

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

Milena Colognese

**TECITURA POETICOPEDAGÓGICA: A PALAVRA COMO
PRESENÇA NO PROCESSO DE CRIAÇÃO EM DANÇA**

Santa Maria, RS
2017

Milena Colonese

**TECITURA POETICOPEDAGÓGICA: A PALAVRA COMO PRESENÇA NO
PROCESSO DE CRIAÇÃO EM DANÇA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Maria – PPGE/UFSM como requisito parcial para a obtenção do grau de **Mestre em Educação.**

Orientador: Prof. Dr. Marcelo de Andrade Pereira
Co-orientadora: Prof.^a Dra. Tatiana Wonsik Recompenza Joseph

Santa Maria, RS
2017

Colognese, Milena

Tecitura Poeticopedagógica: a Palavra como Presença no
Processo de Criação em Dança / Milena Colognese.- 2017.
98 p.; 30 cm

Orientador: Marcelo de Andrade Pereira

Coorientadora: Tatiana Wonsik Recompensa Joseph

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Educação, Programa de Pós-Graduação em
Educação, RS, 2017

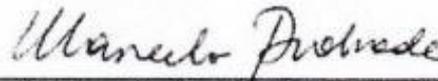
1. Processo de criação 2. Presença 3. Movimento Dançado
4. Palavra I. de Andrade Pereira, Marcelo II. Wonsik
Recompensa Joseph, Tatiana III. Título.

Milena Colognese

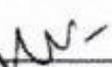
**TECITURA POETICOPEDAGÓGICA: A PALAVRA COMO PRESENÇA NO
PROCESSO DE CRIAÇÃO EM DANÇA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Maria – PPGE/UFSM como requisito parcial para a obtenção do grau de **Mestre em Educação**.

Aprovada em 01 de dezembro de 2017:



Marcelo de Andrade Pereira, Dr. (UFSM)
(Presidente/Orientador)


Gilberto Icle, Dr. (UFRGS) – Videoconferência

Carlise Scalamato Duarte, Dra. (UFSM)

Santa Maria, RS
2017

*Dedico este trabalho
a quem abriu a porta de um novo mundo
e incentivou-me a percorrê-lo.
A vocês, mestras do conhecimento,
que apontaram os caminhos possíveis.
O caminho da palavra poética, Prof.^a Andrea do Roccio Souto.
E o caminho do movimento dançado, Prof.^a Marcia Feijó.*

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Marcelo de Andrade Pereira, por iluminar o caminho, quando ele parecia obscuro, por endireitá-lo quando fazia curvas, enfim, por acreditar que ele era possível, potente e poético.

À minha co-orientadora, Prof.^a Tatiana Wonsik Recomenza Joseph, por proporcionar o espaço de experimentação, exploração e descoberta do corpo de um modo tão sensível e paciente.

Ao Curso de Bacharelado em Dança da UFSM e à SEDUFSM, por ceder as salas e materiais para a realização do processo de criação.

Aos meus colegas e amigos do Grupo de Pesquisa FLOEMA, pela incansável colaboração ao meu processo de escrita e formação.

À minha amiga e revisora, Lauren, pelo olhar minucioso desta dissertação, pela escuta atenta às minhas dúvidas, crises e medos, enfim, pelo apoio imensurável.

Aos meus alunos e colegas da Associação Orquestrando Arte, pelo carinho e compreensão, durante este período de ausência.

Às minhas alunas do Grupo de Mulheres Amor, Movimento e Dança, pelo incentivo e admiração à professora, bailarina e mulher que sou.

Aos meus amigos e familiares, sobretudo à minha mãe Fabiana e à minha sogra Beatriz, pela constante preocupação e pelos cuidados tão doces a cada passo desse processo.

À minha filha de quatro patas, Emma, pela companhia e afeto diários.

Ao meu amor, Roberto, por tudo, sempre, em todos os lugares.

*A todos os poetas e bailarinos, por todos os gestos, formas, presenças.
Em especial, a Fernando Pessoa, em todas as versões de si.*

“O que dancei antes foi apenas uma oração para chegar aqui. O que dançarei no futuro? É bom não ter muitas teorias quanto a isso”

(Isadora Duncan, 1903)

RESUMO

TECITURA POETICOPEDAGÓGICA: A PALAVRA COMO PRESENÇA NO PROCESSO DE CRIAÇÃO EM DANÇA

AUTORA: Milena Colognese

ORIENTADOR: Prof. Dr. Marcelo de Andrade Pereira

CO-ORIENTADORA: Prof.^a Tatiana Wonsik Recomenpa Joseph

Esta dissertação propõe-se à descrição da construção de uma pedagogia do processo criativo em dança, a partir da relação movimento dançado e palavra. A pesquisa, com abordagem qualitativa do tipo narrativa, parte das narrativas do processo de criação, para extrair os problemas e mover conceitos. Os relatos das experimentações práticas, realizadas, ao longo da escrita deste texto, pela própria pesquisadora, evidenciam alguns elementos recorrentes na relação da palavra poética com o movimento dançado: como a literalidade, a não-ação e a memória. Para apresentar os modos pelos quais a pesquisadora engendra saberes por intermédio do processo de criação, objetiva-se desenvolver uma reflexão acerca da relação palavra e movimento dançado; e descrever as pedagogias implícitas do processo de criação. A escrita versa acerca do uso poético da palavra – leitura de poemas, por exemplo –, e do movimento decorrente – gesto, voz, movimentos dançados. No contato com as materialidades, intui-se que o liame da palavra com o movimento ocorre na produção de presença e como ação performancial, ou seja, a palavra como presentificação dos sentidos produzidos na leitura, como evento, acontecimento, performance. A relevância do estudo gira em torno da emergência e do resgate da palavra poética nas práticas, artísticas e pedagógicas. Indica-se novas formas de ensino/aprendizagem no âmbito da Dança e da leitura literária, nas quais percebe-se o uso poético como potente produtor de cultura. A pesquisa, inserida no campo da Educação e da Arte, revela-se como uma busca pela legitimação e relação dos saberes por intermédio do processo de criação em dança cuja experiência apresenta-se, portanto, como *poeticopedagógica*.

Palavras-chave: Processo de criação. Presença. Movimento dançado. Palavra.

ABSTRACT

POETIC-PEDAGOGICAL WEAVING: THE WORD AS A PRESENCE IN THE CREATION PROCESS IN DANCE

AUTHOR: Milena Colognese

ADVISOR: Prof. Dr. Marcelo de Andrade Pereira

CO-ADVISOR: Prof. Tatiana Wonsik Reward Joseph

This dissertation proposes to describe the construction of a pedagogy of the creative process in dance from the relation between the danced movement and word. The research has a qualitative approach with a narrative type, and it starts from the narratives of the creation process to extract problems and move concepts. The reports of the practical experiments made while the researcher wrote this text highlight some recurrent elements of the relation between the poetic word and the dance movement: literality, non-action and memory. In order to present the ways in which the researcher engenders knowledge through the process of creation, the objective is to develop a reflection about the relationship between the word and danced movement, and to describe the implicit pedagogies of the creation process. The writing is about the poetic use of the word - reading poems, for example - and the resulting movement - gesture, voice, danced movements. In the contact with the materialities, it is intuited that the link of the word with the movement occurs in the production of presence and as a performative action, that is, the word as presentification of the senses produced in reading, as event, occurrence, performance. The relevance of the study revolves around the emergence and rescue of the poetic word in artistic and pedagogical practices. New forms of teaching/learning are indicated in the scope of Dance and literary reading, in which the poetic use as a potent producer of culture is perceived. The research, inserted in the field of Education and Art, reveals itself as a search for the legitimation and relation of knowledge through the process of creation in dance, whose experience presents itself, therefore, as *poetic-pedagogical*.

Keywords: Creation process; Presence. Danced movement. Word.

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 - Processo criativo - Maio de 2016 - Fotografia: Ludmila Almeida	21
Imagem 2 - Performance fragmentos do eu - Agosto de 2016 - Fotografia: Ludmila Almeida	22
Imagem 3 - Processo de criação - Setembro de 2017 - Fotografia: Ludmila Almeida	93

SUMÁRIO

1 VESTIR-ME DE PALAVRA	12
2 DESPIDA DO POETA	47
2.1 SEGUI O CAMINHO PARA ONDE O VENTO ME SOPRAVA NAS COSTAS	52
2.2 OS MEUS VERSOS QUE ARRASTAM O CARRO DOS MEUS NERVOS	62
2.3 O MUNDO EXTERIOR É UMA REALIDADE INTERIOR	69
3 TECITURA POETICOPEDAGÓGICA	82
REFERÊNCIAS	94
ANEXO – IMAGENS DO PROCESSO DE CRIAÇÃO	98

1 VESTIR-ME DE PALAVRA

“Antesmente” adentro na fase inicial do treinamento, espreguiçamentos, estiramento, foco na resistência ativa do corpo e em seus apoios, ênfase nas oposições. Esse momento, na minha percepção, dura um longo tempo. Espreguiçamento, alavancas, troca de peso, articulações, centro de força, respiração, bolha plástica imaginária, extensão, contração, respiração, esgotamento. Exploração pura do corpo e do espaço. Nos alongamentos, busco as possibilidades que nunca havia pensado, investigo como seria “rasgar” o espaço a minha volta. Me sinto no espaço e percebo o espaço em mim. Experimento apoiar todo o corpo com a cabeça, depois com os ossos do quadril, sentindo o peso de cada parte. De tanto repetir, chego num momento em que não aguento mais realizar aquelas movimentações. Quando o despertador vai tocar? Não aguento mais isso! Quero ir embora! Quero levantar! Não posso! A regra era ocupar apenas o nível baixo. Havia uma palavra de lei, instruída oralmente pela professora: não saia do nível baixo! Eu não podia levantar. Exaustão! Ou uma sensação de exaustão. Os movimentos pareciam ter esgotado, mas algo fazia meu corpo se movimentar, seria a palavra vocalizada, a presença da professora, a vontade de cumprir a tarefa? De onde vem isso? Toca o despertador. A instrução da professora foi que eu me aproximasse de uma capinha preta e branca de tecido – aquela que carrega meu Fernando Pessoa –, a qual estava num canto da sala. Nesse momento, ela guardava um poema de Alberto Caeiro que copiei a mão numa folha, tarefa solicitada anteriormente. A aproximação foi dolorosa. Aquele poema parecia materializar algumas sensações, lembranças e sentimentos relacionados ao meu processo de criação de movimento e de escrita, sobretudo as seguintes estrofes (PESSOA, 2016, p.58):

*Procuro encostar as palavras à ideia
E não precisar dum corredor
Do pensamento para as palavras.
Nem sempre consigo sentir o que sei que devo sentir.
O meu pensamento só muito devagar atravessa o rio a nado
Porque lhe pesa o fato que os homens o fizeram usar.*

*Procuro despir-me do que aprendi,
Procuro esquecer-me do modo de lembrar que me ensinaram,
E raspar a tinta com que me pintaram os sentidos,
Desencaixotar as minhas emoções verdadeiras,
Desembrulhar-me e ser eu, não Alberto Caeiro,
Mas um animal humano que a Natureza produziu.*

Na aproximação, tentei repetir algumas movimentações da fase inicial do laboratório prático. Em algum momento, olhei para o meu corpo, que não parava – do ponto de vista externo e aparente –, e o via por dentro, ou seja, via os músculos, tendões, circulação

sanguínea, o esforço de cada parte minha. A imagem do meu corpo sem pele surgiu tão nítida e correta para mim, eu não tive medo dela, nem de mim. “Desembrulhar-me e ser eu”, disse Caetano. A natureza desse corpo e de suas partes possibilitou uma certa consciência – não sei dizer se cinesiológica e biomecânica, ou mesmo fisiológica. Nunca havia pensado ou imaginado os movimentos do ponto de vista interno, sobretudo com uma imagem tão clara do corpo em funcionamento. Na medida em que as pernas moviam, eu via os músculos adutores contraindo e relaxando, a imagem era íntegra e trazia a sensação quente do sangue. Nessa aproximação, encontrei a capinha de tecido, minha vontade foi de caber toda nela, vesti-la, transformá-la em pele. Coloquei pés e mãos sobre ela, mas não entrava! Na realidade, racionalmente, eu não poderia caber numa capa tão pequena. Mas eu estava ali! Eu tentava! O corpo se contorcia para acomodar-se naquele objeto, com gestos pequenos e apertados, como por exemplo, a posição de cócoras, a cabeça entre os joelhos, as mãos tocando nos pés. Será que queria vestir-me de palavra? Caber na poesia de Caetano? Depois disso, pouco a pouco, vieram memórias de todos os tipos, da infância, da adolescência. Uma situação específica veio à tona. O dia em que meu corpo foi desrespeitado. Por muito tempo eu não quis pensar nisso. A capinha de retalhos me fez lembrar disso? Os versos pessoais abriram esse “portal”? Os movimentos das minhas mãos sobre a pele motivaram algo da memória muscular, do registro das ações físicas desse corpo? Veio o pranto! E eu não quis me mover, só fiquei fitando o objeto e o poema. Tem palavras que calam e param. Depois, lembrei de outros momentos de criança. De pureza. De magia. De arte. Eu pequena fazendo colagens, lendo, dançando. Com as memórias, veio uma forte vontade de limpeza. Esfregava a pele. Queria tirar o que não me pertencia. Queria estar nua dessas memórias. “Esquecer o modo de lembrar que me ensinaram”. Meu corpo movia-se nesse sentido. As mãos na pele tentavam limpá-lo. Esfregava com muita força e velocidade a pele do rosto, dos braços, do tronco e das pernas. Abri a capa, mas não quis ler o poema. Eu já o conhecia e o reconhecia com toda a minha estrutura óssea e muscular. Tentei, novamente, colocá-lo dentro do meu corpo. Sentada, passava a própria folha com a escrita do poema em mim, como uma toalha que me secava ou limpava. Os versos estavam em mim! Guardei a folha na capa junto com as memórias velhas. Como se um ciclo se fechasse com essa ação. O único som produzido foi o da respiração cansada e ofegante. Lembrei que a professora estava ali observando meu processo. Levantei e fui ao seu encontro. “Eu (também) sou tudo aquilo que não verbalizo.” “Eu (também) sou tudo aquilo que ninguém vê.” Eu sou. O “ser” me basta. Sentir. Mover. Estar. Transitividade indireta.



*Os movimentos pareciam ter esgotado,
mas algo fazia meu corpo se movimentar.*

Esta dissertação apresenta uma pesquisa da palavra, do movimento dançado e da Educação. A escrita é tecida em três seções. A primeira, “Vestir-me de palavra”, ocupa-se com a apresentação do tema de pesquisa, a extração do seu problema a partir do relato, a metodologia utilizada para análise dos dados, os seus objetivos, a sua relevância dentro do contexto acadêmico em que se insere – Educação e Artes – relacionando-a ao meu percurso pessoal como artista, pesquisadora e professora, bem como a relação dos conceitos palavra e movimento dançado com a descrição do processo de criação. A segunda seção, “Despida do poeta”, propõe mover conceitos. A partir do panorama epistemológico e metodológico apresentado no estado da arte, observar-se-á a relação dos conceitos e autores com o problema proposto, apontando um possível caminho conceitual: Paul Zumthor (2014), para entender a relação do corpo na experiência que faço dos textos – o autor apresenta a leitura como performance e o corpo como responsável pela percepção do poético; e Hans Ulrich Gumbrecht (2010, p.22), para o estudo da produção de presença – “aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos ‘presentes’ sobre corpos humanos”. A terceira e última parte, “Tecitura poeticopedagógica”, apresenta uma possível perspectiva da construção de uma pedagogia do processo de criação. A pesquisa tem como principais alicerces teóricos, Paul Zumthor e Hans Ulrich Gumbrecht; e contribuições de Walter Benjamin, Giorgio Agamben, Marcelo Pereira, Ciane Fernandes, Philippe Breton, Jean Galard e Gilberto Icle.

A escrita deste texto apresenta-se mesmo como uma dança, uma ação corporal, um acontecimento, uma presença¹. Esta dissertação de mestrado, intitulada “Tecitura Poeticopedagógica: a Palavra como Presença no Processo de Criação em Dança”, revela uma investigação individual – e intransferível na dimensão da experiência estética –, um desdobramento do corpo, uma escuta das sensações, uma busca por outros modos de fazer dança – e de ler. A pesquisa aponta-me o desafio em encontrar uma convergência entre a experiência prática e a sua teorização; em outras palavras, evidencia certa dificuldade em estabelecer um diálogo ético e coerente da prática poética – desse fazer artístico – com as

¹A forma de encarar a escrita desse texto aproxima-se muito da desenvolvida na dissertação de Mestrado em Educação da Prof.^a Tatiana Nunes da Rosa, “A pergunta sobre os limites do corpo como instauradora da performance: propostas poéticas – e, portanto, pedagógicas – em dança” (2010).

teorias. No entanto, o maior desafio ainda é o “deixar-se observar” sem permitir que as sensações sobressaiam e extrapolem a percepção “plena” do processo de criação – as aspas apenas insinuam a impossibilidade de uma percepção absoluta de si mesmo e da experiência. A pesquisa, inserida no campo da Educação e da Arte, procura contribuir na legitimação desses saberes por meio da experiência *poeticopedagógica*² realizada no espaço/tempo de elaboração deste texto. Esta experiência refere-se ao modo como a pesquisadora engendra saberes – pedagógica – no processo de criação em dança – portanto, poética. A partir dos relatos da prática da pesquisadora que vos narra, das experiências vividas no decorrer desta escrita, que emerge a seguinte questão: *como construir uma pedagogia do processo de criação a partir da relação movimento dançado e palavra?*

A narração da possível experiência adquirida, nesse processo investigativo, além de descrever o processo de criação, é o modo de relacionar-me com os dados desta pesquisa cuja abordagem apresenta-se como qualitativa do tipo narrativa³. Segundo Minayo (1994, p.21), a pesquisa qualitativa preocupa-se “com um nível de realidade que não pode ser quantificado. Ou seja, ela trabalha com o universo de significados, motivos, crenças, valores e atitudes” – nesse caso, a investigação revela-se como a análise e a reflexão do próprio processo criativo da pesquisadora, logo, da subjetividade e intimidade do seu trabalho artístico. De acordo com Clandinin e Connely (2015, p.48), a “narrativa é o melhor modo de representar e entender a experiência. [...] O pensamento narrativo é uma forma-chave de experiência e um modo-chave de escrever e pensar sobre ela”. Os termos “narração” e “experiência”, aqui, carregam o complexo aparato epistemológico da filosofia de Walter Benjamin. Tanto no ensaio *Experiência e Pobreza* (1987), como no *O Narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov* (1994), Walter Benjamin investiga o enfraquecimento da experiência (*Erfahrung*) na sociedade moderna, acentuado pela quase extinção da narrativa e pela emancipação da tradição oral.

A experiência (*Erfahrung*), em Benjamin, é diferente da vivência (*Erlebnis*) num aspecto fundamental: o tempo. A experiência (*Erfahrung*) deriva da tradição, tem a “autoridade da velhice”, é aquela transmitida de geração em geração, que constitui um saber coletivo (BENJAMIN, 1987, p.114). A vivência (*Erlebnis*) refere-se a uma experiência solitária, imediata, fugaz, a qual desaparece com o passar do tempo. A vivência seria a

²Letícia Nascimento Gomes, em sua dissertação de Mestrado em Educação, “Processos poeticopedagógicos na criação do espetáculo de dança Sopro” (2015), utiliza o termo “poeticopedagógico” na descrição do processo criativo em dança, num sentido muito aproximado com o desta pesquisa.

³Um exemplo de recente pesquisa narrativa pautada na experiência é a tese de doutorado da Prof.^a Dra. Marcia Gonzalez Feijó, “Dança Moderna e Pilates: um estudo sobre Tradição, Narração e Práticas Pedagógicas” (2017).

experiência do homem moderno com a desvalorização do saber da tradição. Frente ao desenvolvimento da técnica, da revolução industrial, do auge do capitalismo e da crise econômica, “ficamos pobres”, pobres de experiência (BENJAMIN, 1987, p.119). Segundo Pereira (2006, p.72), o risco de extinção da experiência e da narração, como compreendidas por Benjamin, deve-se à “escassez de experiências coletivas comunicáveis e plenas de sentido”. Vivemos em tempos de imediatismo e individualismo – indignamo-nos, se os nossos dispositivos tecnológicos apresentam-se lentos às nossas exigências, do mesmo modo, contamos com resultados corporais imediatos numa aula de dança, não estabelecemos mais o contato físico com o outro, nem queremos contribuir no seu crescimento e aprendizado, por exemplo. Na contemporaneidade, as experiências coletivas e o próprio sentido de comunidade perderam a significação que lhes era atribuída.

Entende-se a tradição, na perspectiva benjaminiana, como o “saber” – “a sabedoria do tempo que não é condicionada pelo tempo, que não está à mercê dele” (PEREIRA, 2006, p.21) – o qual se constitui por meio da narrativa da experiência, e a memória como o modo de transmissão desse saber. Nesse sentido, a tradição remete “a uma espécie de redimensionamento do espaço e, por conseguinte, do tempo nele inscrito” (PEREIRA, 2006, p.21). A memória conserva o que foi narrado e assegura “a possibilidade da reprodução”, mais do que isso, nas palavras de Pereira (2006, p.23), a memória é responsável pela “sobrevivência da tradição e, portanto, da experiência (*Erfahrung*)”.

A reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. Ela inclui todas as variedades da forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador. Ela tece a rede que, em última instância, todas as histórias constituem entre si (BENJAMIN, 1994, p.201).

A tradição, hoje esquecida e ignorada, carrega em si um saber objetivo a respeito do que é narrado. Ela pode ser compreendida como um “liame” entre os saberes e o tempo, “ela é, em parte, o enquadramento de ações que não só ditam o modo do fazer, mas também, o modo de estar, o modo dos indivíduos se relacionarem uns com os outros e com o mundo” (PEREIRA, 2006, p.63). O resgate da tradição é, portanto, um resgate desse saber ancestral, primordial e valioso. A compreensão de que a palavra narrada está ligada à memória, à rememoração, parte da própria origem da poesia, que surge como um relato dos grandes feitos passados – “o poeta seria, assim, uma espécie de historiador, aedo, rapsodo, arauto, aquele que celebra a memória dos antepassados pela palavra” (PEREIRA, 2007, p.52). A poesia,

portanto, dialoga com o passado, ao transmitir uma experiência “passada”, repleta de significados, pertencente à determinada tradição literária e social.

“A verdadeira experiência é, com efeito, falante, ela não cala, ela faz falar” (PEREIRA, 2006, p.73). Com o olhar voltado à poesia épica, aos trovadores medievais, enfim, a uma experiência de oralidade – ou corporificada – como nas antigas produções literárias, Benjamin direciona-nos a pensar no afastamento dessas com a experiência moderna do homem com as coisas do mundo. Desde a “experiência” de guerra, a qual emudece e desmoraliza, sofremos o declínio da experiência (*Erfahrung*). Na época – remota – a qual nos relacionávamos com a arte e com a cultura de modo físico, poético e expressivo, pelo gesto e pela voz, a intensidade dessa relação fazia-nos narrá-la, transmití-la e atualizá-la, ao longo do tempo. Segundo Benjamin (1994, p.199), a narrativa é uma das formas de transmissão da experiência da tradição e “tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária” – um ensinamento moral, uma sugestão prática, um aconselhamento, um conhecimento que pode ser aplicado. Não só a um modo de pensar, a experiência da tradição também diz respeito a um “modo de sentir”, conforme Pereira (2006, p.63),

tal modo de sentir entendido como a capacidade de acolher, de assimilar e refletir uma série de códigos que não seriam passíveis de serem decodificados apenas pela razão, mas passaria fundamentalmente pelas vísceras, através da identificação de um certo ritmo dos gestos, do movimento dos corpos - de sua re-configuração num espaço e num tempo determinados.

Em contrapartida às novas formas de comunicação, como a informação, a narrativa é considerada um ofício manual, uma arte artesanal, “ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim imprime-se na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1994, p.205). O narrador, como artesão da experiência, está diretamente ligado à matéria de sua obra, “seus vestígios estão presentes de muitas maneiras nas coisas narradas, seja na qualidade de quem as viveu, seja na qualidade de quem as relata” (BENJAMIN, 1994, p.205). A “narrativa como [sendo] trabalho artesanal demanda, portanto, tempo. E tempo suficiente, para que seja possível fazer com que a tradição incida sobre ele” (PEREIRA, 2006, p.70). Narrar uma experiência é também ensinar, apontar caminhos e, muitas vezes, revela-nos mais do narrador do que do conteúdo narrado. O narrador entranha-se à história que conta, não só por meio da voz que a narra, ou da mão que a escreve, mas com todo o corpo que contrai, vibra, chora e dança. No ato de narrar, ao escutar-se, entende mais de si, aprende e reconhece saberes inestimáveis. Além disso, as

outras narrativas, narradores e experiências, plasmadas a esse narrador, influenciam diretamente sua narrativa e, a todo tempo, ela é alterada e ressignificada.

A narração é conhecimento aplicável, e é justamente por isso que a experiência narrada não é sempre conforme a experiência vivida do narrador. O narrador procura sempre incorporar ao que é contado um sentido, a fim de extrair do que é narrado um saber prático e efetivo, é exatamente isso que o torna um “bom conselheiro”. Nesse sentido, raramente aquilo que é narrado corresponde de fato aos fatos (com o perdão do eco). O narrador obedece a um outro princípio de exposição da história (que não o da historiografia tradicional), qual seja, o testemunho. Isto impede, por sua vez, que a narração proceda de maneira lógica e verossímil. Há sempre na narração uma “dose” de fantástico, de misterioso, justamente aquilo que dá a ela a sua aura. (PEREIRA, 2006, p. 77)

“A palavra narrada – leia-se poética –, se origina de um sentido (dado, sensível) que condensa, para ser transmitido, partilhado, um significado (signo, símbolo) e que retorna, ao fim e ao cabo, ao sentido (dado) que lhe originou” (PEREIRA, 2007, p.46). O ato de narrar relaciona-se com o sensível, uma vez que o conhecimento torna-se “corpóreo, material” por intermédio da assimilação e contaminação da experiência do corpo. O conhecimento torna-se saber, porque é “incorporado” pelo narrador. A palavra narrada é “toque, tangibilidade”, pois antes ela “tocou” quem a narra, constituiu experiência (a qual Benjamin refere-se). Nas palavras de Pereira (2007, p.50), “a narração comporta um saber multidimensional, de uma experiência de dentro (intensa) que tem a dimensão de uma experiência de fora (extensa)”. A narração, portanto, é essa “viagem” que ocorre no tempo, pela memória, e no espaço, pelo relato.

Apropriando-me da perspectiva benjaminiana, nesta pesquisa, coloco-me como narradora. Na intenção de narrar uma vivência, a qual pode adquirir uma consistência semelhante e/ou aproximada àquela de experiência cujo Benjamin fala – sabendo, contudo, da impossibilidade mesma de experimentarmos a narração tal qual ela é descrita pelo filósofo – atribuo o aspecto da oralidade, nessa escrita, atualizando a tradição – seja dos textos homéricos, seja da poesia medieval – para, dessa forma, valorizar a relação corpórea com as coisas do mundo. São as dificuldades em escrever sobre determinado tema, o qual tanto relaciona-se com o “eu”, que definirá esse estilo próprio de escrita. O escrever está intrinsecamente relacionado com as nossas experiências e afetos, na forma como “tocamos” e somos “tocados” pelo mundo e pela sociedade em que estamos inseridos. Estamos constantemente criando narrativas sobre nossas experiências para interlocutores desconhecidos, entrelaçados a teóricos e suas teorias, ou seja, diferentes, múltiplas experiências e narrativas encontram-se no ato da escrita de uma pesquisa. E, por fim, infinitas

como também novas experiências e narrativas são criadas, a partir da leitura do que já foi escrito. Assim sendo, a cada leitura, em determinado tempo e espaço, renova e multiplica de sentidos e significados esse texto.

A problematização que move esta pesquisa vem da inquietação gerada nas experiências em dança, na reprodução de determinada tradição sem a adequada percepção corporal, no aprendizado de movimentos que, hoje, pouco dizem a mim ou de mim, nas experiências literárias irrepetíveis – por exemplo, o conto de Guimarães Rosa, “Sorôco, sua mãe, sua filha”, os fragmentos de Fernando Pessoa, “O livro do desassossego” e o romance adolescente de Josué Guimarães, “É tarde para saber”. Em tempos de relações baseadas na virtualidade, nas redes, na ausência da presença, a problematização surge de um desejo de olhar para as “coisas-do-mundo” e percebê-las no corpo, materializadas.

Acredito que o interesse por essa temática – da relação palavra poética e dança – tenha surgido logo na infância, de uma forma bem ingênua e espontânea. Eu tinha aproximadamente quatro anos e meu pai já incentivava os primeiros movimentos de dança com meus pés em cima dos dele, ao mesmo tempo, minha mãe alfabetizava-me, a partir da leitura literária. Hoje, percebo que as palavras sensibilizavam o corpo como um estímulo aos sentidos, baseada nas sensações, o corpo propunha-se a escrever em movimentos de dança o que lia nos livros. *Dançava as palavras? Escrita do corpo? Sigamos.*

O primeiro contato com a dança e suas técnicas aconteceu, durante meu processo de alfabetização nos anos iniciais da escola. Ao longo do tempo e do meu crescimento, a dança foi tornando-se indispensável para a minha vida, assim como a leitura literária – as circunstâncias, na época, direcionaram-me para o Curso de Licenciatura em Letras Língua Portuguesa e Literatura, na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Com as vivências do ensino de Português e Literatura, que tive na graduação, somadas ao meu encantamento e interesse às disciplinas de lírica portuguesa, as quais compõem o currículo de Letras, aprofundi meus estudos na linha de pesquisa da Literatura Comparada com o poeta heteronímico Fernando Pessoa.

Numa tentativa de entrelaçamento das linguagens, Literatura e Dança, desenvolvi o subprojeto “Pessoa em Movimento: um estudo interdisciplinar sobre fragmentos soarianos”, sob a orientação da Prof.^a Dra. Andrea do Roccio Souto, do Departamento de Letras Vernáculas da UFSM. Nessa pesquisa, tentei explicitar e problematizar – de modo ainda inicial e superficial – o possível diálogo entre a Literatura e a Dança, a partir da leitura e

análise de poemas do heterônimo⁴ Álvaro de Campos e de fragmentos do semi-heterônimo⁵ Bernardo Soares, transpondo essa leitura para movimentos dançados. A fim de entender a transposição de um suporte artístico a outro e suas possíveis relações, apropriei-me do conceito de interdisciplinaridade, sob a perspectiva da Literatura Comparada⁶, de Tânia Franco Carvalhal.

Concomitante à finalização desse trabalho, ingressei no Curso de Dança Bacharelado da UFSM, ponto de partida para a descoberta de um novo corpo em movimento. Logo nas primeiras experiências no curso, deparei-me com novos modos de fazer e pensar a dança e a performance. Além disso, o contato com os fundamentos da Dança Moderna e com o método Pilates – no primeiro semestre do curso de graduação em Dança, no ano de 2016, na disciplina de Exercícios Técnicos – possibilitou um olhar para “dentro” e uma reflexão do que, visivelmente, o corpo produzia em dança. *Minha coluna é móvel! A respiração é o princípio de tudo! Existe um centro de força! Alongamento axial! Alavancas!*

Ao mesmo tempo em que meu corpo “desconstruía-se”, continuei a investigação com os textos de Pessoa, criando a performance *Fragmentos do eu*, apresentada em dois momentos à comunidade acadêmica: primeiro para alunos de Lírica Portuguesa do Curso de Letras da UFSM, em Maio de 2016, posteriormente, num evento de instalação performática realizado no Teatro Caixa Preta da UFSM, em Agosto de 2016. Ainda com pouco aprofundamento teórico e prático e, pautada na experimentação e improvisação, meu corpo traçava linhas temáticas na leitura poética e observava quais sensações surgiam da palavra. A partir das sensações do corpo, os movimentos improvisados nasciam e, numa espécie de “colagem” formavam células coreográficas.

A primeira experiência de performance foi apresentada em Maio de 2016, durante a aula da professora – orientadora da pesquisa no período 2015-2016 –, na disciplina de Lírica Portuguesa, para os alunos do último semestre, que discutiam justamente os fragmentos que embasaram a minha pesquisa. Na segunda apresentação, em agosto de 2016, sete

⁴Heterônimo: outro nome, imaginário, que um homem de letras empresta a certas obras suas, atribuindo a esse autor por ele criado qualidades e tendências literárias próprias, individuais, diferentes das do criador (AURÉLIO, 2010).

⁵Bernardo Soares é um heterônimo de Fernando Pessoa que apresenta características muito semelhantes ao seu criador, por isso a denominação *semi-heterônimo*. Em *O livro do desassossego*, “Soares é uma figura tardia da fase mais produtiva da obra, em torno de 1930, quando Pessoa já não sabia se devia incluir ou excluir muitos fragmentos antigos” (PESSOA, 2013, p.14).

⁶O estudo acerca da Literatura Comparada em Tânia Franco Carvalhal, trata das relações estabelecidas entre a literatura e outras artes, como a música e a dança. A comparação entre a literatura e a música, por exemplo, denomina-se “comparação interartística”, que consiste na representação literária de uma estrutura musical. Da percepção da diversidade de linguagens, estabelecem-se as relações interdisciplinares, com a diversidade de discursos (CARVALHAL, 1997, p.92).

performances ocorriam, ao mesmo tempo, no evento de instalação performática, realizado no Teatro Caixa Preta, e tive a primeira experiência com esse modo de fazer dança. A performance, nessa segunda ocasião, durou aproximadamente três horas, e o público precisava intervir para a apresentação começar. Alguns fragmentos *peessoanos* estavam à minha frente e meu corpo movimentava-se com a leitura vocalizada pelo público participante. Dessas duas experiências, é latente o desconforto do processo de reconstrução e ressignificação. Eu já não conseguia executar da mesma forma a dança – aquela de quase dezessete anos. Tudo isso levou-me a sair do grupo de dança que participei desde criança. A transformação era certa, as palavras de Alberto Caeiro (PESSOA, 2016, p.58) ressoavam incessantes, “Procuro despir-me do que aprendi, /Procuro esquecer-me do modo de lembrar que me ensinaram”.

Todo o processo criativo foi fotografado pelo olhar da fotógrafa Ludmila Almeida cuja produção e planejamento gerou-se por um estudo referente à linha temática que encontramos nos textos, como a melancolia e a busca da identidade do eu. O estudo e a análise de cores, figurinos, cenários, ângulos, efeitos de edição das imagens foram imprescindíveis, para obter o registro não só do processo (Imagem 1), mas também do resultado (Imagem 2).



Imagem 1 - Processo criativo - Maio de 2016 - Fotografia: Ludmila Almeida



Imagem 2 - Performance fragmentos do eu - Agosto de 2016 - Fotografia: Ludmila Almeida

“Um poema é a projeção de uma ideia em palavras através da emoção. A emoção não é a base da poesia: é tão somente o meio de que a ideia se serve para se reduzir a palavras”, é o que diz o heterônimo pessoano, Ricardo Reis (PESSOA, 2016, p.157), em carta a respeito da obra de Álvaro de Campos. O corpo é o meio de que o sentido se serve para se *presentificar* no movimento? Nesse extravasar de emoção, o importante é apenas *fazer*. Pouco importa o sentido do poema, o fazer é primordial – e prioritário, para deixar de exercer o controle sobre a linguagem, ou pensamentos, ou sobre o próprio corpo. Não são os meus dispositivos corporais que garantirão o meu canal poético, mas o deslocamento e a desconstrução deles por meio da ação. A prática desta pesquisadora, no primeiro momento, revelou-se como exploração do corpo puramente.

Da preparação e exploração do corpo à experimentação de movimentos, a partir dos textos de Fernando Pessoa, lidos e vocalizados. A utilização desse elemento propulsor, no

processo de criação, o texto poético, engendra e requer uma reflexão acerca da *palavra* e, conseqüentemente, da sua materialização, o *movimento dançado*. De antemão, antecipa-se três recortes da problemática supracitada, os quais serão analisados, no decorrer desta dissertação. Com a leitura e escuta da palavra poética: a) o movimento pode ser “literal” (a aparência do gesto remete ao significado dado da palavra); b) o movimento é a fusão do significado dado com o significado produzido (a palavra atinge algo da memória, das sensações e dos sentimentos); e c) não há movimento, há uma não-ação, uma negação do gesto (a palavra faz “parar”).

A desconstrução que se propõe e deseja-se é a oportunidade de criar novos caminhos de aprendizado no âmbito da dança e da leitura literária. Busca-se a maneira (in)certa e (im)pessoal de usar os mecanismos corporais, sem querer interpretá-los e/ou significá-los, “isto de sensações só vale a pena/ Se a gente se não põe a olhar para elas./ Nenhuma delas em mim é serena” (PESSOA, 2016, p. 161). Esta pesquisa objetiva investigar os modos pelos quais a pesquisadora engendra saberes por intermédio do processo de criação. Para tanto, a escrita desta dissertação intenta:

- Desenvolver uma reflexão acerca da relação palavra e movimento dançado; e
- Descrever as pedagogias implícitas do processo de criação.

Será que queria vestir-me de palavra? Caber na poesia de Caeiro? Anunciar uma reflexão sobre a palavra é perceber a complexa dimensão que esse exercício implica, uma vez que abarca um manancial de áreas do saber. Dessa forma, propõe-se pensar o uso *poético* da palavra e, evidentemente, os *movimentos dançados* decorrentes dela.

“Houve um tempo, na Grécia arcaica, em que as palavras faziam parte do mundo das coisas e dos acontecimentos. Ela era voz e gesto, dia e noite, verão e inverno” (GARCIA-ROZA, 2005, p.7). Antes e sem demora, falaremos brevemente da concepção⁷ da filosofia antiga de palavra, como portadora da verdade, da *alétheia*. Os signos que compõem esse enigma do discurso, da palavra e da verdade “insinuada”, evidenciam a complexidade do ser, a partir do que ele revela e oculta. Garcia-Roza (2005, p.9) afirma que “apossamo-nos dos signos com a mesma violência com que eles se apossam de nós”, nessa perspectiva, percebemos a relação da assertiva com o relato que iniciou esse capítulo. A pesquisadora, ao ler os versos de Pessoa – *raspar a tinta com que me pintaram os sentidos...* – executou

⁷Importa ressaltar que esta pesquisa não pretende analisar e aprofundar a complexa contribuição da filosofia da linguagem, mas apenas citar o cerne das questões levantadas por alguns filósofos. A reflexão está embasada na obra *Palavra e Verdade*, de Luiz Alfredo Garcia-Roza (2005).

movimentos rudes e veementes – *vontade de limpeza. Esfregava a pele* –, vejamos que a leitura do poema, tanto pode ter suscitado memórias e sentimentos na leitora, ou apenas ter evidenciado um desejo antes desconhecido, o qual logo materializou-se na ação física. A *alétheia* era a palavra do *aedo* – o “poeta-profeta” da Grécia arcaica – e foi em Parmênides que emergiu essa questão, não de verdade filosófica, mas de caminho entre o ser e o pensar. Na leitura de Luiz Alfredo Garcia-Roza (2005, p.11), “a *alétheia* de Parmênides não é uma evidência, mas uma presença que se vela, um desvelamento do qual faz parte um velamento, um ocultar-se”.

Segundo Garcia-Rosa, a pré-história da “verdade filosófica” corresponde a uma “verdade poética”. “A palavra poética nos envia aos acontecimentos originais, aos gestos dos deuses e dos heróis, ao tempo mítico dos começos” (GARCIA-ROZA, 2005, p.21). A palavra dos poetas – os “portadores das verdades reveladas” – era uma epifania, a qual cantava o passado por meio da deusa da memória, *Mnemosyne*. A chegada da poesia de Homero e Hesíodo, pouco a pouco, eliminava o caráter ritual da cantada pelo *aedo*, uma vez que era escrita. As poesias homéricas cantavam as façanhas dos guerreiros, os quais só poderiam ser glorificados, se passassem pela palavra do poeta. A palavra era circunscrita pela sua eficácia e convertida em “potência, força, ação”,

Num tempo em que a cultura grega era ainda fundamentalmente, ou exclusivamente, oral, a palavra não era dissociável do gesto e das condições de enunciação, como também não o era do sistema de representações religiosas. Não havia, nessa época, distância entre a palavra e os demais planos da realidade. A palavra não barrava o real e nem se constituía como um desvio deste, mas era parte integrante do mundo natural e capaz de interagir com ele em termos causais (GARCIA-ROZA, 2005, p.25).

“Ao poeta não bastava ouvir a palavra, era preciso também ouvir o silêncio” (GARCIA-ROZA, 2005, P.36). Num contexto social em que o filósofo estava a serviço do regime da cidade, o discurso da verdade convivía com a opinião e com o engano. Logo, a *alétheia* dos gregos portava uma “sombra essencial”; apontava para um “além”; implicava o “silêncio e o indizível” – *tem palavras que calam e param*. Tanto em Parmênides e, mais tarde, em Descartes, a oposição verdade-falsidade era um ponto enigmático. A questão fundamental era: qual a garantia do saber? Nessa direção, o caminho da opinião era um lugar de “desamparo”. Dois séculos e meio depois, a psicanálise tenta recuperar esse “lugar para o saber”, e compreende que “eliminar o desamparo seria eliminar a ambiguidade da palavra” (GARCIA-ROZA, 2005, p.38), eliminar justamente o que constitui a troca “inter-humana”, a qual funda a “intersubjetividade”.

Ainda nesse aspecto do ocultamento da verdade, Garcia-Rosa (2005, p.41) apresenta que a palavra para Heráclito, contemporâneo de Parmênides, “mantém uma relação com o enigma e o silêncio, que lhe é essencial”. No “pensador do devir”, a *alétheia* de Parmênides, corresponde à *physis*, traduzida por “natureza”. Seus escritos manifestam esse caráter do enigma, de algo que “revela e oculta” simultaneamente. Dessa forma, na leitura de Garcia-Rosa, seria mais fiel ao pensamento grego traduzir *physis* por *alétheia*. No entanto, a expressão central do pensamento de Heráclito foi *logos*. Por muitos comentadores, filósofos e filólogos, o termo *logos* de Heráclito foi interpretado e traduzido por “razão, sentido, palavra, discurso, lei do pensamento e lei do mundo”. Percebemos que *logos* excede a compreensão de “palavra”, é também “coisa”, “nomeia o devir e o ser do devir”, exige uma atitude de escuta “seletiva” (GARCIA-ROZA, 2005, p.44). Em suma, no entendimento de Garcia-Rosa (2005, p.46), “ater-se exclusivamente ao que aparece é deixar-se ofuscar pelo brilho daquilo que se apresenta e não ter olhos e ouvidos para o que se presentifica nesse aparecer, mantendo-se sempre oculto” – *Aquele poema parecia materializar algumas sensações, lembranças e sentimentos relacionados ao meu processo de criação de movimento e de escrita*.

Garcia-Rosa (2005) também atém-se à constituição da “palavra-diálogo” dos sofistas, os mestres da técnica do discurso. Ou seja, a palavra utilitária, artilosa e eficaz, entendida como instrumento de persuasão. Em contrapartida à palavra poética, a sofística representou o auge da dessacralização da palavra. O autor apresenta outra leitura possível: “o sofista como aquele que liberou a palavra das amarras do real e a fez deslizar livremente sobre a superfície dos acontecimentos” (GARCIA-ROZA, 2005, p.56). A palavra, nessa direção, era entendida como pura convenção, a qual obedecia às leis e aos valores humanos.

“Se as palavras significam as coisas é porque ambas participam da universalidade das ideias” (GARCIA-ROZA, 2005, p.59). Da oposição “natureza-convenção” [*physis-nomos*], Platão elabora a sua teoria da linguagem. Para Platão, na leitura de Garcia-Rosa (2005, p.59), o significado precede o significante e o determina, ou seja, o caráter do signo linguístico é de semelhança entre “as ideias e as coisas, e entre estas e as palavras”. A grosso modo, lê-se que a proposta de Platão e de Sócrates platônico era a de eliminar a violência que estava embutida no discurso da opinião – “o que nesse momento estava surgindo era a razão conceitual fundada no princípio da não-contradição, e ao discurso assim constituído chamou-se discurso-filosófico” (GARCIA-ROZA, 2005, p.61).

Aristóteles, “dissidente” de Platão, acredita que há uma “distância entre o sentido das palavras e a natureza das coisas” e, assim, constitui uma autêntica teoria da significação, da linguagem como signo e do ser como significado (GARCIA-ROZA, 2005, p.70). Garcia-Rosa

(2005, p.72) afirma que, para Aristóteles, “a linguagem não manifesta, mas significa as coisas. A palavra é denominada símbolo (*Symbolon*) e sua relação com a coisa não é por semelhança ou por imitação, mas por significação”. A semelhança é entendida, nesse caso, como critério da verdade, ou seja, a adequação entre o discurso e as coisas dá-se por ele ser verdadeiro. Nessa proposição, acredita-se que as coisas possuem uma “essência” e as palavras simbolizam o “estado de espírito” das coisas.

“Contra a transcendência da Ideia platônica e a existência dos universais, os estóicos assumem uma postura nominalista e radicalmente materialista” (GARCIA-ROZA, 2005, p.82). Para eles, “tudo o que existe é corpo”, e a filosofia é entendida como uma técnica de aquisição do saber, por meio da qual o indivíduo “conquistará a autonomia”. Os estóicos engendram a ideia de *incorporais*, algo que não é corpo nem propriedade de corpo, mas efeitos e atributos, *acontecimentos*. Esses acontecimentos dão-se na “superfície do ser”, são um resultado, um efeito. Dessa forma, Garcia-Roza (2005, p.85) completa a afirmação dos estóicos, “tudo é corpo com suas tensões e suas misturas, ou então é acontecimento. Um acontecimento não é um ser, mas um quase-ser, efeito incorporeal dos corpos”. Contrariamente a Aristóteles, os estóicos consideram a dialética uma parte da filosofia, sendo seu objeto, não as coisas, mas aquilo que pode ser expresso pelo discurso, o *lêkton*. Em suma, essa concepção ratifica que há três coisas ligadas no discurso: o significante – a palavra, o som; o significado – a própria coisa revelada pela palavra; e o objeto – o que existe no exterior. A palavra e o objeto são coisas corpóreas, enquanto a outra – “o dizível” [*lekton*] – é incorpórea. Em outras palavras, “o *lêkton* é, pois, o expresso pela palavra ou frase – é o sentido” (GARCIA-ROZA, 2005, p.87). Os estóicos admitem, portanto, as relações entre corpos, entre acontecimentos⁸, e entre estes e a linguagem. Vejamos.

Devemos notar que não se trata aqui da relação entre as palavras e as coisas; para os estóicos, a palavra era também corpo, o mesmo ocorrendo com o pensamento. A linha divisória não era por eles traçada entre as palavras e as coisas ou entre o pensamento e as coisas, ou ainda entre o pensamento e as palavras, mas sim entre os corpos e os incorporais, sendo que as palavras e o pensamento ficavam do lado dos corpos, enquanto que os acontecimentos-sentido ficavam do lado dos incorporais. A dualidade fundamental que os estóicos estabelecem é essa que distingue os corpos e os incorporais, e em função da qual poderemos pensar a relação entre os acontecimentos e a linguagem (GARCIA-ROZA, 2005, p.89).

⁸Esses acontecimentos, do ponto de vista desta pesquisa, serão entendidos como *performance*, eventos realizados na leitura do texto poético. O resultado da escuta do corpo na ação física de ler poderá ser chamado de *presentificação* dos sentidos do texto. Os conceitos de performance e presença são intuições de Paul Zumthor e Hans Ulrich Gumbrecht e serão detalhados na próxima sessão desta dissertação.

Ao fim e ao cabo, Garcia-Roza (2005) conclui sua obra com algumas contribuições da psicanálise, de Santo Agostinho, Lacan e Freud acerca da relação palavra e verdade. A teoria agostiniana de linguagem indica que “as palavras são signos, e estes signos não nos remetem diretamente às coisas, mas a outros signos, formando um sistema fechado no qual a significação, ao invés de se fazer pela articulação signo-coisa, faz-se pela articulação signo-signo” (GARCIA-ROZA, 2005, p.93). O pensamento de Santo Agostinho corresponde, de certo modo, ao relato apresentado neste capítulo, em que o verso pessoano “*desembrulhar-me e ser eu*”, sobretudo o verbo “desembrulhar”, gerou o sentido de despir-me, tirar a pele, a ponto de ver com nitidez o próprio corpo por dentro – *a imagem do meu corpo sem pele surgiu tão nítida e correta para mim, eu não tive medo dela, nem de mim* –; o signo remete diretamente a outros signos. A questão de Agostinho é a de como se pode chegar e estabelecer a verdade neste caso.

Lacan, na percepção de Garcia-Roza (2005, p.93), faz uma análise da teoria de Agostinho, “em termos de troca inter-humana da palavra”, isto é, a questão da intersubjetividade. Para Lacan, é por referência ao registro do erro, do equívoco e da mentira que se pode situar a “questão do sujeito” – “é porque o outro é capaz de mentir, que sei que estou em presença de um sujeito” (GARCIA-ROZA, 2005, p.94). A análise lacaniana de Agostinho reside na compreensão de que o que se expressa pelos signos da linguagem é causa de algo “exterior aos próprios signos e exterior à própria linguagem”, seria a nossa “verdade interior”, ou seja, a verdade está na interioridade do sujeito, e a interioridade que sustenta a verdade do signo.

Segundo Garcia-Roza (2005, p.98), a via da verdade psicanalítica faz-se pelo “caminho das equívocações, dos lapsos, dos tropeços, das ambiguidades da palavra”. Nesses equívocos que habita “a verdade do desejo”, que o inconsciente irrompe e que se inscrevem no discurso a condensação [*Verdichtung*], o recalçamento [*Verdrängung*] e a denegação [*Verneinung*]. Em Lacan, sumariamente falando, a condensação é o que “permite a multiplicidade de sentidos”, o recalçamento é a “interrupção do discurso” e a denegação é o “lado negativo da *Verdichtung*, da superposição simultânea de sentidos” (GARCIA-ROZA, 2005, p.99). Freud insere-se na “tradição platônico-aristotélica”, para lidar justamente com a ambiguidade da palavra. O que o psicanalista faz é recuperar o valor da palavra cujo sentido, “ao mesmo tempo que revela, oculta a verdade” – “mistura de aedo e de sofista, ele redimensiona o estatuto da palavra e da verdade” (GARCIA-ROZA, 2005, p.100).

Para tratar do valor e do estatuto da palavra, recorreremos a Philippe Breton, especificamente, à sua obra “Elogio da Palavra” (2006). Breton fala-nos a respeito do papel

da palavra na nossa vida, do desenvolvimento histórico do poder da palavra, dos recursos e múltiplos meios de comunicação, da busca de cada indivíduo pela sua própria palavra e do recuo da violência. Dentre essas discussões, atenta-se, sobretudo, à constatação do vínculo indissociável entre a palavra e o gesto. Tanto a leitura dos poemas descrita nos relatos, como a própria escrita deste texto, implicam uma movimentação corporal, afinal, são necessários gestos para escrever.

Estes gestos são concretos (o movimento das mãos e dos dedos), mas também abstratos no sentido em que escrever, no fim das contas, não é senão transpor, graças a um sistema de convenções, uma palavra interior que precede o gesto concreto. A formulação dessa palavra interior é, por sua vez, um gesto mental, uma pronúncia interiorizada que é uma movimentação corporal. A leitura não escapa desse espaço do gesto global. Ler implica o movimento dos olhos, o deciframento fonético do texto, uma pronúncia interior que também coloca tudo em movimento (BRETON, 2006, p.62).

Caeiro (PESSOA, 2016, p.66) nos diz: “Vale mais a pena ver uma coisa sempre pela primeira vez que conhecê-la, / Porque conhecer é como nunca ter visto pela primeira vez,/ E nunca ter visto pela primeira vez é só ter ouvido contar”. Percebemos que nesta escrita não será possível abranger a real dimensão da experiência estética proposta, do movimento dançado e da palavra, uma vez que se trata da narrativa escrita, reescrita, revisada e reformulada de um gesto situado em determinado momento. Esse tempo-espaço não se repete e revela, apenas naquele momento, a palavra autêntica. O tempo de escrita deste relato, sendo posterior ao tempo da experiência narrada, permite a análise, a interpretação, e o leitor dificilmente terá acesso à “realidade” vivida pela narradora. Ele poderá até mesmo duvidar, questionar e argumentar acerca das palavras escolhidas (pela pesquisadora) para descrever cada momento da experiência; ou tentar entender o porquê de uma ação ser narrada em detrimento de outras, por exemplo. A narração é um “querer dizer”, comunica e conduz o leitor por meio da palavra.

De acordo com Philippe Breton (2006, p.17, grifo do autor), “os dispositivos de comunicação servem para transportar a palavra humana ou, em outras palavras, para *tomar a palavra*”. “Me faltam palavras”, “as palavras voam”, “faltar com a palavra”, “manter a palavra”, “fiquei sem palavras”, “gostaria de conceder a palavra”, “tomei a palavra”, “*vestir-me de palavra*”, entre tantas expressões cotidianas e tantos sentidos atribuídos à palavra, a forma oral é ainda a mais usada para “expressar o que temos a dizer”. Breton (2006, p.18) ressalta a distinção do uso da palavra “oral” e o de fala – “enunciado carregado de sentido”. Na fala, o enunciado pode ser oral, escrito, por meio de imagens ou gestos – a linguagem de

signos icônicos, por exemplo. A comunicação, portanto, engloba os meios e as técnicas utilizadas para dar forma ao que temos a dizer. No entanto, os termos palavra e comunicação não estão no mesmo nível.

“A palavra é o acionamento da linguagem, possibilidade comum a todos os homens, mediante uma língua determinada, particular de um grupo humano” (BRETON, 2006, p.21). Tanto a palavra é uma realidade que está além dos meios de seu “transporte”, que o célebre linguista Ferdinand de Saussure distinguia rigorosamente o estudo da língua do estudo da fala, a última era compreendida como o domínio do uso da língua. Segundo Breton (2006, p.22), o vocábulo “palavra”, em francês e em português, é uma contração da palavra “parábola”, a parábola “é uma palavra que convoca uma mudança. Ela é como um desvio que permite ir rumo ao outro, em todas as situações sociais que conhecemos, para lhe propor uma mudança”. A maioria das religiões, sistemas simbólicos e mitos primitivos são regidos pelo poder da palavra e depositam muita importância a ela, sendo considerada a própria origem do humano e de todas as coisas. O caráter sagrado atribuído à palavra e aos gestos que a acompanham, demonstra o reconhecimento de sua existência e relevância como “realidade humana”, pela maior parte das culturas (BRETON, 2006, p.22).

A realidade da palavra é concreta, encarnada e só existe no que podemos fazer com ela. Breton (2006, p.28) apresenta três intenções distintas, três “modalidades de ação sobre os outros e sobre o mundo”. Em algumas situações, desejamos expressar um estado, um sentimento – *Não aguento mais isso!* –, diz-se da “fala expressiva”; em outros casos, formamos uma opinião e queremos convencer a nós mesmos, ou aos outros, por meio de argumentos, a “fala argumentativa”; ou ainda, informamos, descrevemos um fato, isto é, a “fala informativa” – *Toca o despertador*. “A palavra é, pois, alimentada por estados, opiniões, fatos” (BRETON, 2006, p.29) e a fala cotidiana, geralmente, é uma mistura dessas três intenções. Conforme Breton, podemos afirmar que uma das três falas pode ser “dominante” em cada enunciado e ocasião. Para completar a reflexão, o autor salienta outra opção de comunicação mantida, hoje, pela maior parte das comunidades e sociedades. Percebemos que a maioria das vias de comunicação utilizam o “canal vocal auditivo”, isto é, o fato oral prevalece nas relações, seja no próprio diálogo interior – uma fala silenciosa a nós mesmos cuja forma é precisamente oral –, seja nos sistemas de notação escrita – pura “retranscrição fonética” –, afinal, “ler um texto equivale a ouvir seu autor falar” (BRETON, 2006, p.31).

De acordo com Breton, existe outra opção de comunicação, tão eficiente quanto à descrita anteriormente, o “canal visual-gestual”. Esse canal significa utilizar a linguagem de “gestos significantes”. As comunidades de pessoas surdas, por exemplo, utilizam plenamente

o canal visual-gestual, por meio de linguagens de sinais icônicos, gestos específicos, uma “linguagem plena e inteira”. Na história, o visual-gestual foi empregado por várias comunidades religiosas, as quais decidiram “renunciar” à comunicação oral (BRETON, 2006, p.33). Breton identifica certa resistência a outros canais possíveis de comunicação por parte da nossa sociedade “audiocentrada”, uma vez que nossos meios de comunicação interativa, a troca de palavras, concentram-se na forma oral (a telefonia é um exemplo) – mesmo com o grande espaço e avanço da televisão, cinema e “videocomunicação”. Por essa razão, Philippe Breton (2006, p.35) afirma, nas palavras do etnólogo Yves Delaporte, que somos “deficientes gestuais profundos”; e, se aderíssemos aos dois canais simultaneamente para tomar a palavra, eles comporiam uma “palavra completa”.

“A comunicação é o complemento indispensável, estrutural, da palavra” (BRETON, 2006, p.37). É possível uma comunicação sem palavras, se for entre as máquinas, os animais, as amebas, mas não na espécie humana. O homem, desde o mais primitivo, é dotado de palavra e criou uma pluralidade de meios de comunicação (ainda em constante e acelerado desenvolvimento). Breton elenca os seis principais meios: a oralidade e a música; o gesto; a escrita; a imagem; o silêncio; e a memória. O gesto e a oralidade constituiriam a comunicação original, enquanto a escrita, a qual transcreve os sons da palavra oral, seria o último meio inventado. Os novos suportes inventados têm gerado um processo de “transformação da palavra”, cujo resultado é o “imperativo da comunicação à distância” (BRETON, 2006, p.43). “A comunicação à distância talvez seja uma piora da comunicação ‘primeira’, face a face, a comunicação mais próxima da palavra” (BRETON, 2006, p.49). Em uma palavra:

A escrita, assim como a imagem, é uma redução, uma palavra forçada para durar, ir mais longe. Ganho por um lado, perda, por outro. O oral (assim como o gestual) está mais próximo da palavra, pois engaja todo o ser em uma entonação global. O elogio da palavra é em primeiro lugar um elogio do face a face (BRETON, 2006, p.50).

Nessa direção, Breton (2006, p.56) evidencia a existência de uma dupla articulação da palavra, com a interioridade e com o mundo exterior. O diálogo interior, por exemplo, é a construção de um imenso e complexo espaço interior cuja palavra aciona uma distância de si mesmo em relação ao mundo. Nesse espaço, “a palavra pode se experimentar como singular”. Sendo o lugar de uma distância, a palavra é, por isso, o lugar de uma diferença: “expressar um sentimento, colocá-lo em palavras já é constatar uma diferença entre o universo experimentado e o universo colocado em palavras” (BRETON, 2006, p.57). Do mesmo modo,

percebemos a diferença na argumentação e, sobretudo, na informação. Perceber a diferença é perceber o tempo da palavra, quando enunciada, transcrita ou vivida.

“A palavra é um gesto realizado com o corpo inteiro” (BRETON, 2006, p.61). A assertiva de Breton enfatiza a característica de encarnação da palavra: na palavra oral, o seu caminho do sopro, produzido pelos pulmões, até chegar aos ouvidos do interlocutor; na linguagem de sinais, a intensa mobilização do corpo em todas as suas dimensões; na imagem, o “traço de um gesto que não está mais ali”. A respeito do vínculo entre o corpo e a palavra, Breton (2006, p.64) ressalta: “toda pesquisa que toma a palavra como objeto implica, ao seu modo, uma epistemologia antidualista”. A palavra está revestida de um “corpo vivo”, uma pessoa que tem algo a dizer a si mesma e aos outros. Ao considerar seus movimentos e pulsões corporais, nas sociedades modernas, Breton constata um “processo de pacificação” das atitudes, condutas e, conseqüentemente, da palavra. O autor refere-se à “instauração de uma outra relação com o corpo” e do “ideal de uma palavra justa”, a qual afasta-se da violência (BRETON, 2006, p.65).

O forte engajamento do corpo na tomada de palavra revela que “quanto mais comporta implicações para o interlocutor, mais este tem a tendência, na maior parte das vezes, a esquecer aquele que a pronunciou para se concentrar no efeito experimentado” (BRETON, 2006, p.65) – *Veio o pranto! E eu não quis me mover, só fiquei fitando o objeto e o poema. Tem palavras que calam e param.* – Breton diz-nos que a palavra é portadora de uma energia cuja intensidade é variável. No caso do relato citado, descortina-se um momento em que a leitura, a palavra, provocou fortes reações no momento de sua recepção cujos sinais emergem no movimento, seja na ação de chorar, de parar (o não-movimento), ou mesmo na criação de um movimento dançado, o qual possa expurgar esta sensação “psicofísica”. Talvez, o corpo deseja parar, silenciar, porque tem muito a ser dito num nível extremo de energia e “faltam-lhe” as palavras, os gestos, os quais possam “descrever” a experiência.

Em um dos momentos do processo de criação imbricado nesta pesquisa, a professora espalhou poemas impressos [nenhum de Fernando Pessoa] no espaço da nossa prática. Neste dia, ela não estava presente, por isso deixou pistas na sala com uma série de tarefas a serem realizadas por mim. Uma das tarefas, escrita no verso de um dos poemas, dizia: “Embaixo da mesa tem um poema. Leia e escolha as ligações: coração-caverna; crânio-memória; flauta-vértebra. Para criar, embaixo da mesa, três sequências, frases de movimento. Decore-as.” Esse processo evidencia-nos outra possibilidade de uso da palavra, outro modo de agir “da e para com a palavra”. Aqui, refiro-me ao uso *poético* de palavra, estudo desenvolvido por Marcelo Pereira (2007), em sua tese “Os usos da palavra”. Essa tese, em forma de ensaio,

ajuda-nos a perceber a relevância da investigação dos usos da palavra – sobretudo esta que materializa e presentifica – para o campo da Educação. Conforme Pereira (2007, p.18), esse uso refere-se “ao cerne da prática educativa, ao ato mesmo de comunicar, de transmitir, de compartilhar sentidos – os dados (sensação) e os produzidos (significados) –, de mobilizar no outro novas construções”.

Compreendemos que, nesta perspectiva, para algo presentificar-se na palavra, faz-se necessário que ela seja corpo, voz, poesia. Em suas palavras, “é preciso um uso de palavra e um uso de corpo poético, fluído, intenso e extenso, de sentido e para sentidos voláteis” (PEREIRA, 2007, p.17). Esta dissertação quer também tomar a palavra para além de sua dimensão sígnica – “forma pela forma” –, ela visa uma atuação além da interpretação, do “desdobramento de sentidos”, a qual giraria somente em torno da cognição. Assim como propõe Pereira (2007), intenta-se uma “ação performática”, uma “produção de presença” [esses conceitos abarcam uma complexa e profunda área epistemológica, a qual será esmiuçada em breve]. Portanto, o que torna possível, segundo Pereira (2007, p.19), materializar na palavra a sua “dimensão corpórea” é a *performance*. Em seu estudo, e neste também, o termo *performance* não é entendido como o conceito de *performance* como linguagem, mas “um algo na linguagem que expande a linguagem”, um gesto, o qual é próprio do *uso da palavra*.

O que permite o diálogo estreito desta pesquisa com as questões anunciadas por Pereira é, sobretudo, o referencial teórico. Na luz de Walter Benjamin, Martin Heidegger, Hans Ulrich Gumbrecht, Giorgio Agamben e Paul Zumthor, o autor ensaia o problema da palavra e seus usos, marcado pela distinção entre o uso “poético” e o uso “instrumental”. Do interesse pela palavra como mero grafismo (uso instrumental), direcionamos nosso olhar para a sua multiplicidade de sentidos, para as infinitas e possíveis maneiras de abordar, apresentar e sentir a palavra (uso poético). A poesia, nesse sentido, revela-se como a forma modelo mais eficaz na produção simultânea de “estímulos sensoriais” e “estímulos intelectuais”. Marcelo Pereira (2007, p.20) declara “a poesia se origina, certamente, da canção, do recitativo, da declamação, da palavra performada, vocalizada, fusão de corpo e som, música, gesto, silêncio, para, novamente, palavra. E palavra na poesia significa *interação*, *atravessamento*”. Na poesia, e somente na poesia, as ligações *coração-caverna*, *crânio-memória*, *flauta-vértebra* são possíveis e disparam uma série de impulsos, porque enraíza-se como corpo, presença, acontecimento da palavra.

“É, de fato, uma experiência da língua que pressupõe desde sempre palavras – com as quais falamos, como se tivéssemos desde sempre palavras para a palavra, como se tivéssemos desde sempre uma língua mesmo antes de a ter (a língua que falamos então já não é única, mas sempre dupla, tripla, presa na série infinita de metalinguagens); e há uma outra experiência na qual o homem, ao contrário, está absolutamente sem palavras perante a linguagem. A língua para a qual não temos palavras, que não finge, como a língua gramatical, ser mesmo antes de ser, mas que é ‘única e primeira em toda mente’, é a nossa língua, ou seja, a língua da poesia.” (AGAMBEN, 1999, p.40).

Em uma das anotações de Giorgio Agamben, em “A ideia da prosa” (1999), a poesia é tomada como a “inelutável unicidade da língua”, a língua materna, a língua única; e o poeta, o “infante” o qual se recorda do vazio de sentido e o preenche, cujas palavras então expõem-se a ele “de um modo absoluto” (AGAMBEN, 1999, p.44). Pereira (2007, p.56) em remissão a outra obra de Agamben, “A linguagem e a morte”, pressupõe a experiência dada na poesia como uma “experiência amorosa”. Nesse caso, na leitura de Pereira, Agamben refere-se à tradição provençal da poesia (dos trovadores medievais) cujo lugar da linguagem deixa de ser o lugar da memória (a rememoração dos feitos heroicos), para ser o “lugar do amor”. Segundo Pereira (2007, p.56), esse período do medievo à renascença é exemplar, para pensarmos o uso de palavra poético, uma vez que a palavra tinha também a função de transmitir – “a palavra corporifica e comunica uma matéria, uma substância, um sentimento” –, a transmissão é entendida como “afetação”, a qual implica, necessariamente, um corpo.

Agamben (1999, p.29), nesse enlace com a tangibilidade da palavra, afirma: “onde acaba a linguagem, começa, não o indizível, mas a matéria da palavra”. Aqui o autor refere-se àquela experiência difícil de narrar, a qual “nos faltam as palavras”; esse é o “ponto no qual tocamos o limite da linguagem”. A estrutura do poema, diferentemente da prosa, apresenta-nos esse “extrapolar” da língua, nas divergências entre o limite métrico e o sintático [*enjambement*], entre o ritmo e o sentido, como se a poesia vivesse apenas na sua “íntima discórdia” (AGAMBEN, 1999, p.32). E, no processo de criação em dança, podemos observar, muitas vezes, uma experiência de “choque” do corpo, na leitura de um poema. A poesia pode agir como um forte impacto no evento cotidiano, instaurando uma *presença* no leitor.

Pereira diz-nos que esta presença está ligada à performance, é gerada por ela. A performance é a “relação que atualiza um sentido produzido ao presentificar um sentido dado” (2007, p.59). O uso poético de palavra situa-se nesse lugar em que o dito torna-se “gesto, toque, tangibilidade”. A palavra poética, nesta perspectiva, seria a responsável pela presentificação dos sentidos na leitura – silenciosa ou vocalizada – do texto. A dança, o movimento dançado, é a responsável por dizer aquilo que a palavra não comporta. Na tarefa solicitada pela professora, descrita anteriormente, tanto as ligações de palavras propostas,

quanto o espaço (embaixo da mesa) para a criação motivaram determinada qualidade de movimentos, antes mesmo de ler o poema completo (A flauta-vértebra, de Vladimir Mayakovski). Parece-me que, na leitura, o olho já rastreava as palavras conhecidas e os gestos – vocais ou dançados –, os quais foram produzidos, sinalizavam a mim uma “comunhão” com a palavra. As palavras rebatiam em cada parte do corpo, como impulsos elétricos. Portanto, pode-se afirmar que “a palavra de uso poético constitui, como sendo performática, um espaço fértil de experimentação da linguagem e, por conseguinte, do *ser*. Em outras palavras, constitui *experiência*” (PEREIRA, 2007, p.60, grifo do autor).

Esta palavra “performada” funda uma experiência, porque, além de “indicar”, ela materializa a comunicação, modifica e transforma no momento de sua transmissão. Essa transformação ocorre no e pelo corpo, com a vibração fisiológica no momento de escuta, de recepção do fato poético. Essa apropriação do texto é singular, ou seja, a interpretação é do modo que “mais convém ao receptor”. A recepção pode ser o ponto de partida para a reconstrução do próprio “lugar do sujeito”, de um tempo “de compasso de terra, rítmico, acústico” (PEREIRA, 2007, p.64). Por essa razão que percebemos a importância do uso poético da palavra na prática pedagógica [o qual constitui o que chamamos de experiência “poéticopedagógica”]. Um uso que engendra nova forma de ver, estar e sentir o mundo. Um uso o qual modifica o conhecimento.

Isso posto, tomarei a concepção de “gesto” de Marcelo Pereira (2010), em “A dimensão performativa do gesto na prática docente”, e de Jean Galard (2008), em “A beleza do Gesto”, como introdução e referência à discussão do movimento dançado proposta nesta pesquisa. *Em uma das tarefas orientadas no processo de criação, solicitou-se a leitura de algumas palavras, as quais estavam espalhadas e escondidas no espaço da prática. As palavras lidas, durante o exercício foram: joelho, tornozelo, dedos, esparramar-se e tremer.* No primeiro momento, o contato com esses termos e ações pareciam gerar, de imediato, um gesto motor. O gesto motor, em Pereira (2010, p.556), é “o gesto desprovido de expressividade, meramente indicativo, mecânico, funcional”; o qual Galard (2008, p.21) chama de gesto “no sentido próprio (os movimentos do corpo, os usos corporais)”. Em contrapartida a esse gesto, há aquele compreendido como “ato estético”, uma “forma-força expressiva”, o qual apresenta um manancial de sentidos (PEREIRA, 2010, p.556). *Os movimentos, que sucederam a leitura das palavras no processo criativo, passaram da literalidade (mexer o joelho, tremer o corpo) para a produção de novas possibilidades de gestos (a palavra “joelho” remeteu à ação de “apontar direções”, o verbo “tremer” à “vibração de uma energia” com as mãos).*

O contexto, o qual se insere o texto de Pereira (2010, p.556) é do gesto na comunicação docente; o autor versa sobre o problema da “mecanização do falar e do agir docentes”, “do engessamento das formas de apreensão e construção da realidade”, e defende uma “transmissão clara e distinta, sem ruídos ou margens, na prática educativa”. Jean Galard (2008, p.20) refere-se à certa “exigência estética” nos nossos comportamentos, condutas e atitudes, isto é, propõe a criação de uma “arte”, a qual regule, avalie e recomponha os atos humanos como gesto – “todos os nossos atos são constantemente suscetíveis de se converter em gestos, de simbolizar um modo de ser, um jeito de tratar os outros”. Num primeiro olhar, pode parecer que o estudo dos autores não dialoga claramente com esta investigação e, por isso, recortamos e focalizamos um aspecto primordial das propostas, *a poética do gesto*.

“De que modo objetos, lugares, condições de existência, seres, comportamentos podem parecer carregados de poesia?” (GALARD, 2008, p.24). Galard concebe a possibilidade de uma “poética da conduta” e, para elucidar a ideia, considera o esquema das funções da linguagem de Jakobson, com ênfase na “função poética”:

a função poética põe em evidência o lado material dos signos; ela enfatiza as particularidades sensíveis da mensagem, que então se refere principalmente a si mesma em vez de se dissolver, assim que utilizada em proveito da experiência evocada ou da informação transmitida; ela organiza as seqüências de signos de forma a manter o caráter perceptível de sua construção (GALARD, 2008, p.26).

Na linguagem, segundo Galard (2008, p.27), o que torna visível esse caráter perceptível são as “figuras”; do mesmo modo, no âmbito da conduta, são os gestos que permitem a sua “visibilidade”. Essa análise das condutas, apresentada pelo autor, “deveria começar por reabilitar o gesto”, valorizando a “verdade das intenções”. A concretização dos atos dar-se-ia pela intenção verdadeira, já nos gestos a intenção seria falsa. No entanto, afirma-se que não é a intenção que distingue o ato do gesto. Os movimentos podem aparecer ora como atos, ora como gestos. Nas palavras de Galard (2008, p.27): “são atos enquanto não são descritos. São gestos desde que despertem atenção. O gesto nada mais é que o ato considerado na totalidade de seu desenrolar, percebido enquanto tal, observado, captado”. Do ato só se conhecem os resultados, é resumido por seus efeitos e constituído pelos momentos, os quais foram esquecidos; o gesto, ao contrário, revela-se, “o gesto é a poesia do ato”.

Galard (2008, p.31) afirma que a beleza do gesto deve-se ao modo que ele é relatado, sua capacidade de produzir e atribuir novos sentidos a esses movimentos corporais. Por exemplo, nesta pesquisa, a descrição dos movimentos dançados é efetuada pela própria pessoa que os cria; seus sentidos mudariam na perspectiva de um observador externo ao processo de

criação, uma vez que ele não é afetado pela experiência estética do mesmo modo e intensidade que o sujeito participante – não se quer e não há como medir o grau de intensidade nesse caso. Os relatos, sendo pessoais e intrasferíveis, conferem sempre uma nova semantização ao gesto, para cada narrador, em cada momento da narrativa e em cada espaço da narração. Acerca do estatuto semântico do gesto, Galard (2008, p.31) considera os gestos apenas os movimentos corporais “intransitivos”, isto é, que são “programas inteiros”; se os movimentos fundem-se num “sintagma mais vasto”, perdem o “estatuto” de gesto. Essa assertiva revela a possível “ressemantização” e “dessemantização” do gesto: “um movimento é capaz de se apresentar como portador de sentido autônomo facilmente legível e de desaparecer imediatamente na inocência de uma prática insignificante” (GALARD, 2008, p.32).

Dessa forma, podemos denominar a função poética, na leitura de Galard (2008, p.34), o poder da linguagem em variar a “extensão dos elementos carregados de sentido”. Um comportamento seria qualificado de gestual, ao caracterizar-se pela “abundância dos movimentos ressemantizados”. Aqui, Galard (2008, p.36) não atribui à função poética determinada quantidade de gestos, a sua multiplicação, mas refere-se a uma “criação de gestos”, à “liberação de movimentos ainda não percebidos, devido ao deslocamento da sequência que os continha”. Tal concepção pode ser associada ao sentimento de “expurgo”, no processo de criação aventado nesta pesquisa. Em algumas tarefas propostas, tentamos realizar todos os movimentos que pertencem a “história” desse corpo, numa tentativa de limpá-lo. Essa “liberação” dos movimentos dá-se, sobretudo, em momentos de exaustão psicofísica, pois o corpo está disponível e “aberto”, para investigar novas movimentações, sem a interferência da “consciência” – sem “pensar” antes de criar o gesto. Nessa circunstância do processo criativo, atribuímos novas significações aos comportamentos e ações, os quais sempre passavam pelo corpo e resgatamos alguns gestos “esquecidos”, eis o fato poético do movimento dançado. “A poesia, seja ela verbal ou gestual, reanima os signos extintos, para que toda prosa se torne assim mais viva” (GALARD, 2008, p.38).

Galard (2008, p.55), ao analisar algumas condutas cotidianas, percebe a existência de um contraste entre a “extrema simplicidade do gesto” e a “sua riqueza simbólica”, por exemplo, o hábito de nunca estender a mão. Em suas palavras, “a verdadeira ausência de movimento se torna ela mesma, eventualmente, um gesto”. Nessa perspectiva, o autor evidencia a “economia dos meios” cuja importância está no “efeito” da simplicidade. A propósito disso, cita Freud e seu conceito de “parcimônia”. A referência a esse conceito está na característica do esforço físico para uma “economia estética”, isto é, a produção do efeito

estético consiste em “chegar a um mínimo” por meio do aumento do esforço físico e mental – de novo, a ideia de exaustão no processo criativo. “Ocorre que o máximo esforço é requerido para dar à imagem a maior simplicidade: assim ocorre na dança” (GALARD, 2008, p.58); o efeito estético é, portanto, a busca da forma mais simples que evidencia a relação das forças produzidas com o sentido “mais pleno”.

Galard também procura revelar uma função original e anterior à função estética na definição do que se chama Arte. Essa função é a de “desfocalização”, aquela que “destitui o essencial, dá sentido ao acidental, detém-se no detalhe, deriva na margem” (GALARD, 2008, p.90). O autor trata do momento em que atribuímos sentido àquilo que, antes, não apresentava pertinência – “a poesia é a arte dessa transmutação”. A função de desfocalização dá sentido ao “insignificante”, a todos os detalhes de uma obra; e a poesia, comparada à prosa, “encarrega-se ao mesmo tempo da coerência do texto global, das implicações plurivalentes de cada uma de suas palavras e até da textura das sonoridades ou das grafias” (GALARD, 2008, p.92). O teatro é um exemplo de manifestação artística que valoriza e ressemantiza os detalhes, o silêncio, os ruídos, as atitudes, a iluminação, a entonação. O esforço de desfocalização do teatro contemporâneo, de acordo com Galard (2008, p.94), está em romper o limite entre o palco e o público, a cena e os bastidores, dividir com o espectador a troca de cenários e figurinos, pensar outras formas de ação.

Em um dia de processo de criação, a professora ensinou-me quatro sinais da Língua Brasileira de Sinais⁹, sem revelar-me sua tradução. O enunciado apenas consistia em: “use-os como quiser!”. Recordo-me de explorá-los desde o alongamento do corpo. A apropriação dessa linguagem parecia aumentar as possibilidades de movimentos e direcionar para ações ainda não experimentadas no processo. Percebi, no corpo, a semelhança dos sinais com a oralidade e, a partir disso, investiguei a expressividade singular daqueles movimentos dançados. Pereira (2007, p.557), amparado pelas contribuições Walter Benjamin, Osman Lins, Hans Ulrich Gumbrecht, Jean Galard, Baldine Saint Girons, Jacques Rancière, Paul Zumthor e Marcel Jousse, diz-nos que o gesto é um “dispositivo, um aparelho de registro e de amplificação do sentido na ação. Ora reforça, ora atenua o que é dito, ora compensa ora substitui, um enunciado por força de sua diluição em um outro plano expressivo”. Com essa concepção, entendemos as diferentes funções do gesto e do ato. O gesto, como vimos, apresenta-se tal qual o ato estético e é pela sua característica de visibilidade, anunciada

⁹Sobre a língua de sinais como processo de criação cênica, ver dissertação de Mestrado em Artes da Prof.^a Dra. Tatiana Wonsik Recomenza Joseph, “Língua de Sinais e a Escuta Sensível: a Dança Revelada” (2005), e sua Tese de Doutorado em Artes, “Entre a Dança e a Língua de Sinais, a Caixa Mágica da Criação: possibilidades interativas para dança com surdos e ouvintes” (2010).

anteriormente com as intuições de Jean Galard, que pode ser identificada a “partilha do sensível” (noção de Jacques Rancière). A partilha do sensível, nas palavras de Pereira (2007, p.558), constitui

um regime de identificação (visibilidade) de práticas, lugares e modos de ser no espaço do *comum* – espaço no qual concorre a delimitação do sentido da ação ante as condições de seu aparecimento, efeito e finalidade – isto é, a partir do modo pelo qual a ação se faz sentir, notar.

Na experiência estética [como a produzida com o exercício da língua de sinais] percebe-se a reconstituição da “sensibilidade das significações latentes ou manifestas” (PEREIRA, 2007, p.558). O contato com a palavra-gesto potencializa a dimensão performativa dos movimentos corporais por meio de sua poética. De acordo com Pereira (2007, p.559), o ato estético pretende redimensionar os efeitos da ação e estabelecer um “maior alcance de sentido”. Esse alcance refere-se não só aos efeitos, mas aos conteúdos, objetos e condições da experiência estética¹⁰; e é por meio do gesto, como ato estético que esta experiência pode manifestar-se. Pereira (2007, p.561) mostra-nos que no corpo “algo transborda a interpretação”, logo, a dimensão performativa do gesto evidencia o “processo de globalização desses sentidos”. A performance, entendida como meio de comunicação “periférico e concreto”, pode “modificar” o conhecimento no momento da recepção – eis a relevância de uma pesquisa pautada na experiência estética. Numa defesa pela reconstrução do discurso na prática docente, a reflexão de Marcelo Pereira (2007, p.562) busca a reintegração do corpo na relação com a experiência; e uma educação “pautada pelo reconhecimento do gesto como ato estético”, uma vez que

a educação como produto de uma cultura e, ao mesmo tempo, dispositivo de manutenção da cultura, coopera para o contorno não só de um *modus vivendi*, como também da contenção/formalização de um corpo que nele e dele participa. Se o corpo constitui, como vimos, um território problemático, porque atravessado pelo desejo, é sobre ele que incide, primeiro, a lâmina ácida e fria da razão discursiva que cinde o sujeito do mundo ao qual pertence, da materialidade que o conforma, que o constitui. O exame da dimensão performativa do gesto permite, assim, tomar consciência das potencialidades do corpo no processo de ensino-aprendizagem (PEREIRA, 2007, p.562).

¹⁰Essas noções serão observadas com maior ênfase em seção posterior. Vale ao menos ressaltar que a experiência dita estética “indica uma diferença de caráter qualitativo” em relação à experiência cotidiana; designa uma experiência sensível, “que não encerra em si mesma” (PEREIRA, 2007, p.559).

Nesta pesquisa, as noções de gesto/ação corporal/ato estético estão englobadas na expressão *movimento dançado*. Todas as atitudes observadas, no processo de criação desenvolvido, são movimentos de dança resultantes da “escuta” poética e da intensa exploração do corpo. Parece-nos difícil encontrar uma definição de Dança, uma vez que ela representa algo que não pode ser nomeado, individual, mutável. Ela significa no silêncio, na paragem, e defini-la reduziria os possíveis sentidos, os quais lhe são atribuídos a cada experiência. Ela é. Intransitividade. Como diz Thereza Rocha (2010, p.10), “a palavra parece resolver (mal, talvez) aquilo que o nosso pensamento de representação tem dificuldade de pensar – o movimento, justamente aquilo que não se re-presenta”. Sem a pretensão de apresentar definições “adequadas” para o conceito Dança, buscamos o que possibilita e caracteriza a expressividade do movimento dançado – observo, para isso, os movimentos criados e descritos nesta investigação.

A tarefa, deixada por escrito em meu caderno de prática, apresentava os seguintes enunciados: “escolha um livro e dentro do livro, um texto – e leia; elabore uma estrutura de movimento a partir das suas últimas anotações (ênfatisando o enraizamento e as oposições); procure uma música e experimente”. Escolhi um soneto de Álvaro de Campos (PESSOA, 2016, p.275) e duas estrofes específicas apreenderam minha atenção: “No movimento (eu mesmo me desloco / Nesta cadeira, só de o imaginar) / O mar abandonado fica em foco / Nos músculos cansados de parar. / Há saudades nas pernas e nos braços. / Há saudades no cérebro por fora. / Há grandes raivas feitas de cansaços.”; experimento movimentações apenas no nível baixo, deitada ou sentada, até sentir o peso de cada parte do corpo; elevava os braços e deixava a gravidade agir. Explorei deslocamentos apenas com os ossos do quadril, ao mesmo tempo que exagerava nas expressões faciais, abria e fechava os olhos com “força” e surpresa. Utilizo a música “Quem me leva os meus fantasmas”, na voz de Maria Bethânia, e os primeiros versos já se misturavam com o meu fazer: “De que servem as palavras/ Se a casa está deserta?”. As ações ficaram aceleradas ao som da música, ao perceber, paro. Fechei os olhos e deixei o poema e a música se entrelaçarem de sentidos. Imaginei um chiado de mar, como se meu corpo fosse um barco, deixei ele navegar...

De acordo com Ciane Fernandes (2006, p.32), “há necessariamente uma diferença entre a descrição e a dança”. A descrição do movimento dançado vai além da dualidade:

forma e significado, movimento e sentimento, descrição (representação) e movimento (original), uma vez que ela multiplica “as possibilidades de interpretação, de associações teóricas, e a criação de mais material escrito e coreográfico”. Nesse aprofundado estudo sobre o Sistema Laban/Bartenieff, Fernandes (2006, p.120) explica, de modo muito didático, a categoria “Expressividade”, utilizada por Laban, a qual corresponde aos conceitos de Energia, Dinâmica e Esforço. A Expressividade refere-se à ampla gama de qualidades dinâmicas/expressivas do movimento associadas ao “esforço” (gasto de energia). Essas qualidades expressam a “atitude interna do indivíduo” em relação a quatro fatores: fluxo, espaço, peso e tempo.

O fator fluxo constitui a base para todos os outros, refere-se à “tensão muscular usada para deixar fluir o movimento (fluxo livre) ou para restringí-lo (fluxo controlado)” (FERNANDES, 2006, p.123). O fluxo está relacionado ao “como” do movimento cujos líquidos corporais e os órgãos concedem-no a fluidez e o grau de intensidade. O fator espaço trata da “atenção do indivíduo a seu ambiente ao mover-se”, refere-se ao “foco”, não só dos olhos, mas de todos os poros, seja direto ou unifoco, indireto ou multifoco. Relaciona-se com o “onde” do movimento e difere-se do “Percurso Espacial” (FERNANDES, 2006, p.127). O fator peso aborda as “mudanças na força usada pelo corpo ao mover-se”, ao realizar ações. Esse fator concerne ao “o quê” do movimento, a intenção para realizá-lo, podendo ser um peso ativo [leve ou forte] ou passivo [fraco ou pesado] (FERNANDES, 2006, p.131). E, por último, o fator tempo, o qual “indica uma variação na velocidade do movimento” – rápido ou lento; acelerado ou desacelerado –, cujos principais responsáveis são os sistemas endócrino e nervoso. Este fator relaciona-se com o “quando” do movimento, a decisão (FERNANDES, 2006, p.135).

Esses movimentos expressivos podem envolver todo o corpo [postura], serem realizados apenas com as suas extremidades e face [gesto], ou os dois casos simultaneamente [Imersão Gesto Postura]. Fernandes (2006, p.109) utiliza o termo Imersão Gesto Postura, a fim de indicar a ligação entre a postura e o gesto em um só movimento. A postura consiste nos movimentos de transferência de peso, deslocamentos, entre outras modificações, as quais atingem e relacionam diferentes partes do corpo; o gesto compõe-se de movimentos pequenos, indicativos. As funções expressiva e comunicativa são inerentes a essas duas formas de movimento corporal. Entende-se por comunicação um “fenômeno de caráter mais amplo no processo de troca de informações, que ocorre de forma mais objetiva através de códigos e meios específicos”, já a expressão possui “um caráter mais subjetivo sendo, na

maioria das vezes, uma forma inconsciente de revelar processos psíquicos resultantes da relação interpessoal e contextual” (FERNANDES, 2006, p.110).

Warren Lamb, aluno e “principal colaborador” de Rudolf Laban, aprofundou a relação entre o gesto e a postura, ao considerar sua condição de imersão/incorporação ou segregação. De acordo com Lamb, a qualidade fundamental da Imersão Gesto Postura é o “fluxo do movimento”, todas as partes do corpo num fluxo que não pode ser interrompido. A Segregação Gesto Postura, pelo contrário, é o isolamento dessas duas formas, de forma alternada. Para o aluno de Laban, “a postura é algo que se tem e o gesto é algo que se faz”, e se o que fazemos depende do que temos, “o gesto depende e deriva da postura” (FERNANDES, 2006, p.113). Fernandes compreende o Gesto Postura como um valioso recurso do estudo da expressão para a análise, construção e elaboração da corporeidade, tanto na pesquisa em artes cênicas, quanto em qualquer gênero que tem o corpo como centro de expressão.

O estudo supracitado evidencia a importância da observação e da descrição do movimento para o aprendizado corporal do “ator-dançarino”. De acordo com Fernandes (2006, p.269), “conectados com a realização e experiência, ver e analisar é parte do processo de criar e recriar, fazendo opções de seleção e de composição conforme o momento”. Nesta pesquisa, todos os momentos práticos foram narrados em forma de texto, desenhos, cartas, poemas, vídeos e fotografias. Os registros são essenciais para preservar a experiência, mesmo que, em sua maioria, a palavra ou o símbolo utilizado para descrevê-la não comporte a dimensão dos sentidos produzidos. Como diz Fernandes (2006, p.271), na observação de um conjunto de movimentos (coreografia, atividade cotidiana, jogo esportivo, partitura teatral), o importante é “deixar-se intrigar pelo mesmo”. No início, tem-se uma impressão geral e, pouco a pouco, percebemos um elemento o qual destaca-se dos demais. A partir desse elemento relevante, passamos a decifrar como os outros relacionam-se em torno desse “elemento eixo”. Fernandes (2006, p.273) utiliza uma série de símbolos, os quais descrevem as categorias “Corpo-Expressividade-Forma-Espaço” de duas maneiras: a “Descrição de Expressividade e de Forma” – cuja notação dá-se na horizontal e indica as variações e marcas de ação – e a “Descrição Vertical de Motivo” – dos quais símbolos podem ser “esticados” verticalmente, indicando a duração métrica da “Frase” de movimento anotada.

Nesta investigação, não se tenciona a descrição detalhada de cada frase de movimento, mas de algumas características e recorrências observadas no processo de criação em dança. A contribuição do estudo de Ciane Fernandes (2006) é, sobretudo, a apresentação das inúmeras formas de organização das informações dadas num fluxo de movimento dançado. As imagens

e símbolos criados no sistema de Análise Laban de Movimento afirmam a “centralidade do corpo” e a “primazia da experiência vivida na constituição de sentido”. Tanto as teorias de Laban a respeito do espaço e dinâmicas do movimento, quanto seu sistema de notação, fornecem às artes cênicas e à Dança, não só uma possibilidade de exploração da “natureza simbólica e linguística do movimento”, como também de representação e reconstrução de “memórias corporais e história social” (FERNANDES, 2006, p.23). Nessa perspectiva,

se colocarmos de lado preconceitos e pontos de vista provincianos, que propõem uma única abordagem como portadora da “verdade”, e pensarmos que toda linguagem é necessariamente metafórica, que não dispomos de meios adequados para descrever a experiência em sua totalidade, e que, portanto, toda linguagem é inadequada, provisória e necessita ser constantemente (re)visada em relação ao contexto que é empregada, poderemos abordar o Sistema Laban como uma teoria “em movimento” – uma complexa rede de sinais cujos sentidos são elaborados colaborativamente por seu criador, seus seguidores e por seus leitores. Se os sentidos e associações realizados por este conjunto serão os originalmente intencionados por seu criador, permanecerá sempre como uma questão em aberto (FERNANDES, 2006, p.23).

Em diálogo com a proposta de Ciane Fernandes, consideramos as intuições de Christine Roquet (2011) cuja pesquisa é desenvolvida no Departamento de Dança da Universidade de Paris-8 acerca da análise do movimento e da abordagem sistêmica do gesto expressivo. A investigação apoia-se na pesquisa de bailarinos como Laban, Bartenieff, I. Dowd, O. Rouquet, H. Godard, entre outros. Roquet (2011, p.4) traz a etimologia da palavra gesto cuja origem está no termo “*gero*” em latim, que também significa “carregar”, e, de fato, o movimento do bailarino é “carregado pelo chão, pelo espaço, pelo olhar do outro, pelo seu próprio olhar sobre o mundo”. De acordo com Roquet (2011, p.4), o gesto dançado é constituído de micro-acontecimentos, os quais ecoam e entrelaçam-se, de modo sucessivo ou simultâneo. O trabalho dos analistas do movimento é o da “leitura” do gesto dançado e as suas perspectivas de análise diferem no modo de abordar o “sentido” do gesto [o sentido é entendido, aqui, como significação].

O gesto do bailarino “não pode ser reduzido a um signo, legível e decifrável. O espectador que observa um gesto dançado não percebe um signo isolado, com contornos definidos, reproduzível e compreensível de imediato” (ROQUET, 2011, p.5), nem mesmo o próprio bailarino consegue definir e descrever plenamente o seu movimento. Essa leitura do movimento está também na dimensão da “sensorialidade”, a qual é captada na via da “percepção”. O trabalho perceptivo é fundamental “na aprendizagem de um gesto e também, quando dançamos ou olhamos dançar” e sobrepõe-se a significação do movimento. Como a

nossa percepção é, em parte, plasmada pelos costumes sociais e culturais, às vezes, deixamos algo escapar na leitura e na escuta do “sensível” (ROQUET, 2011, p.6).

Para entender esse “sentido” do gesto, os bailarinos elaboraram “sistemas de transcrição do movimento” e cada sistema notacional “baseia-se em um, ou vários esquemas de leitura, implícitos ou explícitos” (ROQUET, 2011, p.6). O Sistema Laban, por exemplo, é como um “desenho da dança” e na análise do Esforço (*Effort*) observa-se o “impulso” da ação (aquilo que antecipa o gesto), a própria “manifestação física do ato” e o aspecto interno do bailarino (a intenção psíquica). Nas palavras de Roquet (2011, p.7), “na França, o que é comumente chamado de ‘análise do movimento’, e que é uma análise qualitativa do gesto dançado, situa-se definitivamente na fronteira entre a prática e a teoria”. Em nível institucional, essa análise é denominada A.F.C.M.D. (Análise Funcional do Corpo no Movimento Dançado) e constitui a formação dos professores de dança (ROQUET, 2011, p.8).

O bailarino aprimora as suas sensações por meio de uma abordagem física, ou seja, explora a sua percepção de movimento e o seu impacto na motricidade. Nesse “laboratório do sentir”, o estudante experimenta como o trabalho perceptivo pode transformar a “corporeidade dançante”. A leitura de “si” possibilita o aprendizado dos diversos modos de organização e funcionamento do gesto. A análise questiona as diferentes práticas que constroem um corpo, suas ligações com o contexto social e político e as formas de “pensar o corpo” implícitas no movimento. Na concepção de Roquet, prefere-se o uso de gesto, no lugar de movimento, pelo aspecto expressivo que o primeiro abarca. A abordagem sistêmica do gesto entende a corporeidade, a partir da interação dos sistemas somático, perceptivo, psíquico e outros (ROQUET, 2011, p.12). Essa abordagem busca esclarecer as interações entre “gestos, posturas e o sentir da corporeidade”, disponíveis em presença e no meio. Logo, a leitura do gesto refere-se a nossa “capacidade de olhar” – aqui a neutralidade é impossível – e, por isso, ele não pode ser “dissociado do seu contexto”. Essas práticas, no campo da Dança, objetivam uma abertura [“perceptiva e cognitiva, sensorial e reflexiva”] à arte do bailarino, uma vez que compartilha seu “fazer” e faz da Dança uma “cultura viva”. Como afirma-nos Roquet (2011, p.14), “é indispensável para o bailarino, *artista do gesto*, refletir, falar, nomear seu próprio trabalho. É um esforço político que ainda tem de ser plenamente reconhecido”.

Na leitura silenciosa de um dos poemas de Alberto Caeiro, durante o processo de criação, meu corpo movia-se e formava uma imagem nova, do corpo por dentro, sem pele: a natureza desse corpo e de suas partes possibilitou certa consciência – não sei dizer se cinesiológica e biomecânica, ou mesmo fisiológica. Nunca havia pensado ou imaginado os movimentos do ponto de vista interno, sobretudo com uma imagem tão clara do corpo em

funcionamento. Na medida em que as pernas moviam, eu via os músculos adutores contraindo e relaxando, a imagem era íntegra e trazia a sensação quente do sangue. Os movimentos dançados e executados, nesse momento, não só para a espectadora interna, também criavam uma imagem visível para um possível espectador externo. Os movimentos começaram nas mãos esfregando a pele, numa ação de limpeza rápida e, em seguida, a expressão facial foi de curiosidade pelo próprio movimento e imagem criados. Em artigo acerca da capacidade humana de dançar e a sua conexão com o conceito de “Conhecimento da Dança”, Rodrigues (2014) diz-nos que este conceito pode ser gerado através de duas formas de conhecimento: explícito ou implícito. Para o autor, a Dança “extrapola a capacidade fisiológica de movimentar o corpo e se une a capacidade de criar imagem corporais, preenchidas com significados” (RODRIGUES, 2014, p.131).

De acordo com Rodrigues (2014, p.134), podemos encontrar o conhecimento da Dança de forma explícita na “linguagem discursiva, teórica e conceitual” com as pesquisas no âmbito da Ciência da Dança; e, de forma implícita na Filosofia, que ao operar com a palavra, forma conceitos e notações da Dança. Ambas áreas são legítimas e proporcionam o enriquecimento de pesquisas poeticopedagógicas como esta que propomos. Rodrigues desenvolve sua reflexão, a partir de contribuições de teóricos da Dança. Huschka e Böhme, por exemplo, apresentam uma definição antropológica do conceito, ou seja, o conhecimento de Dança seria um “produto de uma produção social”. Esta premissa, na leitura de Rodrigues (2014, p.134) sugere a incorporação do conhecimento cultural e a sua materialização no “saber corpóreo”. A origem do conceito “saber corpóreo” está nos rituais da Grécia antiga cujo conhecimento adquirido era organizado com um princípio de ordem, o que chamamos de “coreografia”. “Neste sentido, o movimento corresponderia ao *Logos* e a coreografia assume a função do texto, ambos – movimento e *logos* – organizam o conhecimento” (RODRIGUES, 2014, p.136). Para além da cultura grega, por muito tempo (e até hoje), o ser humano dança como forma de incorporação das forças e conhecimentos místicos (por motivos religiosos).

Com o Iluminismo, o interesse pelo saber corpóreo, sobretudo nas sociedades europeias, é transposto do divino para o científico. Parte-se do pressuposto que o conhecimento da Dança não vem dos Deuses, mas da cultura. Isso posto, Rodrigues (2014, p.140) apresenta-nos dois tipos de saber corpóreo, evidenciado pelos teóricos Huschka e Böhme: o saber “biográfico”, constituído pelo conjunto de experiências subjetivas, individuais, vivenciadas pela diferenciação das experiências físicas, como a do “gênero, tipo de constituição corporal, cor da pele, profissão”; e o saber “normativo”, formado num processo social, por especialistas e instituições, por exemplo, “a disciplina do corpo através

do exército militar, escolas, aulas de dança, rituais ou através do saber pelas ciências médicas e naturais”. Rodrigues, apoiado na concepção de Keller e Meuser, mostra-nos a diferença entre o saber corpóreo implícito e o explícito, o implícito refere-se a um “conhecimento do corpo”, desde os mecanismos básicos que efetuam as ações mais cotidianas até os reflexos corporais; o explícito revela que “o corpo traz em si mesmo conhecimento e contém processos somáticos, a partir dos quais percebemos a nós mesmos, ao outro e ao mundo” (RODRIGUES, 2014, p.142).

Rodrigues conclui que o conhecimento de Dança não pode ser pré-determinado pela incorporação do conhecimento cultural, uma vez que sem o saber implícito, esse processo de incorporação não é possível. Com o advento da Dança Moderna, os artistas passaram a considerar e enfatizar esse conhecimento “do” corpo, do saber corpóreo implícito, não o reduzindo apenas ao conhecimento “sobre” o corpo. Nessa direção, os princípios da técnica Klauss Vianna de Dança e de Educação Somática pode auxiliar-nos no entendimento desse saber corpóreo implícito. Por educação somática, “designamos as práticas tais como a de Alexander, Feldenkrais, Bartenieff, a *Ideokinesis*, ou o *Body-Mind Centering*. Conhecidas na Europa sob a designação de cinesiologia ou de análise funcional do corpo no movimento dançado” (FORTIN, 1999, p.40). De modo sumário, apresentaremos a abordagem de Vianna como complementar à reflexão acerca do movimento dançado, bem como do processo de criação em dança. “A Técnica Klauss Vianna pressupõe que, antes de aprender a dançar, é necessário que se tenha a consciência do corpo, de como ele é, como funciona, quais as suas limitações e possibilidades para, a partir desta consciência corporal, a dança acontecer (MILLER, 2005, p.59).

Miller (2005) versa sobre os três processos propostos por Vianna, a fim de atingir esse estado de consciência no movimento: “Processo Lúdico”, “Processo dos Vetores” e “Processo Coreográfico”. No Processo Lúdico, ocorre o “despertar” do corpo, por meio dos cinco sentidos, no qual resulta uma transformação dos padrões de movimento. Nesse estágio, estabelece-se um “jogo de inter-relações” entre sete tópicos corporais: a) Presença – resultante da auto observação e do desenvolvimento do sentido “cinestésico”, ou seja, o “estar presente aqui e agora” (MILLER, 2005, p.68); b) Articulações – explorada através do enfoque anatômico, explora-se a mobilidade das articulações, para atingir a estabilidade do corpo, o aumento do vocabulário corporal, a diluição das tensões e a ampliação dos espaços articulares (MILLER, 2005, p.73); c) Peso – evidencia a “dosagem de tônus muscular” na execução do movimento dançado, a qual gera uma adequação do esforço durante a ação e transforma a tensão muscular numa atenção muscular (MILLER, 2005, p.75); d) Apoios – a partir do apoio

no chão, inicia-se o trabalho de transferência de apoio, o qual corrobora na organização da musculatura e numa maior percepção da ossatura utilizada no movimento. O movimento “ganha uma característica maleável e articulada” (MILLER, 2005, p.80); e) Resistência – possibilita a “vida” do movimento até na pausa, com o movimento de “tensões opostas equilibradas”. Percebe-se que na pausa há um movimento interno, “uma atenção e prontidão muscular”, a chamada “presença cênica” (MILLER, 2005, p.81); f) Oposições – proporciona o “espaço nas articulações”, através do “jogo de forças opostas”. Esse fator torna o bailarino “autônomo de seu corpo e movimento” (MILLER, 2005, p.85); e por último, g) Eixo Global – refere-se à “integração do corpo com a gravidade na conquista de equilíbrio”, em outras palavras, é a exploração e inter-relação do corpo em sua totalidade (MILLER, 2005, p.86).

No Processo de Vetores, ocorre o trabalho das direções ósseas e de distribuição da força no corpo – a qual inicia nos pés e finaliza no crânio. Cada vetor de força tem sua função e cada direção aciona musculaturas específicas. Os vetores funcionam como “alavancas ósseas numa ação organizada” (MILLER, 2005, p.89). E o Processo Coreográfico é o resultado dos processos anteriores, uma vez que o bailarino atinge esse estado de percepção e conscientização do movimento dançando, não só previne seu corpo de possíveis e desnecessários danos físicos, mas sobretudo cria novas condições para a exploração criativa de suas movimentações. A pesquisa coreográfica de Jussara Miller (2005, p.105), a partir dos princípios de Vianna, “tem por base a escuta das potencialidades perceptivas do corpo; das memórias registradas e imprimidas no decorrer da vida; e que se expressam na estrutura e organização corporal, deixando, desta forma, os vestígios no corpo”. Os vestígios são também chamados de “soma”, na perspectiva da Educação Somática.

Evitamos, nesta pesquisa, nomear uma categoria, estilo ou técnica de Dança utilizada nos processos de criação; mas, pelo contrário, estar abertos e disponíveis para diferentes perspectivas, as quais possam entrelaçar-se com a nossa investigação da palavra e do movimento dançado. Ao investigarmos como se constitui a expressividade do gesto, a poética do movimento, as práticas somáticas revelam-se como importantes recursos, para atingir a percepção e escuta do corpo, na pesquisa prática em dança. As pesquisas, no âmbito da relação Educação Somática e Dança, têm conquistado seu espaço e reconhecimento na formação de bailarinos, conforme Fortin (2010, p.75), por “refinar corporalmente percepções que contribuam para melhoria da técnica, para o desenvolvimento de capacidades expressivas e para prevenção de lesões”. Fortin (2010, 76) compreende a Educação Somática como uma “tecnologia do *Self*”, a qual pressupõe um corpo preparado para mudanças, para o aumento da “consciência crítica” e para o desenvolvimento de um “cuidado ético” com o próprio corpo e

com o outro. Dessa forma, percebemos que tratar dessa interface dança e educação somática é contribuir para o encontro entre Arte e Ciência, é legitimar esse fazer/saber artístico no campo da ciência, bem como no da política.

As abordagens somáticas representam um desenvolvimento definitivo para a dança contemporânea, mas elas deveriam também ser contextualizadas e vistas criticamente, uma vez que não olhamos para as abordagens somáticas fora dos discursos históricos e artísticos a partir dos quais são praticadas. Os dançarinos constroem a si mesmos e são construídos de várias maneiras por muitos, e, às vezes, conflitantes, discursos que operam em dado tempo, cada um deles com diferentes jogos da verdade (FORTIN, 2010, p.88).

Fortin (1999, p.42) também enfatiza a contribuição de Hubert Godard quanto à expressividade do bailarino, o qual trabalha com a noção de “pré-movimento”. A grosso modo, diz-nos que uma determinada emoção já está inscrita no movimento, antes mesmo de ser executado, na própria tonicidade muscular do corpo. Os educadores somáticos trabalham a partir da observação dessa “organização tônico-gravitacional”. Nas palavras de Fortin (1999, p.45), a Educação Somática deve ser concebida como um meio e não um fim, tendo como principal objetivo conduzir o bailarino “à representação de diferentes escrituras coreográficas com um organismo corporal eficaz, seguro e expressivo, quer dizer, orientado para o reconhecimento de toda a carga significativa e emotiva do gesto”.

A partir dos referenciais teóricos apresentados para a conceituação do gesto, do movimento, da Dança em si, podemos concluir com a retomada da concepção de que “a dança é”. Nesta pesquisa, o olhar está para esta ação física de um corpo “presente” a qual encerra-se nela mesma. Um ato estético, sem intenções ou razão alguma, mas tramada de sentidos. Na perspectiva de Paul Valéry (2011, p.8), a dança “é afinal uma forma de tempo, é a criação de um certo tipo de tempo, de um tipo completamente distinto e único”, bem como se percebe a poesia.

Um poema, por exemplo, é ação, porque só é um poema no instante da sua declamação: o poema é, portanto, somente *em ato*. Este ato, como a dança, tem por finalidade criar um estado do espírito; esse ato se dá as suas próprias leis; através dele cria-se também um tempo e uma medida de tempo que lhe convêm e lhe é essencial: não se pode distingui-lo de sua forma de duração. Começar a dizer os versos é entrar em uma dança verbal (VALÉRY, 2011, p.13).

Percebo a dança, nesta pesquisa, como um movimento da palavra, da dita e da silenciada. A dança é uma roupagem poética, tecido, textura e temperatura colados no corpo, emergindo dele. Para entender esse movimento poético que escapa, cala e grita, eu preciso, a todo custo, vestir-me de palavra.

2 DESPIDA DO POETA

Num primeiro momento, concentrei-me no treinamento energético. A ordem do dia era começar com o espreguiçamento, permanecer no nível baixo, investigar alongamentos no chão – é incrível dar-se conta da infinidade de possibilidades de movimento do corpo –, nesta etapa, realizo a extensão e a contração do corpo de modos nunca antes experimentados por mim, ultrapasso um pouco dos meus “limites” e desvelo novos horizontes dos tendões, músculos, pele e ossos. No chão, passo para uma sequência de exercícios que trabalha a relação do corpo com a gravidade, com o seu peso; ainda deitada, realizo espreguiçamentos mais longos até começar a apoiar-me nas alavancas do corpo, mãos-braços e pés-pernas, colocando o peso do corpo nos membros – experimento até apoiar todo peso na cabeça, na bochecha, desafio-me! –, articulando os dedos das mãos e dos pés no solo; oscilei as velocidades e busquei um “controle” do corpo, de uma velocidade rápida para a pausa, por exemplo. Com a experiência das velocidades, os pistões (articulações) que amorteciam na relação gravidade-peso, passaram a funcionar como propulsores, lançando o corpo para o ar, gerando um deslocamento rápido pelo espaço. As indicações eram vocalizadas pela professora, que, em seguida, disparou-me a imagem da cinesfera, essa esfera que move o corpo e é carregada por ele quando movimenta-se. A cinesfera apresenta-se a mim como uma grande bolha, a qual posso sentir com a palma das mãos e a sola do pé; por vezes, tento rompê-la e percebo o aumento de esforço muscular nesta ação, como se eu empurrasse o ar, às vezes, deixo-a “conduzir-me”, e observo uma “soltura” no mover, como pisar em nuvens, pouca gravidade e um cuidado ao liberar o peso no espaço.

Neste dia, pela primeira vez, na investigação prática, não só utilizei figurinos – sobrepus duas saias em um vestido –, como também fui observada pela fotógrafa Ludmila Almeida, que realizou registros fotográficos e em vídeo. Já na preparação do corpo, descrita anteriormente, relacionei-me com essas roupas, seus tecidos, texturas e temperaturas. Os registros de mídia e a minha própria observação, durante o processo, revelam a tentativa de explorar novos movimentos com esses figurinos, que trancavam, enrolavam, deslizavam e influenciavam nas minhas “escolhas”, nos gestos, nos alongamentos, na dança que se despia em mim. Esta materialidade nova, o figurino, influenciou consideravelmente minhas ações. Além disso, a presença da fotógrafa causou certa confusão em vários momentos, “estou fazendo isso, porque estou sendo observada? Estou fazendo desse modo, porque eu quero? Por que, afinal, estou fazendo assim e não de outra forma?” Essas questões também

surgiram pela primeira vez, durante o processo, tudo isso no decorrer das movimentações, o corpo não havia parado ainda, eu não podia parar. Interferência do olhar. Momento da recepção. Será que a presença desse espectador contribui para revelar ou para esconder?

Após a preparação do corpo, a professora Tatiana adentrou no meu processo com três cadeiras e uma antologia dos principais poemas heteronímicos de Fernando Pessoa nos braços. Ela posicionou cada cadeira em um canto da sala de três modos diferentes: cadeira deitada, cadeira sentada e cadeira virada. Ao colocar a primeira cadeira, veio a voz. Ela disse com bastante volume: “Eu um”; e assim, sucessivamente, até a terceira, “eu dois”, “eu três”. Sem demora, entendi que cada cadeira representava um heterônimo de Pessoa, presumi que seriam os mais conhecidos: Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Eu não podia parar de mover-me, e fui aproximando-me da primeira cadeira, em que a professora estava debruçada abrindo o livro. A primeira leitura foi de algumas odes de Ricardo Reis.

A professora iniciou com “Sofro, Lídia, do medo do destino./ A leve pedra que um momento ergue/ As lisas rodas do meu carro, aterra/ Meu coração.[...]” (PESSOA, 2016, p.120). Meu corpo parecia seguir o ritmo daquela voz, a cada verso e suas pausas o movimento também parava e, se as palavras eram vocalizadas com mais volume, eu acelerava as movimentações, as quais eram curtas e breves. Parece-me que a dança estava mais influenciada pela entonação e pelo volume de cada palavra, do que pelos sentidos que ela pudesse evocar. Com a palavra “sofro”, por exemplo, o movimento começou nas costas, articulando a coluna e expandindo para as mãos lentamente, no nível baixo, sentada nos calcanhares, segurei uma das saias e enrolei-a rapidamente até que coubesse toda nas minhas mãos, com a mesma agilidade, soltei-a e deitei de bruços. Ela continuou com um tom “convencido”, “[...] Não vale a pena/ fazer um gesto./ Não se resiste/ Ao deus atroz/ Que os próprios filhos/ Devora sempre.[...]” (PESSOA, 2016, p.94), e sentada, afastei os braços e as pernas, executei gestos com as mãos que conversavam com os pés, sincronizados, como se um fio invisível os conectasse. As mãos abriam e fechavam, torciam os punhos, os pés flexionavam até contrair as pernas com bastante rigidez. O tono dos músculos equiparava-se à tonicidade das sílabas, à tonalidade da voz – GESTos, CONTRAIR-relaxar; reSISte, CONTRAIR-relaxar; deVOra, CONTRAIR-relaxar. Ainda nas odes de Reis, leu-se “Coroai-me de rosas,/ Coroai-me em verdade/ De rosas –/ Rosas que se apagam/ Em frente a apagar-se/ Tão cedo!/ Coroai-me de rosas/ E de folhas breves./ E basta.” (PESSOA, 2016, p.95), seguido de “[...] E o resto, as outras coisas que os humanos/ Acrescentam à vida,/ Que me aumentam na alma?/ Nada, salvo o desejo de indiferença/ E a confiança mole/ Na hora

fugitiva.” (PESSOA, 2016, p.115). Os movimentos seguiram no ritmo da leitura, meus olhos abertos seguiam os gestos das mãos, que seguravam as pontas da saia e depois passavam pelo rosto e cabelo. Na palavra “basta”, um dos braços caiu, como se me deixasse levar pela ação da gravidade, o braço “jogado” ao chão, “seria uma não-ação”? No intervalo de um poema para outro, continuei movendo, sentada nos calcanhares, vou com os braços e a cabeça ao solo. Na última Ode lida, comecei a tirar a primeira saia, deixei-a por algum tempo tapando minha cabeça, passei as mãos por fora do tecido, como se quisesse encontrar e sufocar cada parte do rosto, os dedos caminharam com a leitura, até despir-me de Ricardo Reis. Deixei-o na saia, perto da primeira cadeira.

“VEM, NOITE ANTIQUÍSSIMA E IDÊNTICA, / NOITE RAINHA NASCIDA DESTRONADA, / NOITE IGUAL POR DENTRO AO SILÊNCIO, NOITE / com as estrelas lantejoulas rápidas / no teu vestido franjado de infinito [...]” (PESSOA, 2016, p.174). Álvaro de Campos vem aos brados, e o corpo, como se gritasse com o movimento acelerado, intenso e expansivo, um sobe e desce do nível baixo ao alto, o solo puxa e expulsa o corpo. Sensação de medo pelo tom de voz, como se eu tivesse que fugir de algo enorme que vinha na minha direção. As pernas correm, mas não saem do lugar. A mão escorre por todo o corpo limpando as palavras que irritam a pele. Os gritos voltam em “VEM SOLENÍSSIMA, / SOLENÍSSIMA E CHEIA / DE UMA OCULTA VONTADE DE SOLUÇAR, / Talvez porque a alma é grande e a vida pequena, / E todos os gestos não saem do nosso corpo, / E só alcançamos onde o nosso braço chega / E só vemos até onde chega o nosso olhar.” (PESSOA, 2016, p.175). Numa força contrária, os gestos escapam do corpo com muita agressividade, as palavras naquele tom de voz remetiam uma violência, de mim para mim. Alguns movimentos parecem mais literais que os outros, por exemplo, no verbo “soluçar”, o peito movia-se como se levasse socos, ou na palavra “braço”, era sempre o braço que se movia de súbito, como se puxado por um fio de marionetes.

A voz de Campos glorificando a noite continua em alto volume e pressa, “[...] Apanha-me do meu solo, malmequer esquecido, / E entre ervas altas malmequer assombrado,/ Folha a folha lê em mim não sei que sina,/ E desfolha-me para teu agrado,/ Para teu agrado e fresco. [...]” (PESSOA, 2016, p.176). Os movimentos agora oscilam de muito rápido para muito lento, o corpo nesse solo de inquietação sente-se apanhado, uma mão finca o chão, enquanto a outra puxa o quadril e o tronco para o teto. Na palavra “folha”, movimentos circulares, primeiro dos punhos e mãos, depois o tronco embalado em todas as direções, olhos fechados, corpo entregue [desfolha-me para teu agrado, para teu agrado...]. Os gritos da voz abafam-se nos versos “A lua começa o seu dia.[...]/ E a mão de

mistério abafa o bulício, / E o cansaço de tudo em nós que nos corrompe/ Para uma sensação exata e ativa da Vida!” (PESSOA, 2016, p.177). A dança logo sossegou, tornou-se demorada em cada gesto, voltei-me para o tecido da segunda saia e a embrulhei contra o peito, até abandoná-la perto da cadeira de Álvaro de Campos.

A professora caminha na direção de Alberto Caeiro, e eu subo ao nível alto, um dos braços indicando sentidos, sem deixar o corpo ir. As mudanças de direção ficam rápidas e criam giros, a partir dos movimentos do braço, ao mesmo tempo, a leitura entoada mansamente de Caeiro inicia: “Ah! Querem uma luz melhor que a do Sol!/ Querem prados mais verdes do que estes!/ Querem flores mais belas do que estas que vejo!/ A mim este Sol, estes prados, estas flores contentam-me.” (PESSOA, 2016, p.84). A atmosfera muda completamente, o corpo fica mais receptivo, menos arredio. Abri os braços e o peito deixando a voz macia repousar. Segui com a leitura de outro poema do mestre sensacionista, inconfundível, “[...] segui o caminho para onde o vento me soprava nas costas./ Assim tem sido sempre a minha vida, e/ assim quero que possa ser sempre –/ Vou onde o vento me leva e não me/ sinto pensar.” (PESSOA, 2016, p.85). Sentia o vento no corpo e o corpo no vento, os movimentos pareciam criar uma imagem de natureza, eram tanto leves quanto enraizados, “voava” e “enterrava”. “Penso em ti e dentro de mim estou completo” (PESSOA, 2016, p.62), invisto no deslocamento pelo espaço, caminhadas com o metatarso, fazendo ondas ou um pêndulo com o quadril. Na palavra “completo”, passo “as costas” das mãos no rosto, não como carícia, mas como se o limpasse – “da completude? Do pensar?. Não sei. Sensação de esgotamento. Início do fim. Ela leu o último poema, “O amor é uma companhia./ [...] Todo eu sou qualquer força que me abandona./ Toda a realidade olha para mim como um girassol com a cara dela no meio.” (PESSOA, 2016, p.63). Os gestos partiam dos membros superiores, do tronco e do pescoço, num “deixar-se levar”. O corpo mostrava-se complacente e flexível às palavras entoadas, pelo menos àquelas que eu percebi ressoar no movimento, “companhia”, “força”, “realidade”, “girassol”. Às vezes, voltava ao nível baixo por um momento e logo impulsionava para o alto. Fui diminuindo a velocidade. Voltou a preocupação com a espectadora, “fiz o que fiz por mim, pela presença dela, o que fiz e por quê?”. Finalizei limpando o rosto cansado e despindo o vestido – o Alberto Caeiro –, deixando-o na cadeira e cessando o movimento, logo que a voz silenciou.

2.1 SEGUI O CAMINHO PARA ONDE O VENTO ME SOPRAVA NAS COSTAS¹¹

Se elaborássemos uma retrospectiva dos trabalhos artísticos, que relacionaram dança e palavra, reconheceríamos uma infinidade de atores, diretores, bailarinos e coreógrafos do Oriente ao Ocidente, desde as primeiras civilizações até às manifestações mais contemporâneas do humano – como as produções do bailarino e coreógrafo Mats Ek, ou a peça “A Casa de Bernarda Alba”, do escritor espanhol Federico García Lorca. Numa espécie de recorte das inúmeras pesquisas nesse âmbito, investigamos em plataformas nacionais de cunho acadêmico, de 1990 até hoje, os estudos que se aproximam da temática, da metodologia, da epistemologia ou mesmo da proposta desta pesquisa de dissertação.

A pesquisa pelo “estado da arte” tem caráter bibliográfico, além de visar o mapeamento e discussão de determinada produção acadêmica, em diversas áreas do conhecimento. Nesse caso, o levantamento desses dados tenta responder quais aspectos são destacados em diferentes circunstâncias espaço-temporais, além de possíveis propostas de trabalho de dissertações, teses e artigos, os quais investigam as relações possíveis entre a Dança e a Palavra, no âmbito acadêmico brasileiro. As plataformas, as quais mais contribuíram para a elaboração do estado da arte para esta pesquisa foram: o Banco de Teses e Dissertações da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), o Portal ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas) e periódicos: Revista Brasileira de Estudos da Presença e Revista Sala Preta.

Nesses repositórios, encontrei inúmeros resultados, a partir dos descritores “literatura e dança” e “leitura e dança”. Com a leitura dos respectivos resumos dos trabalhos encontrados, selecionei os que poderiam aproximar-se em temática ou metodologia do estudo proposto. Para filtrar os resultados, busquei em seus conteúdos palavras como: recepção, tradução, transposição, interdisciplinaridade, dança, palavra, voz, oralidade, literatura, escrita, leitura, sensação, improvisação, criação, poética, linguagem, corpo e performance. Primeiro, destaco esses termos, para averiguar a forma com que estão sendo abordados nas nove pesquisas selecionadas, distribuídas em três teses, cinco artigos e um ensaio.

Das teses de doutorado encontradas, analisei: “Literatura e dança: duas traduções de obras literárias para a linguagem da dança-teatro” (JESUS, 1996), “O corpo e seus textos: o estético, o político e o pedagógico na dança” (COSTA, 2004) e “Sade na dança: um processo artístico em redes de saberes” (GATTI, 2010).

¹¹Fragmento de poema de Alberto Caieiro (PESSOA, 2016, p.85), “Não sabia por caminho tomar/ Mas o vento soprava forte, varria para um lado,/ E segui o caminho para onde o vento me soprava nas costas”.

O estudo de Adilson Nascimento de Jesus (1996), “Literatura e dança: duas traduções de obras literárias para a linguagem da dança-teatro”, considera a relação da obra literária com a linguagem da dança como uma *tradução* do corpo. A partir da leitura e da tradução gestual de três contos de Clarice Lispector e de Jorge Luis Borges, o grupo Dialêto Dança criou dois espetáculos de dança. O autor tem como ponto de partida a subjetividade criativa do Butoh¹² e o processo de criação desenvolvido por Maura Baiocchi, para destacar a questão do “gesto metafórico”. Jesus (1996) afirma que o que aproxima os autores literários desses processos criativos em dança é o caráter metafórico da linguagem.

A pesquisa de Jesus constata que a leitura literária gera imagens, criadas pelo nosso “imaginário”, isto é, o que imaginamos, a partir da palavra escrita, cria um “subtexto”. O subtexto apresenta outros sentidos e “novas metáforas”, os quais buscam estabilizar-se em alguma “forma”, o gesto ou a dança, por exemplo. Nesse caso, o autor compreende que o gesto materializa o subtexto, a partir da palavra, considerando o conceito de “imaginação” trabalhado por Bachelard¹³. O elemento que destaco, nesta pesquisa, é a questão da “pluralidade do sentido” que tanto a linguagem literária, como a dança podem apresentar. O autor percebe que a leitura dos contos reverbera no corpo algo cujo sempre esteve nele, como um reconhecimento das sensações. O conceito de *tradução* distancia-se da perspectiva adotada nesta pesquisa, na relação dos conceitos com a descrição do processo criativo, uma vez que o meu olhar não é o da Crítica Literária ou o da definição de gênero literário. Não se traduz o texto poético, de modo a estar atento à interpretação dos sentidos dados, mas percebe-se a palavra poética como “presença”, “acontecimento”, no movimento dançado.

Na tese de Elaine Melo de Brito Costa (2004), “O corpo e seus textos: o estético, o político e o pedagógico na dança”, a autora considera a composição coreográfica uma escrita da dança. O texto dançado pelo corpo do bailarino é um texto de “movimentos cênicos”, os quais podem dividir-se em três ramificações: a) o texto estético: da criação do Belo no próprio corpo; b) o texto político: da relação com o outro, a dança como um acontecimento político; e c) o texto pedagógico: da urgência do ensino da dança que perpassa pelas questões estéticas e

¹²Ankoku Butoh é uma dança que surgiu no Japão pós-guerra, que questionava as artes formais tradicionais. Criada por Tatsumi Hijikata (1928 -1986) e Kazuo Ohno (1906 - 2010). Segundo Caldeira (2009, p.63), “a movimentação é lentíssima como se cada mover não fosse apenas muscular, mas custasse cada órgão do corpo dos bailarinos [...]. A dança ‘butoh’ nos apresenta a crueldade, a terrível realidade do homem frente a frente a seu século, sem máscaras, sem comiseração. É repulsiva, aterrorizante (enquanto se pensar na estética dominante), porque é verdadeira na sua essência. É muito duro se ver essa realidade. Os corpos dos bailarinos-atores são vivos, móveis. Os espasmos sucessivos, as contrações arrepiantes são revelações íntimas de cada um, não de cada um deles - isso é o mais terrível e o mais excitante - mas revelações de cada um de nós”.

¹³Gaston Bachelard (1884-1962) foi um filósofo e poeta francês, cujas principais proposições para a filosofia das ciências foram a historicidade da epistemologia e a relatividade do objeto. O pesquisador, nesse caso, utiliza o conceito de *imaginação* trabalhado por Bachelard na obra “O ar e os sonhos”, escrita em 1943.

políticas. Nesse estudo, a autora utiliza a abordagem do “corpo-vivido” de Merleau-Ponty¹⁴, para explicar que a experimentação significativa na dança auxilia o corpo na construção do movimento e transforma seu mundo vivido na ampliação de técnicas e movimentos (COSTA, 2004).

De acordo com Costa (2004), a composição coreográfica é criada no compartilhamento de mundos vividos, na historicidade dos corpos. Além disso, a pesquisa revela que a elaboração do texto dá-se na relação entre o criar e o experimentar, na relação do corpo com o mundo, com suas experiências e afetos. A autora recorre ao conceito de “visão” de Merleau-Ponty, a fim de afirmar que uma visão para além dos olhos é redimensionada pelo corpo e para o que foi vivido por ele (COSTA, 2004, p.33). A pesquisa desenvolvida por Costa (2004) concentra-se no viés da Fenomenologia da Percepção. Debruçar-me sobre o processo de leitura poética e de escrita do corpo, pode aproximar a investigação ao aspecto do mundo sensível, da experiência corporal e da dimensão expressiva da linguagem, uma vez que o processo de criação pode ser definido pela relação que o artista estabelece entre as coisas externas e a sua interioridade. O filósofo aborda a noção de uma “consciência perceptiva solidária” com o corpo, isto é, a maneira pelo qual esse corpo vivido instala-se no mundo ganhando e doando significação, que, posteriormente, é substituída pela noção de *carne*, de um visível que se vê, um tocado que se toca (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 162). O conjunto de percepções no movimento dançado dá-se nessa tangibilidade, num algo exterior que contamina algo no interior.

Em “Sade na dança: um processo artístico em redes de saberes”, Daniela Gatti (2010) apresenta uma proposta conceitual, para explicar a integração entre os saberes no processo de criação do espetáculo *Vícios e Virtudes – Drama em Dança*, que se apropriou dos romances do autor iluminista francês Marquês de Sade (1740 – 1814), *Justine, os Infortúnios da Virtude* (1791) e *Juliette, a Prosperidade do Vício* (1801). A autora (GATTI, 2010) considera a “imaginação” e a “percepção” como elementos fundamentais no desenvolvimento dos processos criativos. Na leitura literária, a autora percebe a ocorrência de uma “apropriação poética” em que o bailarino recria a narrativa “sadeana”, reconstruindo-a com um novo

¹⁴Maurice Merleau-Ponty (1908 – 1961) foi um filósofo fenomenólogo francês. “A grande preocupação de Merleau-Ponty consiste em exigir que a ciência e a filosofia se questionem, questionando seus conceitos fundamentais (sujeito-objeto, fato-essência, ser-consciência, real-aparência), conceitos usados sem que se perceba que já carregam uma interpretação da realidade, da experiência e do sentido. (...) O corpo apresenta aquilo que sempre foi o apanágio da consciência: a reflexividade. Mas apresenta também aquilo que sempre foi apanágio do objeto: a visibilidade. (...) A descoberta do corpo reflexivo e observável leva Merleau-Ponty a mostrar que a experiência inicial do corpo consigo mesmo é uma experiência em propagação e que se repete na relação com as coisas e na relação com os outros” (MERLEAU-PONTY, 1984).

sentido, gerando uma outra obra. Durante as improvisações na dança, o corpo vai reagindo às imagens, de forma a apresentá-las em símbolos, objetivando-as em “movimentos reais”, ou seja, o corpo busca representar as paisagens corporais imagéticas por meio das paisagens corporais reais (GATTI, 2010). Nesse sentido, a apropriação poética torna-se um processo de “presença” do texto e do acontecimento na criação cênica, numa tentativa de “ser” a obra.

A fim de entender a construção do espetáculo, Gatti (2010) aborda o conceito de “polaridades” advindo do pensamento de Heráclito¹⁵, para quem tudo é regido pela dialética, tensão e revezamento dos opostos, desenvolvido, posteriormente, por Jung¹⁶. Segundo Gatti (2010), o processo criativo que relaciona Literatura e Dança, iniciou com dicotomias e elementos opostos de “relações binominais” (vícios e virtudes), numa dinâmica de “forças opostas”: “claro e o escuro, grande e pequeno, delicado e agressivo, direto e indireto, céu e terra, forte e fraco, cheio e vazio” (GATTI, 2010, p.59).

Na criação do espetáculo, a autora infere que o intercâmbio entre a percepção individual do bailarino em contato com a percepção coletiva do grupo tornou o processo artístico, um processo em “rede”. A denominada “rede de saberes” trata de um método, o qual envolve a escolha da obra ou tema, numa estratégia de leitura, pela interligação de diversos saberes. Nesse eixo “interdisciplinar”, os movimentos constroem uma gramática própria, torna-se dança e gera seu próprio texto, “o corpo-texto se remete ao processo criativo na construção da interação com as demais áreas” (GATTI, 2010, p.166). Gatti (2010) compreende que os diferentes momentos de atuação do corpo no processo criativo estão pautados na imaginação. Não há como desconsiderar o papel da imaginação no processo de criação desta pesquisa, uma vez que esta pode apresentar-se como uma potencialidade ao ato

¹⁵Heráclito de Éfeso (aproximadamente 535a.C. - 475a.C.) foi um filósofo pré-socrático. Heráclito considerava o *Logos*, a unidade fundamental de todas as coisas, uma unidade de *tensões opostas*. “Esta teria sido sua grande descoberta: existe uma harmonia oculta das forças opostas, ‘como a do arco e da lira’ (D 51). A Razão (*Logos*) consistiria precisamente na unidade profunda que as oposições aparentes ocultam e sugerem: os contrários, em todos os níveis da realidade, seriam aspectos inerentes a essa unidade” (OS PENSADORES, 1996, p.30).

¹⁶As considerações teóricas sobre a proposta analítica de Carl Gustav Jung (1875-1961) baseiam-se, primeiro, em uma concepção ontológica do mundo e do ser humano baseada na totalidade que compreende consciente e inconsciente. Do ponto de vista epistemológico, o conhecimento e o autoconhecimento são considerados como indissociáveis e a proposta epistemológica básica da Psicologia Analítica é viabilizar o conhecimento do inconsciente. Salienta-se que o conceito central da psicologia analítica é a individualização, ou seja, o processo psicológico de integração dos opostos, incluindo a relação do consciente com o inconsciente, mantendo a sua autonomia relativa. A partir de seus estudos, Jung (1916) assumiu a existência do que ele denominou de *inconsciente coletivo* que, seria composto por uma tendência à sensibilização de elementos como imagens e símbolos, a partir de um apelo universal. Esses símbolos de importância coletiva seriam os conhecidos arquétipos. A proposta de intervenções clínicas de Jung consistia justamente em explorar o diálogo entre os conteúdos inconscientes e os arquétipos, e seria justamente a distância entre esses elementos a origem do adoecimento psíquico (JUNG, 1991).

criador. Os relatos apresentam as associações da artista nas experimentações e evidenciam o quanto a imaginação pode ser transformadora nos procedimentos utilizados.

Na ação proposta de “enraizamento”, as imagens perturbavam. Me vi sozinha numa ponte estreita de madeira que cruzava um penhasco, a ponte era diferente, meio torta e instável. Mas dos meus pés saíam raízes luminosas que prendiam em algo lá embaixo. Eu não tive medo. As raízes me deram estabilidade e força. Aos poucos a imagem foi sumindo. Estava de olhos fechados na sala de ensaio e percebi que meu pensamento conduzia as movimentações, as premeditava. Quando vi isso, resolvi alterar a velocidade de muito rápido para muito lento e vice-versa. Não consigo esquecer a ponte. Ela estava quebrada.

Dos artigos e ensaios encontrados nas plataformas, sobressaem seis trabalhos. Um artigo, publicado na Revista Sala Preta, “Desejos de voz e palavra em Ditos e Malditos” (DANTAS, 2011). Dois artigos publicados nos anais das reuniões da ABRACE, “O Corpo-Leitor: agenciamentos entre a palavra poética e o gesto dançado” (CARVALHO, 2012) e “Corpo-Texto / Texto-Corpo: uma relação intertextual entre dança e texto” (GATTI, 2013); dos trabalhos publicados na Revista Brasileira de Estudos da Presença, selecionamos dois artigos, “Desejos de voz e palavra em Ditos e Malditos” (DANTAS, 2011) e “Os Corpos que Dançaram suas Vozes” (BIANCALANA, 2016) e um ensaio, “Uma Alma que Dança ou Despenca: corpo e presença na experiência literária” (DINIZ, 2017).

O artigo de Mônica Fagundes Dantas (2011), “Desejos de voz e palavra em Ditos e Malditos”, propõe uma reflexão a respeito da utilização da voz, da palavra e de textos, para a criação coreográfica contemporânea. A pesquisa de Dantas procede de uma análise dos processos criativos e cenas do espetáculo “Ditos e Malditos: Desejos da Clausura” (2009), do Terpsí Teatro de Dança. Sua pesquisa fundamenta-se com a perspectiva teórica de Michèle Fevre, historiadora da dança. Dantas descreve algumas cenas do espetáculo, na tentativa de analisar como os dançarinos usam a palavra lida e pronunciada. Conforme a autora, “a palavra é dança, participa da gestão da energia no corpo que se move, o conteúdo linguístico modula o dançante e é modulado por ele” (DANTAS, 2011, p.149). Nas palavras de Dantas (2011, p.150), Fevre apresenta as diversas possibilidades e efeitos do uso da voz e da palavra na “obra coreográfica”, por exemplo, a utilização de línguas inventadas ou estrangeiras cujos sentidos são mais percebidos pela “modulação e singularidade fonética do que pelo uso de

códigos sintáticos e semânticos” – *Parece-me que a dança estava mais influenciada pela entonação e pelo volume de cada palavra, do que pelos sentidos que ela pudesse evocar.*

Segundo Dantas (2011, p.150), a palavra pronunciada, no espetáculo analisado, apareceu, principalmente, por meio de fragmentos de textos na “comunicação direta” com o público, incluindo o espectador na cena. A autora compreende que o texto serve de “partitura melódica”, frente a uma “interdependência” entre a voz, a palavra e o corpo em movimento (DANTAS, 2011, p.152). Percebe-se, na investigação de Dantas, que o texto é um elemento propulsor na criação coreográfica e contribui para “instaurar atmosferas específicas”, no entanto, sua utilização não é preponderante na criação dessas atmosferas. Portanto, mesmo que a palavra pronunciada em cena produza sentidos à dança, na concepção da autora, ela não define os movimentos coreográficos, “o texto dito por vezes contamina a dança com o peso informativo e emocional que ele porta, mas não se sobrepõe ao coreográfico. A palavra não é mais eloquente do que os corpos dançando” (DANTAS, 2011, p.155). A pesquisa de Dantas proporciona outro e possível ponto de vista para a relação “palavra e movimento dançado”, a qual parece diminuir o grau de interferência dos textos no processo de criação e nas coreografias. Sabe-se do “peso” da palavra, mas afirma-se que a dança destaca-se no momento da recepção. Isso posto, percebemos o caráter intransferível e individual de cada processo de criação cuja experiência difere na percepção. De certo modo, direcionamos nosso olhar para aquilo que queremos encontrar na investigação e as narrativas evidenciam o modo como nos relacionamos com cada elemento da pesquisa.

A investigação de Eliane Carvalho (2012) traz possíveis contribuições da palavra poética nos processos criativos em dança, na tentativa de comprovar a existência de um “corpo-leitor”. Para conceituar a relação “corpo-palavra” no “corpo-leitor”, a autora utiliza os conceitos de “agenciamento” e “plano de imanência”, dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, “corpo-paradoxal”, desenvolvido pelo filósofo José Gil, e ainda a definição de “pré-movimento”, apresentada pelo professor Hubert Godard. O estudo desses conceitos e a análise da experimentação do corpo com a palavra poética evidenciam o ponto de contato entre a literatura e dança no seu “impulso afetivo”, o qual mobiliza a criação. A pesquisa revela que a percepção do poético intensifica e amplifica as sensações no corpo, gerando um “plano corporal dançante”.

Apesar dos conceitos de agenciamento e de plano de imanência não constituírem o referencial teórico desta dissertação, a concepção e relevância, dada pelo autor, de “percepção do poético” corrobora na busca por conceitos que possam definir esse “estado” no processo de criação. Acreditamos na possibilidade dessa percepção dar-se como uma “escuta”, a qual

ocorre por todos os poros e sentidos do corpo. Na experimentação com o texto poético, a leitura torna-se uma extensão da matéria corpórea e pode reconstruir, na interioridade, o modo como percebo e relaciono-me com o mundo exterior, instaurando uma pedagogia por meio do processo criativo.

Daniela Gatti (2013), em “Corpo-Texto / Texto-Corpo: uma relação intertextual entre dança e texto”, propõe o corpo na concepção de “corpo-texto”, como um modo de “representação cênica” nos processos criativos em dança. O texto é tomado como gerador de sentido e articulador de uma “presença” do corpo que escreve em movimentos, os gestos tornam-se texto, escritura. A autora fundamenta essa discussão, a partir da noção de “intertextualidade”, em Julia Kristeva. Ao analisar o processo criativo de um espetáculo de dança baseado na leitura literária, sob o eixo metodológico da “rede de saberes”, desenvolvido em sua tese, Gatti destacou o estudo da semântica, para compreender os conceitos de sentido e significado na criação coreográfica. Assim, observa-se que o texto não pode ser analisado separadamente de outras áreas do conhecimento, mas integrando a palavra escrita com outras diversas manifestações artísticas, históricas e sociais. Apesar de não me adentrar no oceano da Semântica nesta pesquisa, reconheço a ideia de escrita do corpo na minha investigação, em que os movimentos dançados podem ser entendidos como a escrita de um texto poético. Observamos que o uso poético da palavra é um uso que compartilha e redimensiona os sentidos (os dados e os produzidos) e, na dimensão desta investigação, o uso da palavra “acontece” no movimento. A dança criada, a partir da poética do texto, é antes o processo, do que seu resultado final.

No artigo “Os corpos que Dançaram suas Vozes”, Gisela Reis Biancalana (2016) desenvolve uma aproximação entre a voz poética e o processo de criação em dança. A autora estabelece uma reflexão a respeito da importância de entender a voz como corpo em movimento. O estudo parte de uma experimentação prática com uma turma do curso de Artes Cênicas da UFSM. Biancalana (2016, p.32) busca “pensar formas possíveis de construir procedimentos de criação envolvendo o trabalho vocal de performers na cena contemporânea”. Para tanto, indica-se que a diferença existente entre a materialização da voz cotidiana e da voz poética, equipara-se a diferença entre o movimento do dia-a-dia e a dança. Se a voz é também a vibração das cordas vocais somada à respiração, portanto voz é corpo e infere-se que ela pode gerar sensações corporais em quem a emite, modificando a imagem desse corpo para quem o observa (BIANCALANA, 2016, p.33). Biancalana (2016, p.33) afirma: “a palavra poética cria o gesto vocal”, e toda essa “corporeidade poética” é visível nas atitudes e escolhas de movimento do corpo em ação.

A experimentação da professora/autora com o grupo de atores consistiu na aplicação de mecanismos técnicos de voz/corpo – sons, palavras e frases –, improvisação, composição de “células matrizes de ação”, combinação das possibilidades diversas de movimento, culminando na criação de uma coreografia de dança. Segundo a professora, o trabalho iniciou tendo a voz somente como presença, sem impor significados. Ao longo do processo, a partir dos encaminhamentos propostos aos alunos, procurou-se “deixar que os sons emergentes das corporeidades em movimento se libertassem da mera experimentação para deixar aflorar os sentidos que dela transbordassem” (BIANCALANA, 2016, p.42). Como alicerce teórico, Gisela Biancalana apoiou-se nos estudos acerca da pedagogia da voz e de oralidade poética, de Sara Lopes e Paul Zumthor, respectivamente. O procedimento de criação, conforme a autora, manifestou “o quanto a palavra poética pode ampliar o poder potencial da palavra cotidiana quando emitida com a totalidade do corpo” (BIANCALANA, 2016, p.42). Observa-se que a experimentação com a palavra poética – neste caso, palavra pronunciada – viabiliza o “autoconhecimento” e o “controle consciente do movimento corporal”, alterando a percepção de si, tanto no espaço, no tempo, como no “ato de compartilhar”. O estudo de Biancalana coaduna os argumentos desenvolvidos nesta dissertação, sobretudo do ponto de vista epistemológico e metodológico, ao considerar o relato do processo de criação em dança, para dialogar com autores e conceitos acerca da poética. Além disso, evidencia esse processo como um processo “poeticopedagógico”, ao influenciar na construção do conhecimento, a partir da relação com o fazer poético.

O ensaio de Ligia G. Diniz (2017), “Uma Alma que Dança ou Despenca: corpo e presença na experiência literária”, propõe uma reflexão acerca da dimensão afetiva da leitura de textos poéticos e ficcionais. Nessa pesquisa, a autora desenvolve uma “reflexão sobre as potencialidades de ativação somática por meio de efeitos de presença disparados pelo texto literário” (DINIZ, 2017, p.478). Diniz compreende que nos aproximamos de um texto por meio das emoções e sensações, gerando imagens mentais e sensoriais no nosso corpo. A partir da fenomenologia de Merleau-Ponty – a qual investiga a intencionalidade da percepção, ou seja, os fenômenos do mundo material e do mundo sensível –, a autora (2017, p.481) intui que o texto literário opera como o mundo material, mas sendo um “mundo ficcional”, o qual exige do nosso corpo respostas aos seus estímulos. Nessa perspectiva, entende-se que o espaço em que estes estímulos, respostas, emoções, sensações convivem com as “memórias não refletidas” chama-se “imaginário”. Diniz (2017, p.481) revela que o pensamento desse filósofo é ainda insuficiente, para eliminar “a sujeição do corpo à razão”. Conforme o autor,

nas palavras de Diniz (2017, p.482), “toda vez que se experimenta uma sensação, sente-se que ela não diz respeito ao próprio ser”.

Segundo a autora, são as sensações e as emoções que conduzem o leitor ao mundo “real”, no espaço da imaginação, por meio de um “reflexo afetivo”. Diniz observa como ocorre a “mobilização dos afetos” ou a “ativação somática”, a partir da leitura de um texto literário. A questão é dialogada com outros autores e conceitos, como, Jean-Luc Nancy, a qual apresenta a percepção do sentido pensando o corpo no seu “limite” frente à ordem significante. O estudo também apresenta a contribuição de Alberto Manguel, o qual desenvolve sobre a leitura silenciosa na intimidade da cama, por exemplo, em que o corpo está disponível para “se tornar presença na imaginação” (DINIZ, 2017, p.488). Para este autor, a potência da literatura é também a de criar um mundo contrastante a este que nos circunda, sua proposta é que, por vezes, “o corte entre *dentro* e *fora* [realidade literária e realidade extra-páginas] forja um desacordo que elimina toda possibilidade de redundância e potencializa a força do imaginário” (DINIZ, 2017, p.488).

Diniz (2017, p.489) desenvolve uma ideia de “presença” como efeito sensorial e emocional, a qual introduz “a *imaginação* como dimensão da experiência literária em que acessamos o mundo de modo não conceitual”. Pautada na concepção de Hans Ulrich Gumbrecht, em que a presença possui um aspecto de evento (DINIZ, 2017, p.489), a autora observa como os “objetos” – o texto literário, por exemplo – do mundo “tocam” corpos humanos numa dimensão espacial e não temporal. Diniz também aborda a ideia de “ler por *Stimmung*” desenvolvida por Gumbrecht, “os efeitos de *Stimmung* seriam espécies de correlatos somaticamente produzidos dos efeitos de presença na qualidade de impactos produzidos pela percepção sensorial sobre nossos corpos” (DINIZ, 2017, p.491). Ler por *Stimmung*, na interpretação de Ligia Diniz (2017, p.491) significa fazer surgir do texto sua natureza de “coisa”, entregar-se afetiva e corporeamente à leitura, ir além do “mundo concreto” do texto para a “presentificação” da sua “atmosfera”. Por fim, a autora conclui e propõe que “a imaginação é, na experiência literária, a dimensão de presentificação das coisas do mundo à consciência e, com isso, potencial catalisadora de efeitos de presença” (DINIZ, 2017, p.500).

Durante um dos procedimentos de criação, vi um livro aberto – ou ele era gigante ou eu muito pequena. Eu estava no meio das linhas e conforme me movimentava, as palavras

saíam do lugar, dançavam. Não pareciam ser da minha língua, e eu não quis saber o que estava escrito. O que me chamou a atenção foi o aspecto de vida que elas tinham. Deitei numa das linhas que permanecia reta, e, com os dois pés, tentei empurrar a linha de cima. Entortei algumas palavras. Uma energia passou pelas minhas pernas, vinha do esforço mesmo, elas estavam pesadas. Depois disso, uma página queria virar, numa reversão meu corpo acompanhou a imagem. O número (nove), no canto superior da página, tinha uma expressão carrancuda e me encarou por um tempo. Tive vontade de correr, corri em círculos de olhos fechados, as palavras me perseguiram no ar, próximo à minha cabeça. Tudo dispersou. Linha tênue. Me vi no espelho que estava na sala, mas, por um momento, não me reconheci. Me aproximei. É assim que as pessoas me veem? Cheguei bem perto. Olho no olho. Que susto! Outra mulher parecia me encarar. A expressão dela não parecia ser a minha. O reflexo parecia ser muito real. Havia uma matéria, eu quase pude tocá-la. Fiquei com medo e desviei o olhar. Não queria esse encontro. Caminhei. Pés formigando. Senti meus órgãos movimentando-se com a respiração ofegante. Também senti o sangue pulsando nas veias dos braços até a ponta dos dedos. Estranho e interessante. Eu sou esse todo. E o nada também. Eu existo? 9999999999...

O ensaio dialoga intimamente com esta pesquisa e revela aspectos primordiais do referencial adotado. A pesquisa de Diniz contempla tanto a recepção do texto literário, quanto a *presentificação* dos sentidos produzidos na leitura, aproximando-se dos questionamentos versados nesta dissertação. Percebemos, nas narrativas desta pesquisa, a presença sutil desses “impactos” ocasionados na relação palavra e movimento dançado. Com os estudos e propostas supracitadas, constatamos os tantos e possíveis caminhos na investigação de pedagogias do processo de criação em dança. Por meio da análise do “estado da arte”, o objeto de pesquisa tornou-se mais claro e acessível, uma vez que recortamos uma das suas características, para realizar uma reflexão ética e coerente com as possibilidades desse tipo de estudo. A próxima seção deste texto evidencia o caminho epistemológico escolhido, para a compreensão do tema, da relação palavra e movimento dançado no processo de criação.

2.2 OS MEUS VERSOS QUE ARRASTAM O CARRO DOS MEUS NERVOS¹⁷

A atmosfera mudou completamente, o corpo ficou mais receptivo, menos arredio. Abri os braços e o peito deixando a voz macia repousar.

A voz suscita uma presença na ausência dela mesma. Esse corpo em movimento recebe a voz, não só por meio da escuta, mas com todas as partículas que o constitui. A “voz que repousa no peito” não me parece uma metáfora, significa que as palavras vocalizadas penetram na pele até o seu osso esterno. O movimento de abrir os braços possibilita essa imagem da voz repousando no peito, como se o poema lido, de uma forma mais “mansa”, não só mudasse a atmosfera externa, como também a interna, ou seja, interfere na relação do corpo no espaço e do espaço no corpo. Refiro-me, nessa circunstância, ao que Paul Zumthor (2010, p.16) descreve como o “efeito sensorial que a palavra pronunciada parece poder preencher”. O autor delinea uma análise detalhada da voz, sendo ela, a representação do corpo que a emana. *O tono dos músculos equiparava-se à tonicidade das sílabas, à tonalidade da voz – GESTos, CONTRAIR-relaxar; reSISte, CONTRAIR-relaxar; deVOr, CONTRAIR-relaxar.*

Em sua obra “Introdução à poesia oral”, Zumthor traça os aspectos históricos e mitológicos do estudo da voz, com ênfase nas questões fonológicas e antropológicas. O estudo científico da voz manifesta a importância do papel das tradições orais para a história da humanidade. Sua investigação, nessa obra, pauta-se na seguinte problemática: “Há uma poeticidade oral específica?” (ZUMTHOR, 2010, p.8). Primeiro, vale sublinhar que o autor considera a palavra como a linguagem “fonicamente realizada na emissão da voz” (ZUMTHOR, 2010, p.11), isso quer dizer que é impensável, a partir desta perspectiva, a linguagem sem a voz. A voz “constitui um acontecimento do mundo sonoro do mesmo modo que todo movimento corporal o é do mundo visual e tátil.” (ZUMTHOR, 2010, p.13). Seja na comunicação, na conservação da tradição, nas narrativas, nos rituais religiosos e míticos, segundo Zumthor, a voz ultrapassa a palavra, e a “linguagem nela transita”. Os sentidos que se refazem, a cada instante, podem ser estabelecidos pela tríade: o órgão que forma o som, este que dele emana e a palavra assim pronunciada.

No decorrer de sua obra, o autor não se limita ao estudo da *poesia oral*, mas estende à noção de *literatura oral*, apresentando uma série de tensões e controvérsias, como a diferença entre os termos folclore e popular, entre popular e oral, entre os tipos de textos de poesia oral

¹⁷Fragmento da ode de Álvaro de Campos (PESSOA, 2016, p.207), “Saudação a Walt Whitman” – “[...] Por isso é a ti que endereço/ Meus versos saltos, meus versos pulos, meus versos espasmos/ Os meus versos-ataques-históricos,/ Os meus versos que arrastam o carro dos meus nervos [...]”.

do continente americano, além de exemplificar e descrever outros gêneros orais – conto, provérbio, epopeia. O autor também apresenta, brevemente, a poetização teatral e a qualidade própria da voz, especialmente a respeito da tradição teatral japonesa, afirmando que a voz é anterior à escrita, ela “não descreve; ela age, deixando para o gesto a responsabilidade de designar as circunstâncias” (ZUMTHOR, 2010, p.57). O teatro, considerado por Zumthor, o modelo absoluto de toda poesia oral, é como uma “escritura do corpo”, o gênero integra a voz à presença de um ser em toda a sua intensidade constituinte. No entanto, segundo o autor, o texto transmitido pela voz depara-se com os limites do discurso e é sempre, necessariamente, “fragmentário”.

Zumthor (2010, p.62) dedica seu olhar para a poesia oral “sobrevivente”, àquela que resiste à cultura de origem europeia cujo avanço tecnológico é rápido e “brutal” e anula as “velhas culturas locais”. O autor busca resgatar essa lembrança dos poemas cantados inspirados por alguém ou por algum acontecimento local passado. Há duas situações possíveis que permitem identificar os fatos de poesia oral, conforme seus índices de oralidade: o primeiro caso seria o texto escrito que reproduz ou resume o texto pronunciado na performance¹⁸; o segundo caso, refere-se apenas a “um lugar vazio”, os “restos localizáveis” os quais não são um texto. O primeiro cria problemas de interpretação e o segundo de reconstituição. No entanto, para o pesquisador basta o esboço de uma “probabilidade de oralidade”. Com o surgimento de outros tipos de manifestações poéticas sonoras, as quais acompanham as necessidades do homem urbanizado, as poesias tradicionais acabam perdendo sua função e tornam-se apenas “objeto de ciência ou de curiosidade”. Ao contrário da era da transmissão oral da poesia, Zumthor reconhece o avanço das mídias, como a despersonalização das vozes, em que se apaga a presença física do locutor. O limite da palavra, hoje, está em sua impermanência e imprecisão.

Paul Zumthor também descreve as formas em oralidade e compreende que a forma “comporta uma mobilidade proveniente de uma energia que lhe é própria”, equiparando-a ao termo “força”. Segundo Zumthor (2010, p.81), “a produção de uma obra de arte é a delimitação de uma matéria, modelizada, provida de um começo, de um fim, animada de uma intenção, pelo menos latente”, e tratando-se de uma obra poética, mantém-se a distinção não rígida entre seus elementos semânticos, sintáticos, pragmáticos e verbais. Essa força identificada, no momento da performance, será analisada pelo estudioso de poesia oral, a

¹⁸A perspectiva de *performance* adotada nesta pesquisa, a partir de Zumthor (2014), não é a da Arte da Performance, mas da performance enquanto presença, acontecimento, evento em dança. A Arte da Performance, segundo Renato Cohen (2002) compreende o âmbito da teatralidade, da “expressão cênica”, dos movimentos de ruptura que surgiram em meados do século XX, como o *happening*, a *body-art* e *performance art*.

partir da ordenação de suas invariantes, em uma palavra: os níveis de manifestação – nível antropológico, nível ideológico e nível literal (ZUMTHOR, 2010, p.83). Revela-se, diante disso, a importância da performance na constituição da forma, uma vez que o texto reage a sua sonorização, podendo modificar-se e adaptar-se a voz que o emite. Isso posto, o autor divide as formas: *linguísticas*, as quais abarcam duas perspectivas, a de *macroformas* – modelos e gêneros – e a de *microformas* – estilo e temas; e as formas *não-linguísticas*, ou *sociocorporais*, referentes à “existência do grupo social, e da presença e sensorialidade do corpo: ao mesmo tempo, o corpo fisicamente individualizado de cada uma das pessoas engajadas na performance” (ZUMTHOR, 2010, p.86). Fala-se de *formas* no plural, pois o autor trata dos diversos componentes que se reproduzem indefinidamente de uma “forma única em cada poema”.

Numa força contrária, os gestos escapavam do corpo com muita agressividade, as palavras naquele tom de voz remetiam uma violência, de mim para mim. Paul Zumthor (2010, p.75) afirma que “algumas vezes o efeito de aceleração ocorre sob o impacto de um fato que perturba as imaginações ou as consciências”, assim como o grito pode ter a intenção de liberar “o instante e a inquietação”. A leitura vocalizada pela professora, durante o processo de criação, começou em alto volume e intensidade, como um corte com lâmina afiada. Esse momento da performance sinaliza a característica instável da forma cujo texto sonorizado é alterado a todo momento, não só pelas escolhas pessoais da pessoa que o entoava, ou pelo modo que o receptor reage à obra comunicada poeticamente, mas, sobretudo, pelo fluxo de energia entre essas duas situações e presenças. Sabe-se que, nessa obra, Zumthor refere-se às especificidades da poesia oral, o que não nos impede de observarmos, em suas reflexões, a clara distinção entre a voz e a escrita, e entre a leitura silenciosa e a leitura vocalizada. Mesmo com um longo trabalho que, muitas vezes, precede o texto escrito, na condição de texto oral, não há tempo para “rascunho”,

a arte poética consiste em assumir esta instantaneidade, em integrá-la na forma de seu discurso. Daí a necessidade de uma eloquência particular, de uma facilidade de dicção e de frase, de um poder de sugestão: de uma predominância geral dos ritmos. O ouvinte segue o fio, nenhum retorno é possível: a mensagem deve atingir seu objetivo (seja qual for o efeito desejado) de imediato. No quadro traçado por tais limitações, a língua, mais que na liberdade da escrita e qualquer que seja a visada que oriente seu emprego, tende ao imediatismo, a uma transparência, menos do sentido que de seu ser próprio de linguagem, fora de toda ordenação escríptível. (ZUMTHOR, 2010, p.139).

Tudo isso leva-nos a afirmar que *voz é corpo*. Se considerarmos o papel da voz no trabalho do ator, como nos propõe Icicle e Alcântara (2011, p.132), perceberemos que a voz

toca o outro em cena, em suas palavras: “ela – a voz – deixa de ser apenas o suporte de um significado para se presentificar como materialidade e nessa condição significar”. Além disso, os autores enfatizam o quanto a experiência da voz ultrapassa a realização de uma tarefa, e constitui a formação do próprio ator. A voz permite esse acesso a si mesmo, o qual opera-se no próprio processo de criação (ICLE; ALCÂNTARA, 2011, p.134). Na busca pela expressividade da voz, subentende-se envolver o plano intangível, dos sentimentos, emoções e pensamentos, com a ação física e concreta no tempo e no espaço. Voz é corpo, é a emergência do sopro, a respiração entre as palavras, a pulsação do sangue, os órgãos em movimento, o volume que preenche o espaço e atinge outros corpos – *Parece-me que a dança estava mais influenciada pela entonação e pelo volume de cada palavra, do que pelos sentidos que ela pudesse evocar.*

No ensaio “A poesia e o corpo”, Zumthor (2005) apresenta a seguinte questão: “qual a natureza dos laços que ligam a poesia ao nosso corpo, na operação mediadora da linguagem?”. Para tratar deste assunto, o autor considera toda poesia, da dita e escutada até a escrita e lida e propõe-nos a conceituação de alguns termos, como *performance*, *obra*, *texto* e *forma*. Ao analisar a palavra “performance”, Zumthor (2005, p.140) percebe que a combinação de seu prefixo e sufixo sugerem “o exercício de um esforço em vista da consumação de uma ‘forma’”. Como infere Zumthor (2005, p.141), a performance é um momento em que “um enunciado é *realmente* recebido” e muito além disso, a presentificação performancial é vocal – o termo vocalidade evoca “uma operação não neutra, veículo de valores próprios, e produtora de emoções que envolvem a plena corporeidade dos participantes”. Embora a mediatização, segundo o autor, atenua e apague alguns aspectos da *performance* (da presença física, do tato), ainda subsiste o jogo de estímulos e percepções sensoriais na transmissão da mensagem.

Com base nessa perspectiva, Zumthor opera os conceitos e a distinção entre o texto e a obra. O *texto*, em suas palavras, “é a sequência linguística que constituiu a mensagem”, enquanto a *obra* “é aquilo que é poeticamente comunicado, aqui e agora” – ou seja, a obra abarca todos os fatores da performance. Tanto o texto, quanto a obra produzem um “sentido global”, o qual não é redutível à “adição de sentidos particulares”. Em suma, “do texto, a voz em performance extrai a obra” (ZUMTHOR, 2005, p.142).

A performance pode realizar-se de diversas maneiras, as quais estabelecem o grau de relação e estreitamento entre o texto e a obra. Seja pela audição acompanhada da visão (performance completa), seja pela supressão de um elemento – visual ou tátil – de mediação (extenuação da performance), seja pela leitura solitária – puramente visual ou vocalizada –

(grau mais fraco de performance). Segundo Zumthor (2005, p.144), a variável que assegura essas possibilidades “reside num investimento de energia corporal”. Logo, esse acontecimento proveniente da voz poética, o qual apresenta-se como um jogo textual e sociocorporal, constitui a “obra viva”.

O conjunto das pesquisas poéticas modernas testemunha um fato inelutável, do qual podemos modular a expressão, mas não negar o alcance: somente os sons e a presença "realizam" a poesia. O efeito poético é tanto mais forte quanto melhor soa a voz: nos interstícios da linguagem imiscui-se, pela operação vocal, o desejo de se desvencilhar dos laços da língua natural, de se evadir diante de uma plenitude que não será mais do que pura presença (ZUMTHOR, 2005, p.145).

Sensação de medo pelo tom de voz, como se eu tivesse que fugir de algo enorme que vinha na minha direção. As pernas correm, mas não saem do lugar. A mão escorre pelo corpo limpando as palavras que irritam a pele. Ao tratar-se de uma presença, mais do que uma representação, nesse ensaio, Zumthor (2005, p.146) aborda também o gesto. Este além de ser “objeto de percepção sensorial interpessoal, coloca na obra “elementos cinéticos, processos térmicos e químicos”, entre outros traços formais (dimensão, contorno, circunstância, peso). A associação entre a voz e o gesto provém de um fato fisiológico, nas palavras de Zumthor (2005, p.147): “a mudança de frequência das ondas produzidas pelas cordas vocais ou por um instrumento reflete-se em nossa consciência pela imagem de um movimento espacial”. Essa vontade de correr, de limpar a pele, de fugir da palavra pronunciada, da voz entoada com tanta força e aceleração, com tantas mudanças de frequência, parece-me uma correspondência ao pensamento de Zumthor, ao confirmar o engajamento do corpo no espaço da performance. A influência da voz, a qual realiza a leitura vocalizada, no corpo que a recebe e a presentifica em movimentos dançados é incontestável.

A entonação é, desta forma, percebida como uma projeção espacial da mímica laríngea... Complementarmente, tudo se passa como se o corpo do receptor se movesse de forma sincrônica durante a recepção da palavra, da mesma maneira que o locutor que a emite (ZUMTHOR, 2005, p.147).

Vale ressaltar que Paul Zumthor observa o gesto, tanto do receptor da obra, quanto do intérprete da performance. Na obra mencionada anteriormente, “Introdução à poesia oral”, além de dissertar sobre a “estruturação vocal” e a tradição da poesia oral, Zumthor (2010, p.217) acentua a “estruturação corporal” da poesia, isto é, a expansão do corpo na performance do *intérprete*. A sua percepção de corpo, da *mímica* à *dança*, define o gesto, como produtor de sentido, tal qual um rito que situa o mundo vivido, devido às suas

potencialidades expressivas (ZUMTHOR, 2010, p.218). Isto é, essa atitude corporal abarca uma totalidade interna que se revela. Nesse momento do relato, é possível identificar marcas da associação que o corpo pode fazer, a partir da palavra pronunciada, como a literalidade: *“alguns movimentos parecem mais literais que os outros, por exemplo, no verbo “soluçar”, o peito movia-se como se levasse socos, ou na palavra “braço”, era sempre o braço que se movia de súbito, como se puxado por um fio de marionetes.* A ação de soluçar pode, visivelmente, e, de um modo geral, ser percebida no peito, ou, ser relacionada à ação de tremer, por exemplo. As pernas podem soluçar, o diafragma pode soluçar, o corpo todo pode soluçar/tremer ao mesmo tempo. Ou ainda, pode-se imaginar e reproduzir o som do soluço e ele ser corporalmente realizado apenas pelo aparelho fônico. O que nos leva a supor a existência de diferentes graus de subjetividade e produção de sentidos, dada à circunstância, às interferências externas – a presença de outras pessoas no espaço, por exemplo –, às experiências pessoais da receptora, à escuta e percepção de uma poética, na voz, na leitura, no movimento corporal naquele exato instante e ambiente.

Após encontrar e revelar as palavras espalhadas na sala, a indicação da professora era a de ler três fragmentos de poemas, os quais estavam enrolados e guardados em três pequenos cones. Não me recordo do conteúdo exato dos textos, nem mesmo de sua autoria, apenas que foram escritos a mão numa folha de caderno com letra desenhada e rebuscada. Fiz a leitura silenciosa de todos eles e em cada um, experimentava movimentos dançados, sem perder de vista as ações realizadas, no momento anterior a essa tarefa, como uma continuidade do processo. O primeiro poema falava de “leveza”, logo realizei ações de pendurar e suspender, num embate com a gravidade – impulsionamento. O segundo poema jogava com a imagem do “mar”, e os pés subitamente “enraizaram” numa areia quente, com movimentos “regressivos”, como andar para trás; percebi algo da memória sendo ativado – enraizamento. O último poema que li, referia-se a uma “porta”, a qual me trouxe a sensação de medo e desconfiança; lembro de ficar atenta ao fluxo do relógio à minha frente, o som dos ponteiros lembrava coisas das quais eu gostaria de escapar, de fugir porta à fora – oposições.

Paul Zumthor, interessado nas diversas formas de poesia sonora, ultrapassa a função linguística do suporte vocal, debruçando-se sobre a palavra e a voz “poética”. Em sua obra, “Performance, Recepção e Performance” (2014), Zumthor distingue a noção de *literatura*,

“historicamente demarcada, de pertinência limitada no espaço e no tempo” (ZUMTHOR, 2014, p.16), da ideia de *poesia*, “uma arte da linguagem humana, independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas” (ZUMTHOR, 2014, p.16), afastando-se, dessa forma, da frequente expressão *literatura oral*.

O papel do corpo, no discurso poético, é o de “arrancar” seu sentido, a partir de uma “intervenção corporal”, que pode ser na operação vocal, na leitura, ou mesmo na performance. Zumthor defende a ideia de que o discurso poético explora “uma semântica que abarca o mundo”, isto é, o sentido é percebido e manifestado pelo corpo, logo “se pensa sempre com o corpo. (...) O mundo me toca, eu sou tocado por ele; ação dupla, reversível, igualmente válida nos dois sentidos” (ZUMTHOR, 2014, p.75). Zumthor (2014, p. 47) considera, ainda, a poesia como um fato de ritualização da linguagem, a qual acusa o seu papel performativo. Destaca-se que o autor descreve o termo *poético* em contrapartida ao *literário*, analisando questões de oralidade, escrita e leitura. Vejamos,

pode-se dizer que um discurso se torna de fato realidade poética (literária) na e pela leitura que é praticada por tal indivíduo. Mais do que falar, em termos universais, da recepção do texto poético, remeterá, concretamente, a um texto percebido (e recebido) como poético (literário) (ZUMTHOR, 2014, p.28).

“A leitura do texto poético é a escuta de uma voz. O leitor, nessa e por essa escuta, refaz em corpo e em espírito o percurso traçado pela voz do poeta” (ZUMTHOR, 2014, p. 84). Ao seguirmos o processo conceitual de Paul Zumthor, tomamos a leitura literária como disparadora nos processos de criação em dança. Um poema, o qual seja corporalmente realizado, além dos olhos que o leem. Uma leitura que estende-se a todas as partes da matéria corpórea, incluindo seus órgãos, seus sentidos. A “interpretação” de um texto depende de um corpo individual que reage à “materialidade do objeto”. Nesse sentido, entende-se a leitura como uma “ação performancial”, em que inúmeras sensações ligam-se ao ato de ler, de forma que, o olho “não somente *leia*, mas *olhe*” (ZUMTHOR, 2014, p.72).

De acordo com Zumthor (2014), a maneira que o texto é lido define o seu estatuto estético, assim como a ideia de produtividade na leitura dá-se pelo conjunto de percepções sensoriais. A energia poética de determinados textos provocam transformações na sensorialidade do leitor, essas transformações, geralmente, são percebidas como emoção, mas apresentam uma “vibração fisiológica” que concretiza a operação de ler (ZUMTHOR, 2014, p.54). Todo texto poético é performativo, na medida em que ouvimos aquilo que ele nos diz, e

a partir da percepção do texto que nos apropriamos dele e o reconstruímos com uma nova significação. Quando não se sente o desejo de reconstrução, o texto não é poético.

A posição do seu corpo no ato da leitura é determinada, em grande medida, pela pesquisa de uma capacidade máxima de percepção. Você pode ler não importa o quê, em que posição, e os ritmos sanguíneos são afetados. É verdade que mal conceberíamos que, lendo em seu quarto, você se ponha a dançar, e no entanto, a dança é o resultado normal da audição poética! (ZUMTHOR, 2014, p. 36).

O prazer na leitura poética advém da capacidade do texto de despertar uma consciência de “estar no mundo”. Segundo Zumthor (2014), a *percepção* do poético gera um conhecimento do corpo, baseado na experiência de leitura, por essa razão a poeticidade liga-se à *sensorialidade*. A capacidade de ressignificação do corpo é o resultado da relação entre o conjunto de disposições fisiológicas e psíquicas ligadas à leitura e ao fenômeno poético.

Zumthor relaciona os conceitos de corpo, performance e leitura, ao retomar a questão da presença física, certificando que o texto só existe na medida em que há leitores, ou seja, na operação de ler, subentende-se o comprometimento do corpo e esse corpo é a chave da experiência poética. A percepção do poético suscita uma presença no leitor, essa presença move-se pelo corpo na busca pelo objeto que está fora dele (ZUMTHOR, 2014, p.78). Em seu entendimento, acumulam-se na leitura conhecimentos da memória corporal de ordem “virtual”, o leitor/receptor desse texto concretiza essa virtualidade. O texto performa-se nesse corpo, “o virtual aflora em todo discurso. No discurso recebido como poético, invade tudo. Está aí, no nível do leitor, uma das marcas do ‘poético’” (ZUMTHOR, 2014, p.80).

2.3 O MUNDO EXTERIOR É UMA REALIDADE INTERIOR¹⁹

Dessa imprescindibilidade da presença física do leitor na operação de ler, que me vem a questão: *como se dá a presentificação dos sentidos da/na leitura poética?*. Para compreender o cerne dessa pergunta, amparo-me no estudo do filósofo alemão Hans Ulrich Gumbrecht, sobretudo em sua obra “Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir” (2010). Do relato da prática apresentado no início deste capítulo, observa-se uma série de dados produzidos na relação movimento dançado e palavra, os quais serão fundamentados com as contribuições de Gumbrecht. Apenas como adendo, além da palavra

¹⁹Fragmento de Bernardo Soares (PESSOA, 2013, p.149), do “Livro do Desassossego” – “Sou um homem para quem o mundo exterior é uma realidade interior. Sinto isso não metafisicamente, mas com os sentidos usuais com que colho a realidade”.

poética vocalizada, nessa experimentação, havia a presença da fotógrafa - *interferência do olhar. Momento da recepção. Será que a presença desse espectador contribui para revelar ou para esconder?* – e a utilização de figurinos - *a tentativa de explorar novos movimentos com esses figurinos, que trancavam, enrolavam, deslizavam e influenciavam nas minhas “escolhas”, nos gestos, nos alongamentos, na dança que se despia em mim.* Acreditamos que esses elementos podem ter influenciado na recepção do texto poético, o que chamarei – pautada em Gumbrecht – de condições ou circunstâncias da experiência estética. Importante sublinhar que essas interferências não serão analisadas detalhadamente, em detrimento do olhar atento à disposição corporal da pesquisadora, durante o processo.

“Pouco me importa. / Pouco me importa o quê? Não sei: pouco me importa.” (PESSOA, 2016, p.81). Os versos do heterônimo Alberto Caeiro, em *Poemas Inconjuntos*, introduzem, ao meu entendimento, a busca de Gumbrecht por conceitos não hermenêuticos e não metafísicos nas Humanidades – sem desconsiderar a interpretação como parte integrante e necessária do “estar-no-mundo”. Nesta pesquisa, pouco importa o significado dado no texto poético, mas aquilo que não está dado, que me escapa, que não é transmitido. No seguinte trecho do relato, *com a palavra “sofro”, por exemplo, o movimento começou nas costas, articulando a coluna e expandindo para as mãos lentamente, no nível baixo*, percebemos que não só há uma influência da oralidade poética (o tom de voz, o volume e a aceleração), mas das palavras “soltas”, nesse espaço ocupado pelo corpo, as quais acionam novas palavras de cunho afetivo. O verbo “sofrer”, por exemplo, chegou em mim acompanhado dos substantivos “dor”, “tormenta”, “ondulação” e “contração” e logo veio o movimento de encolher e expandir das costas às mãos. O corpo presente parece ser tocado, fisicamente, pela palavra e presentifica, naquele instante, uma gama de sentidos por meio dos gestos e movimentos dançados. O termo *presença*, segundo Gumbrecht (2010, p.13), refere-se à relação espacial – não temporal – com as coisas-do-mundo, que são “todos os objetos disponíveis ‘em presença’”, tangíveis por mãos humanas.

O discurso contemporâneo do autor alemão frente a um dos fundamentos da Filosofia, a metafísica, alia-se, sobretudo, com as bases conceituais de “materialidades” de Friedrich Kittler (1943-2011), do “existencialismo filosófico” de Robert Harrison (1954), da filosofia de Martin Heidegger (1889-1976) e da tese de “desmaterialização e descorporalização” de Jean-François Lyotard (1924-1998). Gumbrecht questiona a tese da universalidade da interpretação – a identificação e/ou a atribuição de sentido – no âmbito acadêmico das Humanidades. Nessa perspectiva, o autor (2010, p.22) sugere que “concebamos a experiência estética como uma oscilação (às vezes, uma interferência) entre ‘efeitos de presença’ e

‘efeitos de sentido’”. Na “luta” contra o abandono da presença e a centralidade da interpretação, compreende-se que

ainda que possa defender-se que nenhum objeto do mundo pode estar, alguma vez, disponível de modo não mediado aos corpos e às mentes dos seres humanos, o conceito “coisas do mundo” inclui, nessa conotação, uma referência ao desejo dessa “imediatez”. [...] Se atribuirmos um sentido a alguma coisa presente, isto é, formarmos uma ideia do que essa coisa pode ser em relação a nós mesmos, parece que atenuamos inevitavelmente o impacto dessa coisa sobre o nosso corpo e os nossos sentidos (GUMBRECHT, 2010, p.14).

Gumbrecht esforça-se pela *redinamização* da teoria e reformulação das Humanidades – acadêmicas. A proposição de sua tese, a qual “baseia-se num desejo de presença que, no contexto da contemporaneidade, só pode ser satisfeito em condições de fragmentação temporal extrema” (GUMBRECHT, 2010, p.42), exige a compreensão do paradigma sujeito/objeto, num distanciamento da ideia Medieval de que o corpo e o espírito eram inseparáveis – o corpo passa a ocupar o mesmo lugar dos objetos do mundo. Para Gumbrecht (2010, p.77), “abandonar” a hermenêutica e a metafísica significa recorrer a conceitos como “substância”, “presença”, “realidade”, “Ser”. Dessa forma, o autor vale-se das contribuições conceituais de Martin Heidegger.

Apresenta-se, no entanto, uma ideia de tensão entre os conceitos heideggerianos e os de presença e sentido referidos por Gumbrecht. Em conferência realizada em 1992, no Rio de Janeiro, “O Campo Não-Hermenêutico ou a Materialidade da Comunicação” (1998, p.140), o filósofo tenta descrever o que se costumava denominar como “campo hermenêutico” e atém-se para as sistematizações acadêmicas de Wilhelm Dilthey e Martin Heidegger. A importância de Dilthey advém da criação de uma disciplina acadêmica, hoje, denominada “Ciências do Homem” e, na Alemanha, “Ciências do Espírito”. Todas as disciplinas dessa sistematização estão fundadas no “ato de interpretação” – “interpretação em seu sentido hermenêutico, como compensação de uma expressão insuficiente” (GUMBRECHT, 1998, p.140) –, o que pressupõe a exclusão de toda materialidade.

Na perspectiva de Gumbrecht (1998, p.140), Heidegger torna-se importante nesse contexto, não só porque considera a interpretação como o centro das Ciências do Espírito, e também a concebe como o “centro mesmo da existência humana”. Nesta conferência, o filósofo revela que “Heidegger representa a apoteose do domínio da hermenêutica”. Tal assertiva comprova-se nas premissas heideggerianas, da obra *Ser e Tempo*, de *totalidade*, *temporalidade* e *referencialidade*, as quais evidenciam que “o ato central da vida humana corresponde ao ato interpretativo” (GUMBRECHT, 1998, p.142). Gumbrecht (1998, p.143)

reconhece a complexidade do projeto de Heidegger, logo, mostra-nos o quanto a resistência a essa teoria deve “engendrar uma nova complexidade”.

Gumbrecht propõe-se ao estudo do “campo não-hermenêutico”, também denominado, “materialidade da comunicação”, devido à necessidade em desenvolver um discurso alternativo nas Humanidades, juntamente com o surgimento da *estética da recepção*, da crítica literária de Wolfgang Iser e com o desenvolvimento dos sistemas *autopoieticos* de Niklas Luhmann. O campo não-hermenêutico “caracteriza-se pela convergência no que diz respeito à problematização do ato interpretativo” (GUMBRECHT, 1998, p.144), ou seja, não se toma a interpretação como algo “natural”. A maior característica desse campo, segundo o autor, encontra-se na “tendência de distensão e afastamento” entre *forma da expressão* (materialidade do significante), *substância da expressão* (materialidade ainda não estruturada), *forma do conteúdo* (estruturas articuladoras da substância) e *substância do conteúdo* (esfera anterior ao sentido) (GUMBRECHT, 1998, p.145-146). Em suma, esses conceitos, especificamente, neste ensaio de 1992, representam a primeira sistematização teórica do campo de estudos que Gumbrecht constituiu.

O filósofo alemão define, ademais, as “materialidades da comunicação” como “todos os fenômenos e condições que contribuem, para a produção de sentido, sem serem, eles mesmos, sentido” (2010, p.28). Os efeitos das materialidades da comunicação são denominados *produções de presença*. As distribuições entre o componente de sentido e de presença dependem da materialidade, ou seja, da modalidade mediática de cada objeto da experiência estética (GUMBRECHT, 2010, p.138),

Por exemplo, a dimensão de sentido será sempre predominante quando lemos um texto – mas os textos literários têm também modos de pôr em ação a dimensão da presença da tipografia, do ritmo da linguagem e até mesmo do cheiro do papel. Inversamente, acredito que a dimensão de presença predominará sempre que ouvimos música – e, ao mesmo tempo, é verdade que algumas estruturas musicais são capazes de evocar certas conotações semânticas (GUMBRECHT, 2010, p.139).

Eu precisava explorar os espreguiçamentos, propulsores, oposições e enraizamento até encontrar com a capinha de tecido – a qual, geralmente, protege meu exemplar da obra poética de Fernando Pessoa, ou um poema dele que copiei à mão –; a regra era: não pare de se movimentar e experimente com esse objeto. No início, eu queria não pensar em nada e, nessa tentativa, me vi dentro de uma sala completamente branca, um cubo que parecia muito maior do que eu (ou eu era muito pequena para o cubo?). Nesse cubo havia uma porta, eu

não sabia, nem via onde, mas ela estava lá toda branca como a sala. O cubo começou a diminuir, as paredes se aproximaram de mim, a sala ficou exatamente do meu tamanho (ou fui eu que aumentei?). Passei por movimentações, as quais estalavam as minhas articulações. Barulho. Sensação que dormi. Esqueci ou não sei o que fiz. Pensei que paralisei por um tempo. Conclui que não conseguia não pensar em nada, uma vez que estava pensando em não pensar. Mas o que será que estou fazendo agora? Que movimentações meu corpo está produzindo? Tempo. Prazo. Atividades que preciso cumprir. Esvaziar. Fluxo do pensamento sobre o qual não tenho controle, como nos sonhos. Encontrei a capinha, mas o poema (que eu deixei nela) não estava ali. Rapidamente, alguns trechos do poema vieram como lembrança. O corpo parecia resolver a ausência do papel na capa. Pele, sentidos, partes que formam um todo. Deitada, olhei para as minhas mãos e fiquei por um tempo “fascinada” observando os traços que formam a pele das mãos e dos braços, o modo como os dedos se dobram e estendem. Pulsar, veias, percepção. Como as coisas do mundo me influenciam, ou as pessoas por onde andei?

A experiência estética é compreendida por Gumbrecht (2006), em “Pequenas Crises: experiência estética nos mundos cotidianos”, como uma oscilação entre os efeitos de sentido – “os conceitos e as funções que associamos aos objetos” – e os efeitos de presença – “a sua tocabilidade” –, caracterizando-a com quatro conceitos (GUMBRECHT, 2006, p.54): 1) *conteúdo* da experiência estética: “sentimentos íntimos, impressões e imagens produzidos pela nossa consciência”; 2) *objetos* da experiência estética: “as coisas suscetíveis de desencadear tais sentimentos, impressões e imagens”; 3) *condições* da experiência estética: “circunstâncias historicamente específicas nas quais a experiência estética estaria baseada”; 4) *efeitos* da experiência estética: “as consequências e as transformações decorrentes da experiência estética, que permanecem válidos além do momento em que ocorrem”.

A experiência estética, para Gumbrecht, são momentos de intensidade, de “deleite” frente às obras de arte ou a outro qualquer evento cotidiano, como um jogo de futebol, por exemplo. Destacamos que o autor engendra seu pensamento considerando a radicalização do modo de *ser* e *estar* no mundo com o irromper da modernidade, os fenômenos deixam de ser vividos para serem interpretados. Nas palavras de Marcelo Pereira (2007, p.25), acerca da concepção de Gumbrecht, a experiência estética “compreende uma além do físico – cuja compreensão foi tomada de forma reduzida e redutora – pela visão de mundo moderna – em vista da dimensão que outrora designava a *physis*” [a *physis*, em Pereira (2007, p.25), é

entendida como um “espaço de tensões, poéticas, produtoras, pulsantes”]. A partir dessa leitura, entende-se que a “produção de presença” foi a maneira de Gumbrecht recompor a “materialidade perdida” da experiência estética na modernidade. Como já mencionado, a experiência estética, nesta perspectiva, é a oscilação, não equilibrada, entre os efeitos de sentido (por meio da cognição) e os de presença (por meio da sensibilidade) – “efeitos resultantes da relação que um sujeito estabelece com o mundo” (PEREIRA, 2007, p.26). Esses efeitos, conforme Pereira (2007), podem ser “intensivos” e propiciar o “saber”, no caso dos efeitos de presença; e “extensivos”, em que se deriva o “conhecimento”. Assim,

se o significado refere o resultado da abstração de um sentido dado, a presença, por sua vez, mantém, como sendo laço, liame, o contato entre um sujeito e uma matéria, sem a interferência de um significado. O efeito de presença seria, portanto, a tônica da relação entre os sujeitos e as coisas do mundo (PEREIRA, 2007, p.26).

Nesta pesquisa, esses momentos de intensidade da experiência ocorrem no processo de criação em dança, na relação palavra e movimento dançado. Conforme mencionado, quanto à experiência estética, Gumbrecht refere-se a esse momento de “deleite” em determinadas circunstâncias; nesta pesquisa, podemos remeter-nos a um chamado “estado de atenção” no processo de criação, os efeitos, desta experiência, está naquilo que constitui um esforço, uma presença. Em seu ensaio “Presença na Linguagem ou Presença contra a Linguagem” (2012), Gumbrecht descreve seis modos, pelos quais a presença pode existir na linguagem. O primeiro modo é a linguagem como “realidade física”, sobretudo a falada; nesse aspecto, a linguagem não toca apenas a audição, mas a totalidade do corpo. Ao adquirir uma forma, a realidade física da linguagem possui um “ritmo”, o qual executa “uma série de funções específicas”. O autor se refere ao modo de percepção mais literal, “como leve toque do som sobre nossa pele, mesmo que não entendamos o suposto significado de suas palavras” (GUMBRECHT, 2012, p.66). O segundo modo trata da presença no trabalho filológico, em suas práticas fundamentais, as quais descrevem um desejo de “incorporar os textos”, um desejo “físico de plenitude e exuberância” (GUMBRECHT, 2012, p.67). O terceiro é a linguagem como causadora de experiências estéticas; ao considerar a forma de comunicação no sistema da arte, Gumbrecht (2012, p.68) menciona as contribuições de Niklas Luhmann, em que a “percepção (puramente sensória) não é apenas uma pressuposição, mas um conteúdo transmitido, junto com um significado, pela linguagem”. Como ocorre na experiência de poemas,

vejo as formas poéticas empenhadas em uma oscilação com o significado, no sentido de que um leitor ou ouvinte de poesia nunca consegue dirigir toda a sua atenção para ambos os lados. Esse é o motivo pelo qual uma prescrição cultural na Argentina proíbe dançar um tango sempre que este apresentar uma letra. Pois a coreografia do tango como dança, com sua assimetria entre os passos masculinos e femininos, contra a qual a harmonia precisa ser conquistada a cada momento, é tão exigente que requer uma atenção completamente voltada para a música – que inevitavelmente seria reduzida pela interferência de um texto que desviaria parte dessa atenção (GUMBRECHT, 2012, p.69).

O quarto modo é a linguagem da experiência mística, a qual produz “o efeito paradoxal de estimular imaginações que parecem tornar palpável” a presença do divino (GUMBRECHT, 2012, p.69). Os efeitos da linguagem do misticismo excedem os próprios limites, devido à sua capacidade “autopersuasão”. O quinto modo de “almagação” entre presença e linguagem é descrito como “abertura da linguagem para o mundo dos objetos” (GUMBRECHT, 2012, p.69). Este aspecto refere-se aos textos cujas palavras “apontam” para os objetos, em vez de representá-los – uma “atitude dêitica” –; e revela o potencial da linguagem em produzir efeitos, a partir da sua conexão com os objetos individuais. O último paradigma é o de como a “literatura pode ser o lugar da epifania” (GUMBRECHT, 2012, p.70). Nesse ponto, o autor considera o “potencial encantatório” dessa “fenomenologia” da linguagem como realidade física, ou seja, perceber e aceitar que, de fato, ocorrem momentos de epifania. Em suma, Gumbrecht quer evidenciar que a linguagem pode ser o “meio de reconciliação com os objetos do mundo”, viabilizando a relação entre linguagem e presença.

No seguinte fragmento do relato, *na palavra “basta”, um dos braços caiu, como se me deixasse levar pela ação da gravidade, o braço “jogado” ao chão, “seria uma não-ação”?*, com a vocalização da palavra “basta”, o movimento parece manifestar uma vontade de cessar, de parar a ação, o que não, necessariamente, corresponde ao significado do termo de “ser suficiente”, “satisfazer” – “Coroai-me de rosas/ E de folhas breves./ E basta.” (PESSOA, 2016, p.95). Aqui, podemos inferir a produção de presença tendo o texto poético vocalizado, como modalidade midiática da ação, as palavras recebem conceitos e funções do receptor – efeitos de sentido –, ao mesmo tempo que ele, o receptor, forma uma ideia “espacial” das palavras em relação a si mesmo – efeitos de presença. Se observarmos o relato com atenção, perceberemos marcas dessa vontade de não mover, de fuga, de esgotamento e isso leva-nos a pensar que, talvez, algumas palavras autorizem ou concretizem esse desejo pessoal do receptor, ouvinte e leitor, durante a experiência estética. Em uma palavra: o *conteúdo* da experiência estética, nesse caso, seriam as imagens e sentimentos produzidos com a palavra “basta” – ela sendo o *objeto* da experiência –, na *condição* específica dada na leitura vocalizada do poema por uma voz externa e presente, que, por sua vez, repercutiu no

gesto de jogar ou deixar cair o braço ao chão – o movimento sendo o *efeito* desta experiência, o qual permaneceu na memória corporal e logo foi registrado no relato escrito.

“A experiência estética tem sido associada a acolher o risco de perder o domínio sobre nós mesmos” (GUMBRECHT, 2010, p.145). Na pesquisa, é elementar a disposição do corpo em correr riscos, estar aberto, para o processo de desconstrução, vigiar os sinais oportunizados pela leitura e experiência poética, atentar, portanto, mais a relação corpórea que faço com a materialidade do texto do que ao sentido desse objeto, com essa reconexão com as coisas do mundo,

talvez comece até a sentir a calma que lhe permite deixar vir as coisas, e talvez cesse de perguntar o que essas coisas querem dizer – pois elas parecem apenas presentes e plenas de sentido. Talvez observe como, enquanto deixa lentamente as coisas emergirem, se torna parte delas. (GUMBRECHT, 2010, p.184).

Na palavra “folha”, movimentos circulares, primeiro dos punhos e mãos, depois o tronco embalado em todas as direções, olhos fechados, corpo entregue [desfolha-me para teu agrado, para teu agrado...]. Nesse momento, o relato evidencia esse caráter de plenitude nas movimentações, com gestos “leves” e cíclicos. Já numa fase avançada do processo de criação e experimentação, após uma longa preparação do corpo, os movimentos parecem mais livres e limpos de outras interferências, com gestos expansivos e abertos que caracterizam, para mim, a disponibilidade do corpo para a ação e recepção do texto poético. Movimentos mais rígidos e contraídos aparentam um corpo que quer proteger-se ou defender-se de alguma ameaça ou risco; logo, chegar nessa etapa de “liberação das amarras” é a possibilidade de reconhecer os limites e as potencialidades do movimento e de começar, de fato, a criar dança.

Tarefa: “vá até a caixa preta e abra-a. Leia o poema de dentro. Crie uma célula, a partir do poema, utilizando os materiais que encontrar dentro da caixa (quais você quiser, como você quiser)”. Vou com sede à caixa preta. Leio e releio o poema – lembro que era de Cora Coralina. Vontade de rir. Retiro um sapato e um papel celofane da caixa. Quero fazer barulho, produzir sons. Recomeçar. Transformar. A cada mínimo movimento do corpo, os objetos falavam também no seu tom. No início, a sensação de fuga, querer fugir. Do quê? Sei lá. Toda a célula foi no plano baixo. Sair do chão parecia difícil. Vontade de rir. Então eu ri de mim mesma. “Dei de ombros”, a cada chacoalhar, uma batida do sapato. Ao perceber que uma sequência de movimentos tomava “forma”, comecei a repetí-la sem parar, até esgotar.

Dobrei o papel cuidadosamente. Sensação de sol/luz batendo na cara, fiz sombra com o sapato. Ri de novo. Lentamente, voltei para a caixa. Guardei. Guardei-me.

“O que sinto, na verdadeira substância em que o sinto, é absolutamente incomunicável; e quanto mais profundamente o sinto, tanto mais incomunicável é” (PESSOA, 2013, p.413). As palavras do semi-heterônimo pessoano Bernardo Soares, autor do *Livro do Desassossego*, de certo modo – pelo menos a mim –, resumizam a palestra de Gumbrecht (2012, p.105) “Graciosidade e Jogo: por que não é preciso entender a dança”. Nesse texto, transcrição da palestra, o filósofo propõe-se contrapor e confrontar o conceito de jogo com o fenômeno da dança.

Uma das primeiras assimetrias entre os conceitos é que a dança – definida como performance – carece do elemento da competição e da necessidade de regras, presente nos esportes, por exemplo (GUMBRECHT, 2012, p.106). Outro contraponto, apresenta-nos Gumbrecht (2012, p.106), está no fato de que as regras do jogo não são compatíveis à *graciosidade* dimensionada na dança. Em contrapartida, tanto o jogo quanto a dança são “fenômenos em que a participação de intenções subjetivas é apenas vaga ou está completamente ausente”. O autor também evidencia-nos que, para um jogo ser compreendido, o espectador precisa entender as suas regras, enquanto na dança, a qual não necessariamente possui regras estruturadas, o espectador deveria assumir uma postura de “alguém que a vê, mas não pode entendê-la” – logo, nesse caso, a “tradição da hermenêutica” e o conceito de compreensão não funcionam (GUMBRECHT, 2012, p.106).

Gumbrecht prossegue, nesse raciocínio, com duas descrições, convergentes e canônicas, do fenômeno da dança – de Edwin Denby e de Heinrich von Kleist. Denby caracteriza a dança com quatro elementos (GUMBRECHT, 2012, p. 108-110): primeiro, a dança é “uma sequência de passos em que, a cada passo, se perde e se recupera o equilíbrio”; segundo elemento, essa recuperação é uma forma “arcaica” de movimento do homem; terceiro, a possibilidade do “enquadramento do movimento pela música e pelos ritmos produzidos pelo ser humano”; quarto e último elemento, a *graciosidade* – elemento “of feeling good” (sentir-se bem),

esse sentimento parece ter sua origem na experiência que o corpo é capaz de um comportamento complexo que a consciência não consegue permitir ou controlar. Nisto consiste a euforia: percebe-se durante a dança que é possível produzir uma complexidade de movimentos com o corpo que seria impossível se a consciência participasse demais desse jogo (GUMBRECHT, 2012, p.110).

Heinrich von Kleist converge com Denby, sobretudo, no elemento da graça e da graciosidade. A dança, para Kleist, está associada ao movimento das marionetes, conforme apresenta Gumbrecht (2012, p.111-113): “as marionetes dançam”; as marionetes são “graciosas”, porque não podem atribuir intenção aos seus movimentos – “aquele que mostra graça e graciosidade necessariamente perde a graciosidade na mesma medida em que toma consciência de que a possui” –; o fato de não saberem diferenciar entre o fingido e o real; e, por último, o elemento da suspensão, o “não estar preso ao chão”, as marionetes são “antigravitacionais”.

Nessa direção, Gumbrecht (2012, p.113-117) aponta seis termos centrais para o “acercamento do fenômeno da dança”: o *jogo* (e a ausência de motivação); o *ritmo* (e a transformação da forma); a *música* (e a percepção do corpo); a distinção entre *cultura de sentido e cultura de presença* (e a relação entre a autorreferência e o mundo das coisas); o *entendimento* (e a compreensão das regras e motivações); e, a *graciosidade* (e a impossibilidade de revelar-se por inteiro).

A palestra é encerrada com a conclusão que, “a dança é jogo e ao mesmo tempo não é jogo”. A dança é jogo pela ausência de motivação e intenção. A dança não é jogo, uma vez que orienta-se pela cultura de presença, a qual não permite o jogo (“nesse tipo de cultura não existe a oposição entre ação séria e jogo”). Isso quer dizer que “a dança não precisa ser simplesmente jogo, antes, a dança precisa pertencer à cultura de presença e lá realizar-se de forma específica como jogo” (GUMBRECHT, 2012, p.122).

*Os gestos partiam dos membros superiores, do tronco e do pescoço, num “deixar-se levar”. O corpo mostrava-se complacente e flexível às palavras entoadas, pelo menos àquelas que eu percebi ressoar no movimento, “companhia”, “força”, “realidade”, “girassol”. O trecho do relato supracitado manifesta uma das características fundamentais, no processo de criação, o estar presente, isto é, disponível à experiência estética proposta. O vocábulo “disponível”, vem do latim *disponere*, “arrumar, colocar em lugar próprio”, e, segundo a definição do dicionário Aurélio (2010), pode desmembrar-se em muitos outros sentidos como, “preparar, planejar, imaginar, criar, promover, induzir, usar livremente, determinar, dedicar-se e vontade”. Todas essas expressões indicam, na minha concepção, que a disponibilidade é um estado de responsabilidade pelo processo, de *estar* e *sentir* com todos os segmentos do corpo presentes e “ativados”, de querer olhar para si e ir além do que os olhos veem.*

“Para mim, graças a ter olhos só para ver,/ Eu vejo ausência de significação em todas as coisas;/Vejo-o e amo-me, porque ser uma coisa é não significar nada./ Ser uma coisa é não

ser suscetível de interpretação” (PESSOA, 2016, p.68). Conduzida por Caeiro e Gumbrecht nessa trilha não-hermenêutica que o presente estudo enseja caminhar, destaco também a concepção de *presença cênica*. Os Estudos da Presença, nessa direção, investigam os processos de criação das práticas performativas (ICLE, 2011). Conforme Icle (2011, p.15-16),

podemos pensar a presença como *estar em presença* de alguém no sentido espacial do termo ou na sua dimensão temporal, quando *se está no presente*. A presença, ainda, pode fazer alusão a algo invisível ou desaparecido que *se torna presente*. Assim, objetos, lugares, seres podem *ter uma presença*, a presença de algo invisível. [...] Com efeito, ela indica uma sensação de algo que escapa à palavra, algo que não cabe na linguagem. Tratar-se-ia de um *não sei o que* – que tal ou tal ator aciona.

Esse *estar em presença no presente*, considerando a espacialidade e a temporalidade das práticas performativas, é “um estado além do estar” e remete, não só à capacidade do performer – ator, bailarino – de atrair a atenção do público, como também à habilidade de atingir um estado psicofísico que desenvolva essa presença cênica (BIANCALANA, 2011). Segundo Biancalana (2011, p.124-125), há dois sentidos atribuídos ao termo “presença cênica”, um está relacionando ao dom divino e ao talento natural, outro “acredita na possibilidade de desenvolvê-la pelo árduo trabalho técnico-expressivo em laboratório, via processos formativos especializados”. Por volta do século XVIII, ser considerado um artista da cena dependia do “talento vindo de nascença”, o que gerou a ideia de “monstros sagrados” – artistas que se destacavam em relação aos outros. Talento, nessa época, era um sinônimo de presença cênica. Por outro lado, com o avanço das artes da cena e dos Estudos da Presença, iniciou-se o desenvolvimento de técnicas e procedimentos para o trabalho dos performers. Passou-se a entender que “a arte do performer, como em qualquer profissão, requer a aquisição de competências” (BIANCALANA, 2011, p.132).

A característica da presença cênica de “prender” a atenção do público, não se dá pela interpretação da obra. Os Estudos da Presença buscam enfatizar as questões de *presencialidade*, de *tangibilidade* e de *coisidade* das práticas performativas, “procurando tirar a ênfase dos significados que atribuímos a elas” (ICLE, 2011, p.19). Essa acepção não-hermenêutica, defendida por Gumbrecht, relaciona-se a esta abordagem da presença cênica por meio da “tentativa de minimizar as interpretações como única forma de análise das práticas performativas e de incluir os processos criativos no centro da discussão” (ICLE, 2011, p.24). Icle (2013, p.55), pautado em Gumbrecht, propõe-nos a pensar a ideia de presença como uma “experiência de espacialização”, em suas palavras: “uma experiência que transforma o corpo e se entranha na carne, corporalizando o tempo, na espacialização da

performance”. O que nos chama a atenção no performer “presente” e “potente” seria “a encarnação de um tempo feito espaço” (ICLE, 2011, p.63). O autor complementa:

as artes da cena, as artes do corpo, as artes do espetáculo vivo utilizam uma forma que acontece no tempo. Não é noutra senão no tempo que ocorre a espacialização da experiência da presença. Não é senão no tempo que se conforma o teatro e a dança. E não é senão na extinção do tempo que o espetáculo vivo deixa de existir. Sustentar o tempo no corpo, presentificar a experiência viva, fazer emergir um tempo subjetivo, retomar a experiência e torná-la presente: haverá tarefa mais difícil e sensação mais agradável do que essa para nós que costumamos com o fio de Ariadne o tempo no corpo? (ICLE, 2011, p.65).

A presença do artista da cena não pode ser trabalhada apenas como uma “potência” que objetiva chamar a atenção do público, mas, sobretudo, ser produzida por uma “porosidade do corpo”, denominada de “presença-acontecimento-espetáculo” (FERRACINI; PUC CETTI, 2011, p.361). De acordo com Renato Ferracini e Ricardo Puccetti (2011, p.362) – atores do *Lume Teatro*: Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Universidade Estadual de Campinas –, a produção dessa porosidade infere uma escuta do corpo em relação ao outro, ao espaço e ao tempo, uma compreensão de si, enfim, uma preparação técnica e energética que “amplia a expressividade” e “dá forma as energias acordadas”. Intuo, dessa forma, que as condições do corpo em movimento podem ser determinantes na recepção da palavra e na execução do gesto – por isso a importância da preparação e disposição.

Em vista aos conceitos apresentados nesta sessão, importa retomar e costurar as perspectivas epistemológicas centrais para a relação palavra e movimento dançado no processo de criação. A coerência e a conexão entre os discursos de Paul Zumthor e Hans Ulrich Gumbrecht começam no movimento de historicização do conceito de literatura (GUMBRECHT, 1998). Representantes da Escola de Constança, interessados pelas especificidades da historiografia medieval, Zumthor e Gumbrecht dedicam-se à compreensão de uma nova experiência literária, a partir da invenção da imprensa e à distinção entre o leitor, na acepção moderna, e o ouvinte, da época medieval. Zumthor, ao elaborar uma “fenomenologia da experiência literária medieval”, revela a “participação ativa do corpo na produção e na transmissão da cultura” (GUMBRECHT, 1998, p.13). Tal abordagem, segundo Gumbrecht (1998, p.14), manifesta a inconsistência da historiografia, uma vez que estava limitada à “classificação de gêneros e à interpretação de textos”. Logo, o trabalho de Zumthor representava um grande impacto na teoria literária. Mesmo que Gumbrecht, no primeiro momento de sua trajetória, afaste-se da estética da recepção, seu trabalho como medievalista já indicava o caminho conceitual e central que seguiu posteriormente, “o interesse pela

materialidade da comunicação e o desejo de tornar possível uma forma de vivenciar a alteridade histórica, em lugar de ‘simplesmente’ compreendê-la” (GUMBRECHT, 1998, p.16).

Dessa forma, percebemos que o corpo – a materialidade – é um elemento basilar na discussão e reflexão acerca da recepção do texto poético. É no e pelo corpo que as emoções, sensações e imagens são geradas na leitura de um poema, compreendendo todas as suas disposições fisiológicas e psíquicas nesta ação. Por essa razão que Zumthor refere-se à leitura como ação performancial – evento –, em diálogo com Gumbrecht no que concerne à presença desse leitor. A dança, resultado dessa escuta poética, é a presentificação e corporificação dos sentidos produzidos com a palavra. Os efeitos dependerão das condições, dos objetos, dos conteúdos da experiência estética proposta. Seja na leitura silenciosa, seja no poema vocalizado, algo que se encontra além do significado dado, o qual é tangível, materializa-se em movimento dançado. Podemos inferir que, para “vestir-se de palavra”, faz-se necessário “despir-se” de todas as vozes, interpretações, sentidos. No momento da recepção do texto, permitir que as imagens geradas na consciência tornem-se visíveis por meio do gesto, da ação física, do movimento dançado. Dos impactos às transformações. Cabe ao corpo ater-se à produção e criação; e deixar ir o que já está dado, estar, portanto, *despido do poeta*.

3 TECITURA POETICOPEDAGÓGICA

Os processos de criação eram como processos de “iniciação”, quase que uma introdução ou um ritual a um mundo novo, estranho e desassossegador. Nesse dia, o nosso último encontro prático, foi assim, novo, estranho e desassossegador. Todas as ações foram indicadas, oralmente, pela professora que me orientou nesta investigação. Começamos com espreguiçamentos, na imagem da cinesfera, eu tentava romper essa energia, ao mesmo tempo que a puxava para o centro. Após longas experimentações desta ação, eu precisava empurrar o chão, e com bastante impulso eu conseguia sair do nível baixo e quase atingir o nível alto. Estávamos apenas no início e eu já aplicava muito esforço nas movimentações, levando-me ao desgaste de algumas musculaturas. Num jogo de oposições, eu deslocava para todas as direções do espaço em velocidade acelerada, me sentia batendo em paredes invisíveis, às vezes caía no chão – amortecia a queda e protegia o corpo rapidamente – e levantava com o mesmo ímpeto. A imagem lançada era a de fogo, como se saíssem faíscas dos braços e, por dentro, o corpo todo estivesse em chamas. Eu lembro de não pensar em nada além das ações e de ouvir apenas aquela voz, como se tudo ao redor não existisse, apenas o meu corpo naquele espaço e naquele momento.

Enfim, estava em pé e investigava diferentes caminhadas, até ser avisada de que o chão também estava em chamas – de olhos fechados eu pude sentir as solas dos pés arderem –, a voz estava um pouco mais próxima de mim, as palavras vocalizadas saíam aceleradas. Aos poucos, o solo voltou a temperatura normal e recebi a ação de “enraizar”. Percebia minhas pernas como grandes troncos de árvores e dos dedos dos pés até o calcanhar emergiam enormes e profundas raízes. Eu caminhava com dificuldade, de modo muito lento, desequilibrando um pouco. Nesse momento, eu tinha trabalhado pouco com a respiração, logo o corpo mostrava-se cansado, exausto. Das mãos ainda saíam pequenas faíscas, foi difícil me livrar da sensação quente do fogo. Em seguida, a voz orientou-me a escrever meu nome com a ponta do nariz, em várias fontes e tamanhos, depois com os ombros, os joelhos, o pescoço, até chegar aos cotovelos. Da escrita, os cotovelos passaram a interagir, a situação era: “eles estão contando uma fofoca um para o outro”, e assim o fiz. Sem sons, havia apenas o diálogo que a própria voz criou, durante a ação, os cotovelos, então, começaram uma discussão – deve ter sido pela fofoca, pensei. No decorrer da comunicação dos cotovelos, eu estava numa quadra de escola de samba, os quadris e os pés sambavam freneticamente – STOP! A voz solicitou que eu parasse a ação com a coluna ereta e

respirasse apenas pelo nariz. Voltam as ações, e, ao mesmo tempo, foi-me lançado um bambolê (imaginário) na cintura, o qual eu não poderia derrubar! – STOP novamente, parei e senti as palavras, os verbos de ação, em movimento nos meus órgãos. Eu conseguia sentir cada órgão. Voltamos para o movimento com a mesma intensidade anterior.

Em um instante, a voz misturou todas as imagens e ações numa só, eu estava na quadra de escola de samba, que pegava fogo, com um bambolê na cintura, escrevendo meu nome com o nariz, enquanto os cotovelos fofocavam. Tudo isso numa velocidade acelerada, a voz estava bem mais próxima de mim, e as palavras emitidas entravam pelos poros. STOP! Terceira e última paragem. Vem uma forte sensação de náusea, como se as ações quisessem todas sair, o expurgo era necessário – segurei tudo com a respiração. A visão começou a ficar turva, até tudo escurecer, e em um segundo eu estava no chão. Fui deitando lentamente, buscando alguma referência, mas até o solo parecia se mover. A voz silenciou por alguns segundos, e orientou-me, pouco a pouco, a buscar a minha própria voz. Eu sabia que ela não se referia a voz que uso na fala diária, mas a uma outra voz, verdadeira essência, ancestral e primordial. Parecia ter passado longos minutos e, com os lábios entreabertos, mal liberava a respiração. Deitada na posição fetal, o enjoo e a tontura foram dissipados, a professora solicitou-me que fizesse uma espécie de “concha” com as mãos na frente da boca, para que o som ecoasse ali. Progressivamente, encontrei um som que saía na vogal “a”. Liberei essa voz muito devagar, até sair com o maior volume que eu conseguia produzir naquele momento.

Ao chegar no que eu pensava ser o limite do meu corpo, passei a experimentar aquelas ações com a sequência de movimento que eu havia criado nas últimas tarefas solicitadas. Dessa vez, utilizei um tecido, durante a execução das movimentações. A primeira frase de movimento começava deitada, com o tecido estendido, vesti-me dele, como se fosse um livro aberto. Enrolada nesse material, executo a sequência da “flauta-vértebra” – aquela que foi criada embaixo da mesa –, e alguns fragmentos do poema vieram nítidos na minha memória. A segunda frase é a limpeza, o desembrulhar, sentada nos calcanhares, esfrego as mãos e os braços no rosto, num arrancar da pele, mas, agora, com o tecido entrelaçado nos meus dedos. A temperatura e a textura pareciam gerar novas imagens, um novo sentido àquela sequência. A terceira e última frase de movimento, foi a gerada, a partir do soneto de Campos, deslocamentos com o quadril, articulação da coluna com extensão e contração – o tecido “impedia” e transformava alguns gestos –, empurrei o chão com os ísquios para cima e cheguei ao nível alto, em que os movimentos partiam dos braços e indicavam direções. Um dos braços parou e as outras movimentações também cessaram. O tecido ficou ali no chão, num emaranhado de palavras, voz e dança.

Todos os processos de criação começam neste estado de profunda inquietação e tensão – e nem há palavras que possam descrevê-lo, porque os anseios e pressentimentos encontram-se como que concentrados numa enorme carga afetiva em regiões de pura sensibilidade (SNIZEK, 2012, p.171).

Os movimentos dançados e criados, a partir da reverberação da palavra no corpo, apresentam significação própria e provisória. O próprio relato, sendo uma observação de si, mostra-se comprometido quanto aos sentidos produzidos. Percebemos que a produção de presença refaz-se, no ato da descrição da experiência, e a escrita revela-se também como um processo de criação, em constante reformulação. Ocorre que a narradora deste processo encontra-se emaranhada nas próprias palavras, nos próprios gestos, no tecer desta narrativa. A palavra poética institui-se, como presença e performance na investigação proposta. Nesta experiência estética, cria-se uma poética própria, um ato formativo singular que somente a Arte é capaz de engendrar. Esta experiência permite e requer a união dos termos “poético” e “pedagógico”. A dissertação, bem como o processo de criação intrínseco a ela, é como a reunião dos fios que se atravessam no tear, uma “urdidura” das palavras e seus sentidos, uma “tecitura poeticopedagógica”.

“Os gestos poéticos, aqueles que nos estimulam e que permitem diferentes percepções e representações de nós mesmos e do mundo, não são explicáveis, e, como as articulações, previsíveis, nem tão pouco literalmente traduzíveis” (SNIZEK, 2012, p.172). Essa característica do indizível, do mistério que é a matéria transformada em palavra e do corpo em movimento, evidencia um elemento paradoxal: por mais que se cultive uma cultura de presença, um resgate pela tangibilidade dos sentidos, toda experiência vai passar pelo crivo da interpretação. O processo de criação em dança é o efeito que as coisas, a leitura de um texto poético, as ações e sensações físicas, provocam em nós. E o efeito da experiência estética, como bem nos diz Gumbrecht, é aquele que permanece num tempo além do momento que incide sobre nós. Esse algo que não vemos é o que motiva os nossos questionamentos e experimentações com a linguagem, que nos faz buscar novas perspectivas de criação e constatar a existência de inúmeras metodologias de análise e observação do processo de construção de uma obra.

A proposta desta escrita é a de “oferecer mais do que um simples relato de uma pesquisa, mas uma possibilidade de se olhar para os fenômenos em uma perspectiva de processo” (SALLES, 2008, p.9). Salles (2008) olha e entende o processo criativo, como uma “rede de conexões”, pela multiplicidade de relações que o mantém. Nessa direção, “a criação

artística é marcada por sua dinamicidade”, tendo como principais características a “flexibilidade, não fixidez, mobilidade e plasticidade” (SALLES, 2008, p.12). O processo idealizado no projeto desta dissertação não é o mesmo que o realizado, hoje, e permanecerá num contínuo de transformações, tanto na dimensão prática, como nas relações teóricas. Isto dá-se pela própria incompletude da criação, entre aquilo que se quer atingir e o resultado da ação – se é que sabemos o que queremos. O artista, portanto, “opera no universo da incerteza, da mutabilidade, da imprecisão e do inacabamento” (SALLES, 2008, p.15). O processo de criação, nessa concepção, é um campo relacional, o qual não se pode isolar cada elemento, mas entender as relações construídas como um complexo sistema, uma “rede”. De acordo com Salles (2008, p.18), a interação dos elementos pressupõe condições de “encontro, agitação, turbulência”, e representa uma permanente “influência mútua” cujos elementos agem, afetam e modificam uns aos outros.

Considerar esse “paradigma de rede” no processo criativo, possibilita o abandono do velho paradigma da nossa educação, a qual leva-nos a separar, isolar e compartimentar o conhecimento, e, num movimento contrário, perceber as singularidades, a partir de ações como reunir, globalizar e contextualizar. Salles (2008, p.20) salienta como a interatividade é indispensável na noção de rede para “pensarmos no ato criador como um processo inferencial, no qual toda ação, que dá forma ao novo sistema, está relacionada a outras ações de igual relevância, ao se pensar o processo como um todo”. Cada elemento que constitui a experiência narrada torna-se relevante na construção do conhecimento da narradora, imbricada no processo, e do leitor, receptor dos “instrumentos” utilizados. Logo, não se pode avaliar o objeto artístico criado de modo isolado, ou seja, sem observar a trajetória e a relação dos elementos que o compõem. As interações ocorrem não só do ponto de vista interno, na interioridade do artista, mas também nas relações externas, com o espaço-tempo social, com a cultura a qual ele está inserido. Esse fator destaca a função comunicativa da obra, a “rede da criação se define em seu próprio processo de expansão” (SALLES, 2008, p.26), em outras palavras, alimenta-se da troca de informações, da interferência do seu entorno.

As interações são também responsáveis por gerar novas ideias, no processo de criação e, por isso, importa-nos observar a “natureza” das relações e vínculos, o modo como as inferências operam no artista. Afirma-se, conforme Salles (2008, p.28), que as inferências podem transformar a natureza dos elementos, isto é, “dar nova forma, ou feição; tornar diferente do que era; mudar, alterar, modificar, transfigurar, converter, metamorfosear”, o que leva à alteração da percepção, das estratégias da memória, dos procedimentos e da “força da imaginação”. Dito de outro modo, “as construções de novas realidades, pelas quais o processo

criador é responsável, se dão, portanto, por meio de um percurso de transformações, que envolve seleções e combinações” (SALLES, 2008, p.29). Complementar a isto, é necessário tomarmos distância da noção de “inspiração” na criação de uma obra, como se em apenas momentos iniciais do processo encontrássemos uma “grande ideia”. A obra está espalhada em todo o seu percurso, todos os registros, anotações, diários disponibilizados pelo artista fornecem “informações significativas sobre o ato criador”, por exemplo, as conexões, inferências e desejos do artista. Para que possamos aproximar-nos dessa rede em construção, Salles (2008, p.31) diz que devemos considerar a condição de inacabamento no campo da incerteza, a multiplicidade de interações e a tensão entre tendências e acasos. Acerca da crítica do processo, devemos observar os documentos que contém os procedimentos de criação e analisá-los sem segmentar o processo, mas interpretar as relações que conectam os segmentos; em outras palavras:

queremos entender como se constrói o objeto artístico e não recontar como se deu a sequência dos eventos ou das ações do artista. Estes eventos, por sua vez, não podem ser tomados como etapas, em uma perspectiva linear, mas como nós ou picos da rede, que podem ser retomados a qualquer momento pelo artista. Nossa leitura deve ser capaz de interconectar esses pontos e localizá-los em um corpo teórico formado por conceitos organicamente inter-relacionados (SALLES, 2008, p.31).

As escolhas do artista estão profundamente relacionadas ao modo como ele observa e sente o mundo, o seu fazer artístico é permeado pelas suas experiências e relações com os outros, com outras obras, com outros fazeres, “conhecer os procedimentos criativos envolve, sob esse ponto de vista, a compreensão do modo como os processos culturais se cruzam e interagem nos processos criativos” (SALLES, 2008, p.46). Nesta pesquisa, por exemplo, os textos de Fernando Pessoa não definem a experiência prática na Dança, mas reformulam e afetam o modo de ler e mover-se, na medida que tocam algo da sensibilidade, num constante exercício de reconhecimento e reconstrução. Os textos poéticos auxiliam-me nesse contato “tangível” com o mundo e com a arte, proporcionando um espaço de aprendizado e saber.

A palavra poética, nesta pesquisa, é como uma “matéria-prima” da obra cuja relação com o movimento dançado é estabelecida na “tensão entre suas propriedades e sua potencialidade” (SALLES, 2008, p.60), o que permite a aprendizagem dos limites e das possibilidades desta matéria. Esse conhecimento é adquirido num determinado tempo, relativo a cada processo criativo, mas necessário, para que o objeto possa revelar-se, amadurecer. Esse tempo envolve um “olhar retroativo”, isto é, retornar ao que já foi feito, alterar, refazer. O tempo de criação é um “tempo permanente”, pois mesmo na rotina diária, o artista está alerta

e algo pode ser “anotado, pensado, solucionado” (SALLES, 2008, p.62). Já o espaço do artista é o social, da cultura, da memória coletiva. A cultura, a qual insere-se o processo criativo, no âmbito coletivo, é memória e “trata-se, ao mesmo tempo, de um mecanismo de conservação, transmissão e elaboração de novos textos” (SALLES, 2008, p.66).

Para Salles (2008, p.65), a memória exerce um papel relevante no processo de criação. Afinal, a narrativa apresentada, nesta escrita, é também um exercício de rememoração. Percebe-se, portanto, que as nossas percepções são feitas de lembranças, que “penetraram” o corpo por meio de sensações ou emoções. Por vezes, uma palavra, ou um gesto, conseguem evocar uma lembrança passada, uma imagem mental tão intensa que se torna geradora de novas descobertas e relações teóricas. O relato permite-nos observar as tendências do artista, e por meio das repetições e recorrências inferimos que até a memória e a percepção são seletivas. Essa coleta seletiva corresponde aos modos de apropriação do mundo. “Para que um aspecto desta percepção fique na memória é necessário que o estímulo tenha uma certa intensidade” (SALLES, 2008, p.68), desse modo, as anotações do processo têm a função de conservar esse instante sob forma de lembranças. Nesta perspectiva, as lembranças não são fixas, mas reconstruídas e modificadas no âmbito da memória do decorrer do percurso criativo. “Não há lembrança sem imaginação”, nesta assertiva Salles (2008, p.72) refere-se à fronteira entre “imaginação transformadora” e “lembrança imaginária”. O trabalho da imaginação não está restrito apenas aos documentos do artista, pois também compõem as experimentações as quais não foram registradas. A criação é uma mistura do esquecimento e da recordação do que vemos, lemos, sentimos – “a imaginação é o ato criador da memória” (SALLES, 2008, p.74).

Sabemos que o processo de criação manifesta-se em uma determinada linguagem, mas, Salles (2008, p.84) constata que seu percurso é, “organicamente, intersemiótico”. Em outras palavras, a autora fala, a partir de vários exemplos de artistas e suas obras, da utilização de outros recursos para descrever o processo nas anotações, relatos e diários. Essas outras linguagens apresentam várias funções com um “grande potencial criador”. Por exemplo, o ato de desenhar, a fim de representar ou descrever imagens e situações, as quais surgiram, durante um procedimento ou tarefa de criação. A relação da própria linguagem com esses outros possíveis códigos fornece a singularidade de cada processo. O modo como o artista lida com a linguagem do seu objeto, com as transformações ocorridas, com as relações estabelecidas, pode ser chamada de “técnica”. Esta gramática pessoal, o repertório de movimentos (no nosso caso), os lugares os quais sempre passamos, correspondem à construção de uma sintaxe pessoal do artista e é parte integrante do processo (SALLES, 2008, p.88). A técnica representa

escolhas e modos de fazer, os quais podem proteger e direcionar o indivíduo, no decorrer do processo de criação. Em suma, o estudo de Salles (2008, p.97) objetiva evidenciar o “potencial transformador”, decorrente da interação do indivíduo com a coletividade e com a cultura; bem como revela-nos a importância de compreender “as informações que os documentos nos oferecem como índices do desenvolvimento do pensamento em plena criação.”

Acerca do viés da criação, propomos pensar também, sob a ótica de Paul Valéry (CORTÉS, 2016), o qual salienta a tese de que a criação poética ocorre por meio de um trabalho intelectual e rigoroso, e relacionado às diversas áreas do conhecimento. Mesmo que a concepção do poeta francês refira-se à construção de poemas, acreditamos na aproximação de seu pensamento com o processo criativo engendrado nesta pesquisa – da palavra e do movimento dançado. Na perspectiva valeriana, a poesia é compreendida como “uma arte que restitui a emoção poética fora das condições naturais e sob o artifício da linguagem” (CORTÉS, 2016, p.25). Entendemos que no ato criador é pela linguagem que encontramos as emoções disponíveis para a expressão do universo poético, cujo trabalho do pensamento está em captar o “espanto da vida”, a relação entre a linguagem e o “espírito”.

Somente nesse universo de emoções captadas, a sensibilidade adquire sentido, numa “tendência para perceber o não visível e o não imediato do mundo” (CORTÉS, 2016, p. 26). Isso posto, podemos observar, através dos relatos do processo – mesmo que de forma limitada –, a íntima relação do indivíduo com as coisas do mundo que o envolve, as quais repercutem nas ações corporais, nas decisões e reflexões instauradas. “A vontade e a ação possibilitam ao pensamento e à linguagem a concretização da emoção poética” (CORTÉS, 2016, p.26), por isso a importância do “fazer”, do deixar-se inquietar e da observação de si no trajeto. É o caminho, para Valéry, que interessa e envolve na criação, é o “movimento em direção à” antes da própria realização da obra. A visão valeriana indica que o processo criativo é um ato intelectual cuja vontade e intencionalidade buscam a “melhor forma de dar voz ao espírito” (CORTÉS, 2016, p.27).

A tentativa de “desvelar o espírito” ocorre por meio do “domínio da linguagem”, o qual só pode ser atingido com rigor e disciplina. Nas palavras de Cortés (2016, p.27), o domínio da linguagem “deve ser entendido como sendo o trabalho de destruir o aspecto prático da linguagem para que dela possa surgir a linguagem poética”. Disto concluímos, novamente, a aversão à ideia de “inspiração”, uma vez que a obra finalizada apenas “representa a ponta do iceberg de um processo relacional entre o interior e o exterior” (CORTÉS, 2016, p.28). Valéry, na leitura de Cortés, diz-nos que a inspiração constitui-se

num estado específico, numa espécie de energia. Sendo assim, a produção poética configura-se entre o exercício do intelecto e as experiências cotidianas do artista. A “grandeza da obra” está justamente nas suas possíveis relações, interfaces e interpretações. A compreensão valeriana de obra poética é de uma “obra inacabada”, uma “arquitetura aberta para todos aqueles que a tomam para si e que lhe darão o significado e o sentido que emerge do encontro com a mesma” (CORTÉS, 2016, p.30).

Ao retomarmos nosso olhar para a experiência poética, realizada nesta pesquisa, poderemos visualizar sua característica de continuidade e incompletude. No âmbito desse processo de criação – o qual ocorre na dimensão prática do movimento dançado, mas também na escrita deste texto – é que compreendemos como a pesquisadora desenvolve e cria pedagogias para o processo. São, portanto, as relações engendradas entre as narrativas e as teorias que tornam esse processo, um processo poeticopedagógico. A poesia emerge da linguagem, não só das palavras, letras ou signos, mas de tudo que está vivo, “a experiência da poesia redescobre a linguagem, recria a vida” (BARBOSA, 2002, p.10). Uma pesquisa em dança e palavra poética, é antes uma pesquisa em linguagem. Uma pesquisa viva. Como mesmo apresenta Barbosa (2002, p.5), em tempos de inconsistência da linguagem, “da perda de uma linguagem pessoal e criadora”, ressignificar e retomar a palavra viva só parece possível na dimensão da poesia.

Barbosa (2002) afirma que de todas as possíveis manifestações da poesia, é no poema que ela realiza-se com mais intensidade, com uma “força mágica de evocação”. É o jogo das palavras, da estrutura, do ritmo, da significação, das imagens geradas no poema, que prova a sua capacidade de existência própria e de estabelecer relações “místicas” com o mundo. Nesse sentido, que percebo as potencialidades de criação artística da pesquisa *poética*. Percebemos que a imersão na poesia através da leitura manifesta-se no corpo além dos olhos que a leem, “trata-se de uma vivência simbólica, profundamente enraizada nas necessidades e nos ritmos da existência” (BARBOSA, 2002, p.16). O poema não é um objeto de consumo, mas de produção e criação de linguagem, de vida (BARBOSA, 2002, p.18). O corpo, portanto, embebido da palavra poética cria e comunica,

o ato de ler – criadoramente – é insubstituível. Ler é realmente reescrever. Leitura é co-criação: desvenda dimensões do texto, descobre relações, realiza possibilidades. Os olhos do leitor fazem novos caminhos com o poema. Travessias que não se repetem. E que, muitas vezes, não estavam previstas pelo poeta. Assim, a leitura é também invenção. (BARBOSA, 2002, p.18)

Como nos diz Barbosa (2010, p.31), “a atividade poética é criação de cultura. [...] A poesia educa enquanto poesia”. Nessa concepção percebemos, com maior clareza, o potencial pedagógico nos processos criativos, sobretudo no uso poético da palavra, como presentificação dos sentidos. Os efeitos desta experiência podem desenvolver uma nova percepção da realidade, da estética e do próprio processo de criação. Como um “desdobramento da criação artística”, podemos pensar no conceito de Pedagogia da Arte (ICLE, 2012, p.12).

Criar não é outra coisa senão inventar um modo de produzir concretamente ideias e sentimentos; sensações e inquietudes – ocorre que nesse processo não se inventa apenas o que se quer dizer ou expressar, mas, também, a forma por intermédio da qual isso toma lugar no mundo. Essa forma, portanto, é o que chamamos de pedagogia, pois ela implica um modo de fazer e uma maneira de dizer. O que ensinamos, quando ensinamos artes, senão esse modo de fazer particular singular que as artes oferecem como possibilidade de criar? (ICLE, 2012, p.12).

A reflexão realizada – e inserida no campo da Educação e da Arte – demanda que repensemos a dicotomia pedagogia e criação, ao considerar que ensinar e aprender arte trata-se de “evidenciar o processo pelo qual a coisa ou o evento tomou a experiência dos sujeitos partícipes” (ICLE, 2012, p.12). Os relatos e as descrições dos processos de criação desta pesquisa operam como método da investigação e auxiliam na percepção dos modos de elaborar os conceitos e saberes acerca do objeto. O termo Pedagogia da Arte também reverbera no papel do professor de arte hoje, o qual deve ser pensado como um “professor-artista”, alguém que não apenas transmite e informa conhecimento, ou apenas “media a criação dos alunos” (ICLE, 2010, p.12).

Essa concepção leva-me a repensar a minha própria vivência, como professora de Dança e Literatura. Num contexto de ensino não formal – associação sem fins lucrativos, o qual fomenta o ensino de Artes e outras linguagens para crianças e adolescentes em vulnerabilidade social –, busco realizar um ensino permeado por esta ligação entre o ser professora e o ser artista. Ao inserir-me, como professora de dança, auxiliei na criação de uma espécie de clube de leitura, em que os procedimentos de cada oficina colaborassem mutua e simultaneamente no processo de criação artística, bem como eu pudesse compartilhar o espaço para as minhas próprias criações – inclusive dessa pesquisa. O desafio revela-se, a cada dia, maior e de extrema complexidade. Afinal, estabelecer um “espaço da prática na qual a criação e a pedagogia não podem se diferenciar uma da outra”, como infere Icle (2012, p.13), é ir na contramão de um discurso tradicional de educação, o qual universalizou o acesso e alargou os saberes e conhecimentos das áreas ditas tradicionais.

Nessa direção, Icle (2012, p.14) apresenta-nos a importância da visão de Educação da Escola Nova, que emergiu no século XIX e ganhou “força e consistência no início do século XX”. A Escola Nova possibilitou a entrada das artes na educação básica, com a concepção de um “aprender espontâneo”, no qual as crianças precisavam encontrar sua própria expressão em atividades artísticas, numa acepção de formar um cidadão “integral e humano”. Dito de outro modo, as artes tinham a função de “garantir a espontaneidade de expressão que deveria ser empreendida a partir do próprio interesse da criança”. O autor apresenta o exemplo da inserção do teatro nesse terreno, o qual foi articulado “ora como possibilidade de salvação” na educação, “ora como incômodo ou artefato secundário” – se comparado aos demais conteúdos ditos “sérios e fundamentais” (ICLE, 2012, p.15). O profissional inserido na escola e que legitimou esses saberes era o chamado “professor de artes”. O estranhamento era que este profissional não precisaria (preferencialmente, não deveria) ser um artista. Isso diz-nos, na leitura de Icle (2012, p.15), que “se tratava de mobilizar a arte como a escola fizera com as ciências e alojar no interior da escola, não a arte tal qual ela se apresenta, não o processo criativo artístico, mas informações sobre ela, sobre os artistas, sobre as obras”.

Icle (2012, p.17) elucida que, para esse discurso moderno, o ingresso da arte na escola seria “parcial”: “a arte entraria na escola, mas não os artistas”. O ideário de um professor-artista não quer dizer voltar à tradição de que só podemos aprender com um artista, mas de um professor que crie, “no espaço da escola, o seu espaço de criação”, e que, ao assumir o seu processo criativo, possa fazer dos alunos, “alunos-artistas”. Essa configuração da escola, como a conhecemos, surge durante o Iluminismo, com um discurso de “emancipação dos sujeitos”. O que devemos questionar, nesse sentido, é que uma instituição ou alguém possa ditar o que é mais adequado ou correto nesse “caminho da redenção”. Apenas um parêntese, adentrar nessa discussão é como percorrer um caminho sinuoso e perigoso, pois falar da Educação é tentar contemplar e compreender a gama de contextos e situações cotidianas, antecipar desafios e apresentar possibilidades para o embate social e político em que convivem os professores. A pretensão, nesse momento, é bem mais humilde e restringe-se apenas a mostrar uma perspectiva do tema, para entender a pedagogia dos processos de criação. No entanto, ao entendermos as relações culturais instauradas neste estudo, teórico e prático, torna-se inevitável o tema da “alienação” dos discursos da Educação quanto ao problema do acesso à cultura. A questão de Icle ressoa e persegue: “como nos fazemos livres na tarefa de impor o acesso à cultura?”

Eis um paradigma impossível de solucionar. Mas não sejamos niilistas. Há, a meu ver, sempre uma brecha, uma pequena ranhura por onde podemos passar. Lá na ação pequena, na situação íntima e particular da sala de aula, na qual uma geração compartilha com a outra a experiência já vivida e refletida, a autoridade se reveste da possibilidade de cambiar, de trocar de posição, de partir e de voltar. O que é uma aula de arte senão um processo criativo no qual existe uma reconfiguração constante dos modos de pensar, dos papéis do sujeito, das posições de poder? E se a arte é essa brecha possível para, azeitados, conseguirmos passar pela aridez da fenda que nos faz, ainda que um instante, escapar da verdade legitimada, ela é, também, instrumento, conteúdo e modo de viver (ICLE, 2012, p.19).

Acreditamos, embebidos dessa perspectiva, que a experiência da arte é esse processo de criação que desconstrói o dado, o conhecido, o comum, para reconstruir e engendrar novos saberes, modos de fazer e, portanto, de agir no e pelo mundo. A proposta de uma Pedagogia da Arte é a de fazer da Arte esse “dispositivo” capaz de “transformar todos os seus partícipes” (ICLE, 2012, p.21). A noção desenvolvida por Icle (2012, p.21) é de um “projeto de criação interdisciplinar”, não só no âmbito da escola, mas em todas as situações de ensino-aprendizagem; na minha leitura, trata-se de um projeto que envolve uma diversidade de linguagens, ações e criações.

O processo de criação, desenvolvido nesta investigação, foi elaborado e composto por uma série de procedimentos, instrumentos e tarefas. Dentre elas, observamos a ênfase na leitura de textos poéticos, sobretudo os de autoria pessoal – os quais surgiram de um interesse pessoal e corroboraram numa pesquisa complexa de enlaces teóricos. Além disso, a voz – na leitura vocalizada e nas orientações orais da professora –, emergiu como uma potente materialidade de produção de presença. A preparação do corpo – aqui, considerada uma “iniciação” – para o processo, constituiu outro relevante elemento da criação; os exercícios prévios, dirigidos pela co-orientadora em forma de imagens e conceitos, foram imprescindíveis para o que denominamos, “limpeza das toxinas”, ou melhor, para tornar o corpo presente, disponível, atento e entregue na observação de si. Por último, e não menos importante, o hábito da descrição da experiência por meio da escrita, fotografias, vídeos e até áudios, possibilitou a construção de uma pedagogia do processo de criação. A partir da rememoração das sensações, das imagens mentais, dos movimentos dançados e da leitura dos poemas, a pesquisadora pode tecer os conceitos e teorias implícitas no seu processo, para, enfim, perceber que a experiência vivida por ser poética, é também pedagógica.

Por essa razão, tratamos da emergência do uso de palavra poética, aquela que transmite/contamina/afeta o sujeito que a encontra. Buscamos a palavra como evento/acometimento/presença, a qual resgata o toque em detrimento da virtualidade. Encontramos no gesto, no movimento dançado, a palavra performada e impregnada de

sentidos (os dados e os produzidos). Costuramos um livro aberto de possibilidades cuja pele – a primeira receptora das sensações – é o tecido desse processo criativo. Tecemos conceitos, relatos e percepções, para formar uma tecitura poeticopedagógica.

Estas páginas, em que registro com uma clareza que dura para elas, agora mesmo as reli e me interrogo. Que é isto, e para que é isso? Quem sou quando sinto? Que coisa morro quando sou? Como alguém que, de muito alto, tente distinguir as vidas do vale, eu assim mesmo me contemplo de um cimo, e sou, contudo, uma paisagem indistinta e diversa. É nestas horas de um abismo na alma que o mais pequeno pormenor me oprime como uma carta de adeus. Sinto-me constantemente numa véspera de despertar, sofro-me o invólucro de mim mesmo, num abafamento de conclusões. [...] Cada um tem a sua vaidade, e a vaidade de cada um é o seu esquecimento de que há outros com a alma igual. A minha vaidade são algumas páginas, uns trechos, certas dúvidas... Releio? Menti! Não ousou reler. De que me serve reler? O que está aí é outro. Já não compreendo nada... (PESSOA, 2013, p.302).



Imagem 3 - Processo de criação - Setembro de 2017 - Fotografia: Ludmila Almeida

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Ideia da prosa**. Lisboa: Cotovia, 1999.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

_____. Experiência e pobreza. **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 114-119.

BERNARDO, A.J. **Literatura e Dança: educação sensível e crítica**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Campinas, SP: [s.n.], 2003.

BIANCALANA, G. R. A Presença Performativa nas Artes da Cena e a Improvisação. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v.1, n.1, p.121-148, jan./jun. 2011.

_____. Os Corpos que Dançaram suas Vozes. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 6, n. 1, p. 30-46, jan./abr. 2016.

BRETON, Philippe. **Elogio da Palavra**. São Paulo, SP: Edições Loyola, 2006.

CALDEIRA, Solange. Butoh: a dança da escuridão. **Mimus revista on-line de mímica e teatro físico**, Bahia, v. 1, n. 1, p. 63-76, fev. 2009.

CARVALHO, Eliane. O Corpo- Leitor: agenciamentos entre a palavra poética e o gesto dançado. [Artigo] In: **Congresso da ABRACE**, VII, 2012. Belo Horizonte, MG. Disponível em:
<http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/pesquisadanca/Eliane_CARVALHO_O_Corpo-_Leitor_agenciamentos_entre_a_palavra_po_tica_e_o_gesto_dan_ado.pdf> Acesso em: Janeiro de 2017.

CLANDININ, D. J.; CONNELLY, F.M. **Pesquisa Narrativa: experiências e história na pesquisa qualitativa**. Uberlândia: EDUFU, 2015.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem: Criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CORTÉS, O.N.P. A criação poética na perspectiva de Paul Valéry. **Revista Scriptorium**. Porto Alegre, RS, v. 2, n. 1, p. 22-31, jan.-jun./2016.

COSTA, E. M. B. **O corpo e seus textos: o estético, o político e o pedagógico na dança**. Tese (Doutorado em Educação Física) – Campinas, SP: [s. n.], 2004.

DANTAS, M. F. Desejos de voz e palavra em Ditos e Malditos. **Revista Sala Preta**. São Paul, vol. 11, n. 1, p. 147-156, dez. 2011.

DINIZ, L.G. Uma alma que dança ou despenca: corpo e presença na experiência literária. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v.7, n.3, p.477-504, set./dez. 2017.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento**: o Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. 2.ed. São Paulo: Annablume, 2006.

FERRACINI, Renato. O Treinamento Energético e Técnico do Ator. [Artigo] **Revista do Lume** – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, v.1, n.1, p.94, 2012.

FERRACINI, R.; PUCCETTI, R. Presença em Acontecimentos. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v.1, n.2, p. 360-369, jul./dez., 2011.

FERREIRA, A.B.H. **Dicionário Aurélio da língua portuguesa**. Curitiba: Positivo, 2010.

FORTIN, Sylvie. Educação Somática: novo ingrediente da formação prática em dança. **Cadernos do GIPE-CIT**, Salvador, n. 2, p. 40-55, fev. 1999.

FORTIN, S. et al. A experiência de discursos na dança e na educação somática. **Revista Movimento**. Porto Alegre, v. 16, n. 02, p. 71-91, abril/junho de 2010.

GALARD, Jean. **A beleza do gesto**: uma estética das condutas. 1.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

GARCIA-ROZA, L. A. **Palavra e verdade: na filosofia antiga e na psicanálise**. 5.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

GATTI, Daniela. **Sade na Dança**: Um processo artístico em Redes de Saberes. Tese (Doutorado em Artes) – Campinas, SP: [s.n.], 2010.

_____. Corpo-Texto / Texto-Corpo: uma relação intertextual entre dança e texto. [Artigo] In: **Reunião Científica da ABRACE**, VII, 2013. Belo Horizonte, MG. Disponível em: <http://portalabrace.org/viireuniaio/processos/GATTI_Daniela.pdf> Acesso em: Janeiro de 2017.

GUALBERTO, C.L. **Textos em cena**: contos de Ignácio de Loyola Brandão e sua transposição para a dança. Dissertação (Mestrado em Letras) – Belo Horizonte, MG: [s.n.], 2007.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. O campo não hermenêutico ou a materialidade da comunicação. In.: **Corpo e Forma**: ensaios para uma crítica não hermenêutica. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

_____. Pequenas Crises: experiência estética nos mundos cotidianos. In.: **Comunicação e experiência estética**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. **Produção de Presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

_____. Graciosidade e jogo: por que não é preciso entender a dança. In.: **Graciosidade e Estagnação**. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2012.

_____. Presença na linguagem ou presença contra a linguagem? In.: **Graciosidade e Estagnação**. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2012.

ICLE, G. ALCÂNTARA, C.N. Teatro, palavra, performance: pensar a voz para além da expressão. **Repertório**, Salvador, n.17, p.129-135, 2011.

ICLE, Gilberto. Estudos da Presença: prolegômenos para a pesquisa das práticas performativas. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 09-27, jan./jun. 2011.

_____. Tempo, Espaço, Presença. **REBENTO: Revista de Artes do Espetáculo**. São Paulo, n.4, p.54-65, maio de 2013.

JESUS, A.N. **Literatura e Dança**: duas traduções de obras literárias para a linguagem da dança-teatro. Tese (Doutorado em Educação) – Campinas, SP: [s.n.], 1996.

JUNG, Carl Gustav. **Tipos Psicológicos**. Petrópolis: Vozes, vol. VI, 1991.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Textos Escolhidos**. Seleção de textos de Marilene de Souza Chauí. 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

MILLER, J.C. **A escuta do corpo**: abordagem da sistematização da Técnica Klauss Vianna. Dissertação (Mestrado em Artes) – Campinas, SP: [s.n.], 2005.

MINAYO, M.C.S. **Pesquisa Social**: Teoria, Método e Criatividade. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

OS PENSADORES. **Os Pré-Socráticos**. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 1996.

PEREIRA, Marcelo de Andrade. Saber do Tempo: tradição, experiência e narração em Walter Benjamin. **Educação & Realidade**, Porto alegre, RS, v. 31, n. 2, p. 61-78, jun./dez.2006.

_____. **Lugar do Tempo: Experiência e Tradição em Walter Benjamin**. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Porto Alegre, RS: [s.n.], 2006.

_____. **Os Usos da Palavra**. Tese (Doutorado em Educação) – Porto Alegre, RS: [s.n.], 2007.

PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego**. Edição de Jerónimo Pizarro. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2013.

_____. **Obra poética**: volume 1 – 1.ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

_____. **Obra poética**: volume 2 – 1.ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

RODRIGUES, Shirley. Dança E Conhecimento: a Capacidade Humana de Dançar em Conexão com o Conceito de Conhecimento da Dança. **Revista O Percevejo Online**. Rio de Janeiro, v.06, n.01, jan-jun/2014, p.129-151.

ROQUET, Christine. Da análise do movimento à abordagem sistêmica do gesto expressivo. **Revista O Percevejo Online**. Rio de Janeiro, v.3, n.1, jan-jul/2011, p.1-15.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da Criação**: construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte, 2008.

SNIZEK, A.B. Corpo-comunicação: a poética do gesto. **Revista Contemporânea**, Rio de Janeiro, v.10, n.2, 2012, p.166-173.

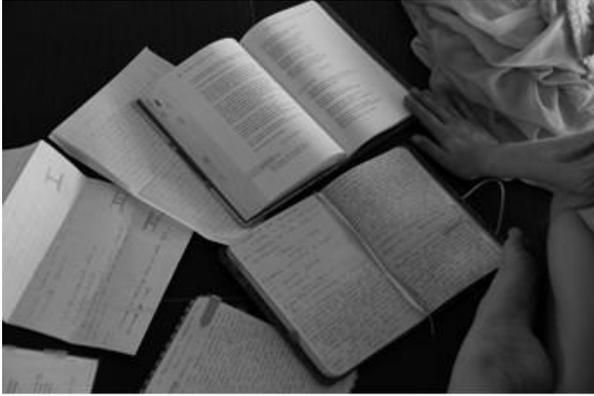
TIBURI, Marcia. **Diálogo/Dança** / Marcia Tiburi, Thereza Rocha. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012.

VALÉRY, Paul. Filosofia da Dança (1936). **Revista O Percevejo Online**. Rio de Janeiro, v.3, n.2, ago-dez/2011, p.1-16

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo**: entrevistas e ensaios. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

_____. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ANEXO – IMAGENS DO PROCESSO DE CRIAÇÃO



Fotografia: Ludmila Almeida – Setembro de 2017.