

O GESTO E A EXPRESSÃO

ANA RITA NICOLIELLO LARA LEITE¹

RESUMO

Partindo da constatação de Hubert Godard de que é o gesto que fabrica o corpo, esse artigo explora os processos genéticos da corporeidade a partir da categoria do gesto. Por uma perspectiva filosófica não-essencialista, procurei compreender, com o apoio de filósofos, antropólogos e teóricos da dança, o que significa gesticular e como o gesto se constitui enquanto dimensão somática da existência, implicando não apenas o âmbito físico-anatômico-funcional do corpo, mas, mais profundamente, o âmbito simbólico e expressivo. Por essa razão, a dança, enquanto campo artístico e campo de conhecimento que se volta a explorar, mais que o puro movimento do corpo, o gesto que o fabrica, é um domínio privilegiado para pesquisas que podem trazer luz a uma antropologia geral do gesto.

PALAVRAS-CHAVE

Gesto; Expressão; Gravidade.

GESTURE AND EXPRESSION

ABSTRACT

Based on Hubert Godard's observation that it is the gesture that produces the body, this article explores the genetic processes of corporeality based on the category of gesture. From a non-essentialist philosophical perspective, I tried to understand, with the support of philosophers, anthropologists and dance theorists, what gesticulation means and how the gesture is constituted as the somatic dimension of existence, implying not only the physical-anatomic-functional scope of the body, but, more deeply, the symbolic and expressive scope. For this reason, dance, as an artistic and epistemological field that explores, not only the pure movement of the body, but the gesture that produces it, is a privileged domain of research that can illuminate a general anthropology of gesture.

KEYWORDS

Gesture; Expression; Gravity.

LE GESTE ET L'EXPRESSION

RÉSUMÉ

En partant du constat de Hubert Godard que c'est le geste qui fabrique le corps, cet article explore les processus génétiques de la corporéité à partir de la catégorie du geste. Dans une perspective philosophique non essentialiste, je cherche à comprendre, avec le soutien de philosophes, anthropologues et théoriciens de la danse, ce que signifie gesticuler et comment le geste se constitue en tant que dimension somatique de l'existence, impliquant non seulement le domaine physique-anatomique-fonctionnel du corps, mais plus profondément le domaine symbolique et expressif. Pour cette raison, la danse, en tant que champ artistique et champ de connaissance qui explore, plus que le pur mouvement du corps, le geste qui le fabrique, est un domaine privilégié de recherche qui peut nous éclairer sur une anthropologie générale du geste.

¹ Doutoranda em Filosofia pelo Programa de Pós-graduação em Filosofia da FAFICH/UFMG com pesquisa subsidiada pela CAPES. Dançarina e professora de dança. E-mail: anarita.nicoliello@gmail.com.

MOTS-CLÉS

Geste; Expression; Pesanteur.

EL GESTO Y LA EXPRESIÓN

RESUMEN

Partiendo de la constatación de Hubert Godard de que es el gesto que fabrica el cuerpo, este artículo explora los procesos genéticos de la corporeidad a partir de la categoría del gesto. En una perspectiva filosófica no esencialista, procuro comprender, con el apoyo de filósofos, antropólogos y teóricos de la danza, lo que significa gesticular y cómo el gesto se constituye como dimensión somática de la existencia, involucrando no solo el dominio físico-anatómico-funcional del cuerpo, pero más profundamente el dominio simbólico y expresivo. Por esta razón, la danza, como campo artístico y campo de conocimiento que explota, más que el puro movimiento del cuerpo, el gesto que lo fabrica, es un dominio privilegiado de las investigaciones que pueden traer luz a una antropología general del gesto.

PALABRAS CLAVE

Gesto; Expresión; Gravedad.

INTRODUÇÃO

O corpo é a temática principal da pesquisa que desenvolvo em estética e filosofia da arte. Escolhi esse assunto tão amplo e multidisciplinar justamente porque em minha prática como dançarina e pesquisadora do movimento, acho difícil “aplicar” os modelos filosóficos. Em outras palavras, constatei que o que a filosofia clássica e seus herdeiros normalmente entendem por corpo – um dos polos de modelos dualistas, que, a partir de uma divisão metafísica entre corpo e alma (ou espírito, mente, consciência, a depender da época e da tradição), sustentam a separação epistemológica entre o sujeito, identificado ao segundo polo, e o objeto, identificado ao primeiro – não é exatamente o que se vivencia ao dançar.

Evidentemente, não é toda a tradição filosófica que pensa o corpo no interior de modelos metafísicos e epistemológicos dualistas. Mesmo entre clássicos é preciso fazer ressalvas. Minhas alianças teóricas são justamente com filósofos que pensam o corpo fora do dualismo, que assumem e não temem suas ambiguidades, paradoxos e polivalências, sua multidisciplinaridade e sua multiplicidade, reconhecendo que para além da materialidade orgânica do vivido, o corpo é um complexo de potências e forças em constante rearranjo, produto e produtor de existências e de sentidos.

O tema do corpo, considerado por esse viés, é um campo fértil a uma reflexão filosófica labiríntica, que encontrou aliados também na teoria da dança. A dança, enquanto arte do movimento corporal, não é apenas uma prática social de produção de espetáculos e experiências estéticas, no sentido deweyano², e há muito tempo se desobrigou da necessidade de reproduzir modelos estético-formais já dados (embora, ainda hoje, há quem escolha insistir nisso). Ela é sobretudo um campo de conhecimento, não só de conhecimento do corpo, mas de conhecimento em geral. Se vamos com Espinosa (2016) e entendemos que o limite do conhecimento é o limite do corpo, e se quanto mais o corpo é afetado, mais o conhecimento se expande, então a dança é um interessante método epistemológico justamente porque é uma atividade de sistemática afetação do corpo, é a arte, no sentido grego de *techné*, de com-por corpos em movimento – daí também seu caráter político³. Como bem salienta a teórica da dança Laurence Louppe (2012, p. 69), “*ser bailarino é escolher o corpo e o movimento do corpo como campo de relação com o mundo, como instrumento de saber, de pensamento e de expressão*”.

A peculiaridade do método epistemológico da dança em relação à filosofia e a outros domínios teóricos é que suas ferramentas e operações advêm de uma afetação direta

² Refiro ao que Dewey escreveu em seus livros *Arte como Experiência* (2012) e *Experiência e Natureza* (1929).

³ Infelizmente, não será esta a ocasião de tratar do caráter político da dança. Para esse respeito, ver, por exemplo, Lepecki (2012).

do corpo, e não de um pensamento abstrato que se impõe, como um juízo, sobre ele. O pensamento que pensa o corpo na dança, principalmente na dança contemporânea, é um pensamento movente, imanente, que se dissipa no corpo e se desloca com ele, que se encarna nos seus movimentos. A dança é uma prática que produz tanto o corpo – pois como técnica, molda-o – quanto um pensamento do corpo e sobre o corpo.

Não pretendo tratar especificamente da dimensão estética da dança contemporânea, e nem da especificidade de seu gesto, mas trazer o pensamento sobre o corpo produzido e desenvolvido no interior do campo da dança – num contexto de pesquisa em dança e em teoria da dança, sempre em diálogo com antropólogos, filósofos, cientistas e psicanalistas – para pensar o fenômeno do gesto em geral. A aposta é a de que esse campo estético e epistemológico apresenta ferramentas interessantes para o estudo do gesto, justamente porque ao pensar o corpo em geral sempre em entrecruzamento com a experiência de sua própria organização proprioceptiva e sensível (ao pensar o corpo, afinal, a partir de uma experimentação em primeira pessoa), o dançarino e a dançarina adquirem a competência de acessar certas dimensões da existência somática que são de difícil acesso ao pensamento abstrato ou científico. Eles podem, antes de formular hipóteses a partir da observação e da análise de dados, *sentir* o corpo, experienciar suas partes e suas dinâmicas, mergulhar em suas obscuridades e profundezas, para emergir com intuições sensíveis que povoarão seu universo teórico.

Um trabalho interdisciplinar é sempre necessário para se compreender o fenômeno do gesto, pois tudo que vêm do corpo é ambíguo e multivalente. Para não recair na falácia de projetar modelos, enquadrando o gesto em categorias puramente abstratas que não correspondem ao que realmente se passa no corpo quando um homem ou uma mulher gesticulam, aposto na riqueza das distintas abordagens, que tomam o gesto em diferentes pontos de vista. Enquanto a perspectiva filosófica parece abrir nosso campo de sentidos, a perspectiva da dança parece nos abrir ao interior do próprio corpo, e é no encontro desses vetores, dessas forças, que podemos formular uma ontologia própria do gesto capaz de contribuir, inclusive, a uma pesquisa especificamente antropológica.

CORPO E PRODUÇÃO

Não é exagerado dizer que a dança *produz* corpo. Se pensarmos com o sociólogo e antropólogo Marcel Mauss, a dança pode ser entendida – embora a isso não se circunscreva – como uma espécie complexa de técnica corporal, no interior da qual os corpos são socialmente produzidos. Uma técnica corporal é um meio pelo qual os seres humanos *aprendem* a se servir de seus corpos, no interior de uma dada sociedade, em determinado contexto histórico, já que o corpo, segundo essa lógica, não é simplesmente a materialidade

orgânica natural pela qual existimos desde nosso nascimento, mas é o “*primeiro e mais natural objeto técnico e, ao mesmo tempo, meio técnico*” da existência humana (MAUSS, 2003, p. 372, tradução minha).

A grande contribuição de Mauss, no célebre capítulo sobre as técnicas corporais de seu livro *Sociologia e Antropologia*, foi a de constatar que raramente se pode falar que determinado gesto humano é “natural”, porque mesmo os gestos mais banais e cotidianos – como caminhar, comer e defecar – são, na verdade, modelados em contextos culturais. Ter a necessidade de comer é natural, mas a maneira pela qual se come depende não apenas de idiosincrasias individuais, mas de um treinamento corporal orientado no interior de uma cultura ou de uma tradição, que forma e conforma o corpo a partir da interiorização de hábitos. Uma técnica corporal é o resultado eficaz de um determinado uso do corpo, e se transmite no interior de uma dada tradição, pela educação e, implicitamente, pela imitação: a educação fundamental de todas as técnicas consiste em adaptar o corpo biológico ao seu uso, determinado socialmente.

Mauss sustenta que o “homem total” só pode ser compreendido na intersecção entre biologia, psicologia e sociologia. Por mais que essa vontade de totalidade tenha sido ultrapassada por desejos mais modestos do fragmentado pensamento contemporâneo, talvez mais consciente de seus limites, é interessante pensar que Mauss já aponta para a necessidade de descolar o corpo de seu caráter puramente biológico, reconhecendo que as dimensões psicológica e social também são constitutivas da corporeidade. Isso nos ajuda, portanto, a firmar o ponto de partida: o corpo, os corpos, são sempre *produzidos* no interior de determinados contextos histórico-sociais; não é um fator objetivo e material que evolui no sentido do embrião ao organismo, mas uma matéria viva, moldável e moldada a partir de inscrições de relações sociais de poder, através de operações pedagógicas, técnicas e miméticas. O corpo varia não apenas de indivíduo a indivíduo, mas de cultura a cultura. É ela que traça o quadro geral no interior do qual os corpos individuais serão produzidos, a partir dos saberes técnicos, adquiridos e aprendidos, que operam sobre o organismo biológico.

Contudo, o conceito de técnica corporal parece não abarcar uma outra faceta da produção da corporeidade, que vai justamente na contramão de sua conformação social. Se o corpo é sempre moldado em enquadramentos técnicos histórico-culturais, como explicar o caráter singular dos corpos no interior de uma mesma cultura? Como explicar os desvios, as singularidades, a não entropia da produção corporal, a diferença? Como explicar, por exemplo, que a técnica de natação que Mauss aprendeu e da qual nunca se desembaraçou – a de engolir e cuspir água, como um barco a vapor (MAUSS, 2003, p. 367) – não seja mais ensinada nas escolas de natação francesas? Como explicar a invenção de novas técnicas corporais e, mais ainda, o fato de que os corpos parecem estar sempre escapando aos

mecanismos técnicos de dominação e criando suas próprias existências singulares, para além de qualquer modelo ou moldura?

Chantal Saint-Leger (2007) aponta para esse caráter duplo da produção corporal. De um lado, falamos de um corpo-objeto, moldado pela cultura que lhe inculca, por meio de técnicas corporais, seus valores, suas leis e suas normas. Um corpo instrumentalizado, despersonalizado, anônimo, sujeitado, cujos gestos serão produto de um mundo já existente e determinado. De outro, falamos de um corpo-sujeito, um corpo pensante e criativo, que produz singularidade às margens dos enquadramentos sociais, cujos gestos produzem abalos, fissuras, revoluções no mundo já existente, apontando para outros modos possíveis de existir e de viver em sociedade. Esse corpo está inserido sempre num contexto social determinado, ele *está sujeito* às suas normas e valores, mas, de algum modo, consegue *ser sujeito*, produzir algo novo a partir do lugar que ocupa. Ele se apropria e transforma o material gestual comum, subvertendo as técnicas corporais usuais para criar novas formas de existência.

A dança é um domínio onde esse paradoxo se torna eminentemente visível. A dançarina e o dançarino devem ser treinados no interior de determinadas técnicas corporais específicas, que moldam e produzem seus corpos, mas justamente para serem capazes de expressar algo da ordem de um corpo singular, cujas idiossincrasias estéticas são exibidas num quadro socialmente reconhecido – o “mundo da arte” (DANTO, 2006). Como domínio privilegiado de exibição de corpos em movimento e de suas dinâmicas, a dança tem a potência social e política de *dar a ver* possibilidades somáticas que permanecem invisíveis nas dinâmicas sociais cotidianas, se não se limitar, evidentemente, a reproduzir estéticas dominantes e trabalhar numa lógica espetacular de mercado.

GESTICULAR E EXISTIR

Para compreendermos melhor essas duas dimensões da produção corporal, é fundamental nos determos no conceito de gesto. Sem arriscar, com isso, uma definição, entendo que o gesto é o movimento próprio ao corpo humano, a manifestação somática da existência propriamente humana, ou, em outras palavras, a expressão humana de um movimento corporal. O filósofo Vilém Flusser foi preciso ao dizer que o ser humano é uma “gesticulação na circunstância”, que é pelo gesto que ocupa seu lugar no mundo, que se instaura e se instala no meio de sua circunstância e que se põe em relação com e no mundo. Para Flusser (2014, p. 11), os seres humanos não apenas gesticulam *para* dominar, manipular ou controlar a natureza (como propunha uma ontologia tradicional burguesa, humanista e dualista); os seres humanos *são* gesticulação, é esse seu modo de existência. A partir de uma fenomenologia dos gestos cotidianos do corpo, como se barbear, escrever, pesquisar, falar, fumar cachimbo, fazer amor, destruir, pintar, etc, ele pretendeu extrair e resgatar o sentido

essencial de cada um desses gestos, aquilo que se esconde por detrás de sua cotidianidade – operação fundamental para que não percamos a capacidade de realizá-los⁴.

Segundo Flusser (2014, p. 80), um gesto se difere de um automatismo mecânico ou de um reflexo condicionado, isto é, de um simples movimento involuntário do corpo. Apesar de ter sempre uma causa, tudo se passa *como se* o gesto fosse livre. O *como se* é importante aqui: Flusser não considera que todo gesto humano é efetivamente consciente, voluntário e dependente de uma escolha livre, mas que, ao contrário de um movimento involuntário, é sempre culturalmente adquirido, não-inato.

O gesto também se difere de uma ação corporal, isto é, de um movimento corporal que possui uma finalidade concreta específica, porque possui uma dimensão expressiva que subverte a lógica instrumental de meios e fins. Giorgio Agamben (2008), em seu texto *Notas sobre o Gesto*, também aponta para isso. O filósofo italiano lembra da distinção aristotélica, no que se refere à finalidade, entre o fazer [*poiesis*] e o agir [*praxis*]: no fazer, o fim é exterior à ação (fazer, aqui, tem o sentido de produzir), enquanto que no agir, o fim lhe é intrínseco (agir bem é o próprio fim da ação moral, por exemplo). O gesto, todavia, não se inscreve nem como *poiesis* nem como *praxis*.

“O gesto rompe a falsa alternativa entre fins e meios que paralisa a moral e apresenta meios que, *como tais*, se subtraem ao âmbito da medialidade, sem por isso tornarem-se fins.

Para a compreensão do gesto nada é, por isso, mais enganador do que se representar uma esfera dos meios dirigidos a um fim (por exemplo, o andar, como meio de deslocar o corpo do ponto A ao ponto B) e, portanto, distinta desta e a esta superior, uma esfera do gesto como movimento que tem em si mesmo o seu fim (por exemplo, a dança como dimensão estética)”. (AGAMBEN, 2008, p. 13).

Tanto Flusser como Agamben não consideram apropriado pensar os gestos em termos nem de automatização, nem de funcionalidade, em que são operantes as categorias de meios e fins. Agamben vai além: diz que o gesto não é meio para um fim (*poiesis*), e nem fim em si (*praxis*), mas pura medialidade sem fim ou, se entendemos bem, pura expressão. Não que o gesto seja completamente independente das ações funcionais. O que parece evidente, como apontam esses pensadores, é que a dinâmica gestual humana não pode ser explicada totalmente a partir de relações de causalidade, ela ultrapassa o campo da funcionalidade para mobilizar também e mais profundamente o campo da expressão.

Ainda de acordo com Agamben (2008, p. 13), “o que caracteriza o gesto é que, nele, não se produz, nem se age, mas se assume e suporta. Isto é, o gesto abre a esfera do ethos como esfera mais própria do homem”. O suportar e o assumir do gesto, no meu entender, estão

⁴ Por exemplo, é preciso distinguir o gesto de fazer amor do gesto sexual e do gesto de reprodução, que na vida cotidiana estão sempre imbricados. Para Flusser, o gesto de fazer amor é o gesto de comunicação por excelência, o gesto para “ultrapassar o abismo que me separa do outro” (FLUSSER, 2014, p. 176, tradução minha). Se não levamos em consideração esse sentido essencial do gesto, perderemos a capacidade de fazer amor ao reduzir o gesto à dinâmica pornográfica do sexo ou à lógica biológico-utilitária da reprodução.

ligados às duas dimensões da produção corporal apontadas acima: de um lado, o gesto como suporte corporal da cultura, como sua incorporação; de outro, o gesto como assunção de uma singularidade, que, no interior da cultura, ocupa um lugar próprio. Por mais que os gestos sejam sempre artificiais, adquiridos, cada pessoa imprime neles seu próprio modo de executá-los, sua diferença. Os gestos são constituídos de nuances corporais, tônicas, anatômicas e impressões emocionais e psíquicas que se relacionam ao modo de ser e de existir de cada um. O indivíduo assume também o seu próprio gesto. É por isso que Chantal Saint-Leger afirma que o gesto, em certo sentido, é *“a expressão de nossa capacidade de preservar nossa indeterminação original face à potência reificante do conformismo e da coerção social”* (SAINT-LEGER, 2007, p. 75-76, tradução minha). O problema do gesto está, portanto, intrinsecamente ligado à ética e à política.

GESTO E EXPRESSÃO

Em seu livro *Estética da Vida Ordinária*⁵, Barbara Formi (2010) destaca a natureza ontológica particular do gesto, distinta tanto da imagem, quanto da palavra e do objeto. Essa distinção parece evidente, mas veremos que o regime do gesto se vale de alguns aspectos próprios a esses três regimes, sem com eles se confundir.

Do objeto, o gesto se aproxima pela materialidade. Diferente de uma imagem e de uma palavra, o gesto é material, concreto, corporal, tridimensional. Mas não podemos dizer que o gesto é um objeto, primeiro porque ele está numa relação ambígua com o sujeito, ele se cola ao sujeito e o fabrica (ou, no mínimo, fabrica sua dimensão somática). Segundo, porque ele não pode ser fixado como objeto espacial da percepção: ele é efêmero, transitório, movente, dificilmente determinável e só se forma numa ordem que é também temporal. Por fim, o gesto opera ainda numa dimensão imaterial, simbólica, que ultrapassa o status de mero objeto. O gesto expressa e vincula sentidos, coisa que o objeto, por si mesmo, não faz.

Mas o gesto se difere de uma palavra, no que se refere à sua relação paradoxal com o sentido. É inegável que o gesto possui uma dimensão simbólica, isto é, que para além de suas operações funcionais, mecânicas e físicas, ele opera na ordem do sentido, ele entra no domínio do simbólico, jogando com camadas de significação. Tanto que muito se fala de uma “linguagem corporal” a partir dos gestos. Rousseau (1999), por exemplo, em seu *Ensaio sobre a origem das línguas*, diz que desde que um homem foi reconhecido por outro como um ser sensível, pensante e semelhante, procurou meios para comunicar seus pensamentos e sentimentos, através de sinais sensíveis: o movimento e som. O gesto foi a maneira mais primitiva e direta de comunicação, seguida pela voz e pelas palavras. Os gestos são pensados

⁵ No original, *Esthétique de la vie ordinaire* – não há ainda tradução desse livro para o português.

como derivados dessa inquietação natural para comunicar. Porém, o traço dessa genealogia que liga o gesto à palavra me parece pouco preciso, pois a operação do simbólico no gesto é distinta da operação do simbólico na linguagem.

Primeiro, porque o conteúdo semântico do gesto, diferente da palavra, não é representativo. Em suas funções comunicativas e significantes, a palavra se *apresenta* por sinais sensíveis gráficos ou sonoros, mas o que importa mesmo é o que ela re-apresenta, *representa*: seu significado, o que justamente não é apresentado sensivelmente pelas vibrações da voz ou pela grafia das letras. Dizer “estou com fome” ou escrever “estou com fome” em um pedaço de papel não altera o que significa estar com fome⁶. O gesto, todavia, não *representa* nada, ele *apresenta* o próprio sujeito executante e o mundo que ele exprime⁷: ele é autorreferente.

Em segundo lugar, porque o gesto não opera com relações de significação tão claras e diretas como a palavra. Por mais que a linguagem seja povoada por palavras ambíguas, com duplos sentidos e referentes plurais, ou que o significado varie em razão do contexto – motivo pelo qual há sempre uma incompreensão, um mal-entendido na linguagem, aspecto que a poesia e a literatura tanto exploram – com o gesto, isso é ainda mais constitutivo. O gesto é sempre colorido pelas singularidades individuais, por nuances que variam segundo a cultura, a época e, principalmente, segundo a história pessoal de cada um, segundo as vivências somáticas e psíquicas singulares, os hábitos incorporados, as emoções, as habilidades, a fisionomia, a anatomia, a fisiologia, a motricidade. Além do mais, o gesto tem sempre um caráter efêmero, transitório, de difícil determinação e circunscrição. Podemos nos referir a uma “linguagem corporal” dos gestos apenas metaforicamente. O corpo não fala. Ou melhor, o corpo fala, no sentido de que as vibrações sonoras da fala são produzidas no corpo. Mas o corpo não fala, no sentido de que a produção gestual não é uma produção de linguagem.

“O gesto não tem nada a dizer”, diz Agamben. Ele não tem fim, nem mesmo o fim de enviar a um significado, é pura medialidade, como vimos. Se comunica, é porque “comunica uma comunicabilidade”, isto é, exibe uma medialidade, “torna visível um meio como tal”. O gesto é o “mostrar-se daquilo que não pode ser dito” (AGAMBEN, 2008, p. 13-14). Barbara Formi (2010) complementa essa visão ao precisar que o gesto é a possibilidade de tornar o sentido em potência visível, ou tornar o visível em potência de sentido. E, para finalizar esse emaranhado de citações, como bem lembra Gilles Deleuze (2003), o universo do sentido não

⁶ É sempre bom lembrar que, na função poética da linguagem, ao contrário, os aspectos sensíveis (sonoros e gráficos) são operadores ativos das relações de significação.

⁷ Nesse sentido: «O mundo é uma maneira de pensar, de sentir, imediatamente presente no nosso corpo e que se manifesta de maneira não verbal pelo corpo. Cada gesto é inserido num contexto, num mundo, que o dota de sentido, de presença, de forma, de intenção» (SAINT-LEGER, 2007, p. 75).

se restringe ao universo da proposição, com suas funções de manifestação, comunicação e significação. O sentido é da ordem do acontecimento: o virtual ou incorporal que não se confunde com os estados de coisas atuais e nem com as proposições que os exprimem, mas que se manifesta nos corpos e acompanha seus movimentos.

Portanto, o corpo não fala, mas se *expressa*. O gesto do corpo não significa, mas *abre sentido*. Esse é o motivo pelo qual um gesto, apesar de não ser linguagem, se descola de uma simples função orgânica, anatômica, fisiológica, motriz; justamente o motivo que faz do gesto um movimento corporal mais denso e consistente do que um movimento reflexo ou do que um simples deslocamento de partes do corpo no espaço. Isso também revela por que a dança é um grande campo epistêmico para o estudo do gesto: ela se concentra precisamente em sua dimensão expressiva, a partir de um estudo incorporado da experimentação do próprio gesto⁸.

É aí justamente que o gesto se aproxima e, ao mesmo tempo, se distancia da imagem. Ambos possuem um caráter expressivo, sempre dependente de um certo regime sensível de visibilidade. Tanto o gesto quanto a imagem se distinguem da palavra, porque esta remete ao universo da significação de modo abstrato e seu conteúdo semântico é representativo. Como vimos, as palavras significam e comunicam de modo relativamente independente da maneira pela qual seus sinais sensíveis são organizados, compostos. Por mais que as palavras repousem sobre signos sensíveis (os sons da fala e os elementos gráficos da escrita), estes não são constitutivos de suas relações de significação, com exceção da poesia e da literatura. De todo modo, com as imagens e com os gestos, podemos dizer que o regime de visibilidade – isto é, o modo como os elementos sensíveis são compostos, articulados e postos a ver – *constitui* qualquer relação de sentido. Como diz Formi, o gesto torna visível o sentido, ou torna em sentido o visível. Compreender quais são os sentidos atualizados num aceno de cabeça, por exemplo, ou numa pintura, dependerá necessariamente da apreensão contextual de uma dada composição espaço-temporal e sensível de elementos visuais.

Mas no que o gesto se distingue da imagem, então? Se vamos com Barbara Formi, exatamente porque não se reduz a uma representação visual. Gesto não é imagem de gesto. Isso é facilmente constatado, por exemplo, quando observamos os seguintes fotogramas do

⁸ É interessante como a dança contemporânea explora a expressividade do gesto sem vinculá-lo necessariamente à relações de significado, como a mímica ou até como o balé clássico, pelo qual uma história deve ser contada ou determinada emoção deve ser expressa, através de sinais. Geralmente, identificamos a dimensão comunicativa e significativa do gesto ao movimento dos membros superiores e à cabeça, os principais operadores dos sinais: por exemplo, dizer sim, balançando a cabeça para trás e para frente, acenar, chamar alguém, apontar um objeto. Uma estratégia da dança contemporânea foi justamente explorar as possibilidades de movimento das partes assêmicas do corpo, como a caixa torácica, a bacia, a coluna vertebral, as costas, etc. Essas áreas inábeis para manipular e significar são dotadas de um poder expressivo particular, sem, entretanto, vincularem significado preciso.

estudo de movimento de Muybridge. Normalmente, ninguém questionará que o gesto de saltar não se cola exatamente à superfície visual dessas imagens.

Figura 1. Estudo de movimento de Muybridge



Eadweard Muybridge Motion Study (Woman jumping over a chair), 1867.

Nesse caso, a impressão é que a imagem paralisa o gesto, retira dele sua *dynamis* e a sua tridimensionalidade, sua densidade. O gesto difere da imagem, porque não pode se descolar, nem do corpo, nem do sujeito. O gesto é feito de carne, de músculos, de ossos, de organismo, embora não se confunda com eles. A imagem, ao contrário, é mais da consistência de um fantasma ou de uma máscara mortuária. Ela fixa o gesto e, neste sentido, está mais ao lado do objeto.

Contudo, em sua interpretação, Formi parece desconsiderar sobretudo alguns estudos contemporâneos da imagem, que acompanham o movimento que T. Michell denominou de virada pictórica (*pictorial turn*). Esse termo, cunhado em resposta à famosa virada linguística na filosofia, visa a delimitar uma nova abordagem nos estudos da imagem, que não parte do enfraquecimento de sua consistência sensível a partir da sua redução a um simples veículo de sentidos. Pensadoras e pensadores como Marie-José Mondzain, Gottfried Boehm, Georges Didi-Huberman, Jean-Luc Nancy, Jacques Rancière, Emanuel Alloa⁹, para citar alguns, defendem que as imagens possuem uma existência mais sólida que as meras aparências e, ao mesmo tempo, que não veiculam sentidos como a linguagem. As imagens possuem um estatuto próprio, e sua capacidade (ou não) de nos mobilizar, individual e coletivamente, deve ser pensada a partir de sua própria consistência enquanto imagem, não enquanto representação, nem enquanto signo. Em sua ontologia própria, as imagens problematizam as tradicionais noções de tempo e de espaço e colocam questões a serem respondidas no âmbito de uma ontologia da visibilidade: paradoxalmente, elas dão a ver o que não é da ordem da visão ou o que não está visível, elas presentificam uma ausência, aproximam o distante e, ao mesmo tempo, afirmam a distância, a lonjura absoluta daquilo que nunca pode ser apreendido, aproximado. Isso as coloca bem próxima aos gestos. Agamben salienta essa polaridade antinômica da imagem, em suas *Notas*:

⁹ Para uma compilação de artigos, ver Alloa (org), 2015.

“De um lado, ela é a reificação e a anulação de um gesto (é a *imago* como máscara de cera do morto ou como símbolo), do outro, ela conserva-lhe intacta a *dynamis* (como nos instantes de Muybridge ou em qualquer fotografia esportiva). A primeira corresponde à lembrança de que se apodera a memória voluntária, a segunda à imagem que lampeja na epifania da memória involuntária. E, enquanto a primeira vive num mágico isolamento, a segunda envia sempre para além de si mesma, para um todo do qual faz parte. Mesmo a *Monalisa*, mesmo *Las Meninas* podem ser vistas não como formas imóveis e eternas, mas como fragmentos de um gesto ou de fotogramas de um filme perdido, somente no qual readquiririam o seu verdadeiro sentido. Pois em toda imagem está sempre em ação uma espécie de *ligatio*, um poder paralisante que é preciso desencantar, e é como se de toda história da arte se elevasse um mudo chamado para a liberação da imagem no gesto” (AGAMBEN, 2008, p.12).

Agamben parece sugerir que toda imagem é “fragmento de gesto”. É por isso que diz que o elemento do cinema é o gesto, e não a imagem. De todo modo, o que quero concluir aqui é que, guardada a ressonância entre as lógicas de operação do gesto e da imagem, o gesto não se resume a uma superfície de visibilidade. Formi (2010, p. 117) nos lembra que a forma do gesto é expressão primeira antes da linguagem, instância pré-verbal e pré-visual que nunca se submete completamente nem à gramática da linguagem, nem à codificação da imagem. O gesto é do corpo inteiro, em sua profundidade, em sua densidade e, principalmente, em seu peso.

A DANÇA E O CHÃO

Ao analisar o gesto sobre esse viés, Formi destaca que o enfoque de seu livro não é sobre o caráter expressivo e visual do gesto, mas sobre sua própria experiência vivida. Nesse sentido, ela critica, por exemplo, a “fenomenologia” flusseriana, porque, no seu entender, o filósofo submeteria o regime do gesto ao regime do discurso (FORMI, 2010, p. 112): não haveria, na verdade, um sentido essencial a ser buscado por trás dos gestos, eles estão aí, sendo vividos, e na medida em que são vividos é que instauram seu campo de sentido. Como esteta e pesquisadora das artes do corpo, ela se interessa justamente pela quotidianidade extraordinária dos gestos, isto é, pelas potencialidades estéticas que o gesto ordinário comporta. É por isso que analisa em seu livro algumas manifestações artísticas de performance e de dança que flertam com a vida cotidiana, onde uma distinção precisa entre arte e vida não pode ser facilmente realizada: as aulas-experiências de Allan Kaprow, as improvisações de Anna Halprin, a não-dança de Yvonne Rainer, os Fernands de Odile Duboc.

Busco, aqui, uma outra faceta desse vivido do gesto, sua fundação não num sentido essencial, como em Flusser, mas literalmente, no chão. Diferente da imagem, como vimos, o gesto não é superfície; diferente da palavra, ele não flutua entre os objetos. O gesto é corpo, e como corpo, pesa, está sujeito à força da gravidade. Como bem lembra Christine Roquet (2017, p. 6) o peso não tem a ver apenas com a corpulência de um sujeito, com quantos quilos ele pesa, mas mais fundamentalmente com a organização das forças a que está sujeito,

principalmente a força gravitacional. Esse é o fator que organiza toda a nossa dinâmica gestual. Antes de qualquer movimento de partes do corpo, antes de qualquer motricidade, há essa força em relação ao chão que nos organiza, que nos unifica, que orienta nossa propriocepção e nossa gestualidade.

Os dançarinos sabem muito bem que para produzir qualquer gesto, é preciso, primeiro, organizar a estrutura tônica em relação à força gravitacional. A dança contemporânea, mais que qualquer outra, explora isso. Ao contrário do balé clássico que imprime toda expressividade do gesto numa aparente negação da gravidade – o ideal de leveza e elevação orientador do devir-pássaro das bailarinas clássicas, que flutuam e deslizam no chão quase sem atrito –, a dança contemporânea aposta na poética do peso (LOUPPE, 2012), nas dinâmicas da queda, da suspensão, do relaxamento, do fluxo contínuo. Martha Graham, Doris Humphrey, Steve Paxton, Trisha Brown¹⁰, cada um a sua maneira, construíram suas poéticas sobre essa relação do corpo com a gravidade.

Segundo Hubert Godard (1994), o gesto e toda sua dinâmica proprioceptiva só se constitui efetivamente em sua relação com o entorno, com o espaço externo que circunda o corpo. O gesto é produzido como uma resposta exteroceptiva, ele se unifica a partir desse retorno em relação ao entorno. Nesse sentido, é o gesto, na sua relação com o fora, que explica e que força a anatomia, e não o contrário¹¹.

Por isso, o gesto tampouco se explica em termos de forma, nem mesmo na dança. Em outro texto, Godard salienta que a forma do gesto, mesmo nas danças baseadas em códigos gestuais muito precisos, nunca pode fixar um sentido único: primeiro porque os sentidos vinculados à forma de um gesto variam histórica e geograficamente, e segundo porque cada atualização da forma em um corpo provocará diferentes relações de sentido: *“uma variação mínima da parte do corpo que inicia o movimento, os fluxos de intensidade que o organizam, a maneira que o bailarino tem de antecipar e de visualizar o movimento que irá produzir, tudo isso faz com que uma mesma figura não produza um mesmo sentido”* (GODARD, 1995, p. 12).

É por isso que apenas uma análise interna ao gesto, que o remeta ao seu entorno, poderá dar conta do problema da expressividade. O gesto se inscreve numa lacuna entre o movimento de segmentos do corpo no espaço e o fundo tônico e gravitacional do sujeito. Godard chama de pré-movimento (ou de linguagem inconsciente da postura) essa “atitude em relação ao peso”, esses ajustes quase imperceptíveis que o corpo realiza para organizar

¹⁰ Filio-me à Louppe (2012) e sua noção particular de dança contemporânea, que comporta como pioneiros o que na historiografia tradicional se convencionou denominar de dança moderna.

¹¹ Ben Spatz (2015, p. 55-56) lembra do trabalho de Sally Ann sobre como a prática reiterada de três tipos de dança clássica – Balé, Bharata Natyam e Balinesa – altera a estrutura óssea e anatômica dos dançarinos e dançarinas.

seu fundo tônico e gravitacional, que prepara o movimento do corpo, pressuposto no gesto. A organização gravitacional é determinada por parâmetros filogenéticos, culturais e individuais. De todo modo, ele explica: *“se quero esticar meu braço à frente, o primeiro músculo a entrar em ação, antes mesmo que meu braço se mexa, será o músculo da panturrilha, antecipando a desestabilização que o peso do braço irá provocar”* (GODARD, 1995, p. 15).

Essa organização prévia da postura, antecipando o desequilíbrio que a execução do gesto provocará é inconsciente e, segundo Godard, tem ligações com nossos estados afetivos, emocionais e psíquicos. O interessante é que parece estar em jogo justamente aí a carga expressiva do movimento dançado, pois é onde se determina o estado de tensão do corpo e, portanto, a qualidade específica do gesto que suscitará a produção de sentido. *“É na distância entre o centro motor do movimento e o centro de gravidade, é nessa tensão que reside a carga expressiva do gesto”* (GODARD, 1995, p. 18).

CONCLUSÃO

Essas reflexões sobre o gesto dançado parecem não ser específicas, isto é, elas dizem respeito ao gesto em geral. Se Christine Roquet (2017, p. 12) estava certa quando disse que é na continuidade com os gestos ordinários que devemos compreender os gestos dançados, então é válida também a afirmação no sentido inverso: os gestos dançados podem nos ajudar a compreender a dinâmica própria dos gestos ordinários. Voltando a Agamben (2008, p. 13), se a dança é gesto, é porque ela suporta e exhibe o caráter medial dos movimentos corporais. Isso quer dizer que a dança, por justamente *exibir* e *suportar* o gesto, sem vinculá-lo a finalidades semânticas e funcionais, pode nos mostrar algo sobre a própria natureza do gesto em geral. Se o gesto é apresentação de um sujeito e de um mundo, a dança é a apresentação de seu gesto.

Destaquei, nesse breve texto, um dos aspectos que a dança nos apresenta sobre o gesto: a relação com o campo tônico e gravitacional, como uma possibilidade de que talvez esteja aí justamente a gênese de sua força expressiva. O estranhamento que isso pode causar – o de vincular a expressividade do gesto não a uma semântica, nem a uma lógica funcional do corpo, mas a essa relação com o chão – advém do fato de que em nossas experiências cotidianas, não prestamos atenção ao fundo tônico que nos suporta. Tudo se dá de modo tão automático, que praticamente esquecemos da existência de nossa fundação corporal. Ela só aparece quando alguma coisa falha, quando caímos, quando perdemos o objeto que seguramos nas mãos, quando topamos com quinas e obstáculos. A dançarina e o dançarino, ao contrário, colocam a atenção justamente aí. Toda a ciência envolvida no campo da dança se coloca a esse serviço.

Por isso, é de extrema relevância tomar o estudo do gesto em sua multidisciplinaridade inerente. Uma antropologia do gesto depende das diversas perspectivas que se abrem sobre o fenômeno e, mais do que isso, depende da experiência concreta com o nosso próprio corpo. Como nos lembra Flusser, nós *somos* gesticulação. Não há como lançar um olhar abstrato sobre o gesto, sem considerar que é o gesto que constitui o nosso modo próprio de habitar o mundo, de existir.

REFERÊNCIAS

ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem**. 1ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. **Artefilosofia**, n.4, p. 09-14, 2008.

DANTO, Arthur. O mundo da Arte. Tradução Rodrigo Duarte. **Artefilosofia**, v. 1, n. 1, p. 13-25, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

DEWEY, John. **Experience and Nature**. London: George Allen & Unwin, 1929.

DEWEY, John. **Arte como Experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

FLUSSER, Vilém. **Les Gestes**. Paris: Al Dante + Aka. Colection Cahier du Midi, 2014.

FORMI, Barbara. **Esthétique de la vie ordinaire**. Paris: Presses Universitaires de France, 2010.

GODARD, Hubert. Le geste manquant. Entretien avec Hubert Godard, réalisé par Daniel Dobbels et Claude Raban. **Etats de corps, revue IO**, Eres, Toulouse, p. 63-75, 1994.

GODARD, Hubert. **Gesto e Percepção**. Tradução Silvia Soter. //n: MICHEL, M.; GINOT, Isabelle. **La danse au XXeme siècle**, Paris: Bordas, 1995. p. 11-35.

LEPECKI, André. **Coreopolítica e Coreopolícia**. **Ilha**, v. 13, n. 1, p. 41-60, 2012.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MAUSS, Marcel. **Sociologie et Anthropologie**. 10ª ed «Quadrige». Paris: Presses Universitaires de France (PUF), 2003.

ROQUET, Christine. La Lecture du Geste, un Outil pour la Recherche en Danse. **Rev. Cena**, n. 22, p. 3-14, 2017.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Ensaio sobre a origem das línguas. //n: ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Coleção Os pensadores**. Volume 1. Tradução de Lourdes Santos Machado. São Paulo: Editora Nova Cultura, 1999. p. 109-129.

SAINT-LEGER, Chantal. Petites réflexions sur le geste. //n: SAINT-LEGER, Chantal ; FÉLIX, Jean-Jacques. **Reflexir sur le geste**. Chapitre II. Académie de Montpellier-Cercle d'étude en Art/Danse-2007. p. 67-81.

SPATZ, Ben. **What a body can do – Technique as knowledge, practice as research**. New York and London: Routledge, 2015.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Tradução Tomaz Tadeu. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

Recebido em 31 de julho de 2021.
Aprovado em 29 de março de 2022.