

Gesto-Poema: Imagens Tensionadas por Corpos Discordantes

Clarisse Fraga Zarvos*

Resumo: Este artigo apresenta uma reflexão conceitual sobre a noção de “gesto” tendo como direcionamento de pesquisa o seu potencial artístico e estético. Considerando que o conceito em questão lida diretamente com a temática do corpo, as artes performativas, sobretudo o teatro e a dança, aparecem como principal campo de discussão. Contamos com os auxílios teóricos de Walter Benjamin, por intermédio da leitura brechtiana que faz do conceito de “gesto” e de Octavio Paz, com base em certas ideias que se manifestam na noção de “imagem poética”, presentes no livro *O Arco e A Lira*. A opção por esta abordagem é marcada pelo debate acerca do impacto causado pelo tensionamento de elementos discordantes, presente nas duas leituras.

Palavras-chave: Gesto, corpo, linguagem, performance

Abstract: This article is a reflection on the concept of “gesture,” with a focus on its artistic and aesthetic potential. Because the concept under examination relates directly to themes of the body, the performing arts, especially theatre and dance, appear as principle fields of inquiry throughout the article. The article’s analyses are based on Walter Benjamin’s theoretical insights, through his Brechtian reading of the concept of “gesture,” and on certain notions of the “poetic image” as expressed by Octavio Paz in his book *The*

* Doutoranda em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pelo Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (Puc-Rio); bolsista CAPES/PROSUP- BOLSA; e-mail para contato: clarissesarvos@gmail.com

Bow and the Lyre. This approach is influenced by debates regarding the impact caused by the tension between discordant elements, a theme present in both Paz's and Benjamin's work.

Keywords: Gesture; body; language; performance.

Gesto e corpo são indissociáveis. Quando falamos de um gesto notável, nos referimos à alguma coisa na presença de certos corpos que afeta de maneira contundente a relação destes com outros corpos. Corpos que podem ser humanos, institucionais ou elementos do espaço. Podem ser: um homem, uma mulher, um homem que não sai do lugar, uma mulher sem pernas, uma cabeça, uma boca que fala através de um orifício, um grito, uma palavra, um conceito, uma tinta, uma tela, uma fotografia, um muro, um edifício, uma luz, uma página, um som, uma música, uma galinha, uma fonte, um rosto, uma criança, uma velha, um monumento em ruínas. Um corpo é um conjunto de relações cambiantes composto por elementos materiais/formais e forças imateriais/mutáveis. O gesto dialoga sempre com as relações do corpo no mundo.

Na vida cotidiana é comum confundirmos “gesto” com determinadas movimentações corporais que de alguma maneira dizem respeito à uma linguagem codificada comum. A dramaturgista, pesquisadora e crítica de dança, Silvia Sotter¹, nos lembra que os manuais do tipo “o corpo fala” se propõem a desvendar a mensagem dos gestos. Braços cruzados significam que a pessoa não está disponível, ombros retraídos indicam timidez e insegurança. Nessa tentativa de codificar, os manuais acabam atribuindo somente um significado à forma física, que chamam de “gesto”. Os livros de autoajuda garantem o ensino das melhores posturas para

¹ No debate “Gesto e Movimento” do ciclo de conversas Corpo, com mediação de Dani Lima. Doc. Ocupação Dança para Cacilda. Teatro Cacilda Becker, 16/05/2012.

uma entrevista de trabalho, mas na verdade o que ensinam é uma “impostura”² do corpo, modos de esconder a sua fragilidade. Claro, não estão completamente incorretos, no sentido que lidam com um senso-comum cultural. No Ocidente, por exemplo, um polegar para o alto remete à asserção; um polegar para baixo, à negação e a palma da mão espalmada para frente, acenando de um lado para o outro, a um encontro ou a uma despedida. Entretanto, mais do que uma única significação atribuída a uma determinada forma física, o que interessa nessa discussão é a potência das infinitas asserções, negações e despedidas, contidas, por exemplo, em cada um desses gestos.

Quando nos referimos a algum filósofo é comum dizermos que o gesto dele como pensador foi introduzir uma questão ou uma reflexão em determinado contexto. Da mesma forma, o “gesto arquitetural”, como nos fala a filósofa e matemática Tatiana Roque (2013), tem a ver com a inserção de algo que antes não se fazia presente. Mais do que a construção de um prédio ou de um monumento, o gesto, nesse sentido, inventa um espaço que só poderia ser pensado a partir daquele gesto. Há um caráter inventivo neste conceito, criativo, mas sobretudo da ordem da experiência. O gesto é sempre inaugural, pois ele “funda uma experiência” (ROQUE, 2013, p. 139). Não necessariamente uma experiência inédita, original. Para além disso, o que ele coloca é a “possibilidade de uma experiência que não estava ali antes” (ROQUE, 2013, p. 139).

O gesto chama atenção para o elemento desconhecido daquilo que pensávamos conhecer. Descobre no mundo palpável da linguagem e dos corpos, uma imagem que reúne uma série de forças que passariam incólumes não fosse por aquele gesto. Imagens que não necessariamente se manifestam pela visualidade e que despertam a percepção do desconhecido para além do sentido ótico. O gesto não se

² Expressão utilizada por Silvia Sotter.

restringe à convenção. Pode ser criação estética. Poesia. O corpo não é apenas objeto, ele também é linguagem. Trata-se de uma ferramenta poética a ser explorada. E se há alguma coisa que escapa à linguagem denominadora, uma potência que não consegue ser nomeada, o gesto talvez seja uma maneira de se tocar esse ponto intensivo em que o desconhecido se manifesta e que nos faltam palavras. Ou esse ponto em que as convenções gestuais falham.

O gesto poético é um modo de utilização de uma linguagem que não apenas designa, mas que também inaugura um espaço. Ele se cria a partir de uma necessidade, para chamar aquilo que nos falta. Nasce do desejo por um estado que é anterior à fala. E mesmo quando vem aliado ao verbo, ele surge para desestruturar o uso pragmático da linguagem, fazendo-a gaguejar. Ou tropeçar. Uma poesia que dança ou uma dança que é poesia. Pensar o corpo (pensar com o corpo) não é apenas pensar a matéria em movimento. O gesto se aproxima de forças que podem ou não estar nos movimentos e deslocamentos, pois diz respeito a uma natureza de pensamento, que não consegue facilmente ser aprisionada por determinados códigos de reconhecimento.

Seria possível fazer uma filosofia sem palavras?

Escolhemos como campo de observação, a atividade performática: o teatro, a dança e outras manifestações híbridas que têm como principal material o corpo humano e a sua presença engajados no “aqui e agora” de uma apresentação. Escolhemos estas expressões artísticas pelo princípio da experimentação dos gestos na própria carne dos participantes. O que nos interessa é a interação destes corpos “físicos” com outros corpos da cena. Atores, iluminação, espacialidade, plateia, cenário, figurino, som. Sentidos, intensidades, presença, figura, memória. Camadas visíveis e invisíveis de um acontecimento que só se realiza no instante do encontro entre espectadores e performers.

Para fomentar o diálogo entre gestualidade e criação, contamos com o auxílio teórico de dois autores: Walter Benjamin e Octavio Paz. Benjamin, sobretudo através da leitura brechtiana que faz do conceito de “gesto” e Paz com base em certas ideias que se manifestam na noção de “imagem poética”, presentes no livro “O Arco e A Lira”. A opção por esta dupla abordagem é marcada pelo tensionamento de elementos discordantes, presente em ambos os autores.

Segundo Paz, a palavra “imagem” possui diversas significações: figura, representação, produtos imaginários, entre outros (PAZ, 2014, p.104). Entretanto, para ele, a imagem enquanto forma poética é aquela que conjuga realidades opostas, diferentes ou distanciadas entre si. A experiência se faz na fusão dos contrários: “Cada poema é único. Pulsa em cada obra, com maior ou menor intensidade, toda a poesia” (PAZ, 2014, p. 32). Isso significa dizer que em cada obra particular lateja uma intensidade que é ao mesmo tempo única e comum. Ao convocar na mesma frase as palavras “cada” e “toda”, Paz marca uma relação de convivência entre a singularidade e a generalidade. A imagem se estabelece na reunião precisa de uma multiplicidade. Ela se faz através da singularidade dos opostos. É o ponto de convergência entre as diferenças. Deste modo, a imagem poética provoca uma surpresa, visto que combina realidades que nós não poderíamos prever.

A poesia apela para uma forma contraditória do pensamento, o que acaba por promover um abalo na maneira dialética que nós, homens ocidentais, estamos acostumados a pensar: *ou isto, ou aquilo*. Uma tese e uma antítese que se transmutam e desaparecem para dar lugar à uma nova afirmação. A imagem poética não aspira a uma verdade epistemológica, que diz respeito ao princípio de uma “não-contradição” (um fato não pode contradizer o outro para existir). Pelo contrário, através da poesia, podemos dizer “isto e aquilo”, ou ainda “isto é aquilo”.

Em suma, também para a dialética a imagem constitui um escândalo e um desafio, também viola as leis do pensamento. A razão dessa insuficiência – porque é uma insuficiência não poder explicar algo que está aí diante dos nossos olhos, tão real como o resto da chamada realidade- talvez consista em que a dialética é uma tentativa de salvar os princípios lógicos – especialmente o da contradição – ameaçados por sua incapacidade cada vez mais visível de digerir o caráter contraditório da realidade (PAZ, 2014, p.106).

A poesia conserva afirmação e negação simultaneamente, apresentando realidades indizíveis pela linguagem comum do sentido. Uma imagem não “quer dizer” alguma coisa, não deseja significar. “O sentido da imagem é a própria imagem”(PAZ, 2014, p. 115). Sem querer ser explicativa, a poesia lida com um material no qual a significação e a não-significação são equivalentes, assim como o que se diz e o que não se consegue dizer. Se o sentido é “o nexos entre o nome e aquilo que nomeamos” (PAZ, 2014, p.118), uma ponte que liga elementos distantes; a imagem elimina a separação, mantendo as diferenças. E o que se produz a partir dela não é o *non sense* ou a ausência de sentido, mas um sentido de uma outra ordem: que não consegue ser apreendido senão pela própria imagem que o constitui. Podemos pensar o gesto poético como uma tentativa do corpo de se unir com aquilo que se encontra separado, de se transformar em alguma coisa que não se alcança com as palavras. O corpo tenta tomar a forma daquilo que lhe falta, sendo ao mesmo tempo presença e ausência, objeto e linguagem, em um tempo descontínuo, não-cronológico, não-linear.

Benjamin (2011, p. 78- 90), em seu artigo sobre Brecht, de alguma maneira percebe o teatro como um espaço de encontro de forças conflitantes e aponta para o fim de um abismo que mantém as coisas em separação. O teatro épico ao qual se refere procura diminuir a diferença entre público e palco, na medida em que toma como referência o palco e não o drama.

O abismo que separa os atores do público, como os mortos são separados dos vivos, o abismo que, quando silencioso no drama, provoca emoções sublimes e, quando sonoro, na ópera provoca o êxtase, esse abismo que de todos os elementos do palco conserva mais indelevelmente os vestígios da sua origem sagrada perdeu a função. (BENJAMIN, 2011, p.78)

Para Benjamin, leitor de Brecht, o palco não é mais uma “elevação a partir de profundidades insondáveis” (BENJAMIN, 2011, p. 78) que encobre a atividade teatral. Ele é a própria situação. Espaço de participação. O teatro épico atua pelo princípio de descontinuidade sobre uma fábula. Descontinuidade essa que rompe com o ilusionismo do drama e do naturalismo, desarticula o fluxo dos acontecimentos e abre espaços para comentários, levando o espectador a assumir uma atitude de observação crítica. Na interrupção de uma narrativa linear dramática, o teatro épico se mostra como teatro e não como um espaço “mágico” que significa o mundo. O corpo do ator, a fala e a cena, se apresentam como materiais de uma construção discursiva, marcando um mundo que é completamente tomado por discursos. Discursos estes que não necessariamente se fundam na literatura. O texto é apenas mais um instrumento do teatro de Brecht, um roteiro de trabalho sujeito a constantes reformulações. O teatro épico é, sobretudo, gestual. O gesto é o seu principal material e a sua principal tarefa. Mas que natureza de gesto? Benjamin aponta para duas características pertinentes à composição estética do gesto:

Em primeiro lugar, o gesto é relativamente pouco falsificável, e o é tanto menos quanto mais inconspícuo e habitual for esse gesto. Em segundo lugar, em contraste com as ações e iniciativas dos indivíduos, o gesto tem um começo determinável e um fim determinável. (BENJAMIN, 2011, p. 80).

Neste contexto, o personagem não é abordado sob uma perspectiva psicológica, nem sua fisicalidade pode ser interpretada como a tradução de uma interioridade. A relação do ator com o seu

personagem não se articula a uma tentativa de dar conta dos sentimentos e estados psicológicos propostos pelo drama, no sentido de uma fusão que torne o ator idêntico ao seu personagem, anulando o primeiro em prol do segundo. O personagem não se sobrepõe ao ator. Pelo contrário, as diferenças entre ele e aquele que representa são conservadas, mantidas em tensionamento. O ator encara seu personagem com certo distanciamento, o manipula como um instrumento, pensa em cada movimento, em cada gesto, refletindo sobre os efeitos que essas escolhas terão sobre seu público. O ator não tem como intuito iludir o público, mas compartilhar com ele a percepção de que aquela experiência teatral se trata de uma criação. Para isso, seu corpo precisa romper com uma “normalidade” naturalista, que tenta imitar as posturas da vida cotidiana em tempo integral e ser atravessado por corpos “estranhos”, não cotidianos ou convencionais; corpos contraditórios e não-coerentes. O estranhamento provocado pelo gesto nos afeta de modo reflexivo.

A ação deve ser sempre interrompida, nunca ilustrada. O gesto deve ter um começo e um fim determináveis, não seguindo um encaideamento causal ou psicológico. “Quanto mais frequentemente interrompemos o protagonista de uma ação, mais gestos obtemos. Em consequência, para o teatro épico, a interrupção da ação está em primeiro plano”. (BENJAMIN, 2011, p. 80) As rupturas provocadas pelo gesto podem ser percebidas na proposta brechtiana a partir de diversos procedimentos, como por exemplo: a interrupção da linearidade dramática (em cenas que de alguma forma não dependam como causa da cena seguinte, nem consequência da cena anterior, permitindo que um espectador que entre no “meio” de uma sessão em andamento possa também ser tocado pelo acontecimento teatral); quebra da quarta parede (onde o ator se relaciona com seu público e se dirige a ele para comentar os acontecimentos); inserção de recursos audiovisuais ou cartelas com títulos e palavras; entre outros.

O teatro épico não reproduz as condições, mas as descobre. Quanto maior a devastação sofrida pela nossa sociedade, maior deve ser o estranhamento encenado. É através das interrupções que se faz essa descoberta. O conhecimento não é transmitido, mas produzido no próprio acontecimento. Não há um saber a ser repassado. O que ocorre é a experimentação do espanto. Todo gesto provoca uma ruptura ou uma cisão, como a paixão ou a morte. O gesto abre em nós uma ferida. Através de um gesto alguma coisa se rompe.

Fazendo uma leitura de Benjamin, podemos dizer que o corte de onde emerge a surpresa da descoberta é decorrente do confronto entre elementos discordantes. Nas artes cênicas só há gesto onde há, em certa medida, um desacordo: entre corpos diferentes, entre um movimento e um discurso, entre dimensões espaciais, entre dinâmicas de velocidade, entre representação e não-representação e outras combinações conflitantes possíveis. Esses elementos atuam como vetores de força, que “puxam” a imagem para direções distintas, mas não necessariamente diametralmente opostas. A tensão dos vetores sobre os corpos onde se instaura o gesto é tão insuportável, que sendo explorada no seu limite acaba por “rasgar” o corpo. Talvez por isso o gesto seja muitas vezes confundido com movimento ou ação. Não é rara a referência a um verbo quando se tenta definir o gesto. Como o gesto “toca” diretamente o corpo, podemos ter a sensação que ele movimenta alguma coisa. Essa ruptura afeta de tal forma a carne, que algo parece se deslocar. Contudo, o movimento que ocorre é de outra ordem, podendo ser imperceptível aos olhos. Não é um movimento no sentido de uma ação produtiva. Ele mexe com impulsos e afetos, que podem não ser facilmente notados. Imagens não visuais. Uma vida que chama a atenção para o indizível da própria vida. Um estado de ânimo que não conseguimos nomear.

Benjamin, em seu livro “Passagens” (N 1a, 4) diz que a convivência desses “contrastes dialéticos” frequentemente se confunde com

“nuances” (BENJAMIN, 2006, p. 501). Isso porque a ruptura aberta pelo gesto pode ser profunda sem ser escancarada. A sutileza muitas vezes é mais potente do que “força pela força”. E para que se estabeleça uma ruptura, a desarticulação deve ser feita sempre na esfera do possível. Somente um gesto minimamente reconhecível e familiar nos interpela a olhar para o presente da nossa realidade, aquela que vivemos e nos confrontamos diariamente, sob uma nova perspectiva. Mesmo que o gesto soe estranho, ele precisa ser provável, pois só assim somos tocados intimamente. A obra é posta em questão, bem como o mundo em que a obra se insere. Um mundo tomado por conflitos, por contradições. Um mundo em que os opostos convivem. Uma sociedade repleta de diferenças, gritantes, grosseiras e tão difíceis de serem digeridas, que para tocá-las em seu centro, sem afastar o outro com medo, é preciso que a aproximação se faça com astuta delicadeza.

O gesto, enquanto imagem poética é como uma marca. Não uma marca fixa, mas uma cicatriz móvel que rasga o tecido da pele e está sempre pronta para rasgar novos tecidos, deixar sua marca em outros corpos. Nesse sentido, ele não pertence somente a uma individualidade, apesar de nos tocar intimamente. A partir do encontro com uma alteridade, nos espantamos e nos surpreendemos justamente com o elemento desconhecido daquilo que pensávamos conhecer. O que o gesto-poema traz não é a confirmação ou a invenção de uma identidade, mas a descoberta de um outro que não estava revelado.

Para Brecht, a mais alta realização do ator é tornar os gestos citáveis (BENJAMIN, 2011, p. 88). O teatro episódico visa uma reflexão sobre o mundo em que se vive, como se constantemente nos deparássemos com as contradições da nossa sociedade e fôssemos obrigados a adotar uma postura crítica diante do conflito. Desta maneira, a descontinuidade provocada pela ruptura não permite o embalo de modo alienado pelo fluxo dos acontecimentos. Os gestos cravam, ao

longo da obra, instantes de tensão. Instantes memoráveis que não saltam para fora do tempo, mas que promovem desvios no curso dos acontecimentos e contém em si uma diversidade de instantes, todos os instantes. Um tempo repleto de tempo. O pensamento do gesto imobiliza a tensão, estancando a cadeia de movimento progressivo. E é esse momento exato, que subverte nossa noção cotidiana de tempo e que faz o acontecimento cênico “abandonar o leito do tempo, espumar muito alto, parar um instante no vazio, fulgurando, e em seguida, retornar ao leito” (BENJAMIN, 2011, p. 90).

O gesto foge à linha do tempo intempestivo e sequencial. Escapa à uma concepção progressista da História, que pressupõe a superação do homem em um processo evolutivo. Mesmo que em termos narrativos, a encenação se articule a um período específico e faça referência a uma época - seja através de um tema, uma trilha sonora ou um figurino - o espaço e o tempo evocados são, sobretudo, recursos que funcionam como mediadores de afetos. O gesto se faz na suspensão que provoca uma interrupção no tempo cronológico. Ele encarna a permanência do transitório na sua mais justa medida e carrega em si esse tempo sem nome que é ao mesmo tempo aquilo que chamamos de passado, presente e futuro.

É “passado”, na medida que depende da memória. Ao atuar/dançar temas como a guerra, o amor, a morte ou o que quer que seja, o artista, mesmo que não tenha vivido situações semelhantes às da cena se utiliza de um repertório de experiências que de algum modo atravessam a história e a cultura dos envolvidos. Nada se apresenta pela primeira vez. Nenhum evento é completamente original. Sempre há uma variante do “já conhecido” no gesto, visto que ele lida com combinações de situações e linguagens comuns. Não é preciso ter passado por uma vida de miséria para reconhecer a pobreza e a fome. Se o gesto é marcado por uma diferença, uma interrupção que altera os rumos da experiência, essa diferença se configura a partir de

elementos já visitados de um mundo possível. O espanto se sobressai no “perigo” (BENJAMIN, 2011, p. 224) daquilo que nos é familiar. O gesto habita o instante efêmero que faz a diferença no que de algum modo é conhecido de forma intrínseca. A surpresa despertada pela sua presença nos toca como a presença de alguém que não se via há algum tempo e que um belo dia chega sem avisar.

O gesto lida com o inesperado, a partir do encontro entre uma memória “voluntária”³, mais fácil de ser identificada (visto que lida com uma necessidade muito humana e quase irresistível de se fazer associações do tipo “isso me lembra isso”) e uma memória “involuntária”, que nos suspende no espaço e no tempo e nos arrasta para um outro lugar. Um lugar já visitado, já conhecido, mas visto sob um ângulo diferente. O passado não existe enquanto instância fechada. O passado é sempre recriado. Daí sua característica inesperada. Essa ida “forçada” nos retira momentaneamente do conforto de um lugar escolhido e domesticado. Mas ao invés de nos mostrar uma paisagem completamente nova ou completamente conhecida, lança uma nova luz sobre uma paisagem percorrida, tornando-a diferente. É nesse sentido, que o “esperado” provoca uma descontinuidade no fluxo dos eventos e o velho tensiona-se com o novo.

O gesto é também “presente”, na medida em que lida com uma atualização e com um espanto que só é possível no “aqui e agora” do encontro entre espectador, artista e obra. Ainda mais nas artes cênicas onde a relação com a presença e com o efêmero é fundamental. O gesto coloca a atenção sobre algo que até então parecia não estar lá. O público, diante de um gesto que lhe causa impacto diz: “isto é tão atual!”. E caso este gesto pertença a uma obra composta há mais tempo ou se relacione com um contexto anterior: “esse artista estava tão à frente do seu tempo!”.

³ Noção de memória “voluntária e involuntária”, inspirada no texto “Notas Sobre o Gesto” (AGAMBEN, 2008, p. 09-14)

Mas como é possível estar à frente de um tempo? Do seu tempo? Que tempo? Como as obras de arte que são fruto de seu contexto histórico conseguem sobreviver ao seu contexto, ao contrário de outras produções de um mesmo contexto que não sobrevivem? A sensação de atualização provocada pelo gesto não diz respeito a um “antes” que ainda faz sentido “hoje” ou que o artista é um profeta capaz de prever o futuro. A percepção de que uma obra não se prende a um tempo exclusivo e por isso se presentifica em diversos momentos, só se estabelece em trabalhos de artistas extremamente conectados à sua época.

O teatro de Brecht apresenta movências que só puderam eclodir através de demandas de um determinado contexto. O caráter episódico e o uso da tecnologia na cena, por exemplo, correspondem ao impacto do advento do cinema e da rádio na primeira metade do século XX. O desejo por uma sala de teatro que funcione como tribuna dialoga intimamente com uma orientação política de base marxista. Entretanto, ainda assim, existem forças reminiscentes no gesto de Brecht que não se fixam ao passado e que relampejam sempre atuais ao longo das épocas. Gestos que inauguram questões e que acendem nos homens centelhas criativas de não conformismo⁴.

A “presença” é aquilo que irrompe o espaço e de alguma maneira provoca uma surpresa. Ninguém sabe como ou porque aquilo aparece, mas aparece de modo incontornável. Esta noção de “presença” só pode ser experimentada através de um corpo em constante relação de dilatação e transformação. A presença do gesto não toca a todos da mesma maneira. É possível que uns a sintam em um determinado encontro e outros não. Isto porque ela não pertence somente a uma ou a duas pessoas, nem é um marco localizável em um tempo “vazio

⁴ Parágrafo inspirado em ideias presentes no texto “Sobre o Conceito de História”, de Walter Benjamin (BENJAMIN, 2011: 222-232)

e homogêneo” (BENJAMIN, 2011, p. 232). É algo que só se estabelece a partir um conjunto instável e variável de relações.

O gesto não pertence a um único tempo, nem é apenas uma passagem entre o passado e o futuro. Ele cria um tempo, que para no tempo e se imobiliza. O ator/bailarino/poeta não é apenas fruto da história, mas produtor da História. Falamos em passado, presente e futuro porque nos faltam palavras. Mas o tempo da poesia é justo aquele em que as diferenças se encontram simultaneamente e as coisas se lembram, renascem e se recriam.

O gesto, que é marcado por um estranhamento, por um desvio, por um desacordo entre forças, só faz efeito quando circunscrito nos limites do que é possível, relacionando-se também ao que chamamos de “futuro”, no sentido de um porvir. Aquilo que se encena nunca é o fato em si, mas uma provocação a infinitas possibilidades a serem vividas. Na escrita por imagens, o passado e o presente não se resolvem em uma síntese futura que consegue dar conta do que veio antes. O futuro é imprevisível, assim como aquilo que o antecede. O gesto evoca outros modos de vida, fala do que poderia ser, de uma multiplicidade de possibilidades talvez nunca antes imaginadas. Mas nada de outro mundo. Ele nos obriga a olhar para a realidade de sempre, aquela com a qual nos confrontamos no cotidiano, sob uma outra perspectiva.

Tendo como referência a observação crítica do mundo à nossa volta, o gesto cria possibilidades para o que se deseja viver. Nesse sentido, ele é sempre político. É da vontade que alguma outra coisa se opere que se fazem as grandes mudanças. O gesto habita o ponto em que a guerra é travada contra a guerra, em que a opressão é travada contra a opressão. A falta de vontade de morrer é substituída por um desejo que seja uma explosão dessa vontade. Ou nos entregamos ao acontecimento e o encaramos de frente ou somos engolidos por ele. O gesto é atravessado por uma potência incendiária, por uma

obstinação em querer viver outros modos de vida, até então inimagináveis, mas que só podem ser construídas a partir de materiais disponíveis ao redor.

A “cena” não é uma reflexão apartada da “vida”. Arte e vida estão inteiramente contaminadas, desafiando os seus próprios limites, diluindo as fronteiras daquilo que se compreende como “artista”, “espectador” e “cidadão”. A convivência do que parecia separado é que nos interessa em Benjamin e em Paz neste olhar sobre o gesto enquanto imagem poética. A dramaturgia da cena, sob a lente do gesto, convida o espectador a tocar o teatro com o olhar, com a respiração, com os afetos, com a presença. Um projeto artístico cuja escrita toca a sua própria leitura crítica; toca o espectador e é por ele tocado; toca o mundo em que se constrói.

Qualquer escrita observada pela perspectiva do gesto deveria atravessar os dias e os minutos se apagando, se reescrevendo, acrescentando novas passagens, se contradizendo, não se entendendo. A dramaturgia, ao lidar com o “agora” do encontro, talvez tenha uma chance ainda maior de colocar na prática esse movimento. Nunca um texto final. Uma escrita sem conclusões, um teoria ou um conceito sem verdades absolutas, uma cena sem respostas, um corpo que só se compõe pela sua própria decomposição. Este é o desejo. Participar de uma experiência cênica ou de qualquer experiência em arte, ciente de que no fundo tudo o que aquela experiência é capaz de proporcionar é a própria experiência.

O que se deseja pela via do gesto é uma mudança radical de mundo e não uma interpretação de mundo⁵. Espectador, artistas e teóricos são responsáveis por fazer alguma coisa com aquilo que lhes é dado na cena-vida, tanto em uma esfera mais pessoal, quanto em uma

⁵ Frase inspirada na performance “Cosmocartas”, com direção de Renato Linhares e atuação de Álamo Facó e Cristina Flores, com temporada entre dezembro de 2013 e fevereiro de 2014, no Centro Cultura Hélio Oiticica (RJ).

esfera de maior abrangência e de maior atuação política. É preciso procurar novas formas de existência sobre esse palco-mundo, formas que nunca foram encontradas, formas nunca antes experimentadas.

A vertigem de dançar quantos desenhos forem possíveis. Experimentar outros ritmos, cadências, volumes, pulsações. Outros eixos: ver as coisas de cabeça para baixo. Não fazer nada. Permanecer. Assistir não com os olhos, mas com o tato. Esfregar-se nas coisas. Tocar não apenas pelo tato, mas pela escuta, pelo cheiro, pela imagem, pelo medo, pelo desejo de atravessar uma experiência coletiva. Deixar-se tocar por aquilo que não se sabe dizer, tentar dizer assim mesmo, gaguejar e conformar-se em não conseguir dizer precisamente. Não conformar-se e recomeçar. Passar pela agonia e pelo prazer do informe. Surpreender-se com o óbvio, ver diferente o que se vê todo o dia. Quando sentir-se sozinho, dançar com essa solidão. Sentir que essa solidão é sua, tão sua, mas saber também que a solidão é sentimento comum e partilhado e que é através dela que muitas vezes se encontra companhia.

Referências:

AGAMBEN, Giorgio. "Notas sobre o gesto". In: *Revista Arte filosofia*. Ouro Preto: IFAC, n.4. 2008, p. 09-14.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Trad. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BENJAMIN, Walter. "Que é Teatro Épico? Um Estudo Sobre Brecht". In. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras Escolhidas, vol1), p. 78-90.

_____. "Sobre o Conceito de História". In. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras Escolhidas, vol1), p. 222-233.

_____. *Passagens*. Trad. Irene Aron. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre o Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007

_____. *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DIDI-HUBERMANN, Georges. "Arenas: ou les solitudes spatiales". In: *Le Danseur des Solitudes*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2006.

EUGÊNIO, Fernanda e FIADEIRO, João. *O Jogo das Perguntas*. Lisboa: Editora Ghost, 2013.

FIADEIRO, João. "Composição em Tempo Real". In: *La Porta. Arquivo em formato digital*. Disponível em: <http://laportabcn.com>. Acesso em: 05/05/2013.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada, 2011.

Gesto e Movimento. Debate do ciclo de conversas "Corpo", com mediação de Dani Lima. Doc. Ocupação Dança para Cacilda. Teatro Cacilda Becker, 16/05/2012.

KIFFER, Ana. *Antonin Artaud: uma poética do pensamento*. Coruña: Biblioteca- Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, 2003.

KATZ, Helena. *O Corpo como Mídia do seu Tempo: a pergunta que o corpo faz*. CD-Rom Rumos Itaú Cultural Dança. Itaú Cultural São Paulo, 2004. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/84831526/O-corpo-como-midia-de-seu-tempo>. Acesso em: 05/05/2014.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ROQUE, Tatiana. "Entrevista". In: LIMA, Daniella (org.) *Gestos: práticas e discursos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.