. O gesto, em pleno movimento de atualização, é potência do ser-em-meio, que se revela no espaço que o cerca e dele está impregnado. É essência em gestação, destinada à medialidade, imbuída pelo espaço e manifestada nas ações da linguagem.

Ainda neste ensejo, o autor irá propor uma analogia com a palavra, considerando-a como meio de comunicação. Assim, o simples fato de mostrar uma palavra não nos faz dispor de

um plano elevado (metalinguagem) a partir do qual ela se tornaria um objeto de comunicação. Para tanto, ela precisaria ser exposta, fora de toda transcendência, em sua própria medialidade, sua forma de ser-em-meio. Comparativamente, o gesto seria comunicação de uma comunicabilidade que nada tem a dizer, ou melhor, o que ele expõe é a pura medialidade do homem como ser-na-linguagem. Não se trata de comunicar alguma coisa por meio da língua e sim de comunicar o meio mesmo da comunicação. Como não é proposição, essa comunicabilidade só se torna aparente por vias da interrupção - sem estancamento -, do fluxo de meios linguísticos consagrados à comunicação, ou seja, por um gesto. Em outras palavras, uma vez que este ser-na-linguagem não é algo que possa ser enunciado em proposição, pois que anterior à comunicação, em essência o gesto é – em outra analogia – uma “gag”, a exibição do próprio dizer.

Para melhor compreendermos essa proposta de Agambem, vamos verificar a acepção do termo “gag”. Em inglês ele significa interrupção ou impedimento da fala e, tanto em português quanto em francês, relaciona-se a situações inesperadas, por vezes cômicas, onde uma lacuna da memória é substituída por uma improvisação como, por exemplo, quando um ator insere um “caco” em uma peça, ou seja, quando se diz algo imprevisto no texto, que não se pretendia ou se esperaria que fosse dito. De tal maneira, a “gag” representa na reflexão de Agambem o dizer de que se diz, o mostrar-se da linguagem enquanto linguagem, a comunicação do fato de que se comunica sempre. A conclusão é que na “gag” o que aparece, invariavelmente, é o homem como um ser da linguagem, um ser que é linguagem e dela não pode escapar. O gesto seria, portanto, a exibição desse fato, que nada mais é, repetimos, do que nossa pura medialidade.

Para Wittgenstein, como nos sugere Agambem (1992), exhibir ou mostrar seria, possivelmente, uma das características mais específicas do gesto, mostrar inclusive aquilo que não expressa. Assim nosso filósofo diz da inexpressividade como, intimamente, pertencente à esfera do gesto, o que reforça o sentido da medialidade pura. Essa afirmação pode ser melhor compreendida através desta frase em que o autor procura definir o poder do gesto como puro meio:

Não poderíamos definir de maneira mais precisa o poder do gesto como puro meio. Isto que, em cada expressão, resta sem expressão, é gesto. Mas, isto que, em cada expressão, resta sem expressão, é a expressão ela-mesma, o meio expressivo como tal. (AGAMBEM, 2011, p.193, tradução nossa)⁹³

Ao que nos parece, o gesto é visto, igualmente, como aquilo que se mostra e aquilo que se expressa, mesmo quando não é mostrado. E, ainda, aquilo que não se expressa mesmo quando se mostra algo. Assim, ele parece ocupar tanto a categoria do visível, quanto a do invisível, na linguagem e na comunicação. Veremos mais adiante como ele se encaixa naquele esquema da informação já apresentado. Antes disso, sigamos com o mesmo autor.

Continuando suas indagações sobre o estatuto ontológico do gesto e uma vez mais dirigindo-se à Aristóteles em seu tratado *Physique*, Agambem cita as reflexões de *Averroès* - filósofo da era medieval -, a respeito do movimento. Em suas indagações ele se perguntava sobre o motivo pelo qual, naquele contexto, os filósofos teriam considerado o movimento como um não-ser, uma ausência. A partir disso, explicava-se que o movimento não integra apenas o domínio da potência, nem tão somente o do ato. Uma vez que se entendia que os constituintes do ser eram o ato e a potência em conjunto, os filósofos teriam deduzido que o movimento não pertenceria ao ser e sim à sua ausência, uma vez que ele não se integrava a nenhum desses domínios constituintes. É neste ponto que *Averroès* menciona aquilo que haveria escapado à atenção de tais filósofos, exatamente um outro ato que seria, portanto, o ato intermediário. Ele conclui então que **entre a potência e o ato há um ato intermediário** que é fruto da potência em si mesma, “a perfeição da potência enquanto potência” (AGAMBEM, 2011, p.194, tradução nossa)⁹⁴, diríamos, potência pura.

Já na interpretação de Agambem, este outro gênero de ser, intermediário, é assim um meio termo entre a possibilidade e a realidade, fenômeno esse que tem a dança como um possível e eficiente meio de ilustração. É nesse ponto, entre o possível e o real, entre a potência e o ato, entre o meio e o fim, que nosso filósofo irá acrescentar a dança à sua discussão tendo, evidentemente, o gesto como parâmetro. Trazida para essa esfera gestual, a dança é vista como espécie de equilíbrio entre os elementos aqui tratados. Senão vejamos:

⁹³ *On ne pourrait définir de façon plus précise le pouvoir du geste comme pur moyen. Ce qui, dans chaque expression, reste sans expression, est geste. Mais ce qui, dans chaque expression, reste sans expression, c'est l'expression elle-même, le moyen expressif en tant que tel.*

⁹⁴ *La perfection de la puissance en tant que puissance.*

Entre a possibilidade e a realidade efetiva da qual ela resulta, a dança registra um ser intermediário em que potência e ato, meio e fim se equilibram e se exibem, cada qual a seu turno. Este equilíbrio que os revela um ao outro, não é uma negação, mas uma exposição mútua, não é uma interrupção, mas a oscilação recíproca da potência no ato e do ato na potência. (AGAMBEM, 2011, p. 194, tradução nossa)⁹⁵

Sob esse ponto de vista, compreendemos que a dança desdobra-se continuamente entre o ato e a potência, mobilizando sua própria potencialidade enquanto linguagem, sua dançabilidade em sendo dança. O que a particularidade gestual de um corpo comunica é sua própria dançabilidade, ou seja, a potência de o movimento tornar-se dança, tornar-se linguagem. O que a gestualidade de um corpo em dança comunica é a potência do gesto enquanto mediação, atualizado e exibido na linguagem da dança. O que a dança mostra é a gestualidade de um corpo, o que ela expressa é gesto, o que ela não mostra também. Gesto enquanto pura mediação, enquanto pertencimento do corpo ao espaço e à linguagem.

No movimento dos que dançam, a ausência de objetivo se faz caminho, a falta de fim torna-se meio, pura possibilidade de se mover, política integral. A dançarina que parece perdida na espessa floresta de seus gestos dá, na realidade, secretamente a mão a sua própria aporia e se deixa conduzir por seu próprio labirinto. (AGAMBEM, 2011, p. 194, tradução nossa)⁹⁶

A dançabilidade, liberta o corpo que dança das exigências da representação e permite uma experiência de dança que aponta para a legitimidade do movimento e dos gestos. Ela é devir e, assim, garante à dança potência e subterfúgios para dizer de si mesma, sem a necessidade de dizer de algo e sem se desprezar do corpo a qual pertence.

Diante dessa reflexão e compreendendo a dança entre a potência e o ato, como quer Agambem (2011), podemos pensá-la - em certa medida e para fins metodológicos - como a exibição do acontecimento que há entre o gesto e a gestualidade. O gesto torna-se assim, pura mediação; e a gestualidade surge como resultante visível disso, ou seja, como exibição do corpo *em meio a*, comprovação da intercorporeidade e do homem como ser-na-linguagem. Acreditamos que a dança, enquanto linguagem e como isso que opera entre potência e ato, e que se torna acontecimento, pode então nos auxiliar na revelação desse campo de forças e

⁹⁵ *Entre la possibilité et la réalité effective en laquelle elle s'abolit, la danse inscrit un être intermédiaire en qui puissance et acte, moyen et fin s'équilibrent et s'exhibent tour à tour. Cet équilibre que les révèle l'un à l'autre, n'est pas une négation, mais bien une exposition mutuelle, non un arrêt, mais le tremblement réciproque de la puissance dans les actes et de l'acte dans la puissance.*

⁹⁶ *Dans le mouvement de ceux qui dansent, l'absence de but se fait chemin, le manque de fin devient moyen, pure possibilité de se mouvoir, politique intégrale. Et la danseuse que semble perdue dans l'épaisse forêt de ses gestes, donne, en réalité, secrètement la main à sa propre aporie, et se laisse conduire par son propre labyrinthe.*

sentidos que há entre o gesto e a gestualidade. Uma vez mais, podemos visualizar essa relação sob o ponto de vista de Merleau-Ponty (2000), de tal forma que o gesto e a dança integrariam nosso esquema conforme a Figura 10:

Figura 10 - Direito e Averso: Gesto e Dança



Fonte: Elaborado pela autora.

O par gesto e gestualidade têm, assim, seu averso e seu direito, seu invisível e seu visível, seu sensível e seu senciente, mas essas divisórias não são tão evidentes. Como já destacamos, em sendo meio, o gesto carrega em si o visível e o invisível. A divisão que se cumpre em nossa figura tem então, caráter metodológico e, assim, utilizaremos essas duas categorias para distinguir a potência do ato, sendo que ao gesto ficará reservada - prioritária, mas não exclusivamente⁹⁷ - a invisibilidade e, à gestualidade, as emergências das atualizações. A dança, intermediária que é, irá operar essa polaridade, bem como promover suas evidências. Assim a dança, em nosso contexto, é a linguagem e uma espécie de tradutora, que dá a ver o fato de o corpo estar *em meio a*, pertencer a uma carne comum. E, ainda, dá a ver o fato da gestualidade que se exhibe, por vias do movimento, estar arraigada ao gesto em sua profunda invisibilidade.

⁹⁷ Não exclusivamente, uma vez que em relação ao nosso objeto empírico o termo gesto assume também sua acepção mais comum. Quando pedimos aos participantes para associarem um gesto a cada verbo escolhido, a palavra tem então, seu sentido mais corriqueiro.

Diante de tal contexto e como introdução às discussões que agora se dirigirão ao campo da dança, gostaríamos de destacar as fantasmagorias da artista americana Marie Louise Fuller (1862-1928) que, a nosso ver, podem ser pensadas entre o visível e o invisível do gesto. Na virada do século XIX, Loïe Fuller como é mais conhecida, fascinou a classe artística com suas tempestades de tecido e luz, que, se tornaram marco do nascimento de uma ainda incompreendida abstração do corpo. Essa revelação do inesperado impele e antecede o questionamento sobre a experiência sensorial que iria modificar profundamente o movimento e a expressão do corpo na dança do futuro.

Em suas apresentações, que podemos entender como um gênero anterior ao que viria a ser a performance, a artista realizava uma trama entre tecidos, espelhos e projetores luminosos que geravam efeitos espetaculares, até então desconhecidos. Integrando, em cena, véus e bastões encobertos aos seus vestidos, ela provocava um prolongamento de seu corpo e causava uma ampliação do movimento produzido em cada posição pela qual passava. Por vezes, o esvoaçante conjunto de véus em deslocamento, sugeria um momentâneo desaparecimento do corpo em meio ao mar de tecidos e luzes em que sua dança estava mergulhada. Esta foi a grande descoberta e o princípio que norteou toda a obra da americana, que ganhou a atenção dos parisienses em mágicas composições tais como: *Danse Serpentine*, *Danse du Feu* e *Danse du Papillon*.

Figura 11 - Loïe Fuller, Danse Serpentine



Fonte: Macel; Lavigne, 2011a, p.119.

Para a historiadora da dança Suquet (2006) Loïe Fuller, em sua fantasmagoria luminosa sem precedentes, inicia e abre espaço para uma sondagem sobre as propriedades do movimento. Logo, os mesmos tecidos que encobriam o corpo, buscavam desvelar a trajetória do gesto, em um esforço de se fazer visível a própria mobilidade, que, uma vez desenhada pelo corpo, efemeramente desaparece. Não gratuitamente, a artista transformara-se em um acontecimento, suas aparições tocaram em pontos-chave do pensamento do corpo que seriam investigados dali em diante. Como resume Suquet:

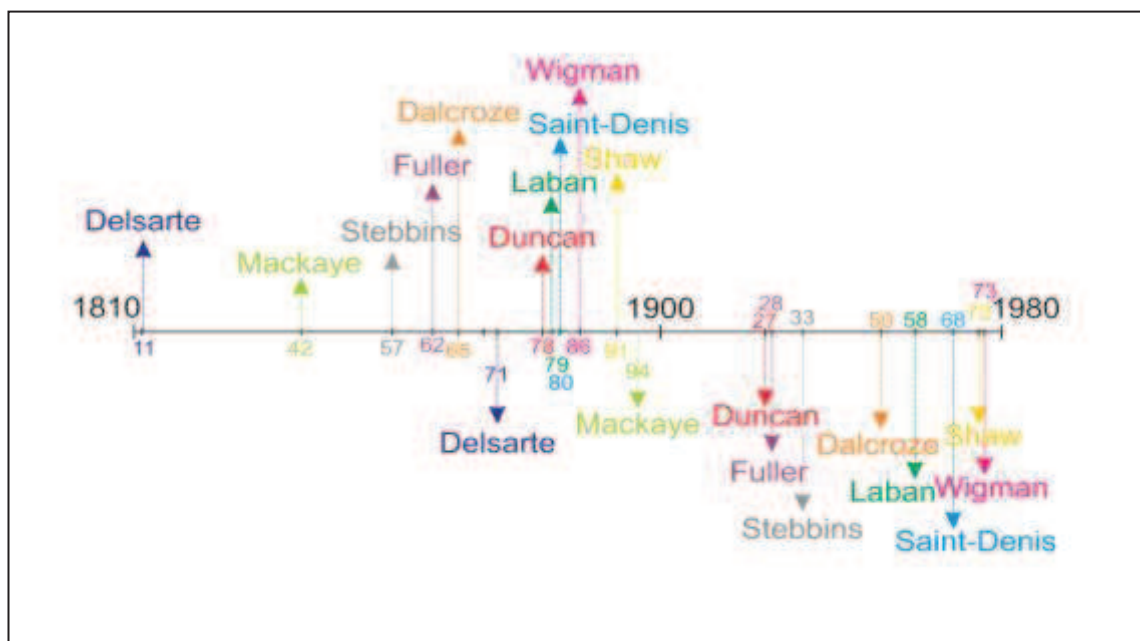
Com Loïe Fuller emerge a ideia do corpo dançante como um corpo vibrátil, confluyente de dinâmicas sutis, mas esta concepção tão capital para o futuro da dança no século XX, emaranha-se, por assim dizer, nas dobras da experiência da visão. Experiência essa que conhecerá uma profunda revalorização no século XX. A percepção do corpo e, mais precisamente do corpo em movimento, será profundamente modificada. (SUQUET, 2006, p.409, tradução nossa)⁹⁸

A artista é, portanto, historicamente marcante para a dança, pois pontua uma espécie de virada perceptiva, reunindo, em referência ao corpo, problematizações, metáforas e apostas para as quais inúmeros olhares se dirigirão na entrada do século XX. No entanto, antes de toda a transformação que a dança viria a sofrer, há o pensamento fundador de Delsarte que, através de uma longa pesquisa, buscava aliar cada gesto à uma emoção humana. Como veremos, sua obra foi apropriada por pensadores da dança moderna, ação da qual são provenientes diversas modificações no âmbito do movimento do corpo na dança.

Sabemos que, como quer Courtine (2006), o século XX foi aquele da invenção teórica do corpo, antes disso compreendido apenas como uma parte de matéria. Nesse século, o corpo experimentara as maiores e mais velozes transformações que uma centena de anos já lhe trouxe. Atribuindo como guia dessas mutações o campo da dança, seguiremos nosso caminho em interpelações que seguem as concepções de Delsarte até as de Laban - passando por vários personagens relevantes da história da dança -, a fim de desvelar as ferramentas de análise metodológica que desejamos. Apresentamos, agora, uma linha histórica da dança, com a seleção dos principais nomes pelos quais passaremos, bem como a marcação das devidas datas de nascimento e morte.

⁹⁸ *Avec Loïe Fuller émerge l'idée du corps dansant comme corps vibratile, confluyente de dynamiques subtiles, mais cette conception, si capitale pour l'avenir de la danse au XX^e siècle, se love pour ainsi dire dans les replis de l'expérience de la vision. Celle-ci connaît une profonde réévaluation au XIX^e siècle. La perception du corps, et plus précisément du corps en mouvement, s'en trouvera fondamentalement modifiée.*

Figura 12 - Linha Histórica da Dança⁹⁹. Vida e morte dos principais personagens citados.



Fonte: Elaborado pela autora.

A Figura 12, acima ilustrada, auxiliará no entendimento das relações estabelecidas entre esses artistas, cujas contribuições começaremos agora a descrever.

⁹⁹ No desenho, as proporções entre as datas são apenas aproximativas, uma vez que foram livremente traçadas sem o auxílio de um programa especializado.

7 FRANÇOIS DELSARTE, PRINCÍPIOS E SISTEMA

Todos os seres humanos obedecem, na realidade, a leis universais e o gesto é certamente esta linguagem universal que permite comunicar de maneira imediata, clara e verídica. Nenhuma barreira de raça, de nacionalidade, de língua, de religião ou de crença política pode reduzir seu poder de comunicação. (SHAWN, 2005, p.158, tradução nossa)¹⁰⁰

Interessado na compreensão e no desenvolvimento de um esquema que indicasse associações entre os gestos e emoções humanas o francês François Delsarte (1811-1871) - músico, orador e teórico autodidata -, como que por intuição científica, iniciou seus estudos pela observação. Seguidor convicto e divulgador do que viria a se tornar o *delsartismo*, o bailarino americano Ted Shawn (1891-1972), que conhecera o sistema de Delsarte por meio de Henrieta Hovey¹⁰¹, publica em 1954 o livro “*Every Little Movement: a Book about François Delsarte*”. Na tradução francesa de 2005 “*Chaque Petit Mouvement: À propos de François Delsarte*”, à qual tivemos acesso, o autor relata que Delsarte passou alguns anos de sua vida recolhendo um grande número de dados que versavam sobre a maneira como seres humanos de todas as idades, origens sociais e temperamentos reagiam a estímulos emocionais.

A propósito desta obra, vale ressaltar - antes de iniciarmos nossas explicações sobre o sistema de Delsarte - que, embora ela contribua, consideravelmente, com o desenvolvimento de novas perspectivas sobre a história contemporânea do corpo e da dança, ela apresenta questões que escapam ao viés científico, como nos lembra Suquet (2005), na introdução do mesmo livro. Para ela, Shawn não escondia seu forte desejo de fazer de Delsarte o fundador da dança moderna americana e, com isso, ele tende a atenuar as influências da dança alemã e as de Laban, que seria outro candidato ao posto de “pai da dança moderna”.

Neste sentido, ele deixa de mencionar em seu livro sua própria experiência alemã, quando, em 1930, dança e visita a escola da bailarina Mary Wigman (1886-1973) em Berlim. Outra dificuldade apontada por Suquet (2005) diz respeito à natureza do *corpus* utilizado por Shawn

¹⁰⁰ *Tous les êtres humain obéissent en effet à des lois universelles, et le geste est bel et bien ce langage universel qui permet de communiquer de manière immédiate, claire et véridique. Nulle barrière de race, de nationalité, de langue, de religion ou de croyance politique ne peut amoindrir son pouvoir de communication.*

¹⁰¹ Henrietta Hovey (1849-1918) foi a principal representante da terceira geração do *delsartismo* americano. Como François Delsarte jamais esteve nos EUA, seu aluno e discípulo Steeve McKaye, foi o maior responsável pela divulgação de seu trabalho no país. Hovey conheceu o sistema seguindo cursos de McKaye e, no fim dos anos de 1870, ela foi aluna, em Paris, de Gustave Delsarte, filho de François Delsarte.

que, muitas vezes, apresentava citações de Delsarte e que, na verdade, tinham sido retiradas de textos delsartistas traduzidos para o inglês. Para contornar essa falha, para a edição do livro, os revisores consultaram as obras de *Alain Porte – François Delsarte, une anthologie* - e de *Angélique Arnaud – François Del Sarte*¹⁰²: *ses découvertes en esthétique, sa science, sa méthode* – onde puderam ser encontradas reproduções de manuscritos que Delsarte jamais publicara.

Aliás, em vida, os únicos documentos deixados pelo teórico foram o diagrama *Compendium*, que veremos mais adiante, e os *Archive du Chant*, que não serão aqui abordados devido à sua natureza específica para o canto. Dito isso, mas considerando a reconhecida relevância de Shawn como divulgador do pensamento de Delsarte, veremos parcimônia e criteriosamente, o que esse autor e bailarino nos apresenta. Seu ponto de vista será complementado e confrontado por outras leituras, permeadas ainda pelas falas críticas de Suquet (2005; 2006).

Voltando, portanto, ao hábito de Delsarte, sabemos, segundo as descrições de Shawn (2005), que ele esteve observando distintos grupos como mães, crianças e suas cuidadoras; pobres e marginalizados; ricos e arrogantes; deficientes mentais internados em asilos, dentre vários outros. Em certa ocasião, Delsarte esteve até mesmo em uma mineradora, onde ocorrera uma tragédia, na qual trabalhadores haviam sido soterrados. Nesse local, ele apreendeu e registrou atitudes, gestos, timbres de voz e entonação, tanto da equipe de socorro, quanto daqueles que esperam por notícias na superfície. Ele buscava, assim, avaliar o retrato físico das incertezas, medo, esperança, felicidade e dor dos envolvidos naquela situação. Para conhecer melhor o corpo humano, ele ainda seguiu, clandestinamente, um curso de anatomia na escola de medicina - interessado que estava na frenologia¹⁰³ -, complementando suas observações sobre as condições da vida e da morte.

Segundo Azevedo (2009), dados de situações como essas foram recolhidos durante cerca de 40 anos, e o tratamento dos mesmos fez de Delsarte um pioneiro na análise aprimorada dos

¹⁰² Encontramos na literatura duas grafias diferentes, Delsarte e Del Sarte. Embora tenhamos optado pela maneira mais corrente, que é “Delsarte”, mantivemos o nome separado quando a referência em questão assim o faz.

¹⁰³ Teoria, muito popular no século XIX, que buscava determinar os tipos de indivíduos e suas características pela morfologia do crânio, mas que caiu em desuso a partir de 1860.

gestos e expressões humanas. Para ele, o gesto vai além do discurso, pois corresponde e revela uma emoção antes mesmo do pensamento. Em suas próprias palavras:

O gesto é mais que a palavra. Não é o que nós dizemos que persuade, mas a maneira como nós dizemos. A palavra é inferior ao gesto porque ela corresponde ao fenômeno do espírito. O gesto é o agente do coração, agente da persuasão. O que demanda um volume é expresso por um só gesto. Cem páginas não dizem o que um simples movimento pode exprimir, porque um simples movimento exprime nosso ser por inteiro. (DELSARTE, 2011, p. 18, tradução nossa)¹⁰⁴

Esta crença absoluta na potência dos gestos, entendido como ação capaz de revelar nossa própria interioridade, impulsionou Delsarte a desenvolver seu sistema que iria gerar o “corolário-chave da dança moderna: a intensidade do sentimento comanda a intensidade do gesto” (BOURCIER, 2001, p.144). De fato, nos esforços de compreensão de Delsarte parece haver uma busca pela conjunção entre dentro e fora, corpo e alma, o que pode ser demonstrado pelas duas leis que fundamentam todo seu sistema: a **da correspondência e a da trindade**. A primeira lei irá afirmar que a cada função espiritual corresponde uma função do corpo e, reciprocamente, também as funções corporais teriam um ato espiritual como correspondente. Assim, ele acreditava que, ainda que um gesto fosse executado por uma função muscular e estivesse associado à respiração, ele sempre teria o suporte de uma emoção, sentimento ou ideia.

Por sua vez, o princípio da trindade é, para Delsarte, a constatação universal de uma espécie de fórmula que estaria presente no próprio ser e poderia ser replicada em inúmeros fenômenos. Com essa afirmação ele justifica a relevância que essa formação recebe em seu sistema, e revela a evidente inspiração cristã (Pai, Filho e Espírito Santo), presente nesta elaboração que, como veremos adiante, está plenamente integrada às concepções delsartianas. Em extratos que foram encontrados em seus cursos de Estética Aplicada, ministrados entre 1850-60, podemos ler a seguinte explicação sobre a formação de trindades:

¹⁰⁴ *Le geste est plus que la parole. Ce n'est pas ce que nous disons qui persuade mais la manière dont nous le disons. La parole est inférieure au geste parce qu'elle correspond au phénomène de l'esprit. Le geste est l'agent du cœur, l'agent de la persuasion. Ce qui demande un volume est exprimé par un seul geste. Cent pages ne disent pas ce que qu'un simple mouvement peut exprimer, parce qu'un simple mouvement exprime notre être tout entier.*

O princípio de meu sistema repousa sobre a constatação de que há no mundo uma fórmula universal que se aplica a todas as ciências, a todas as coisas possíveis. Essa fórmula é a trindade. O que é preciso para se formar uma trindade? É preciso três expressões se pressupondo e se implicando reciprocamente. É preciso que cada um dos três termos compreenda os dois outros. Que haja ao mesmo tempo conecessidade absoluta entre eles; assim os três princípios de nosso ser a vida, o espírito e a alma, formam uma trindade. Por quê? É que a vida e o espírito são uma só e mesma alma; a alma e o espírito são uma só e mesma vida; a vida e a alma, um só e mesmo espírito. (DELSARTE, 2011, p.17, tradução nossa)¹⁰⁵

Uma pista para a origem dessas reflexões de Delsarte pôde ser encontrada em Suquet (2005), que nos diz que nos anos de 1830 o teórico haveria se associado a um movimento chamado “*saint-simonisme*”. A mesma autora nos explica, que essa era uma doutrina que, após a revolução francesa, pregava que a renovação da ordem social dependeria de um novo cristianismo, apoiado na ciência e fundado racionalmente, ou seja, para seu fundador, o filósofo *Claude-Henri de Saint Simon*, não seria contraditório utilizar categorias religiosas em argumentações supostamente racionais. Essa crença irá direcionar em vários aspectos os raciocínios de Delsarte, que não busca distinguir em sua obra os assuntos científicos daqueles provenientes de sua fé, que seriam para ele tipos de verdades incomprováveis. Isso pode ser visto em passagens como esta abaixo, que reforça ainda a crença de Delsarte em um mundo interior:

Segundo Delsarte, havia duas formas de verdade: a verdade científica, que deve ser provada, e a verdade revelada, que é impossível de se provar. A seus olhos, a crença em verdades religiosas revelava o ato de fé; assim seria absurdo tentar demonstrar essas verdades pelos métodos da ciência material. Toda vida de estudos o convenceu da existência de um mundo interior das ideias e princípios, e de um mundo exterior onde essas ideias e princípios se materializam, manifestando-se sob o visível e tangível. (SHAWN, 2005, p.57, tradução nossa)¹⁰⁶

Voltando à explicação da trindade em Delsarte, temos, portanto, uma formação constituída pela unidade de três elementos interdependentes, cada qual coexistindo no tempo com os

¹⁰⁵ *Le principe de mon système repose sur le constat qu’il y a dans le monde une formule universelle qui s’applique à toutes les sciences, à toutes les choses possibles. Cette formule est la trinité. Que faut-il pour former une trinité ? Il faut trois expressions se présupposant et s’impliquant réciproquement. Il faut que chacun des trois termes comprenne les deux autres. Qu’il y ait en même temps co-nécessité absolue entre eux ; ainsi les trois principes de notre être, la vie, l’esprit et l’âme, forment une trinité. Pourquoi ? C’est que la vie et l’esprit sont une seule et même ame; l’âme et l’esprit sont une seule et même vie ; la vie et l’âme, un seul et même esprit.*

¹⁰⁶ *Selon Delsarte, Il y avait deux formes de vérité: la vérité scientifique, qui doit être prouvée, et la vérité révélée, qui est impossible à prouver. À ses yeux, la croyance en des vérités religieuses relevait de l’act de foi ; aussi était-il absurde d’essayer de démontrer ces vérités par les méthodes de la science matérielle. Toute une vie d’étude le convainquit de l’existence d’un monde intérieur d’idées et de principes, et d’un monde extérieur où ces idées et principes se matérialisent en se manifestant sous des dehors visibles et tangibles.*

demais, se copenetrando no espaço e cooperando com o movimento. Shawn (2005) enumera algumas dessas trindades a título de ilustração: vida-alma-espírito, fazer-ser-ter, físico-emocional-mental, vital-espiritual-intelectual, sensível-moral-reflexivo. Para o autor, as trindades pressupõem o fato de um fenômeno possuir, assim, um centro e duas extremidades, o que levou Delsarte, por questões metodológicas, a acrescentar a elas três aspectos qualitativos que caracterizariam a direção do fenômeno analisado, tais como: centrado (centro), excêntrico (do centro para a periferia) e concêntrico (da periferia para o centro).

Tomados como critérios de organização, tais aspectos irão ser agregados ao esquema intitulado “*Accord de neuvième*” (na tradução, algo como “acordo do nono”), desdobramento das tríades em nove partes, que irá dar origem ao modelo de tabelas pedagógicas criado por Delsarte. A título meramente ilustrativo, e para melhor compreensão do esquema em questão, vejamos a seguinte matriz que explicita as relações propostas no *Accord de neuvième* e, em seguida, sua aplicação no que tange às possibilidades dos gestos de uma das muitas regiões do corpo analisadas pelo autor, conforme o Quadro 5.

Quadro 5 - Princípio do *Accord de neuvième*

EXCÊNTRICO Excêntrico	NORMAL Excêntrico	CONCÊNTRICO Excêntrico
EXCENTRICO Normal	NORMAL Normal	CONCÊNTRICO Normal
EXCENTRICO Concêntrico	NORMAL Concêntrico	CONCÊNTRICO Concêntrico

Fonte: (SHAWN, 2005, p.70, adaptado pela autora, tradução nossa)

Vejamos, portanto, a aplicação prática deste raciocínio em uma análise dos movimentos da cabeça na Figura 13.

Figura 13 - Gestos da Cabeça



Fonte: SHAWN, 2005, p.80

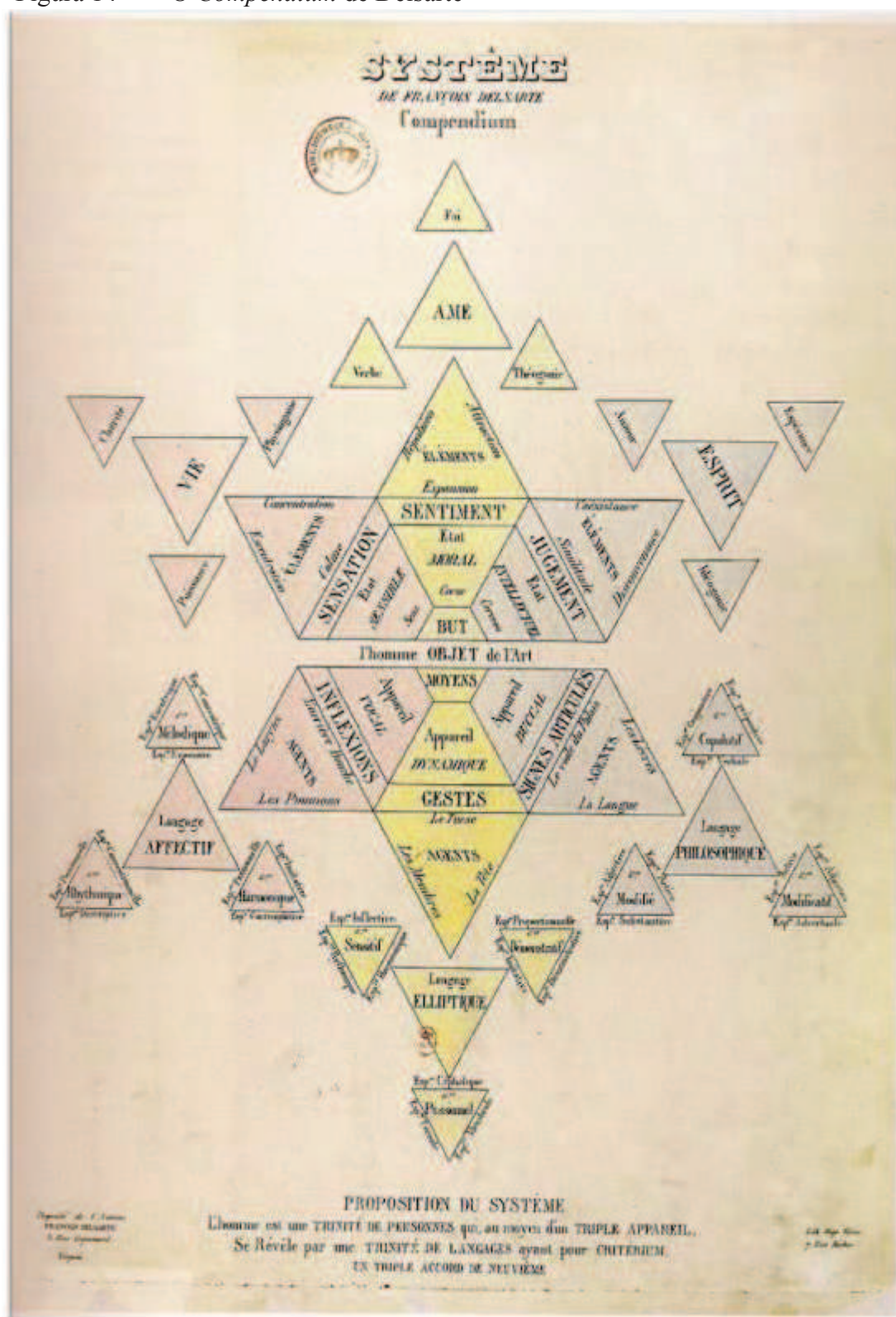
Na análise de significações da imagem, em relação à tabela anteriormente apresentada, teríamos, por exemplo, no primeiro quadrante, uma atitude excêntrica-excêntrica, na qual a cabeça está virada e elevada no sentido inverso a um suposto objeto ou pessoa o que, segundo as observações delstarianas, conota uma atitude de repulsão ou arrogância. Sucessivamente, cada uma dessas posições teria um significado associado.

Dessa maneira, minuciosamente, Delsarte foi desenvolvendo uma espécie de catálogo de gestos que envolvia a cabeça, os braços, as mãos, o torso, as pernas e suas respectivas posições e associações. Ele elaborou ainda uma série com nove leis que governariam o movimento (altura, força, impulso, sequência, direção, forma, velocidade, reação e extensão); refletiu sobre o equilíbrio, a respiração, o ritmo, as ordens do movimento e fez a avaliação de inúmeras das posturas humanas, buscando sempre compreender e revelar o que estava “por trás” delas. Shawn reúne no parágrafo abaixo a matriz dos elementos tomados por Delsarte e que, posteriormente, iriam alcançar e modificar profundamente a dança.

É através do domínio e da utilização precisa de três comandos de movimento (oposições, paralelismos, sucessões) e também através do conhecimento das zonas do corpo, da doutrina de órgãos especiais, das regiões do espaço, das subdivisões de partes do corpo e das nove leis do movimento que a dança norte-americana atingiu a sua estatura atual. (SHAWN, 2005, p.116)¹⁰⁷

Como forma de esquematização de seu trabalho, Delsarte desenvolveu o *Compendium*, um diagrama que apresenta, de maneira geral, seu sistema de pensamento e que foi sendo aperfeiçoado ao longo de toda a sua carreira pedagógica. Vejamos esse interessante sistema, conforme representado na Figura 14:

¹⁰⁷ *C'est à travers la maîtrise et l'utilisation concertée des trois grands ordres de mouvement (oppositions, parallélismes, successions), à travers aussi la connaissance des zones du corps, de la doctrine des organes spéciaux, des régions de l'espace, des subdivisions des parties du corps et des neuf lois du mouvement, que la danse américaine a atteint sa stature actuelle.*

Figura 14¹⁰⁸ – O *Compendium* de Delsarte

Fonte: MACEL; LAVIGNE, 2011a, p.37.

¹⁰⁸ Trata-se de uma imagem de arquivo que não apresenta boa qualidade de impressão, nem mesmo na versão do catálogo de origem.

Para compreender, ainda que superficialmente a lógica do diagrama, notemos que ele está dividido ao meio, sendo que essas partes podem ser rebatidas, ou seja, o reflexo do mundo invisível, representado pela metade superior, se manifesta na vida física do homem, que equivale à metade inferior do esquema. Trata-se, portanto, da lei da correspondência, como mencionamos anteriormente. As subdivisões fazem jus à lei da trindade. Quem reparte as duas regiões do diagrama é exatamente o homem, como vemos na inscrição “*l’homme OBJET de l’art*” - o homem OBJETO da arte (tradução nossa). Com essa afirmação, Delsarte centraliza o homem como o ser no qual se manifestam, materialmente, todos os princípios e qualidades invisíveis e espirituais. No rodapé da imagem lê-se aquela que seria a proposição do sistema: “O homem é uma TRINDADE DE PESSOAS que, por meio de um TRIPLO APARELHO, se revela por uma TRINDADE DE LINGUAGENS tendo por critério, um triplo acordo de nono” (tradução nossa).

7.1 A apropriação artística do delbartismo

Como mencionamos, em vida Delsarte deu inúmeros cursos orais em torno de suas teorias e esquemas, mas não deixou nenhuma obra publicada. O delbartismo que ganhou, fortemente, os domínios da expressividade do corpo humano, principalmente nos Estados Unidos, no final do século XIX e início do século XX, foi fruto da projeção do sistema por meio de discípulos de Delsarte, bem como seus seguidores.

O que chega a nós é, portanto, uma interpretação, nem sempre consensual, e algumas vezes passional, sobre experiências e reflexões de seus seguidores - muitos deles já de uma terceira geração, como o próprio Ted Shawn -, e que deixam algumas lacunas de compreensão da peculiar obra desse pensador, tais como a própria interpretação do *Compendium*, que não nos pareceu verdadeiramente enfrentada na literatura visitada. Strazzacapa (2012), ao mencionar os antecessores das técnicas somáticas, lembra-nos que os pensamentos de Delsarte encontraram campo fértil nos países da América do Norte, no entanto, ele ficou por muitos anos esquecido em seu país, e só na década de 1990 passou a ser redescoberto na França.

O principal aspecto da obra de Delsarte, já sinalizado, e que agora gostaríamos de destacar foi sua apropriação artística, que rendeu enorme influência na raiz do que viria a ser a dança moderna, sobretudo, nas linhas americana e alemã. Os princípios desenvolvidos por ele foram

revolucionários neste sentido, principalmente pelas formas práticas elaboradas e aplicadas por um de seus alunos, o ator americano Steele MacKaye, que, segundo Bourcier (2001), trabalhou com Delsarte em 1869 e foi escolhido por ele como seu herdeiro espiritual.

Este encontro potencializa, fundamentalmente, o acesso e a aproximação das áreas artísticas, entre elas a dança, ao delbartismo. Isso porque, segundo Suquet (2005), o empreendimento de Delsarte jamais se voltou para a elaboração de um verdadeiro método de ensino, criação essa que seria desenvolvida por Mackaye com sua “*gymnastique harmonique*” ou ginástica harmônica. Mackaye, que teria inventado tal sistema para sua própria aprendizagem enquanto seguia o curso de Delsarte, acabou impressionando o mestre, como é demonstrado na passagem seguinte – trata-se do trecho de uma carta do próprio Mackaye à sua esposa, citado por Suquet:

Durante o período que eu passei com Delsarte, [...] aconteceu com frequência de eu ensinar sua série de gestos aos estudantes, aplicando meu próprio sistema. Os resultados que eu obtive suscitaram em Delsarte a surpresa e o entusiasmo mais profundos. Ele percebeu que eu podia compreender e colocar em prática tudo o que ele ensinava e que eu era, também, um criador e um filósofo. Ele me reconheceu como um parceiro - no trabalho artístico -, como seu único discípulo [...], seu colaborador e seu sucessor. (MACKAYE¹¹⁰ *apud* SUQUET, 2005, p.26, tradução nossa)¹¹¹

Mackaye, foi assim, o primeiro a desenvolver uma verdadeira prática do movimento, a partir do sistema de Delsarte. Ele realizou importantes mudanças na terminologia anterior e transformou as formulações de seu mestre de maneira bastante instrutiva, através da criação de categorias que apreendem o movimento e suas qualidades. Como exemplo de sua maior objetividade, podemos citar a tríade Vida-Alma-Espírito, que passa a ser considerada como Coração-Cabeça-Mão ou as novas tríades elaboradas, possíveis de se imaginar de um jeito mais concreto, como: Equilíbrio-Flexibilidade-Precisão e Naturalidade-Precisão-Harmonia.

Com sua ginástica harmônica, Mackaye funda o início de uma prática que viria a ser a análise de movimento, enraizada, portanto, no sistema delbartista. No entanto, nesse método, a correspondência inicial entre função orgânica e estado espiritual proposta por Delsarte toma o

¹¹⁰ Trata-se de uma carta registrada na seguinte publicação: RUYTER, Nancy Lee Chalfa. **The Cultivation of body and mind in nineteenth-century american delbartism**. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1999.

¹¹¹ *Pendant la période que je passai avec Delsarte, [...] il m'arriva souvent d'enseigner sa série de gestes aux étudiants, en appliquant mon propre système. Les résultats que j'obtins suscitèrent chez Delsarte l'étonnement et l'enthousiasme les plus profonds. Il réalisa que je pouvais comprendre et mettre en pratique tout ce qu'il enseignait et que j'étais, moi aussi, un créateur et un philosophe. Il me reconnut comme un pair – dans le travail artistique -, comme son seul disciple [...], son collaborateur et son successeur.*

contorno da dupla movimento-psicologia, mudança que seria exponencial para o futuro do delbartismo americano que, ademais das especulações teóricas, acabara de ganhar uma aplicação técnica. Mackaye afirmava que o princípio que o fez alcançar o rápido aprendizado dos gestos propostos por Delsarte, foi uma análise aprofundada de seus próprios movimentos, enquanto buscava articulá-los. Dessa maneira, ele procurava estudar os obstáculos físicos que surgiam e dificultavam sua gesticulação, entendendo que isso se devia ao modo como seu corpo se organizava para realizar as ações que lhe eram propostas.

É neste sentido que se desenvolve uma cultura psico-física do movimento, que parece ser, ainda hoje, a maior herança deixada por Delsarte e seus discípulos. Talvez tenha sido essa uma das iniciativas que deu origem ao que a dança contemporânea e as técnicas somáticas – citando apenas algumas áreas afins - chamam hoje de propriocepção ou consciência do corpo e do movimento, ou seja, abre-se caminho para a presença do pensamento na elaboração e execução dos gestos, busca-se compreender o movimento em toda sua extensão e sucessão.

Neste contexto, que sugere a transformação do próprio pensamento sobre o corpo, devemos destacar, como quer Suquet (2005), que o período histórico em que o delbartismo tornou-se moda nos Estados Unidos - fim do século XIX -, coincide com a chamada segunda revolução industrial americana, vivida na metade final do mesmo século, em que o país esteve mergulhado em um inédito e acelerado processo de racionalização tecnológica, que trouxe consequências também para as condições de vida e trabalho. Contrariando essa tendência de hipercivilização, os indivíduos passaram a questionar aqueles que seriam seus recursos físicos e espirituais primeiros e, assim, nos anos de 1880, multiplicaram-se os movimentos que buscaram recriar “experiências autênticas”, que permitiam ao indivíduo um reencontro consigo mesmo.

Sob essa nova orientação cultural, eclodem os movimentos esotéricos, a busca pela saúde, pelo desenvolvimento individual e social, ensejo no qual surgem inúmeros métodos de educação física e expressão. As práticas pedagógicas e as teorias da educação física passam a ser revistas, abandonando uma concepção militarista em prol de uma visão mais terapêutica que refletia a condição corporal em torno de uma transformação global, ou seja, considerando-se tanto os aspectos físicos quanto os psíquicos de cada sujeito.

É este terreno fértil que Mackaye, no retorno a seu país, começa a aplicar e divulgar o método da ginástica harmônica que, rapidamente, espalha-se e alcança sucesso entre os americanos. Diante de toda a publicidade recebida, Bourcier (2001) enumera as três principais escolas que teriam encaminhado o delbartismo à dança moderna:

- ❖ Em Paris, Gustave Delsarte, filho de François Delsarte, ensina o método à Henriette Crane, que formou alunos nos Estados Unidos. Entre eles estava Mary Perring King, que transmite o ensinamento a Ted Shawn que, posteriormente, trabalhará com a própria Henriette Crane;
- ❖ A professora de dança Geneviève Stebbins¹¹² (1857-1933), uma discípula direta de Delsarte, passa a integrar seus métodos em suas aulas e teria como aluna a bailarina Isadora Duncan;
- ❖ Aurilla Colcord Poté, aluna de MacKaye, ensina o método à mãe de Ruth Saint-Denis, que será, portanto, a predecessora da filha.

Veremos com mais detalhes o que o delbartismo representou para a dança moderna e qual foi o papel dos personagens acima na difusão e apropriação do método.

7.2 A dança pós-Delsarte

Isadora Duncan (1878-1927), Ruth Saint-Denis (1880-1968) e Ted Shawn (1891-1972) são importantes nomes, ligados à criação da dança moderna americana, que tiveram contato e deram créditos à obra de Delsarte. O mesmo Shawn (2005) relata a descoberta de uma preciosa entrevista de Isadora Duncan publicada em uma das primeiras revistas de dança americana, *The Director*, em março de 1898, em que ela afirmava:

Delsarte é o mestre de todos os princípios de flexibilidade e de leveza do corpo e ele deveria receber o reconhecimento universal por ter rompido os encadeamentos que entravavam nossos membros. Em complemento à educação habitual em dança, seu método, se for ensinado com fidelidade, dará resultados excepcionalmente graciosos e charmosos. (DUNCAN *apud* SHAWN, 2005, p.142, tradução nossa.)¹¹³

¹¹² Suquet (2005) afirma que Genevieve Stebbins teria sido uma eminente aluna de Steele Mackaye e delbartista muito influente. Ela teria desenvolvido seu próprio método a partir dos princípios aprendidos e o teria nomeado como cultura psico-física. Importava-se, prioritariamente, com a organização sequencial do movimento e considerava fundamentais os exercícios de respiração e relaxamento. Com a evolução desse pensamento, seu método acaba direcionando-se, claramente, a área médica.

¹¹³ *Delsarte est le maître de tous les principes de flexibilité et de légèreté du corps et il devrait recevoir des remerciements universels pour avoir brisé les chaînes qui entravaient nos membres. En complément à*

É relevante considerarmos as palavras de Duncan, uma vez que ela é referência absoluta da dança moderna, pioneira que foi na transformação do movimento da dança e nas reivindicações pela liberdade feminina. Com o desejo movente de “dançar sua vida”, suas paixões e emoções, ela rechaça o modelo rígido e formal da dança vigente à sua época e encontra na natureza a fonte de uma nova dança. Observando a harmonia do movimento das ondas, dos ventos e da terra, Duncan (2011) passa a questionar a natureza do movimento do homem que teria sido perdida diante da civilização. Em sua concepção, o movimento de todas as criaturas vivas estaria atrelado ao movimento universal e seria consequência do condensamento das forças maiores, que regem o próprio movimento da Terra. Nesse sentido, a dança seria simplesmente a gravitação desse movimento singular que ela denomina “*volonté*”¹¹⁴ e que não seria nada mais que a própria tradução humana da gravitação do universo.

É a partir dessa compreensão do movimento que Duncan irá condenar as atividades da dança que estejam em desacordo com a forma e o movimento da natureza, como era o caso das escolas de *ballet* que “lutavam contra” a lei da gravidade e desconsideravam as predisposições do indivíduo, produzindo movimentos que a bailarina chamava de estéreis. Ela critica ainda os movimentos que não consideram ações precedentes ou futuras, ou seja, que terminam em si mesmos, sem continuidade ou sucessão. Baseada em questões como essas, Duncan irá reivindicar uma nova escola para a dança, preocupada que estava com a busca pelos movimentos fundamentais do ser humano. Vejamos as passagens abaixo:

Eu penso que os movimentos fundamentais da nova escola de dança deveriam conter neles os princípios a partir dos quais evoluirão todos os outros movimentos, cada um por sua vez, gerando um outro em uma sequência sem fim em direção a uma maior e mais ampla expressão dos pensamentos e ideias. (DUNCAN, 2011, p.36, tradução nossa)¹¹⁵.

l'éducation en danse habituelle, sa méthode, si elle est enseignée avec fidélité, donnera des résultats exceptionnellement gracieux et charmants.

¹¹⁴ Em francês encontramos vários sinônimos para a palavra *volonté*, sendo que os que nos parecem mais adequados são: intenção, desejo, vontade. Por essa variedade de significados apreendidos pela palavra optamos por deixá-la no formato original.

¹¹⁵ *Je pense, moi, que les mouvements fondamentaux de la nouvelle école de danse devraient contenir en eux les principes à partir desquels évolueront tous les autres mouvements, chacun donnant à tour de rôle naissance à un autre dans une séquence sans fin vers une plus haute et plus grande expression des pensées et des idées.*

Descobrir estes movimentos fundamentais para o corpo humano, a partir dos quais se desenvolverão os movimentos da dança futura em sequências sempre variadas, naturais, infinitas, eis o dever do novo bailarino de hoje em dia. (DUNCAN, 2011, p.37)¹¹⁶

Duncan (2011) presumia, desde então, uma dança futura que surgiria em consequência da evolução do ser humano, uma dança que liberta o corpo feminino e reivindica não só um novo movimento, mas outra ideia de beleza, afastada do rígido compromisso da forma. Seus questionamentos e experimentações tornaram-na emblemática também como uma personalidade precedente ao movimento feminista, uma vez que nela já se manifestava o ideário da liberdade da mulher, haja visto, como revela Suquet (2006), que Duncan teria sido uma das primeiras bailarinas a abandonar o espartilho em direção a uma dança livre e às conquistas femininas.

O pioneirismo da bailarina está também em outra notória contribuição à dança moderna, que foi sua iniciativa em recorrer diante de suas apresentações a obras de compositores grandiosos, até então jamais dançados. Shawn (2005) afirma que, com a intenção de expressar a nobreza do ser, Duncan teve a ousadia de tomar como acompanhamento músicas que eram suficientes por si só, ou seja, eram consideradas obras completas compostas para a escuta e interpretação e de maneira alguma teriam sido concebidas para serem dançadas - tais como as sinfonias de *Ludwig van Beethoven*, a música de *Amadeus Mozart* e *Frédéric Chopin*, citando apenas alguns. A afronta da bailarina justificava-se por sua relação essencialmente emocional com a música, nesse sentido, sua dança era, naturalmente, uma reação às emoções e às qualidades que aqueles sons faziam reverberar em seu corpo e que para ela eram, em alguma medida, revelados em seus gestos.

A relevância da artista é tamanha que uma grande exposição realizada no *Centro Pompidou* em Paris, entre novembro de 2011 e abril de 2012 – que teve como foco a arte do corpo em movimento, bem como suas representações e atuações, reunindo um conjunto de artistas e obras que atuaram ou foram produzidas desde 1900 até nossos dias – ganhou como título o lema da bailarina, conhecida por dançar por pura alegria de fazê-lo: *Danser sa vie* – Dançar sua vida. O catálogo da mesma exposição nos informa que Duncan buscava o equilíbrio entre

¹¹⁶ *Découvrir ces mouvements fondamentaux pour le corps humain, à partir desquels se développeront les mouvements de la danse future en séquences toujours variées, naturelles, infinies, voilà le devoir du nouveau danser aujourd'hui.*

o dionisíaco e o apolíneo, entre um fluxo vital e a necessidade da forma, inspirada nas esculturas gregas. Neste exercício da dança, livre como as ondas, ela praticava um movimento natural ancorado em solo, explorando assim a gravidade em um ritmo que parecia ininterrupto.

Shawn (2005), abordando os aspectos práticos da dança, inelutavelmente alterados pós-delsarte, aponta a vital relevância que passa a ser dada ao torso do corpo, que até então permanecia estático e, com artistas tais como Duncan, passa a ganhar sua liberdade. O torso passa a ser compreendido como um instrumento essencial de toda expressão emocional autêntica, e várias atividades e experimentações nas aulas de dança, passam a voltar-se para a conquista dessa mobilização. Em concordância, Bourcier (2001) afirma que os bailarinos modernos consideram o torso como *a fonte e o motor do gesto* (p.245). A dança deixava, assim, de lutar contra a gravidade, e os bailarinos passam a experimentar torções e sucessões ininterruptas de movimentos que procuram mobilizar, separada e conscientemente, cada uma das vértebras.

Nesta esteira, a americana Saint-Denis, assim como Duncan, foi uma artista revolucionária no que diz respeito à emancipação do movimento dos maneirismos e artificios do *ballet* do século XIX, predominantemente clássico. Bourcier (2001) afirma que cabe a ela o título de *the first lady of american dance* (p.253), uma vez que ela não só haveria aprofundado as noções de Duncan como também criado um método que lhe tornou capaz de formar inúmeros alunos-discípulos. Também em Shawn (2005) encontramos a afirmação de que, embora o impacto de Duncan sobre a dança moderna seja incomensurável, ela não teria “feito escola”, não tendo assim perpetuado sua obra, nem adquirido muitos seguidores. Ao contrário dela, Saint-Denis e o próprio Shawn, que se casaram em 1914, fundaram a *DeniShawn School* (1915-1931) e uma companhia de mesmo nome e, com isso, teriam influenciado toda uma segunda geração de bailarinos modernos, formados durante os 17 anos de atividade da escola.

No entanto, vale ressaltar que no referido catálogo da exposição *Danser sa vie (2011a)*, aponta-se para uma original preocupação de Duncan em relação à difusão da dança e a educação de jovens bailarinos. Ela teria realizado inúmeras turnês em países diversos e criado ainda escolas de dança na Alemanha (1905, Berlim), na França (Meudon) e na URSS em 1921. Mas, excetuando essas discussões de méritos que não nos cabem realizar, conheçamos,

brevemente, os propósitos de Saint-Denis e Shawn, dada a importância do casal no surgimento da dança moderna e a vocação de artista que, como já sabemos, os dois jamais negaram.

É interessante notar que, no trajeto mencionado por Suquet (2005), por vias distintas, ambos associaram a religião à dança e sustentaram um viés terapêutico das técnicas de artistas, o que se justifica facilmente quando analisamos alguns fatos da vida desses artistas. Shawn procurou a dança para superar os efeitos remanescentes de uma difteria que o afastou em definitivo da formação que seguia na Universidade de Denver, no Colorado, e que o tornaria pastor metodista. De modo semelhante, a mãe de Saint-Denis, vítima de neurastenia, seguia o curso de Aurilla C. Poté que, fazendo uso do delartismo, desenvolveu exercícios físicos que auxiliavam na superação de problemas nervosos. Abraçando seus ensinamentos, ela ensinará a filha sobre essa dança, que considerava como uma aproximação suscetível entre corpo e alma, medicina e religião. Não por um acaso, foi assistindo a *Incense* – solo interpretado por Saint-Denis, criado em 1906 e inspirado em um ritual Hindu - que Shawn passa a compreender a religião e a dança de uma só maneira. Isso porque em um raciocínio, digamos, reducionista, ele entendia que se buscássemos a fonte inicial da dança chegaríamos à religião, e se procurássemos a forma primordial da celebração religiosa, alcançaríamos a dança.

Ruyter (2005), no prefácio do mesmo livro de Shawn, também afirma que o casal tinha nobres ideais e que se interessava pela dança e religião sem, no entanto, privilegiar o cristianismo ocidental. Com essa fundamentação, o credo universal que seria potencializado na *Denishawn School* diz sobre o ecletismo e a exploração de estilos, e entende que a dança é muito vasta para se aprisionar em um único sistema. Ao contrário, o entendimento múltiplo da dança, apregoado pelo casal, propunha que as incontáveis maneiras do homem se mover exprimem o nosso pertencimento ao universo e, portanto, todas as contribuições à dança são válidas, seja qual for a raça, nacionalidade e época em que o homem se move.

Para que se tenha dimensão da abertura proposta pela escola, segundo Suzanne Shelton - biógrafa de Saint-Denis, citada por Ruyter (2005) -, em 1915 os cursos de verão da *Denishawn* em *Los Angeles* propunham: os estilos francês, italiano e russo de *ballet* clássico; a dança a caráter; as danças gregas e orientais; história e filosofia da dança; atitudes e gestos teatrais fundamentados nas teorias de Delsarte. Enquanto isso, a escola de Nova York, em

diferentes épocas, ofereceu ensino em: estilos indianos, japonês, algeriano, javanês e egípcio; maquiagem de cena; visualizações musicais¹¹⁷ e utilização de tecidos¹¹⁸. Não nos surpreende, portanto, que diversos bailarinos tenham frequentado, se formado e seguido essa escola e alguns deles tenham se tornado nomes de referência para a dança moderna ocidental, tais como: *Charles Weidman, Doris Humphrey e Martha Graham*. Shawn é também tributário do questionamento do papel masculino na dança. Combatendo a discriminação sexual, ele iria criar vários repertórios exclusivos para bailarinos, além de formar algumas companhias masculinas, como a *Ted Shawn and his Men Dancers*.

Retomemos agora o ponto em que verificávamos as mais relevantes mudanças na concepção do corpo e do movimento na dança moderna e que foram, em algum grau, herdadas da teoria delbartiana. De acordo com Shawn (2005), outra grande diferença da dança do século XX que surge em decorrência, ao menos inicialmente, de exercícios propostos por Mackaye - e que foram baseados na Lei da Reação¹¹⁹ de Delsarte - está na atenção dada a atividades de tensão e relaxamento, que passam a ser utilizados de maneira consciente, rítmica, controlada e intencional. Como resultado, essa experiência permite ao bailarino atingir maior qualidade na movimentação que pode tornar-se mais fluida, natural, confortável e sem demonstração de esforço aparente. Associadas às unidades de tempo e espaço, os princípios de tensão e relaxamento irão, ainda, garantir uma paleta dinâmica de movimentos com infinitas gradações de energia e fluxo.

Salienta-se, ainda, seguindo as proposições do mesmo autor, o reconhecimento do valor e da utilização da massa e do peso do corpo; da gravidade e de nossa relação com ela, como fontes de expressão. Delsarte estipulava que a velocidade do movimento era diretamente proporcional ao peso a ser deslocado e ao espaço a ser percorrido. Acreditava, assim, que o arranjo entre esses elementos é capaz de exprimir emoções distintas, de tal maneira que ele

¹¹⁷ Visualizações Musicais (1921) é um método elaborado em conjunto por Ruth Saint Denis e Ted Shawn a fim de se alcançar uma estreita relação entre o movimento e a música. Através do método, os bailarinos pretendiam criar a possibilidade de se desenvolver movimentos puramente abstratos, desvinculados de qualquer temática inicial.

¹¹⁸ Prática relativa à obra de Lœie Foulter.

¹¹⁹ A Lei de Reação: qualquer objeto que surpreende, tenha ele um aspecto agradável ou desagradável, faz o corpo reagir de volta. O grau de reação é proporcional ao grau de emoção provocada pela visão do objeto. Qualquer emoção extrema tende ao seu oposto: a concentração passional tende a explosão, a explosão tende à prostração. A única emoção que não tende à sua própria destruição é aquela que é perfeitamente controlada, temperada e equilibrada. (SHAWN, 2005, p.97-98, tradução nossa)

associava, por exemplo, emoções profundas a elementos lentos e amplos; emoções pequenas ou superficiais a movimentos curtos e vívidos. Com as proposições de Delsarte e com a astúcia e ousadia de seus seguidores, a dança realizara um salto sobre si mesma. Atentando-se para outras possibilidades e potências do corpo sensível como um todo, entram no “jogo do movimento” novos elementos com capacidade exponencial de combinação que irão, definitiva e irreversivelmente, alterar o vocabulário da dança.

Diante do exposto, tanto em torno do alcance das crenças e desejos dos três pioneiros da dança moderna aqui citados, como em relação à trajetória de cada um deles e a maneira como os mesmos se apropriaram e divulgaram os conceitos e práticas delsartistas, devemos concordar com a afirmação de Suquet (2005) que irá fazer jus à verdadeira revolução que atingiu a linguagem da dança pós-delsarte, por trás da qual, podemos dizer, estava a velha batalha humana de juntar o que Descartes separou, o corpo e a alma:

Os pioneiros da dança moderna americana foram, verdadeiramente, banhados no delsartismo. O cruzamento entre medicina, psicologia e arte contribuiu de maneira capital na transformação da visão da relação entre corpo e espírito, favorecendo o nascimento de uma nova prática do movimento que constitui o fundamento da dança moderna. (SUQUET, 2005, p.31, tradução nossa)¹²⁰

Certamente, as novas práticas do movimento que começaram a ser elaboradas e difundidas no início do século passado não se restringem ao território norte americano. Na Alemanha, essa verdadeira revolução do movimento também estava em vigor, sendo que os primeiros nomes da dança moderna teriam sido Laban e Wigman, sua mais renomada aluna. Apesar de Laban ter estudado com um discípulo de Delsarte, Shawn (2005) afirma que a origem do movimento da dança moderna alemã está ligada à estadia de Duncan e Saint-Denis no país - que por lá dançaram e ensinaram durante alguns anos. Porém, como já vimos, a opinião de Shawn a esse respeito parece contaminada pelo desejo de valorizar a influência de Delsarte sobre a dança moderna, de maneira generalista.

¹²⁰ *Les pionniers de la danse moderne américaine ont véritablement baigné dans le delsartisme. Au croisement entre médecine, psychologie et art, celui-ci a contribué de manière capitale à transformer la vision du rapport entre corps et esprit, favorisant la naissance d'une nouvelle pratique du mouvement qui constitue le fondement de la danse moderne.*

Para além, não é nosso propósito atual apontar uma linha histórica e evolutiva da dança, mesmo porque, para compreensão de um processo cultural como o que aqui analisamos, nos parece muito mais razoável imaginar uma rede de saberes e influências produzidas em um tempo aproximado. É com essa diretriz que continuaremos nosso percurso pela dança, que adiante balizará três personagens comprometidos com o novo pensamento do corpo e da dança na Alemanha: Dalcroze, Wigman e Laban. Deteremo-nos, então, no sistema desenvolvido por esse último e que irá sustentar a nossa análise metodológica do movimento dançado associado ao gesto.

7.3 Dalcroze e o “canto do tônus”

Émile Jacques-Dalcroze (1865-1950) foi um musicista e pedagogo suíço, que acreditava no aprendizado do ritmo a partir do movimento do corpo. Para Bourcieur (2001), ele compreendia o corpo como um ponto de passagem obrigatório entre o pensamento e a música, o que o fez acreditar que o movimento poderia ditar ritmo ao pensamento. A partir deste princípio, Dalcroze elaborou sua pedagogia do movimento baseado na **rítmica**¹²¹, um treinamento da sensibilidade musical a partir do movimento corporal, que entendia o ritmo como uma linguagem primária do homem. Seu método tornou-se célebre, não só no universo da música, mas também no teatro e na dança.

Ribeiro (2011) nos explica que a rítmica de Dalcroze é constituída pela ginástica rítmica, pelo solfejo e pela improvisação, tendo a plástica animada como consequência estética das práticas de seu sistema. O aluno de ginástica rítmica, como descreve Macel (2011), devia seguir a cadência de uma improvisação ao piano, realizando movimentos do corpo de acordo com a música e, em seguida, ele era levado a solfejar e cantar, também de maneira improvisada.

De tal forma, era exercitada a harmonia entre o ritmo e o movimento do corpo, que seriam, então, expressos pelos gestos. Não por coincidência, esse princípio nos faz lembrar Delsarte, de quem Dalcroze herdou a trindade corpo-alma-espírito como fundamento de seu sistema. Nesse sentido, as faculdades corporais e espirituais do corpo estariam unidas e teriam um

¹²¹ Para o mesmo propósito, também encontramos na literatura consultada a nomenclatura: Eurritmia (Azevedo, 2009), Euritmia (Strazzacappa, 2012) e, em francês, Eurythmique (Macel, 2011).

ideal comum, uma “harmonia de ordem superior” (MACEL, 2011, p.23, tradução nossa)¹²² que estaria na rítmica - enquanto agente de ligação entre corpo e alma. O que Dalcroze buscava investigar era, então, esse agente que oferecia a possibilidade de se revelar no domínio físico, as vibrações engendradas pelas emoções mais elementares dos seres humanos. Se, como ele esperava, a rítmica era responsável por esse fenômeno, então o gesto era sua própria expressão.

Assim como Delsarte, Dalcroze acreditava que os gestos seriam a tradução direta de nossas emoções por via do movimento do corpo, uma espécie de exteriorização do espírito e espiritualização da matéria. Para ele, haveria uma equivalência entre cada gesto e um signo musical, e a essa dimensão acrescentou as propriedades estéticas do gesto que poderiam ser alcançadas pelo corpo dentro da crença de que “Uma vez o corpo musicalizado e impregnado de ritmos e nuances, a plástica animada torna-se pouco a pouco uma arte superior sendo suficiente por si mesma” (DALCROZE¹²³, 1916, p.36 *apud* MACEL; LAVIGNE, 2011a, p.50, tradução nossa)¹²⁴.

Portanto, a plástica animada diz respeito à dimensão estética do gesto que, a partir da rítmica, poderia ser apreendida pelo corpo de maneira consciente, o que garante ao sujeito uma nova relação com sua própria gestualidade. Isso porque, uma vez que há o entendimento das nuances do ritmo e dos movimentos executados, também se abre a possibilidade de melhor controle e execução dos mesmos. Como nos lembra Louppe (2000), a maior descoberta de Dalcroze consistia em sua compreensão de que as próprias modulações do tecido muscular compunham nossa relação com o simbólico, com o tempo e com o espaço, promovendo assim nossas ferramentas de expressão. Conforme a mesma autora, esse modo de sensibilidade coloca o corpo entre dois vetores - a nosso ver, justapostos -, aquele do desejo interminável ao que nos parece externo e nos faz mover e aquele da imediata transposição rítmica do que seria uma “vida interior” em descargas corporais.

¹²² *Harmonie d'ordre supérieur.*

¹²³ DALCROZE, Émile Jacques. **Méthode Jacques-Dalcroze.** Exercices de plastique animée, v.1, Lausanne, Jobin & Cie, 1916, p.36.

¹²⁴ *Une fois le corps musicalisé et imprégné de rythmes et de nuances, la plastique animée redeviendra peu à peu un art supérieur se suffisant à lui-même.*

Ao que nos parece, o exercício da rítmica pretendia promover assim uma relação harmônica entre o desejo do movimento e o de expressão, vislumbrados, sentidos, permeados e revelados no corpo. Esses acordes do desejo são urgências da dança, ou seja, é da ordem do desejo do bailarino saber exercer certo nível de controle e manipulação gestual, que lhe garanta uma qualidade de movimento. Assim, não é de se surpreender que a afinidade das aspirações entre as ideias dalcrozianas e a dança tenha promovido o encontro entre essas duas esferas.

No entanto, é importante ressaltar que Dalcroze difere, claramente, sua plástica animada - que seria uma espécie de música corporificada -, da dança. Para ele a dança, embora pudesse alcançar a graciosidade do movimento, era uma atividade superficial, que deveria se aproximar da música e, mais precisamente, do ritmo para que assim, e somente assim, seus movimentos se tornassem verdadeiramente artísticos e expressivos. Só o controle do ritmo daria ao bailarino a possibilidade de refinamento na execução de seus movimentos e, por isso, o corpo plástico precisava estar sempre atrelado ao ritmo musical, em uma unidade global. Essa unidade estaria presente na rítmica, a partir da qual - ao contrário da dança -, seriam cultivados a mente, o corpo e o espírito, em conjunto. Como veremos, essas divergências lhe custariam o rompimento com alguns bailarinos à época.

Ainda que não tenham sido direcionadas à dança, as atividades práticas e reflexões proposta por Dalcroze funcionavam bem nesse campo e passaram a atrair olhares e corpos de inúmeros bailarinos e demais artistas que, até 1915¹²⁵, frequentaram o Instituto Educativo de Ginástica Rítmica de Hellerau, distrito de Dresden no leste da Alemanha e, posteriormente, o conservatório de Genebra, onde Dalcroze passou a lecionar. Em mais uma referência histórica, Suquet (2006) aponta a relevância da pedagogia dalcroziana na formação de uma geração da dança moderna alemã, no que tange ao estímulo à investigação da natureza da percepção do movimento. Para a autora, os questionamentos de Dalcroze – como a crença de que a fonte do movimento estaria em uma contínua troca de fluxos físicos e em suas repercussões sensoriais -, dirigem-se, precisamente, ao sentido interior do movimento, à investigação sobre as sensações do movimento e suas possibilidades, fatores esses que

¹²⁵ Encontramos discordância na literatura no que tange ao ano de fundação do instituto em questão. Macel (2011) afirma que ele teria sido criado em 1912, já para Bourcier (2001) isso teria acontecido em 1910 e Strazzacappa, por sua vez, afirma que, nesse mesmo ano, Dalcroze teria aberto um instituto provisório em Dresden e que em 1911 o mesmo teria se estabelecido em Hellerau. Macel (2011) e Strazzacappa (2012) concordam com a data de mudança de Dalcroze para Genebra que teria acontecido em 1915. Bourcier (2012) não cita o fato.

estavam em questão também na dança e provocavam profundas modificações nas formas de movimentação.

Diante disso e dentre as proposições do pedagogo, Suquet (2006) trará a tona aquela na qual ele sugere um sexto sentido – “O movimento corporal é uma experiência muscular e essa experiência é apreciada por um sexto sentido que é o sentido muscular” (DALCROZE¹²⁶, 1920, p.99 *apud* SUQUET, 2006, p. 411, tradução nossa)¹²⁷ -, e que permitiria a constituição de uma espécie de “paleta do bailarino” em atenção às variações do tônus muscular. A afirmação integra harmonicamente o contexto da virada do século XIX, descrito pela historiadora, no qual a ligação entre a percepção e o movimento ocupava agendas científicas diversas, como as da psicologia e da neurofisiologia. Esse duo já não era visto como um fenômeno puramente mecânico, a ele acrescentava-se um componente afetivo representado pela intenção ou desejo do sujeito em direção ao mundo. Percepção e mobilidade estariam intimamente implicadas e em exercício através do afeto, em um espaço intracorporal que reúne ritmos neurológicos, orgânicos e afetivos. Um curioso testemunho de Laban demonstra sua desconfiança de que dança e ciências seguissem uma mesma direção:

Nós podemos, sem dúvida, supor que quando os seres humanos dançam, eles tem sempre a intuição da estrutura dinâmica da existência material, da mesma maneira como a ciência a descobre hoje em dia, pois a surpreendente similitude entre esta visão da existência e a verdadeira sensação espacial de um dançarino é inegável. (LABAN, 2011b, p.115, tradução nossa)¹²⁸

Desenvolvendo a perspectiva da espacialidade sob o ponto de vista da neurofisiologia, segundo Suquet (2006), o britânico Charles Scott Sherrington teria cunhado, em 1906, o termo propriocepção, a fim de reunir as linhas de pensamento que contribuía com a discussão sobre esse sexto sentido, que atualmente é conhecido como sentido do movimento ou kinestesia. Assim, salientamos que a kinestesia diz respeito à nossa apropriação do espaço, à nossa maneira de nele se deslocar e dele registrar elementos por meio do movimento.

¹²⁶ Émile Jaques-Dalcroze, **Le Rythme, la Musique et l'Éducation**. Paris, Fischbacher, Rouart & Cie, et Lausanne, Jobin & Cie, 1920, p.99. *Ce livre rassemble des textes écrits par le pédagogue entre 1898 et 1919.*

¹²⁷ *Le mouvement corporel est une expérience musculaire et cette expérience est appréciée par un sixième sens qui est le sens musculaire.*

¹²⁸ *Nous pouvons sans doute supposer que lorsque les êtres humains dansaient, ils ont toujours eu l'intuition de la structure dynamique de l'existence matérielle, telle que la science la découvre aujourd'hui; car l'étonnante similitude entre cette vision de l'existence et la véritable sensation spatiale d'un danseur est indéniable.*

Voltando a abordar a relação entre a dança e o pensamento de Dalcroze, destacamos a atuação de Wigman – que, inclusive, estudou no Instituto Dalcroze de Hellerau- como a bailarina que marcou o rompimento entre os campos, sendo hoje considerada uma das fundadoras da dança expressionista alemã. Seu encontro com a pedagogia dalcroziana parece ter sido breve, uma vez que Wigman, embora tenha feito uso dos princípios que conheceu em Hellerau, não se deu por contente pela maneira como a dança em Dalcroze parecia, no ponto de vista dela, subjulgada em relação à música.

Com o mesmo senso de insatisfação, Suzanne de Perrottet (1889-1983), que foi aluna e depois professora de ginástica rítmica, também divergiu de seu mestre em termos das concepções sobre música e movimento. Wigman e Perrottet, junto às também bailarinas Mary Rambert e Annie Beck, começaram a experimentar o movimento desvinculado da música, experiência que ganhou potência no encontro com Laban que, embora também tenha recebido influências dalcrozianas e até mesmo frequentado os festivais que aconteciam em Hellerau, promoveu essa desvinculação entre corpo e música, acreditando que o corpo era capaz de produzir livremente seu próprio ritmo. É importante notar que, embora a dança buscasse a libertação do corpo em relação à música, ela importou e se apropriou de muitos princípios dalcrozianos, uma vez que ambos compartilhavam um mesmo objetivo, quer seja, o de investigar e vasculhar o caminho do movimento no corpo, da latência da produção à potência de expressão.

Estava traçado o caminho inicial para uma mudança de cenário na dança que ainda hoje se faz vigente. Como aponta Louppe (2000), houve um deslocamento da problemática gestual na dança em que o bailarino deixa de procurar a música para além de seu gesto e volta-se para o próprio gesto, a fim de descobrir o “*chant du tónus*” (LOUPPE, 2000, p.160) – ou, canto do tónus -, o ritmo do corpo, suas colorações e variações tônicas. O princípio dessa variação tônica teve então sua revelação originária em Dalcroze, visto que foi ele quem investigou, inicialmente, o ritmo como pulsação de vida revelada em nuances musculares e, dessa forma, para Louppe, teria descoberto a dança. São assim inegáveis as influências do pedagogo na área:

Dalcroze compreende então que a nuance está em nós: é o aumento ou a diminuição da textura muscular ou nervosa, que à menor cristação, a qualquer ação emotiva executada, faz vibrar ou desmanchar. E tudo isso faz sentido. E tudo isso compõe. Há então, um canto interior que é esse do tônus. (LOUPPE, 2000, p.160, tradução nossa)¹²⁹

A mutação do tônus, é para Dalcroze, a linguagem poética primeira do corpo. Seria essa a maior contribuição do pedagogo para a dança e também para as ciências, nas quais essa noção seria retomada. Nela se fundamentam, por exemplo, as reflexões já vistas de Godard, que aprofunda a pesquisa sobre o papel da tonicidade na dança em paralelo ao diálogo tônico de Wallon. Será também essa a recuperação feita por Laban no desenvolvimento de sua teoria, embora, como afirma Louppe, ele não tenha se preocupado em mencionar suas fontes.

7.4 De Hellerau ao Monte Verità

Laban e Wigman, personagens que aqui nos interessam, se conheceram em 1913 no Monte Verità - uma espécie de comunidade utópica que se formou aos pés da colina que lhe deu nome, próximo a uma vila Suíça denominada Ascona. A partir de 1900, os artistas que ali se reuniram tinham em comum o desejo de experimentar e refletir sobre novas formas de viver, no espírito proposto pela antroposofia de Rudolf Steiner¹³⁰. Segundo Katz (2006), Laban interessava-se em descobrir uma base espiritual para o homem comum, mas discordava de Steiner, no que tange à sua proposta de conexão entre movimento e espiritualidade. Ele classificava os modos de Steiner como esotéricos e dizia que lhe faltava uma concepção adequada do corpo no espaço. De qualquer forma, havia um princípio comum naquela comunidade, que era a busca pela vida verdadeiramente natural, o que atraiu desde adeptos ao naturismo a anarquistas e vegetarianos. Neste território múltiplo e libertário, Laban põe à prova suas primeiras tentativas de tornar livre e, ao mesmo tempo expressivo, o movimento do corpo que dança.

¹²⁹ *Dalcroze comprend donc que la nuance est en nous: c'est l'augmentation ou la diminution de la texture musculaire et nerveuse, que la moindre crispation, le moindre passage émotif travaille, fait vibrer, ou effondre. Et tout cela fait sens. Et tout cela compose. Il y a donc un chant intérieur qui est celui du tonus.*

¹³⁰ Resumidamente, a antroposofia de Steiner traz conceitos derivados da ciência espiritual para posicionar o homem como participante efetivo desse universo, através de seu corpo. Busca assim um conhecimento sensível da realidade do mundo e do destino humano. Steiner teria influência determinante na pedagogia e na dança que seria desenvolvida por Laban. Sobre o assunto, ver: Lilian Karina e Marion Kant. *Hitler's Dancers: German Modern Dance and the Third Reich*. New York, Oxford - Berghahn Books, 2003.

Aos seus alunos, dentre os quais estava Wigman, ele propõe uma investigação sobre as obscuras fontes emocionais do movimento que, acreditava-se, quando acessadas, poderiam promover e transmitir uma experiência existencial de mundo. Para tanto, seu ensinamento volta-se para a percepção sensorial do tempo, da energia e do espaço, que seriam elementos fundamentais para que a dança alcançasse uma experiência intensa de movimentação em relação ao mundo.

É diante dessa proposta, com a qual se identifica fortemente, que Wigman, recém-formada em ginástica rítmica, irá romper com os ensinamentos de Dalcroze para tentar “Penetrar até a verdade da dança” (SERVOS, 2011, p.29, tradução nossa)¹³¹, a partir da crença de que o corpo seria um meio independente que permite a experimentação do mundo e de si próprio, seguindo seu ritmo, mesmo sem a música. Laban se tornaria mentor de Wigman e, a partir desse encontro, ela começa a pesquisar um movimento orgânico baseado nos princípios de tensão e relaxamento - os quais já citamos no contexto da dança moderna americana - que, posteriormente, dariam origem a uma movimentação de grande intensidade emocional e física, fazendo de Wigman umas das principais representantes da dança expressionista alemã. Fato é que Laban e Wigman abririam uma escola em Zurique entre 1917 e 1918 e tornaram-se figuras complementares e edificadoras da dança alemã, ele pelo pensamento visionário e ela pela nova e emblemática estética que alcançara.

Sabe-se, portanto, que Laban era conhecedor do sistema de Delsarte e que tanto ele quanto Wigman experimentaram a pedagogia de Dalcroze, antes de com ela romper. Veremos que a edificação teórica, que seria a maior herança de Laban para a dança, surge tempos depois do Monte Verità, ainda que carregue consigo as reflexões lá iniciadas. Chama-se de primeiro Laban o bailarino e professor que frequentava o Monte Verità em busca da transcendência humana, e de segundo, o grande teórico e coreógrafo que ele se tornaria, a partir do pós-guerra, quando retorna para Berlim. Passaremos assim às reflexões fundadoras, à compreensão biográfica e às teorias desenvolvidas por Laban.

¹³¹ *Pénétrer jusqu'à la vérité de la danse.*

8 DAS IMPRESSÕES E EXPRESSÕES DO GESTO EM LABAN

Os fundamentos de todo o aparato técnico desenvolvido por Laban estão em um pensamento, à época, inovador a respeito do movimento. Para o teórico, o domínio do movimento estava ligado à própria condição e condução da vida. Segundo Servos (2011), a ele interessava o movimento de qualquer corpo e não só aquele treinado para a dança. Assim, Laban analisava a movimentação rotineira e cotidiana do cidadão comum, fazendo entender que todo movimento, cada gesto bem observado, pode ser fonte de inspiração para a dança.

Em sua perspectiva, o movimento humano integra-se sempre ao espaço, relação à qual devíamos ser mais atentos, uma vez que o cultivo excessivo do tempo teria nos feito perder a noção de espaço. Laban (1922)¹³² *apud* Servos (2011) acreditava que a compreensão de cada indivíduo sobre seu próprio modo de se movimentar pode promover a harmonia de suas interações com o mundo, por via do equilíbrio entre os três componentes da natureza humana que ele concebia como a unidade - *Körper-Geist-Seele* (alma-espírito-corpo). Ao abordar o espaço dinâmico na dança, o coreógrafo deixa pistas dessa união pretendida e da necessidade de se tomar consciência do corpo como um todo:

Torna-se possível alcançar, como nosso intelecto, este velho sonho premonitório da espécie humana, a união do corpo e da mente. Como ambos se constituem em um só e mesmo movimento, com algumas raras variações, nós podemos estabelecer um paralelo entre este fenômeno universal e a dança. O dualismo hostil do espírito e da matéria não pode mais ser dado como certo e o estudo da consciência dessa unidade em dança adquire uma realidade até aqui inesperada. (LABAN, 2011b, p.116, tradução nossa)¹³³

A tríade – que, ao que tudo indica e assim como para Dalcroze, foi uma herança delbartiana - estabeleceria para Laban uma relação extremamente complexa e indissociável, que não indicaria um caminho simples de expressão dos sentimentos interiores através da dança. De outra maneira, Laban irá refletir sobre a relação entre “impressão e expressão”, considerando cada estado de espírito em uma interação contínua com o corpo. Assim, uma tensão corporal determinada produziria sentimentos também determinados e, vice-versa. Dentro do que já

¹³² LABAN, Rudolf. **Die Welt des Tänzers**. Fünf Gedankenreigen, Stuttgart, Walter Seifert, 1922.

¹³³ *Il devient possible de saisir, avec notre intellect, ce vieux rêve prémonitoire de l'espèce humaine, l'unité du corps et de l'esprit. Comme les deux se composent d'un seul et même mouvement avec quelques rares variations, nous pouvons établir un parallèle entre ce phénomène universel et la danse. Le dualisme hostile de l'esprit et de la matière ne peut plus être considéré comme acquis et l'étude la conscience de l'unité en danse acquiert une réalité jusqu'ici insoupçonnée.*

trouxemos até aqui, essa afirmação não nos parece inédita, ao contrário, conjuga-se às posturas de Delsarte e Dalcroze, na crença de que o gesto seria uma espécie de tradutor das emoções humanas, por vias do movimento e diante de uma relação de imbricação da unidade alma-espírito-corpo.

Como exercício de aproximação entre os três autores, podemos, por exemplo, associar à tensão corporal citada por Laban (1922)¹³⁴ *apud* Servos (2011) às variadas nuances de expressão que correspondiam aos mínimos gestos, em Delsarte, segundo Shawn (2005). E também as inúmeras modulações do tecido muscular, que Dalcroze buscava alcançar através do ritmo musical. Notamos assim que, por trás de toda a teoria desenvolvida por nossos três pensadores do movimento, havia: a forte crença de que o gesto revelaria certa interioridade humana; a consciência de que este era um fenômeno indubitavelmente complexo; e o exercício fiel e sistemático de micro avaliações do movimento que pudessem revelar essa hipótese. Podemos sugerir ainda que a composição desta linha de reflexão, em seus pontos comuns, é uma possível origem do que vimos a respeito do diálogo tônico.

Para além e em nossa interpretação, o enredamento indissociável entres os componentes humanos e o desses com o espaço dinâmico, afinam o pensamento de Laban também àqueles de Merleau-Ponty e Jousse, mais especificamente, em relação aos conceitos já vistos de “*corps vecu et l’homme vivant*”, uma vez que Laban também concebe o pensamento como um ato fundado na existência física. Temos aqui, mais uma vez, um pensamento encarnado, um eu-corpo de subjetividade autêntica que experimenta o mundo por inteiro através da unicidade da alma-espírito-corpo e, nesse movimento, se elabora enquanto sujeito de movimento. Para compreender essa postura, consideremos a distinção que Laban propõe a respeito do pensamento em movimento e do pensamento em palavras, e que dará lugar a uma espécie de comunicação física do homem com o mundo.

¹³⁴ LABAN, Rudolf. **Die Welt des Tänzers**. Fünf Gedankenreigen, Stuttgart, Walter Seifert, 1922.

O pensamento em movimento pode ser considerado como uma reagrupamento de impressões que os acontecimentos deixaram em nossas mentes e para as quais não temos nenhuma nomenclatura. Ao contrário do pensamento em palavras, esse não serve para fornecer referências ao mundo exterior, mas completa a orientação do homem em seu mundo interior, onde impulsos se sucedem constantemente e buscam se lançar na ação, na representação ou na dança. (LABAN, 1988, p.23¹³⁵ *apud* SERVOS, 2011, p.21)¹³⁶

O que Laban parece propor nessa afirmação é que nosso pensamento e - acrescentaríamos -, em certo nível, também o conhecimento, está associado à nossa própria experiência no mundo, que é em nós registrada e que se exerce através do movimento. Segundo Servos (2011), em Laban este pensamento em movimento nos assegura, em um primeiro tempo, do que fisicamente somos, ou seja, nos faz ter consciência de nossa constituição física, do corpo que somos. E, posteriormente, permite que nos localizemos diante do mundo e de seus objetos, o que para nós engloba traçar certas fronteiras e estabelecer nossa própria relação espacial. Tal reflexão de Laban parece estar de acordo com a ideia de propriocepção, antecedendo o que, como vimos, se chamaria de kinestesia. Lembremo-nos de que o termo remete a um sexto sentido de ordem muscular que nos permite maior entendimento sobre o movimento em seu contexto de ação - uma espécie de registro das sensações de um movimento causal.

Se o pensamento está assim imbricado à experiência física, ele pode ser transmitido pelo movimento e, para essa possibilidade, Laban (1922)¹³⁷ *apud* Servos (2011) elabora uma representação na qual o homem, agindo e percebendo o seu ambiente, estaria diante de tensões “invasivas” com as quais mediria forças para harmonizar suas próprias tensões. Esses estados de tensão entre o homem e seu espaço dinâmico se comunicariam de maneira imediata dando lugar à impressão e expressão que seriam, a nosso ver, fenômenos da ordem da mediação. Nesse verdadeiro agenciamento de forças, desenvolveríamos nossa sensibilidade aos contrastes e equilíbrios dessas linhas de tensão, a fim de estabelecer princípios

¹³⁵ LABAN, Rudolf. **Die Kunst der Bewegung**. Wilhelmshaven, Florian Noetzel, 1988, p.23.

¹³⁶ *La pensée en mouvement pourrait être considérée comme un regroupement d'impressions que les événements ont laissées dans notre esprit et pour lesquelles nous n'avons pas de nomenclature. Contrairement à la pensée en mots, cette pensée-là ne sert pas à apporter des points de repère dans le monde extérieur, mais parachève l'orientation de l'homme dans son monde intérieur, où les impulsions se succèdent constamment et cherchent à s'évacuer dans l'action, la représentation ou la danse.*

¹³⁷ LABAN, Rudolf. **Die Welt des Tänzers**. Fünf Gedankenreigen, Stuttgart, Walter Seifert, 1922.

harmônicos. Dessa forma, os estados de tensão afirmam-se enquanto um modo de comunicação física entre o corpo e o mundo e que, uma vez mais, seriam produzidos e revelados através dos gestos.

Toda impressão é uma vibração harmoniosa do gesto expressivo de uma coisa vivida conduzida ao interior de nós mesmos. Os gestos gravados na memória, por sua vez, são projetados para fora, onde eles encontram uma marcha comum, uma vibração comum, desde que uma energia gestual apropriada esteja pronta para recebê-los. Em acolhendo a impressão, esta energia, por sua parte, a integrará ao interior dela mesma, em seu Eu, elaborando-a para dela fazer uma memória e preservando-a até que se apresente uma nova exteriorização ocasional (LABAN, 2003, p. 257¹³⁸ *apud* SERVOS 2011, p.21, tradução nossa)¹³⁹

Lembremos que Laban não assume uma postura esotérica, ao contrário, a combate e dirige-se ao campo da experiência, na formulação de seus conceitos. O uso de termos que, a primeira vista, podem remeter a esse campo de significação, tais como vibração e energia, parece-nos mais uma questão de dificuldade na apropriação de uma nomenclatura – como ele mesmo mencionou na citação anterior - que fizesse jus ao seu grau de abstração. A citação em questão vem de uma publicação originária de 1920 e conjecturamos que, no decorrer de sua obra, essas funções revelem-se mais sistematizadas e ajustadas às ideias que carregam.

Sobre a mesma passagem, seguindo agora com o apontamento sobre o gesto, devemos compreender que o termo, segundo Servos (2011), com quem concordamos, parece ser empregado por Laban em referência a um processo de mimese. Certamente, esse enquadramento nos remete a alguns afinamentos no que tange às elaborações de Jousse, como aquelas que envolvem o gesto global. Ao se referir ao processo de impressão como uma espécie de tradução gestual entre o eu, o outro e o mundo, ou seja, como uma relação primeira de apreensão e conhecimento, Laban (1922)¹⁴⁰ *apud* Servos (2011) parece estar em harmonia com a ideia de *jeu et rejeu* em Jousse, que pretende justificar nossa interação com o mundo pelos gestos de uma mimese universal.

¹³⁸ LABAN, Rudolf. *Vision de l'espace dynamique. Espace dynamics. Textes inédits. Choreutique. Vision de l'espace dynamique*, trad. De l'allemand par É. Schwartz-Rémy, Bruxelles, Contredanse, 2003, p.257.

¹³⁹ *Toute impression est une vibration harmonieuse du geste expressif d'une chose vécu menant à l'intérieur de nous-mêmes. Les gestes gravés dans la mémoire sont à leur tour projetés vers l'extérieur où ils trouvent une marche commune, une vibration commune, dès qu'une énergie gestuelle adéquate est prête à les accueillir. En accueillant l'impression, cette énergie l'intégrera pour sa part à l'intérieur d'elle-même, dans son Moi, l'élaborera pour en faire un souvenir et le préservera jusqu'à ce que se présente une nouvelle extériorisation occasionnelle.*

¹⁴⁰ LABAN, Rudolf. **Die Welt des Tänzers.** Fünf Gedankenreigen, Stuttgart, Walter Seifert, 1922.

Neste mesmo caminho, perguntamo-nos se as palavras vibração e energia não seriam empregadas por Laban em sentido semelhante ao que Jousse utiliza à partir do termo ritmismo, ou seja, procurando representar um elemento comum entre matérias, o que lhes permitiria uma espécie de conversação ou, melhor dizendo, comunicação. E questionamos, também, se a energia preservada e transformada em memória, à qual se refere Laban, não entraria em acordo com o que Jousse chamou de formulismo - afinal as duas elaborações teriam função comum, a de nos permitir o acesso a registros gestuais anteriores. Parece que temos, diante da literatura até aqui consultada, uma variedade de noções que dizem do gesto enquanto fenômeno de mediação; há um metaponto de vista sobre nosso objeto, que traz em si uma harmônica confluência de concepções, todas elas interessadas em decifrar a intercessão corpo-mundo. Recapitulando o dito, temos as seguintes noções que, acreditamos, sejam correspondentes, embora não se sobreponham:

Quadro 6 - Noções e Semelhanças em Jousse e Laban

JOUSSE	LABAN
<i>Jeu et rejeu</i>	Impressão e Expressão
Ritmismo	Vibração e Energia
Formulismo	Gestos da Memória

Fonte: Elaborado pela autora.

Tais levantamentos servem-nos para afirmar que, também em Laban, o gesto assume funções de mediação. Opõe-se a um movimento neutro e caracteriza-se por uma noção global da interação entre as capacidades emocionais, intelectuais e físicas. O que Laban nomeia como *vécu*, diz de uma consciência anterior do movimento que remete assim a uma memória corporal. Compreender e aperfeiçoar as funções dessa memória, bem como suas novas apreensões, seriam questões guia nas preocupações de Laban a respeito do movimento, como forma de aprimoramento do próprio indivíduo.

É diante dos princípios aqui apresentados que Laban desenvolve todo seu sistema, sob influência de um contexto de vida que abrange um tempo histórico revolucionário, incluindo passagens tais como: as duas grandes guerras mundiais – assistidas da Alemanha -, a revolução industrial e a crise de 29. Uma vez que vida e obra não se dissociam, vejamos agora os principais acontecimentos pelos quais passou nosso autor em vida.

8.1 Laban em exercício

Rudolf Jean-Baptiste Attila Laban (1879-1958) nasceu na Bratislava (região do antigo império Austro-Húngaro) e era filho de um oficial do exército que se deslocava, frequentemente, entre territórios diversos e a quem ele acompanhou, durante sua juventude, tendo assim a possibilidade de conhecer várias manifestações culturais, sobretudo as orientais. Esse período despertaria em Laban o interesse pela disciplina, rigor, senso de unidade e, ainda, o conhecimento de treinamentos militares e teorias estrategistas. Ele seguiu inclusive a Escola Superior de Guerra em Viena, posteriormente abandonada, em prol de seu desejo em seguir o curso de arquitetura. Fez aulas de desenho com um professor informal de *Kandinsky*, o escultor *Herman Obrist*. Entrou para a escola de *Beaux-Arts* em Paris e lá se tornou um estudante boêmio, entre 1900 e 1907.

Por conta de sua atividade com desenhos, começou a estudar as posturas e comportamentos humanos e, com isso, entendeu a necessidade de uma cultura física promovida por atividades que proporcionassem o bem estar a todo cidadão. A passagem das artes gráficas para a dança seria marcada pelos cabarés parisienses e berlinenses, os quais Laban passa a frequentar e onde também se apresenta como ator e dançarino. Toda essa trajetória, de operações militares a desenhos e cabarés, vivenciada pelo jovem Laban ecoariam, indiscutivelmente, em suas futuras coreografias e, de modo geral, em sua obra.

Tendo como princípio a capacidade de todo ser humano de experimentar, pelo movimento, uma harmonia com a natureza, Laban passa a se dedicar à pesquisa e ao ensino do movimento humano e, com isso, alcança o notável número de 25 escolas abertas na Alemanha e em países vizinhos, entre 1922 e 1928. Como teórico da dança e depois de 20 anos de observação e pesquisa das nuances de mobilidade humana, ele publica, por volta de 1926¹⁴¹, seu sistema de notação do movimento à época denominado *Kinetographie*, e hoje mundialmente conhecido como *Labanotation*¹⁴². Essa obra foi bastante divulgada na Europa, sobretudo na Alemanha, onde ele se torna bastante conhecido.

¹⁴¹ Encontramos divergências na literatura a respeito desta data.

¹⁴² Encontramos a seguinte definição no Dicionário Laban: “Labanotation é um sistema de sinais gráficos criado para registrar o movimento. Os diagramas da *Labanotation*, ou *Kinetografia*, são linhas verticais e

Aos 50 anos Laban, alcançara o auge de sua carreira, sendo reconhecido como um importante intelectual e mestre no campo da dança-teatro e do estudo do movimento na Europa. Katz (2006) afirma que, em 1930, Laban ocupava os dois principais cargos da dança em Berlim, o de coreógrafo do Festival de *Bayreuth* e o de diretor de movimento do *Berlin State Theater*, que incluía a *Under den linden Opera House*.

Tamanha notoriedade levou-o a ser empregado pelo ministério da propaganda nazista para promover a dança alemã, interessados que estavam os responsáveis, nas possibilidades do *labanotation* em realizar coreografias com um enorme número de pessoas, sem ensaios anteriores com todos os participantes. Cada pequeno grupo estudava sua partitura e, no dia mesmo do espetáculo, todos a executavam, juntos. Foi assim que Laban, em 1936, reuniu cerca de mil ginastas interpretando a dança coral¹⁴³ - *Vom Tauwind und der neuen Freude* (Vento do degelo e a nova Felicidade) -, na ocasião dos Jogos Olímpicos de Berlim, o que, segundo Katz (2006) resultou em sua prisão domiciliar e na queima de seus livros em pleno regime nazista - por ordem de Goebbels, notório ministro de Hitler.

Um ano depois, em fuga, ele retorna a Paris e de lá é resgatado por um aluno, o renomado bailarino Kurt Joss¹⁴⁴, que o levou para *Dartington Hall*, na Inglaterra. No exílio ele nunca mais coreografaria. Desenvolveu pesquisas sobre a mobilidade do ser humano no ambiente de trabalho e, em meio à revolução industrial, em 1942, tornou-se consultor para questões de movimento da indústria de Manchester, mesmo local onde abriria o *Movement Studio* com Lisa Ullmann, em 1946. Com a ajuda de Ullmann e outros colaboradores, Laban sistematizou toda sua obra, em desenvolvimento desde 1910, tendo ficado na Inglaterra até o fim de sua vida.

horizontais, diagonais, tracejadas ou cheias. Os diagramas são também pequenos círculos vazios ou cheios que descrevem tanto esquemas como detalhes das ações, partes do corpo isoladas, duração e final do movimento. Estas estruturas de movimento (ou diagramas) são configuradas numa pauta, como a da notação da música, só que esta pauta é desenhada verticalmente e a leitura e/ou registro do movimento são feitos do ebaixo para cima. A pauta é dividida em quatro colunas. Esta divisão se dá do centro para fora da pauta. (RENGEL, 2003, p.81).

¹⁴³ Encontramos a seguinte definição no Dicionário Laban: Movimento Coral é o nome dado a uma forma de dança que buscava um sentido coletivo e comunitário, festivo, criativo e terapêutico. Entre 1920 e 1933, Laban Albrecht Knust e Martin Gleisner fizeram inúmeros movimentos corais ou danças corais (esse termo é similar a um coro de cantores, com várias vozes), nas suas escolas, com seus alunos e com muitas outras pessoas, principalmente com trabalhadores de diversos ramos. (RENGEL, 2003, p.83).

¹⁴⁴ Renomado bailarino e coreógrafo alemão (1901-1979), considerado um dos fundadores da dança teatro. Pina Bausch foi uma de suas alunas mais expoente.

Artista-pesquisador que transitava entre a teoria e a prática, Laban deixou outras contribuições além de seu sistema de notação. No desenvolvimento de sua pedagogia, lançou *Gymnastik und Tans* (Exercícios e Dança, 1926) e *Modern Educational Dance* (Educação moderna de dança, 1948) que, para Katz (2006), representam os rudimentos de uma técnica de dança e os primeiros conceitos sobre a Corêutica, sistema que estuda o corpo em relação ao espaço, e a Eukinética, que se detém na análise das qualidades do movimento. Laban publicou também várias brochuras e artigos e deixou discípulos, como a própria Ullmann, que foram grandes divulgadores de sua obra.

No Brasil¹⁴⁵, aponta-se a húngara Maria Duschene como precursora da divulgação da teoria labaniana a partir de 1940. Ela teria sido aluna de Laban e Ullmann no *Laban Art of Movement Centre*, tendo seus estudos interrompidos pelo fechamento da escola durante a segunda guerra mundial, período no qual ela imigrou para São Paulo. O maior legado de Laban é, atualmente, a metodologia de estudo, notação e a análise do movimento corporal por ele desenvolvida e que é aplicada em domínios diversos tais como: arte em geral, trabalho, educação, lazer e terapias.

Diante da vasta sistematização do movimento desenvolvida por Laban (1978), iremos nos ater a apenas alguns aspectos dos estudos, principalmente, aqueles da Eukinética e alguns elementos da Corêutica. Interessam-nos, em especial, os fatores do movimento e suas dinâmicas associadas às ações. Na sequência, iremos discriminar e justificar essas escolhas diante de nosso objeto de pesquisa.

8.2 Sistemas labanianos

Faremos agora nosso recorte diante da ampla sistematização em torno da análise do movimento desenvolvida por Laban (1978). Interessa-nos em especial compreender e utilizar em nosso exame metodológico algumas das ferramentas que permitem definir e caracterizar as qualidades do movimento desenvolvido e refletir sobre sua relação com o espaço em que é executado. Para tanto, abordaremos, sem intenção de esgotá-lo, o sistema Eukinética e, citaremos também a Corêutica. Em relação à Eukinética, que se volta para a qualidade

¹⁴⁵ Para saber mais sobre a difusão e apropriação da obra de Rudolf Laban no Brasil ver: Scialom (2009).

dinâmica do movimento, serão apresentados e posteriormente, aplicados, alguns dos instrumentos metodológicos que a compõem.

No entanto, em relação à Corêutica, que tangencia o movimento no que diz respeito ao espaço, iremos fazer uso de poucas noções sugeridas pelo coreógrafo, que serão brevemente citadas. Isso porque, diante de nosso objeto empírico, pretendemos desenvolver um debate sobre a espacialidade que privilegie a relação do corpo com o espaço público, de tal maneira que optamos por uma literatura que coloque em foco tal questão, como veremos mais adiante.

Começamos, portanto, pelo estudo dos elementos que compõem a Eukinética e que nos darão aporte para uma primeira camada de análise de nossas corpografias. Como afirmamos, a Eukinética compreende o estudo sobre os aspectos qualitativos do movimento, e em torno dessas qualidades incluem-se o ritmo, a dinâmica e a expressividade, contidas na movimentação. O sistema volta-se para a relação entre o movimento do corpo e sua capacidade de expressão, buscando revelar as nuances que podem ser apreendidas em uma ação.

Esse sistema interessa-se, portanto, pelo “colorido” do movimento e irá se estruturar a fim de fazer revelar aquela “interioridade” da expressão tematizada e questionada também por Dalcroze e Delsarte. Para compor a Eukinética, Laban elabora um preceito denominado *Effort Shape*, no qual são conjugados, o que ele determina os quatro fatores básicos do movimento, ou, simplesmente, **Fatores do Movimento: Peso, Espaço, Tempo e Fluência**. Outros elementos que integram o estudo e que também se relacionam aos fatores listados são as **Ações do Movimento**, divididas em **Incompletas** e **Completas** ou **Básicas**, que apresentam suas ações **Derivadas**. Vejamos, como tudo isso se apresenta.

8.2.1 Effort Shape

Começamos a explanação com o cuidado de avaliar as diferentes traduções do termo *Effort* que podem ser encontradas na literatura e afirmando que esta já é uma tradução do termo original, em alemão: *Antrieb*. No dicionário Laban, Rengel (2003) define que o termo *antrieb* significa propulsão, impulso ou ímpeto, e que a tradução para o inglês *effort* teria sido feita pelo próprio teórico, que o empregava para nomear “as mudanças de qualidades que os

trabalhadores aplicavam ao movimento e continuou a ser usado no teatro, dança, na avaliação da personalidade e na terapia corporal” (RENGEL, 2003, p.60).

A mesma autora ressalta também a proposta na qual Kestenberg¹⁴⁶ (1997) aponta o termo *effort* como sinônimo de *tension*, que em inglês significa não só tensão como também expansão e força motriz. Na tradução brasileira do livro “Domínio do Movimento” (1978) encontramos o termo esforço definido a partir da seguinte nota de rodapé: “Os impulsos internos a partir dos quais se origina o movimento, nesta e em outras publicações do autor são denominados esforço” (LABAN, 1978, p.32).

Pronsato (2003) irá incluir duas outras interpretações para o mesmo termo, a “Atitude”, mencionada pela estudiosa e difusora brasileira Regina Miranda¹⁴⁷, e a “Expressividade”, apresentada por Ciane Fernandes¹⁴⁸. O cuidado das pesquisadoras brasileiras em utilizar termos distintos nessa tradução dá-se no sentido de evitar uma associação direta da noção de esforço à de força, que não se relaciona às proposições de Laban. Em sua teoria, esforço não diz respeito aos aspectos quantitativos, e sim qualitativos do movimento, apresentando-se como esforço “a pulsão resultante das atitudes internas que ativam o movimento” (RENGEL, 2003, p.60). Logo, essa noção vai ao encontro de um ponto motor inicial, à um agente ou impulso do movimento que pode ser de ordem física, mas também intelectual ou emocional. É a qualidade desses esforços que determinará as dinâmicas, ritmos e “cores” do movimento.

Pronsato (2003) chega a distinguir o termo *effort* de esforço, relacionando o primeiro às atitudes internas e o segundo às qualidades dinâmicas, definição que não nos pareceu ajustada, principalmente, em relação à proposta de Rengel (2003), pois tanto *effort* quanto esforço dizem respeito a um princípio interior do movimento e nos parecem sinônimos. Isso esclarecido, seguiremos com o emprego da palavra esforço, pois compreendemos que, em português, o termo também abarca significados caros a Laban, como a mobilização de

¹⁴⁶ Kestenberg, J. The role of movement patterns in development. Vol.1. New York: Dance Notation Bureau Press, 1977.

¹⁴⁷ Regina Miranda é Diretora Artística do Centro Coreográfico do Rio de Janeiro e do Centro LABAN-RJ. Coreógrafa, diretora teatral e analista de Movimento pelo *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies (New York)* ela é, atualmente, importante contribuinte na difusão das pesquisas e práticas labanianas no Brasil.

¹⁴⁸ Ciane Fernandes é pesquisadora associada e Analista de Movimento pelo *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies (New York, 1994)*. É *performer* e coreógrafa, professora da Escola de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.

energia, empenho e ânimo. Assim, falaremos de esforço sempre no sentido de algo que impulsiona e qualifica o movimento, características essas que são individuais e pertencem ao repertório gestual de cada ser em ação. O conjunto e a conjunção de esforços são, portanto, o que para Laban irá caracterizar as qualidades do movimento, compreendendo assim que os esforços não equivalem exatamente às qualidades, mas estão nelas implicados e são delas determinantes.

Pois bem, se é função do esforço qualificar o movimento, pode-se deduzir que ele se relaciona, íntima e intrinsecamente, à forma que será manifestada no movimento. Sendo assim, o desenho do movimento, seus contornos visíveis e configurações são elaborados também tendo como princípio os esforços que o caracterizam. São esses os elementos considerados e postos em relevo pelo sistema *Effort-Shape* (esforço-forma), que tem como função descrever e analisar as dinâmicas e estilos do movimento. No diagrama que o compõe são combinados os fatores do movimento que dizem respeito, então, à subjetividade das ações em seus esforços e qualidades implícitas. Dizendo de outra forma, o sistema *Effort-Shape* busca representar a relação entre o ímpeto e sua presença, entre o impulso interno e sua configuração em movimento visível. Vejamos o Gráfico 1 ilustrativo que agrega os fatores em suas variações: fluência (F), espaço (E), peso (P) e tempo (T).

Gráfico 1 - Gráfico do Esforço



Fonte: Rengel, 2003, p.74.

Seguiremos agora para a compreensão de tais fatores e suas atitudes, tais como representadas no Gráfico 1.

8.2.2 Fatores e Sensações do Movimento

Aproximemo-nos das considerações sobre cada um dos fatores, entendendo, primeiramente, o conceito geral como definido por Rengel:

Fatores de movimento são componentes que foram identificados por Laban como **FLUÊNCIA, ESPAÇO, PESO e TEMPO**, ao observar as atitudes corporais na experiência do movimento. Como estes fatores pertencem à própria natureza do fato de existir, o agente com eles se relaciona, de uma forma integral. Esta relação é aparente no movimento e se estrutura por meio da capacidade mental emocional/racional e física, de forma consciente ou não. O movimento, portanto, é ativado e expresso com gradações de qualidades de esforço por meio desta capacidade de múltiplas atitudes internas que se tem perante os fatores do movimento. (RENGEL, 2003, p.63, grifo da autora)

Para Laban (1978), são as atitudes possíveis frente aos fatores do movimento que irão promover a variabilidade do caráter humano e, diante dessa multiplicidade de combinações, certas tendências podem se tornar hábitos. Compreender e identificar as atitudes interiores habituais seria, para ele, uma maneira do sujeito reconhecer as indicações básicas de seu próprio temperamento ou caráter. Conscientizar-se dessas variações de temperamento é, portanto, uma potente ferramenta de controle do movimento para atores, dançarinos e afins.

Essas atitudes às quais se refere nosso autor dizem respeito a duas qualidades extremas associadas a cada um dos fatores, e que apontam sempre para direções opostas. Temos, assim, a extremidade máxima e mínima de uma atitude, bem como toda a gradação que se comporta entre elas. O conjunto das atitudes¹⁴⁹ é assim definido em Laban (1978):

- ❖ Fluência: atitude, livre ou controlada;
- ❖ Espaço: atitude, linear ou flexível;
- ❖ Peso: atitude, leve ou firme;
- ❖ Tempo: atitude, súbito ou sustentado.

Esses oito elementos combinados exponencialmente caracterizam distintas ações corporais humanas e designam as qualidades do movimento. É importante frisar, como ressalta Pronsato (2003), que os fatores não são as qualidades do movimento. São esses elementos - ditos atitudinais -, atrelados aos seus respectivos fatores, que irão distinguir as qualidades do

¹⁴⁹ Na literatura consultada foram encontrados diversos sinônimos para as atitudes de cada um dos fatores, alguns poderão ser notados durante nosso texto. Assim, por exemplo, o peso *firme* pode aparecer como *enérgico* e o tempo *súbito*, como *curto*.

movimento em escala relacional e em diferentes nuances conjugadas. São as inúmeras combinações dos elementos dos fatores que irão dar tom ao movimento e designar uma escala complexa dos esforços. Vejamos as características de cada um dos fatores associados a seus elementos ou atitudes.

O Fator de Movimento Fluência é subjacente às ações corporais mais primárias e associa-se à efetivação de uma emoção ou sensação notada em um movimento. Já em um bebê pode-se observar esse fator, em movimentos de expansão e contração, nos quais este fluir ainda se encontra sem o domínio da progressão, ou seja, o bebê demonstra estados de tensão e relaxamento que qualificam a fluência, respectivamente, como limitada ou liberada, sem, necessariamente, passar pelas gradações entre esses extremos, uma vez que ele não apresenta, ainda, consciência do movimento que executa. O entendimento dessas progressões está ligado à tarefa do fator fluência, que seria, destarte, a integração do movimento, dando ao corpo a sensação de unidade entre suas partes.

Assim, a fluência diz respeito ao grau de liberdade do fluxo do movimento que pode acontecer em progressões que tendem a ser mais liberadas ou contidas. Ela informa o “como” do movimento, que pode acontecer de maneira mais integrada ou fragmentada. Comporta ainda a sensação do fluir do movimento, o que não deve ser entendido como sua pura continuidade e, sim, pela facilidade de mudança entre estados de maior ou menor liberdade. A negativa da fluência seria a pausa, uma vez que o movimento nunca cessa.

Em relação aos demais fatores, Rengel (2003) remarca que as mudanças na qualidade de fluência são mais notáveis que as outras, uma vez que ela é considerada como alimentadora dos demais. É possível observar, em um movimento mudanças de fluência ainda que todos os outros fatores estejam cristalizados. A título de exemplo dessa situação, podemos pensar na ação de dormir, em que o movimento da respiração segue seu fluxo sem que nenhum outro fator entre em jogo. No entanto, nem sempre é possível, em um movimento, discernir características da fluência, uma vez que as demais características dos outros fatores podem sobrepô-la.

Para reunir e recapitular todas essas características do fator, elaboramos uma tabela de notas que também nos auxiliará na retomada dessas características em nosso capítulo de análise. Senão vejamos:

Quadro 7- Notas: Fator de Movimento Fluência

Tarefa:	Auxilia a desenvolver a integração do movimento.
Atitude Relacionada:	Progressão
Característica destaque:	Apoia a manifestação da emoção pelo movimento. Seus graus de abandono ou controle manifestam aspectos emocionais da personalidade através do movimento.
Qualidades do Esforço:	Livre e/ou liberada – Controlada e/ou contida e/ou limitada
Liberação demonstra:	Expansão, abandono, extroversão, entrega, projeção de sentimentos.
Qualidade livre:	Fluente, abandonada, continuada, expandida.
Controle demonstra:	Cuidado, restrição, contenção e retração.
Qualidade controlada:	Cuidadosa, restrita, contida, cortada e limitada.
Informação:	Informa sobre o “como” do movimento Progressão livre relata um movimento mais integrado. Progressão contida relata um movimento mais fragmentado.
Sensação:	Comporta o fluir do movimento
Negativa:	Pausa

Fonte: Elaborado pela autora.

Sigamos agora para a descrição do **Fator de Movimento Espaço**. Retomando o exemplo do bebê, este é o segundo fator que pode ser observado quando, por volta dos três meses, a criança tem os órgãos perceptivos mais desenvolvidos e manifesta o esforço de focalizar a mãe ou objetos, bem como a intenção de começar a se deslocar. Assim ela inicia sua relação com o espaço que, diante das atitudes características do fator, acontece de maneira direta e bem focalizada ou de forma multifocalizada e flexível. É estabelecendo esse contato com o espaço, que passa a se tornar cada vez mais amplo, que o agente¹⁵⁰ irá se compreender enquanto alguém distante e distinto do outro e, nesse sentido, a tarefa do fator espaço é a comunicação, é aquilo que faz, em nosso exemplo, o bebê se relacionar com o outro e com o mundo.

A atitude que se relaciona ao espaço é a atenção que lhe é prestada, o que afeta o foco do movimento e informa sobre o seu “onde”, seu local. Visto que localizações espaciais demandam uma rede complexa de elementos, as características desse fator sugerem um

¹⁵⁰ O termo é utilizado em Laban em referência ao sujeito que executa o movimento, podendo ser, assim, um bailarino, educador, estudante, coreógrafo, ator, o indivíduo, a pessoa, o ser humano ou neste caso, o bebê.

aspecto mais intelectual da personalidade do sujeito, e suas variações de qualidade concernem mais ao tipo de atenção do movimento em torno do espaço do que com sua própria forma. Tais qualidades assumem característica uni ou multifocal. O primeiro caso caracteriza-se por um uso mais restrito do espaço, focado em um ponto ou em alguns pontos de uma mesma trajetória. Promove movimentos mais diretos com concentração visual retilínea, sem torção dos membros ou do tronco e com direção periférica, ou seja, o movimento, usualmente, origina-se das extremidades do corpo, é assim chamado por Laban, movimento periférico.

Já a qualidade multifocal caracteriza-se pela flexibilidade do movimento e amplo uso do espaço. Tais movimentos têm a plasticidade como marca, empregam mais torções e dirigem-se do centro para as extremidades do corpo, o que Laban (1978) denomina de movimento central. Nem sempre será possível discernir as características do fator espaço em um movimento, que pode ter em si qualidades de outro fator de maneira mais evidente. Apresentamos o Quadro 8 que retrata as notas do fator espaço:

Quadro 8 - Notas: Fator de Movimento Espaço

Tarefa:	Comunicação. Faz o agente se relacionar com o outro e com o mundo à sua volta.
Atitude Relacionada:	Atenção. Afeta o foco do movimento.
Característica destaque:	Suas características trazem ao movimento um aspecto mais intelectual da personalidade, visto que as localizações no espaço são da ordem do complexo.
Qualidades do Esforço:	Direta – Flexível
Unifocal demonstra:	Objetividade e convencionalismo. Uso restrito do espaço.
Qualidade direta:	Movimentos retos e lineares, sem torções dos membros e tronco.
Multifocal demonstra:	Mais adaptabilidade, atenção multifocada e menor rigidez. Amplo uso do espaço, concentração por todo espaço tridimensional.
Qualidade flexível:	Movimento arredondado, ondulante, plástico e indireto. Várias partes do corpo direcionadas a diferentes lugares ao mesmo tempo.
Informação:	Informa sobre o “onde” do movimento Atenção direta relaciona-se à direção periférica do movimento. Atenção flexível relaciona-se à direção central do movimento.
Sensação:	Comporta a direção do movimento
Negativa:	Não se aplica

Fonte: Produzido pela autora.

No desenvolvimento humano, o **Fator de Movimento Peso** é o terceiro a se manifestar e corresponde à fase em que a criança está descobrindo a força da gravidade. É o momento no qual ela começa a deixar cair objetos, sequencialmente, e depois experimenta sustentar seu próprio corpo na posição ereta. As qualidades de esforço desse fator estão entre as polaridades leve e firme, sendo que a primeira, de modo geral, oferece menor resistência à gravidade, enquanto a segunda se caracteriza pelo empenho inverso.

O fator peso tem como tarefa a assertividade, proporcionando ao agente estabilidade e segurança. As atitudes a ele relacionadas são a intenção e a sensação, informando sobre “o quê” do movimento. O aspecto físico da personalidade é o que se ressalta neste fator, e a questão dele promover o desenvolvimento e domínio do sujeito em relação ao deslocamento de seu próprio corpo é o que gera a afirmação da vontade. Um mesmo movimento pode produzir momentos de leveza e firmeza, sendo que nem sempre é possível discernir a característica de peso em um movimento que pode ser mais fortemente marcado por outro fator.

Em peso, Laban considera outras quatro propriedades envolvidas na dinâmica qualitativa, sendo elas a *força da gravidade*, a *força cinética*, a *força estática* e a *resistência externa*. É preciso ter em mente que também essas propriedades irão auxiliar no detalhamento das características do fator, sempre em direção a um dos polos de qualidade que aqui seriam o leve e o firme. No entanto, não nos deteremos nesse ponto, que prima por um detalhamento maior do movimento e que não caberá a nossas análises posteriores. Abaixo, expomos o Quadro 9 do fator peso:

Quadro 9 – Notas: Fator de Movimento Peso

Tarefa:	Auxiliar na assertividade.
Atitude Relacionada:	Intenção e Sensação.
Característica destaque:	Traz ao movimento um aspecto mais físico da personalidade.
Qualidades do Esforço:	Leve – Firme
Leve demonstra:	Suavidade, bondade ou superficialidade.
Qualidade leveza:	Delicado, suave, macio, fraco. Ocorre quando cedemos à força da gravidade.
Firme demonstra:	Firmeza, tenacidade, resistência ou poder.
Qualidade firmeza:	Pesado, firme. Ação que vai contra a força da gravidade.
Informação:	Informa “o quê” do movimento Intenção firme relaciona-se a uma resistência forte ao peso. Intenção leve relaciona-se a uma fraca resistência ao peso.
Sensação:	Ausência ou excesso de peso.
Negativa:	Não se aplica.
Atributos:	Força da gravidade, cinética, estática e resistência externa.

Fonte: Elaborado pela autora.

Passemos, portanto, ao **Fator de Movimento Tempo**, que é o último a ser observado no desenvolvimento do agente, que só irá adquirir essa noção por volta dos cinco ou seis anos de idade. As qualidades de esforço desse fator variam entre sustentada e súbita, termos que Laban preferia usar ao invés de lento e rápido, pois entendia que assim poderia reforçar o fato de que se trata de características qualitativas e não quantitativas.

O que o tempo traz ao movimento são os aspectos mais intuitivos da personalidade. A tarefa do fator é a de auxiliar na operacionalidade do movimento, dando a ele elementos que proporcionem sua execução. A atitude a ele relacionada é a decisão, e o que o fator informa é o “quando” do movimento. Ao fator tempo também são engendrados três atributos que se relacionam distintamente às qualidades. São eles: duração (entre muito curta e muito lenta), velocidade (entre muito rápida e muito lenta) e velocidade inconstante (aceleração e desaceleração).

Como todos os demais fatores, o tempo nem sempre pode ser notado em um movimento onde outras características podem estar mais destacadas. Vejamos, no Quadro 10, a relação de notas do fator tempo:

Quadro 10 – Notas: Fator de Movimento Tempo

Tarefa:	Auxiliar na operacionalidade, proporcionar elementos para execução do movimento.
Atitude Relacionada:	Decisão
Característica destaque:	Traz ao movimento um aspecto mais intuitivo da personalidade.
Qualidades do Esforço:	Sustentada ou lenta – Súbita ou rápida.
Sustentado demonstra:	Velocidade lenta e longa duração do movimento.
Qualidade sustentada:	Lento, demorado, vagaroso, prolongado, desacelerado, longo.
Súbito demonstra:	Velocidade rápida, movimento curto e instantâneo.
Qualidade súbita:	Urgente, veloz, curto, acelerado, depressa, alta velocidade.
Informação:	Informa o “quando” do movimento. Longa duração, movimento sustentado. Curta duração, movimento súbito.
Sensação:	Instantaneidade ou sem fim.
Negativa:	Não se aplica.
Atributos:	Duração, velocidade contínua e velocidade inconstante.

Fonte: Elaborado pela autora.

Vistas as características de cada um dos fatores do movimento, sigamos com suas conjugações que irão formar as ações propostas por Laban.

8.3 Ações Completas e Incompletas

Veremos agora como as variações dos fatores do movimento compreenderão o que Laban (1978) denominou **Ações Completas ou Básicas e Ações Incompletas**, também chamadas Esforços Incompletos ou Completos. Começamos pelo entendimento de que a *ação corporal* diz respeito a uma sequência de movimentos na qual estão implicadas e imbricadas as atitudes, esforços e qualidades do agente. Nesta ação há envolvimento total da pessoa, em níveis racional, emocional e físico, ao contrário da *ação física*, na qual apenas o movimento mecânico é destacado. As ações humanas “sempre comportam elementos expressivos, o que significa não poderem elas ser determinadas pelo raciocínio lógico, nem tampouco apreendidas apenas por meio de fatores mensuráveis” (LABAN, 1978, p. 112). A ação corporal, que aqui nos interessa, caracteriza-se, portanto, pela projeção externa de um impulso inerente ao movimento e que nele apresentará qualidades notáveis. São nas ações corporais que o esforço se manifestará através dos quatro fatores do movimento. E a conjugação desses fatores é o que determinará se uma ação é completa ou incompleta.

Assim, as ações completas ou básicas são aquelas onde é possível evidenciar as atitudes do agente perante a ordenação dos fatores Espaço, Peso e Tempo, necessariamente. Elas serão caracterizadas pela combinação entre as oito variações possíveis da movimentação em relação a esses três fatores, lembrando que os dois elementos atitudinais de cada fator não podem ser combinados entre si por serem antagônicos. Não se tem em conta o fator Fluência, uma vez que ele não é condicionante para as ações básicas, ou seja, a ação ocorre independente da qualidade do fluxo. Tal fator informa mais sobre o aspecto emocional do movimento e não sobre a experiência ativa.

Em uma perspectiva metodológica que buscava objetivar uma lógica de análise e observação do movimento, Laban - em analogia às cores primárias -, especifica as oito ações corporais básicas que, por gradações de qualidades, podem originar as demais, inclusive transformando-se umas nas outras. Elas seriam: *Torcer*, *Pressionar*, *Talhar*, *Socar*, *Flutuar*, *Deslizar*, *Pontuar* e *Sacudir*. Nenhuma delas se dá na ausência de outra, no entanto, elas podem se tornar dominantes uma em relação à outra e, por questões analíticas, podem ser consideradas em separado.

Tomemos a ação *Socar* para melhor explicar o dito. Em relação aos fatores Tempo, Peso e Espaço, o soco é uma ação que se caracteriza pelas qualidades: súbito, firme e direto. Se reduzirmos a velocidade dessa ação, ela se torna sustentada, firme e direta e passa a indicar à ação *Pressionar*. Se, por outro lado, diminuirmos a força da ação, ela se tornaria súbita, leve e direta, correspondendo à ação de *Deslizar*. Se a modificação ocorresse na utilização espacial, modificando a qualidade flexível para direta, a ação correspondente seria a de *Talhar*.

Dessa maneira, as ações básicas são, do ponto de vista labaniano, os movimentos fundamentais na aplicação da expressão de estados mentais e emocionais do ser humano. No Quadro 11, especificamos os elementos que comporiam esse jogo de nuances das ações, de acordo com os fatores nele implicados, qualitativamente:

Quadro 11 - Ações Corporais Básicas

AÇÃO	ESPAÇO	PESO	TEMPO
Torcer	Flexível	Firme	Sustentada
Pressionar	Direta	Firme	Sustentada
Talhar	Flexível	Firme	Súbita
Socar	Direta	Firme	Súbita
Flutuar	Flexível	Leve	Sustentada
Deslizar	Direta	Leve	Sustentada
Pontuar	Direta	Leve	Súbita
Sacudir	Flexível	Leve	Súbita

Fonte: Elaborado pela autora, com adaptação de Laban (1978).

Outra variação que concerne às ações corporais básicas são suas ações derivadas que, como o próprio nome aponta, originam-se da matriz apresentada. Cada uma das ações básicas teriam, nesse sentido, gradações peculiares alcançadas de acordo com a ênfase em um ou outro fator, ou seja, mantém-se a essência da qualidade, alteram-se suas nuances. Mais uma vez, o autor recorre à escala de cores para fazer entender esse seu conceito. Segundo ele, “ainda que haja apenas oito ações básicas ou primárias, pode-se discernir toda uma multiplicidade de matizes, do mesmo modo que das cores primárias se podem obter matizes intermediárias, combinando dois ou mais graus diferentes” (LABAN¹⁵¹, 1990, p.102 *apud* RENGEL, 2003, p.26).

Nesse sentido, em *torcer*, por exemplo que tem como essência - o “abandonar-se” ao tempo e espaço e o “lutar contra” o peso -, haveria a possibilidade de alternâncias de intensidade quanto a essa luta ou complacência. Diante dessas variações, teríamos uma espécie de paleta de gradações, que seriam as ações derivadas. Assim, em nosso exemplo, a ação básica *torcer* daria origem a uma linha de ações derivadas, que estariam entre o *esticar* e o *enroscar*.

Mais uma vez, recorreremos à estrutura tabular, a fim de melhor demonstrar o raciocínio do autor. No Quadro 12, apresentamos a essência característica de cada ação básica e suas derivadas:

¹⁵¹ LABAN, Rudolf. Dança educativa moderna. São Paulo: Ícone, 1990.

Quadro 12 - Ações Corporais Derivadas

AÇÕES BÁSICAS	ABANDONAR-SE	LUTAR CONTRA	AÇÕES DERIVADAS
Torcer	Tempo e Espaço	Peso	Arrancar, colher e esticar.
Pressionar	Tempo	Peso e Espaço	Prensar, partir e apertar.
Talhar	Espaço	Peso e Tempo	Bater, atirar e chicotear.
Socar	---	Peso, tempo e espaço	Empurrar, chutar e cutucar.
Flutuar	Peso, tempo e espaço	---	Espalhar, mexer e remar.
Deslizar	Peso e tempo	Espaço	Alisar, lambuzar e borrar.
Pontuar	Peso	Tempo e espaço	Palmar, pancada e abanar.
Sacudir	Peso e Espaço	Tempo	Roçar, agitar e tranco.

Fonte: Elaborado pela autora, com adaptação de Laban (1978).

Resta-nos, perante os elementos da Eukinética, apresentar aquelas que seriam as **Ações Incompletas**. Vimos, na exposição sobre os fatores do movimento, a observação de que em todos eles podem aparecer dificuldades de evidência de uma ou outra atitude. Com isso, queremos dizer que, em uma análise de movimento, alguns fatores podem estar negligenciados a ponto de não poderem ser identificados, enquanto outros podem estar tão fortemente marcados, a ponto de se sobrepor aos demais. Em casos como esses, Laban fala do esforço ou ação incompleta, na qual somente dois fatores seriam verificáveis e confeririam forma ao movimento. Neste caso, na combinação de qualidades de esforço entre dois fatores, haverá sempre uma atitude mais determinada, mais intensa.

Uma variação dessa incompletude seria a presença do fator fluência, que ocuparia o lugar de um dos três fatores, deixando um deles em estado latente e alterando os ímpetos de movimento. Laban (1978) explica que, nestes casos, as qualidades das ações corporais se diferem por serem decorrentes do ímpeto do movimento, o que significa dizer que “as forças propulsoras que levam à atividade podem ser compostas por outros fatores além apenas dos de Peso, Tempo e Espaço” (LABAN, 1978, p.127). Deliberados ou inconscientemente, as ações incompletas e os diferentes ímpetos do movimento, gerados pela fluência, fazem parte do todo expressivo e apontam para uma variedade de atitudes internas. Em ordem prática, as ações incompletas, frequentemente, dizem respeito a momentos de transição entre esforços e podem assumir a função de recuperação entre ações essenciais.

Como ações incompletas, geradas pela conjugação de apenas dois elementos, Laban sugere as duplas extremas: *acordado-onírico*, *remoto-perto* e *estável-móvel*. Resumimos no Quadro 13, as sugestões de Laban sobre as ações incompletas:

Quadro 13 - Ações Corporais Incompletas

ESFORÇO INCOMPLETO	ÊNFASE	INFORMANDO SOBRE	CARACTERÍSTICAS
Acordado	Espaço-Tempo	Onde e Quando	Consciente, certo ou incerto, pode agir súbita ou gradualmente, ser contido ou centrado.
Onírico	Fluência-Peso	Como e O quê	Inconsciente, difuso ou nítido, triste ou exaltado.
Remoto	Espaço-Fluência	Onde e Como	De destaque, pode incluir foco próprio ou universal, junto com controle ou abandono.
Perto	Peso-Tempo	O quê e Quando	De presença, pode ser dotado de impacto caloroso ou de consideração, pode expressar forte ligação afetiva ou toque superficial.
Estável	Espaço-Peso	Onde e O quê	De constância, pode ser resoluta teimosa ou sensitivamente receptiva. Pode ser sólida, poderosa ou delicadamente pontilhada.
Móvel	Tempo-Fluência	Quando e Como	De adaptabilidade, pode ser fácil ou tenaz, estabelecendo-se gradualmente ou mudando de súbito.

Fonte: Elaborado pela autora, com adaptação de Laban (1978).

Faz-se notar que, neste caso, as características parecem ser menos objetivas e determinadas, uma vez que, sendo a ação incompleta e analisada a partir de apenas dois fatores, há margens para maiores interpretações nas qualidades das ações. Essas configurações, a nosso ver, trazem à tona a complexidade do objeto que é o movimento e nos fazem lembrar, como bem enfatizava Laban (1978), que elementos e fatores do movimento se constituem por agrupamentos e não, simplesmente, por suas somas, apontando para uma relação na qual muitas vezes os elementos isolados, que tentamos mensurar, se fundem ou submergem uns diante de outros, não se deixando revelar.

É preciso, então, olhar para o todo que adquire relevância e que comprova uma vez mais que nenhum dos elementos isolados pode preenchê-lo. Em resumo, o que queremos afirmar é que, mesmo diante de todas as ferramentas desenvolvidas pelo teórico, o movimento estará sempre em escape: o que alcançaremos em sua observação e análise são aproximações de sentido em interpretações parentadas, mas precisamos ter em mente que a significação, assim como o

movimento, é ininterrupta. Feita essa relevante observação, sigamos para o último conjunto de variações de ações incompletas, que contempla o fator fluência em substituição a um dos outros três e que daria origem ao que Laban chamou de ímpetos.

Como vimos, em uma ação de esforço básica conjugam-se Peso, Espaço e Tempo, enquanto o fator Fluência permanece latente. Essa combinação de qualidades de esforços originaria, então, o **Ímpeto de Ação**. Quando a fluência substitui, com uma ou mais de suas qualidades (controlada/livre) a qualidade do Peso, reduz-se o significado corporal do movimento, que deixa de ser suportado por um esforço ativo de peso. Essa conjugação é denominada **Ímpeto de Visão**. Por outro lado, quando o fator substituído pela Fluência é o Tempo, a atitude interna relativa ao tempo está em repouso e dá ao movimento a qualidade de fascínio. Tem-se, então, o **Ímpeto de Encanto**. Uma vez que a Fluência substitua o Espaço, deixam de se evidenciar atitudes relativas à forma, e o que ocorre é que as ações corporais tornam-se expressivas da emoção e do sentimento. Fala-se, assim, do **Ímpeto de Paixão**.

Laban (1978) conclui, então, sua classificação e caracterização das variações possíveis das qualidades do movimento, no que tange aos fatores que o constituem e às ações completas ou não, que são geradas na combinação desses esforços internos. Ele entende assim que os esforços e suas múltiplas nuances por nós produzidas se espelham nas ações corporais e que, conscientes desse trâmite, não só os artistas, mas todo os afins teriam maior capacidade do domínio de seu movimento e, conseqüentemente, de seus modos de expressão.

Para o autor, o indivíduo que domina fisicamente o Espaço tem Atenção; se domina sua relação com o Peso, tem Intenção; se se ajusta no Tempo, tem Decisão. Com esses três elementos seria possível controlar a qualidade do movimento individual, uma vez que o indivíduo tome consciência de suas ações de percepção e expressão, visto que, para o autor: “Atenção, Intenção e Decisão são estágios de preparação interior de uma ação corporal externa. Esta se atualiza quando o esforço, através da fluência do movimento, encontra sua expressão concreta no corpo” (LABAN, 1978, p.131). Ciente desses fatores, um bailarino, por exemplo, pode construir uma mesma sequência coreográfica de distintas maneiras, alterando um ou outro fator.

Encerramos assim nossa discriminação sobre o sistema da Eukinética, bem como os elementos que a conformam. Com isso, concluímos a apresentação de algumas de nossas ferramentas de análise, que serão retomadas quando nosso objeto empírico estiver sendo avaliado. Pelo momento, e considerando as ressalvas já justificadas, iremos falar brevemente dos elementos do sistema Corêutica, guardando atenção a dois deles.

8.4 Corêutica

A Corêutica é o estudo da organização espacial dos movimentos, pensados a partir do corpo, ou seja, o espaço corêutico é concebido diante de cada corpo, garantindo um território pessoal a cada indivíduo. Essa relação entre corpo e espaço pode ser analisada nas direções Espaço>Corpo ou Corpo>Espaço, ou seja, no primeiro caso, toma-se o corpo ou partes dele como ponto de referência direcional, enquanto, no segundo, é o espaço físico (praça, palco, etc) que se torna ponto de referência para o corpo.

Um dos principais elementos desse sistema é a Kinesfera, à qual já fomos apresentados. É nela que as formas espaciais consideradas pela Corêutica são analisadas, nos fazendo lembrar, uma vez mais, da individualidade desse território compatível entre corpo e espaço. Dentro dos elementos da Corêutica, interessar-nos-á esse conceito de Kinesfera que, a nosso ver, remete a uma esfera ambígua de mistura e continuidade entre corpo e espaço.

Esse espaço próprio, que se constrói na evolução do movimento, nos parece aquele ao qual o filósofo português José Gil chamará espaço do corpo, conceito aqui consonante. Diferente do espaço objetivo, esse seria um espaço criado, construído, um prolongamento paradoxal do corpo, pois, ainda que se difira do espaço físico, é dele dependente. É investido de afetos, forças, texturas, valores emocionais e potências, como explica o autor:

Embora invisíveis, o espaço, o ar adquirem texturas diversas. Tornam-se densos ou tênues, tonificantes ou irrespiráveis. Como se recobrissem as coisas com um invólucro semelhante à pele: o espaço do corpo é a pele que se prolonga no espaço, a pele tornada espaço. Daí a extrema proximidade das coisas e do corpo. (GIL, 2004, p.47)

É diante desse prolongamento que encontramos instantes de **forma**, momentos de ordem espontânea, frutos da atualização de todos esses elementos que pairam no espaço. As formas são outro conceito da Corêutica do qual vamos nos apropriar, refletindo sobre o caráter

subjetivo que elas podem expressar. Em Rengel (2003), a forma corêutica diz respeito a um arranjo espacial, que tem uma energia direcional e um intervalo espacial, que é a tensão entre as direções. Laban irá desenvolver vários parâmetros e categorias relacionais para refletir sobre essas formas do corpo no espaço tais como: **níveis, dimensões, planos e volume**. No entanto, não é o caso de seguirmos por esse caminho.

Da Corêutica herdaremos as reflexões sobre o espaço do corpo e suas formas em movimento, esperando, com isso, cercar nossas questões, uma vez que acreditamos que entre o corpo e o espaço se articulam a informação e o gesto. Essa articulação dependeria de uma rede complexa na qual: a forma informa sobre o gesto. A informação lhe dá forma. O gesto conforma a informação. Tudo isso acontece como atualização das potências do corpo, de maneira espontânea e provisória, perante os elementos do espaço. Sendo assim, se ousarmos uma aproximação conceitual que envolva as noções aqui tratadas, diríamos que o gesto é um instante do movimento no qual infosgnos se conjugam em uma forma provisória, que é atualizada no corpo perante um espaço presentificado.

Portanto, temos o gesto como um conjunto atualizado de informações que ganham a forma de um instante preenchido pelas potências do corpo e dos espaços. Esses espaços, vistos em variedade de sentido, bem como os apontamentos que relacionam a informação e o gesto, serão retomados adiante. Antes, porém, abordaremos uma questão essencial ao nosso objeto empírico: a improvisação em dança.

9 ACASO E IMPROVISACÃO EM DANÇA

Ao abrir as portas para múltiplos artistas, a *Judson Memorial Church* testemunhou a emergência da dança, pós-moderna em Nova York. Foi lá que, em 1962, surgiu o *Judson Dance Theater*, um grupo que reunia músicos, escritores, cineastas, bailarinos e artistas plásticos que se propunham a vivenciar, sem maiores comedimentos, a criação em dança. Muitos deles vinham de um *workshop* de composição com o músico e coreógrafo Robert Dunn (1928-1996) que, além de ter colaborado com Merce Cunningham (1919-2009), traduziu para o universo da dança ideias, atitudes e técnicas do acaso que aprendera com o músico e compositor John Cage (1912-1992). Nessa atmosfera, o comprometimento dos artistas era o de promover rupturas com a dança moderna acadêmica, despojando-se de formas, usufruindo da causalidade e desmistificando a arte. Alguns nomes, então desconhecidos, que surgiram desse movimento foram: Simoni Forti, Yvone Rainer, Steve Paxton, Lucinda Childs, David Gordon e Trisha Brown.

Anterior a essa vanguarda artística que ganha força nos anos 60 está, segundo Muniz (2011), um momento profundamente transformador, no que tange ao rumo que os artistas da dança moderna iriam seguir. Para a autora, na década de 40 iniciar-se-ia a configuração de um novo ciclo da dança, impulsionado, principalmente, pelas inovações de Cunningham, em Nova York e Anna Halprin, nascida em 1920, em São Francisco. Desenvolvendo novos princípios, conceitos e procedimentos decisivos e modificadores das estruturas e da própria noção do que seria a dança, ambos colaboraram com o estabelecimento das bases de transformação que seriam, posteriormente, articuladas e produzidas pelos artistas da pós-modernidade. Sob todas essas influências, interessa-nos aqui marcar dois preceitos vastamente trabalhados por tais coreógrafos, e que a nosso ver estão associados um ao outro de maneira conceitual. São eles, respectivamente, **o acaso e a improvisação**.

A introdução do acaso na composição coreográfica talvez tenha sido a mais notória e vigorosa contribuição de Cunningham para a inovação da pesquisa e criação em dança. Gil (2004) nos explica que o acaso e a decomposição de sequências foram os modos primordiais a partir dos quais Cunningham buscou se desembaraçar de três princípios da dança clássica e da dança

moderna - em especial aquela de Martha Graham¹⁵². São eles: o princípio da expressão, no qual o movimento é tratado como a expressão de uma emoção humana; o princípio da sublimidade, que afirma o primado do inteligível sobre o sensível; e um princípio de organização, que toma o corpo do bailarino como um todo orgânico, cujos movimentos convergem para um fim.

Seguindo esse caminho de contraposições, Cunningham dá início a uma nova gênese de coreografias que deixam o conteúdo expressionista em direção a formatos aparentemente esvaziados, que negam as formas miméticas sem, no entanto, rejeitar toda a forma do movimento. Ao contrário, ele irá privilegiar o movimento em si, tentando “limpá-lo” de todo tipo de conteúdo interpretativo e deixando-o entrar em contato com eventos aleatórios. Para além, o coreógrafo combate não só o mimetismo nos gestos dançados, como também o das figuras que compõem o espaço cênico, que é por ele descentralizado; e o mimetismo interior, que crê no corpo como tradutor de emoções do sujeito. Assumindo a imprevisibilidade dos fatos como base de suas composições, Cunningham desarticula o corpo, a música, o espaço e o movimento, causando grande renovação na dança. Como quer Gil:

Os efeitos da adoção do acaso como método coreográfico vão em todas as direções: deixando de ser finalizado, o movimento já não parte de um centro intencional, quer dizer, de um sujeito que tem sentimentos pessoais e que quer exprimi-los de uma certa maneira. **De fato, é a própria noção de sujeito (ou de “corpo-sujeito”) que tende a desaparecer.** (GIL, 2004, p.29, grifo nosso)

De modo geral, nos corpos dessa geração de artistas sessentistas, a dança experimentara uma vasta renovação, em que os bailarinos insurgiam contra leis deterministas e buscavam destituir as relações de causa e efeito. É nessa esteira que se destacam as proposições da bailarina, coreógrafa e *performer* americana Anna Halprin que, negando o encadeamento e a continuidade apriorística do movimento, trabalhava o corpo como uma escritura de indeterminações. A artista é uma das responsáveis pelo forte ímpeto que a improvisação ganhou na dança.

¹⁵² Marta Graham (1894-1991), notável bailarina e coreógrafa da dança moderna americana de quem Merce Cunningham foi discípulo e, posteriormente, negou princípios. Com inclinações expressionistas e tendo seguido a *Denishawn School*, Graham inspirava-se em rituais e na mitologia, buscando revelar o espírito humano pelo movimento. Para mais informações ver: História da dança no Ocidente. Bourcier, 2001, p.273-285.

Muniz (2011) ressalta que Halprin elaborou seu próprio método, que seria a improvisação estruturada, na qual haveria exercícios e/ou tarefas a se realizar no ato da dança. Com esse método, ela vislumbra o corpo diante de sua capacidade de explorar e expandir suas possibilidades em uma composição imprevista de dança, na qual elementos independentes encontram ordem harmônica própria. A partir do jogo da invenção de parâmetros para o movimento e da experimentação dos bailarinos, seu papel como diretora seria o de editar e organizar todo o material produzido em um modo de apresentação. Diante de tal metodologia, o maior interesse da artista era o de dar ao intérprete liberdade e possibilidade para descobrir e criar sua própria linguagem e se mover por intermédio da consciência cinestésica.

Como consequência disso, o bailarino torna-se apto a produzir seu próprio material coreográfico e é capaz de criar seu repertório de movimento, explorando novos territórios que ultrapassariam os códigos nele impressos. Halprin interessava-se por uma decodificação do movimento, por um desprendimento dos automatismos da dança e, nesse sentido, inspirava-se na natureza, nos rituais, nos gestos e ações cotidianas para realizar trabalhos que favorecessem uma linguagem comum e dessem ao bailarino distintas possibilidades de criação.

Outro ponto a se destacar, no que diz respeito às inovações que Halprin trouxe para a dança pós-moderna, é a transgressão do espaço cênico, ou seja, a abertura que ela promove para a ocupação de espaços públicos e meio ambiente via dança, aspecto que posteriormente seria profundamente explorado por artistas como Trisha Brown¹⁵³, citando apenas uma. Muniz (2011) e Macel (2011) sugerem que o casamento de Anna com Lawrence Halprin, em 1940, tenha sido decisivo nessa trajetória, uma vez que ele havia estudado arquitetura em Harvard com o fundador da Bauhaus, Walter Gropius. Ele chegou até mesmo a construir uma plataforma de dança ao ar livre na residência californiana na qual o casal se instalou no fim da segunda guerra mundial, e que foi frequentada por inúmeros artistas da época. Sobre a apropriação do espaço pela dança, Halprin afirma:

¹⁵³ Nos anos de 1960, Trisha Brown (1936) participou dos ateliês de Anna Halprin, experimentando seu método de improvisação e o uso de espaços não convencionais. Trisha acrescentou a esses elementos investigações em torno da gravidade, do peso do corpo e da interação com o público, criando os célebres *Early Works* (1963-75), em que explorava, principalmente, fachadas e telhados de prédios, galerias e ambientes naturais. Das primeiras investigações em cenas alternativas até a ida aos palcos, um questionamento parece atravessar sua dança: as implicações da relação corpo-espaço.

Fundamentalmente, nosso objetivo era de fazer com que a dança tivesse o direito de circular por toda a cidade. Podíamos obter permissão de produzi-la em um parque, mas o que queríamos era utilizar a cidade como bem nos conviesse. Na verdade, de certa maneira, nós contestávamos os limites impostos aos artistas que trabalhavam no espaço. (HALPRIN, 2009, p.13¹⁵⁴ *apud* MACEL, 2011, p.243)¹⁵⁵

Retomando a questão da improvisação, destacamos que em Halprin ela é, originalmente, uma ferramenta pela qual o bailarino é motivado a explorar sua subjetividade e sua relação com o espaço, buscando um novo sentido no próprio fazer da dança. No entanto e por fim, é preciso destacar o tratamento que Halprin dá à improvisação quando a leva direto para a cena, deslocando-a, nesse intento, desse emprego na composição coreográfica para a função da própria performance ou, melhor dizendo, dando à improvisação outro papel e lhe garantindo maior relevância.

Nesse exercício, o foco da improvisação passa a estar no acontecimento como experiência, no instante inédito de composição da dança em corpos nela e por ela plenamente comprometidos. Esse processo momentâneo de arranjos súbitos implica e “embarça” não só o bailarino, como também o espectador e, ainda, o tempo e o espaço em que o evento ocorre. É nessa rede e, somente através dela, que o movimento poderá ganhar algum sentido, que, aliás, no fim do acontecer, logo escapará. Nessa improvisação enquanto performance, o público é não só considerado no acontecer, como é também participante, implicado direta e criativamente. Esse é um aspecto bastante experimentado pela dança pós-moderna, contribuição que tem em Halprin um nome forte.

Versando sobre o modo como essa mesma artista procura promover a dissolução dos paradigmas modernistas que se voltam para a relação causa e efeito, Louppe (2004) nos apresenta uma relevante afirmação sobre as práticas de indeterminação, tais como a improvisação: vejamos:

¹⁵⁴ Ana Halprin. *Trente années de transformations par la danse. Entretien avec Nancy Stark Smith, 1989. Dans Rachel Kaplan, Mouvement de vie. 60 ans de recherches, de créations et de transformations par la danse, trad. de l'anglais (États-Unis) par É. Argaud et D. Luccioni, Bruxelles, Contredanse, 2009, p.13.*

¹⁵⁵ *Au fond, notre but était d'arriver à faire que la danse ait le droit de circuler dans la ville tout entière. On pouvait obtenir la permission de se produire dans un parc, mais ce qu'on voulait, c'était utiliser la ville comme bon nous semblait. En fait, d'une certaine manière, nous contestait les contraintes imposées aux artistes qui travaillaient dans l'espace.*

Anna Halprin começa por isolar partes do corpo que ela faz mover sem as encadear, em uma continuidade que determinaria um caminho dado *a priori*. Em seguida, ela elabora as listas de movimentos sobre as partições em série, e o recurso a esses movimentos é aleatório; o corpo, como partição não programada pela biologia, já é em si mesmo uma escritura de, ao mesmo tempo, indeterminação - como herdado de Cage e Cunningham -, mas também de imprevisão, noção importante para a geração de dançarinos dos anos 60. **Pois que o imprevisível é, na verdade, altamente determinado pela história do "eu" que improvisa e deixa escapar uma memória gestual já inscrita.** Mas, ao mesmo tempo, as práticas de indeterminação vão deslocar a intervenção do sujeito de maneira a obliterar essa memória. (LOUPPE, 2004, p.79, grifo nosso, tradução nossa)¹⁵⁶

Desse entendimento do corpo enquanto escritura, exemplificado pelo método de Halprin, podemos destacar que Louppe nos oferece uma tessitura da qual participam não só os elementos imprevisíveis de um acontecimento, mas também aqueles que, em certa medida, já integram o sujeito. O exemplo citado descreve a improvisação como uma ferramenta de descoberta, que no esforço da repetição iria levar o bailarino a articular outros caminhos para o seu movimento – neste caso, ele acessa uma memória gestual variadas vezes, a fim de alterá-la. O que ela nomeia como memória gestual, a nosso ver, diz respeito aos registros de experiências anteriores no espaço e que permaneceram no corpo-sujeito. Isso nos remete a uma espécie de informação que pode ser acessada, retomada, reorganizada, pois que incorporada. Haveria assim um quê de previsto no improvisado?

Na realidade, o que chamamos de previsto é uma espécie, se assim podemos dizer, de matéria prima do movimento que irá se transformar quando esse, efetivamente, for realizado. Ajustando o termo tratar-se-ia mais de um antevisto – ou seja, algo que já se viu, com o qual já houve contato ou experiência -, do que um previsto, no sentido de algo que “virá a ser”, conjeturado com antecedência. Há sempre uma inscrição conjunta à escritura, elas são como marcas de nosso trajeto na carne.

Essa inscrição é extremamente particular e singular, pois diz dos pertencimentos do sujeito em inúmeras esferas, sejam elas sociais, artísticas, culturais, políticas, antropológicas, entre

¹⁵⁶ *Anna Halprin commence par isoler des parties du corps qu'elle fait mouvoir sans les enchaîner à une continuité qui déterminerait un "chemin" donné d'avance. Puis elle dresse des listes de mouvements sur des partitions en série, et le recours à ces mouvements est aléatoire; le corps, comme partition non programmée par la biologie, devient déjà en soi une écriture à la fois de l'indeterminacy` héritée de Cage et Cunningham, mais aussi de l' unpredictable, notion importante pour les générations de danseurs des années 60. Car l'imprévisible est en fait hautement déterminé par l'histoire du 'moi' qui improvise et laisse échapper une mémoire gestuelle déjà inscrite. Mais dans le même temps, les pratiques de indétermination vont déplacer l'intervention du sujet de façon à oblitérer cette mémoire.*

várias outras. Elas dizem respeito às presenças e frequências de um corpo, aos espaços por ele experimentados e nele, de algum modo, registrados. Profundas ou superficiais, essas inscrições, se acionadas, integram e são determinantes do modo de escrita do corpo no espaço. Trata-se de uma essência do que, em certo instante, há no corpo de quem se propõe ao movimento e do que é posto em questão nesse ato; podem ser códigos de danças anteriores, instruções da gestosfera, desejos suscitados, aspectos emergentes de uma cultura, etc.

Consideraremos todas essas manifestações - usando a expressão de Katz (2010) -, como uma **coleção de informações que se colaram ao corpo**, um emaranhado de unidades indistinguíveis: um potente conjunto de informações prontas a se atualizar, disponíveis, à espera de irromper em movimento, de abandonar sua organização para, então, se reorganizarem. Essa dinâmica coleção de informações em potência é matéria prima inscrita no corpo e é do que ele dispõe para si inscrever e escrever no espaço. Na improvisação é este o conteúdo que entra em jogo, mas, lembremos, o corpo que o contém está plenamente imbricado e implicado com seu entorno. No formato de performance, aquele no qual a improvisação é o próprio acontecimento da dança, este enlace entre o corpo e o espaço torna-se ainda mais evidente, pois o artista precisa lidar prontamente com aquilo que o cerca.

9.1 Das alteridades e travessias

Para verticalizarmos a discussão sobre a improvisação em dança, devemos lembrar que, no que diz respeito ao corpo, já subvertemos a dualidade da categoria dentro-fora, recusando a ontologia clássica do termo que o considera como uma realidade biológica fechada, íntima e referenciada a uma essência.

Nesse contexto, Julie Perrin, professora e pesquisadora da Universidade Paris 8, traz à tona a discussão sobre a corporeidade - proposta por seu colega de universidade Michel Bernard - , para sugerir e demonstrar como a dança, assim como as demais expressões da arte contemporânea, conduzem o olhar para outra compreensão do corpo que rompe com a noção de que ele seja uma entidade fixa e objetiva, uma estrutura orgânica permanente. As práticas artísticas desbordariam assim o que, usualmente, a terminologia seria capaz de suportar ou suportar.

A corporeidade, na noção de Bernard, apresentada por Perrin (2006), é vista por essa abertura. É uma noção plástica do corpo aberto e que é, ao mesmo tempo, indício e reflexo da cultura, do imaginário, de nossas práticas sociais e políticas, de modo geral. O termo corporeidade dá conta de uma realidade movente, instável; traduz a imagem da rede de forças e intensidades pela qual somos atravessados e as quais atravessamos, continuamente. Nessa trama interessa a Bernard a estrutura por trás das sensações, uma vez que são elas mesmas que estão a ultrapassar, incessantemente, as fronteiras do que entendemos, ordinariamente, como corpo. Se a corporeidade é a abertura, a sensorialidade é o permanente atravessamento. A corporeidade é, assim, regida pela sensorialidade que é, em si mesma, travessia. Há na corporeidade uma destinação desenfreada de sensações, ela está sempre além do corpo, ao qual não cabe a cerradura.

Nesse ponto da discussão, Perrin (2006) compreende uma aproximação conceitual entre a corporeidade em Bernard (2001)¹⁵⁷ apud Perrin (2006) e a carne – uma vez mais o conceito aqui emerge - em Merleau-Ponty (2000). Do ponto de vista da fenomenologia merleau-pontyana, Bernard – que não integra tal doutrina filosófica -, retém a questão da reversibilidade das sensações, analisada diante da imagem do quiasma que, como já vimos, remete ao entrelaçamento e transitividade dos sentidos, tendo eles a propriedade de serem reversíveis - como o tocante, tocável que toca a si mesmo.

Essa operação reversa das sensações, que se influenciam mutuamente, organiza nossa relação no e com o mundo de modo recíproco e confluyente. Este modo de estar no mundo - que é o da carne -, amalgama e tece, corpo sensível e mundo. O que Perrin, em certa medida, parece concluir com a sugestão desse paralelo é que é a esse corpo sensível confundido na carne que Bernard se dirige ao definir sua ideia de corporeidade. Conjugando os dois conceitos, podemos então apresentar a corporeidade como uma provisória diferenciação na carne, uma espécie de relevo em sua extensão, confeccionado em suas próprias saliências e reentrâncias. Provisória e também singular, uma vez que essa estrutura de sensorialidade, coesa à percepção do mundo, é variante e ao mesmo tempo determinante, inclusive dos modos de movimento, como demonstra Perrin na passagem abaixo.

¹⁵⁷ Michel Bernard. *Essai d'analyse du concept d'organisme. Ses implications philosophiques ou épistémologiques et conséquence dans le discours et la pratique de la danse. De la création choréographique*, Pantin, Centre national de la danse. Recherches, 2001.

Se o traço do pintor nos diz Merleau-Ponty, surge como resposta às sensações produzidas pelo mundo em seu corpo, do mesmo modo, **o gesto do bailarino emana sua percepção do mundo e torna visível, reciprocamente, um projeto sensível tanto quanto estético. O gesto é a invenção de uma relação com o mundo, de um ponto de vista.** A corporeidade dançante, no centro da proposta coreográfica, experimenta assim metamorfoses incessantes da qual cada criação é testemunha. "O bailarino está em um processo de produção de alteridade jamais fixada... ele *se alterisa*, se podemos permitir esse neologismo. É isso o que chamo de embriaguez das metamorfoses", escreve Michel Bernard. O imaginário próprio a cada artista opera como um filtro entre ele e o mundo; e a obra, longe de ser o simples decalque do mundo, traduz uma percepção imaginária do real completamente singular. Esta faculdade de ficção está plena de sensações; ela forja a carne de uma obra coreográfica e determina um projeto corporal. (PERRIN, 2006, p.103, grifo nosso, tradução nossa)¹⁵⁸

O imaginário, que é uma ficção individual sobre o mundo, está pleno de sensações reais do mundo. No canal da arte, a construção de uma obra é a criação de carne para o imaginário, é reverter sensações – que são uma interpretação singular do mundo – em imagens para o mundo. Em consequência, o gesto do dançarino seria um projeto sensível e estético de sua percepção do mundo que se torna visível na dança, portanto, projeção de um imaginário. O gesto é, assim, uma vez mais, mediação – haja vistas as explanações de Agambem, anteriormente mencionadas.

Outro ponto de destaque no texto supracitado, focado na questão do movimento que emerge na experiência da dança, é a centralidade do conceito de alteridade na fala de Bernard. Dedicando um artigo à discussão do tema “alteridade originária”, Bernard (2001) a situa como matriz de constituição da corporeidade que, por outro lado, inerva e determina todo nosso processo sensório e motor. Por tais características, ele acredita que a alteridade se manifeste, primordialmente, na dança, em uma orquestração estética ilimitada - via que o autor seguirá como já veremos -, a fim de desmistificar a improvisação. Antes disso, abordemos melhor o conceito em questão.

¹⁵⁸ *Si le tracé du peintre, nous dit Merleau-Ponty, jaillit comme réponse aux sensations produites par le monde en son corps, de même, le geste du danseur emane de sa perception du monde et rend visible, réciproquement, un projet sensible tout autant qu'esthétique. Le geste est l'invention d'un rapport au monde, d'un point de vue. La corporéité dansante, au coeur du propos chorégraphique, subit alors des métamorphoses incessantes dont chaque création témoigne. « Le danseur est dans un processus de production d'altérité jamais figée... il s'altérise, si l'on peut se permettre ce néologisme. C'est ce que j'appelle l'ivresse des métamorphoses », écrit Michel Bernard. L'imaginaire propre à chaque artiste opère comme un filtre entre le monde et lui, et l'oeuvre, loin d'être le simple décalque du monde, traduit une perception imaginaire du réel toute singulière. Cette faculté de fiction est pétrie de sensation; elle forge la chair d'une oeuvre chorégraphique et détermine un projet corporel.*

Passando o termo em revista, Bernard (2001) nos faz entender que a alteridade não designa uma coisa existente ou uma referência empírica, ao contrário, é uma categoria abstrata que suscita e engendra uma relação por exigência de conhecimento e identificação, acomodando o imprevisto e garantindo o reconhecimento e domínio que constituem todo ato cognitivo. Dessa forma, a alteridade é, em certa medida, uma resposta negativa à procura da identidade, uma vez que busca reduzir um evento insólito e desestabilizante ao que já foi visto, pensado e ao que possa ser reconhecido. Fenômeno estrangeiro a princípio, a alteridade é contingente e, em certa medida, ameaça à essência permanente e profunda da identidade. Estrangeiridade plena de desejo de identificação, ela suscita referências relacionais e produz, de certa maneira, garantias contra o imprevisto. É a diferença à procura de pares. É outro que em mim se torna eu.

A alteridade está entre o fenômeno percebido e a maneira de percebê-lo como distinto a uma corporeidade e em um ambiente, oferecendo-se como efeito de uma diferenciação. Esse processo, que é do mundo material, mas também da temporalidade que o habita, conjuga várias modalidades, segundo os níveis em que se situa, e dos quais sete são enumerados por Bernard (2001). São eles: o nível físico, biológico, psíquico, sociológico, antropológico, filosófico e o da percepção estética. Não nos ateremos à discriminação de tais categorias, pois, compreendido o conceito de alteridade, nos interessa agora refletir sobre outro caminho traçado pelo mesmo autor, aquele em que ele busca a desmistificação da improvisação em direção a essa alteridade originária.

Nessa interessante reflexão, Bernard (2006) caminha do mito à experiência. Ele toma o entendimento do termo *improvisar* a fim de confrontar a ideia dominante de que a improvisação promova a emergência de uma subjetividade revelada de modo espontâneo. E, explorando outra direção, o autor constrói um raciocínio a partir do qual o que estaria em jogo seria nossa alteridade originária.

Segundo esse trajeto, o entendimento da improvisação enquanto processo que permite a criação instintiva ou imaginária de algo imprevisto, capaz de subverter o hábito e revelar o insólito - e também como ato libertador que rejeita um código e rompe com uma ordem artificial em prol de uma pulsão - vai ao encontro de uma positividade travestida em negatividade. Isso se explica pelo fato de que, assim vista, a estratégia da improvisação

estaria, ela também, fundada em uma normatividade, na medida em que se propõe à revelação “da ordem autárquica de um fundo ontológico originário e subjetivo oculto” (BERNARD, 2006, p.130, tradução nossa)¹⁵⁹.

Nesse sentido, o autor sugere três efeitos maiores que esse mito da improvisação pode causar. O primeiro diz respeito à crença em uma liberdade pura do sujeito, a um crédito na autonomia de um poder individual que, do ponto de vista ideológico e político, desconsidera as interferências do sistema institucional no indivíduo e, portanto, é falsa ou no mínimo ingênua. Como um corolário a esse efeito está a legitimação de uma criatividade fundamentada no “eu” e que camufla todo o processo de codificação que é inerente e está em jogo na ação do improvisado em dança. O terceiro efeito, que para o autor é o mais problemático para a filosofia, é a consideração de que a improvisação faz coincidir o sujeito com ele mesmo, ou seja, ela promoveria a revelação de uma identidade primordial em uma presença instantânea que irá, assim, desconsiderar a diferença que habita a alteridade originária que move nosso sentir.

É por esse terceiro ponto que Bernard (2006) propõe um retorno à experiência para desconstruir o mito da improvisação e inventar novas práticas e discursos para explorar e desenvolver a corporeidade artística que, para ele, teria, irremediavelmente, a alteridade do sentir como matriz originária e fundadora. Longe de se reduzir a uma emanção do ser oculto e imprevisível do sujeito, a improvisação abre-se a um desejo de jogo e confrontação com os limites objetivos do entorno, mesurados pelo sentir. Especificamente sobre a dança o autor afirma:

¹⁵⁹ *De l'ordre autarcique d'un fonds ontologique originnaire et subjectif caché.*

Em outras palavras, a improvisação dançada é *a priori* um trabalho instituidor e primordial da corporeidade sobre ela mesma em sua relação com o ambiente espaço-temporal, material, vital e humano. Ela é, a cada vez, uma exploração postural, kinestésica e gestualmente indeterminada em função de situações gravitárias, espaço-temporais, materiais e intercorporais variadas, deliberadamente escolhidas: escolha capital, uma vez que ela delimita a fronteira entre o fazer e o não fazer e assim estabelece a linha divisória que altera, no senso etimológico, e então dualiza a configuração sensorio-motora da corporeidade por sua estruturação cambiante, seu agenciamento múltiplo e instável de sombra e de luz, de figura-fundo, de estático-dinâmico, de fechamento-abertura, de transitivo-reflexivo, vertical-horizontal, etc. (BERNARD, 2006, p.132, tradução nossa)¹⁶⁰

A corporeidade traz em si um mecanismo de microdiferenciações promovidas por uma espécie de reverberação do quiasma perceptivo-sensorio que a integra e que é originária da própria alteridade do sentir. É isso o que se conjuga no desejo e no processo de improvisação. O modo como essas metamorfoses se produzem dizem respeito, no entendimento de Bernard, aos entrelaçamentos e desdobramentos de cada impressão sensorial que se tem. De maneira múltipla e instável, toda sensação produz simulacros dinâmicos que a amplificam, modulam, alteram e desestabilizam, incessantemente. Essa simulação, que é da ordem da criação ficcional, é o próprio imaginário.

Assim, o autor afirma que a produção concreta do movimento dançado é uma espécie de alteridade continuada, que se efetua por cinco operadores em três distintos níveis, a saber: posturas e atitudes; deslocamentos e gestos; e, enfim, as expressões. Citaremos, brevemente, o primeiro e último nível e em seguida discutiremos o segundo, que reúne elementos mais coincidentes com a nossa pesquisa.

A primeira categoria diz respeito à epifania neurofisiológica em torno dos já apresentados pré-movimentos, propostos por Godard (1994; 1995) e que considera que cada postura é plasticamente moldada por atitudes anteriores, que remetem a uma alteridade profunda. A terceira categoria diz da expressividade enquanto um mecanismo de diferenciação provocada

¹⁶⁰ *Autrement dit, l'improvisation dansée est a priori un travail foncier et primordial de la corporéité sur elle-même dans son rapport avec son environnement spatio-temporel, materiel, vital et humain. Elle est chaque fois une exploration postural, kinesthésique et gestuelle indéfinie en fonction de situations gravitaires, spatio-temporelles, matérielles et intercorporelles variées délibérément choisies: choix capital, d'ailleurs, puisqu'il délimite la frontier du faire et du non-faire et par là instaure la ligne de partage qui altère, au sens étymologique, et donc dualise la configuration sensorimotrice de la corporéité par sa structuration changeante, son agencement multiple et instable d'ombre et de lumière, de figure-fond, de statique-dynamique, de fermeture-ouverture, de transitif-réflexif, intensif-extensif, vertical-horizontal, etc. (...)*

por uma pulsão autoafetiva, que faz ressuscitar o objeto de desejo, do qual aqui não trataremos.

O segundo nível solicitado pela dança, que é o que mais nos interessa no momento, coloca o bailarino no papel simultâneo de receptáculo e produtor-agente. Ou seja, resguarda aos deslocamentos e gestos a função de modificar nossa apreensão sensorial das coisas e do meio, apreensão essa que implica uma projeção imanente de ficções. Desse modo, a cada objeto percebido é atribuído um desenho e uma carga imaginária revelada e instituída pelo bailarino em movimento. As qualidades sensíveis dos objetos (forma, volume, cor, textura, significação, funcionalidade, peso, etc) podem então ser apreendidas, conjuntamente, por nossos órgãos sensórios e, então, restituídas e tornadas visíveis pela corporeidade, tudo isso no acontecimento dançado.

Compreendemos, diante do exposto, que no esforço de desmistificação da improvisação Bernard (2006) provoca um deslocamento que dirige a constituição do movimento da singularidade do *eu* para a pluralidade do *alter* (outro) – embora ambos estejam, necessariamente, imbricados. Se o mito diz respeito à subjetivação, às maneiras como uma espécie de sujeito interior se revela e se apresenta via corpo, a experiência, ao contrário, aponta para as projeções da corporeidade plenas de indícios alheios. No exercício da improvisação, o sujeito singular está implicado, embolado, misturado e enlaçado na carne – que é um todo – do eu, do outro e das coisas do mundo. O corpo sensível e aberto é um agenciamento de múltiplas alteridades de distintas categorias, é o resultado instantâneo e provisório de sua reflexividade sensório-motora e do imaginário que dela advém.

Podemos afirmar, sucintamente, que esse traçado da improvisação, com o qual corroboramos, integra e projeta, simultaneamente, o corpo no espaço diante do que lhe é outro. Essa hipótese vai ao encontro de nossos objetivos discursivos e, no que tange ao recorte dessa pesquisa, retomamos as qualidades sensíveis dos objetos, mencionadas por Bernard (2006), como sendo aquilo que compreendemos como infosignos. Referimo-nos, uma vez mais, ao caráter sensorial e emotivo de uma informação, à impressão imediata que ela é capaz de deflagrar, o que talvez equivalha a uma potência de alteridade da própria informação.

Conjecturamos que os infosignos são atravessadores da corporeidade, eles são do corpo, do objeto e também do outro, assim como do espaço. Estão na carne. Atravessam-nos, dinamicamente, no ato reversível da percepção. Os infosignos integram uma cadeia de sentidos na qual apontam, concomitantemente, para o sensível percebido e para o imaginário ficcional. Reserva informe que gravita na carne a espera de se atualizar, o infosigno é um núcleo latente de significação prestes a fazer a passagem do sensível ao imaginário, da potência de ser à imagem do que se é. É o devir da informação.

E se nessa teia interessa-nos pensar também os gestos, lembremo-nos que, em Agambem, o gesto é mediação, diz respeito a tornar o meio visível como tal. Ele é, portanto, um meio que exhibe sua própria medialidade. É o que se mostra dos atravessamentos. Se o gesto, como vimos, expressa inclusive aquilo que não é mostrado e não expressa aquilo que mostra, se ele é da ordem do reversível, do visível e do invisível, do direito e do avesso, então devemos nos atentar ao que ele nos ‘diz’ da costura que há entre o corpo, a informação e o espaço.

No abstrato e complexo desenho que estamos tentando realizar, temos, aqui, a corporeidade atravessada, os infosignos atravessadores e o gesto como meio. Em sendo meio, o gesto é fluido de passagem que se esfumaça em formas no instar de um instante; metaforicamente, é como a substância de um cigarro tragado que se torna fumaça em bolas, antes de se desmanchar no ar. Meio atravessado. Gesto é saliência da corporeidade e nele estão inscritos indícios dos infosignos. Gestualidade é o movimento visível desse meio intangível, do qual reverberam qualidades da flexão informação-corpo-espaço. Na gestualidade estão enfeixados os infosignos que serão os determinantes da natureza informacional do gesto.

Perante a trama aqui instituída, na qual já se fiam o corpo, a informação, o gesto e a improvisação em dança, em configurações conceituais particulares, resultantes das próprias investigações que originalmente realizamos no curso desta pesquisa, resta-nos fixar o pensamento no espaço ‘além-corpo’ - o elemento da prática no acontecimento da improvisação. Embora algumas alusões já venham sendo feitas, vale agora o esforço de se refletir sobre as atribuições que o próprio termo espaço convoca e, diante disso, realizar nosso recorte em torno de tal conceito.

Isso se faz essencial por toda a estrutura desenhada até agora que considera o corpo sempre em relação a seu espaço constituinte e, mais além, uma vez que nossa escolha metodológica perpassa a dança, devemos nos lembrar de que, como quer Fabbri (2010), a dança sempre se apresenta em função de um quadro espacial - seja ele cênico urbano ou natural -, e esse quadro irá influenciar profundamente a dança, sua percepção e também a de quem a realiza. Nos parâmetros tratados nessa pesquisa, o cercado da dança será o espaço público, questão abordada em seguida, junto à reflexão de algumas categorias espaciais.

10 ESPAÇO, RESERVA DO IMAGINÁRIO

Bem! Eu sonho com uma ciência - eu digo bem, uma ciência - que teria como objeto estes espaços diferentes, estes outros lugares, estas contestações míticas e reais do espaço onde nós vivemos.¹⁶¹

A ciência dos sonhos evocada por Foucault (2009) chamar-se-ia heterotopia e diria respeito, essencialmente, às relações entre o corpo e o espaço, pois que um espaço habitado não é jamais esvaziado. Como quer o autor, não vivemos em um espaço neutro ou no retângulo de uma folha de papel, há sempre denotações múltiplas e variantes de sentido nos espaços. É em torno dessa relação entre o corpo e os espaços que ele determinará duas distintas categorias que entre si se relacionam: a utopia e a heterotopia, sendo, a última, objeto dessa ciência que ele desejou criar.

Vejamos, primeiramente, o conceito de utopia que, a princípio, vai considerar o corpo como um lugar absoluto, como o fragmento de espaço com o qual, estritamente, fazemos corpo. Em sendo o corpo um lugar no qual necessariamente estamos, a utopia versa sobre o que dele se origina em projeção, o que nele não se aloja, corresponde à ordem do imaginário, do desejo incorporal de um corpo. Esquivas da matéria, o corpo utópico avança sobre o *aqui* irremediável em direção ao *lá* incorporal, somente imaginado. As utopias tem o corpo como lugar de origem e voltam-se para ele mesmo, na tentativa de fazê-lo ‘desaparecer’. Por um lado, marcam o desejo de não ser corpo, de dele estar além. Em simultaneidade, apontam sempre para outro espaço, para fora de si e, assim, desenraizam e estendem o corpo que somos e ao qual pertencemos, irremediavelmente. Se não se pode deixar de ser corpo, temos as utopias como alternativas que operam essa saída proeminente.

Nesse entendimento, a alma é considerada, por Foucault, como o exemplo mais obstinado de uma utopia. Afinal, ela é tomada como uma essência que habita o corpo, mas que dele escapa: para ver as coisas pela janela dos olhos, para sonhar enquanto dormimos, para seguir após a morte. A alma escapa também ao tempo, é pura, bela e durará pela eternidade.

¹⁶¹ *Eh bien! Je rêve d'une science – je dis bien une science – qui aurait pour objet ces espaces différents, ces autres lieux, ces contestations mythiques et réelles de l'espace ou nous vivons.* (FOUCAULT, 2009, p.25, tradução nossa)

Contudo, o corpo utópico é incompreensível, reúne categorias antagônicas, é ao mesmo tempo, opaco e transparente; visível e invisível. Mas, para ser corpo utópico, não há magia necessária, basta ser corpo, pois ele próprio é a origem de todas as nossas utopias. O corpo, em sua materialidade, é produto e produtor de seus próprios fantasmas. Imaginário atrelado à matéria, o que faz o corpo utópico é questionar o contorno da existência individual: “Afinal, o corpo do dançarino não é justamente um corpo dilatado de acordo com todo um espaço que lhe é interior e exterior ao mesmo tempo?” (FOUCAULT, 2009, p.17, tradução nossa)¹⁶². Em outra relevante passagem, o autor conclui que o corpo é o “ponto zero do mundo” do qual surgem todos os lugares possíveis, sejam eles reais ou utópicos:

O corpo é o ponto zero do mundo, lá aonde os caminhos e os espaços vêm se cruzar o corpo não é lugar algum: ele está no coração do mundo este pequeno **núcleo utópico** a partir do qual eu sonho, eu falo, eu avanço, eu imagino, eu percebo as coisas em seus lugares e eu também as nego pelo poder indefinido das utopias que eu imagino. (FOUCAULT, 2009, p.18, grifo nosso, tradução nossa)¹⁶³

Mas, se essas utopias são da ordem do imaginário, ocupando somente a “cabeça dos homens” e o interstício de nossas palavras e se, sendo assim, não possuem lugar determinado, há também aquelas que podem ser mensuradas, que têm lugar preciso, tempo determinado e que são encontradas em qualquer sociedade. A essas utopias situadas que vão designar um espaço absolutamente outro, Foucault (2009) chamará heterotopias.

Elas são uma espécie de contra-espaço, de outro lugar. Heterotopias são lugares reais “fora do lugar”, ou seja, abrigam múltiplas, complexas e variantes camadas de significação, são, de certa forma, representações das utopias que provocam um deslocamento do lugar real. Como exemplificação, o autor sugere algumas categorias de heterotopias, assim, prisões e clínicas psiquiátricas são heterotopias de desvios, ou seja, destinadas àqueles que estão à margem da sociedade; museus, bibliotecas e cemitérios são heterotopias do tempo, nas quais ele se acumula ao infinito; e, de outra maneira, teatro, cinema e feiras são também heterotopias do tempo, mas, dessa vez, não associadas a um desejo de eternidade e sim a certa cronicidade.

¹⁶² *Après tout, est-ce que le corps du danseur n'est pas justement un corps dilaté selon tout un espace qui lui est intérieur et extérieur à la fois?*

¹⁶³ *Le corps est le point zero du monde, là ou les chemins et les espaces viennent se croiser le corps n'est nulle part: Il est au coeur du monde ce petit noyau utopique à partir duquel je rêve, je parle, j'avance, j'imagine, je perçois les choses em leur place et je les nie aussi par le pouvoir indéfini les utopies que j'imagine.*

Assim, embora as heterotopias possam assumir distintas formas, elas têm como regra geral a qualidade de justapor, em um lugar real, vários outros que, normalmente, seriam incompatíveis. Compilam em um só lugar estrangeiridades ou alteridades - como remete o próprio prefixo grego *hetero* (outro, diferente), que está ligado ao latim *alter* (outro). Dessa forma, podemos pensar as heterotopias como espaços que abrigam diferenças em um tensionado campo de forças, no qual oposições se relacionam. Apresentando-nos a esses espaços, somos atravessados por alteridades, fenômenos que se apresentam a nosso corpo por meio da percepção e das sensações.

O corpo dilatado do bailarino, mencionado anteriormente nas palavras de Foucault (2009), é aquele que, se projetando no espaço, questiona-se como indivíduo. Na esfera utópica, ele se pergunta sobre seus relevos na carne de um mundo só. Mas, ao se abrir para o espaço que é dele, mas também do outro, ele se faz pertencer a uma heterotopia, ele se dá conta do além e reporta-se a alhures. Modos muito particulares de movimento podem surgir desse corpo que pode, então, potencializar e conjugar a utopia da dança com a heterotopia do lugar.

Para melhor esclarecer esse pensamento, podemos dizer, por exemplo, que um *ballet* clássico repertoriado, elaborado para ser executado em um cenário de “sonhos” é o reforço de uma fantasia com grande potência utópica, ou seja, com possibilidades de transportar o espectador para um lugar imaginário e alegórico. Já uma improvisação em dança, acontecendo em um espaço urbano, diante de um cotidiano que pode vir a ser inesperado, abre-se para os elementos que o espaço lhe propõe, com isso a ele se adere e ao mesmo tempo lhe oferece transformações.

Compreendemos, nesse contexto, que quando o lugar deixa de ser cenário para entrar em jogo e quando seus elementos fazem parte da criação do movimento, então o espaço se transforma, e é aí que a alteridade integra a dança – ainda que no breve instante do improviso. Essa dança, digamos, heterotópica - de complexidade inevitável, de relações multiplicadas, do vai e vem entre pensamento e movimento, de diálogo com o outro e de jogo com o espaço - é a que, para nós, apresenta uma riqueza de informações a serem compreendidas e analisadas, o que nos leva à pretensão de - com a metodologia desenhada - provocar e convocar uma trama, heterotopicamente dançada.

Do dito devemos compreender que há na dança e no corpo, de maneira geral, uma potência de transformação do espaço em outro, que é da ordem do sensível e também do imaginário. As utopias e heterotopias, como descritas por Foucault, ilustram com muita clareza esse movimento e, por isso, foram aqui mencionadas, introdutoriamente. Aprofundaremos, a seguir, essa discussão, a fim de apresentar nosso entendimento a respeito da questão espacial e de alcançar o conceito de corpografia que nos é, verdadeiramente, caro, no contexto dessa pesquisa.

10.1 Dos lugares, espaços e microrresistências

Quando o clima permite, o grande pátio retangular em frente ao *Centre Pompidou*, museu de arte moderna em Paris, é ocupado por artistas de rua, pelo público que os assiste ou aguarda em filas sua vez de entrar, e também pelos passeantes que ali se estendem diante do sol ou, simplesmente, percorrem o largo com um olhar, frequentemente, curioso.

Um recorte perimetral dessa geografia nos reserva uma verdadeira *performance* com hora marcada, duas vezes ao dia. Como o homem “lento” de Santos (2008)¹⁶⁴, Giuseppe, um imigrante italiano, morador de rua, ocupa, nos sete dias da semana, um mesmo quadrante - localizado atrás do ateliê do artista *Constantin Brancusi*, anexo ao museu -, para alimentar centenas de pombos. Pouco antes das 18 horas, é possível ver as aves empoleiradas sobre o telhado do ateliê aguardando a chegada de seu benfeitor, que passa horas em curso pelas *boulangeries* de Paris, recolhendo pães dormidos para alimentá-las. Aos mais fracos fica reservado o milho que o “homem dos pombos” faz questão de comprar e, cuidadosamente, a eles dirige. O mesmo ritual acontece também pela manhã e não deve, em absoluto, ser interrompido, pois o risco é de erguerem-se em revoada os pombos e em fúria a voz do homem. Ele conta que, pelo fato de alimentar os pombos, já foi multado diversas vezes pela prefeitura e perdeu o direito aos abrigos da cidade, mas, ainda assim, entende que os animais precisam de seu cuidado, e afirma que não pretende deixá-los à revelia.

¹⁶⁴ Contrariando a glorificação da velocidade como potência do saber, Santos (2008) atribui ao homem “lento” a força que comanda o tempo das cidades. Impossibilitado dos grandes deslocamentos que promovem o esquadrinham dos espaços em um imaginário perverso e pré-fabricado, o homem “lento” escapa ao totalitarismo da racionalidade e experimenta a cidade que percorre passo a passo.

Esses episódios duram apenas alguns minutos diários, mas o hábito e a obstinação do ato desse senhor ocupam, muito especialmente, aquela área do pátio, deixando registros peculiares, que tornam aquele um espaço de pertencimento - para os pombos e seu senhor. Figuras como essa, certamente, foram impensadas pelos nomes da arquitetura e urbanismo que ganharam fama ao projetarem o museu.

O “homem dos pombos”, na Figura 15, é uma representação da imprevisibilidade das práticas dos corpos no espaço público e, também, de certa resistência, em uma microdimensão, ao que foi planejado para ali acontecer. O franzino corpo de Monsieur Giuseppe reage ao grande corpo que é a cidade que não o acolhe. Nesse sentido, as microrresistências dizem respeito à experimentação de outra sensorialidade, que não aquela que a construção do lugar nos reserva e que, em geral, abrevia nossa capacidade de interação e restringe o espaço à sua funcionalidade, quer seja, torna-o um lugar para a passagem de multidões que não se tocam.

Figura 15 - Ms. Giuseppe: o "homem dos pombos" no *Centre Pompidou*



Fonte: Damien Rayuela, 2011, imagem cedida.

O exemplo do “homem pombo”, serve aqui para abrir caminho para uma discussão maior, que diz respeito ao conceito de espacialidade e às práticas do corpo no espaço público, assunto esse que condiz com nossa escolha metodológica. Para tanto, seguiremos, inicialmente, a trilha de Sennett (2003) que - no livro *Carne e Pedra: O corpo e a cidade na civilização ocidental* - tomou a experiência corporal como outro modo de se contar a história das cidades,

no qual ele considera a “carne”¹⁶⁵ e a “pedra” como agentes de transformação histórica, em seu encontro na dimensão do cotidiano. Nessa perspectiva, o autor denuncia um problema contemporâneo ao qual estamos, aparentemente, condenados, que diz respeito à privação sensorial impelida pelos espaços que tolhem o corpo.

Com isso, ele se refere aos projetos arquitetônicos modernos, a certa passividade provocada diante do desenvolvimento das tecnologias, ao medo do contato com o outro e ao cerceamento tátil do ambiente urbano. Olhando para esse fenômeno, tão atual, Sennett (2003) percebe que há raízes profundas e abrangentes nessa questão e passa a investigar a história das cidades na perspectiva do corpo que nelas age. Não nos ateremos aqui ao ponto de vista histórico, mas sim ao argumento de que as configurações do espaço são determinantes na relação entre corpos humanos e, com isso, cidades e corpos se constituem mutuamente, em medidas distintas e não exclusivas.

Não exclusivas, porque seguramente esse fenômeno poderia ser analisado a partir de uma série de outros pontos de vista, como aquele de Foucault (2010), em que os corpos são docilizados e disciplinados pelas forças do poder e da cultura. A massa informe da qual são fabricados corpos assenhoreados e, portanto, controlados e úteis, como o dos soldados ou outrora o dos camponeses, torna o corpo dócil. Mas mesmo Foucault – segundo uma nota pessoal de Sennett (2003), que dele foi amigo e colaborador -, diante do enfraquecimento de seu próprio corpo, que se apresentava gradualmente à morte, deu início a reflexões que se dirigiam a um afrouxamento do “nó do poder” (Sennett, 2003, p.25) que asfixiava o corpo humano, principalmente na obra *Vigiar e Punir*.

O autor afirma que, no terceiro volume de *História da Sexualidade*, bem como em notas jamais publicadas, Foucault passa a voltar sua atenção aos prazeres corporais que não se deixam aprisionar pela sociedade. Afrouxar o nó do poder é incluir no discurso também as lacunas, os escapes que somos capazes de tomar e construir via corpo. Assim, sem desconsiderar toda a trama que nos constitui, é preciso descortinar as microrresistência, pois

¹⁶⁵ Carne e Pedra fazem referência ao título do livro de Richard Sennett, sendo que o primeiro termo refere-se apenas ao aspecto biológico do corpo e nada tem a ver com a ontologia da carne elaborada por Merleau-Ponty, cuja interpretação foi trabalhada nos capítulos anteriores.

também elas são dotadas de um poder, o da transformação lenta e continuada da pedra e da carne.

Retomando a visão de Sennett, compreendemos que, no cerne da questão para a qual ele nos leva, está nossa relação com o espaço e, obviamente, com os outros com quem o compartilhamos, os modos como nos vemos, nos ouvimos, nos distanciamos ou aproximamos uns dos outros – sensações essas que, para o autor, são cada vez menos experimentadas, o que, gradualmente, torna nossos corpos apáticos.

Ao longo de séculos nossa experiência física vem sofrendo mudanças, por exemplo, pelas possibilidades de deslocamentos mais velozes que alteram nossas possibilidades de perceber os espaços pelos quais passamos. As tecnologias de locomoção tornam o espaço um lugar de passagem, pois, certamente, a experiência sensorial que se tem viajando em trens super acelerados é totalmente diferente daquela que tinham nossos avós em bondes. Na mesma linha de raciocínio, a televisão provoca uma interação desconcentrada, capaz de anestesiá-la a consciência do corpo, o que nos permite consumir grandes doses de cenas de violência – citando apenas um exemplo de Sennett – sem maiores reações, ou, ao menos, em um nível de sensibilidade bem aquém daquele que teríamos em um contato real. Se pensarmos no computador e na paradoxal desconexão que ele é capaz de possibilitar entre as pessoas, ainda que essas estejam em comunicação, vamos ao encontro do evidente medo do contato, do qual fala o autor - “risco” que pode ser evitado com ajuda da mediação das tecnologias. Não por acaso é, de modo geral, tão urgente às sociedades o desenvolvimento das chamadas tecnologias de segurança.

O desenho urbano de grandes cidades é, certamente, contribuinte dessa segregação, uma vez que elas são planejadas para o que Sennett chama de “liberdade da resistência”: assim, garante-se, urbanisticamente, a livre movimentação de corpos que, no entanto, implicam-se cada vez menos em suas experiências e, conseqüentemente, com as dos outros. São característicos dessa formulação os traçados racionais dos fluxos de tráfego, que isolam áreas comerciais e residências, delimitam zonas pobres e ricas, separam áreas étnicas distintas, fecham comunidades diante de ideais de qualidade de vida e, antes de tudo, produzem um cotidiano onde as diferenças sejam evitadas a todo custo.

A ideia de ordem passa a estar assim ligada à ausência do contato e ao triunfo da liberdade individual de movimento, “cada corpo move-se à vontade, sem perceber a presença dos demais” (SENNETT, 2003, p.21). O que há entre os corpos que se deslocam no espaço urbano parece ser um contrato velado de não se contatarem e, de preferência, nem mesmo se verem.

Esse esvaziamento do corpo no que tange ao seu pertencimento e ao reconhecimento sensório em relação ao espaço público é, aos olhos Augé (1992), um dos produtos da supermodernidade. Segundo o antropólogo, essa supermodernidade caracteriza-se por figuras de excesso que reconfiguram as categorias do tempo, espaço e do indivíduo. Selecionando aquela que mais interessa ao nosso contexto, temos a superabundância espacial que se constitui, ironicamente, perante o “encolhimento” do mundo, dadas as mudanças planetárias de escala, em termos de concentração urbana, migrações populacionais e produção daqueles que o autor nomeia como não-lugares.

Desenvolvendo tal conceito, ele irá contrapô-los em relação ao lugar antropológico, designado desde Mauss por uma tradição da totalidade, que se caracteriza como identitário, relacional e histórico. Os não-lugares de Augé (1992) seriam a medida de uma época que não apreende nenhuma dessas categorias, como ele mesmo, em certo tom de alerta, afirma:

Um mundo onde se nasce numa clínica e se morre em um hospital, onde se multiplicam, em modalidades luxuosas ou desumanas, os pontos de trânsito e as ocupações provisórias (as cadeias de hotéis e os terrenos invadidos, os clubes de férias, os acampamentos de refugiados, as favelas destinadas aos desempregados ou à perenidade que apodrece), onde se desenvolve uma rede cerrada de meios de transportes que são também espaços habitados, onde o frequentador das grandes superfícies, das máquinas automáticas e dos cartões de crédito renovado com os gestos do comércio “em surdina”, um mundo assim prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efêmero, propõe ao antropólogo, como aos outros, um objeto novo cujas dimensões inéditas convêm calcular antes de se perguntar a que olhar ele está sujeito. (AUGÉ, 2007, p.72-73)

Ao mesmo tempo em que nomeia os não-lugares - desmesuras de um mundo para o qual estamos ainda aprendendo a olhar –, o mesmo autor remarca que eles jamais existem em forma pura, ou seja, há lugares que se recompõem neles e relações que se reconstituem a partir deles. Lugares e não-lugares são, nas palavras do autor, “polaridades fugidias” (AUGÉ, 2007, p.74), pois que um lugar não pode ser apagado por completo, mantendo, em algum

grau, sua identidade, enquanto o não-lugar, pela própria circunstância anterior, não se realiza totalmente.

São as práticas corporais no espaço que irão balancear essa polaridade. Nesse sentido, Augé (1992) irá se remeter às diferenças entre espaço e lugar propostas por Certeau (1990) que, embora distinga, não faz oposição entre as duas categorias, ao contrário, caracteriza o espaço como um lugar, quando praticado. Veremos mais precisamente o contexto em que o autor propõe tal definição.

No primeiro tomo de *L'invention du quotidien – arts de faire* - cuja edição original foi lançada em 1980 -, Certeau (1990), questionando os métodos das ciências sociais, volta olhos inquietos à cultura ordinária. Historiador, filósofo e teólogo, o autor vê-se absorto pelos acontecimentos de Maio de 1968¹⁶⁶ que, para ele, geraram uma ruptura instauradora, a partir da qual ele crê que seria preciso "(...) voltar a esta 'coisa' que aconteceu e compreender aquilo que o imprevisível nos ensinou a respeito de nós mesmos, ou seja, aquilo que, então nos tornamos". (CERTEAU, 1998, p.12). Nesse caminho, a inversão de perspectiva proposta por sua obra às ciências sociais diz respeito, primeiramente, ao interesse por uma cultura operada por seus próprios usuários¹⁶⁷ e não pelos produtos culturais oferecidos como bens a consumidores supostamente passivos.

Nessa nova lógica do objeto científico, era necessário voltar-se para disseminação de criações anônimas, extinguíveis e vivazes; era preciso olhar para as antidisciplinas que surgem nas operações cotidianas que constituem o pano de fundo das atividades sociais e dele merecem destaque. Para Certeau (1990; 1998), como as astuciosas e milenares táticas de camuflagem e sobrevivência empregadas no reino animal, também os usuários organizam o espaço em práticas rotineiras particulares, cujos caminhos sinuosos deveriam ser observados e revelados pelas ciências.

¹⁶⁶ A França conservadora do General Charles de Gaulle passou por transformações sociais profundas após o mês de maio de 1968. Na ocasião, estudantes e trabalhadores invadiram as ruas de Paris para enfrentar a polícia e exigir mudanças políticas que alteraram as relações entre raças, sexos e gerações na França e, em seguida, na Europa.

¹⁶⁷ Certeau utiliza a palavra “*usagers*” para marcar a diferença, por ele proposta e tratada, entre a ideia de um consumidor passivo e um usuário interveniente nas práticas culturais.

Esses usuários estão em constante relação e, por isso, não são apontados de maneira individual, ao contrário, a individualidade é tomada como lugar de uma pluralidade incoerente e contraditória de determinações sempre relacionais. Sendo assim, a relação determina seus termos e não o inverso. Assim, as relações sociais são determinantes na constituição do indivíduo, que, por sua vez, não pode ser apreendido fora delas.

Ainda no entendimento de Certeau (1990; 1998), são as mil maneiras de fazer que configuram uma rede de minúsculos processos criativos e populares de reapropriação do espaço, organizado pelas técnicas de produção sociocultural. É nesse sentido que ele irá se posicionar, em alguns aspectos, de maneira contrária em outros análogas, ao pensamento de Foucault (1975), especificamente em *Surveiller et Punir*. Se para Foucault os dispositivos do poder privilegiam uma microfísica controladora e disciplinadora dos corpos, Certeau (1990; 1998) acredita que nem toda a sociedade sucumbe a essa vigília, e percorre os também diminutos procedimentos populares que servem de contrapartida aos mecanismos disciplinatórios.

Acreditando que as práticas do espaço tecem as condições da vida social, Certeau (1990; 1998) buscava a contradição entre o modo coletivo de gestão e a reapropriação individual. Enquanto Foucault (1975) voltava-se às menores instrumentalidades capazes de disciplinar toda uma sociedade, Certeau (1990; 1998) questionava os processos que escapam às disciplinas, mesmo estando inseridos nessa mesma organização, e que deveriam levar a uma teoria das práticas cotidianas do espaço vivido. Sendo assim, se para Foucault (1975) interessam as disciplinas que docilizam o corpo, para Certeau (1990; 1998) são caras as redes de antidisciplinas iminentes das ações ordinárias. Embora contraditórios, esses são assim pensamentos contribuintes que se assemelham em termos do método, afinal ambos fizeram a escolha da microproporção como referência, ou seja, olharam para fenômenos menores, sejam eles dispositivos políticos ou processos populares, capazes de transformar uma multiplicidade humana.

Entendido o direcionamento que Certeau (1990; 1998) dá a sua pesquisa, que está, portanto, vasculhando práticas cotidianas no espaço, voltemos à distinção proposta pelo autor quanto aos termos lugar e espaço, que, como já adiantamos, são complementares e não opositivos. O lugar convoca uma indicação de estabilidade, é uma configuração de posições em algum tipo de ordem, mais ou menos constante. Elementos distintos jamais ocupam um mesmo lugar -

como afirma o tão conhecido princípio elementar da Física, e nele estão distribuídos em uma relação de coexistência. Remetendo-nos à temporalidade, podemos afirmar que há nos lugares um acúmulo tortuoso do tempo, que têm a possibilidade de, parcialmente, se presentificar. São espécies de resquícios latentes e retenções históricas que: no lugar estão em prolongamentos indefinidos; no tempo, estão, em alguma medida, conservados; e, no corpo presente, podem ser atualizados. Nas palavras do autor:

Os lugares são histórias fragmentárias e isoladas em si, dos passados roubados à legibilidade por outro, tempos empilhados que podem se desdobrar, mas que estão ali antes como histórias à espera e permanecem no estado de quebra-cabeças, enigmas, enfim, simbolizações enquistadas na dor ou no prazer do corpo. (CERTEAU, 1998, p.189)

Conceituando agora o espaço que, lembremos, é para Certeau uma animação do lugar, temos como distinção fundamental o movimento. Ao espaço são caros os vetores de direção, velocidade e tempo, pois nele se desdobra o conjunto de movimentos que o constituem como tal, que o fomentam. O espaço é, em si mesmo, o efeito daquilo que nele age, o que quer dizer que, como resultado do cruzamento entre forças motrizes, ele é produzido nas próprias operações que o orientam, sendo, portanto, praticado.

Como escreve Certeau, “praticar o espaço é repetir a experiência jubilosa e silenciosa da infância: é, no lugar, ser outro e passar ao outro” (CERTEAU, 1998, p.191). Ainda segundo o autor, o espaço é uma efetuação do lugar, assim como uma palavra quando falada. Espaço e fala são atos de um presente, percebidos na ambiguidade de sua ocorrência, pois que dependentes de múltiplas convenções.

Em suma, *o espaço é um lugar praticado*. Assim a rua geometricamente definida por um urbanista é transformada em espaço pelos caminhantes. Da mesma maneira, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar que constitui um sistema de signos - um escrito. (CERTEAU, 1998, p.202, grifo do autor)

Podemos notar que o corpo está plenamente implicado nessa definição de espaço que pressupõe como temporalidade o instante do ato. Ao que nos parece, a animação do lugar pode ser compreendida por uma atualização momentânea de sua potência e que, necessariamente, tem o corpo como agente. Não por coincidência, Certeau irá mencionar a espacialidade em Merleau-Ponty (1976)¹⁶⁸, dizendo que o filósofo distingue o espaço

¹⁶⁸ Maurice Merleau-Ponty. *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, Tel, 1976, p. 324-344.

geométrico, unívoco – que corresponde ao lugar em Certeau -, de outra categoria espacial que seria a antropológica¹⁶⁹. Nessa segunda categoria, Merleau-Ponty inclui a relação com o mundo como experiência espacial própria à nossa existência, afirmando assim que o espaço é existencial e a existência é espacial.

Isso que está “fora” nos é apresentado na forma de espaço. Se o espaço é a existência disso e se com isso nos relacionamos, então essa existência diz de nossa experiência espacial - da maneira fenomenológica de existir no mundo que percebemos. Antes da experiência da diferenciação, o ser e o espaço tem assim, uma mesma estrutura essencial de existência, que, como sabemos é, posteriormente, chamada por Merleau-Ponty (2000) de carne. Desse ponto de vista, o autor confirma que o ser está, indissociável e insolúvelmente, situado em relação a um meio, “plantado no espaço de uma paisagem” (CERTEAU, 1998, p.202) e que os espaços são, na verdade, **experiências espaciais** – portanto, como quer Merleau-Ponty (1976)¹⁷⁰, há tantos espaços quanto houver experiências espaciais distintas.

A fim de destacar uma precisão terminológica, o próprio Augé irá nos lembrar que o lugar antropológico com o qual ele trabalha distingue-se do lugar geométrico em que opera Certeau. Para o primeiro, o lugar é dotado de sentido inscrito e simbolizado e nele mesmo se inscrevem as possibilidades de efetuar práticas, tais como percursos, discursos e linguagens. Já a sua noção de espaço é entendida como mais plástica, abstrata e intensamente estereotipada devido ao seu uso corrente, como: espaço de lazer, espaço de jogos, espaço da beleza, etc. Por essa ausência de caracterização legítima, Augé afirma que o termo espaço destinar-se-ia às “superfícies não simbólicas do planeta” (AUGÉ, 2007, p.77). Parece-nos difícil, no entanto, assimilar a existência de planos não simbólicos. Acreditamos, contudo que o autor refere-se à ausência de marcações históricas e registros individualizados em tais espaços.

Ao que tudo indica, podemos afirmar que os lugares de Augé (1992; 2007) contêm neles mesmos as características que são prometidas ao espaço em Certeau, ideia que pode ser reforçada pela afirmação do primeiro autor de que sua designação de lugar comporta duas

¹⁶⁹ O **espaço antropológico**, do filósofo Merleau-Ponty, não deve ser confundido com o **lugar antropológico** de Marc Augé, uma vez que, segundo as perspectivas apresentadas nesse texto, trata-se de pontos de vista distintos, nos quais o primeiro tem o corpo como disparo do pensamento e o segundo compreende questões identitárias, relacionais e históricas, seguindo um viés sócio-antropológico.

¹⁷⁰ Maurice Merleau-Ponty. **Phénoménologie de la perception**, Paris, Gallimard, Tel, 1976, p. 324-344.

realidades complementares: a de espaços constituídos para um fim, como transportes, comércio e lazer; e a relação que os indivíduos mantêm com esse espaço. E se a relação entre o indivíduo e esse espaço indica configuração prévia, se ele age na esfera pública com a solidão de sua individualidade, se não lhe restam singularidades a exercer, então fala-se em não-lugares. Diríamos, portanto, que nos não-lugares de Augé (1992; 2007) desencontram-se o lugar e o espaço de Certeau (1990; 1998) e que, contrariamente, no lugar de Augé, coincidem o espaço e o lugar de Certeau.

Propondo uma nova hipótese de análise dos termos, buscaremos agora replicar esse raciocínio, utilizando categorias que nos parecem mais demonstrativas. São elas: a potência e a atualização. Em Certeau (1990; 1998), temos o lugar como uma espécie de devir espaço, o que quer dizer que há no lugar uma potência em “tornar-se”. Ao ser praticado, animado, penetrado, incorporado, esse lugar é espaço por instantes, ou seja, é atualizado em arranjos variantes. Quão múltiplas sejam essas organizações espaciais, inúmeras serão as possibilidades de atualização do lugar em espaço, potência que se realimenta na presença do corpo e, portanto, não se extingue. Não cabe, nessa descrição, o termo não-lugar, pois que, enquanto houver corpos, é negada a possibilidade de uma não-potência.

Já em Augé (1992; 2007) o lugar é, em si mesmo, sua potência de realização, e a ausência ou enfraquecimento de sua atualização é o que irá designar o não-lugar. O lugar não pertence ao outro, não se abre a alteridades, está em si e interessa-se por suas próprias possibilidades. Se o corpo não é capaz de significar esse lugar, de fazer dele um espaço seu, de apreender dele um registro, o lugar não se renova, perde potência, não é vivido, passa a não-lugar, torna-se passagem esmaecida em sua pura função urbana. É por sua falta de espacialização que o lugar de Augé pode vir a sofrer um esgotamento de potência e tornar-se um não-lugar, embora não acreditemos que se chegue a uma morte total da potência, da mesma forma como o corpo morto, embora desanimado, é ainda corpo.

Conclui-se, no entanto, que, tanto para Augé (1992; 2007) quanto para Certeau (1990; 1998), o lugar seria dotado de uma potência. A diferença na nomenclatura está na atualização: o lugar atualizado é, para Certeau, o espaço, mas, para Augé é o próprio lugar - em seu caráter antropológico revivido. O corpo pode ser tratado, nesse raciocínio, como o dispositivo – retomando aqui a mesma perspectiva do conceito trabalhado - que alavanca as atualizações

dos lugares. Quando sua estada é indolente, quando sua presença é apática, quando sua experimentação é reduzida, então o lugar não ganha espaço. Mas, acreditamos, diante de nossos aportes teóricos que, se há corpo, o lugar jamais deixa de sê-lo. Ele perde, sim, em potência, deixa de atualizar-se e, com isso, compromete sua capacidade de provocar sentidos, desfalece-se enquanto lugar. No entanto, ele existe, é ainda um lugar, ainda que seja e esteja ralentado.

Se acrescentarmos mais uma voz a esse diálogo indisciplinado, podemos sugerir que esse lugar enfraquecido é congruente com o campo de ação que Sennett nos oferece, no qual as cidades reiteram as incapacidades e a solidão humana. Esse contexto em que os corpos, embora resistam em seus modos de ação, têm menor autonomia de sentido, são marcados pelo forte declínio da esfera pública, pela exacerbação do individualismo e pela fragilidade de cidades segregacionistas que, sistematizam seus espaços comuns, de maneira a evitar o contato, ou melhor, o confronto de alteridades.

Em meio a tais lugares, o corpo em movimento é ainda o parâmetro e a medida, a partir do qual emergem histórias, identidades e relações. Esse, que faz existir tantas linhas e atravessamentos, é por eles mesmos atravessado e, nessa prática, vai se aderindo enquanto carne (no sentido de Sennett, 2003) e assentindo a pedra, pois que até sua omissão de ato é constituinte da paisagem urbana. Sua ação reduzida é sentida, é presente no lugar.

Poderíamos avaliar esse corpo pelo lado de sua passividade e docilidade, é uma realidade plausível. Mas, em respeito à sua pujança, pela crença em sua carne (no sentido de Merleau-Ponty, 2000) e por legitimar o esforço do personagem que abriu esse capítulo, nos dirigiremos às suas mínimas ações de ser, às microrresistências – aquelas que têm ainda a potência de preenchimento do espaço público. Dessa escolha versam os princípios de que corpo e espaço são frutos da mesma carne, da mesma existência e de que, como quer Merleau-Ponty, o que há entre o corpo e o lugar são experiências espaciais que, dinamicamente, nos abrem caminho para breves e incontáveis narrativas do espaço.

Discutidos os termos, elucidamos que nosso ponto de vista a esse respeito, bem como as aplicações que deles faremos, são resultado das interpretações referenciadas, sem, no entanto, se colar a nenhuma delas. Esclareceremos, por fim, o modo como nos referiremos ao lugar e

ao espaço daqui em diante, apuro que consideramos relevante, uma vez que tais categorias retornarão em nossa análise metodológica.

Assim sendo, ao nos referirmos ao lugar, estaremos mencionando o aspecto geográfico e geométrico da categoria e que, simultaneamente, reserva em si o tempo empilhado da história. Esse lugar é dono de inscrições anteriores, de outras presenças, de experiências, de alteridades e, a partir dessa trama inesgotável, sugere possibilidades em devir, anteriores ao corpo que o experimenta – o lugar é da ordem da potência. Por sua vez, o espaço é, para nós, um acontecimento na presença do corpo, é a escrita da experiência em ato, é operação reversível - mas irrepetível - de uma atualização do lugar que, como sabemos, não se esgota. Inscrições são sempre resultantes da escrita, do exercício. No instante da efetivação de um lugar em espaço, corpo e lugar inscrevem-se simultaneamente um no outro, espacializam-se, corpografam-se.

10.2 Corpografias e ambiências

Em panorama semelhante ao de Sennett, as pesquisadoras Fabiana Dultra Britto, atuando na área da dança, e Paola Berenstein Jacques, envolvida na área da arquitetura, têm desenvolvido uma investigação que coloca em pauta a relação entre corpo e cidade. Denunciando a privatização e espetacularização dos espaços públicos - instauradas desde o início do processo de modernização das grandes cidades - elas buscam valorizar a experiência corporal a fim de compreender os processos urbanos contemporâneos.

No ponto de vista das autoras, a recorrente dinâmica de esterilização da esfera pública gera, de forma hegemônica, projetos urbanos desencarnados e é, classicamente, justificada por preocupações que vão da ordem sanitária à de segurança e acessibilidade. Tal fenômeno tem grandes consequências no que tange à sociabilidade e à corporalidade dos habitantes e, nesse cenário, as pesquisadoras atentam-se especialmente para o empobrecimento da experiência sensorial nas cidades que teria sido diminuída, cerceada e domesticada por projetos arquitetônicos que não consideram o sujeito que corporifica o espaço.

Adotando uma perspectiva na qual corpo e cidade se coimplicam, ou seja, se configuram mutuamente - de maneira em que os corpos se inscrevem na cidade e as cidades nos corpos -,

Britto e Jacques têm desenvolvido, desde 2007, a noção de corpografia, termo inicialmente sugerido pelo arquiteto e urbanista Alain Guez¹⁷¹ *apud* Britto e Jacques (2012) para designar o registro da cidade no corpo do transeunte que a experimenta. Primeiramente, para fundamentar essa noção, as autoras recorrem à ideia de percepção em Nöe (2004) que, do ponto de vista da cognição e da filosofia da mente, irá considerá-la, necessariamente, como um modo de ação, estando, portanto, ligada ao movimento.

Sem a pretensão de expor os caminhos elaborados por Nöe (2004) em sua teoria da percepção, apontamos para o principal argumento por ele defendido, o de que a percepção não é algo que nos chega inesperadamente, não é algo que nos acontece, e sim algo que operamos. Com esta – aparentemente - simples inversão, ele promove uma mudança de paradigma que irá reorientar pesquisas, principalmente na área de cognição, a partir da concepção na qual a percepção deixa de ser algo que, simplesmente, surge de fora para dentro, ou seja, de passiva a percepção passa a ser compreendida como um fenômeno ativo, no qual estamos plenamente implicados.

Para Nöe (2004), o mundo torna-se disponível à percepção por vias de nosso movimento e interação, ideias essas que também se afinam àquelas de Merleau-Ponty (1971), que insere o corpo no campo da experiência para afirmar que o sujeito é o lugar das coisas e nos lembra que o mundo está aí muito antes de nós. Nesse sentido, podemos imaginar que, em uma macro perspectiva, não é o mundo que vem até nós para ser percebido, somos nós que chegamos até ele - e para reconhecê-lo, torná-lo nosso, gerar sentido, precisamos nele agir. Por isso, o que percebemos está associado ao que fazemos ou sabemos fazer, o que permite que Nöe afirme que é graças às nossas habilidades corporais que nossas experiências perceptivas vão adquirindo conteúdo. Somos seres ativos naquilo que percebemos, atuamos e temos um grau de intencionalidade sobre nossa percepção, que, por fim, é o que nos movimenta.

É a partir desse contexto que o conceito de corpografia é traçado pelas autoras em questão, como consequência de uma experiência sensório-motora vivida no espaço, a partir da qual os corpos ficam inscritos nas cidades e essas se inscrevem e configuram nossos corpos. É desta

¹⁷¹ A referência não foi especificada pelas autoras.

forma e direcionando o termo à experiência de resistência nas cidades que Britto e Jacques afirmam:

Chamaremos de *corpografia* urbana este tipo de cartografia realizada pelo e no corpo, que corresponde a diferentes memórias urbanas que se instauram no corpo como registro de experiências corporais da cidade, uma espécie de grafia da cidade vivida que fica inscrita, mas que, ao mesmo tempo, configura o corpo de quem a experimenta. (BRITTO; JACQUES, 2012, p.144-145, grifo das autoras)

Trata-se, assim, de uma espécie de cartografia corporal, complexa e processual, na qual o corpo expressa a síntese de sua interação com a cidade - de maneira menos óbvia e mais intrincada do que, à primeira vista, essa afirmação pode indicar. É importante salientar que, como querem as autoras, esse exercício de articulação entre corpo e cidade é pensado a partir de uma lógica processual que considera a multiplicidade de ocorrências simultâneas e contínuas de diferentes naturezas e escalas de tempo, que não podem ser distinguidas.

Ao fenômeno relacional está pressuposto um sistema complexo, no qual as coisas são menos entidades em si e mais sistemas dinâmicos, coevolutivos, onde prevalece “a noção de que todas as coisas existentes são correlatas, em alguma medida, porque partilham as mesmas condições de existência e, assim afetam-se mutuamente” (BRITTO; JACQUES, 2012, p.148). Embora não seja uma vertente evidenciada pelas autoras, não podemos deixar aqui de mencionar, uma vez mais, a proximidade dessa afirmação com a ontologia da carne em Merleau-Ponty. Nesse sentido, isso que as coisas do mundo compartilham em uma mesma existência é o que estamos, no contexto dessa discussão, chamando de carne; isso que entrelaça as coisas e que em alguma medida lhes é comum, isso que em lhes sendo ordinário irá lhes provocar a diferença. Assim, o corpo e o espaço se ambientam, se reconhecem e se conformam pelo compartilhamento de uma só existência.

O que se destaca dessa carne, ao refletirmos sobre as noções de processo e continuidade, é a questão da temporalidade ininterrupta, fator essencial, sob o ponto de vista de Britto (2008), para se pensar as articulações entre o corpo e o espaço, a dança e a arquitetura, pois que é na ação do tempo que se engendram as relações que modificam, irreversivelmente, o estado das coisas.

Submetidas desde sempre à degradação imposta pela ação do tempo, as coisas existentes manifestam-se como sínteses transitórias dos seus processos relacionais com outras em seu ambiente de existência. Seus

estados, portanto, são sempre circunstanciais, por mais estáveis que pareçam. E seus processos interativos bem menos nítidos do que se costuma supor. (BRITTO, 2008, p.13)

Ora, é, obviamente, a própria ação do tempo que instaura o movimento, articulando corpo e espaço. Uma das resultantes dessa ação, para Britto e Jacques (2012), é a composição de ambiências. O conceito cunhado pelo filósofo e urbanista francês Jean François Augoyard tem caráter pluridisciplinar e vem sendo desenvolvido por pesquisadores do *Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain (CRESSON)*. De modo geral, diz respeito à qualificação dos ambientes, resultante do uso pelos habitantes. Augoyard¹⁷² *apud* Sevin et Voilmy (2009) apreende o conceito de ambiência como um caminho natural de sua pesquisa que procura encontrar o que é, frequentemente, despercebido no cotidiano ordinário – e aqui não podemos deixar de destacar sua inspiração em Certeau. Assim, para refletir sobre as ambiências, ele dirige o olhar a configurações que se enlaçam às propriedades físicas do espaço, às percepções e representação, ao corpo e à dimensão coletiva, que trazem à tona a questão do vivido.

Integrantes de um grupo de pesquisa sobre Arquitetura, Subjetividade e Cultura, Duarte *et al* (2008) explicam que a noção de ambiência envolve uma espécie de atmosfera sensível e afetiva, que confere à entidade física espaço a entidade poética, sensorial e multidirecional. Dessa forma, eles pensam a ambiência enquanto força motriz da experiência dos corpos no espaço e, com isso, sugerem a ela alguns atributos intrínsecos que são: a possibilidade de evocar a memória sensível, a participação nos processos de construção identitária e seu potencial em permitir a experiência espacial, bem como sua apropriação.

Em relação a esse último item, a ambiência é dotada de características - por exemplo, aquelas de caráter sensitivo, como iluminação, sons, ritmos, clima, configuração física ou algum outro aspecto sensível motivador do indivíduo – que podem estruturar certa identificação pessoal. É essa experiência, muitas vezes aprazível e essencialmente sensível do indivíduo, que é multiplicada, compartilhada e se faz reconhecer em uma ambiência.

¹⁷² Trata-se de uma entrevista concedida por Jean-François Augoyard a Jean-Christophe Sevien e Dimitri Voilmy, publicada na revista *ethnographiques.org*, 2009. Ver referências.

Assim, a ambiência sugere uma apropriação simbólica do lugar devido à atuação - sempre perceptiva, vale lembrar - do usuário, sendo, portanto, condicionada por uma experiência espacial sensível. Da mesma maneira, como Britto (2008) sugere à ideia de coevolução e processo, também essa dinâmica da ambiência é vista por Duarte *et al* (2008) como fruto de uma ação contínua e ininterrupta, como um resultado transitório da experiência do indivíduo e que tem a capacidade de modificá-lo, e também ao espaço por ele apropriado.

Destarte, o campo de processos instaurado e vivenciado nas corpografias – sempre, como resultado da ação interativa do sujeito – promove e configura, igualmente, ambiências e corporalidades¹⁷³. As ambiências sendo a qualificação do espaço em consequência das experimentações realizadas pelo corpo, e as corporalidades como registros dessas ações no corpo, estabilizações singulares advindas da percepção sensório-motora.

Se pudéssemos imaginar um esquema, com o único intuito de visualizar e ilustrar as direções dessas ações do corpo no espaço e as inscrições nele e por ele provocadas, poderíamos dizer que as corpografias assinalam, simultaneamente, uma relação com o espaço, em potência de tornar-se ambiência; e outra, com o corpo que pode ser marcado por corporalidades. Assim teríamos, resumidamente, as corpografias como uma experiência sensível que, apontando para o espaço gera ambiências e, para o corpo, corporalidades. Vejamos a Figura 16, a seguir:

¹⁷³ Britto e Jacques (2012) utilizam também o termo corporeidade em um sentido que, a princípio, nos pareceu sinônimo de corporalidade, sendo que as autoras não pontuam diferenças entre ambos. Uma vez que, nesta tese, o termo corporeidade foi discutido sob o ponto de vista de Michel Bernard, iremos resguardá-lo para as citações relacionadas a esse autor, enquanto o termo corporalidade designará a perspectiva das autoras em questão.

Figura 16 - Ambiências e Corporalidades



Fonte: Elaborado pela autora

Lembremo-nos que o esquema sugerido é apenas ilustrativo, pois, na realidade, todos os elementos imbricam-se em um só processo de maneira muito mais complexa. Fato é que, segundo o esclarecimento das autoras, as corpografias auxiliam na compreensão dessa relação corpo e espaço, uma vez que são, em si mesmas, o registro dessa experiência. Vejamos a seguinte passagem:

As corpografias permitem tanto compreender as configurações de corporalidades em termos de memórias corporais resultantes da experiência de espacialidade, como compreender as configurações de ambiências urbanas em termos de memórias espacializadas dos corpos que a experimentam. Elas expressam o modo particular de cada corpo conduzir a **tessitura de sua rede de referências informativas**, a partir das quais o seu relacionamento com o ambiente pode instaurar novas sínteses de sentido que não apenas complexifiquem suas habilidades perceptivas e coadaptativas, mas que, simultaneamente, requalifiquem as condições interativas das ambiências geradas nesse processo. (BRITTO; JACQUES, 2012, p.150, grifo nosso)

Atentemo-nos ao trecho em destaque, que vai ao encontro de nossa hipótese de pesquisa e inspira-nos, decisoramente, a elaborar uma metodologia com base na fluência das corpografias. A informação aparece aqui como um elemento do sentido que está no espaço e também no corpo e que, além disso, é por eles tecida. No processo complexo diante do qual são vistas as ambiências e corporalidades, temos a informação enquanto elemento fundamental, que nutre a dinâmica de sentido entre o corpo e o espaço, e assim os qualifica e diferencia. É possível que essa colocação fique mais evidente se, retomando o termo infosigno, compreendermos que as características sensíveis de uma ambiência - como a incidência de luz, a temperatura, os ritmos notados - são alguns exemplos dessa informação que irá se inscrever no ato da percepção.

De tal maneira, podemos afirmar que os infosignos são elementares ao meio e que, em suas travessias entre corpos e espaços, eles os caracterizam sensivelmente, enquanto corporalidades e ambiências. São, portanto, transitórios e transitivos. Transitórios, pois que efêmeros, passageiros de nós mesmos. Transitivos, uma vez que agem como formadores de camadas de sentido, sempre em transição e transmissão, que se incorporam em um só volume e são dele causa.

Os infosignos são, desse ponto de vista, um conteúdo instável e em escape, inerentes ao corpo e ao espaço, de que são, ainda, agentes de formação. São eles unidades mínimas que, em complexas travessias, próprias à nossa dinâmica perceptiva, irão qualificar sensivelmente um espaço, além de tramar e delinear nossa corporalidade – apontando assim para a experiência sensível do corpo.

Ou seja, o corpo em sua ação de experimentar o mundo, está coimplicado ao espaço e se autoconfigura, continuamente, em meio a trocas informacionais ininterruptas que lhe garantirão características peculiares, que são as corporalidades. Essas características tornam-se visíveis nos próprios gestos e movimentos do corpo experiente. As corpografias, por sua vez, dizem respeito a algum modo de evidenciação desse processo subjetivo e individual de mútua inscrição; elas são uma manifestação da corporalidade incorporada:

Essas corpografias explicitam os padrões de motricidade e organização corporal resultantes das experiências interativas entre as condições biológicas do corpo e as contextuais do ambiente, que podem ser cartografadas, mapeadas ou ilustradas, como alguns artistas e urbanistas já o fizeram, mas que não dependem de uma representação gráfica para tornarem-se visíveis, pois é a própria manifestação dessas corporalidades que corresponde às corpografias. (BRITTO; JACQUES, 2012, p.152)

Assim, as corpografias em suas configurações transitórias e individuais são utilizadas pelas autoras como uma fonte de reflexão a respeito de nossas experiências urbanas e são, para elas, processos valorosos no que tange aos modos de formulação das cidades e a urgência de um redesenho do espaço público contemporâneo, no qual o corpo esteja em questão. Para elas, o estudo dos padrões corporais, gestos e movimentos podem auxiliar na compreensão do espaço urbano experimentado e, nesse contexto, sugerem um olhar cuidadoso e curioso para as possibilidades de microrresistências ou para o que chamam de desvios da lógica espetacular. Haveria, nesse sentido, práticas propulsoras dos desvios, como logo veremos.

10.3 Derivas e Desvios: por uma certa errância

De forma análoga às propostas da Internacional Situacionista (IS)¹⁷⁴ contra a espetacularização, Jacques (2008) propôs que as *corpografias urbanas* podem ser tomadas como microrresistências, tendo a psicogeografia como método e a deriva como prática: “A corpografia urbana seria uma forma específica, corporal, de psicogeografia, e a deriva uma das formas possíveis, um exercício entre outros, de errância urbana” (JACQUES, 2008, n.p.).

Na realidade, a base de todo o pensamento dos situacionistas pode ser resumida em três questões que são: a psicogeografia, a deriva e a construção de situações. Psicogeografia e deriva estão diretamente ligadas, sendo a primeira associada ao método, enquanto a outra, à forma prática, ambas desenvolvidas pelos situacionistas como uma nova maneira de experimentação e apreensão do espaço urbano.

A psicogeografia diz dos efeitos do meio no comportamento afetivo dos indivíduos, como quando ouvimos dizer de um bairro alegre, efervescente, jovem ou de uma cidade imponente, dura – o que nos remete, em algum aspecto, à ideia de ambiências. A deriva, por sua vez, trata da maneira como experimentar essas ambiências através de breves passagens aleatórias. Diz da ação de caminhar sem rumo pela cidade, errando, apreendendo e revelando novas nuances de significação. Na deriva, disponibiliza-se o corpo a uma experiência sensível intencional, provoca-se a errância.

Através do método (psicogeografia) e da prática (deriva) era possível, segundo os situacionistas, mapear os comportamentos afetivos dos espaços públicos. Como bem resume Jacques (2003, n.p.), a deriva pretendia ser vista como “uma técnica urbana situacionista para tentar desenvolver na prática a ideia de construção de situações através da psicogeografia.”

¹⁷⁴ Em 1957, Guy-Ernest Debord (1931-1994) fundou a Internacional Situacionista (IS), revista que teve ao menos 12 publicações até 1969 e que, a princípio, preocupava-se em criticar os padrões da arte moderna, mas logo estendeu seu tratamento às cidades e à vida urbana, passando a inserir temas nas esferas política e revolucionária. Mais além das publicações, incrementadas por panfletos e ações públicas, fala-se no pensamento situacionista, que ganhou adeptos em diversos países europeus e tornou-se ainda mais conhecido pela participação dos situacionistas no movimento das ocupações de Maio de 1968, em Paris. A IS se dissolveu em 1972, por causa desse súbito reconhecimento que transformou a organização de forma incontrolável. No entanto, permaneceram as ideias que hoje são retomadas, principalmente, pelos campos da arquitetura e urbanismo, visto que no cerne da discussão do movimento estava a provocação à passividade da sociedade em torno da conformação dos espaços da cidade e a intenção de promover uma revolução na vida cotidiana com a participação ativa dos cidadãos nessa construção.

Desse modo, a construção de situações – terceiro ponto do pensamento situacionista a se destacar - articula a experiência concreta de ordenação entre o cenário material da vida e os comportamentos que provoca, ou seja, relaciona a ambiência unitária a um jogo de acontecimentos e a um momento planejado para essa relação. A situação é, então, um recorte, uma proposição para novos agenciamentos de sentidos, que fujam daqueles espetaculares. Provoca, assim, outra vivência do espaço através de uma espécie de jogo.

Compreender as corpografias urbanas enquanto uma espécie de deriva é, assim, um modo de promovê-las ao ato da resistência, e de resgatar no errante os traços da cidade que as autoras pretendem investigar. Como acredita Jacques (2008), o errante busca o estado de espírito do corpo e do lugar e nessa esteira mergulha na cidade ao invés de vê-la de cima. Como na descrição de Certeau (1998), a visão panorâmica da cidade, o sobrevoo - que ele menciona como uma imagem vista do 110º andar do antigo *World Trade Center* -, não passa de um simulacro; pois que o texto urbano é escrito por quem está embaixo, pelo praticante ordinário da cidade que redige o espaço, sem possibilidades para lê-lo ou alcance para vê-lo. É o homem à deriva quem nos deixa notar o percurso das inscrições na cidade e em quem se encontram marcas dessa prática.

Todos esses elementos conjugados fundamentaram o desenvolvimento de um método próprio de efetivação e análise de nossa pesquisa. Em verdade, não buscaremos replicar as ideias situacionistas, ainda porque o objeto central dessa pesquisa é o corpo, e não o espaço urbano. Os modelos situacionistas não serão tomados integralmente, mas servirão como catalisadores para o desenho de uma metodologia que pretende abarcar novos objetos de análise nas circunstâncias de uma corpografia.

Se as corpografias, como vimos até aqui, dizem respeito às mútuas inscrições entre corpo e espaço, interessa-nos, para além do que foi inscrito, visualizar a escrita. Entenda-se, com isso, que interessamo-nos em provocar, retratar, registrar e evidenciar o acontecimento em si, a rede de significação na qual o corpo se emaranha na prática do espaço. Acreditamos que, abrindo o espectro de observação e análise das corpografias, poderemos nele acrescentar e vislumbrar outros elementos que nos são caros e que, do nosso ponto de vista, estão também imbricados na relação entre corpo e espaço. São eles: a carne, a informação e a gesto.

No contexto específico dessa pesquisa, em que pretendemos elaborar um traçado perceptivo entre a informação e a gestualidade, operado no corpo sensível, propusemos a construção de uma escrita a fim de provocar um jogo de inscrições aparente que pudesse ser analisado. Considerando o nosso desafio de refletir sobre a informação também naquilo que antecede sua visibilidade - portanto, pensá-la em seu pertencimento ao fluxo e à potência significativa, ainda anterior à atualização – consideramos relevante que essa escrita estivesse, necessariamente, em movimento.

Foi então que, idealizando a construção de um movimento do corpo que nos permitisse destacar o gesto a partir do processo de significação da informação, decidimos recorrer à dança enquanto método. Em tal contexto, a escolha da improvisação pareceu-nos acertada pelas características e possibilidades que a técnica oferece e que já foram descritas em detalhes. Podemos lembrar que a improvisação, a que tomamos como um acontecimento da dança, sensibiliza o corpo, convoca alteridades e acolhe o acaso. A dança improvisada põe em jogo o próprio espaço e os elementos nele percebidos por um corpo que está atento aos estímulos, que pode recebê-los e provocá-los. Sob esse ponto de vista, compreendemos que também a improvisação é errante, arrastada, densa e “lenta”. É uma espécie de deriva da dança que só destina sua escrita escrevendo-a.

Portanto, a técnica da improvisação foi resolvida em nossos objetivos de propor o desenvolvimento de **corpografias em dança**, que pudessem articular, em um mesmo movimento, todos os nossos elementos de pesquisa. A escolha - à primeira vista, insólita - de fazer uso da dança como metodologia de pesquisa mostrou-se adequada e, sobretudo, acertada à nossa indisciplina, como veremos em nossas análises. No momento, partiremos para a descrição das três etapas cumpridas na metodologia de pesquisa que desenvolvemos.

10.4 Uma cartografia de pesquisa

Diante de nossos objetivos de pesquisa e embasados pela discussão teórica até aqui apresentada, desenvolvemos uma metodologia de análise própria, na qual uma proposição em dança irá entrelaçar os elementos cuja reflexão nos interessa, vale lembrá-los: carne, informação, corpo, espaço e gestualidade.

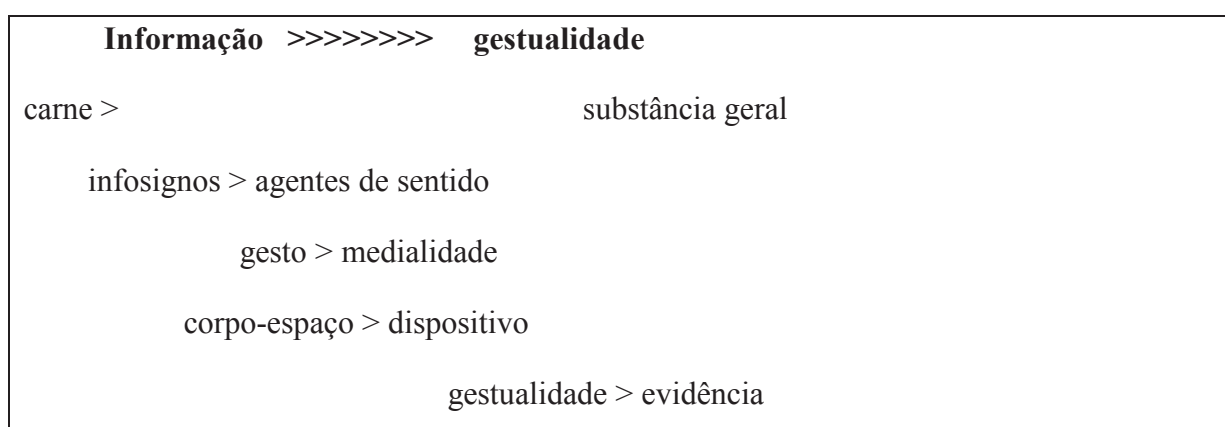
Temos consciência de que, em se tratando das relações complexas e dinâmicas sobre as quais estamos nos debruçando, não seria possível retratar de maneira fideígna e exata as ocorrências, sempre em escape, entre os elementos em discussão. No entanto, por questões de ordem prática e metodológica, buscaremos compor um cenário ideal de ação para as corpografias dançadas e, neles, propor distintos papéis para os “atores” que nomeamos como participantes do fluxo de significação entre a informação e a gestualidade. Nesse exercício, pretendemos desenhar uma linha diretiva que nos permita algumas aproximações em torno da experiência do corpo sensível em torno da informação.

Na ordem em que foram expostos os elementos, temos a ontologia da carne como o grande pano de fundo, a mais densa e translúcida camada sob a qual se dispõem, se embaralham e se erguem todos os demais. Em nosso desenho, a carne será, assim, a substância absoluta na qual os elementos, simultaneamente, se embricam e se diferenciam. Na tessitura dessa carne estão os infosignos atravessadores que, como nutridores de sentido, sustentam, enredam e enformam a relação corpo-espaco - aqui hifenizada para demonstrar a unidade da ocorrência entre os elementos -, e compondo o gesto enquanto medialidade. Esses infosignos são agentes combinatórios que, de modo geral, integram a carne - como o oxigênio ao ar, como as hemoglobinas ao sangue, como o sal à água do mar -, e nela operam e a ela constituem, ininterruptamente.

É no e pelo trânsito dos infosignos que o corpo e o lugar ganharão atributos peculiares, se entrelaçarão corpo-espaco ou, poderíamos dizer ainda, tornar-se-ão corporalidades e ambiências. Essa espécie de sutura cinestésica à qual somos impelidos por vias da percepção é, assim, vista como fruto de um processo informacional, sempre em fluxo, que lhe garantirá algum sentido. Um corpo presente é sempre um arranjo instantâneo de informações que o qualificam. O gesto é mediação, é o relevo da carne, cristações que apontam para o processo que antecede a composição de gestualidades e nelas também se faz presente. Pois lembremos, o gesto é do visível e do invisível, se articula entre e pertence a essas duas instâncias. São assim, formas que emergem do quadro que presumimos e geram indicações da complexa rede de sentidos que os alimenta. Em seu caráter de reversibilidade, o gesto é, ao mesmo tempo, forma e meio, é causa que tem como fim a própria gestualidade.

No esforço de resumir o pensamento apresentado e designar a cada elemento certa propriedade no contexto dessa pesquisa, temos a carne como substância geral, o infosigno como agente de sentido, corpo-espaço como atualizadores do processo e a gestualidade como sua evidência. Portanto, acreditamos que entre informação e gestualidade temos um traçado executado na carne, fomentado e agenciado por infosignos, mediado pelo gesto, percebido e registrado no corpo-espaço. Para pensar nossas categorias de análise em linhas horizontais e verticais, vejamos o que nos traz a Figura 17:

Figura 17 – Linhas Horizontais e Verticais



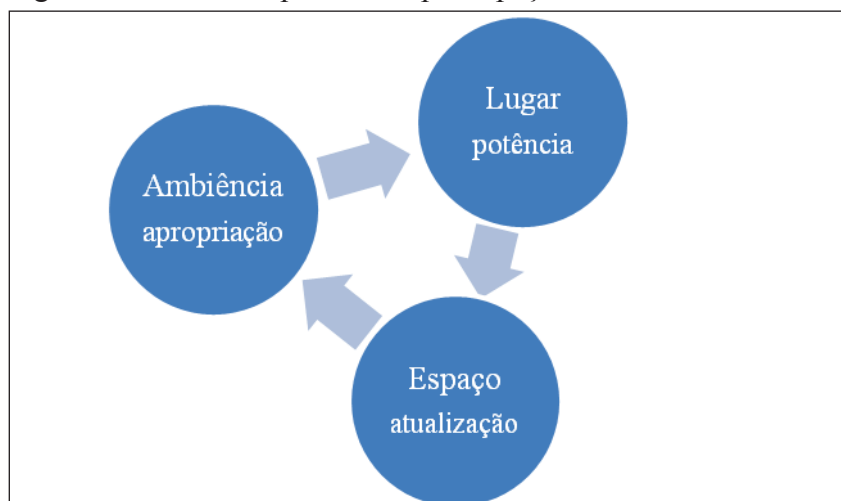
Fonte: Elaborado pela autora

Pelo exposto, informação e gestualidade serão tomadas por nós como as categorias aparentes do fluxo, a partir das quais retrataremos uma pausa, puramente metodológica, do processo em análise. Buscaremos vislumbrar na gestualidade pistas de sentido que remetam ao que está submerso na experiência sensível e faremos isso a partir de uma demanda inicial de informação, que são os verbos escolhidos pelos participantes para representar o espaço público em que dançam.

Por fim, resta-nos salientar que, em se tratando da categoria corpo-espaço, integram-se os três tempos da entidade física abordada. Ou seja, ao utilizarmos esse termo, referimo-nos aos momentos diferentes da experiência do corpo com o lugar, o espaço e a ambiência e que serão distinguidos por questões puramente analíticas. As três entidades tecem-se mutuamente na presença do corpo e na ação dos infosignos, **sendo o lugar a esfera da potência, o espaço sua atualização e a ambiência sua apropriação**. Retomando o ciclo, as qualificações prometidas a uma ambiência são referenciadas a um lugar que é, aliás, o repositório de significações em latência que aguardam o estímulo de um corpo que as atualize,

especializando-as. Por conseguinte, ao termo corpo-espço estarão embutidos os modos do dispositivo corpo lidar com as informações enquanto potência, atualização ou apropriação, sempre enlaçados, Podemos assim representá-los como na Figura 18.

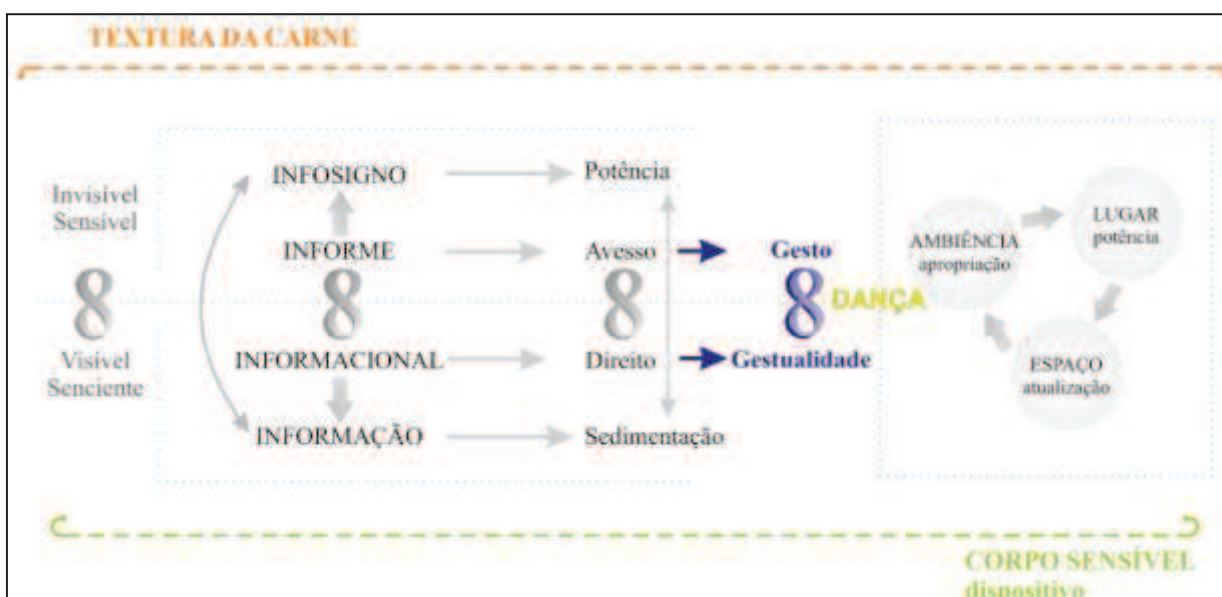
Figura 18 - Três Tempos do Corpo-Espço



Fonte: Elaborado pela autora

Essa relação corpo-espço será, evidentemente, efetuada por vias da improvisação em dança, o que faz com que a imagem acima integre o esquema geral da pesquisa da seguinte maneira Figura 19:

Figura 19 - Cartografia da Pesquisa



Fonte: Elaborado pela autora

É a tudo isso que reportam nossas corpografias em dança, nosso método “desviante” de pesquisa. Por meio da improvisação em dança, iremos promover uma situação específica de atualização entre corpo-espço, para nela vislumbrarmos o traçado entre informação e gestualidade. A informação, provocada pelo jogo do improviso, será a disparadora do processo de significação e buscaremos destacar seus desdobramentos em qualidades que se referem tanto ao lugar quanto ao movimento do corpo – como veremos no capítulo 12.

Se procedermos uma leitura invertida da figura x podemos interpretar e compreender que em nosso caminho metodológico, a relação do corpo com as três entidades – lugar, espaço e ambiência – será promovida e mediada pela dança que, enquanto linguagem, revela nuances dos acordos entre gesto e gestualidade, que por sua vez, faz emergir qualidades dos infosignos, que são do corpo e também do espaço, que estão na carne em atravessamentos. Assim, as corpografias em dança reúnem e fazem valer todo o desenho que acabamos de descrever, no qual reúnem-se nossos elementos de pesquisa de acordo com as descrições que aqui propussemos.

Isso dito, passemos agora para a apresentação dos participantes da pesquisa e em seguida, dos módulos de análise e dos resultados aos quais chegamos.

11 CORPOGRAFIAS EM DANÇA: dos corpografantes

Procederemos, neste momento, a apresentação do perfil das oito corpografantes que se empenharam no cumprimento de todos os requisitos da pesquisa e que responderam aos nossos critérios avaliativos.

Salientamos que, diante do caráter deste estudo, que envolve a dança e volta suas investigações para o corpo em exibição, todas elas serão devidamente identificadas – o que lhes foi informado durante a pesquisa, como pode ser verificado em nosso blog¹⁷⁵ descritivo, já citado no capítulo em que tratamos da composição da metodologia. O fato de identificarmos os participantes, que são artistas habituados a um fazer expositivo, é a nosso ver, até mesmo necessário em respeito à função de dar lhes créditos pelas performances apresentadas.

Sendo assim, veremos agora o perfil dessas mulheres e poderemos verificar: o país e cidade de onde vieram, o local onde executaram e registram a improvisação em dança, os verbos escolhidos para representar o lugar e ainda, as motivações de cada uma delas em torno da experiência possibilitada pelas corpografias.

¹⁷⁵ Disponível em: <<http://www.corpographiept.blogspot.com.br/>>. Ver item: Sobre divulgação, créditos e certificados.

11.1 Maria, Campinas (SP), Brasil

Figura 20 – Corpografante: Maria, Campinas, Brasil



Legenda: Produzido na Rua 13 maio, Campinas (SP)

Fonte: Vídeo de improvisação em dança produzido por Maria



Perfil:

Maria Stella Agostini Basulto, 23 anos. Estudante de dança, 6º período, Unicamp

Nasceu em: Guaratinguetá, SP, Brasil

Mora em: Barão Geraldo, SP, Brasil

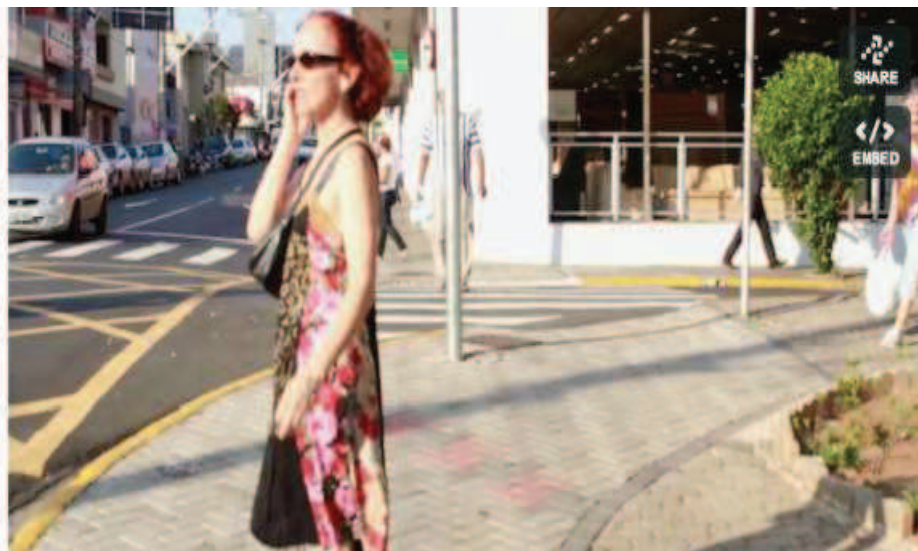
Vídeo: Rua 13 de Maio, Centro da cidade de Campinas, SP, Brasil

Verbos: *Desvencilhar-se, Ritmar, Aguardar*

Motivação: *“Tenho interesse em improvisação e em apresentações/ performances em espaços alternativos. Seria uma oportunidade para aprender e explorar mais sobre o assunto ao participar da pesquisa.”*

11.2 Ismenia, Salto (SP), Brasil

Figura 21– Corpografante: Ismênia, Salto, Brasil



Legenda: Esquina Nove de Júlio com a Avenida D. Pedro II, Salto/SP

Fonte: Vídeo de improvisação em dança produzido por Ismênia

Perfil:



Ismenia Rogich, 56 anos. Bailarina independente.

Nasceu em: Sorocaba, SP, Brasil

Mora em: Salto, SP, Brasil

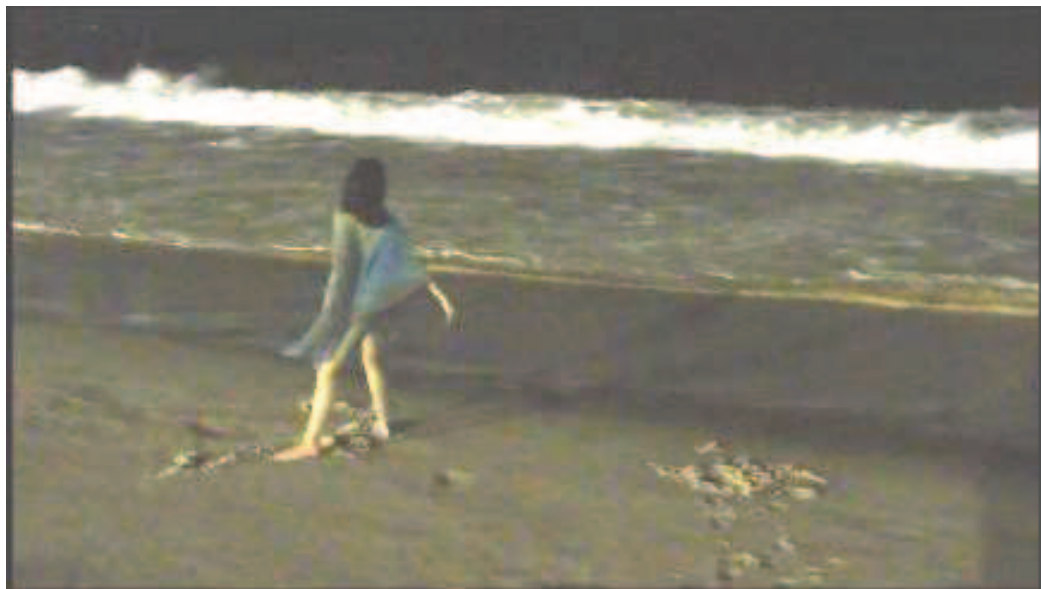
Vídeo: Esquina da Rua Nove de julho com a Avenida D Pedro II, Salto, SP, Brasil

Verbos: *Transitar, Poetizar e Saborear*

Motivação: *"Acredito que a minha experiência de vida na dança e as marcas deixadas no meu corpo por todos esses trabalhos já vivenciados podem ser interessantes nessa pesquisa. Como auto avaliação também."*

11.3 Luciane, Rio de Janeiro (RJ), Brasil

Figura 22 – Corpografante: Luciane, Rio de Janeiro, Brasil



Legenda: Praia de Ipanema, RJ

Fonte: Vídeo de improvisação em dança produzido por Luciane

Perfil:



Luciane Silva, 23 anos. Estudante de dança, 6º período, UFRJ

Nasceu em: Jundiaí, SP, Brasil

Mora em: Rio de Janeiro, Brasil

Vídeo: Praia de Ipanema, Rio de Janeiro, Brasil

Verbos: *Sentir, Admirar e Balançar*

Motivação: *“A pesquisa corporal diante do improviso, o que posso fazer naquele momento além de movimentos que eu já sei executar, o risco de errar, dos olhos que estão vendo e continuar a brilhar.”*

11.4 Thamyris, Campinas (SP), Brasil

Figura 23 – Corpografante: Thamyris, Campinas, Brasil



Legenda: Teatro de Arena, Universidade de Campinas

Fonte: Vídeo de improvisação em dança produzido por Thamyris

Perfil:



Thamyris Monteiro Felipe, 21 anos. Estudante de dança, 2º ano, Unicamp

Nasceu em: Franca, SP, Brasil

Mora em: Campinas, SP, Brasil

Vídeo: Teatro de Arena da Unicamp, Campinas, SP, Brasil

Verbos: *Festejar, Proibir, Enlouquecer*

Motivação: *“A opção do improviso aplicado num lugar aberto onde qualquer um possa ver, sem necessariamente ter ido assistir. Me interessa muito também por outras culturas e como a pesquisa se situa o Brasil e a França me senti bastante interessada.”*

11.5 Daniela, Campinas (SP), Brasil

Figura 24 – Corpografante: Daniela, Campinas, Brasil



Legenda: Teatro da Arena, Universidade de Campinas, Brasil

Fonte: Vídeo de improvisação em dança produzido por Daniela

Perfil:



Daniela Alvares Beskow, 28 anos

Nasceu em: Rio de Janeiro, Brasil

Mora em: Barão Geraldo, São Paulo

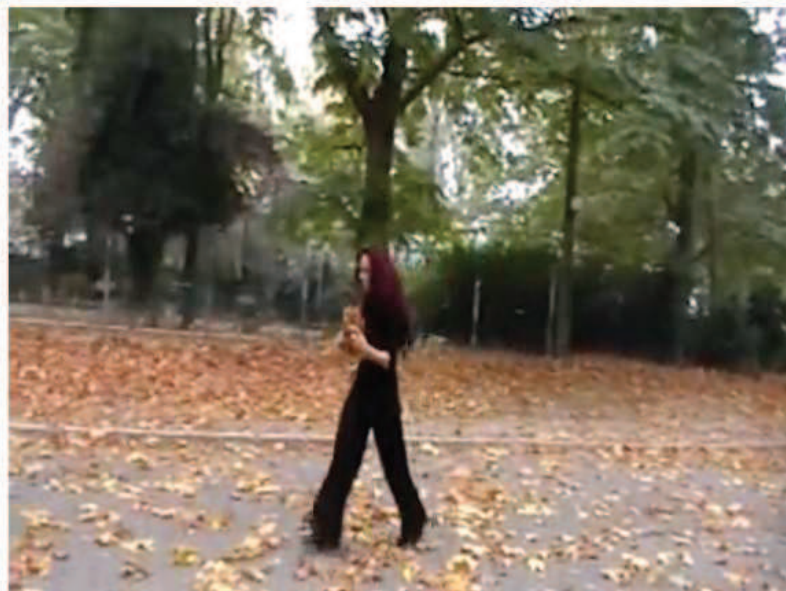
Vídeo: Teatro de Arena, UNICAMP, Campinas, SP, Brasil

Verbos: *Esperar, Passar, Encontrar*

Motivação: “*Considero a vida como matéria prima para a dança. Pesquiso: o silêncio, a respiração, entre outros. Troca de conhecimento.*”

11.6 Scheherazade, Cidade do México, México

Figura 25 – Corpografante: Scheherade, Cidade do México, México



Legenda : Jardin Vauban, Lille, France

Fonte: Vídeo de improvisação em dança produzido por Scheherazade



Perfil:

Scheherazade Zambrano, 26 anos. Mestranda em Estudos e práticas da arte contemporânea na França.

Nasceu em: Cidade do México, México

Mora em: Lille, França

Vídeo: Jardin Vauban, Lille, França

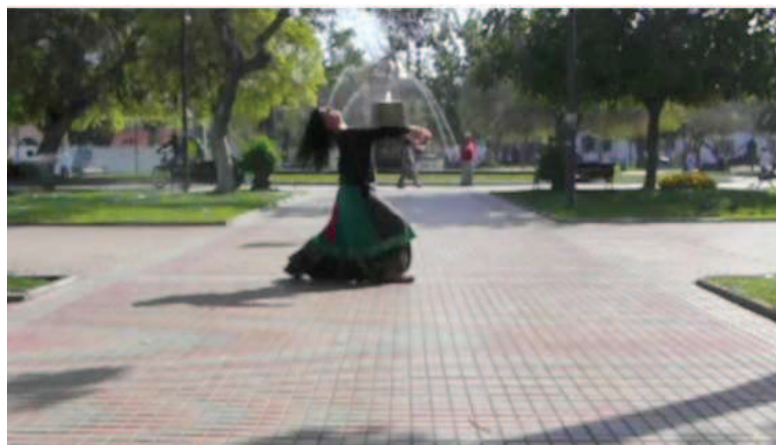
Verbos: *Buscar, Jugar, Esperar*

Motivação: *"Interessa-me a investigação do movimento no espaço público que permite viver o instante, o inesperado, ter a oportunidade de explorar a fronteira com o outro. Mover as expressões artísticas aos espaços comuns e ser parte de uma situação real e cotidiana. E o que melhor que ser parte de um coletivo e poder participar de um estudo através do registro dessa pesquisa."*¹⁷⁶ (tradução nossa)

¹⁷⁶ *Me interesa la investigación del movimiento en espacios públicos que permite vivir el instante, lo inesperado, tener la oportunidad de explorar la frontera con el otro. Mover las expresiones artísticas a espacios comunes y ser parte de una situación real y cotidiana. Y qué mejor ser parte de un apoyo colectivo y, poder participar en un estudio a través del registro de dicha investigación.*

11.7 Adeline, La Serena, Chile

Figura 26 – Corpografante: Adeline, La Serena, Chile



Legenda: Plaza de armas, La Serena, Chile

Fonte: Vídeo de improvisação em dança produzido por Adeline



Perfil:

Maxwell Adeline, 32 anos. Doutoranda em dança na Universidade de Nice.

Nasceu em: Paris, França

Mora em: La Serena, Coquimbo, Chile

Vídeo: Plaza de Armas, La Serena, Chile

Verbos: *Angustiar, Explotar, Fluir*

Motivação: *"Gosto da ideia e tenho vontade de fazer algo com meu corpo, pois faz tempo que estou só na teoria sem me mover. Interessa-me essa experiência, que se parece muito com o tipo de experiências que busco e que costumo fazer com meu grupo de companheiros."*¹⁷⁷
(tradução nossa)

¹⁷⁷ *Me gusta la idea y tengo ganas de hacer algo con mi cuerpo, pues hace tiempo que estoy en la teoría sin "moverme". Me interesa este experimento, que se parece mucho al tipo de experiencias que busco y que suelo hacer con mi grupo de compañeros.*

11.8 Lynda, Berlim, Alemanha

Figura 27 – Corpografante: Lynda, Berlim, Alemanha



Legenda: Gendamenmarrkt, Berlin, Alemanha

Fonte: Vídeo de improvisação em dança produzido por Lynda

Perfil: 

Lynda Ait Amer, 29 anos

Nasceu em: Londres, Grã Bretanha

Mora em: Berlim, Brandenburg, Alemanha

Vídeo: Gendarmenmarkt, Berlim, Alemanha

Verbos: Franchir, Gravir, Echelonner

Motivação: *"Desde o início de minha pesquisa plástica e visual, eu estou particularmente interessada na relação entre um lugar, sua função e nosso deslocamento dentro dele. Dessa maneira essa pesquisa me interpela."*¹⁷⁸ (tradução nossa)

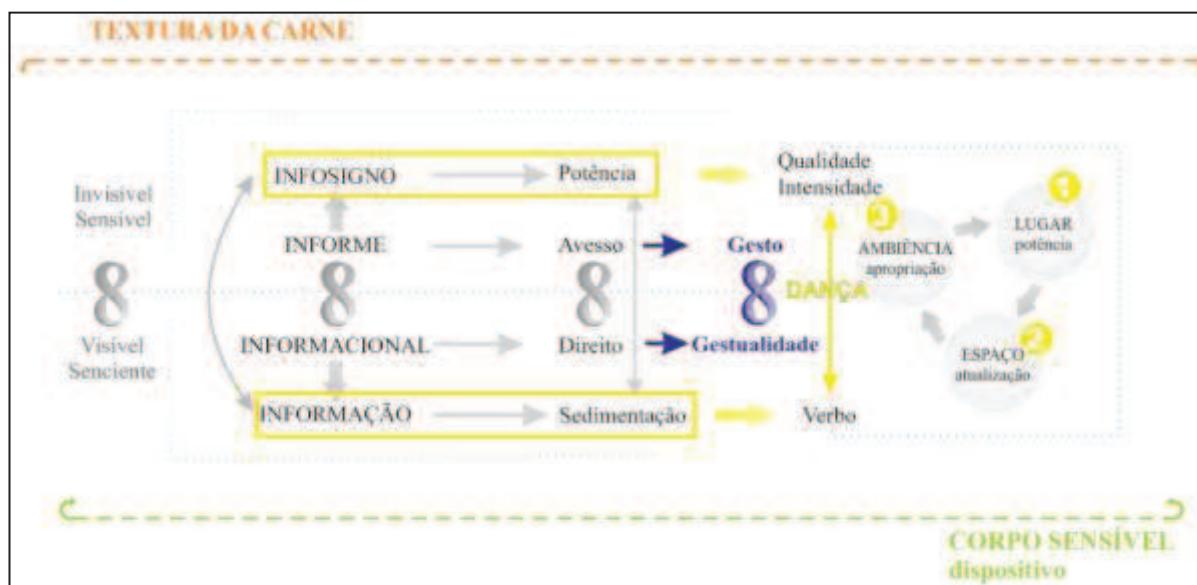
¹⁷⁸ *Depuis le début de ma recherche plastique et visuelle, je me suis particulièrement intéressée au rapport entre un lieu, sa fonction et notre déplacement en son sein. De ce fait cette recherche m'interpelle.*

12 OS TRÊS TEMPOS DA ANÁLISE

Chegamos, portanto, no momento da análise de nosso objeto empírico, as corpografias em dança. Neste ponto destacamos que, como estratégia de análise do vasto material elaborado, pretendemos fazê-la em três tempos. Essa tríade não foi uma escolha gratuita, ao contrário, deve-se ao modo como os instrumentos de pesquisa foram aplicados, também em três distintas etapas, lembremos: formulário, vídeo de dança e vídeo de questionário. E, principalmente, aos três tempos da relação entre corpo-espaço que foram descritos anteriormente, sendo o primeiro aquele da ordem da potência e que corresponde ao lugar; o segundo refere-se às atualizações e diz respeito ao espaço; enquanto o terceiro acontece por vias da apropriação e está associado às ambiências.

Como sabemos, considerando toda a discussão filosófica até aqui apresentada, a carne é substância geral, apenas previsível, sendo, portanto, considerada em seu aspecto intangível, invisível, como o elemento que compõe tanto o meio como os objetos sob os quais nos debruçamos. Os demais elementos da pesquisa serão abordados, seguindo uma lógica na qual a primeira informação - que, propositalmente, dispara o sentido na situação de deriva corpográfica que criamos - vem dos verbos. O processo significativo se desenvolve a partir dessa escolha que perpassa o lugar, o espaço e a ambiência, caminho para o qual olharemos e que encerra nosso esquema de pesquisa, da seguinte maneira, Figura 27:

Figura 28 – Três Tempos da Análise



Fonte: Elaborado pela autora.

Detalhando, temos, assim, nosso primeiro tempo de análise, que será direcionado à escolha dos verbos e das qualidades e intensidades que eles podem designar, respectivamente, para o lugar e para a ação do corpo. Entendemos, de tal maneira, que este é o *tempo da potência*. Nele o lugar foi imaginado, mas ainda não experimentado, e a informação que dele nós temos vem das próprias escolhas verbais e aquilo a que elas podem remeter. Nesta etapa, utilizaremos a classificação das ações em Laban para efetuar a análise dos verbos e refletiremos, ainda, sobre o papel dos infosignos na produção de sentido que é disparada pela escolha dos verbos, associados ao lugar. As escolhas de todos os participantes serão analisadas conjuntamente, no entanto, alguns não seguirão para a segunda etapa por uma justificativa que surgirá da própria análise.

O segundo momento da análise é o *tempo da atualização*, aquele no qual o lugar se espacializa no ato da dança. Sendo assim, nosso foco estará nos vídeos de improvisação em dança, tanto em relação ao que podemos observar sobre as dinâmicas presentes no lugar escolhido, como em relação à maneira como o corpo elabora seu espaço pessoal naquele lugar, dele apropriando-se via movimento. Lembremos, pois, que, como previsto no sistema da Corêutica, a relação entre o espaço e o corpo pode ser analisadas em duas direções: espaço>corpo e corpo>espaço. São elas que pretendemos explorar, refletindo sobre como cada bailarino espacializa seu lugar e destacando, quando forem evidentes, as interferências do entorno.

Auxiliando o desenvolvimento dessa etapa, consideraremos também as três primeiras questões respondidas pelos participantes no segundo vídeo registrado e que versam sobre o entendimento e a escolha a respeito do lugar público. São elas:

1. Considerando-se a noção de “lugar público”, como você fez a escolha do lugar onde realizou sua performance?
2. De uma maneira geral, conte-nos livremente como foi a experiência de dançar e ser filmado(a) em um lugar público.
3. Quais relações você estabeleceu entre os verbos e o espaço dançado? Explique suas escolhas.

O *tempo da apropriação* é o terceiro momento da análise, no qual, estaremos focados nas associações propostas pelos bailarinos entre os gestos executados e os verbos escolhidos. Essa

escolha diz respeito aos registros que o corpo fez do processo como um todo e, mais especificamente, da maneira como ele atualizou o lugar e fez dele uma ambiência. Dá-nos, portanto, pistas das informações que se colaram na experiência sensível do corpo, as quais verificaremos no segundo vídeo, para o qual pretendemos olhar, não só atentos as questões respondidas pelos participantes, mas também à gestualidade exibida. Ou seja, interessa-nos, para além da fala, a expressão do bailarino que, ao dizer e lembrar do processo vivido, realiza uma gesticulação que, em alguns casos, pode ser reveladora.

Trata-se assim de um olhar que se dirige à forma, que, como discutimos ao mencionarmos a Corêutica, é um arranjo espacial instantâneo e provisório, no qual se implicam e imbricam gesto e informação. Pois que, o gesto, enquanto mediação do ser no mundo, pode ser parcialmente revelado pelas formas que emergem na própria gestualidade. A forma, por sua vez, advém do trânsito e da momentânea organização das informações, que estão em processo de atualização. Assim, se pensarmos no gesto, enquanto forma, ele será conformado pelas informações ou infosignos, que estão em atravessamento no corpo-espaço. Seguindo com o mesmo raciocínio, temos a gestualidade como o movimento dessas formas. Enfim, o que buscaremos fazer nessa etapa é olhar para o gesto e para a gestualidade, a fim de encontrar resquícios da ponta da cadeia de sentido que traçamos, quer seja da informação, que diz enfim sobre a experiência do corpo sensível em sua corpografia em dança e tudo o que isso elenca.

No que tange ao segundo vídeo gravado pelos bailarinos, consideraremos seus discursos de maneira geral, no entanto, iremos nos atentar, além do modo de agir de nossos personagens, às respostas à questão número quatro do questionário, sendo ela:

4. Considerando a performance que você realizou, quais movimentos você poderia associar aos verbos escolhidos? Pronuncie cada um deles, separadamente, e em seguida mostre os movimentos que possam corresponder ao verbo que você acabou de dizer. Ou seja, você realizará as seguintes ações: dizer em voz alta o primeiro verbo e mostrar o(s) movimento(s) associado(s) a ele, fazer a mesma coisa com o segundo verbo e depois com o terceiro.

Explicada nossa proposição para a análise como um todo, sigamos com nossas corpografias em dança, disparadas pelo verbo e tracejadas da informação à gestualidade.

12.1 Verbos em ação: do lugar e do movimento

O ponto de partida para nossa análise será o de se compreender a função dos verbos selecionados pelos participantes da pesquisa enquanto possibilidades de ações ou movimentos e, nesse caminho, teremos como suporte as já expostas formulações de Laban (1978). Como ressalta Fabbri (2010), para aquele autor, a linguagem é insuficiente para dizer das forças e pulsões que habitam o homem e que só seriam reveladas na intensidade do movimento.

Ao mesmo tempo, a linguagem é tida como necessária, uma vez que, fazendo uso dela, é possível nela encontrar um correspondente indicativo dessa intensidade e que possa, então, evocar imagens que conservam uma série de atitudes subjetivas. Ou seja, ainda que a linguagem não possa abarcar o conjunto de sentidos, expressões e significados que tem o corpo como fonte, é a partir dela que se torna possível sugerir, destacar ou, ao menos, apontar para algo plausível desse conjunto que está sempre em escape.

Seguindo com este raciocínio, podemos afirmar que o movimento do bailarino – que é em si uma linguagem -, em certa medida, também se inscreve nesse contexto, pois, embora ele possa melhor apreender as nuances de intensidade humana, ele é sempre provisório e para se dizer algo dele, para tentar descrevê-lo – como estamos fazendo exatamente agora –, não podemos abrir mão da linguagem. Enquanto dure a execução do movimento, enquanto dure a dança, reverberam as intensidades no e do corpo.

No entanto, passado o acontecimento, o que há são registros dessa experiência, percebidos e capturados por corpos sensíveis, sejam eles aqueles que dançaram ou assistiram – que é outro modo de experimentar o movimento, intercorporalmente. Esses – digamos - “ecos” da experiência podem, sim, ser revividos, pensados, refletidos, mas sempre de outra maneira e, recorrentemente, por vias de uma tradução entre linguagens. Assim, a linguagem diz da dança que, por si só, já é uma linguagem particular.

O movimento do dançarino não representa uma ação, mas uma intensidade que podemos apreender analogicamente por um verbo. Certamente, para Laban, a linguagem é insuficiente para dizer as pulsões e as forças que habitam o homem. É o movimento, claramente composto, que pode exprimir essas intensidades. Mas, inversamente, essas intensidades, uma vez compostas, podem encontrar um correspondente na linguagem. A linguagem por ela mesma é uma indicadora de intensidade. (FABBRI, 2010, p.205, tradução nossa)¹⁷⁹

É diante dessa possibilidade de analogias entre o movimento e a linguagem que Laban (1978) fará uso dos verbos para qualificar os movimentos, compreendendo que eles mesmos sugerem os valores expressivos de seus componentes. Assim, como quer Fabbri (2010), as ações indicadas pelos verbos precisarão a qualidade do movimento. Ao contrário da mime, na qual um movimento significa uma ação, são as próprias possibilidades significativas do verbo que darão intensidade a um movimento.

Não se trata, portanto, de uma ação de representação, e sim da interpretação ou exploração – na acepção de investigar, praticar - dos modos de existência ou acontecimento daquele verbo no corpo, diante dos significantes que nele se condensam, se sedimentam – para empregar um termo já discutido. Deste modo, a linguagem assume a função de indicadora de intensidades do movimento que são, assim, sintetizadas em um verbo. Na perspectiva de Laban (1978) e segundo a interpretação de Fabbri da qual nos valem, os verbos “fazem o papel de condensadores: eles condensam uma sequência de movimentos sendo eles mesmos os componentes das atitudes em direção ao tempo, ao espaço, ao fluxo e a força” (FABBRI, 2010, p. 205, tradução nossa)¹⁸⁰.

Em tal contexto e perante a estrutura metodológica que apresentamos, compreendemos que o verbo, em sua capacidade significativa, guarda a potência do movimento que se revela na intensidade da ação. Além disso, ao propormos aos corpografantes a escolha de três verbos que qualificassem o lugar que haviam selecionado, convocamos, também, certa correspondência, ou seja, estabelecemos uma relação entre as qualidades designadas ao lugar e às intensidades do movimento a ser executado.

¹⁷⁹ *Le mouvement du danseur ne représente pas une action, mais une intensité que l'on peut saisir analogiquement par un verbe. Certes, pour Laban, le langage est insuffisant pour dire les pulsions et les forces qui habitent l'homme. C'est le mouvement clairement composé qui peut exprimer ces intensités. Mais inversement, ces intensités, une fois composées, peuvent trouver un correspondant dans le langage. Le langage lui-même est un indicateur d'intensité.*

¹⁸⁰ *(...) jouent donc le rôle de condensateurs: ils condensent une suite de mouvements qui sont eux-mêmes des composés d'attitudes envers le temps, l'espace, le flux, la force.*

Recordemos que, primeiramente, os verbos foram selecionados em função do lugar e, com isso, eles se tornaram representantes de uma qualidade que os participantes identificaram neste local escolhido. Em um segundo momento, os mesmos verbos tornam-se regra e motivo para a improvisação em dança, integrando em algum aspecto o movimento dos bailarinos. Sendo assim, criou-se, uma expectativa de que as qualidades do lugar se presentificassem no movimento dançado e, nesta provocação do método, o verbo – que é aqui uma informação plena de infosignos -, passa a articular as qualidades do lugar e as intensidades do movimento.

Temos de saída uma associação subjetiva e sensível entre o lugar, o verbo e o movimento, que, até o referido momento de aplicação da pesquisa, pertencem todos à esfera da potência. Neste ensejo, lembremos, o lugar é tomado por nós em seus aspectos geográficos, mas, sobretudo, como aquele que abriga o significante em devir, tornando-se assim uma reserva do imaginário e da historicidade. Com isso, queremos afirmar que há no lugar uma rede de sentidos a ser despertada na presença de cada corpo, em uma relação individual que remete às experiências acumuladas no sujeito. Logo, a relação que cada bailarino estabelece com o lugar escolhido é, de certo modo, inalcançável para nós, devido ao seu alto grau de subjetividade. Prontamente, podemos nos perguntar: se estão em potência o lugar, o verbo e o movimento, o que há de visível nessa associação? E responderíamos: até o momento, nada.

Então olhemos para o invisível, para aquela outra face da informação que tanto revela à nossa reflexão. Acreditamos que a costura de sentido que há entre o verbo, o lugar e o corpo que executa o movimento é consequência do trânsito dos infosignos. Caso pudéssemos visualizá-los, eles seriam os elementos mínimos da potência, o fragmento que contém o todo – como na metáfora complexa do holograma em Morin (2005) - e que se desdobra em qualidades e intensidades. Trata-se de um processo de significação no qual há um fluxo de informações agindo em constante troca e que, se não podem ser mensuradas, podem ao menos ser evidenciadas por aquilo que revelam, quer seja, as qualidades relacionais que estão na escolha dos verbos, nas dinâmicas do lugar e no movimento do corpo. Os infosignos, como apregoamos, são atravessadores da carne. Porção invisível da informação, eles são dotados dessa potência qualificadora que irá caracterizar suas ações e dar fé de sua existência.

Por outro lado, nesse trajeto, há pontos visíveis nos quais nos concentrarmos. Como sabemos, no traçado proposto para as corpografias em dança, os verbos assumem, então, uma dupla

função significativa, que é a de qualificar o lugar e a de revelar a intensidade dos movimentos. Se, como dissemos, é pelas possibilidades significantes que o verbo garantirá intensidade ao movimento, é por essa mesma característica da linguagem que ele qualificará os lugares. O que provocamos, por vias da metodologia, foi uma associação dessa qualidade do lugar à intensidade do movimento, uma vez que ambas têm os verbos como fonte.

Assim, o que se dispara, com a seleção dos verbos, é um processo de significação diante do qual se dá a associação entre as qualidades – sempre no sentido de características primárias; do *quale*, como já mencionado – tanto do movimento, quanto do lugar e, impreterivelmente, diante do corpo sensível e suas percepções. É, portanto, essa a primeira relação que iremos explorar, ou seja, o que a seleção dos verbos pode nos revelar sobre o lugar e o movimento, como qualidades e intensidades se tocarão.

Para começar, retomamos a classificação de Laban (1978), na qual, lembremos, ele nomeia as ações básicas do movimento através de oito verbos e em sequência sugere, para cada um deles, suas ações derivadas. Consideramos também as ações incompletas nas quais apenas dois fatores do movimento são notados. Diante dessa perspectiva, elaboramos um quadro, no qual procuramos distribuir os três verbos selecionados pelos nove participantes da pesquisa, como ações derivadas ou incompletas. Essa análise foi feita tendo como referência os elementos atitudinais de cada um dos fatores: Tempo, Peso, Espaço e Fluência, sendo esse último considerado apenas para ações incompletas.

Dessa forma, temos, por exemplo, o verbo *Aguardar* escolhido por Maria. Em nossa análise, trata-se de uma ação com o *Tempo sustentado*, o *Peso firme* e o *Espaço direto* aparecendo no quadro como uma ação derivada – no mesmo conjunto de *prensar*, *partir* e *apertar* - da ação básica *Pressionar*. Sucessivamente, cada um dos verbos foi sendo, de maneira análoga, relacionado às ações propostas por Laban até que todos eles pudessem encontrar seus equivalentes aproximados.

Quanto aos verbos que estavam em línguas diferentes do português, eles foram traduzidos por ações análogas. Uma vez que, as ações equivalentes aos verbos são, de maneira geral também aproximativas, consideramos que este ajuste em prol da análise não causa nenhum prejuízo ao sentido da pesquisa. Lembramos, ainda, que as próprias ações, assim como tivemos acesso em

Laban, são desde já uma tradução - em sua maioria do alemão para o inglês e só depois para o francês ou português. Assim, não poderíamos escapar da questão tradutória e, para além, sabemos que na proposta de Laban desenham-se espectros de sentido que localizam as ações dentro de um conjunto de possibilidades, conjugadas pelas variações dos fatores.

Feita essa ressalva, elaboramos o quadro a seguir que irá definir, portanto, nossa gradação, ou paleta de intensidades dos movimentos e das qualidades dos lugares observados, em relação às potências significativas de cada um dos verbos escolhidos. Antes de apresentá-lo é válido salientar que se trata de nossa interpretação no que diz respeito a uma analogia entre os verbos dos participantes e as ações em Laban, sendo assim, o que sugerimos é um ponto de vista que, certamente, não é o único. Vejamo-no conforme o Quadro 14:

Quadro 14 - Ações dos Corpografantes em Laban

Ações Básicas		Torcer	Pressionar	Talhar	Socar	Flutuar	Deslizar	Pontuar	Sacudir
Ações Derivadas		arrancar colher esticar	prensar partir apertar	bater atirar chicotear	empurrar chutar cutucar	espalhar mexer remar	alisar lambuzar borrar	palmar pancada abandar datilografar	roçar agitar tranco
Fatores:	Tempo	Sustentado	Sustentado	Súbito	Súbito	Sustentado	Sustentado	Súbito	Súbito
	Peso	Firme	Firme	Firme	Firme	Leve	Leve	Leve	Leve
	Espaço	Flexível	Direto	Flexível	Direto	Flexível	Direto	Direto	Flexível
Corpografantes:	Maria		aguardar			desvencilhar-se		ritmar	
	Ismênia					transitar			
	Luciane								balançar
	Thamyris		proibir						festejar
	Daniela		esperar encontrar				passar		
	Scheherazade		esperar	<i>jugar</i> (jogar) buscar					
	Adeline					<i>explotar</i> (explorar)	fluir		
	Lynda		gravir (galgar)				échalonner (escalonar)	franchir (ultrapassar)	
Ações Incompletas		Acordado	Onírico	Remoto	Perto	Estável	Móvel		
Ênfase nos Fatores:		Espaço Tempo	Fluência Peso	Espaço Fluência	Peso Tempo	Espaço Peso	Tempo Fluência		
Corpografantes:	Ismênia		Poetizar		Saborear				
	Luciane	Sentir				Admirar			
	Thamyris		Enlouquecer						
	Adeline		Angustiar						

Fonte: Elaborado pela autora.

Logo, alcançamos uma correlação entre os verbos escolhidos e a intensidade de cada um deles sob o ponto de vista das ações propostas por Laban. Veremos, agora, como isso se

desenvolveu e reverberou também em relação às qualidades do lugar escolhido, na própria execução do movimento dançado. Para essa próxima etapa, iremos, no entanto, nos restringir à análise dos participantes que selecionaram apenas Ações Completas. Tal critério se justifica tanto pela extensão da análise que se tornaria mais longa do que o necessário, caso avaliássemos toda a mostra quanto pelo excesso de subjetividade que é característico das Ações Incompletas como sentir, poetizar, enlouquecer, etc. – que dificultam a apreensão do sentido empreendido pelo participante. Para nós, é concisa e relevante, daqui em diante, a mostra dos vídeos e questionários elaborados pelas quatro participantes que fizeram uso de Ações Completas, são elas: *Maria, Daniela, Scheherazade e Lynda*.

De tal maneira, seguimos agora para a avaliação de cada trio de verbos, na espacialização promovida pelo movimento da dança. Passamos para o momento de atualização do lugar em espaço, do verbo em movimento, do gesto enquanto meio em gestualidade aparente.

12.2 Aguardar, Desvencilhar-se e Ritmar: o passadiço de Maria

Maria escolheu para dançar a Rua 13 de Maio, no centro da cidade de Campinas, estado de São Paulo, no Brasil e que nos pareceu ser uma rua de passagem exclusiva para pedestres.

Assistindo ao vídeo, primeiramente, com o foco nas características do lugar é possível perceber que se trata de uma rua bastante movimentada e ruidosa, com um fluxo intenso de pessoas passando em direções opostas. No entanto, há, de maneira geral, certa organização nesse fluxo, uma vez que notamos que, a maioria das pessoas, vistas à direita do vídeo, está descendo a rua, enquanto aquelas que estão localizadas no lado esquerdo sobem a rua. É possível ver também, mais acima do vídeo, algumas pessoas que cortam o quadro perpendicularmente, dando a entender que a câmera está localizada em uma esquina e permanece, na maior parte do tempo e seguindo as instruções que enviamos, centralizada em relação à rua para a qual aponta. Abaixo temos um panorama da rua em que Maria improvisa, Figura 29.

Figura 29 - Maria improvisa na rua 13 de maio



Fonte: Vídeo Maria_dança. Disponível em: <<https://vimeo.com/31250799>>

Há ainda algumas pessoas que estão paradas, em pontos distantes - apenas o suficiente para não interromper o fluxo dos passantes -, e que conversam ou observam o movimento. Entre esses se nota um grupo de homens, dos quais podemos ouvir alguns trechos do bate-papo e que em dado momento, tecem comentário sobre a performance de Maria, dizendo em alto tom, aos 3'04" (três minutos e quatro segundos) do vídeo: *Saravá!* Em seguida, aos 3'24" do vídeo ouve-se outra voz, a de uma mulher, a quem não pudemos identificar e que parece se remeter a nossa personagem ao dizer: *Chega*. Voltaremos a esse ponto logo mais.

Em relação à escolha dos verbos, Maria afirma que já tinha em mente dois deles antes de chegar até o lugar no dia da gravação, são eles: *desvencilhar-se* e *ritmar*. O primeiro diz respeito ao tipo de movimentação que ela precisaria elaborar diante de inúmeras pessoas, visto que ela procurou, propositalmente, um “*local onde realmente eu saberia que ia estar cheio de gente.*” A preferência por um lugar público com a presença de muita gente se justifica nas intenções da bailarina: “*Eu acho que um lugar público com as pessoas eu conseguiria trocar, mesmo, com esse público que não estaria esperando. É nesse sentido que eu escolhi esse lugar público cheio, lotado.*”

Desvencilhar-se, caracteriza assim o lugar como um espaço no qual é preciso realizar um movimento flexível em relação ao espaço, a fim de que seja possível se desviar dos passantes.

Isso ficou muito claro na improvisação de Maria, nos momentos em que ela, atenta ao movimento das pessoas ao seu redor, provoca um jogo instantâneo no qual se aproxima, circunda e se afasta, rapidamente, de um ou outro corpo em passagem e que integra a cena.

O verbo *ritmar* por sua vez, foi escolhido segundo Maria “*devido a já conhecer a rua e saber que aquela rua tem um ritmo que vai te envolvendo que você vai ficando... Ou você não aguenta de tanto movimento das pessoas ou então você acaba entrando no que aquilo realmente te traz*”. Ela demonstra assim que esperava do lugar um estado que lhe é característico, ou seja, um ritmo de movimento intenso, ao qual ela desejava pertencer, por vias de um jogo de improvisação em dança, a partir do qual seu corpo experimenta o lugar, corpografando-o.

Dançando, Maria enfatiza o movimento da rua através dos movimentos de seu corpo, integrando-se ritmicamente ao espaço que atualiza. Em uma sequência específica de movimento, há um gesto que é repetido várias vezes - que pode ser vista aos 3’05” do vídeo - e que deixa isso bem claro. Trata-se de um passo em contratempo, com um súbito arqueamento do tronco e cabeça em direção ao chão e que se mantém em repetição quase sem deslocamento. Na última vez em que Maria repete essa sequência, longamente, é o momento no qual ouvimos as duas palavras já mencionadas, *Saravá* e *Chega*.

A primeira tem um tom jocoso e podemos interpretar como uma brincadeira, que surge do fato inusitado que é a dança estar presente naquele momento e naquele lugar. É um comportamento deslocado para os observadores, que esperam que, aquele seja apenas um lugar para a passagem de pessoas, portanto, a ação quebra a própria rotina de atualização do lugar, que é a do caminhar – de preferência rapidamente -, e não a do dançar. Além disso, o termo *Saravá* é, correntemente, associado a uma saudação aos Deuses em alguns cultos religiosos, nos quais se acredita na encarnação de espíritos que poderiam assim dominar e alterar o movimento dos corpos que o recebem. Mais uma vez temos, portanto, a imagem de um corpo que se comporta de maneira distinta àquela esperada, que não se movimenta de acordo com o padrão elementar e que, de tal forma, está “fora de controle”, pois que, neste caso está sendo associado ao domínio de uma entidade. Portanto, é uma brincadeira cheia de pistas de sentidos que revelam uma interpretação à parte e certo estranhamento a respeito da performance de Maria.

Quanto ao segundo termo escutado, o *Chega*, é interessante pensar que ele surge da provocação de continuidade feita pela bailarina e que diz respeito, exatamente, a característica do fluxo ininterrupto da rua. O grito acontece quando o movimento em questão alcança por volta de sua trigésima repetição, é como se fosse preciso interrompê-lo, pois que ele modifica o próprio fluxo esperado para aquele espaço. Na tentativa de se integrar ao ritmo da rua Maria acaba se destacando, não por estar fora do ritmo, mas, ao contrário, por entrar em um ritmo que não poderia ser quebrado em seus princípios lógicos. Ou seja, a rua é de passagem rápida, mas não de dança acelerada. A ousadia do movimento está em propor mais do mesmo, ou seja, outras formas gestuais para o ritmo corrente da rua.

Ainda com essa controversa, podemos afirmar que a corpógrafa alcançou seu objetivo de compor o ritmo da rua, pois se ao seu movimento se diz *Chega*, ela parece ter despertado - ao menos nesta oculta interlocutora que gritou - a sensação de infinitude. Maria apresenta um movimento que sugere uma tendência ao ininterrupto, do mesmo modo como, a passagem das pessoas por ali, parece não cessar jamais.

Considerando nosso referencial teórico, podemos notar, assim, que este corpo sensível, que é Maria, percebe o ritmo como uma característica do lugar em que está inserida. Dançando, ela atualiza isso e se integra ao espaço pelo próprio ritmo de seu movimento. Ritmo esse que ela já havia imaginado quando escolheu o verbo e que naquele momento ela experimentava. Maria nos faz compreender o ritmo como uma informação pertencente ao lugar e que, quando dançada, passa a pertencer também ao espaço e ao seu corpo. Esta informação, que é o ritmo, guarda em si uma qualidade, que é a da aceleração.

O movimento acelerado da rua, do corpo dos passantes, da dança de Maria, dos gestos que ela executa, é uma regularidade que atravessa os elementos que dividem um mesmo espaço em atualização. E esse atravessamento que a tudo e a todos atinge é, em nosso contexto, uma função do que chamamos infosignos. O ritmo, que é a informação, e a aceleração, que é a qualidade, estão no corpo e emergem de sua gestualidade. Estão na rua e emergem em sua espacialização. Estão no gesto e emergem na dança. O que todos esses elementos têm em comum, enquanto pertencentes à mesma carne, são travessias que, em nossa perspectiva, encontram-se representadas pelo movimento dos infosignos. Dos rastros emergentes dessas travessias acreditamos que os infosignos tornam-se presenças, mesmo em sua invisibilidade.

O último verbo, *aguardar*, foi escolhido, segundo Maria, “*só quando cheguei lá e fiquei vendo o que as pessoas faziam e muitas estavam com essa postura de espera.*” Esta seleção diferencia-se, desde já, daquela feita para os demais verbos, uma vez que ela foi realizada devido à observação de algo que se passava no momento da improvisação, enquanto as demais foram feitas pela memória que se tinha do lugar.

Aguardar, podemos dizer, foi um verbo determinado já em um momento de atualização, pois estar presente fisicamente no lugar, observá-lo, perceber suas dinâmicas, tudo isso já é uma vivência do lugar que envolve graus de percepção diferentes daqueles onde o lugar é referenciado por experiências anteriores. Talvez até por essas circunstâncias, o uso desse verbo tenha deixado bem marcadas as mudanças de dinâmicas no movimento, que também podem ser sugeridas para o lugar. Afinal, quando se imagina um lugar caracterizado pela passagem contínua de pessoas, é pouco provável que nos lembremos de que, esse lugar também pode abrigar pausas. É um contraponto interessante de ser notado.

A Rua 13 de maio, ao mesmo tempo em que acolhe um grande número de pedestres em idas e vindas ininterruptas, reserva espaço para os *homens lentos*, aqueles que estão ali aguardando um encontro próximo, observando o movimento ou que, como os comerciantes diante de lojas vazias, dirigem um olhar paciente para a rua onde o ritmo parece mais interessante. São pausas a espera do acontecer alheio: que chegue o colega, que entre o cliente, que apareça o inesperado.

Em termos do movimento de Maria, essa pausa acontece de maneira firme e direta, o que a torna muito marcada, quase como um corte nas ações de *desvencilhar-se* e *ritmar*. Maria assume, claramente, a postura da pausa entre os movimentos, a mesma que ela observara pouco antes de realizar o vídeo. O *aguardar* é seguramente caracterizado pela posição dos braços para trás com as mãos cruzadas no dorso do corpo, em um tempo sustentado de passos ralentados.

Dessa maneira, os três verbos de Maria se evidenciaram, claramente, em seu movimento e apontaram para o atravessamento dos elementos que questionamos. Foi possível notar, diante das escolhas verbais da bailarina, a relação que propussemos entre as qualidades do lugar e a intensidade dos movimentos. Ou seja, pudemos atribuir sentidos em comunhão para o lugar e

para o movimento, fazendo-nos crer que os termos da linguagem, que são os verbos, foram, em certa medida e por vias do corpo sensível no espaço, traduzidos para esta outra linguagem que é a da dança.

Isso concluído, vejamos o que a corpografante nos diz e o que podemos observar, a respeito de suas associações entre o movimento e o gesto. Antes disso é preciso nos lembrarmos que, em se tratando deste terceiro tempo da análise, quando estaremos focados na proposição que os participantes fazem de representação dos verbos por gestos, o termo assume sua acepção mais corriqueira e, porque não dizer, visível.

12.2.1 E sua narrativa gestual

Misturada à multidão leva-se um tempo para perceber a dançarina que surge do alto do vídeo misturada a outros corpos dos quais ela começa a se *desvencilhar*. Daí em diante ela estabelece uma relação com o espaço que passa, abertamente, por três movimentos distintos. Ainda que seja um processo de improvisação em dança, as peças do jogo mostram-se bastante evidentes, e Maria realiza sequências de movimentos que representam cada um dos verbos e os repetiu durante todo o vídeo, delineando assim um tipo de composição coreográfica.

Confirma-se em sua trajetória, bem como em sua fala, um pensamento prévio em relação aos movimentos que seriam construídos no espaço e o inesperado ficou por conta do que o lugar podia prover como, por exemplo, alguma interferência, alternâncias no fluxo de pessoas, enfim, a bailarina definiu e criou as peças para o seu jogo, as frases de movimento, e essas foram se ajustando aos acontecimentos no momento do improviso.

Talvez por essa estratégia clara, simples e eficiente, Maria não tenha tido dificuldades em associar cada verbo a certos movimentos, entendidos por ela como os gestos representativos de suas escolhas verbais. Na verdade, o que ela apresenta como gestos, em nosso ponto de vista, diz mais respeito à gestualidade, uma vez que o exibido são curtas sequências ou frases de movimento, onde ela atribui um repertório gestual a sua seleção verbal. Selecionamos um frame do vídeo questionário realizado pela bailarina, para cada um dos verbos sugeridos, como mostrar a Figura 30:

Figura 30 – Os três verbos de Maria

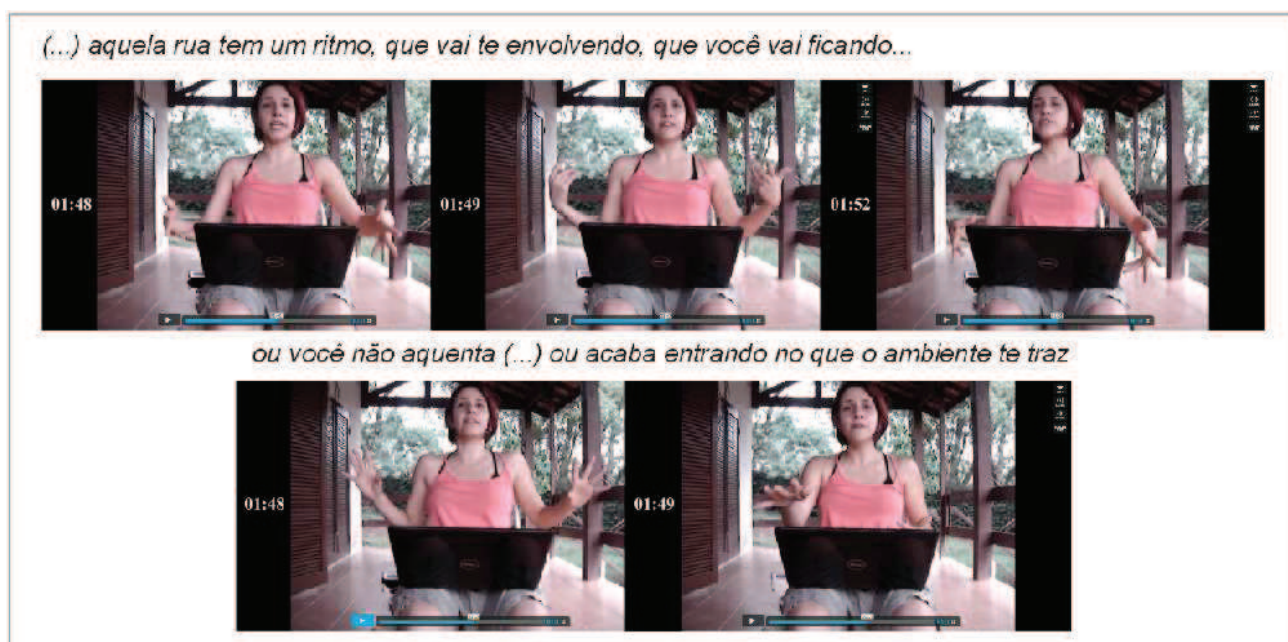
a) *aguardar*b) *desvencilhar-se*c) *ritmar*

Fonte: Vídeo Maria_questionário. Disponível em: <<https://vimeo.com/32032678>>

Não é tarefa difícil identificar tais imagens no vídeo de dança, uma vez que toda a improvisação de Maria parece estar articulada a partir desses três movimentos, realizados entre as pessoas presentes. No entanto, na investigação que fizemos de seu vídeo questionário,

outro fato relevante se apresenta em torno de sua gesticulação. Os inúmeros gestos que a bailarina executa enquanto narra a experiência de improvisação pela qual passou permite-nos perceber uma evidente conexão entre o que ela nos diz e o que ela viveu. Enquanto apresenta suas respostas ao questionário, é possível notar registros em seu corpo que dizem respeito àquelas qualidades que vislumbramos para a rua 13 de maio. A gesticulação que acompanha a fala de Maria parece tão acelerada quanto o ritmo que ela encontrou no espaço em que dançou. Ela está sentada, mas, com o corpo impregnado pela experiência que está narrando, ela parece reviver o momento de atualização que transformou a rua em um cenário de dança. Vendo os gestos de Maria, concatenados à sua fala, vemos o ritmo da rua. A Figura 31 demonstra essa nossa sensação:

Figura 31 - *Ritmar*, sequência



Fonte: Vídeo Maria_questionário. Disponível em: <<https://vimeo.com/32032678>>

Nos poucos segundos relatados, em que Maria menciona o ritmo já conhecido da rua em que dançou, ela vai acelerando o movimento das mãos em um traçado circular, cada vez mais frenético - como se estivesse sendo tomada pela dinâmica que ela mesma está produzindo -, até mencionar a escolha que se faz urgente: parar ou entrar no ritmo do movimento?

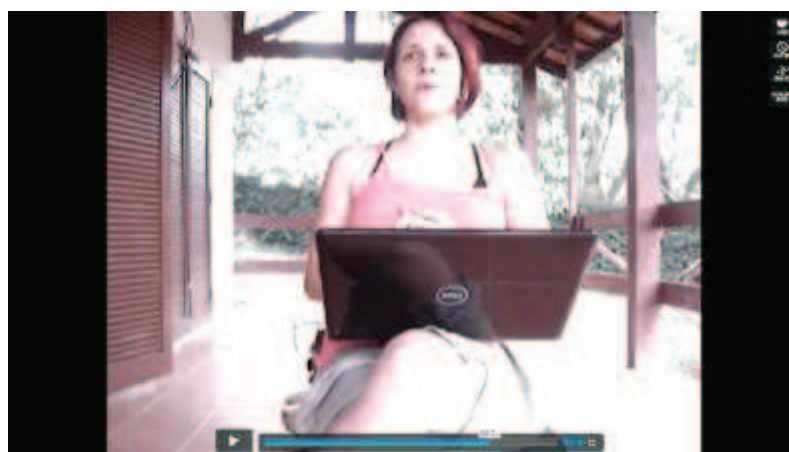
Se observarmos atentamente a Figura 31 acima, constataremos que as pausas que provocamos com esses frames apresentam gestos que acompanham, com muita proximidade, o sentido das palavras. Os dois últimos quadrantes, por exemplo - representando o “não aguenta” e o

“entrando” –, reproduzem gestos quase colados ao sentido da fala. No “não aguenta”, vemos o corpo da bailarina arqueado para trás, os ombros elevados, como se recusasse algo, e as mãos erguidas e abertas como se tentasse interromper um movimento ou a aproximação do que está próximo a ela. Em “entrando”, ao contrário, o corpo demonstra certa resiliência, os ombros descem, ela volta ao seu eixo e faz com as mãos um mergulho de entrega ao ritmo que tentara recusar. Dançando com as mãos, Maria recupera a rua corpografada, as informações experimentadas, as qualidades sensivelmente registradas. Diríamos que em sua gestualidade permanecem nuances da espacialização realizada no lugar.

Ainda sobre a mesma fala, podemos refletir sobre o “parar”, entendido como uma das opções da bailarina diante do ritmo que ela constatou no lugar. Parar é mesmo uma de suas opções, que inclusive pode tê-la feito escolher o verbo *aguardar*. Criou-se uma necessidade de interrupção. Aguardando, era possível que Maria interrompesse, ao menos por alguns instantes, o fluxo acelerado do espaço que nela reverberava em meio à dança. Entregue ao lugar, o corpo aberto foi atravessado e tomado por um ritmo incessante que só podia se romper com a proposição de breves pausas.

Como vimos, essas pausas foram sugeridas pelo comportamento de algumas pessoas que, na observação da bailarina, apresentavam o que ela chamou de “postura de espera”. Ao dizer disso, uma vez mais é possível notar o registro, proveniente do espaço, nos gestos de Maria. Pois, ao mencionar esse termo, também sua postura se altera: ela estabiliza o ritmo, centraliza o corpo e reúne as mãos, como podemos ver na Figura 32:

Figura 32 – Postura de Espera



Fonte: Vídeo Maria_questionário. Disponível em: <<https://vimeo.com/32032678>>

O cenário também se repete em torno do verbo *desvencilhar-se*. Ao se referir a ele, Maria, concomitantemente, sugere um gesto conhecido, no qual as mãos seguem desenhando um traçado em curvas seriais e opostas. É como se ela demonstrasse o caminho de uma estrada sinuosa. Ao fazê-lo, podemos notar como seu corpo vai se deslocando do eixo central, em idas e vindas ondulantes, como se acompanhasse a ideia do desvencilhamento do qual ela nos fala. Na cena, que representamos pela Figura 33, abaixo, propomos uma linha imaginária em azul, para melhor visualizarmos este eixo central e o deslocamento do corpo. Nota-se, no último quadrante, que até mesmo o computador que ela tem no colo, move-se para a direita da linha, ao mesmo tempo em que o tronco de Maria toma a direção contrária.

Figura 33 – *Desvencilhar-se*, sequência



Fonte: Vídeo Maria_questionário. Disponível em: <<https://vimeo.com/32032678>>

Contudo, percebemos dois vieses no discurso de Maria. O primeiro, e mais óbvio, é este em que ela nos mostra suas escolhas associativas que versam sobre o repertório gestual desenvolvido para a representação dos verbos, que, como sabemos, são pertinentes ao lugar. O segundo é esse que acabamos de nos esforçar para demonstrar e diz respeito ao que, com seus gestos, Maria não tem a intenção de mostrar, mas acaba exibindo. Este aspecto nos remete às discussões propostas por Agambem (1992; 2011) a respeito do gesto e sua função de medialidade. O gesto, vale lembrar, não é fim, nem meio e guarda na inexpressividade sua maior especificidade. Lembremos que, em Agambem, o poder do gesto como puro meio é o de exprimir o que não está na expressão, exprimir a expressão em si, o meio expressivo como tal. Ele exhibe o fato de estarmos “em meio a”.

Neste contexto, podemos compreender os gestos de Maria a partir do segundo viés sugerido, como isso que expõe, exhibe mostra e exprime seu provisório pertencimento à rua 13 de maio. Se o desvencilhamento é uma necessidade que o lugar provoca no corpo, ele emerge na gesticulação de Maria, ainda que ela não provoque essa demonstração. Esse gesto é uma

evidência do meio, uma abertura nele mesmo para ser desse outro. Esse outro que é corporeidade e, por isso, corpo aberto, sempre “do meio e em meio a”.

Por outro lado, o *desvencilhar-se* é ainda um fato, no sentido de que é uma circunstância recorrente e relativa ao lugar que Maria escolheu. Tanto quanto ele, o ritmo também é uma ocorrência própria à rua 13 de maio e, não por um acaso, essas foram as duas ações, primeiramente, escolhidas por Maria. *Desvencilhar-se* e *ritmar* envolvem, assim, a ideia de ambiência, não só por caracterizarem o lugar, mas, principalmente, por terem sido registros recorrentes nos gestos da bailarina. São, assim, qualidades registradas no processo de espacialização e que remetem diretamente ao lugar. Ao contrário, o *aguardar*, não se concretiza como uma ambiência, pois, embora as pausas tenham sido notadas nos gestos da bailarina, elas não são evidentes no lugar, não estão a eles, diretamente, associadas. Pensa-se na rua 13 de maio como um lugar de passagem e não de permanência. As pausas são do improvisado, não da coreografia.

Por fim, podemos considerar ainda o papel da informação como agente do entrelaçamento entre o corpo, os gestos e as espacialidades dessa experiência. Como evidenciar o atravessamento dos infosignos entre todos os elementos aqui em questão: gestos, lugar, espaço, ambiência, corpo? Pensemos, pois nas costuras. As regularidades que foram possíveis tracejar neste nosso esforço analítico buscaram um quê em comum, para fazer dialogar o conjunto sob o qual nos debruçamos. Isso que encontramos nos gestos - tanto naqueles que a bailarina mostra, quanto naqueles que se exibem -, e que reflexionamos para a tríade espacial; isso que nos permite afirmar, por exemplo, que um verbo remete a um gesto, que remete a um lugar, que remete ao movimento do corpo – isso é a informação em movimento de significação. Com isso, estamos dizendo que o que provoca, articula e promove todas as relações que acabamos de estabelecer é o trânsito das informações na carne – substância geral – e, para além, é esta espécie de carga, qualitativa e profunda, que lhe pertence e vai deixando seus vestígios entre todos os elementos que atravessa. São esses os infosignos. E, assim, diríamos: o papel fundamental da informação é movimentar-se. Todo o resto vem disso.

12.3 Esperar, Encontrar e Passar: o teatro de Daniela

Daniela escolheu para sua improvisação o teatro de arena da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), local com o qual ela demonstra bastante intimidade. Segundo relata, ela mora e foi criada no mesmo bairro da praça onde fica o teatro, trabalhou em uma rádio que fica próxima a ele e estudou nesta universidade, frequentando sempre o lugar. Ela menciona também que ao teatro está associada uma discussão em torno do que é público, pois, embora ele seja um lugar aberto, que está dentro de uma Universidade pública e de livre acesso, há restrições quanto ao seu uso em determinados horários, devido às normas de segurança da universidade. Fomentar essa discussão é inclusive uma das justificativas para sua escolha, uma vez que o lugar parece ser usado para encontros e manifestações estudantis.

Como é próprio da estrutura desse tipo de teatro, há em seu centro um palco redondo e arquibancadas distribuídas ao redor. Embora a bailarina descreva o lugar como uma área de passagem e que concentra certo movimento de pessoas, em seu vídeo nos deparamos com o teatro de arena completamente vazio, um verdadeiro palco sem público. Ela explica que sua investigação com a improvisação é ainda incipiente e que se sente intimidada pelo olhar do outro, por isso optou por um horário de menor movimento para gravar o seu vídeo. Como descreve:

“Aquele espaço em outros dias, outros horários, tem bastante circulação de pessoas. As pessoas sentam, conversam, passam, às vezes até fazem algumas aulas práticas, ensaios. Eu escolhi um domingo à tarde onde não ia ter ninguém (ela ri), porque, enfim, uma pessoa longe e eu já ficava meio tímida.” (Daniela, corpografante)

Vejamos na Figura 34, a primeira imagem da cena, no ponto em que ela irá ainda entrar no espaço, para iniciar sua dança.

Figura 34 - Daniela no teatro vazio



Fonte: Vídeo Daniela_dança. Disponível em: <<https://vimeo.com/31702043>>

Este lugar público - que, para Daniela, está cheio de histórias e memórias – ganha, assim, um tom íntimo, uma vez que parece ter sido reservado para a sua performance. Ainda que ela mesma tenha destacado várias características pertinentes ao lugar público que demandariam a presença de outros tais como - *lugar de livre acesso, passagem, congregação, coletivo, comum, que abriga diversidades e o inusitado* -, seu esforço maior parece ser o de, naquele momento, fazer seu aquele lugar, torná-lo privado por ao menos três minutos. De tal forma, em sua improvisação não houve nenhuma interferência aparente, nenhum imprevisto que pudesse ser notado, nem compartilhamento que, para além da câmera, tenha sido realizado.

Buscando se proteger do olhar do outro, a bailarina se permitiu recobrir de sentidos próprios aquele espaço, preencher o vazio proposital com suas sensações em atualização, e é justamente com base nas experiências ali vividas, que ela fará a escolha dos três verbos: *esperar, encontrar* e *passar*. Justificando sua seleção, ela irá dizer das funcionalidades que aquele lugar tem para ela e, além disso, irá relembrar sua história nele: “*Já organizei muito evento, já participei de muita festa, já fiquei muito sozinha lá, lendo, estudando, descansando, esperando alguém. Encontrando pessoas, passando pra ir pra outro lugar, porque fica bem no meio da UNICAMP*”.

Apesar do dia a dia das pessoas em relação aquele teatro também ter sido citado por Daniela, a situação que aparece mais marcadamente em sua fala é o acontecimento de festas, e é esse um caminho comum pelo qual ela irá sugerir uma relação entre todos os verbos escolhidos. A festa, na fala da bailarina, é a circunstância na qual se *espera* por alguém com quem se marcou de se *encontrar* e é também o momento em que muitas pessoas *passam* por aquele lugar. A festa imaginária de Daniela está plena de qualidades, de informações que, ao serem fisicamente atualizadas no corpo da bailarina, convocam uma agitação ou aceleração em seu movimento, mesmo que o lugar pareça tranquilo em plena tarde de domingo. No vazio, ela parece reviver suas festas.

Assim, de maneira geral, há uma dinâmica acelerada em sua movimentação, que pode ser notada na contínua e ágil mudança entre passos e gestos, embora, nos momentos em que ela está representando o encontro e a espera, seja perceptível certa sustentação do tempo. Já em relação ao peso, pode-se conjecturar uma predominância da característica leve em sua movimentação, que flui bem livremente pelo espaço, a não ser nos momentos de breve pausa em que se pode perceber certa firmeza na ação – por exemplo, quando ela, em um gesto que nos parece cotidiano, estende as mãos como se estivesse cumprimentando alguém. Aliás, é somente nesses curtos momentos que a bailarina oferece cortes em seu intenso fluxo de movimento e, ainda que essas pausas aconteçam com a intenção de representar os dois verbos já citados, o que predomina é a qualidade do terceiro - a ideia de passagem -, tamanha é a movimentação de Daniela.

No que tange ao espaço, podemos notar duas fortes premissas de orientação. A primeira diz respeito à própria escolha de um teatro para a realização da improvisação. Apesar de o lugar preencher, como bem nos lembra Daniela, todos os requisitos da pesquisa - sendo, portanto público, aberto, luminoso e de passagem -, ele vem carregado do sentido da cena, ou seja, ele está destinado à interpretação e é símbolo disso. Observando o comportamento da bailarina, podemos sugerir hábitos ou vestígios que ela traz do espaço cênico para o espaço público. Um desses momentos é aquele já apontado na primeira imagem da cena, no qual a bailarina dará início à sua performance e parece se preparar para entrar no palco. É como um espetáculo iniciado da coxia para o palco, local que, aliás, é predominante em sua dança – embora ela pudesse usar todo o teatro.

Diante dessa escolha, nota-se também um direcionamento do corpo, como se ela escolhesse uma frente para sua apresentação e que, não por coincidência, é o lado em que está localizada a câmera – que é a segunda premissa de orientação que podemos perceber. Daniela usa, principalmente, o palco do teatro de arena e a área entre ele e a arquibancada, que está mais próxima à câmera e diante dela. Sua dança está, claramente, direcionada a esses espaços e à câmera, que por sua vez, realiza alguns ajustes de distância para seguir a bailarina em seus deslocamentos, acompanhando-a. Assim, podemos afirmar que os modos de ação esperados em um teatro, permanecem, em certa medida, no uso do espaço como proposto por Daniela. Talvez esse comportamento venha de prováveis experiências de palco, mas isso nós só podemos supor, uma vez que ela não faz nenhuma menção a essas circunstâncias.

Sob nossa perspectiva, há um interessante contraponto no vídeo que a bailarina nos apresenta, pelo fato dela agregar um discurso político ao lugar, reconhecê-lo como um espaço de coletividade e, no entanto, exercer nele uma apropriação solitária, que contempla suas memórias do lugar e faz dele palco para uma vivência íntima e individual. O lugar vazio está pleno de sentidos para Daniela, o invisível é sua substância de criação. A atualização que ela realiza no espaço, através de sua dança, diz respeito a uma multidão ausente e, também, ao que poderíamos chamar, lembrando o termo de Certeau (1990; 1998) de “empilhamentos” de um tempo de ordem pessoal.

Como os fragmentos de histórias isoladas em si e enquistadas no corpo - sugeridas pelo mesmo autor -, o Teatro de Arena é um lugar que, para Daniela, se desdobra em “sedimentações” que ela guarda intimamente e só revela parcial e gestualmente. Na festa imaginária da bailarina, não há convidados visíveis, mas uma presença passada. É a algum outro tempo que ela se remete em seu processo de espacialização, e só assim o outro faz parte do espaço que ela constrói.

12.3.1 E a festa dos convidados ausentes

O outro é uma presença invisível no cenário de Daniela, mas ela se remete a ele constantemente. Há aqueles com quem se encontra, há aqueles que passam ao seu redor e há os que ela espera. Seus gestos são formulados para e em relação ao outro, esse outro que está presente em seu imaginário e que, provavelmente, já esteve naquele lugar. Toda a atualização

que a bailarina faz com vistas a se apropriar daquele teatro, via dança, diz respeito aos convidados ausentes de sua festa particular. Poderíamos afirmar que, nesta corpografia, considerando-se as categorias que discutimos, o lugar é o teatro, o espaço é o da festa e a ambiência é a memória sensível e particular.

Na agitação dos movimentos que compõem essa festa, a bailarina deixou os gestos fluírem livremente, sem marcar intenções certas de associação entre cada verbo e seu respectivo movimento. Talvez por isso, ela relate a dificuldade de apresentar apenas um gesto para cada verbo e sugere um conjunto deles, como possibilidade de representação. *“Acho que vai ser um pouco difícil talvez mostrar os movimentos, porque todos os três minutos, basicamente, todos... tem muitos movimentos de cada palavra”*.

Vejamos as séries propostas por Daniela, começando pelo verbo *esperar*, na Figura 35:

Figura 35 - Daniela, *esperar*



Fonte: Vídeo Daniela_questionário. Disponível em: <<https://vimeo.com/32466604>>

Ao verbo *esperar* ela associa a pausa. São os momentos nos quais, como mencionamos, ela interrompe brevemente o fluxo de seu intenso movimento, quase como se tomasse fôlego para retomar suas frases de dança. Todas as posturas que podemos ver nas imagens estão ligadas a posições que sugerem certo grau de conforto ou situação de descanso, o que faz com que o corpo conte com mais apoios no chão, seja no plano médio (sentada, agachada, ajoelhada) ou no plano baixo (deitada).

A espera nos parece, assim, a marcação entre distintos acontecimentos, pois, ela antecede uma nova atitude e é premissa para outra sequência de movimento, entremeando encontros e passagens. De tal maneira, no vídeo da improvisação, esses momentos são os mais evidentes - em se tratando da associação entre verbos e gestos. Quanto aos dois outros, Daniela afirma que “*passar e encontrar* meio que se misturaram”.

Ainda assim, ela sugere uma série de gestos para cada um dos dois verbos, o que nos permite notar uma curiosa seleção na qual, ao se referir ao *encontrar*, pressupõe-se o encontro com apenas um indivíduo, esteja ele próximo ou há certa distância. E, no que tange ao *passar*, seus gestos referem-se a um coletivo que transita ao seu redor. Reforça-se então nossa suposição de que as instâncias em jogo na improvisação de Daniela são mesmo o privado e o público que podemos desdobrar, por exemplo, entre o individual e o coletivo, entre ela e os outros, entre a anfitriã e os convidados. Desde a escolha do lugar, do dia e horário da gravação, dos verbos e da dimensão espacial do movimento, tudo pode ser refletido como pendente a um lado ou outro desta balança de composição. Investiguemos melhor essa questão da dimensão espacial do movimento.

Retomando os dois verbos, separadamente, iremos perceber que, como afirma Daniela, em ambos há maior gesticulação dos membros superiores. Mas notamos também que há diferenciação entre os modos de movimento desses braços, sendo eles mais precisos e direcionados na referência aos encontros, e mais gerais, amplos e abertos ao apontarem para as passagens. Vejamos a série de gestos que ela seleciona para o verbo *passar* na Figura 36:

Figura 36 – Daniela, *passar*



Fonte: Vídeo Daniela_questionário. Disponível: < <https://vimeo.com/32466604> >

Como podemos visualizar, ao se referir ao verbo *passar* Daniela irá explorar várias dimensões do espaço e não só aquela em que ela fica de frente para a câmera. Ao mencionar esse verbo em seu vídeo-questionário, ela faz alguns giros completos (360°) em torno de seu próprio eixo e nos explica que seus gestos estavam respondendo, dinamicamente, ao que seria um grande número de pessoas circulando em seu entorno. Este é o momento em que a bailarina envolve-se com o espaço em diversas perspectivas e o assimila em múltiplas dimensões, como se não percebesse o olhar da câmera. Afinal, no imaginário da festa, esse olhar poderia vir a partir de qualquer das direções dos passantes. É então respondendo ao *alter* - ao outro invisível que não se sabe de onde vem -, que ela se lança mais livremente no espaço e alcança sua maior amplitude gestual.

O teatro, que outrora era um lugar da memória afetiva da bailarina, passa a ser sugerido como um lugar da dança, situação na qual ela pode ser exposta ao olhar do outro. O lugar onde, por hábito, ela apenas passava ou, às vezes, esperava e encontrava pessoas é agora palco de sua improvisação, tornando-se assim um espaço outro, estranho aos domínios que dele a bailarina tinha. Está criada, portanto, uma circunstância insólita, uma nova espacialização de um velho lugar que vai exigir outra identificação, diante de um estranhamento. E o que a bailarina propõe para lidar com este imprevisto é acomodar o imprevisto, voltando a experiências conhecidas – pessoas que por ela passam, amigos que espera e encontra na festa. Assim, ela estabiliza o fenômeno estrangeiro, abrindo-se a ele por vias do imaginário. Ela atualiza o lugar em outro modo de espacialização, inaugurando um reconhecimento distinto daqueles

que lhe eram costumeiros. Faz da conjunção das alteridades, que de alguma forma a ameaçavam, um evento corporalmente reconhecido e uma vez mais corpografado.

Refletindo agora sobre o verbo encontro, sua relação com o espaço é mais bem dirigida a alguns pontos. Vejamos a Figura 37:

Figura 37 - Daniela, *encontrar*



Fonte: Vídeo Daniela_questionário. Disponível em: < <https://vimeo.com/32466604>>

O encontro para Daniela é representado, respectivamente nos quadrantes, pelo cumprimento, pelo ver de longe, pelo abraço e pelo puxar, no sentido de aproximar alguém de si. Quanto às direções de seu corpo, podemos perceber que ela está voltada, quase que totalmente, para frente ou para uma diagonal. E ainda, nota-se que há uma ação sempre dirigida a um correspondente imaginário, o que fica bem evidente nessa sequência gestual. Em termos de características, ela nos conta que esse tipo de gesto “*era uma coisa que não era tão fugaz*”, comparando-o com o passar. Mas também, podemos destacar, que eles não chegam a ser uma pausa como o esperar. Assim, em sua fala, ela acaba atribuindo distintas dinâmicas à sua corpografia em dança, articuladas cada uma a um distinto verbo. No entanto, isso não é tão distinguível em seu movimento, predominantemente acelerado.

Resta-nos indagar algo que não poderemos responder. Estaria Daniela um pouco desconfortável com a possibilidade de algum penetra adentrar a sua festa? Ou seja, ficaria ela

envergonhada com a presença de alguém que pudesse aparecer naquele momento ali no teatro público do qual ela se apropriara? Em seu jogo de improvisação, as barreiras que ela criou entre o público e o privado eram extremamente tênues. Podiam ser rompidas por um simples olhar que a intimidaria. Talvez esse possa ser um dos motivos para sua agilidade e a aceleração dos movimentos. A dança acontece como se ela quisesse dar fim, o quanto antes, aos três minutos de exposição pública de sua intimidade. Como se sua festa imaginária estivesse prestes a se rompida pelo real.

12.4 Buscar, Jogar e Esperar: o parque de Scheherazade

Antes que haja algum desentendimento com relação ao material publicado por Scheherazade, esclarecemos que, embora a mexicana tenha usado em seu vídeo o título *Corpographie_Scheherazade_Mexico*, ela na verdade o registrou no *Jardin Vauban*, que fica em *Lille*, cidade onde ela mora, na França.

O jardim ou parque, como quer a bailarina, é um importante espaço público da cidade, que oferece acesso livre a todos os visitantes e é bastante frequentado, principalmente, por moradores da região que vão até lá para se exercitar ou realizarem passeios com amigos e família. O parque reúne algumas atrações, como uma lagoa e também um zoológico, que fica em suas mediações. A bailarina afirmou que vai até lá com frequência, pois é um lugar agradável, por onde é possível ter contato com a natureza e se exercitar. No entanto, ela marca a diferença da experiência com a dança, dizendo que “é sempre diferente quando se desenvolve uma ação em frente a uma câmera”¹⁸¹. Assim, ela demonstra que, embora o lugar faça parte de seu cotidiano, ir ao parque em função da corpografia em dança é outra maneira de lá estar, algo semelhante ao que também aconteceu com Daniela.

A relação com a natureza foi um critério reincidente na fala da bailarina e, de fato, ela destacou sua escolha ao propor uma relação, durante sua improvisação, com as folhas secas caídas no chão do parque. Além disso, ela elabora, em associação com os verbos, uma narrativa de movimentos simples e direta, na qual executa cada um dos verbos escolhidos, separadamente. Assim, ela demonstra que houve certa construção ou organização do pensamento da dança, anterior às ações executadas no vídeo. Ou seja, ela parece ter

¹⁸¹ *Siempre es distinto cuando se desarrolla una acción frente a una cámara.* (tradução nossa)

esclarecido as regras de sua improvisação escolhendo modos característicos de ação para cada um dos verbos, como melhor compreenderemos no decorrer desta análise.

O primeiro verbo escolhido foi o *buscar*. Scheherazade explica que começou seu movimento por uma busca visual, como se estivesse à procura ou selecionasse algumas das folhas que cobrem o chão no cenário por ela escolhido. Em seguida, ainda de acordo com seu relato, esse olhar se amplia e torna-se movimento, quando então ela começa a pegar as folhas no chão e acumulá-las nas mãos. É interessante dizer que essa explicação da bailarina não fica evidente no vídeo, pois o primeiro momento de contato apenas visual com as folhas não pôde ser identificado. Já na primeira cena do vídeo ela surge catando as folhas, o que nos faz crer que esse contato visual esteja integrado ao movimento de pegar as folhas, acontecendo assim de maneira simultânea.

De tal maneira, o verbo *buscar* associa-se a uma seleção, aparentemente aleatória, das folhas que seriam apanhadas. Essa ação apresenta e justifica um modo de exploração flexível do espaço, embora haja certo recorte proposto em função da filmagem. Logo, enquanto faz sua *busca*, Scheherazade caminha em um perímetro que nos parece determinado pelo enquadramento da câmera, que pouco se move. No entanto, ela percorre multidirecionalmente esse espaço, caminhando fortuitamente em meio às folhas que recolhe. Nesse momento, sua movimentação se restringe a se agachar – súbita e firmemente, em similitude às características do tempo e do peso no verbo *buscar*, como vimos em Laban (1978) - para alcançar uma folha e seguir em direção à próxima.

Muitas pessoas atravessam o quadro da câmera, a maioria praticando corrida, e algumas demonstram curiosidade sobre a atividade de Scheherazade. Há até mesmo um corredor que inverte a direção de sua corrida e, de costas, observa por alguns instantes a bailarina que acumula folhas. Afinal, a função de Scheherazade, recolhendo uma a uma as milhares de folhas deitadas sobre o chão, parece mesmo inusitada e infundável - mais ainda pelo fato das folhas continuarem caindo continuamente, e pelo forte vento que as movimenta, constantemente. A Figura 38 ilustra esse cenário:

Figura 38 - Scheherazade, folhas e vento



Fonte: Vídeo Scheherazade_dança. Disponível em: < <https://vimeo.com/31694295>>

Ela continua sua caminhada pela pista de corridas, mudando de direção e provocando alguns desvios entre as pessoas que passam. É curioso como, em alguns poucos segundos, ao passarem corredores por ela, a bailarina dá pequenas aceleradas em seu passo, executando breves corridinhas e não nos revelando se elas são fortuitas ou propositalis. Não saberíamos dizer se a bailarina foi sugestionada pelo ambiente de corrida pelo qual caminha ou se, propositalmente, provocou suas passadas para que entrassem no ritmo dos que passavam. Mas, certo é que com essa desprentensionada corridinha ela promove momentos de conexão com o espaço no qual ela se destacava, exatamente, pelo comportamento inesperado.

Depois de juntar muitas folhas, ela sai da pista e dirige-se ao terreno logo atrás, embaixo das árvores, onde não há fluxo de pessoas. Com esse pequeno deslocamento, ela parece construir seu espaço cênico de atuação, onde ficará até o fim do vídeo. Nesse improvisado, há então uma próxima cena em que, erguendo os braços ao alto, Scheherazade solta ao vento, tudo que havia recolhido, provocando sua própria chuva de folhas. É a marca para a entrada do próximo verbo, com outro tipo de movimentação direcionado ao *jogar*. Nesta etapa do vídeo, são principalmente os pés que passam a se embolar nas folhas, e o foco maior do movimento parece estar nas pernas. Não por um acaso, a bailarina associa o verbo *jogar*, ao lúdico, à brincadeira.

Ela justifica a escolha dizendo que as pessoas vão ao parque para *jogar* e para se divertir e que o jogo seria também um modo de se aproximar das coisas do mundo de maneira divertida.

No instante em que ela interpreta tal verbo, há uma liberdade no movimento. Este modo livre que ela encontra de entrar em contato com as folhas nos remete mesmo ao universo infantil, a uma despreocupação estética, a um puro brincar, a um jogo que tem como peças: folhas, vento e movimento. Jogando as folhas para cima, ela brinca com a fatualidade da gravidade; correndo de modo arrastado, ela testa a densidade do terreno em que se movimenta; deitando e rolando sobre as folhas ela a elas se mistura, fazendo todo o corpo experimentar a textura do chão de folhas. Scheherazade demonstra um desejo que parece ser o de pertencimento àquele espaço, o de integração à natureza que ela havia destacado, o da embolada carnal merleau-potyana.

Por outro lado e tendo em vista nossa análise labaniana das ações, notamos que, embora a movimentação determinada para os verbos *buscar* e *jogar* sejam bem distintas, os dois verbos tiveram igual classificação, no Quadro 14, de análise das ações em Laban. Ambos seriam determinados por um tempo súbito, peso firme e espaço flexível. Ainda com toda a diferença que acabamos de descrever em relação às ações da bailarina, as características dos verbos se confirmam no movimento dançado e no repertório gestual de Scheherazade.

Em relação ao tempo, podemos destacar que Scheherazade realiza movimentos instantâneos e de curta direção, relacionados a ambos os verbos, como é o caso dos momentos em que se agacha e levanta para recolher as folhas, ou na sequência, passa a chutá-las ou jogá-las para o alto, repentinamente. No que tange ao peso, podemos notar, nos mesmos movimentos descritos, a tenacidade com a qual a bailarina executa suas sequências e o próprio jogo de resistência que ela provoca, seja com o vento ou com as folhas que recobrem o chão por onde ela se desloca e se deita. O espaço flexível é a característica mais evidente, uma vez que as direções tomadas pela bailarina são múltiplas e nos levam a crer em escolhas livres, sem qualquer tipo de foco diretivo.

Voltando ao jogo, a bailarina afirma que ele estava na relação entre o corpo, as folhas e o espaço:

“Então eu comecei a jogar (...) com o que havia, com as folhas. Então os movimentos vinham simplesmente do contato com a natureza, do voo das folhas, da relação com o vento, e daí vinha o jogo. Desta relação entre o corpo, as folhas e o espaço.”¹⁸² (tradução nossa)

Neste aspecto é relevante pensarmos na ideia de atualização do lugar, uma vez que, ela irá espacializá-lo e significá-lo a partir dos elementos com os quais ela pôde dialogar naqueles instantes.

Entre esses elementos esteve o vento, que entra no jogo como um convidado inevitável. O vento altera a relação do corpo com as folhas e provoca brincadeiras que parecem querer lhes prolongar o voo. Percebido como elemento para o improvisado, ele diz de uma qualidade daquele espaço que pode ser tomada pelo movimento do corpo, ele informa uma possibilidade imediata para a dança. Essa qualidade, sensivelmente percebida, torna-se gestualmente visível. Há uma tendência clara, nas sequências de movimentos realizadas desde o jogo, de fazer “ventar as folhas”, ou seja, de provocar a visibilidade do vento no vídeo, seja jogando as folhas para cima, chutando-as, ou simplesmente reconfigurando – pela presença do corpo em movimento - o espaço que elas preenchem. É um corpo em dança que as fará movimentar, para além do que o vento já provoca. Por fim, o corpo tem, nesse contexto, um papel semelhante ao do vento em relação às folhas, verificando-se uma espécie de reciprocidade entre o corpo e o espaço.

O último verbo é o que faz cessar a brincadeira de ventar folhas. *Esperar*. A espera, para Scheherazade, está associada a um desejo futuro, ao que há por vir. Ela justifica a escolha dizendo que: *“é tão difícil estar no presente, ser presente, que uma das premissas que me interessava explorar era isso, este ponto de estar sempre desejando o que se segue, o que vem, o futuro”¹⁸³* (tradução nossa). No parque, as pessoas que marcam de se ver também estão à espera do encontro. Para ela, estamos sempre esperando algo ou alguém. Essa espera parece tão infinita quanto a quantidade de folhas a recolher, entre as quais, por fim, ela se agacha, esperando pelo fim do vídeo.

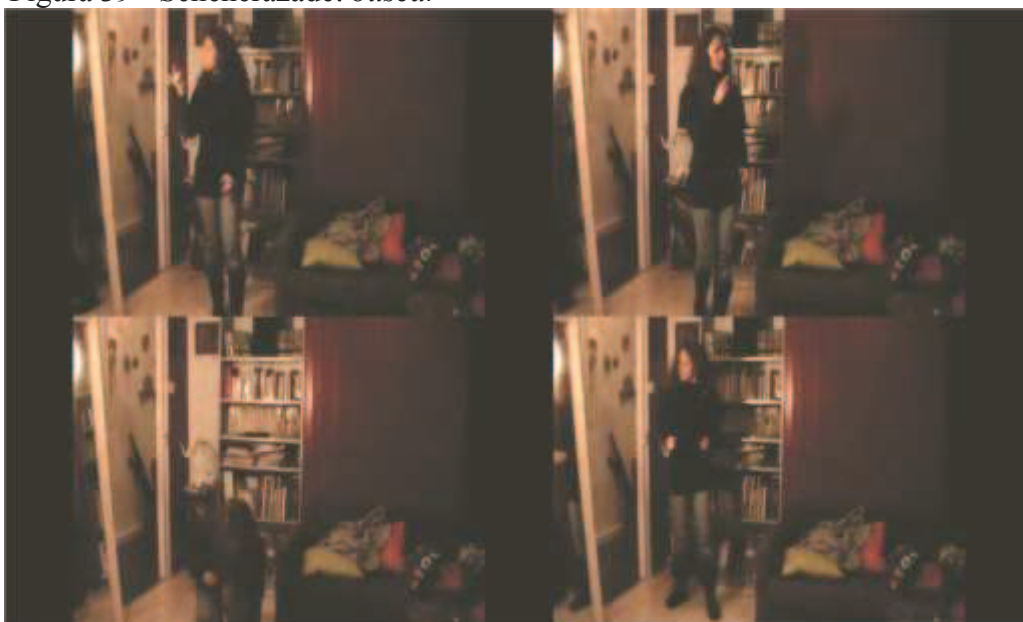
¹⁸² *Entonces yo comencé a jugar con el tono, con el que había, con las hojas. Entonces los movimientos venían simplemente del contacto con la naturaleza del vuelo, del vuelo de las hojas, la relación con el viento y allí venía el juego. En esta relación entre el cuerpo, las hojas y el espacio.*

¹⁸³ *Es tan difícil estar en presente, ser presente, que una de las premissas que me interesaba explorar era eso, este punto de estar siempre deseando lo que sigue, lo que viene, el futuro.*

12.4.1 E suas mil e uma folhas

Assim como na estratégia de Maria, relacionar os verbos aos gestos executados em cena, não parece ter sido nenhum desafio para Scheherazade que os apontou de maneira bem precisa, através da repetição das sequências de movimentos executados no vídeo. Vejamos as imagens relacionadas ao primeiro verbo, *buscar* na Figura 39.

Figura 39 - Scheherazade: *buscar*



Fonte: Vídeo Scheherazade_questionário. Disponível em: <<https://vimeo.com/32421928>>

Ao referir-se ao *buscar*, ela gira copiosamente o pescoço para as laterais direita e esquerda e ergue uma das mãos fazendo parecer que está à procura de algo. Algo que, como espectadores, não podemos identificar, pois seu olhar parece vago ao interpretar, rapidamente, tal movimento. Não há, no vídeo questionário, um objeto ao qual esse olhar se destine. No entanto, como já sabemos, o que ela está representando é o diálogo que estabelece com as folhas, inicialmente, selecionando e recolhendo algumas delas. Quando fala dessa experiência, Scheherazade enfatiza que essa busca era iniciada pelo contato visual e, por isso, reforça e amplia esse gesto realizado, primordialmente pela cabeça e acompanhado pelas mãos e por um leve giro do tronco.

Entretanto, isso não é notável em sua improvisação em dança. São bem raros os momentos em que se percebe esse giro do pescoço que marcaria o início da mudança de direção de todo seu corpo em uma sequência na qual, como supõe a bailarina, ela veria certa folha, se viraria em

direção a ela e caminharia até ela para buscá-la. Em verdade, o aspecto flexível no uso do espaço que se caracteriza por uma frequente mudança de direções é, como já destacamos, bastante evidente. No entanto, ele não parece se iniciar pelo gesto apontado pela bailarina. Analisemos a sequência da Figura 40:

Figura 40 - Scheherazade, buscando



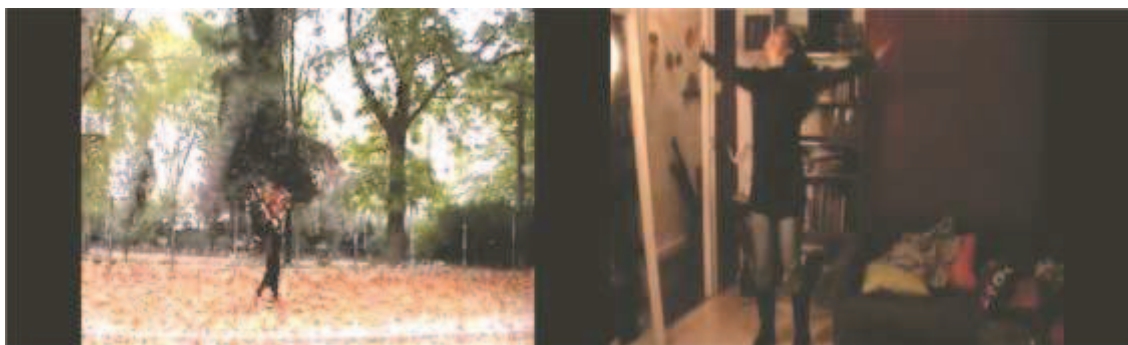
Fonte: Vídeo Scheherazade_dança. Disponível em:< <https://vimeo.com/31694295>>

Na presença das folhas, ao contrário do vídeo questionário, o olhar de Scheherazade está preenchido. Assim, o movimento acontece simultaneamente, diferente da representação que ela nos apresenta. Na ausência do objeto, seu olhar é esvaziado e o movimento, em certa medida, perde sentido. Não há o que se *buscar*. Diante desta falta, ela reproduz um gesto a mais, senão novo, ao menos bastante ampliado. Sua busca, no vídeo questionário, parece ser agora pela sensação de *encontrar* as folhas de outrora. Folhas que ela segura fortemente, mesmo quando ausentes, como podemos perceber no último quadrante da Figura 40. Na reprodução da experiência, Scheherazade parece, assim, substituir o “estar em meio a” suas mil e uma folhas, por gestos que possam mediar sua relação imaginária com o objeto que está ausente. Neste sentido, o gesto recupera uma informação sobre o espaço, que está marcada no corpo, e que se revela imbuída de sentido.

Neste enlace, recorramos ao que já discutimos sobre o ponto de vista do dispositivo. Afirmamos que pensar o corpo como dispositivo é compreendê-lo como aquilo que, dispendo da carne, experimenta sensivelmente a informação. É ainda entendê-lo operando a passagem e o cruzamento invisível da informação, diferenciando-se nessa experiência e revelando-a. Esta emergência de sentido que revela a experiência interior é o que estamos demonstrando através do gesto. Assim, voltando ao exemplo de Scheherazade, apontamos em seus gestos a presença e ausência do objeto de sua experiência, que foram as folhas. Encontramos sentido no gesto de *segurar*, por sugestão de sua corpografia, ou seja, seus registros do espaço no corpo. E, por fim, alinhavamos o visível e invisível destes gestos, por uma informação que lhes é comum, quer seja, o diálogo com as folhas, estejam elas presentes ou não.

Já em relação ao verbo *jogar* ela demonstra movimentos bastante evidentes, que podem ser facilmente distinguíveis no vídeo, como é o caso dos momentos em que ela lança as folhas para o alto. Vejamos, na Figura 41, um dentre os vários exemplos que seriam possíveis.

Figura 41 - Scheherazade, jogando



Fonte: Vídeo Scheherazade_dança: <https://vimeo.com/31694295> e Vídeo Scheherazade_questionário: Disponível em: <<https://vimeo.com/32421928>>

Ela replica de modo muito semelhante os movimentos dos dois vídeos. No entanto, atentemos a um detalhe que, infelizmente, essas imagens não nos revelam muito bem, mas que pode ser melhor notado no vídeo: o sorriso. No vídeo questionário, é possível perceber que, assim que a bailarina começa a imitar o movimento em que jogava para cima as folhas, ela começa a sorrir, e continua a fazê-lo até mudar o verbo do assunto. Isso nos remete, às suas falas iniciais, nas quais ela justifica a escolha dos verbos e, em relação ao jogar, cita o universo lúdico. O jogar, na opinião da bailarina, teria assim a função de permitir “*rir de si mesmo*”¹⁸⁴ e de nos fazer escolher um lado positivo da vida, no qual “*não a levemos tão a sério*”¹⁸⁵ (ambas são tradução nossa).

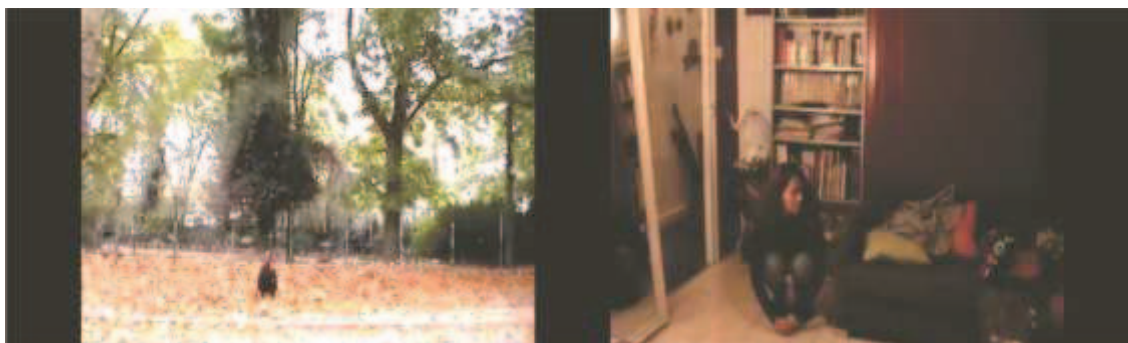
Scheherazade parece praticar o espaço - aos moldes de Certeau (1990; 1998) -, repetindo a jubilosa experiência da infância. Ela revive em sua sala o registro do parque e, nessa espacialização, diferente daquela do verbo *buscar*, é possível notar a presença imaginária das folhas – não pela intenção de uma interpretação, mas pela qualidade de sua gesticulação. O espaço está preenchido pela potência do invisível, e os gestos correspondem a esse preenchimento: eles tem tonicidade, propósito e aparência que garantem certa realidade as folhas ausentes. A presença das folhas, seu contato com o corpo e o registro delas no movimento, tudo isso parece ter sido corpografado pela bailarina, o que lhe dá uma qualidade gestual bastante diferente da mera reprodução do movimento.

¹⁸⁴ *Reirse de sí mismo.*

¹⁸⁵ *No te la tomes en serio.*

Quanto ao verbo *esperar*, ele assinala, claramente e uma vez mais, o fim do vídeo, como podemos ver nas duas últimas cenas dos vídeos, demonstradas na Figura 42:

Figura 42 - Scheherazade, *esperar*



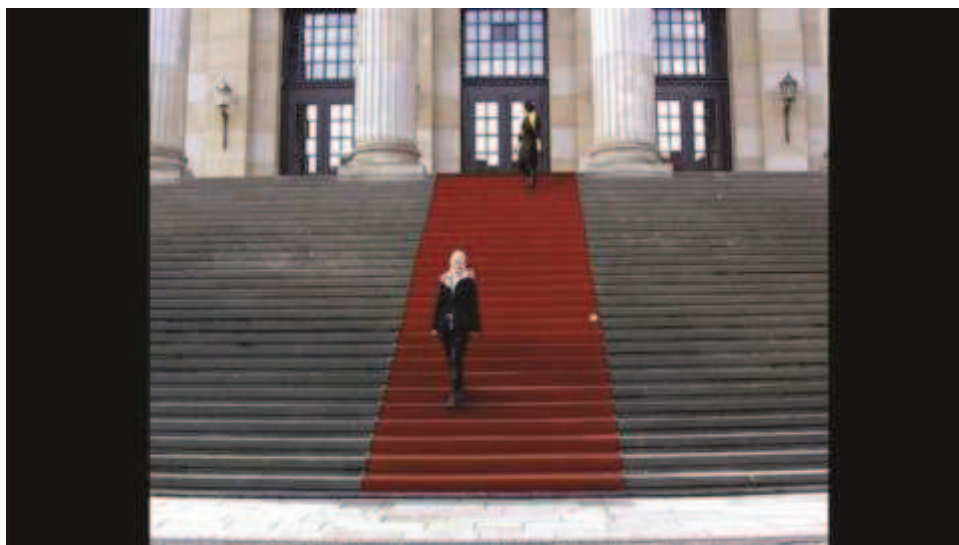
Fonte: Vídeo Scheherazade_dança: <https://vimeo.com/31694295> e Vídeo Scheherazade_questionário: <https://vimeo.com/32421928>

Esperar parece ter sido mesmo escolhido para encerrar a cena, a fala, o movimento. Ela se agacha como no primeiro vídeo, em uma forma de estar simplesmente presente, anunciando o fim da gravação e resistindo à provável ansiedade do movimento.

12.5 Galgar, Ultrapassar e Escalonar: a escadaria de Lynda

A inglesa Lynda, que mora em Berlim e registrou seu vídeo em francês, escolheu para a improvisação a *Gendarmenmarkt*. Trata-se de uma praça - grande atração turística localizada no centro histórico de Berlim -, que reúne três obras monumentais da arquitetura: no centro, a *Konzerthaus* (Casa de Concertos) e, nas laterais, a *Französischer Dom* (Catedral Francesa) e a *Deutscher Dom* (Catedral Alemã). Neste cenário, interessava à bailarina, especificamente, a escadaria que dá acesso à Casa de Concertos e foi este o enquadramento de quase todo o seu vídeo, como podemos ver desde a primeira cena dele, representada na Figura 43.

Figura 43 - A escadaria monumental de Lynda



Fonte: Vídeo Lynda_dança. Disponível em:< <https://vimeo.com/31749584>>

Há algo bastante curioso em questão nesta imagem, que pode nos confundir à primeira vista. A pessoa em primeiro plano posa para a foto, talvez sem perceber que está, também, sendo filmada. Ela é mais uma turista que passeia pela praça. A bailarina, na verdade, está no fundo do vídeo e elabora um tipo de relação com a garota que está sendo fotografada, através de movimentos curtos que lembram poses fotográficas. No *frame* exposto, elas estão, aliás, em posições bastante semelhantes.

Talvez tenha sido essa a dinâmica intencionada por Lynda em sua improvisação, ou seja, estabelecer uma conexão com as figuras que integrassem o espaço escolhido e, a partir disso, criar o desenho de seu movimento. Como ela mesma relata um dos motivos pelos quais escolheu as escadarias da *Gendarmenmarkt* é que, como importante ponto turístico da cidade, o lugar está sempre cheio de visitantes, munidos de suas máquinas fotográficas. No entanto, o cenário esteve mais esvaziado do que o previsto, pois, como ela mesma nos diz, havia menos pessoas no local do que esperava.

A curta duração do vídeo - três minutos, conforme determinamos - também pode ter sido um quesito que pouco contribuiu para a proposta de Lynda de interação com o outro através, do movimento. Entretanto, essa ação pode ser percebida uma vez mais, já no final do vídeo, quando a corpografante provoca certo alinhamento com mais uma pessoa que está parada na escada a espera de ser fotografada. Vejamos a Figura 44:

Figura 44 - Lynda e a turista



Fonte: Vídeo Lynda_dança. Disponível em: <<https://vimeo.com/31749584>>

Atentemo-nos para o fato de que na primeira imagem temos um alinhamento vertical entre a bailarina e a turista, enquanto na segunda o alinhamento acontece na horizontal. Isso não é nada aleatório. A bailarina trabalha o espaço da escada geometricamente, como se criasse seu próprio tabuleiro no jogo da improvisação em dança. Neste tabuleiro imaginário, quando uma peça se move Lynda rearranja o espaço através de seu deslocamento, que acontece, fundamentalmente, em linhas. É desse arranjo que ela se vale, inclusive para a seleção dos verbos a dançar. Para cada um ela parece haver determinado certo espaço de ação, pois, ao mencionar suas escolhas, ela nos revela: “*para alguns o tapete vermelho, para alguns o exterior e para alguns a ligação*”¹⁸⁶ (tradução nossa).

O tapete vermelho que, acreditamos, tenha sido um objeto ocasional e inesperado no cenário escolhido por Lynda – visto que ele não integra a paisagem da praça continuamente – foi determinante na divisão do espaço de atuação da bailarina. Ele tornou-se ponto de partida e estabeleceu uma espécie de dentro e fora na improvisação. Assim, a bailarina enumera três distintos espaços de ação em um só lugar: a plataforma que fica no topo da escada entre as colunas, o tapete vermelho e a parte cinza da escada - aqui usando os mesmos termos de Lynda. São esses os espaços, bem estabelecidos, que ela diz ter explorado para dançar cada um dos verbos.

¹⁸⁶ *Pour certain le tapis rouge, pour certain l'extérieur, pour certains le lien.*

É então por esse parâmetro que a bailarina irá descrever sua sequência de movimentos nas escadas, que se inicia na parte alta, diante da plataforma. Em seguida e pela maior parte do tempo do vídeo, ela usa a zona do tapete vermelho, descendo e subindo sobre ele, em movimentos majoritariamente verticais e diretos. Depois de ultrapassar o tapete, ela explora a zona cinza e nela encerra o vídeo. Com este cálculo preciso de ação, ela resume sua improvisação em termos dos espaços que preenche: “*Eu fiz muitas coisas no tapete vermelho. Eu saio uma vez e eu entro de novo e é o fim. Eu acho que eu nem entro... é, eu não entro*”¹⁸⁷ (tradução nossa).

Na organização de Lynda, os verbos têm literalmente seu espaço de acontecimento, o que, conseqüentemente, irá influenciar na conformação de suas frases de movimento. Desse modo, o primeiro verbo a ser mencionado, que é o *galgar*, está atribuído, principalmente, ao tapete vermelho. Nele, ela se desloca prioritariamente na vertical, subindo e descendo os degraus enquanto executa alguns gestos bem marcados. Já o verbo *ultrapassar* é associado pela bailarina, especificamente ao momento em que ela passa da zona vermelha, demarcada pelo tapete, para a cinza demarcada, então, pela ausência dele. Como vimos, Lynda afirma, de forma um pouco reticente, que teria feito essa ultrapassagem entre os limites apenas uma vez, no entanto, é possível perceber que isso aconteceu em dois momentos. No primeiro, ela rapidamente volta para o tapete e no segundo, fica definitivamente na área cinza, até encerrar a gravação. Talvez pela brevidade do primeiro, ela não tenha dele se lembrado. (Figura 45).

Figura 45 - Lynda, *ultrapassando*



Fonte: Vídeo Lynda_dança. Disponível em: < <https://vimeo.com/31749584>> .

¹⁸⁷ *J'ai fait beaucoup de choses au tapis rouge. J'ai sors une fois et je rentre en nouveau et c'est la fin. J'ai croix que je rentre même pas...oui, je rentre pas.*

O terceiro verbo, *escalonar*, foi o último por ela escolhido e a ele são atribuídos alguns gestos realizados com os braços. Dentro dos espaços que ela mencionou inicialmente, acreditamos que a zona cinza seja aquela ligada ao verbo *escalonar*, no entanto, isso não fica claro na fala de Lynda. Ou seja, embora ela tenha dito que havia um espaço para cada verbo, essa associação não fica evidente quanto ao verbo *escalonar*. A propósito, ela afirma que buscou verbos que se distinguissem do uso linguageiro, sendo que *galgar* e *ultrapassar* foram pensados com antecedência, enquanto *escalonar* – semelhante ao que aconteceu com Maria -, foi determinado quando ela já estava no local.

Efetivamente, o que pudemos notar em termos do direcionamento do movimento foi a maneira como ela o realiza, distintamente, nas duas áreas. Quando está no tapete vermelho, o deslocamento de Lynda acontece, principalmente, na direção vertical. Fora dele, ela explora também a horizontalidade. Há, assim, uma harmonia na utilização do espaço, visto que a faixa mais estreita, que é a vermelha, é percorrida entre o alto e o baixo, e as duas faixas mais largas são empreendidas entre a direita e esquerda.

Devemos ressaltar que, na perspectiva labaniana, os três verbos escolhidos por Lynda seriam, de acordo com nossa análise anterior, ações que têm como característica o uso do espaço de maneira direta. Neste caso, há uma real coincidência entre essa característica das ações e o tipo de movimento da bailarina, que a todo o tempo se desloca em linha reta. É como se houvesse sempre um ponto a alcançar, um degrau correto no qual pisar.

Lynda parece ter seu traçado retilíneo muito bem planejado e só o percebemos propositalmente modificado, quando acontece a interferência de uma nova peça em seu tabuleiro, ou seja, um turista entra em cena para a foto. Nestes casos, Lynda recompõe ou, melhor dizendo, atualiza seu modo de organização espacial ao alterar sua posição em relação ao outro. Poderíamos conceber para este espaço tão bem dividido, um conjunto - na esfera da invisibilidade -, de linhas de força das quais a bailarina seria guardiã. Assim, no tabuleiro que criou para o seu jogo, o objetivo de Lynda parece ser o de manter o equilíbrio e a ordem no seu retilíneo desenho, às custas do movimento.

A atualização do lugar realizada por Lynda em sua corpografia em dança diz, portanto, da espacialização da monumental escadaria *da Konzerthaus*, que ela elegeu, dividiu e dançou.

Contrapondo-se ao lugar do turista - o lugar estático do corpo fotografado – a bailarina se lança aos degraus vermelhos e cinzas, tornando-o espaço móvel.

12.5.1 E seu tabuleiro vermelho e cinza

O *Gendarmenmarkt* oferece ao olhar de Lynda uma qualidade de informação que diz respeito às cores. Elas se tornam divisórias do movimento, dos próprios verbos e também dos gestos executados. Ao fazer a associação entre os verbos e gestos, a bailarina diz, naturalmente: “*galgar* foi mais no tapete vermelho (tradução nossa)¹⁸⁸”. Em seguida, ela demonstra um gesto com os braços, afirmando que ele está relacionado a essa etapa “vermelha” da improvisação, e começa então a descrever, pela fala e gestos, sua família associativa de verbos que, a seu modo, seriam derivados de *galgar*: *descendre* (descer), *m'asseoir* (sentar-se), *me relever* (levantar-me) e *remonter* (retornar). Vejamos, primeiramente, o gesto que ela executa com os braços, que é bem marcado durante toda a sua improvisação, como podemos verificar na Figura 46.

Figura 46 - Lynda, o gesto repetido



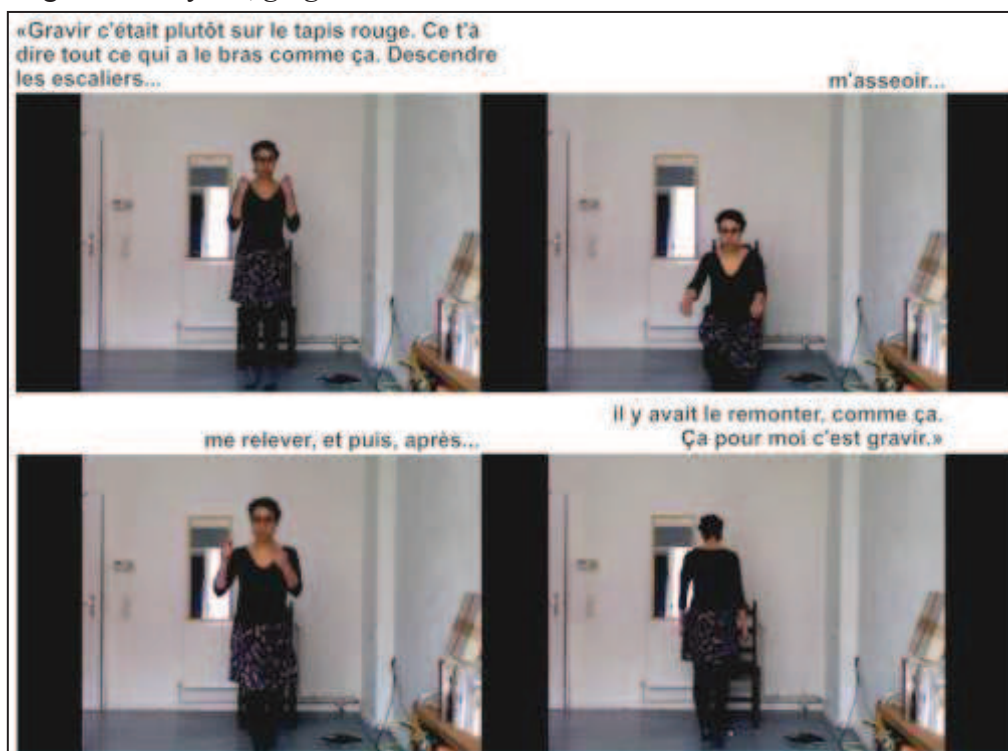
Fonte: Vídeo Lynda_questionário: <https://vimeo.com/33024096> e Vídeo Lynda_dança. Disponível em: <<https://vimeo.com/31749584>>

Nota-se que os braços erguidos que Lynda associa ao verbo *galgar*, não se limitam ao espaço vermelho, ao contrário, eles podem ser vistos em vários momentos do vídeo. Poderíamos dizer, inclusive, que esse é um dos gestos mais repetidos por ela. No vídeo questionário a bailarina irá associar tal movimento com os braços ao fato de descer as escadas. Ela simula essa descida, curiosamente, elevando-se na ponta dos pés e realizando passinhos curtos em direção à câmera.

¹⁸⁸ *Gravir c'était plutôt sur le tapis rouge.*

Lembremos que o verbo *descer* – que ela representa subindo - é um daqueles mencionados junto ao *galgar*. Na fala de Lynda, a série de verbos que ela integra, supostamente, à família dos derivados de *galgar* vai sendo descrita, e cada um por sua vez é associado a um gesto. Mas entendamos que o critério da bailarina em agrupar essa seleção de verbos nada tem a ver com os fatores do movimento labanianos. O que ela busca fazer é separar os gestos na perspectiva do espaço em que foram realizados. Sendo assim, diante da questão que propunha a associação entre verbos e gestos, Lynda cita o *galgar*, mas, em seguida, demonstra uma série de gestos cada um associado a um novo verbo. Vejamos na Figura 47 a sincronia entre a fala e o movimento da bailarina.

Figura 47 - Lynda, *galgar*¹⁸⁹



Legenda: *Galgar* foi, sobretudo, no tapete vermelho. Quer dizer, tudo que tem o braço deste jeito. Descer as escadas, me sentar, me levantar e depois tinha o retornar, assim. Isso pra mim é *galgar*. (tradução nossa)

Fonte: Vídeo Lynda_questionário. Disponível em: < <https://vimeo.com/33024096> >

Como podemos perceber, Lynda uma vez mais recorre à sua divisão espacial. Ela repete algumas frases de movimento que realizou na linha vertical do tapete vermelho e vai associando um novo verbo a cada uma delas. O *galgar* se torna, assim, um conjunto de outras ações - o agrupamento dos movimentos que ela realizou na zona vermelha. É interessante

¹⁸⁹ A tradução das sequências das imagens está na respectiva legenda.

perceber o sentido espacial que ela dá ao verbo. *Galgar* é o que ela faz no tapete vermelho, seja isso subir ou descer as escadas, sentar-se ou levantar-e de um degrau. O verbo deixa de ser a ação e passa a ser a cor deslocando-se, assim, do seu sentido original. *Galgar* é vermelho. Misturam-se ação e sentido, movimento e qualidade, gesto e sensação. Intuitivamente, Lynda parece praticar uma tradução entre linguagens, propondo o enlace de elementos de uma mesma carne.

Mas voltemos ao gesto em que ela ergue os braços. Vimos que ela o associa ao *galgar*, que por, sua vez, está relacionado ao vermelho. No entanto, avaliamos as imagens e descobrimos que o mesmo gesto é repetido no cinza e na passagem entre cores, onde ela estaria executando os dois outros verbos. Assim, o gesto, ao contrário do que ela afirma, não pode estar associado - ao menos não direta e exclusivamente - à divisão que ela propõe entre cores e verbos.

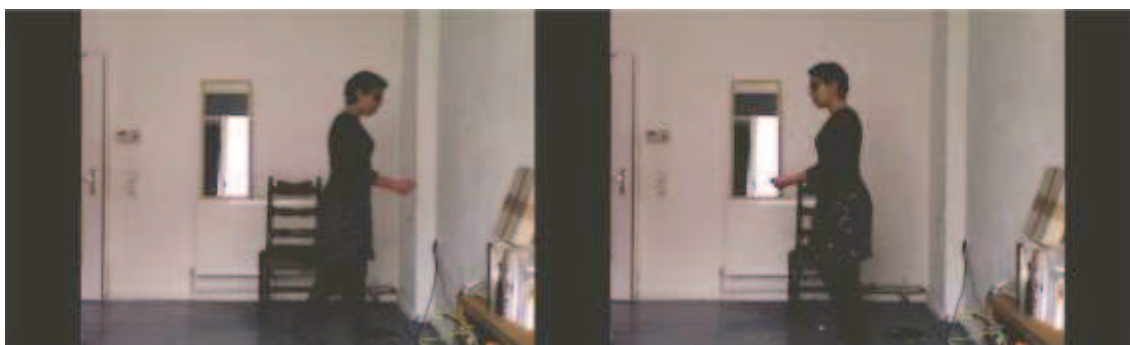
Analisemos melhor as características desse gesto intrigante. Observando cuidadosamente o vídeo, capturamos doze *frames* em que a bailarina o repete. Em um deles, ela desce a escada e vai subindo os braços até parar em um degrau, já com os braços dobrados na posição que investigamos. Em outro, ela, ao contrário, está subindo os degraus enquanto executa o gesto, mas parece interromper e desfazer o movimento com a chegada da segunda turista - que a faz parar em uma pose distinta. Em todas as demais dez vezes que Lynda dobra os dois braços em direção ao seu torso, ela deixa de se movimentar. Ela estanca o movimento e, simplesmente, se posiciona no espaço. Estática, ela posa com os braços erguidos.

Esse gesto torna-se, assim, uma interrupção de seus movimentos e, igualmente, uma passagem entre eles. Portanto, podemos aqui tomá-lo como pausa. Seguindo com nossa interpretação, devemos nos lembrar também que a forma como tal gesto é executado não é flexível. A bailarina executa o movimento com a mesma qualidade retilínea com a qual cria seu espaço. Entre o ponto inicial e final do movimento, não há grande expansão, curvas ou desenhos. Ela apenas dobra os cotovelos e ergue as mãos com os punhos fechados, cerrando o ângulo interno dos braços e concretizando o gesto. Seu movimento é concreto, ou seja, determinado, geométrico, firme, esperado, direto.

Diante dessas qualidades levantadas, podemos nos perguntar: que objeto do espaço o gesto em questão parece estar refletindo, ou quem, sabe atualizando? Se fôssemos seguir a lógica da bailarina e pensar o gesto a partir do espaço em que ele é executado, diríamos que ele está mais para os degraus do que para o tapete. Ele é bem marcado, angular, concreto; estabelece a passagem entre movimentos; e é executado enquanto a bailarina sobe ou desce, no vermelho ou no cinza. Portanto, diríamos, o espaço desse gesto é o degrau. A ação dele é parar. E cor ele não tem. Vemos, assim, o principal gesto de Lynda, aquele que ela mais repete em distintos momentos, como sua pose nos degraus – que, obviamente, são também os objetos mais inequívocos a partir dos quais se constitui uma escada. Daí podermos afirmar que sua maior regularidade gestual está em justa conformidade com a regularidade da escada, resultando em um arranjo corpográfico acordado e coincidente.

Passemos agora para a segunda associação realizada por Lynda, aquela relativa ao verbo *ultrapassar* que, lembremos, diz respeito à passagem entre o vermelho e o cinza, como ela mesma afirma: “*ultrapassar é, verdadeiramente, passar da zona vermelha para a zona cinza, o que eu fiz bem lentamente*¹⁹⁰” (tradução nossa). Ela é bem específica em relação a esse verbo, apontando para ele um único gesto em duas distintas direções, vejamos a Figura 48:

Figura 48 - Lynda, *ultrapassar*

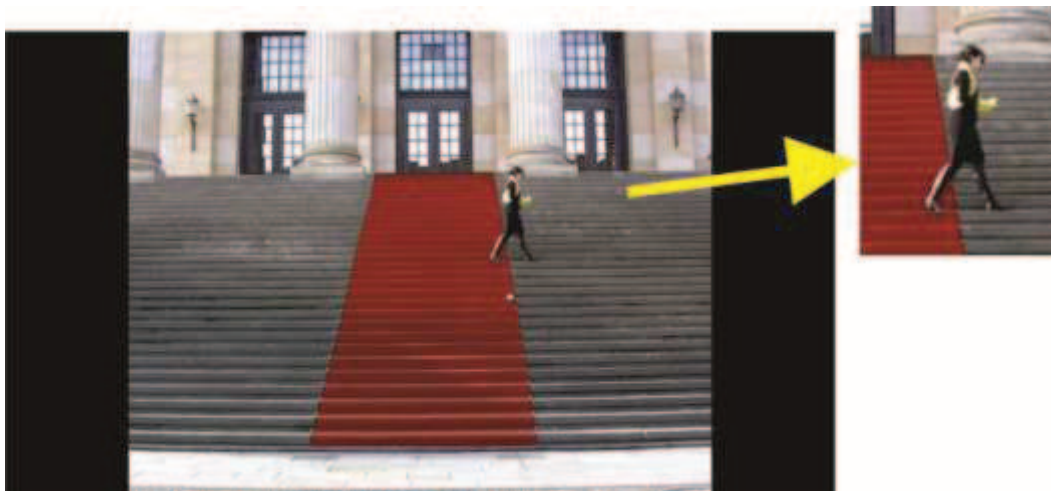


Fonte: Vídeo Lynda_questionário. Disponível em: < <https://vimeo.com/33024096> >

Qual a nossa surpresa ao verificarmos, no vídeo de dança, este momento descrito por Lynda. Na passagem entre o vermelho e o cinza, o gesto que ela executa não é o que demonstra na imagem acima. É outro, que já bem conhecemos. Vejamos a Figura 49:

¹⁹⁰ *Franchir c'est véritablement passer de la zone rouge à la zone gris, que j'ai fait très lentement.*

Figura 49 - Lynda e o gesto "degrau"



Fonte: Vídeo Lynda_dança. Disponível em:< <https://vimeo.com/31749584>>

Ela caminha aproximando os dois braços do torso e, após atravessar as áreas, irá parar na pose sabida. Em verdade, a maioria dos movimentos que Lynda realiza parece ter foco nos braços. Ela se desloca, sempre vagarosamente, pelas escadas e, sendo assim, o movimento das pernas se dá, principalmente, em subir e descer os degraus – a variação maior só acontece em breves momentos em que ela se senta e, logo em seguida, se levanta. As pernas estão mais “preocupadas” em vencer os degraus, ação que sempre demanda algum esforço físico e atenção.

De tal forma, são os braços os membros que estão mais livres para o movimento. Ainda assim, a gestualidade da bailarina apresenta-se de modo bastante contido, suas ações tem um caráter cerrado, seus gestos parecem estar voltados para o centro de seu próprio corpo. Se retomarmos a ideia de uma bolha que a kinesfera – como vimos em Laban (2011a) - pode traçar ao redor de um corpo, é possível afirmar que Lynda não explora esses espaços que os membros são capazes de alcançar permanecendo, de alguma forma, retida na parte mais central da esfera. Seus braços se movimentam se maneira quase sempre linear, sem jamais se elevarem além da linha do ombro, acompanhando harmonicamente a direção de seu corpo, sem nenhum tipo de ampliação. Não há contrapontos, excessos, explosões, bruscas mudanças de direção. Tudo parece arquitetado, medido, pensado, refreado, pequeno - diante do lugar com as características monumentais que ela procurara.

Em paralelo, quando a bailarina vai dizer de seu movimento, ela tenta enquadrá-lo no lugar, isto é, ela busca um mapeamento, uma organização ideal na qual cada acontecimento, cada gesto, cada verbo, tem um ponto de referência específico. Durante a entrevista, ela apresenta um semblante pensativo, hesitante, como se vasculhasse a memória, tentando colar o fato ao acontecimento, sua narrativa à sua dança. E, nesse ponto, inevitavelmente, surgem deslocamentos. Por quê?

Antes de seguirmos com esta resposta, vamos acrescentar e descrever um último cenário à nossa questão. Ao citar o terceiro verbo, o *escalonar*, Lynda apresenta de forma um pouco insegura outro gesto, que também não pode se restringir a um ponto da escada, como ela talvez preferisse. Tratam-se dos momentos em que ela utiliza o balanço do braço para trocar a direção do corpo, e que vimos acontecer algumas vezes no vídeo, em zonas diferentes, subindo ou descendo os degraus. A Figura 50 representa essa sequência:

Figura 50 - Lynda, *escalonar*



Fonte: Vídeo Lynda_questionário. Disponível em:
<<https://vimeo.com/33024096>>

Após essa demonstração, Lynda tem ares confusos e, deixando de falar do *escalonar*, começa a justificar, uma vez mais, a escolha dos verbos que, em seu ponto de vista e propositadamente, deviam ser pouco usuais. Em seguida, ela encerra o vídeo. Embora não exponha verbalmente, ela demonstra, corporalmente, certa dificuldade na proposição da ligação entre os verbos e gestos e apresenta como vimos, algumas incoerências entre as narrativas do movimento, da fala e dos gestos. Então voltamos a interrogar esses deslocamentos e agora tentaremos responder: por que não há correspondência exata entre os verbos e gestos de Lynda?

Porque o lugar, o espaço e a ambiência não se colam. Porque o que ela pensou, sentiu e lembrou são registros sensíveis distintos. Em nosso ponto de vista, acontecem espécies de acidentes de passagem entre os três momentos da experiência nas entidades físicas. Talvez isso tenha se destacado mais no material de Lynda exatamente porque ela escolheu verbos menos evidentes, que têm o sentido menos pronto, menos cotidianamente gasto e, portanto, com menos camadas de significação entre nós. Este pode ter sido o seu maior desafio: improvisar a partir de verbos pouco vivenciados.

A primeira tentativa de Lynda é, então, associar as sequências de movimento ao espaço de ação. Comprovamos que essa colagem não se sustenta. Na atualização do lugar, diante da proposta de improvisação, ela está livre para explorar o espaço e o faz. Faz, pois notamos várias qualidades em seu modo de se movimentar que são percebidas no lugar: como o uso de linhas verticais e horizontais, a simetria dos braços, a concretude dos gestos, as poses de turistas e até a opressão, no sentido de redução, que um espaço agigantado e suntuoso pode causar na pequenez de um mero corpo humano.

Para nós, a espacialização de Lynda, sob o ponto de vista de sua gestualidade, de sua dança, contém informações ou qualidades que ela apreende do lugar. No entanto, quando se trata da ambiência, ou seja, quando é dado a ela dizer de suas experiências, apontando as qualidades do espaço em relação aos verbos pré-determinados, há o rompimento da racionalidade – nos termos vistos em Morin (2005). O que ela experimentou é diferente do que ela nos diz, e isso é denunciado por seu corpo. Em nosso modo de ver, os registros do corpo sensível não equivalem a *galgar*, *ultrapassar* ou *escalonar*. Lynda não galgou, ultrapassou ou escalonou.

Ela subiu, desceu, sentou, passou, virou, parou, posou. Ela não dança os verbos, ela dança a escada. Ela espacializa o lugar, para além dos verbos e é na ambiência que isso emerge.

12.6 Breves apontamentos corpográficos

Antes de passarmos às considerações finais, gostaríamos de retomar algumas breves questões em torno das análises que apresentamos. Em verdade, queremos mencionar duas curiosidades no que tange ao conjunto analisado.

A primeira diz respeito às distintas possibilidades que a ação de cada corpografante nos trouxe para avaliação, distinguindo as análises entre si e, ao mesmo tempo, nos possibilitando acionar e articular várias das noções anteriormente trabalhadas. Afinal, as corpografias em dança de Maria, Daniela, Scheherazade e Lynda nos apresentaram e nos levaram para diferentes pontos de convergência com a discussão teórica. Isso se mostrou próprio ao material que elas produziram e que revelou modos sensíveis e peculiares de experimentar um mesmo método. Maria desejou a multidão, Daniela a solidão. Scheherazade brincou com as folhas, e Lynda, levou a sério sua escada.

Assim, as bailarinas possibilitaram e enriqueceram nossa análise e nos fizeram tocar em muitas das questões anteriormente debatidas. Destacando algumas, vimos no ritmo de Maria revelar-se a noção de infosgnos, que atravessaram seu corpo e aceleram seu movimento e o do espaço. Esses entrecruzamentos puderam ser notados nos gestos da bailarina, que mostraram e exprimiram seu provisório pertencimento à rua 13 de maio. Daniela, por sua vez, nos permitiu retornar ao conceito de alteridade para vislumbrar seu jogo de dança com a ausência e, assim, compreender suas atualizações, que tornaram bastante evidentes os três tempos da entidade física: o lugar do teatro, o espaço da festa e a ambiência na memória sensível.

Scheherazade nos levou ao lúdico e fez-nos apreender em sua gestualidade o conceito de dispositivo, tensionando o visível e o invisível da informação. Através da qualidade de seus gestos, pudemos perceber a presença ou ausência das folhas enquanto objeto de sua experiência de improvisação, marcas que permaneceram em seu corpo e tornaram-se aparentes por vias do gesto. Por fim, Lynda dirigiu-se ao centro de sua kinesfera diante das escadarias monumentais que pareciam oprimi-la. Ela busca dividir racionalmente seu lugar de dança, mas o que seu corpo, gestualmente, nos mostra é uma forte integração à escadaria, que

acaba por sugerir uma espacialização dos próprios degraus por onde dança – ainda que não intencionalmente.

No conjunto, as corpografias em dança apresentaram-se como um eficiente meio de pesquisa, oferecendo caminhos diversos ao olhar analítico e possibilitando as necessárias costuras entre nossos objetos e teorias. Os verbos cumpriram bem o papel que lhes foi dado, o de associar sentido ao lugar e intensidade ao movimento. Legitimaram ainda, em algumas justaposições, as características das ações sugeridas por Laban (1978) – que foram destacadas em alguns dos gestos analisados. Todas as questões aqui mencionadas levam-nos a crer que, embora o caminho tomado em nossas discussões tenha sido amplo e entrecruzado, foi também acertado.

Por outro lado, a segunda curiosidade a qual nos referiremos é algo sobre o qual não poderemos fazer nenhuma afirmação concreta, visto que o assunto extrapola os limites de nossa pesquisa e que também não coletamos dados suficientes para a questão, que envolve, digamos, a cultura gestual de nacionalidades. Vendo os questionários respondidos pelas brasileiras e estrangeiras é impossível não notar a diferença que há na gesticulação que segue as falas. É lugar comum dizer que brasileiros, assim como italianos, gesticulam em maior proporção - falam com as mãos. É, por isso, instigante notar que isso se evidencia, muito claramente, nos quatro vídeos analisados mais de perto. Questões que, quem sabe, se coloquem para uma pesquisa futura.

13 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para o encerramento deste estudo, podemos nos perguntar, enfim, que contribuições deixa uma pesquisa que se pretende complexa e indisciplinada e que, com isso, parte de um metaponto de vista para analisar um mesmo objeto atravessado por diferentes áreas? E visto que há esse largo abarcamento, com quem contribuímos, afinal? Em meio a todos os cruzamentos que foram sendo articulados, podemos agora tentar refletir sobre as partes desse todo.

À Ciência da Informação, área que, como vimos, já havia recebido o corpo como objeto de estudos, apresentou-se agora o aprofundamento de uma investigação que o propõe como dispositivo da informação. Enquanto dispositivo, o corpo enovela-se uma vez mais à informação, sendo capaz de experimentá-la em sua verticalização. Ele opera e aponta para as camadas visíveis e invisíveis oriundas do desdobramento da informação, via pela qual a desvelamos. Compreendendo-a diante de três novas e imbricadas proposições - o informe, o informacional e o infosigno -, consideramos que podem ser abertas outras frentes de análise para as questões pretendidas pela área, quer elas se apresentem em características objetivas, comunicacionais ou sensíveis.

Para além, “descamar” a informação, em nosso ponto de vista, amplia suas perspectivas de discussão desde a gênese até os processos informacionais que lhe couberem. De tal forma, a noção de uma informação que é composta por distintos níveis de interpretação acrescenta e amplia as possibilidades de reflexão, tanto em termos epistemológicos, quanto em relação ao seu uso, organização, disseminação e recuperação. Definimos ainda o movimento como o papel fundamental da informação, o que a centraliza, uma vez mais, na esfera da significação ininterrupta e lhe garante função inestimável na construção do sentido. Em relação ao usuário da informação, podemos propor que nossa discussão o faça incorporar, ou seja, promova sua emergência, necessariamente, como sujeito informacional que não se dissocia de seu corpo, em nenhum modo de contato com a informação. Quer nos atentemos ou não, é um corpo - no sentido integrado que vimos - que dança, mas que também frequenta as bibliotecas, que acessa os sistemas e os elabora. Investigar as interferências dessa relação do “corpo-sujeito” com suas fontes de informação é tarefa a ser cumprida à *posteriori* por aqueles a quem a questão possa interessar – apenas apontamos a trilha por meio de nossos corpografantes.

Ainda no âmbito da CI, conferimos o estatuto da informação ao gesto, promovendo-o como um novo objeto de apreciação para a área. Aliás, o gesto também foi referenciado às categorias do visível e invisível e passou a fazer par com a gestualidade - etapa aparente de nossa mediação com o mundo. A princípio, o gesto, sendo mediação pura, foi destinado à ordem da potência, enquanto a gestualidade passou a dizer respeito à sua atualização. No entanto, verificamos que as marcas dessa invisibilidade profunda tornam-se aparentes e apontam para uma ideia de gesto em trânsito, podendo esse ser pensado e remarcado em ambas as esferas. A gestualidade, por sua vez, estará sempre apontando para o gesto como sua origem, seu próprio meio.

Por essa reflexão, pudemos discutir sobre o gesto em associação aos infosignos, ou seja, às qualidades da informação que o constituem, e buscamos a evidência, dessa informação na própria gestualidade. Com isso, resumidamente, afirmamos e comprovamos - por vias de nossa construção e desenvolvimento analítico -, que investigações pautadas pela gestualidade podem, em certa medida, ser reveladoras dos fluxos e processos informacionais que perpassam os fenômenos acontecidos na carne.

O mesmo exercício de desdobrar a noção da informação ofereceu-nos, ainda, a possibilidade que pretendíamos desde o início de nossa jornada, quer seja: a de investigar, vislumbrar e revelar a informação em pleno fluxo de significação, em seu movimento ininterrupto de atualização – entre seus suportes, dispositivos e a própria carne. A informação que, em nossa metodologia, desponta na escolha dos verbos diz respeito aos espaços, conduz o movimento no jogo da dança e emerge na gestualidade. Essa informação corrente marca suas passagens tanto pelo corpo, quanto pelo espaço.

A ela sugerimos qualidades com as quais pudemos animar a trama intralinguagens que se esconde nessa carne merleauPontyana, indicando ainda, o papel primordial da informação nessa carne, ou seja, o de atravessadora. É atravessando, recortando e fissurando a carne que a informação: se cola ao corpo, se acumula no lugar, se atualiza no espaço, se impregna na ambiência, se emaranha no gesto e emerge na gestualidade. Nesta tessitura, poderíamos dizer que ela é um elemento de tradução? Novas perguntas certamente estão por vir, aliás, a incompletude é a grande certeza anunciada desde nossa introdução.

A noção da carne, explorada em conjunção com todos os elementos dessa pesquisa, parece abrir, assim, uma via argumentativa que se aproxima das Ciências da Linguagem. Tomada como pano de fundo, a partir do qual o corpo, o gesto, a informação e o espaço se emaranham – como se dela fossem uma espécie de fibra -, a ontologia da carne guarda em si uma pujança de tornar comuns distintos elementos, integrando sistemas abertos, mesclados, mas que, ao mesmo tempo, não perdem sua autonomia. É isso que nos faz pensar em tradução entre linguagens, que nos permite compreender que há informação no lugar, que há gesto na informação, que há corpo no espaço, enfim, que todos esses elementos têm capacidade de se imbricar e se destacar em uma mesma trama. Portanto, o caminho que se aponta em nossa discussão é aquele que reflete sobre as linguagens em uma mesma rede de significação, permitindo-nos, por exemplo, analisar a gestualidade em correspondência ao espaço em que ela acontece e à informação que ela evidencia.

Extrapolando o campo da expressão artística, a dança, por sua vez, ganhou funções metodológicas. As coreografias em dança foram providenciais e determinantes em nossas indagações, fazendo cumprir o enlace dos elementos de pesquisa. O corpo alçado à condição de vetor de análise reforça o papel da dança como um campo de pensamento que está para além da arte. Aguça ainda a função desse campo na dimensão da vida social, uma vez que a questão da ocupação do espaço pelo corpo, tão cara às ciências humanas e sociais, pode também ser refletida tendo a dança como meio. Assim, a arte se faz ciência e a ciência colabora com a arte, integrando modos plurais do saber que devem, em nosso ponto de vista, estar reunidos.

De maneira geral, consideramos que a revisão bibliográfica que efetivamos nesse trabalho é uma contribuição à parte, principalmente para os leitores brasileiros. Muitos dos autores com os quais dialogamos – como La Mettrie, citando apenas um -, não têm ainda suas obras traduzidas para o português e outros, além disso, são pouco conhecidos, como é o caso de Marcel Jousse. O percurso histórico traçado no campo da dança é também pródigo para a área, na medida em que passamos pelas concepções e fatos históricos referentes a relevantes artistas desde a dança moderna, e também pelo fato de termos nos abalizado em uma fonte bibliográfica e documental atualizada. Trata-se da visita, do catálogo e do livro da exposição *Danser sa vie*, que é fruto de um trabalho de pesquisa desenvolvido por cerca de quatro anos pela equipe do *Centre George Pompidou*, museu de arte contemporânea em Paris.

Assim, o intercâmbio Brasil-França é evidente no desenho de toda essa pesquisa, tornando-a mais bem fundamentada pela diversidade de olhares que nela se apresentam e pelo próprio amadurecimento de nosso pensamento científico que, tensionado por culturas distintas, precisou se valer de modos originais de abordagens. Podemos afirmar, assim, enquanto pesquisadores, que cumprimos uma importante etapa do estágio internacional, que é a de trazer a público, parte daquilo que tivemos a chance de vivenciar e que pode ser relevante para futuras pesquisas no Brasil. Trata-se não só de uma breve retribuição aos investimentos em nossos estudos, mas também de uma consciência de pesquisa que compreende que o privilégio recebido deve reverberar o quanto possível em nossa sociedade, seja na forma de conhecimento, ensino ou arte.

Para o fim da conclusão - sendo propositadamente reduntantes -, resta-nos o corpo. Reviramo-lo para muitos “lados” das ciências. Duvidamos de sua alma, questionamos sua matéria, investigamos sua inerência ao mundo, observamos seu movimento, chamamo-lo de carne, conjugamo-lo ao espaço, colamo-lo à informação, vasculhamos seus gestos, pusemo-lo para dançar. E no final, como no começo, sem verdades absolutas ou totalizadoras, parece-nos acertado encerrar nossa trajetória parodiando Santos Agostinho¹⁹¹ e, assim, perguntarmos: *Quem sou? – És um corpo, seja isso o que for.*

¹⁹¹ Hannah Arendt (2001) ao citar Agostinho como o primeiro a levantar a questão antropológica na filosofia, mostrar que ele estabeleceu uma diferença entre as perguntas “Quem sou?” e “O que sou?”, a primeira dirigir-se-ia ao homem e a segunda a Deus. Como afirma a autora: *Em resumo, a resposta à pergunta “Quem sou?” é simplesmente: “És um homem – seja isso o que for” e a resposta à pergunta “O que sou?” só pode ser dada por Deus que fez o homem.* (p.19)

REFERÊNCIAS

- AGAMBEM, Giorgio. Notes sur le geste. Tradução Daniel Loayza. In: **Trafic 1**. Paris: POL, 1992, p. 49-52.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- AGAMBEM, Giorgio. Le geste et la danse. In: MACEL, Christine; LAVIGNE, Emma (Org.). **Danser sa vie: écrits sur la danse**. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2011, p. 189-194.
- ANDRADE, Graziela Corrêa de. **Nós em rede: informação, corpo e tecnologias**. 2008. 210f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Escola de Ciência da Informação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008. Orientadora Maria Aparecida Moura.
- ARENDT, Hannah. A condição Humana. Trad. Roberto Raposo. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- AUGÉ, Marc. **Non-lieux: introduction à une Anthropologie de la Surmodernité**. La librairie du XX^e siècle (Collection). Paris: Éditions du Seuil, 1992.
- AUGÉ, Marc. **Não-Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Tradução Maria Lúcia Pereira. 6. ed. Campinas: Papyrus, 2007, cap.3, p. 71-105.
- AZEVEDO, Sônia Machado. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BEAUPÉRIN, Yves. **O rythmo-mimisme : cours de l'institut Européen de Mimopédagogie Marcel Jousse**. 2006. Disponível em: <<http://mimopedagogie.pagesperso-orange.fr>>. Acesso em: 10 nov. 2012.
- BERNARD, Michel. **Le corps**. Paris: Éditions du Seuil, 1995.
- BERNARD, Michel. L'Altérité Originnaire ou les mirages fondateurs de l'indentité. **Revue Protée: danse et altérité**, v.29, n. 2, 2001, p. 7-24. Disponível em: <<http://www.erudit.org/revue/pr/2001/v29/n2/030622ar.html>>. Acesso em: 10 maio 2013.
- BERNARD, Michel. Du “bon” usage de l'improvisation en danse ou du mythe à l'expérience. In: BOISSIÈRE, Anne; KINTZLER, Catherine. (Orgs). **Approche philosophique du geste dansé: de l'improvisation à la performance**. Villeneuve D'Ascq: Presse Universitaire du Sedpentrion, 2006.

BEZERRA Jr., Benilton. Winnicott e Merleau-Ponty: o *continuum* da experiência subjetiva. In: BEZERRA Jr., Benilton; ORTEGA, Francisco. (Org.). **Winnicott e seus interlocutores**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2007.

BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRASIL, André. Virar a câmera, estremecer a imagem. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 27, 2004, Porto Alegre, **Anais...** Porto Alegre, 2004.

BRITTO, Fabiana Dultra. Corpo e Ambiente. Co-determinações em processo. **Cadernos PPG-AU**, ano 6, nº 1, 2008. Disponível em: < <http://www.ppgau.ufba.br/node/39>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

BRITTO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Berenstein. Corpo e Cidade. Coimplicações em processo. **Revista UFMG**, Belo Horizonte, v.19, n.1 e 2, p.142-155, jan./dez. 2012.

CAPURRO, Rafael. Epistemologia y ciência de la información. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 5, 2003, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: Escola da Ciência da Informação da UFMG, 2003.

CERTEAU, Michel de. **L'invention du quotidien I**. Arts de faire. Éditions Gallimard, 1990.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Artes de fazer. 3.ed., v.1. Tradução Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1998.

CERTEAU, Michel de. Une anthropologie du geste : Marcel Jousse. **NUNC - Revue Anthropologique**, n. 25, oct. 2011. Editions de Corlevour, p.81-83.

CHAUI, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ática, 2000.

CHAUI, Marilena. **Experiência do Pensamento**: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CHAUI, Marilena. Merleau-Ponty: A obra fecunda. A Filosofia como interrogação interminável. **Revista Cult**, São Paulo, Ed. 123, 2010. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/merleau-ponty-a-obra-fecunda/>>. Acessado em: 10 ago. 2012.

COURTINE, Jean-Jacques. **Histoire du corps**. Le XX^e siècle. Éditions du Seuil, 2006. (V.3 Les mutations du regard)

DAGOGNET, François. **Le corps**. Paris: Quadrige, 2008.

DELSARTE, François. Cours d'esthétique appliquée (extrait des cahiers d'étudiants). In : MACEL, Christine; LAVIGNE, Emma. (Org.). **Danser sa vie**: écrits sur la danse. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2011, p.17-19.

DEPRAZ, Natalie. Jousse et Merleau-Ponty: l'enfant en nous. Parole et mimisme. **NUNC, Revue Anthropologique**, n. 25, oct., 2011. Editions de Corlevour, p.75-80.

DIAS, Magno Machado. **Revirãõ**: a topologia da Banda de Moebius, 1999. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=ewa-WUK1z8s>>. Acesso em: 12 jul. 2012.

DOBBELS, Daniel; RABANT, Claude. Le geste manquant. Entretien avec Hubert Godard. **IO Revue de Psychanalyse**, n.5, 1994, p.63-75.

DUARTE, C.R; COHEN, R.; SANTANA, E.; BRASILEIRO, A.; PAULA, K.; UGLIONE, P. Explorando as ambiências: dimensões de possibilidade metodológicas na pesquisa em arquitetura. In: Colloque International Faire une Ambiance, Grenoble, 2008. **Anais...** Disponível em : <www.asc.fau.ufrj.br> . Acesso em: 10 fev. 2010.

DUNCAN, Isadora. La Danse de l'avenir. In: MACEL, Christine; LAVIGNE, Emma. (Org.). **Danser sa vie: écrits sur la danse**. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2011, p. 35-41.

DUPONT, Pascal. **Vocabulário de Merleau-Ponty**. Tradução Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

FABBRI, Véronique. Lacan, Laban: topologie de la danse. In: BOISSIÈRE, Anne; FABBRI, Véronique; VOLVEY, Anne. (Orgs). **Activité artistique et spatialité**. Paris: L'Harmattan, 2010.

FRANÇA, Júlia Lessa. Manual de normalização de publicações técnicos-científicas. 9.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

FRANÇA, Vera Regina Veiga. Crítica e Metacrítica. Contribuição e responsabilidade das teorias da comunicação. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPOS, 22, 2013, Salvador. **Anais...** Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2013.

FOUCAULT, Michel. **Surveiller et punir: naissance de la prison**. Collection Tel. Paris: Éditions Gallimard, 1975.

FOUCAULT, Michel. **Le corps Utopique, Les Hétérotopies**. Clamecy: Nouvelles Éditions Lignes, 2009.

FOUCAULT, Michel. Os corpos dóceis. In: **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Tradução Raquel Ramalhe. 38. ed. Petrópolis: Vozes, 2010. cap. 1, p.131–163.

GIL, José. **Metamorfoses do corpo**. 2. ed. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.

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

GODARD, Hubert. C'est le mouvement qui donne corps au geste. **Marsyas, Revue de pédagogie musicale et chorégraphique**, n. 30. Paris : Cité de la Musique, 1994.

GODARD, Hubert. Le geste et sa perception. In: MICHEL, Marcelle; GINOT, Isabelle. **La danse au XX^a siècle**. Paris : Bordas, 1995.

GRANON-LAFONT, Jeanne. **A topologia de Jacques Lacan**. Tradução Luiz Carlos Miranda e Evany Cardoso. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2008.

GREINER, Christine e KATZ, Helena. Por uma teoria do Corpomídia. In: **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2008, p. 125-133.

GRISTELLI, Juliana. O paradoxo do Homem-máquina. La Mettrie foi cartesiano? **Revista Integração**, ano 15, n. 56, jan/fev/mar, 2009, p. 81-90.

HESSEN, Johannes. **Teoria do Conhecimento**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

JAQUET, Chantal. **Le corps**. Paris: Puf, 2001. (Col. Philosopher).

JACQUES, Paola Berenstein. Corpografias Urbanas. **Revista Arquitexto**, ano 8, fev. 2008. Disponível em <: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165>> . Acesso em: 10 jun. 2013.

JACQUES, Paola Berenstein. Breve Histórico da Internacional Situacionista - IS. **Revista Arquitexto**, ano 3, abr. 2003. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.035/696>> Acesso em: 10 jul. 2010.

JOUSSE, Marcel. **L'Anthropologie du geste**. France: Éditions Gallimard, 1974. Collection Tel,

JOUSSE, Marcel. Le retour aux gestes du composé humain. **NUNC, Revue Anthropologique**, n. 25, Octobre., 2011a. Clichy: Editions de Corlevour, p.40-47.

JOUSSE, Marcel. L'anthropologie et le mimographe. **NUNC, Revue Anthropologique**, n. 25. Octobre, 2011b. Clichy: Editions de Corlevour, p.48-56.

KATZ, Helena. O Corpo e o MEME Laban: uma trajetória evolutiva. In: MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo. (Org.). **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. São Paulo, Summus, 2006.

KATZ, Helena. A cidade e a dança que acontece nos palcos. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO ARTES CÊNICAS - ABRACE. 6, **Anais...** São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz91335736601.pdf>>. Acesso em: 12 nov. 2012.

KUYPERS, Patricia. **Buracos negros: uma entrevista com Hubert Godard** . Tradução Joana Ribeiro da Silva Tavares e Marito Olsson-Forsberg. O Percevejo on line, v.2, n. 2, 2010. Disponível em: <www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/issue/view/67> . Acesso em: dez. 2012

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. (Org.). Lisa Ullmann. Tradução Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto. 5. ed. São Paulo: Summus, 1978.

LABAN, Rudolf. **Choreutics**. Alton, Hampshire, UK: Dance Books Ltd. 2011a.

LABAN, Rudolf. Vision de l'espace dynamique. In: MACEL, Christine; LAVIGNE, Emma. (Org.). **Danser sa vie: écrits sur la danse**. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2011b, p.109-122.

LA METTRIE, Julien Offroy de. **L'Homme-machine**. Gonthier: Éditions Denoël, 1981. (Col. Folio Essais).

LA METTRIE, Julien Offroy de. **L'Homme plus que machine**. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2004. (Col. Rivage poche petite bibliothèque).

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo: Ed.34, 1996.

LOUPPE, Laurence. **Poétique de la danse contemporaine**. 3. ed. Paris: Contredanse, 2004.

LOUPPE, Laurence. **Corpos Híbridos in Lições de Dança**. 2.ed. Rio de Janeiro: Ed. UniverCidade, 2000.

MACEL, Christine. Anna Halprin. In: MACEL, Christine; LAVIGNE, Emma. (Org.). **Danser sa vie: art et danse de 1900 à nous jour**. (Catálogo). Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2011, p. 242-245.

MACEL, Christine; LAVIGNE, Emma (Org.). **Danser sa vie: art et danse de 1900 à nous jour**. (Catálogo). Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2011a.

MACEL, Christine; LAVIGNE, Emma. (Org.). **Danser sa vie: écrits sur la danse**. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2011b.

MAGALHÃES, Theresa Calvet. **Origens do pragmaticismo: o "anti-fundacionalismo" de C. S. Peirce e a sua defesa da filosofia crítica do senso comum**. Belo Horizonte, 2005. Disponível em: <<http://www.cspeirce.com/menu/library/aboutcsp/calvet/origins.pdf>>, Acesso em: 25 jul. 2012.

MARZANO, Michela. **La philosophie du corps**. 2. ed. Paris: Puf, 2010. (Col. Que sais-je ?)

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Tradução Reginaldo di Piero. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o Invisível**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

MONVALLIER, Henri De. Le corps chez Jousse et Merleau-Ponty. In: COLLOQUE ANNUEL DE L'ASSOCIATION MARCEL JOUSSE. **Anais...** Paris, 15 novembre 2008.

MORIN, Edgar. O paradigma complexo. In: MORIN, Edgar. **Introdução ao Pensamento Complexo**. Tradução Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2006, cap.3.

MORIN, Edgar. **Introduction à la pensée complexe**. Éditions du Seuil, 2005.

MOURA, Maria Aparecida. Ciência da informação e semiótica: conexão de saberes. **Enc.Bibli. R.Eletr. Bibliotecon. Ci. Inf.**, Florianópolis, 2 número esp., jul./ago. 2006.

MUNIZ, Zilá. Rupturas e Procedimentos da dança pós-moderna. **Revista “O Teatro Transcende”** do Departamento de Artes – CCE da FURB, Blumenau, v. 16, n. 2, p. 63-80, 2011. Disponível em: <<http://proxy.furb.br/ojs/index.php/oteatrotranscende/article/view/2688>>. Acesso em: 10 maio 2013.

NÖE, Alva. **Action in Perception**. The MIT Press. Massachusetts: Cambridge, 2004.

PERRIN, Julie. Les corporéites dispersives du champ choréographique: Odile Duboc, Maria Donata d’Urso, Julie Nioche. IN: Actes du colloque international “Projections: des organes hors du corps”. Publication électronique de l’UMR 7171 « Écritures de la modernité », Université de Paris 3 – CNRS. Val-de-Marne, Octobre, 2006. Disponível em: <<http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/45/40/90/PDF/Projections1.pdf>>. Acesso em: 10 maio 2013.

PINTO, Júlio. **Semiótica e informação**. Perspec. Ciência da Informação. Belo Horizonte, v.1, n.1, Jan./Jun. 1996.

PRONSATO, Laura. **Composição coreográfica: uma interseção dos estudos de Rudolf Laban e da improvisação**. 2003, Dissertação (Mestrado), Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2003.

RIBEIRO, Mônica Medeiros. Dalcroze e a dança moderna: indícios de uma presença. In: REUNIÃO CIENTÍFICA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – ABRACE, 6., 2011, Porto Alegre, 2011.

RÉNDON ROJAS, Miguel Ángel. Hacia um nuevo paradigma em bibliotecologia. **Transinformação**, v.8, n.3, p.17-31, setembro/dezembro, 1996.

RUYTER, Nancy Lee. Preface. In: SHAWN, Ted. Chaque petit mouvement. **À propos de François Delsarte**. Traduite de l’american. Éditions Complexe et Centre National de la danse. Paris, 2005.

ROUANET, Sérgio Paulo. O homem-máquina hoje. In: NOVAES, Adauto. (Org.). **O homem máquina: a ciência manipula o corpo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SALDANHA, Gustavo Silva. **Viagem aos becos e travessas da tradição pragmática da Ciência da Informação: uma leitura em diálogo com Wittgenstein**. 2008, Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Escola de Ciência da Informação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

SALDANHA, Gustavo Silva; GRACIOSO, Luciana de Souza. **Ciência da Informação e Filosofia da Linguagem: da pragmática informacional e web pragmática**. São Paulo: Junqueira&Marins Editores, 2011.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós humano: da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo; razão e emoção**. São Paulo: Edusp, 2008

SCIALOM, Melina. **Laban Plural: Um estudo genealógico do legado de Rudolf Laban no Brasil**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

SENNETT, Richard. **Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental**. Tradução: Marcos Aarão Reis. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SERVOS, Norbert. Danse de la vie: de la danse expressionniste à la danse-théâtre. In: MACEL, Christine; LAVIGNE, Emma. (Org.). **Danser sa vie: art et danse de 1900 à nous jour**. (Catálogo). Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2011, p. 26-31.

SEVIN, Jean-Christophe Sevin; VOILMY, Dimitri. Une pensée de la modalité. Entretien avec Jean-François Augoyard. **Ethnographiques.org**, n. 19, dec. 2009. Disponível em: <<http://www.ethnographiques.org/2009/>> . Acesso em: 6 jun. 2013.

SHAWN, Ted. **Chaque petit mouvement**. À propos de François Delsarte. Paris: Éditions Complexe et Centre Nacional de la danse, 2005.

STRAZZACAPPA, Márcia. **Educação somática e artes cênicas: princípios e aplicações**. Campinas: Papyrus, 2012.

SUQUET, Annie. Introduction. In: SWAWN, Ted. **Chaque petit mouvement**. À propos de François Delsarte. Paris: Editions Complexe et Centre Nacional de la danse, 2005, p. 21-34.

SUQUET, Annie. Scènes Le corps dansant: un laboratoire de la perception. In: COURTINE, Jean-Jacques. **Histoire du corps**. Le XX^e siècle. Éditions du Seuil, 2006, p. 407-429. (V.3 Les mutations du regard).

VERGELY, Bertrand. Éléments pour un lexique jousien sur la bouche de Marcel Jousse. **NUNC, Revue Anthropologique**, n. 25. oct., 2011. Bruxelles : Editions de Corlevour, p. 90-94.

APÊNDICE A – Formulário Descrição da pesquisa

Este é o formulário de participação da pesquisa científica Corpographie, realizada entre a escola de Ciência da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais (ECI_UFMG, Brasil) e a Ciência da Linguagem da Universidade Paris Est (Paris, França) e que pretende traçar um mapa de sentidos do corpo em espaços públicos, a partir de experiências de improvisação em dança, registradas em vídeos, em cidades de distintos países da Europa e América do Sul.

Para participar preencha corretamente o breve formulário a seguir e aguarde instruções sobre a seleção e gravação dos vídeos.

Para mais informações consulte o blog: www.corpographiept.blogspot.com

Identificação:

Prenome, Nome*

Data de Nascimento*

 Mês Dia Ano

Local de Nascimento*

 cidade país

E-mail:*

Número de Telefone

Endereço*

 Linha 2 do Endereço

 Cidade Estado / Província

 Código postal / CEP Brunei País

Questionário:

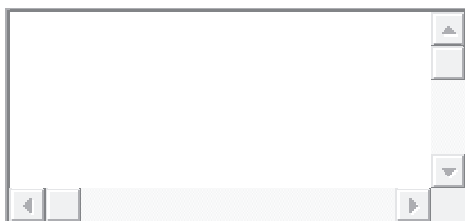
Abaixo seguem algumas breves perguntas que tem por objetivo melhor identificar o perfil dos participantes.

- Sugira, na cidade em que você habita atualmente, um lugar que tenha as seguintes características: um espaço público, aberto, luminoso e, por onde, as pessoas estejam em passagem.

- Possui experiência em improvisação em dança?*

Nenhuma Pouca Alguma Muita

- Fale, brevemente, sobre seu trajeto em dança. (5 linhas)*



- O que lhe motiva a participar dessa pesquisa? (5 linhas)*

APÊNDICE B - Instruções para o 1º vídeo

Cara (---),

Agradecemos pelo interesse em nosso projeto e por ter aceitado participar do mesmo ao responder o formulário da pesquisa *Corpografia*. Seu perfil foi selecionado para a participação e a próxima fase será a gravação do vídeo de improvisação em dança. Essa etapa tem como prazo final o dia **31 de Outubro de 2011**.

Para tanto, pedimos para que siga atentamente as coordenadas a seguir.

1. O lugar que você citou anteriormente no formulário – *Lagoa da Pampulha* – será onde você deverá realizar sua performance de dança. Reflita sobre esse lugar e, com isso, escolha **3 verbos** que o **qualifiquem**;
2. A partir desses três verbos você deve executar, nesse lugar escolhido, uma sequência de **dança improvisada** com cerca de **três minutos** de duração. Para a gravação, você deve seguir os conselhos que estão logo abaixo;
3. Em seguida você deverá nos enviar o **vídeo** junto com a seleção dos **verbos** dançados, conforme explicado em documento em anexo.
4. Depois desta fase, os participantes selecionados receberão novas instruções para realizar um último vídeo, no qual eles devem **responder** a três questões sobre seu processo criativo.

Instruções para gravação do vídeo

Os conselhos a seguir têm o intuito de garantir a qualidade dos registros e de manter, entre todos os vídeos, um formato semelhante e adequado às necessidades da pesquisa.

- Convide alguém com capacidade de operar uma câmera para fazer o registro da sua dança. Um tripé também pode ser utilizado, mas é preferível ter uma pessoa que possa seguir seus movimentos e controlar o tempo da gravação, lembrando que ela deve ter cerca de 3 minutos;
- Escolha uma hora do dia em que haja **luminosidade suficiente** para garantir boa visibilidade ao vídeo;
- Durante a gravação dê preferência para **planos abertos**, ou seja, aqueles em que todo o corpo esteja em cena, em que o bailarino esteja sendo filmado por inteiro.
- Uma vez que se trata de improvisação, a gravação deve ser realizada **uma única vez, sem ensaios ou repetições**, independente das interferências que possam surgir no espaço;
- **Nenhuma edição pode ser realizada**, isso tornaria o vídeo inviável para a pesquisa e nesse caso ele seria descartado das análises.

Instruções para envio do vídeo:

Após a gravação, seu vídeo deverá ser postado em um site da internet de acesso e navegação simples, o Vimeo. Para tanto você está recebendo um documento em anexo que fornece **Usuário e Senha** de acesso, além de um **passo a passo** detalhado sobre como fazer o *upload* e devido registro de seu vídeo na conta da pesquisa.

Agradecemos mais uma vez pela participação e desejamos boa sorte em seus registros!

Envio do Vídeo:

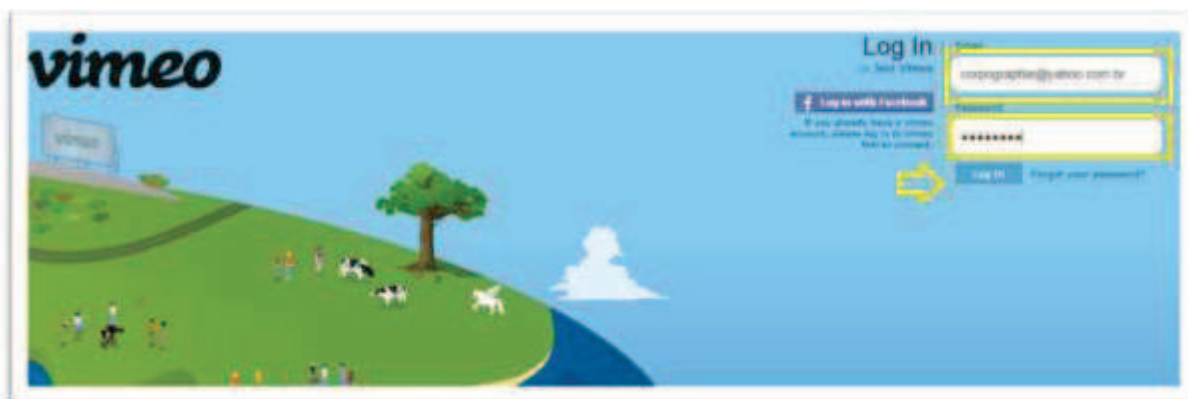
Passo 01

- Acesse o site: http://www.vimeo.com/log_in

Com a página de acesso aberta efetue o login com os dados abaixo:

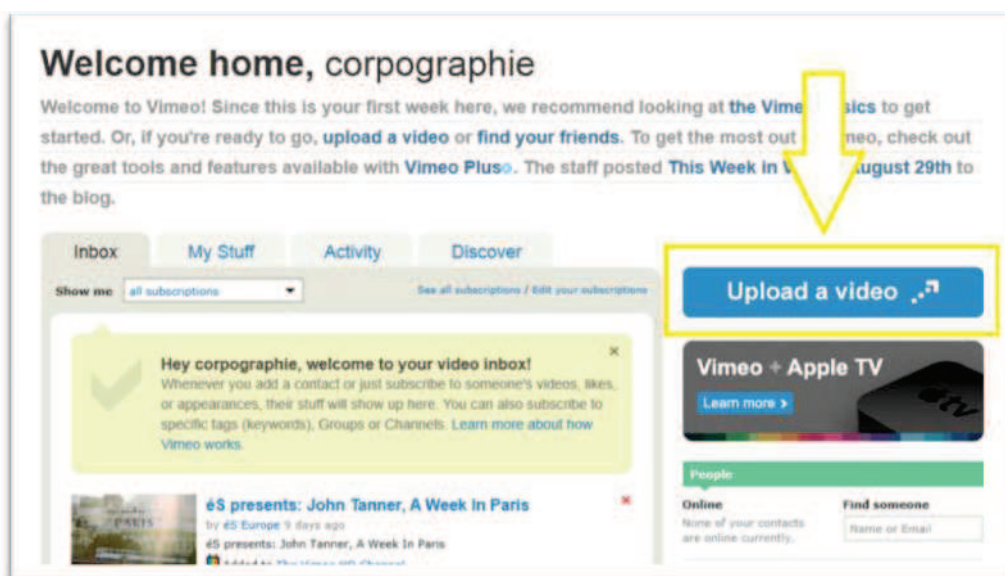
- Email: corpographie@yahoo.com.br
- Password: **pesquisa**

Em seguida selecione o item “Log In” e você terá acesso a conta da pesquisa.



Passo 02

Na próxima página, clique no item “Upload a video”



Passo 03

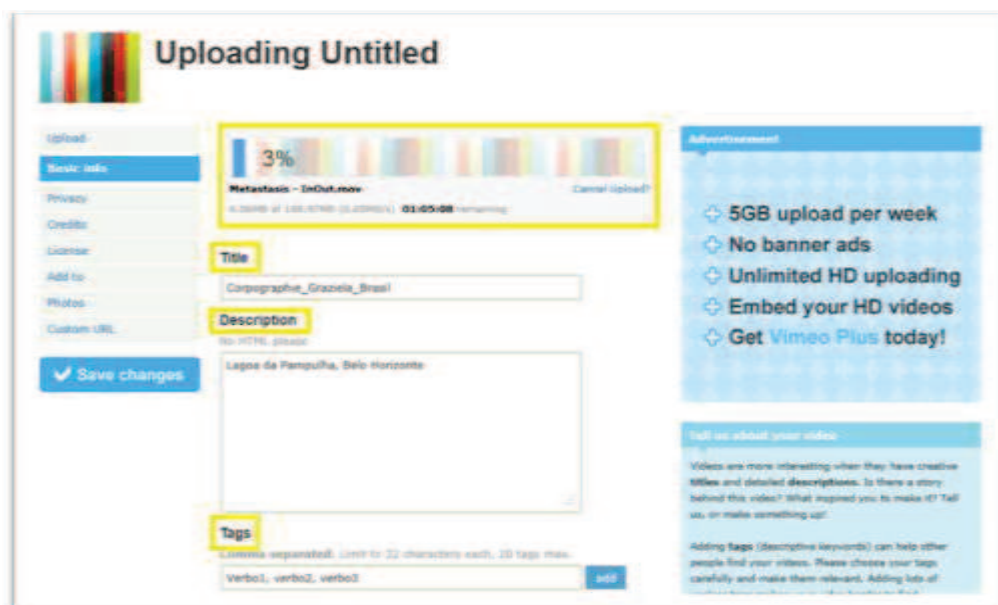
Em seguida selecione “Choose a file to upload...” e você será direcionado as pastas internas de seu computador, onde deverá então escolher o arquivo do vídeo que você gravou.



Passo 04

Enquanto aguarda o arquivo ser carregado preencha os campos sugeridos da seguinte maneira:

- **Title** > acrescente o **Nome da Pesquisa, o Seu Nome e seu País de origem**. Exemplo: *Corpografia, Graziela, Brasil*
- **Description** > indique o **Lugar, a Cidade e o País** em que o vídeo foi gravado. Exemplo: *Praça Sete, Belo Horizonte, Brasil*
- **Tags** > aponte os **três verbos** escolhidos anteriormente. Exemplo: *Verbo1, Verbo2, Verbo3*



Passo 05

Para que os dados do arquivo sejam salvos você deve necessariamente clicar em “add” no final da página e assim, seu vídeo estará devidamente registrado na pesquisa!



The screenshot shows the Vimeo upload interface for a video titled "Corpographie_Graziela_Brasil". The video has been successfully uploaded, as indicated by the green banner at the top that says "Finished uploading! Go to video". The video's duration is 00:00:00. The page includes a sidebar with navigation options like "Upload", "Basic info", "Privacy", "Credits", "License", "Add to", "Photos", and "Custom URL". The main content area contains fields for "Title" (filled with "Corpographie_Graziela_Brasil"), "Description" (filled with "Lagoa da Pampulha, Belo Horizonte"), and "Tags" (filled with "Verbo1, Verbo2, Verbo3"). A yellow arrow points to the "add" button at the bottom right of the tags field. On the right side, there is an "Advertisement" section with a list of features: "5GB upload per week", "No banner ads", "Unlimited HD uploading", "Embed your HD videos", and "Get Vimeo Plus today!". Below the advertisement, there is a section titled "Tell us about your video" with text encouraging users to provide creative titles and detailed descriptions, and another section about adding tags to help people find their videos.

APÊNDICE C - Instruções para o 2º vídeo

Nesta última etapa, você deverá registrar um novo vídeo no qual responderá **oralmente** as questões seguintes:

5. Considerando-se a noção de “lugar público”, como você fez a escolha do lugar onde realizou sua performance?
6. De uma maneira geral, conte-nos livremente como foi a experiência de dançar e ser filmado(a) em um lugar público.
7. Quais relações você estabeleceu entre os verbos e o espaço dançado. Explique suas escolhas.
8. Considerando a performance que você realizou, quais movimentos você poderia associar aos verbos escolhidos? Pronuncie cada um deles, separadamente, e em seguida mostre os movimentos que possam corresponder ao verbo que você acabou de dizer. Ou seja, você realizará as seguintes ações: dizer em voz alta o primeiro verbo e mostrar o(s) movimento(s) associado(s) a ele, fazer a mesma coisa com o segundo verbo e depois com o terceiro.

O vídeo pode ser realizado em qualquer lugar, desde que haja iluminação suficiente, o mínimo de barulho possível e que **todo o corpo** seja visível durante a gravação (plano aberto).

Para enviar o vídeo, você deve seguir o mesmo procedimento anterior acessando o site do VIMEO para postar seu arquivo. Siga o modelo abaixo para o registro:

- Title > acrescente a palavra **Questionário**, seu Nome e País de origem.
Exemplo: *Questionário, Graziela, Brasil*
- Description > indique **o lugar, a Cidade e o País** onde o vídeo foi registrado.
Exemplo: *Minha Casa, Belo Horizonte, Brasil*

APÊNDICE D - Apresentação chamada para participação

Apresentação:

e.mail >> Enviado a sites, blogs, redes sociais e mailing list de dança selecionados.

Entro em contato, a fim de apresentar a pesquisa de doutorado que desenvolvo atualmente denominada *Corpographie*, realizada entre Brasil e França e para a qual é necessário divulgar uma convocação direcionada a bailarinos da América do Sul e Europa.

Sou Graziela Andrade, brasileira, pesquisadora e bailarina, atualmente morando na França, onde realizo parte de meu doutorado através de um programa de co-tutela entre a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); na qual tenho Maria Aparecida Moura da Escola de Ciência da informação como diretora de Tese, e a Université Paris-Est; onde estou sob direção de Dominique Ducard da Ciência da Linguagem.

Corpographie é um estudo que pretende definir, discutir e evidenciar a escrita do corpo no espaço e a inscrição do espaço no corpo, através da análise gestual do movimento de improvisação em dança contemporânea em espaços públicos distintos. Para tanto convidaremos bailarinos residentes na América do Sul ou Europa, a realizarem vídeos, de aproximadamente 5 minutos, em um ponto turístico à escolha, desde que seja na cidade onde o participante habita atualmente.

Gostaria de contar com a colaboração de vocês para a divulgação da convocação para a pesquisa, que pode ser em quatro línguas diferentes, à escolha: português, francês, inglês e espanhol. Trata-se de uma pequena chamada com um link para o site da pesquisa que procuro atrelar a sites, blogs e redes sociais envolvidos com o universo da dança contemporânea. Abaixo segue o texto que pode ser colado no espaço que julgarem possível, caso desejem contribuir com essa divulgação.

Coloco-me a disposição para maiores esclarecimentos e agradeço, desde já, pela atenção e cooperação.

Chamadas para Participação:

Corpographie. Nous recherchons des danseurs intéressés par la scène et l'enregistrement sur la vidéo d'une improvisation en danse, pour une recherche scientifique menée entre le Brésil et la France. Souhaitez-vous contribuer? [Plus d'informations](#)

Corpographie. Procuramos bailarinos(a) interessados em realizar e registrar em vídeo uma improvisação em dança, para uma pesquisa científica realizada entre Brasil e França. Gostaria de contribuir? [Mais informações](#)

Corpographie. We are looking for dancers interested in performing and recording in video a dance's improvisation for a scientific research, conducted between Brazil and France. Would you like to contribute? [More informations](#)

Corpographie. Buscamos bailarines interesados en la realización y grabación en vídeo de una improvisación en la danza, para una investigación científica llevada a cabo entre Brasil y Francia. ¿Quieres colaborar? [Más información](#)

APÊNDICE E - Descrição da pesquisa no blog¹⁹²

❖ Que é Corpographie ?

Corpographie é uma pesquisa científica realizada entre a escola de Ciência da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais (ECI_UFMG, Brasil) e a Ciência da Linguagem da Universidade Paris Est (Paris, França). Este estudo pretende definir, discutir e evidenciar a escrita do corpo no espaço e a inscrição do espaço no corpo, através da análise gestual do movimento de improvisação em dança contemporânea em espaços públicos distintos. Para tanto convida bailarinos residentes na América do Sul ou Europa, a realizarem vídeos, de aproximadamente 5 minutos, em um ponto turístico à escolha, desde que seja na cidade onde o participante habita atualmente.

❖ Como participar?

A pesquisa conta com duas etapas simples. A primeira consiste no preenchimento de um breve formulário de participação on line, que tem como intenção recolher dados que nos permitam traçar o perfil dos participantes e, com isso, selecioná-los. A segunda etapa trata da gravação do vídeo no espaço acordado entre participantes e pesquisadores, bem como seu registro em um canal do you tube. Essa etapa deverá ser realizada pelo bailarino(a) de tal forma, ele(a) precisará ter acesso a tais recursos técnicos, como câmera de gravação e computador. No entanto, o vídeo não precisará ser editado e não será exigida uma alta qualidade técnica, importa-nos o registro fiel da improvisação e, portanto, o aspecto “caseiro” do vídeo será bem vindo.

❖ Quem pode participar?

Entenda o perfil dos bailarinos que procuramos para contribuir com nossa pesquisa:

- Que tenham disponibilidade e interesse pelo tema da pesquisa;
- Que sejam profissionais ou não,
- Que tenham alguma experiência em improvisação em dança contemporânea;
- Que sejam de qualquer idade e sexo;
- Que morem atualmente em países da América do Sul ou Europa (?);
- Que falem uma destas quatro línguas: português, inglês, espanhol ou francês;
- Que possam dançar em um ponto turístico de sua cidade;
- Que possam fazer o registro da improvisação em vídeo e postá-lo no you tube;
- Que sigam corretamente as orientações da pesquisa;
- Que tenham fácil acesso a internet para estar em contato conosco.

❖ Quais os recursos financeiros da pesquisa?

Atenção, esta é uma pesquisa universitária que não conta com recursos financeiros destinados a sua realização prática, de forma que os participantes não serão remunerados pela atividade ou receberão algum tipo de ajuda de custo. Trata-se de uma contribuição não remunerada, mas devidamente certificada.

❖ Sobre divulgação, créditos e certificado

As imagens dos vídeos serão utilizadas exclusivamente para os fins da realização e divulgação da pesquisa. Além da tese que será escrita, pretende-se elaborar um site como resultado final dos registros, onde estarão dispostos todos os vídeos analisados. Será emitido em nome de cada bailarino um certificado internacional de participação na pesquisa, provavelmente enviado via email. Toda exibição dos vídeos estará atrelada aos créditos devidos a cada participante.

¹⁹² Disponível em: <<http://www.corpographiept.blogspot.com.br>>

Em francês: <http://www.corpographiefr.blogspot.com.br>>

Em inglês: <<http://www.corpographieen.blogspot.com.br>>

Em espanhol: <<http://www.corpographiees.blogspot.com.br>>

ANEXO A - Corpografias em teste: Maison du Brésil

MAISON DU BRÉSIL:**Corpographie.blogspot.com****dimanche 17 octobre 2010 / 44ème: Le couloir**

“Quando li o Bauman, amarrei os nós, de maneira clara pra mim. A questão de minha pesquisa está na significação desses espaços vazios, a forma como os corpos vão se inscrever nesses lugares e que sentido darão a eles. Bem, era preciso experimentar, me arriscar...

Então fomos nós, mesmo sem saber onde isso vai dar. Demarcamos a Maison du Brésil como espaço inicial, mas este é um lugar cheio de significados, como já disse em alguns posts, diariamente, vem gente do mundo inteiro, para conhecer o prédio de arquitetos famosos. Que lugares explorar?

Eu insisti para que começássemos pelo corredor, primeiro por se um lugar de passagem, onde as pessoas não permanecem. O corredor é longo, tem uma estética que a meu ver combina com vídeo, é quase um cenário pronto. E, o que para mim mais importava: tem um chão incrível!!! Eu já vinha experimentando o chão do quarto que é tão liso e deslizando como o do corredor, já tinha guardado a uela sensação que pra mim é a de um "pano de chão"! (...)

Depois partimos para as escadas verde-amarelas do prédio, onde ganhei mais um elemento para a improvisação, uma música que vinha de um mp3 escondido entre as roupas.”



ANEXO B – Corpografias em teste: Parc Citröen

PARC CITRÖEN:**Corpographie.blogspot.com****mardi 26 octobre 2010 / 53ème jour: Colonnes d'eau**

“Buscamos a primeira articulação com o quadrado do "jardim prateado" e também me senti quadrada, em um corpo que resistia ao espaço e revelava o dia de humor ordinário. Continuamos nosso passeio até que chegamos a um magnífico conjunto de fontes dançantes cruzada por uma luz dourada do sol do fim do dia que formava uma bela diagonal iluminada, outro cenário pronto, sensacional =)E corri feito criança naquele lugar tão divertido e belo e solto e líquido. E não resisti, me misturei. Ao frio intenso, a água, a dança, a Paris e a minha intensidade. Que dia lindo de viver!”



ANEXO C – Corpografias em teste: Place La Defense

LA DEFENSE:

Corpographie.blogspot.com
vendredi 22 octobre 2010 / 48ème jour: La Defense

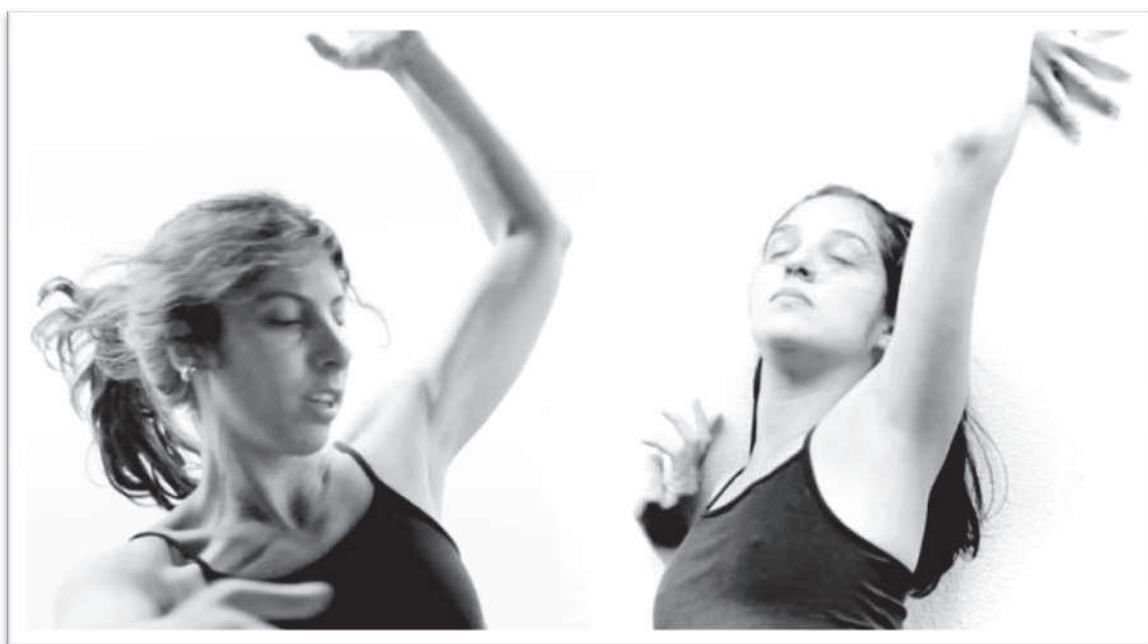
“Fiquei bem pequena naquele lugar, mas ao mesmo tempo havia tanto espaço para se explorar que dava vontade de correr a favor do vento que quase nos arrastava de tão forte e friiiiiiiiiiiiiioooo. Escolhemos dois lugares para experimentar, a escadaria que leva ao grande L’Arc e o jogo de vidros que há entre as duas escadas. Foi bem difícil abrir mão do manteau, os músculos pareciam congelar, mas fui tentando escutar a música, brincar com o vento e esquentar o corpo. Foi prazeroso e congelante, resta dizer que esse não-lugar do Bauman, é mesmo um espaço de passagem, talvez esvaziado de sentido para os transeuntes apressados, mas pra mim, de alguma maneira, é um lugar inscrito/escrito no corpo pela experiência desse dia.”



ANEXO D – *Performance: Metastasis*

Os primeiros experimentos com as coreografias talvez tenham sido um grande catalisador que me fez envolver em um projeto em parceria com a bailarina e pesquisadora carolina natal. Entre a *maison du brésil* onde morei, e a *foundation suisse* onde ela morava, havia nosso interesse comum em pensar o corpo em sua relação com o espaço e a potente coincidência de que ambos os prédios serem assinados por *le corbusier*. De lá até a apresentação da performance *metastasis*, desenvolveu-se uma jornada de descobertas, desafios, e colaborações que nos permitiram criar esse trabalho envolvendo arquitetura, música e corpo. O projeto é apresentado, detalhadamente, em seguida.

A dança como outro meio de tradução artística entre as obras de *Le Corbusier e Iannis Xenakis*



Maison du Brésil et Fondation suisse
Cité Internationale Universitaire, 28 mai de 2011, Paris
Contatos: natal.carolina@gmail.com et graandrade@gmail.com



[Apresentação]

O diálogo entre as obras do arquiteto *Le Corbusier* e do músico *Iannis Xenakis*, direcionou a concepção de *Metastasis*, experimentação na qual a dança é introduzida como outro meio de tradução entre linguagens.

O corpo ganha lugar na anatomia dos edifícios - em suas superfícies em vidro -, e ocupa o funcionalismo modernista com suas formas fluidas e migratórias, propondo a reflexão sobre a disseminação de movimentos abstratos em espaços concretos. Corpos, imagens e sons misturam-se a fim de questionar os limites físicos e subjetivos entre dentro e fora, fazendo com que a própria cena construa-se a partir da circulação dos espectadores entres os espaços. Tensionando os lugares comuns, perturbamos e deslocamos as bolhas imaginárias nas quais estamos imersos e, para tanto, nos restam os estouros.

[Histórico]

A Fundação Suíça foi construída em 1933 por *Le Corbusier* e *P. Jeanneret*. Vinte e seis anos mais tarde, em 1959, *Le Corbusier* colabora com Lúcio Costa na construção da *Maison Du Brésil*. O engenheiro e músico grego *Iannis Xenakis*, integrante do atelier de *Le Corbusier*, propõe a criação da faixada de vidros no *hall* de entrada do prédio, baseando-se em suas pesquisas no domínio da música. *Metastasis* foi composta entre 1953 e 1954, pelo próprio *Xenakis*.

[Espetáculo]



Metastasis é uma performance no campo da dança, contemplada pelo *Fonds pour les Initiatives Étudiantes*, que aconteceu simultaneamente nos dois edifícios assinados por *Le Corbusier* e que fazem parte do complexo da *Cité Internationale Universitaire de Paris*. Em cada um deles uma bailarina interpretava a coreografia criada por elas, a partir de discussões do grupo sobre a relação do corpo com o espaço e com a imagem.

Neste contexto, a dança procurou estabelecer um diálogo entre a resistência do concreto e a fragilidade das bolhas, presentes como figurino e como tela de projeções de vídeos. A transparência dos vidros, foi intencionalmente usada para deslocar o público que podia assistir ao espetáculo no interior ou exterior de cada casa e, a um dado momento, foi estimulado a fazer a troca entre as casas, uma vez que as próprias bailarinas o fizeram. A música *Metastasis*, que deu nome ao projeto, é de *Iannis Xenakis* e deu densidade ao espaço não só através do som que guiou a coreografia, mas também por meio de sombras inspiradas pela faixa de vidros da *Maison du Brésil* na qual, de certa forma, a música foi inscrita através da arquitetura. Tais sombras foram igualmente reproduzidas na *Fondation suisse*, como uma forma de representação virtual de uma música concreta.

Dois prédios ligados por uma concepção arquitetônica, dois espaços atrelados pela visibilidade dos vidros, dois momentos coreográficos conectados pela imagem projetada e pela real, dois corpos distintos e distantes buscando revelar essa trama, eis as células criativas dessa *Metastasis* em dança.

[Equipe]

Coreógrafas e intérpretes: Carolina Natal e Graziela Andrade

Arquitetos: Elsa Kiourtsoglou e Eduardo Rocha

Figurino: Clarissa Acário

Iluminação: Marie Luce Nadal

Vídeo e fotografias: Damien Sueur

Técnico de Luz: François Friehe

Técnicos de som: Bruno Marcus e Alexandre Freitas

Designer: Álvaro Martins

[Direção e coordenação dos espaços]

Maison du Brésil: Inez Machado e Denise Leitão

Fondation Suisse: Yasmin Meichtry

Théâtre de la Cité Universitaire: Anouk Peytavin

[Capes]

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

A Capes é a financiadora da pesquisa e foi responsável pela estadia de Alexandre Freitas, Carolina Natal, Eduardo Rocha e Graziela Andrade em Paris, entre 2010 e 2011.

[Divulgação]

- Site da *Cité internationale Universitaire de Paris*

The image shows a screenshot of the website for the Cité internationale Universitaire de Paris. On the left is a vertical navigation menu with various service categories. The main content area features a header for 'CITÉSCOPE' and 'Fête de la Cité', followed by the event title 'PROJET METASTASIS, DÉGUSTATIONS, MUSIQUE & DANSES'. A large photograph of a modern building is shown, with a smaller inset image of a festival. Below the photo, the event dates and times are listed, with the specific event 'Projet Metastasis, l'interprétation de l'espace par la danse' highlighted in a yellow box.

A propos de nous

- Actual
- Citéscope
- Les maisons
- Devenir résident
- services culturels
- services aux publics
- Nous soutenir

visite interactive

événements
publications
restauration logement
mobilité
bibliothèque

CITÉSCOPE
Fête de la Cité
PROJET METASTASIS, DÉGUSTATIONS, MUSIQUE & DANSES

Du 28/05/2011 au 29/05/2011
- Samedi 28 mai | 22h
- Dimanche 29 mai | de 13h à 22h30

- Samedi 28 mai | 22h
Projet Metastasis, l'interprétation de l'espace par la danse

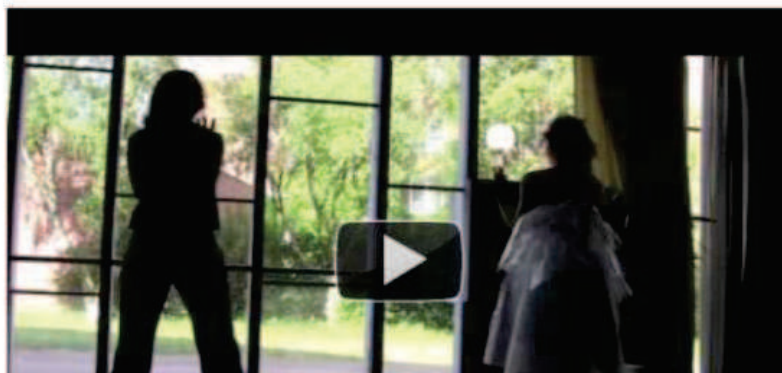
- Site da *Cité internationale Universitaire de Paris*



Téléchargez le programme maintenant

Notre équipe vous proposera durant le week-end des vidéos des différentes festivités sur [MaCitéTV](#), [Facebook](#) et [Twitter](#).

Voici le présentation du spectacle *Metastasis*, samedi 28 mai à 22h | Fondation Suisse & Maison du Brésil.



Flyer (Frente e Verso)

