

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes - Câmpus São Paulo

BÁRBARA BRUNELLI DE LIMA

UMA EXPERIÊNCIA PEDAGÓGICA SOBRE O GESTO EM CENA COMO
DISPARADOR DE NARRATIVAS E SUAS POSSIBILIDADES SENSÍVEIS, NO
DIÁLOGO ENTRE TEATRO E NA DANÇA

São Paulo

2024

BÁRBARA BRUNELLI DE LIMA

UMA EXPERIÊNCIA PEDAGÓGICA SOBRE O GESTO EM CENA COMO
DISPARADOR DE NARRATIVAS E SUAS POSSIBILIDADES SENSÍVEIS, NO
DIÁLOGO ENTRE TEATRO E NA DANÇA

Monografia apresentada ao curso de
Graduação em Licenciatura em Arte-Teatro da
Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho
como requisito para obtenção do título de
Licenciatura em Arte-Teatro.

Orientadora Prof^ª Dr^a Lúcia R. V. Romano

São Paulo

2024

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

L732e Lima, Bárbara Brunelli de, 1999-

Uma experiência pedagógica sobre o gesto em cena como disparador
de narrativas e suas possibilidades sensíveis, no diálogo entre teatro e na
dança / Bárbara Brunelli de Lima. -- São Paulo, 2024.
64 f. : il.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Lucia Regina Vieira Romano.
Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Arte-Teatro) –
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Arte na educação. 2. Teatro. 3. Dança. 4. Gestos. 5. Gestos na
dança. 6. Representação teatral. I. Romano, Lucia Regina Vieira. II.
Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 792.07

Bibliotecária responsável: Catharina Silva Gois - CRB/8 11323

BÁRBARA BRUNELLI DE LIMA

UMA EXPERIÊNCIA PEDAGÓGICA SOBRE O GESTO EM CENA COMO
DISPARADOR DE NARRATIVAS E SUAS POSSIBILIDADES SENSÍVEIS, NO
DIÁLOGO ENTRE TEATRO E NA DANÇA

Monografia de finalização do curso de
Graduação em Licenciatura em Arte-Teatro da
Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho,
apresentada como requisito para obtenção do
título de Licenciatura em Arte-Teatro.

São Paulo, 27 de novembro de 2024

BANCA EXAMINADORA

Profª. Drª [Lucia Regina Vieira Romano](#)

Profª. Drª [Lilian Freitas Vilela](#)

Aos encontros da vida, que me mostraram
que não importa como nos movemos, mas
sim o que nos move. Àqueles que vieram
antes de mim, cujas histórias sussurram em
cada gesto meu.

Agradecimentos

Agradeço a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para esta pesquisa e, especialmente:

Agradeço a Deus, por iluminar meus caminhos como estrelas na noite escura.

A minha mãe, que sempre esteve presente em todos os momentos da minha vida. Foi e será meu combustível na luta para concluir e insistir no meu processo de formação. Sem suas batalhas para comigo, nada disso seria possível.

Ao meu pai, minha irmã e meus avós, pelo apoio e incentivo para que eu persistisse na minha graduação.

Ao meu companheiro Octávio, agradeço pelos conselhos e trocas durante o processo da minha pesquisa, pelas ideias compartilhadas e principalmente, pelo olhar carinhoso para que eu sempre olhe as coisas com gentileza e positividade.

A meus colegas de curso, que apesar do cenário pandêmico de nossa graduação, nos ajudamos e nos auxiliamos em nosso processo formativo.

A minha orientadora Lúcia Romano, pelas orientações decisivas e práticas para a minha pesquisa.

A professora Lilian Freitas que me inspirou durante minha graduação com suas aulas maravilhosas e seu bom humor.

Aos participantes da oficina ofertada dentro dessa pesquisa, obrigada pela disponibilidade e coração aberto às minhas propostas.

A Ramon Chaves, que se disponibilizou de bom grado a fazer os belíssimos registros fotográficos da oficina.

A todos os artistas que tive a oportunidade de apreciar suas formas de arte, por me inspirarem e depositarem faíscas de esperança no meu coração.

A todos os meus professores, pelas importantes contribuições oferecidas ao meu aprendizado.

A todos os meus alunos, que com toda a certeza me inspiraram e me motivaram a expandir meus horizontes, seja na dança ou no teatro, sempre agregando na minha formação artística e pedagógica e claro, agradeço a oportunidade de me permitir compartilhar minhas visões de mundo através da arte.

RESUMO

Este trabalho investiga o papel do gesto como disparador de narrativas e suas possibilidades sensíveis num experimento pedagógico que coloca em diálogo o teatro e a dança. Partindo de uma abordagem que considera o gesto como expressão poética e signo cultural, a pesquisa explora como ele pode comunicar experiências pessoais e coletivas, de maneira complexa e multidimensional. Com referências teóricas de autores como Rudolf Laban, Merleau-Ponty e Marcel Mauss, além da aplicação prática das técnicas de Pina Bausch, o estudo analisa a capacidade do gesto de construir sentidos e ampliar a expressividade dos intérpretes em cena. A pesquisa incluiu a realização de uma oficina prática que propôs trabalhar e refletir os gestos cotidianos e a construção de narrativas a partir de recursos gestuais, explorando novas significações sensíveis através de uma linguagem simbólica. Assim, o estudo sugere que a exploração do gesto sensível favorece uma prática artística e educativa que valoriza a singularidade do indivíduo, proporcionando um espaço de autonomia e expressão criativa no teatro e na dança.

Palavras-chave: teatro; gesto; arte-educação; dança-teatro.

ABSTRACT

This study investigates the role of gesture as a narrative trigger and its sensitive possibilities within a pedagogical experiment that bridges theater and dance. Adopting an approach that views gesture as both poetic expression and cultural sign, the research explores how it can communicate personal and collective experiences in a complex and multidimensional way. Drawing on theoretical references such as Rudolf Laban, Merleau-Ponty, and Marcel Mauss, as well as the practical application of Pina Bausch's techniques, the study analyzes the capacity of gesture to construct meaning and enhance performers' expressiveness on stage. The research involved a practical workshop that engaged participants in working with and reflecting on everyday gestures and constructing narratives through gestural resources, uncovering new sensitive meanings through symbolic language. In this way, the study suggests that exploring sensitive gestures supports an artistic and educational practice that values individual uniqueness, providing a space for autonomy and creative expression in theater and dance.

Keywords: theater; gesture; art education; dance-theater.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO DOS GESTOS INICIAIS: Levantamentos sobre o tema e implicações pessoais.....	9
2 O QUE É O GESTO?.....	13
2.1 O gesto como expressão e entendimento de si.....	16
3 PINA BAUSCH E O GESTO: ESTAR EM CENA COM O COTIDIANO.....	19
3.1 Criação através do gesto: um ensaio sobre a dança-teatro.....	21
4 A OFICINA SOBRE O GESTO SENSÍVEL.....	28
4.1 Gestos de encontro.....	29
4.2 Gestos introdutórios.....	31
4.3 Gestos do cotidiano.....	33
4.4 Gesto-Memória.....	40
4.5 O que você tem a dizer?.....	47
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	54
REFERÊNCIAS.....	57
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	58
APÊNDICE A - ROTEIRO PLANEJADO PARA A OFICINA.....	59
APÊNDICE B - ROTEIRO APLICADO NA OFICINA COM ANOTAÇÕES.....	60

1 INTRODUÇÃO DOS GESTOS INICIAIS: Levantamentos sobre o tema e implicações pessoais

Voltando para casa, no trem, em mais uma tarde gasta dentro desses vagões utilitários, me peguei num devaneio. Aqueles devaneios onde a música para de tocar, porque o decorrer dos pensamentos segue um fluxo denso, que ocupa uma grande "parte operacional" do cérebro, sabe como é? O devaneio me pegou depois que me pus a olhar ao redor. Gosto de observar as pessoas enquanto ando pela cidade de trem. Observar, com humildade nos olhos. Gosto de imaginar a possibilidade de movimento no corpo das pessoas que acabo encontrando, enquanto transito com os olhos no cotidiano.

Meus pensamentos me levam quase sempre para as possibilidades. A sensação do "E se?". E se... fossemos dominados por pensamentos intrusivos, que nos levassem a caminhar por aí sobre quatro apoios? Ou, simplesmente, se caminhássemos da maneira que nossas limitações corporais nos mandassem? Eu devaneio com as possibilidades de outras convenções de humanidade relacionadas ao corpo e ao movimento. Devaneio, imaginando entendimentos diversos dos corpos que transitam no mundo, e como poderiam ser interpretados e compreendidos, se expressássemos essa diversidade que existe dentro de cada ser humano.

Mesmo no trem, um ambiente que parece tão distante do teatro, percebo que a experiência de cada indivíduo, seu corpo e seu mundo sensível, apresentam infinitas possibilidades de criar e deixar-se experimentar. Assim também é na cena, onde a arte do corpo me experimentou. No teatro e na dança, fui capturada pela oportunidade de ampliar as possibilidades do movimento e do ser: a arte tem minhas mãos, meus pés e meu sentir.

Sempre busquei entender em mim a sensibilidade que nos move. No caminho artístico que venho trilhando, entretanto, o que me move tem sido o desconforto de estar. Não por insatisfação quanto a "quem sou eu", como se buscasse na arte uma resposta para uma questão existencial profunda. Falo desse desconforto que sentimos quando nos deslocamos para dentro do mundo da arte, quando nos colocamos em prontidão, para não-sei-o-quê-virá e não-sei-para-quem-será! Essa sensação de que estamos prestes a participar de algo maior que nós mesmos, e que

atravessará quem estiver presente. Porém, mesmo quando tive medo de estar em cena (e às vezes ainda tenho), o desejo de estar ali não deixou de existir. Esse abismo entre o confortável, o que eu já sei, e o desconhecido, alimenta a adrenalina que é estar nessa espécie de "desequilíbrio bom". A sensação do novo, do não saber o que esperar - de mim e dos outros - é que faz mover o que há de criativo em mim.

Foram esses repetidos trajetos no trem, na jornada de estar viva e em movimento constante, que me levaram a refletir sobre os processos investigativos no campo das Artes Cênicas, em especial, sobre as artes do corpo no recorte educacional. Neste TCC, busco pensar o gesto como um elemento que compõe as linguagens e as vivências artísticas. No cotidiano, as pessoas são constantemente influenciadas por diversos sentimentos, no entanto, além desses sentimentos, possuem também funções sociais e obrigações a cumprir. Assim, mesmo que de forma inconsciente, o ser humano expressa seus sentimentos através de pequenas ações e gestos do dia a dia, refletidos nas diferentes qualidades de movimento com que realiza cada um desses gestos.

Observando o gesto como um signo do sensível, a pesquisa propõe o gesto como uma porta de entrada para tratar da comunicação entre o mundo e o ser, considerando essa relação como um processo em contínuo desenvolvimento. Por isso, enfoco o aprendizado artístico, que aprimora e amplifica as perspectivas que relacionam corpo e contexto. O gesto poderia ser concebido como síntese de um corpo que apreende o mundo à sua volta. Através dos gestos, encontramos modos de nos comunicarmos. Descrevendo e significando ideias, atitudes, sentimentos e experiências, o gestual indica uma atitude perceptiva, de compreensão da realidade na qual os corpos se inserem. Dessa forma, no âmbito artístico, o gesto ajuda a contextualizar as manifestações expressivas a partir de um ponto de vista sensível, que é compartilhado tanto pelo/a espectador/a quanto pelo ator/atriz ou dançarino/a.

O gesto é também uma via de construção de sentidos, assim como uma ferramenta expressiva, que tem por característica carregar em si mesmo a narrativa-experiência de uma pessoa e de uma coletividade. Aqui, objetivo localizar alguns deslocamentos na cena desses gestos sensíveis, capazes de influir nos corpos e nas relações, seja na perspectiva dos/as espectadores/as, seja dos/as e como criadores/as.

Desejo também investigar as vivências em torno dos gestos, em suas variadas interpretações no âmbito da arte de ensinar, outro território onde se pesquisa o humano, para que cada indivíduo tenha liberdade e autonomia para posicionar-se no mundo. O quanto está presente em nós esse gesto sensível? Minha aposta neste TCC é que o estudo e cultivo do gesto está correlacionado com uma educação que acolhe o ser, para que este se desenvolva na amplitude das suas possibilidades. Por isso, neste processo investigativo, esboço uma proposta formativa experimental, ofertada gratuitamente e aberta a quem se interessar, para avaliar a potencialidade do gesto em proporcionar outros caminhos para o estudo do corpo. O gesto será, então, protagonista na busca por outras formas de significação da experiência do indivíduo, assim como de ampliação do seu potencial expressivo.

Como repensar a gestualidade do corpo e seus significados, a partir das dimensões da cena e do cotidiano? Como encontrar caminhos pessoais para explorar o gesto sensível? Foi a partir dessas perguntas que optei por inserir encontros-oficina neste processo de pesquisa sobre o corpo e o gesto. Por meio de uma oficina investigativa voltada para a dança-teatro, objetivo proporcionar descobertas do corpo, num processo educativo que, adiante, possa encaminhar táticas de aprendizagem na educação artística, bem como na educação formal.

Para compartilhar essas vivências, este TCC está estruturado em quatro capítulos, onde apresento um panorama sobre as concepções do gesto, a partir de autores e autoras relacionados ao trabalho do corpo nas artes cênicas. Nessa revisão, emprego material teórico e diversas videografias, a fim de obter uma visão ampla das investigações e dos enfoques, especialmente, no campo da dança-teatro.

A partir desse caminho, relato uma oficina prática, focando na observação das pessoas que se propuseram a participar das atividades, de forma voluntária. Busco uma análise de dinâmicas criadas para a experiência, em especial, exercícios teatrais e a construção de narrativas a partir dos gestos. Realizado dentro do Instituto de Artes da UNESP, o trabalho foi registrado através de fotografias, vídeos e áudio, com relatos dos e das participantes. Relacionando com materiais bibliográficos, discuto as propostas trabalhadas, que se basearam na observação, descrição e síntese, como uma atitude perceptiva que permitisse à pessoa participante captar o mundo e desenvolver sua própria maneira de se expressar.

Observo, assim, como conduzir exercícios voltados para o fazer em cena, mas também para encontrar caminhos sensíveis, repercutindo aspectos pessoais e

sociais. Essa experiência foi essencial para entender a importância dos processos artísticos e educativos voltados a promover integração, desenvolvimento pessoal e humano. A partir das propostas da oficina, busco evidenciar que é no corpo que se efetua a síntese das experiências vividas em processos artístico-pedagógicos.

Espero que este estudo possa, ainda que modestamente, contribuir para a construção de ações artísticas e formativas que considerem a singularidade dos corpos e que utilizem o gesto para a construção de práticas em que todos e todas sintam-se capazes de se expressar, com propriedade, autonomia e prazer.

2 O QUE É O GESTO?

Em latim, a palavra gesto vem de “*gero*”, que também significa “carregar” - além de “levar”, “apoiar”. O corpo em cena, que carrega e é carregado, de certa maneira, pelos impulsos, pelo chão, pelo ar, pelo olhar do outro e pelas visões de mundo trazidas à cena - dançada ou atuada - se propõe a experimentar o gesto através de suas ações. Segundo o pesquisador e coreógrafo Rudolf Von Laban (1879-1958), “Os gestos são ações das extremidades, que não envolvem nem transferência nem suporte de peso. Podem dar-se em direção ao corpo ou para longe dele” (Laban, 1978, p. 60).

Buscamos entender o gesto a partir do que ele nos propõe como significação. Diversas perspectivas buscam compreender seu “sentido”, assim que se identifica o sinal (que, usualmente, traz um “significado”). Porém, como apreendemos o gesto diz muito sobre nossa percepção, e como interpretamos as formas. Os gestos podem ser uma consequência de micro acontecimentos em sucessão ou simultaneidade, apresentados dentro de narrativas, mas também podem ser lidos separadamente, como unidades desprendidas de uma narrativa. Na perspectiva semiológica, o gesto está a serviço do discurso, principalmente quando a palavra não está presente. Eventualmente, em grande parte dos nossos contextos - sociais, culturais e linguísticos - encaramos os gestos como um apoio ou complemento da linguagem, ou até mesmo como substituto da fala e da palavra.

As definições de gesto variam significativamente segundo os/as diversos/as autores/as e suas grades de análise. Numa chave epistemológica que considera o sentido cultural do gesto, Leda Maria Martins¹ traz a seguinte definição:

O gesto, a expressão do movimento, é um código cultural que significa socialmente. Como todo signo, em seu estatuto simbólico, o gesto, independentemente de sua natureza, é uma convenção, um signo interpretante em qualquer produção semiótica de uma cultura e, por extensão, de todos os processos de construção cognitiva que essa mesma cultura opera, nos domínios social, estético, filosófico etc. (MARTINS, 2021, p.84)

¹ Leda Maria Martins é uma importante pesquisadora brasileira que se destaca nos estudos sobre artes, com foco nas culturas ENafrodiáspóricas, memória e performances culturais. Em sua obra ***Performances do Tempo Espiral*** (2021), Martins analisa o gesto como um signo cultural e poético, que carrega em si narrativas de resistência e ressignificação, especialmente nas tradições afrodescendentes. Ela propõe o conceito de “poiesis do movimento”, onde o gesto se apresenta como um veículo de memória e transformação cultural. Essa abordagem se relaciona diretamente com esta pesquisa, ao tratar o gesto como uma ferramenta expressiva que, ao ultrapassar sua função cotidiana, possibilita a construção de narrativas sensíveis e coletivas no teatro e na dança.

Leda Maria Martins define o conceito de gesto como signo. Adiante no texto, irá associá-lo a um "mensageiro", que instaura sua própria performance, como uma *poiesis* do movimento. Resumidamente, para Martins, cada gesto carrega um código social e cultural que é interpretado de maneiras específicas dentro de uma determinada sociedade. Esses gestos são parte de um sistema de signos que transmitem informações e valores, moldando a forma como entendemos e interagimos com o mundo ao nosso redor.

Portanto, a "poiesis" do movimento, segundo Martins, é o processo pelo qual os gestos e movimentos se tornam veículos de significado e expressão cultural. Eles não só refletem a cultura, mas também contribuem para a construção e interpretação de significados dentro dessa cultura. Em suma, é através da "poiesis" que o movimento se transforma em um elemento vital da comunicação e da construção cognitiva. Essa concepção, descrita no livro *Performances do Tempo Espiral* (2021) aproxima-se da ideia de gesto que adoto e pratico como artista do corpo e como educadora.

Para refletir sobre o que pode ser "considerado" como gesto, diferenciado da noção de ação, a autora busca fundamentos no filósofo e historiador da arte Jean Galard, em *A Beleza do Gesto: Uma Estética das Condutas* (2008). Para o autor, assim como na análise literária, onde a preocupação com a forma foi desvalorizada em favor do conteúdo, na análise das ações também é importante reconhecer o valor dos gestos. Em suas palavras:

Do mesmo modo que a análise literária teve de combater o descrédito que era lançado sobre as "formas" supostamente vazias quando prevalecia a preocupação com um assim chamado "fundo", a análise das condutas deveria começar por reabilitar o gesto, que é frequentemente depreciado por ser considerado exterior e secundário em relação à verdade das intenções. A intenção verdadeira seria a que se concretiza em atos. A intenção seria falsa, afetada, quando se contenta com gestos. O ato e o gesto, entretanto, não se distinguem segundo as intenções diferentes que os subtem. (GALARD, 2008, p. 27)

Para "reabilitar" o gesto, o autor parte para a diferenciação entre gesto e ato, atribuindo a ambos a natureza do movimento, sendo que o segundo tem o estatuto da visibilidade, da evidência, e o primeiro, o da poesia. Ele continua:

Os movimentos de um operário aparecem ora como atos, ora como gestos, embora não se suponha que a intenção que os dirige tenha mudado. 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. O ato é o que resta de um gesto

cujos momentos foram esquecidos e do qual só se conhecem os resultados. O gesto se revela, mesmo que sua intenção seja prática, interessada. O ato se resume em seus efeitos, ainda que quisesse se mostrar espetacular ou gratuito. Um se impõe com o caráter perceptível de sua construção; o outro passa como uma prosa que transmitiu o que tinha a dizer. O gesto é a poesia do ato. (GALARD, 2008, p. 27)

Para Jean Galard, portanto, ato e gesto complementam-se e compartilham intenções. Concordando com essa abordagem do gesto como um recurso poético, Leda Maria Martins recorre a Paul Zumthor, para melhor definir seus atributos no espaço e no tempo. Ela divaga:

De qualquer maneira que o grupo social a oriente ou a limite, a função do gesto na performance manifesta a ligação primária entre o corpo humano e a poesia [...] O gesto gera no espaço a forma externa do poema. Ele funda sua unidade temporal, escandindo-a de suas recorrências. (MARTINS, 2021, p. 86)

Nesta pesquisa, vamos observar diferentes possibilidades de estruturação expressiva do corpo que busca experienciar o gesto. O gesto, como um recurso disparador de narrativas dentro do campo cênico, estabelece entrelaces com a dança e o teatro e permite aproximações tramadas entre as duas linguagens. Então, o gesto será considerado aqui também como um recurso que opera para além de um acessório da comunicação verbal, contribuindo para a construção de narrativas híbridas dentro das artes cênicas.

Pretendemos focar em discussões nos dois campos artísticos onde estão em quadro práticas da educação do corpo, ressaltando as possibilidades de aprender a partir da vivência dos gestos.

Talvez, esse interesse venha de uma "falta". Em minha trajetória de estudante de dança e teatro e de artista nesses campos, foi-me apresentada a ideia do gesto como um movimento que é parte de uma coletividade e, assim, significa igualmente para todos e todas que dela fazem parte. Pouco se questionava essa suposta "verdade". Também nos cursos livres de teatro que frequentei, onde a formação partia das tragédias gregas e atravessava a dramaturgia Shakespeariana, notava a obrigatoriedade de reprodução de uma certa convenção sobre os gestos, nas marcações de cena, nas construções das personagens, mas sem que isso fosse explicitado como uma opção de estilo. Na dança, em especial nas montagens de balés de repertório, a pantomima estava sempre presente, para garantir a significação da narrativa apresentada, porém pouco era discutido acerca de seus

significados, e se seriam compreendidos de fato pelo público que assistiria o espetáculo.

O que falta para que as pedagogias da cena tratem a linguagem do corpo de maneira mais pessoal? Se o corpo traz as vivências do indivíduo, todo e cada gesto, em sua mais simples forma, é estritamente único, refletindo a experiência individual, mesmo num espaço coletivo.

2.1 O gesto como expressão e entendimento de si

A expressão está intrinsecamente ligada ao corpo. A fala, por exemplo, surge como um gesto do corpo, que está sempre em relação ao mundo, conectando o ser ao social. Esse aspecto impede que vejamos a expressão apenas como um pensamento puro: a linguagem sempre ganha significado através do comportamento, e é nesse conjunto que a comunicação acontece.

O gesto, assim como as palavras, é uma forma de expressão do corpo diante do contexto, que carrega consigo uma carga cultural, também essencial para a comunicação ocorrer. Essa capacidade do gesto de transmitir significados está profundamente ligada à nossa pertença social, como define Leda Maria Martins em *Performances do Tempo Espiral*. Quando vemos alguém gesticulando, não estamos apenas observando movimentos, estamos interpretando esses gestos dentro de um contexto social e cultural.

Merleau Ponty apresenta a ideia de que compreendemos o gesto e a fala do outro a partir do momento em que assumimos que estes gestos ou falas podem fazer parte do nosso repertório. Discute também que a linguagem segue sendo articulada e reinventada no nosso cotidiano, para além da sua origem. Buscamos compreender a linguagem a partir de repertórios pessoais, culturais e sociais, cuja significação pode ou não ser atrelada à individualização de quem nos comunica. Ou seja, a significação, o sentido que atribuímos à comunicação, pode variar. Às vezes, está fortemente ligada ao indivíduo que nos comunica a mensagem. Em outras ocasiões, a interpretação pode ser mais universal, influenciada por fatores culturais e sociais que vão além do comunicador individual. Essencialmente, está destacando que o significado das palavras e gestos que usamos é moldado tanto por quem somos individualmente quanto pelo nosso contexto cultural e social. E essa compreensão pode variar conforme o receptor e o contexto da comunicação.

No aspecto de expressão emocional, é necessário compreender a linguagem como um recurso autêntico, que se relaciona diretamente com a organização corporal. Desta forma:

Aproximando a linguagem das expressões emocionais, não se compromete aquilo que ela tem de específico, se é verdade que já a emoção [...] é contingente em relação aos dispositivos mecânicos contidos em nosso corpo. (PONTY, *apud* FURLAN; BOCCHI, 2002, p. 448).

Ponty fundamenta que não existe signo natural, de modo que não é possível reduzir o gesto - ou signo - à natureza humana. Para Ponty, tudo que é construído passa ou transcende a natureza humana em sua ordem de criação, independente qual seja essa estrutura. Mas, ao mesmo tempo, a natureza humana não se define exclusivamente pela estrutura anatômica e fisiológica. Por exemplo, expressar tristeza ou felicidade ocorre de maneiras completamente distintas em indivíduos diferentes. Sentimentos e emoções - apesar de serem conceituados de maneira “universal” - podem ser vivenciados de modos contrastantes por pessoas de culturas diferentes. Portanto, apesar de semelhantes, os indivíduos apresentados às mesmas emoções podem não representá-las pelos mesmo signos. Segundo Furlan e Bocchi (2002): “O que importa é a maneira pela qual eles fazem uso de seu corpo [...]. O uso que um homem fará de seu corpo é transcendente em relação a esse corpo enquanto ser simplesmente biológico.” (PONTY *apud* FURLAN; BOCCHI, 2002, p. 256-257).

Marcel Mauss também aborda o signo não-natural, em *Sociologia e Antropologia*. Destaca, no capítulo sobre técnicas corporais, que os gestos humanos não podem ser “naturais”, porque mesmo os gestos mais cotidianos e banais - como comer, andar ou defecar - são, na realidade, moldados segundo os contextos culturais onde estão inseridos, dependendo de sua cultura ou tradição. O “uso” do corpo, assim, é determinado socialmente, principalmente, através da imitação. Por isso, inclui normas e valores, o que não impede que se acesse um “eu”.

Busca-se legitimar os signos e significados através dos gestos na comunicação com o outro, que permite ao sujeito refletir sobre suas próprias possibilidades de conhecimento e vivência. Nesta perspectiva, o comportamento tem

uma conotação intersubjetiva, como uma forma de parceria, uma simbiose. Segundo Ponty:

O sentido dos gestos não é dado, mas compreendido, quer dizer, retomado por um ato do espectador. Toda dificuldade é conceber bem esse ato e não confundi-lo com uma operação do conhecimento. Obtém-se a comunicação ou a compreensão dos gestos pela reciprocidade entre minhas intenções e os gestos do outro, entre meus gestos e intenções legíveis na conduta do outro. Tudo se passa como se a intenção do outro habitasse meu corpo ou como se minhas intenções habitassem o seu. (PONTY *apud* FURLAN; BOCCHI, 2002, p. 251)

3 PINA BAUSCH E O GESTO: ESTAR EM CENA COM O COTIDIANO

A história da dança-teatro alemã é traçada a partir de trabalhos de Rudolf Laban e seus discípulos, Mary Wigman e Kurt Jooss, entre 1920 e 1930. O termo dança-teatro, contudo, já era utilizado por Laban (1879-1958) para descrever a dança como uma forma de arte independente de qualquer outra, baseada em correspondências harmoniosas entre qualidades dinâmicas. Bausch se destaca nessa corrente artística como uma espécie de ícone, numa linhagem de notável importância nas artes cênicas moderna e contemporânea: a dança-teatro, ou *tanztheater*.

As teorias e as práticas de Brecht, com seu interesse numa arte sócio-política, também contribuem para a história da dança-teatro, principalmente na Alemanha. O teatro épico de Brecht impulsiona o reconhecimento de situações cotidianas pelo/a espectador/a, sintetizando a ação como uma tomada de decisão, para provocar mudanças.

O teatro épico criou conceitos como os de “Gestus”, ao lado do efeito V (de distanciamento) e da técnica de montagem. O conceito brechtiano de “Gestus” (ou “Gebärde”) enfatiza uma combinação de ações corporais e palavras como um gesto socialmente significativo, não apenas ilustrativo ou expressivo. (FERNANDES, 2000). O “gestus” permite que os atores e atrizes demonstrem, através de gestos e atitudes, as dinâmicas de poder e as relações sociais entre as personagens. Ele revela a posição social de uma personagem em relação a outra, expondo também as contradições das personagens. Isso significa que, ao invés de representar emoções de forma naturalista, os gestos sociais ajudam a comentar sobre as condições sociais e políticas que moldam comportamentos e emoções. É o que aponta a definição de Brecht:

Chamamos esfera do gesto à esfera a que pertencem as atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras. A posição do corpo, a entoação e a expressão fisionômica são determinadas por um gesto social; as personagens injuriam-se mutuamente, cumprimentam-se, esclarecem-se, etc. As atitudes tomadas de homem para homem pertencem, mesmo as que, na aparência, são absolutamente privadas, tal como a exteriorização da dor física, na doença, ou a exteriorização religiosa. A exteriorização do <gesto> é, na maior parte das vezes, verdadeiramente complexa e contraditória, de modo que não é possível transmiti-la numa única palavra; o ator, neste caso, ao efetuar uma representação necessariamente reforçada, terá de fazê-lo cuidadosamente de forma a nada a perder e a reforçar, pelo contrário, todo o complexo expressivo. (BRECHT, 1957, p.199)

Brecht afirma a complexidade e contradição dos gestos sociais que, segundo ele, são moldados pelas interações sociais e não podem ser simplificados. Nesse contexto, o ator e atriz devem reforçar essa dimensão complexa, empregando o gesto social como uma ferramenta para provocar reflexão crítica no público. Ao destacar as construções sociais e políticas através do gesto, atores e atrizes ajudam o público a ver para além da superfície da ação dramática.

Herdeira dessa tradição, Pina Bausch leva ao palco o teatro e a dança como linguagens "concorrentes", ou seja, apresentando ambas as artes como sendo intrinsecamente fragmentadas. Explora os níveis estéticos, sociais e psicológicos da linguagem do corpo, onde movimentos não completam as palavras para "facilitar" a comunicação, assim como o uso da corporeidade não visa apenas uma presença mais completa em cena. Bausch desenvolve dinâmicas corporais de significação para além dos gestos, manifestando nas concepções das suas obras uma reflexão sobre o ser e a capacidade expressiva de cada linguagem artística. Fernandes comenta essa amplitude de possibilidades trazidas pelos diferentes "tipos" de gesto na dança-teatro de Bausch:

Gestos são movimentos corporais realizados na vida diária ou no palco. No cotidiano, gestos são parte de uma linguagem do dia-a-dia associada a determinadas atividades e funções. No palco, gestos ganham função estética; eles tornam-se estilizados e tecnicamente estruturados, em vocabulários específicos, como o do balé ou da dança moderna americana. Bausch utiliza ambos os tipos de gestos - técnico e cotidiano. Em muitos casos, o gesto técnico é repetido até ganhar significação social e estética crítica. Gestos cotidianos, por sua vez, são trazidos ao palco e, pela repetição, tornam-se abstratos, não necessariamente conectados com suas funções diárias. (FERNANDES, 2000, p. 23).

É a presença dos gestos nas obras de Pina Bausch que caracteriza o entrelace entre a dança e o teatro como uma linguagem poética sobre o corpo em cena e sua expressividade. A escolha de Bausch pela dança numa forma não convencional gera uma tensão interna que resulta em um distanciamento reflexivo semelhante ao proposto por Brecht. Em suas criações, surgem movimentos da vida diária que ganham um aspecto artificial, tal e qual os movimentos "de dança" que apresenta na cena, relacionando arte e cotidiano. Fernandes resume essa "flutuação" de registros, em suas palavras:

Quando um gesto é feito pela primeira vez no palco, ele pode ser interpretado como uma expressão espontânea. Mas quando o mesmo gesto

é repetido várias vezes, ele é claramente exposto como elemento estético. (FERNANDES, 2000, p. 23).

A repetição é primordial como tema e método na dança-teatro de Pina Bausch: através da repetição de movimentos, gestos e palavras, a coreógrafa confirma e altera as tradições presentes na dança-teatro, explorando tanto as possibilidades já existentes, quanto encontrando novos caminhos para discutir o corpo em suas possibilidades expressivas.

3.1 Criação através do gesto: um ensaio sobre a dança-teatro

A dança-teatro de Bausch representa uma ruptura com o uso de códigos tradicionais e, simultaneamente, propõe uma abordagem pautada no diálogo entre teatro e dança. Bausch considera o sujeito em relação aos outros, ao mundo, às surpresas da vida urbana e a um presente constante. Ela foca em como o movimento, a transformação e a consciência da própria finitude e solidão marcam essa experiência.

Como diz Caldeira (2006), para construir a poética de suas obras, Pina Bausch rejeitou a abordagem expressiva dos anos 1970, que focava na subjetividade individual da coreógrafa, em favor de uma colaboração mais profunda com seus bailarinos e bailarinas. Em suas criações, as vivências e experiências sensoriais dos e das intérpretes se relacionam diretamente com o processo das obras. Essa mudança de foco significa que ela optou por uma exploração mais coletiva e diversificada do que se entende por identidade. Em vez de destacar a auto-expressão, Bausch promoveu a criação de múltiplas "máscaras" ou *personas* nas suas obras. Essa abordagem resultou em representações do eu que extrapolam o metafísico ou autobiográfico, explorando novas dimensões da experiência humana e refletindo de maneira mais complexa sobre o sujeito.

Seus atores-bailarinos-intérpretes são essenciais para a construção das obras, trazendo suas experiências como materiais criativos e construindo respostas para suas mais diversas perguntas (MEDEIROS, M. M.; PEREIRA, S., 2017). A observação se tornou um caminho nos processos da coreógrafa, porque os e as intérpretes partem do cotidiano, para levar ao palco gestos dançados (mais ou menos figurativos), onde são revisitados e ressignificados. Assim, esses gestos

surtem em cena não necessariamente para contar uma narrativa "linear", mas para evocar imagens e emoções, que transcendem o próprio gesto em seu uso habitual.

Gestos cotidianos, geralmente, são executados com objetivos definidos. Quando alguém escova os dentes, por exemplo, é com a intenção de deixá-los limpos. Em outras palavras, são gestos funcionais, realizados com finalidades específicas, de maneira que o significado desse gesto está "inserido", digamos, nele mesmo. Estes gestos que acontecem numa perspectiva funcional, quando levados para a cena, podem ser "lidos" de maneiras mais plurais. Existem diversos jeitos de se escovar os dentes em cena: fazer este gesto calmamente, com o olhar vago e distante, por exemplo, pode gerar uma leitura de divagação, sonho, indisposição ou até mesmo automatização. Já propor o gesto de escovar os dentes, por exemplo, de maneira impulsiva, intensa ou agressiva pode gerar a leitura de repugnância, determinação ou raiva.

Laban também questionou sobre estas escolhas de movimentação em cena, buscando levantar possibilidades para apreensão dos gestos pelo espectador. Seria possível uma atriz representar uma personagem como Eva, por exemplo, colhendo uma maçã em uma árvore, e fazer com que um espectador que não possui conhecimento da história bíblica compreenda seus objetivos, nos aspectos tangíveis e intangíveis? Aparentemente, é mais fácil perceber o objetivo de uma ação, se é direcionada para algum objeto tangível; porém, valores menos objetivos também podem inspirar e levar ao movimento.

Nesse exemplo dado, a atriz interpretando o papel de Eva poderia escolher colher a maçã usando uma variedade de qualidades em seus movimentos. Para Laban, o tipo de movimento que é levado para a cena não se define apenas no que vemos de forma concreta, mas co-depender da interpretação do/a espectador/a. Também para o autor, é improvável que um único movimento consiga transmitir mais do que uma impressão superficial, pois não pode fornecer um retrato definitivo do caráter de quem se move. Mas, se outros movimentos concordantes forem propostos, antes ou após o gesto de colher a maçã, pode-se então adquirir informações mais claras sobre a personalidade dessa "personagem" e, aos poucos, associar essa construção de gestos e seus significados com uma narrativa.

Segundo Laban (1978), todo movimento humano é expressivo, logo, até mesmo gestos funcionais, cotidianos, podem exprimir estados da alma. A definição que Laban apresenta no livro *Domínio do Movimento* (1978), sobre o movimento e

sua construção dramática, assemelha-se à de Stanislavski, quando descreve a ação física como uma ação realizada por uma personagem, coerente com as circunstâncias dadas pelo texto e/ou pela direção. Desta forma, o ator e a atriz devem construir a maneira mais adequada para realizar as ações em cena, de modo que estas consigam comunicar as circunstâncias dadas ao público (STANISLAVSKI, 2003a). Na pesquisa que desenvolveu, Stanislavski buscava restituir na cena a experiência do vivo, tanto na interpretação de personagens realistas, quanto em outras dramaturgias - como a simbolista -, em que o real era expandido, sendo considerado também dentro dos limites do onírico.

Os gestos, nesta visão, estão inseridos em cena de uma forma “genuína”, como na “vida real”, ou remetendo a uma “organicidade”. Esta linha de pensamento está muito presente nas obras de Bausch, assim como nas obras de outros artistas pesquisadores, que revolucionaram as artes da presença na primeira metade do século XX no Ocidente. Partindo desse modo de ver a expressão e a linguagem, também desenvolveram métodos que permitissem ao intérprete moldar seu corpo, gestualidade e ações para expressar os sentidos desejados para a cena. (MEDEIROS; PEREIRA, 2017).

Nas obras de Pina Bausch, mesmo quando os gestos são usados remetendo a um certo realismo (ou seja, com uma referencialidade que se afasta de uma “dança pura”, ou do movimento pelo movimento), eles não se restringem ao seu substrato “original”. Também o real é expandido, por exemplo, quando a cenografia e os objetos intensificam nossa percepção sobre a materialidade das “coisas”, em espetáculos que recorrem aos efeitos impactantes da realidade concreta, muitas vezes com o amparo de materiais “reais” (terra, água, flores, cadeiras e etc).

Os gestos, contudo, parecem ser independentes, tendendo a uma abstração, pois na relação entre as cenas surge uma lógica associativa, que acontece por um tipo de acúmulo: as cenas dialogam com as antecedentes; outras vezes, com as cenas que vem a seguir; assim como também podem dialogar com alguma cena simultânea. Essa composição implica numa narratividade que opera por fragmentos, onde cada unidade pode se deslocar de lugar. Um exemplo é a obra *Kontakthof* (1978), criada para o Tanztheater Wuppertal. Apesar de percebermos uma “desconexão” ou “descontextualização” das cenas dentro do espetáculo, existe uma unidade “estranhada”, em que cada cena é construída com “verdade”, mas

causando uma sensação de deslocamento, quando inserida no macrocosmo do espetáculo.

Embora Bausch e Stanislavski empreguem o gesto de formas distintas em suas obras, ambos compartilham a preocupação de garantir que sejam expressos de maneira “verdadeira”, ou seja, que respondam a um impulso interno. Bausch costumava dizer: “O que me interessa não é como as pessoas se movem, mas o que as motiva” (MEDEIROS, M. M.; PEREIRA, S., 2017). O diretor Stanislavski parece expressar a mesma ideia, com outras palavras:

Assim, os impulsos interiores - o ímpeto de agir e as ações interiores propriamente ditas - adquirem em nosso trabalho uma importância excepcional. São nossa força motriz nos momentos de criação, e só é cênica a criatividade que se fundamenta na ação interior. (STANISLAVSKI, 2003a, p. 70).

Assim como Stanislavski buscava encontrar uma perspectiva orgânica, viva, na pesquisa de interpretação dos atores e das atrizes, Bausch motivava seus e suas intérpretes a explorarem as próprias emoções e vivências, para dar vida aos gestos em cena. Essa autenticidade advinda da experiência sensível é essencial para criar narrativas que sejam não apenas convincentes, mas também profundamente humanas. É possível dizer que a obra de Pina Bausch também se conecta com as ideias de Leda Maria Martins sobre a corporeidade e a performance, quando a autora enfatiza a importância do corpo como um repositório de memórias e experiências culturais.

José Gil (2004) emprega o termo “gesto dançado” para descrever o movimento dançado que não depende de significados prévios, tampouco remete aos registros cotidianos. O autor destaca que, na dança, o gesto é estilizado através de técnicas específicas que transformam movimentos comuns em expressões artísticas. Essa estilização envolve a repetição, a variação e a intensificação dos movimentos, criando uma forma de comunicação que transcende a linguagem verbal, da qual depende a ideia de ação dramática. Nesse contexto, Bausch atravessa separações limitadas, quando utiliza gestos cotidianos como elementos na composição coreográfica do gesto dançado e do gesto estilizado:

Todos esses movimentos (signos indicativos) se fundem e se inserem no movimento dançado, de tal modo que “o gesto dançado de indicar” contém nele os movimentos da emoção, do pensamento, da visão, etc. Agora é todo o corpo em ação que é o sentido do

signo: o corpo não significa o gesto de apontar o dedo para um pássaro que voa, e o movimento do sentido (ou da gênese do sentido) que o gesto, na sua forma estática, condensava nele. (GIL, 2004, p. 97-98).

Sendo assim, Bausch se aproxima da tradição figurativa clássica, onde os gestos cotidianos são estilizados dentro de uma célula coreográfica. Contudo, ela cria coreografias sem a antiga necessidade de uma narrativa fabular. No contexto da dança, uma narrativa fabular implicaria uma coreografia que conta uma história clara e estruturada, com personagens e eventos que seguem uma sequência de causa-efeito. No caso das obras de Bausch, a estilização dos gestos serve mais à expressão emocional e artística do que à construção de uma narrativa tradicional, com começo, meio e fim. Em suas obras, a estilização serve à expressão, e não à figuração, que pode ser entendida como a representação de movimentos que imitam ou simbolizam ações e gestos cotidianos, criando uma conexão visual clara com a realidade.

Nas coreografias de Pina Bausch, então, encontramos uma utilização distinta do gesto estilizado. Em meio a uma célula coreográfica vigorosa, que pode ser descrita como “dança pura”, onde o corpo inteiro do e da intérprete está imerso nas ações, são visíveis giros, movimentos ágeis das pernas, exigências de equilíbrio e mudanças de plano e peso. Dentro desse turbilhão, onde a beleza do movimento encanta por si só, surge um gesto reconhecível, seja figurativo ou funcional, que logo se dissolve novamente em dança. Esse gesto, que aparece brevemente, quase como um flash, e em seguida se transforma de volta em um movimento dançado, pode ser o que Brecht descreve como coreografia, em suas palavras:

Evidentemente, é necessário que a estilização não suprima a naturalidade do objeto, mas, sim, que a intensifique. Porém, seja qual for o caso, a verdade é que um teatro que tudo extrai do gesto não pode prescindir da coreografia. (BRECHT, 2005, p. 164).

Como podemos observar em Bausch, o/a espectador/a apreende o gesto em cena, identificando-o e fazendo associações entre as narrativas apresentadas, sejam elas lineares ou não. Além do gesto dançado e do gesto estilizado, então, surge o gesto deslocado, que propõe outra ideia, mas neste caso, de contraposição. Esse gesto deslocado emerge quando um gesto comum é utilizado fora de seu

contexto original, causando estranhamento na plateia. Bausch insere cenas em que os gestos, parecendo descontextualizados no macrocosmo do espetáculo, nos conduzem a refletir sobre a significação de cada pequeno gesto, assim como dos sentimentos que o suscitam. Esses gestos deslocados produzem uma perspectiva improvável, gerando o estranhamento e, por vezes, uma sensação curiosa, que se aproxima da estética do absurdo. Por exemplo, no espetáculo *Água* (2001), a bailarina brasileira Regina Advento (1965) utiliza uma escova de cabelo para "pentear" todo o corpo. Embora pentear seja uma ação cotidiana, o estranhamento é provocado quando a intérprete extrapola os limites reconhecíveis da ação. A transcendência da funcionalidade habitual nos projeta numa dimensão poética, como descreve Servos: "Coisas que se tornaram uma segunda natureza na vida cotidiana podem agora ser percebidas pela primeira vez de forma distanciada, o que é permitido por um novo estranhamento" (SERVOS, 2008, p. 26).

Essa operação, típica da gramática de Bausch, leva o/a espectador/a a repensar o significado do gesto. Em uma das cenas de *Kontakthof*, um grande grupo se posiciona de frente para o público, rebolando enquanto avança. Em alguns momentos, viram de costas, mantendo o movimento de quadris, e logo retomam o rebolado de frente, sempre progredindo em direção à plateia, no ritmo da música. O rebolar dos quadris nesse deslocamento massivo para frente é transformado quase em uma marcha, que distorce a associação à sexualidade e ao jogo da conquista que costumamos ter em mente quando vemos o "rebolar". Um símbolo associado à falta de pudor ou à expressão de uma sexualidade mais livre (e por isso, cercado de vários "tabus" sociais), esse movimento não costuma ser abordado de forma aberta, ou até mesmo lúdica. Para alcançar tal efeito, Bausch faz exatamente o contrário do esperado: coloca um "exército" de bailarinos, realizando uma "marcha de rebolado", como se esse andar fosse a coisa mais natural do mundo.

Mais uma vez, a coreografia leva o movimento para longe do seu contexto original, o que nos reconduz ao pensamento de Brecht:

Apresentado deste modo, o acontecimento único e especial assume um aspecto "estranho", pois surge como algo geral, algo que se tornou um costume. Já o fato de se perguntar se é ao próprio acontecimento, ou a qualquer aspecto dele, que deverá ser dado o alcance de um costume, distancia esse acontecimento. (BRECHT, 2005, p. 160)

Segundo o autor alemão, essa estratégia de construção produz um efeito de distanciar quem assiste daquilo que é mostrado e, assim, do que essa pessoa considerava costumeiro. Bausch propõe semelhante resultado em outras cenas, em que os e as intérpretes realizam uma repetição constante de gestos e movimentos, levando ao esgotamento e à transformação daquela partícula coreográfica. Nesses momentos, contudo, eles e elas não apresentam reações e expressões faciais “condizentes” com o que vemos surgir por meio da repetição. Tal efeito estranhado também nos remete a Brecht, quando descreve que “A poesia devia estar, talvez, mais nas situações do que na expressão das personagens que reagem às situações” (BRECHT, 2005, p. 115).

A expressão facial, então, mostra-se um elemento de grande relevância na construção do gesto deslocado de Bausch. Em outras cenas, outro tipo de relação entre as expressões faciais e os gestos é proposto, quando olhares, angulações de cabeça, sorrisos e trejeitos são realizados com ênfase, de maneira a assegurar o resultado exagerado, irônico e crítico, também desejado por Pina Bausch.

4 A OFICINA SOBRE O GESTO SENSÍVEL

Quer se trate do corpo do outro ou de meu próprio corpo, não tenho outro meio de conhecer o corpo humano senão vivê-lo, quer dizer, retomar por minha conta o drama que o transpassa e confundir-me com ele. Portanto, sou meu corpo, exatamente na medida em que tenho um saber adquirido e, reciprocamente, meu corpo é como um sujeito natural, como um esboço provisório de meu ser total. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 269).

Nesta pesquisa, a proposição de realizar oficinas práticas surgiu para atender ao desejo de experienciar um processo pedagógico inserido nas discussões aqui apresentadas e nelas inspirado. Partimos da observação de que a existência do gesto em cena significa a síntese de um repertório pessoal, social e cultural de cada pessoa. Com tal pressuposto, objetivamos explorar a noção de corpo, visando contribuir para as reflexões sobre processos educativos no teatro e na dança, sem estabelecer separações rígidas entre essas linguagens.

Inicialmente, a proposta era construir quatro Oficinas, que tratassem de diversos conceitos de gesto, em especial, o gesto na dança clássica, de caráter narrativo e imitativo; o gesto no teatro, na relação com a fábula e a narratividade (com referências, inclusive, na mímica corpórea); o gesto na prática pedagógica do Teatro Imagem, de Augusto Boal (em que pesa a construção coletiva, de reverberação político-social) e o gesto na dança-teatro (que funde de um modo particular os princípios da gestualidade na dança e no teatro, assim como questões sobre a pessoa do/a intérprete). Cada um desses eixos seria trabalhado em encontros separados, com cerca de dois ou três dias de duração, somando ao menos uma semana de experimentação conjunta.

Ajustes na pesquisa e no tempo de produção das Oficinas (divulgação de chamamento aos e às interessados/as, reserva de salas, inscrições etc) levaram à diminuição da proposta, que se restringiu a uma Oficina, com duas horas e meia de duração. Embora limitada, essa nova versão da proposta mantinha a possibilidade de experimentarmos o gesto e, como metodologia, permitia o desejado diálogo entre prática e teoria. Escolhi, para essa possibilidade única, trabalhar as técnicas de criação de Pina Bausch, a partir de estudos bibliográficos sobre ela e sobre o *Wuppertal Tanztheater*.

Nesse contexto, os exercícios propostos visaram trabalhar o gesto como disparador de possíveis narrativas, com a finalidade de ampliar as possibilidades de trabalho e fomentar o desenvolvimento expressivo, gerando materiais e experiências úteis para a prática artística. Os exercícios foram baseados não somente nas leituras sobre as técnicas de criação de Pina Bausch, a partir de estudos bibliográficos sobre ela e sobre o *Wuppertal Tanztheater*, mas revisitaram repertórios acumulados nas vivências e experiências acumuladas durante a graduação em Licenciatura na Unesp, principalmente a partir das aulas das Prof^{as} Dr^{as} Lilian Freitas Vilela e Fernanda Raquel. Também, somamos outras referências, vivenciadas por mim nos cursos livres de que participei, com exercícios inspirados nos jogos de Viola Spolin.

O processo de escolha dos exercícios dentro desse recorte, contudo, foi se dando aos poucos, conforme a pesquisa foi caminhando e se estruturando. Foi dessa forma que a ideia de proporcionar uma oficina-vivência tornou-se mais concreta, como uma proposta pedagógica que complementasse a revisão dos materiais teóricos. A partir das referências bibliográficas e reflexões minhas sobre o "gestual" no teatro, fomos selecionando exercícios simples, passíveis de serem aplicados a todos e todas que estivessem dispostos/as a compartilhar da vivência, abrangendo de forma ampla tanto um possível público de alunos e alunas de teatro, quanto de interessados/as na criação em artes. O documento do planejamento deste roteiro para a Oficina se encontra no Apêndice A.

Juntamente com a ideia da proposta das Oficinas, desde o início, surgiu em mim o desejo de realizar registros fotográficos das práticas, independente de qual formato a Oficina tomasse. Por isso, para ilustrar as práticas de forma artística e poética, encontrei e pedi para que o fotógrafo Ramon Chaves, aluno de graduação de Artes Visuais do Instituto de Artes fizesse os registros da Oficina, o que fez lindamente e de forma voluntária. Os registros aqui presentes são inseridos ao longo do texto de forma que complementam as descrições das práticas, sem corresponder estritamente aos momentos específicos que vão sendo citados, conduzindo uma leitura ilustrada com as fotografias e colagens sobre a prática que experimentamos juntos.

4.1 Gestos de encontro

Em virtude do pouco tempo de divulgação antes da oficina, duas pessoas vieram para o trabalho, o que considerei viável para a realização da proposta. A oficina se iniciou com os participantes se acomodando na sala e reconhecendo o espaço que, para eles, era uma sala de aula a qual já estão acostumados, já que já haviam feito diversas aulas do curso da universidade.

As instruções iniciais foram para formarmos uma roda inicial, onde introduzi o tema da minha pesquisa e as motivações para a oficina. Como parte dessa contextualização, fiz a leitura de um trecho da introdução deste TCC:



“O gesto é também uma via de construção de sentidos, assim como uma ferramenta de expressividade, que tem por característica carregar em si mesmo a narrativa-experiência de uma pessoa e de uma coletividade. Aqui, objetivo localizar alguns deslocamentos na cena desses gestos sensíveis, capazes de influir nos corpos e nas

relações, seja na perspectiva dos/as espectadores/as, seja dos/as e como criadores/as.

Como repensar a gestualidade do corpo e seus significados, a partir das dimensões da cena e do cotidiano? Como encontrar caminhos pessoais para explorar o gesto sensível? Foi a partir dessas perguntas que optei por inserir encontros-oficina neste processo de pesquisa sobre o corpo e o gesto. Por meio de uma oficina investigativa voltada para o teatro e a dança com o objetivo de proporcionar descobertas do corpo, num processo educativo que, adiante, possa encaminhar táticas de aprendizagem na educação artística, bem como na educação formal.”

A partir da apresentação desse trecho da pesquisa, que sintetiza as intenções da investigação, trocamos um pouco sobre as impressões que tiveram, pensando juntos e juntas sobre o tema e o que seria abordado na pesquisa em si e na vivência. Assim, conversamos sobre minha curiosidade sobre os gestos e sobre como eles, como “alunos-pesquisadores”, gostariam de explorar mais esse aspecto do campo do movimento e da expressão do corpo na cena.

4.2 Gestos introdutórios

Iniciamos andando pelo espaço e observando a disposição dos corpos quando estão em movimento. Observamos e sentimos a superfície dos pés; como eles se deslocam pelo espaço; quais as formas de andar que podem ser experimentadas quando damos foco ao caminhar e às extremidades do corpo. Convidei o grupo a darem atenção à distribuição do peso do corpo enquanto caminhavam, sentindo as diferentes possibilidades de andamento e velocidade: “Como você consegue brincar com os diferentes andamentos do nosso caminhar? Como é colocar um dedo de cada vez no chão? E se tentar colocar toda a superfície dos pés de uma só vez?”

Os participantes foram experimentando os modos de caminhar; testando desequilíbrios e passadas; apoios nos dedos ou calcanhares; extensões dos joelhos nos deslocamentos e variações das velocidades.

A partir dessas proposições, surgiram formas muito interessantes. Observando para o grupo que os corpos começavam a se modificar em suas composições a partir da caminhada, então, convidei: “Conforme estamos explorando esses modos de andar, repare como seu corpo se coloca. Se seu corpo fica mais

leve, mais pesado; se a sua coluna muda quando você está em determinado andamento, ou quando você anda na ponta dos pés, por exemplo”.



Minhas instruções visavam acompanhar e estimular a exploração, mas sem “ditar” uma só forma de fazer. Adiante, sugeri que escolhessem uma das várias formas de caminhar que experimentaram, e trabalhassem nela por um tempo, sentindo como o corpo se apropriava e acolhendo aquela maneira de se movimentar. “Essa forma de andar é parecida com o que você anda no seu cotidiano? Se ela for diferente, observe por quê”. Conduzi a exploração de cada um e cada uma para que dessem atenção às partes do corpo disparadoras desse caminhar, sugerindo para que percebessem por onde se iniciavam seus movimentos: “Como minha coluna responde a esse modo de andar? O meu movimento sai de onde primeiro? Dos meus glúteos, dos meus joelhos? Onde se inicia o meu passo: do dedinho do pé? Ou sai do início da minha coluna? Vá experimentando essas sensações”.

Aqui, comecei a sentir que os participantes estavam experimentando coisas diferentes e, realmente, propondo coisas novas para seus corpos. Os movimentos ficaram ligeiramente mais lentos e mais pausados; senti que diminuíram a velocidade da execução, para uma melhor compreensão da composição dos movimentos. Por isso, segui as orientações e incluí algumas propostas que não estavam necessariamente planejadas para este momento da oficina, mas, naquele instante achei interessantes.

Após, abrindo a conversa para que os participantes compartilhassem suas impressões, eles relataram que gostaram de investigar os modos de andar. Com o exercício, repararam que existem movimentos e formas de caminhar nas quais se sentem mais confortáveis, e outras em que se sentem desconfortáveis. Reflito que a sensação é um bom indicativo da percepção da mudança do corpo, mas que não pode ser um impeditivo para novas atitudes, que podem - aos poucos - abrir possibilidades diferentes para novas posturas e dinâmicas, diversas dos hábitos adquiridos.

4.3 Gestos do cotidiano

A próxima proposta teve como objetivo inserir o gesto nessa etapa de “aquecimento”, introduzindo a ideia de gesto cotidiano, como vemos no processo criativo de Pina Bausch, com base nos relatos do livro *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e Transformação* (2000). Propus que pensassem em gestos que costumam fazer no cotidiano, tais como dobrar roupas, lavar louça, colocar comida para o cachorro, vestir-se, colocar o relógio no pulso, por brinco e etc. Em seguida, enquanto experimentavam esses gestos cotidianos no corpo, ainda caminhando pelo espaço, disse para que se atentassem em como esses gestos eram realizados: “Onde esse gesto começa? Onde esse gesto termina? Mapeie em seu corpo quais movimentos são necessários para que esse gesto aconteça. Ele é pesado? Leve?”. A partir disso, os gestos cotidianos e funcionais se tornaram evidentes, ou mais conscientes. Um exemplo, escolhido pelos dois participantes, foi como colocar a mochila nas costas.



Convidei para que sentissem a “diferença” no corpo quando realizassem estes gestos sem os objetos que, usualmente, fazem parte dele (como a mochila, por exemplo). Mais uma vez, enfatizei que buscassem entender o modo de fazer determinados movimentos que constituem esse gesto escolhido. Pedi para que repetissem algumas vezes, memorizando esse primeiro gesto. Assim, eles deveriam escolher um (segundo) novo gesto para experimentarem. Sugeri para que, ao definirem o que iriam experimentar nesse novo momento, notassem de qual lugar esse gesto surgia: se era um gesto do cotidiano feito no início do dia; se era realizado de forma rápida ou mais lenta; e, conseqüentemente, qual estado em que o corpo se encontrava quando esse gesto era realizado. “Que sensação que esse gesto me traz? Quando faço esse gesto dentro do meu cotidiano? Quando eu estou cansado ou quando estou disposto? Tente trazer esse gesto juntamente com essa sensação”.

Após alguns minutos neste segundo gesto, pedi para que repetissem mais algumas vezes e o memorizassem, para que pudessem partir para um (terceiro) novo gesto. Agora, com um pequeno repertório de três gestos cotidianos, disse para que definissem um trajeto para a repetição dos movimentos, mapeando no espaço as direções; os locais de pausa e os andamentos que compunham aquela trajetória dos gestos. Eles começaram a compor o percurso, e procurei fazer indicações para que realmente apreendessem as “fases” dos movimentos e memorizassem suas escolhas, trabalhando dessa forma a consciência do fazer corporal e tornando ativo o processo criativo de construção de movimentos sensíveis que escolheram a partir dos gestos.

Com essa condução, os participantes já estavam construindo uma partitura corporal muito interessante: pude identificar gestos, tais como olhar as horas no relógio de pulso, colocar brincos nas orelhas, lavar os cabelos, espreguiçar-se, esfregar o rosto e etc. Observei que neste recorte do gesto cotidiano as escolhas foram mais “simples”, em termos das complexidades de movimento. Assim, geraram signos menos abstratos e de fácil leitura, talvez pelo fato de que a constituição da palavra “cotidiano” costuma remeter diretamente - embora, talvez, de forma inconsciente - aos gestos funcionais.



Com a conclusão dessa primeira etapa, onde mapearam a trajetória dos gestos escolhidos, eles experimentam diferentes andamentos. Orientei para que definissem em qual andamento e em qual ordem de execução seria realizado cada um dos gestos: “Vocês vão escolher um andamento para o gesto um, outro para o gesto dois e outro para o gesto três. Definam um andamento para cada um deles, por exemplo: o gesto um será muito lento, o gesto dois na velocidade “normal” e o gesto três será super rápido”. Eles trabalharam por alguns minutos com essa instrução. Convidei, a seguir, para que apresentassem suas partituras, um de cada vez, para que eles assistissem um ao outro. Eles apresentaram seus três gestos, e apesar da proposta ser que experimentassem também andamentos não convencionais, o que vi é que não houve propostas tão incomuns na relação gesto-andamento. A maioria dos movimentos permaneceu em andamentos mais lentos e demorados. Imaginei que o fator tempo fosse algo mais difícil de ser acessado por esse grupo.

Logo depois de se assistirem, pedi para que eles mesmos sugerissem andamentos diferentes para a partitura apresentada pelo colega. Eles fizeram as sugestões que gostariam, e cada um apresentou novamente sua sequência de gestos, a partir dessas novas orientações.

Observo que nessa proposta existem vários aspectos a serem trabalhados partindo do gesto. Começamos com o gesto cotidiano, que, como citado anteriormente, tem uma tendência de levar os participantes a pensarem em gestos funcionais e conseqüentemente, menos complexos em questão de execução e leitura interpretativa de seu significado. A escolha desses gestos faz parte de um repertório pessoal e cultural, construído pelos participantes, o qual se apoia na repetição constante de atitudes no dia a dia, além de carregar uma carga particular, de vivências e experiências.

Assim, organizar esses gestos numa célula “coreografada” acaba por trabalhar um senso de composição entre movimentos independentes entre si. Além disso, juntamente com a exploração do espaço e do tempo, cria-se novos materiais, numa relação direta ou indireta com o outro, que compartilha essa oportunidade de vivência. Quando orientados a darem novos estímulos para a sequência do outro, surge uma curiosidade maior, pelo fato de observarem uma nova proposta surgir ali mesmo, sobre uma sequência de movimentos já estabelecida e que foi assistida minutos antes. Além claro, de um anseio para que a outra pessoa faça um

determinado gesto cotidiano (como subir em um ônibus, por exemplo) em uma “roupagem” distinta com que costuma ser feita. Propor essa alteração na partitura corporal do outro foi o fio condutor para um próximo exercício.

Um dos participantes relatou que a escolha do gesto cotidiano para ele, se baseou em algo que ele fazia todos os dias (o colocar a mochila nas costas), comentando sobre isso fazer parte de sua memória muscular. O outro participante disse que foi difícil realizar a proposta, em suas palavras: “Por mais que tenham gestos que você está acostumado a fazer no cotidiano, como colocar a mochila - que foi um gesto que eu também fiz - parece que quando você tem que levar isso para a cena, você precisa pensar em como levar isso pra cena. Para mim, parece difícil. Mas foi legal pensar como trazer esses gestos para o corpo.”.

Quando perguntei sobre experimentar os diferentes andamentos, eles relataram: “Escolhi andamentos muito próximos dos quais já estou acostumado a fazer no meu dia a dia, como colocar a mochila rápido; eu que saio todo dia atrasado, já estou acostumado a colocar a mochila assim [...]”. Comentei com eles sobre o que observei, relacionando as escolhas que apresentaram com gestos mais funcionais.

Então, questionei sobre a aparente escolha de “representar” o gesto: “Quando pedi para que escolhessem gestos do cotidiano, vocês fizeram os gestos já imaginando-os em cena ou seja, como eles seriam lidos, ou fizeram do modo mais fiel ao seu cotidiano - como fazem realmente?”. Um deles disse que fez seu gesto (de espreguiçar o corpo, esticando os braços acima da cabeça) pensando em como ele seria “lido”, ou compreendido. Já o outro participante disse que o fez muito próximo como no seu cotidiano, sem necessariamente pensar se seria “interpretado” ou não.



4.4 Gesto-Memória



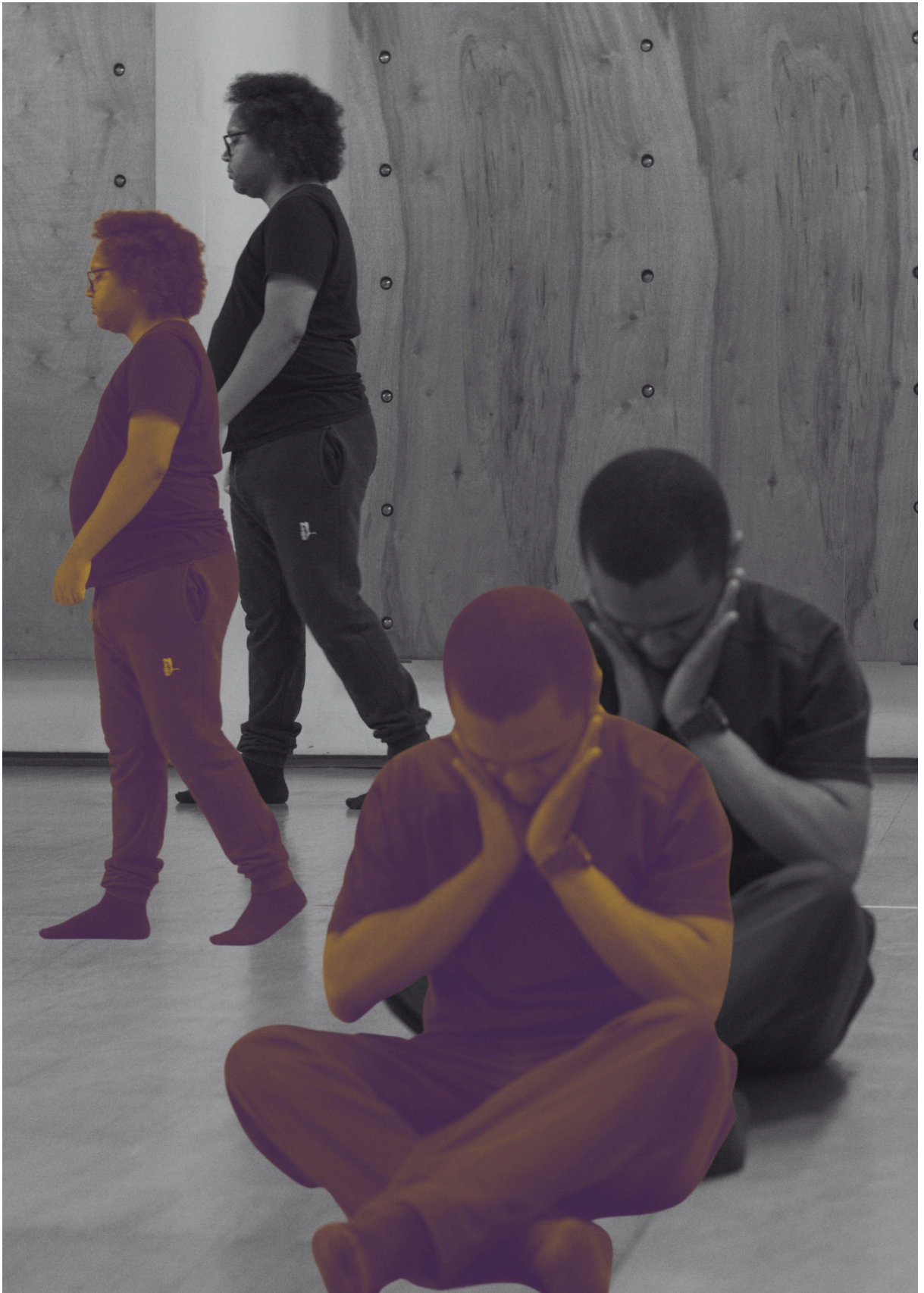
Nesse novo exercício, convidei para que buscassem a memória mais antiga que podiam acessar: “Tente lembrar da sua memória mais antiga”. Podia ser um acontecimento, alguma situação marcante com alguém, ou algo ocorrido a eles mesmos. Após alguns minutos para pensar e relembrar, propus que escolhessem um gesto que representasse essa memória. O objetivo era que conseguissem sintetizar a experiência sensível em uma “forma simbólica”, transformando uma memória - que já se apresenta como um conceito modificado pelo tempo e pelas vivências pessoais - em um potencial gestual representativo (quer dizer, com outras dimensões de significação).

Orientei, então, para que experimentassem esse gesto-memória no corpo por alguns minutos e sentissem suas particularidades: “Como é esse gesto? Como ele deve ser feito, segundo a sua memória? Qual o começo, o meio e o fim? Como você quer que seja esse gesto?”. Essas instruções evocaram uma necessidade de buscar uma reprodução daquele acontecimento/memória de forma fidedigna, principalmente, ao enfatizar em *como* o gesto *deveria* ser. “Lembre-se da sensação, da memória quando você faz esse gesto. Qual é a memória que você escolheu?”. Novamente, pedi para que percebessem em seus corpos como o gesto se construía; por onde ele começava; quais músculos eram ativados; quais deslocamentos eram necessários e etc. Ambos experimentaram por alguns minutos e, em seguida, convidei a apresentarem, um de cada vez, seu gesto-memória.



Nesse momento, os participantes observaram, atentos, as propostas um do outro; pois cada um repetiu três vezes seu gesto. Um deles apresentou um movimento com a mão sobre a testa, iniciando com a mão esquerda, deslizando os quatro dedos sobre a testa, levando-os de uma extremidade lateral para a outra, juntando os dedos com o polegar para, depois, repetir o mesmo movimento com a mão direita. O outro, realizou um movimento como se apoiasse uma das mãos sobre um apoio superior, na altura da testa, em seguida, sobe um dos joelhos com a perna dobrada na altura do quadril com o pé flexionado, permanecendo com a perna no ar, como se subisse em um degrau e quase ao mesmo tempo, apoia a outra mão na mesma altura da outra. Fez um movimento de impulso para frente e se apoiou no chão com a perna até então suspensa, como se pulasse um degrau ou muro.

Em seguida, conduzi: “Agora, você irá ensinar seu gesto para o outro”. Cada um dos participantes reproduz o gesto que observou, do modo que conseguiram compreender apenas através da observação. “O seu gesto está sendo reproduzido exatamente da maneira que executou?”. Este foi um momento engraçado para o grupo, porque um deles, ao observar o outro reproduzir seu gesto, disse que estava totalmente diferente, e que o colega não tinha executado corretamente. Eles riram, e prossegui com a instrução já planejada previamente: “Dê as instruções adequadas para que o outro consiga reproduzir o seu gesto da forma mais fiel possível. Qual lado deve começar? Existe uma força que deve ser aplicada? Descreva as etapas de cada movimento do seu gesto para que o outro possa compreender”. Eles se direcionam e se orientaram por alguns minutos, até que chegaram no resultado esperado por cada um deles, com grande satisfação. Assim, partimos para a última etapa do exercício sobre o tema gesto-memória.



Propus que, em conjunto, construíssem uma partitura com os dois gestos-memória, podendo haver repetição de movimentos, alteração da ordem e etc, a fim de criar uma sequência composta pelos gestos apresentados. A ideia era que, neste processo de observar, aprender e reproduzir, o grupo identificasse similaridades e pontos de entrelaçamento entre os movimentos, assim como exercitassem um processo criativo, de composição em conjunto.

Os participantes conversaram e definiram suas escolhas em alguns minutos para, depois, apresentarem a sequência. Observei que os movimentos foram agregados ainda em formato sequencial; porém, utilizaram da repetição como recurso para compor uma sequência ampliada. Não houve alteração dos percursos dos gestos, no sentido de transformação dos movimentos em si; surgiram apenas pequenas adaptações, relacionadas à execução no corpo de cada um. Assim, a partir do que observei, senti a necessidade de explorar um pouco mais a ideia de transfiguração de um gesto, conforme proposto no processo de criação de Pina Bausch. Sobre isso, Ciane Fernandes resume: “[...] [“você não tem que nos contar o motivo, apenas como”], Bausch importou-se com o sentimento simbolicamente transformado. A experiência original (significado) é relevante apenas como uma memória esteticamente reconstruída.” (FERNANDES, 2000, p.45). Adiante, a autora menciona um trecho sobre a experiência dos bailarinos-intérpretes quanto ao recurso da repetição durante o processo criativo:

A repetição, inicialmente usada para reconstruir experiências passadas, e então para moldar a forma estética, mais tarde provoca diversas e imprevisíveis experiências no dançarino e em sua plateia, aumentando as possibilidades de interpretação e associação pessoais. (FERNANDES, 2000, p. 46)

Naquele breve momento, esses conceitos voltaram à minha memória, e propus um jogo rápido, com algumas instruções, a partir do que apresentaram. Fui sugerindo: “Agora, gostaria de ver essa mesma sequência com movimentos maiores, mais amplos”. Eles, então, fizeram. Observando a possibilidade de que experimentassem movimentos que poderiam ser potencializados, com outras variações, fiz mais provocações: “Agora, façam um pouco mais rápido! (e ainda quando faziam) Ainda, mais rápido! (e repetindo a sequência, sem pausas). Super rápido! O mais rápido que conseguirem!”. Assim, foram repetindo a mesma sequência algumas vezes e trabalhando a velocidade cada vez mais intensamente, e transformando, enfim, os movimentos. Percebi que, com o recurso de uma

orientação mais incisiva no aspecto da velocidade, eles puderam experimentar em seus corpos uma mudança efetiva no modo de executarem seus gestos. Com os estímulos, os gestos foram perdendo formas mais específicas, ao mesmo tempo que evidenciaram a intencionalidade de cada fase da ação. Assim, alcançaram uma sequência de movimentos estilizados, ricos em modificações advindas dos estímulos a respeito da velocidade e da repetição.

No compartilhamento de impressões com o grupo, perguntei sobre a escolha dos gestos para representarem uma memória: “Você acha que conseguiu encontrar um gesto que representasse bem essa memória ou você achou que mesmo fazendo aquele gesto, não trouxe a mesma sensação daquela memória?”. Um deles comentou que teve dificuldades de acessar a sensação exata que a memória lhe trazia: “Eu, fazendo o gesto, senti que não trouxe totalmente a memória. Eu senti que eu precisava colocar mais, mas não sabia como”. O outro participante disse que teve uma sensação muito similar. É provável que esse tipo de exploração demande etapas progressivas com um determinado grupo de estudantes, até que tenham mais intimidade com a “tradução” de memórias - sensações e imagens internas - em movimentos perceptíveis no espaço.

4.5 O que você tem a dizer?

Nesse exercício, pensei em introduzir a ideia de construir a partir do gesto (como já estávamos trabalhando anteriormente), mas buscando direcionar a concepção de uma narrativa e a possibilidade de compreensão dessa narrativa (ainda que parcial) por quem assiste. Mais uma vez, retomei os processos criativos de Bausch com os bailarinos da *Wuppertal Thanztheater*, assim descritos por Fernandes (2000):

[...] Bausch pediu uma tarefa bem aberta:
Apenas uma simples frase. Pode ser uma questão, se você quiser [...] Tente expressar o que você escreveu. Você também pode simplificá-la; até mesmo mudar a ordem. [...] Só veja se você pode passá-la para nós através de gestos. Então, vamos ver se nós entendemos. [...] Tais questões instigam a memória emocional e sua transformação em linguagem simbólica. (FERNANDES, 2000, p. 43)



Tendo isso em mente, conduzi a questão principal: “O que você tem a dizer?”. Pedi para que pensassem em alguma questão que gostariam de falar sobre. Poderia ser um problema, ou uma situação que foi presenciada e que reverberou no cotidiano deles, ou uma notícia que gostaria de receber, ou uma resposta que gostariam de dar. Pedi para que escolhessem cinco gestos que ilustrassem ou representassem essa questão. “Quais gestos podem exprimir este assunto de que gostaria de falar sobre, e como trazer as sensações que estão presentes neste assunto?”. Eles ficaram alguns minutos pesquisando.

Nesse ponto da oficina, senti que o processo de “escolher” gestos ficava mais dinâmico; talvez, estava até mais fácil para “definirem” os gestos e suas relações com os movimentos realizados. Reparei, também, que nesse exercício não foram explorados muitos movimentos, antes de acontecer uma escolha definitiva. O processo pareceu mais rápido, e os primeiros movimentos experimentados foram os que ficaram, ainda que aprimorados para a “apresentação” final. Conduzi a dupla para que não deixassem de fazer explorações mais profundas, mas sem mencionar qualquer tipo de correção: “Observe se esse gesto está de fato representando o que gostaria de falar. Como fazer escolhas conscientes sobre meu corpo e o que sinto de forma expressiva?”. Então, eles continuaram pesquisando por mais um tempo.

Convidei para apresentarem suas narrativas gestuais, mas sem dizer o que significavam ou o que estavam tentando dizer. Eles assistiram, atentos. A seguir, fiz algumas perguntas a quem assistia: “Quais as impressões sobre o que assistiu? Você consegue construir alguma narrativa? Quais gestos evidenciam essa narrativa que você compreendeu?”.

Na construção apresentada, o primeiro, caminhava para o centro da sala, abaixava o tronco, apoiando uma das mãos no chão, depois os joelhos e de forma lateralizada. Ficava em quatro apoios para, enfim, se deitar com um dos braços estendidos paralelo ao solo, apoiando a cabeça sobre ele. Ele deixava o corpo ceder e finalizava com a barriga para cima, os braços relaxados no chão, um de cada lado do tronco. As respostas sobre a narrativa ali contida foram interessantes, contemplando muito bem - segundo eles - o que se propuseram a fazer. Quem assistiu, descreveu assim o que presenciou: “Eu imaginei, visualizando a cena, que era um dia comum; ele estava com preguiça e quis ficar deitado.” Segundo o participante que propôs essa cena, as interpretações estavam corretas: “É basicamente isso mesmo, estou cansado e preciso de férias”. Eles riram. Na minha

concepção, a partir do que já estávamos trabalhando nos outros exercícios, essa proposta foi um pouco “reduzida”, no sentido de que eles se renderam a um gesto comum e mais generalizado (se deitar no chão para “representar” cansaço). Senti falta de mais recursos que poderiam transmitir a mesma mensagem, mas de uma forma melhor construída, ou mais bem explorada. Essa percepção, entretanto, diz respeito não apenas à habilidade prévia ou disponibilidade do executante, mas ao tempo que precisaríamos para, juntos, encontrarmos novas soluções.



A segunda proposta iniciou com o participante se colocando ao canto da sala, onde realizou um gesto de colocar uma mochila nas costas, onde permaneceu com os cotovelos dobrados, as mãos fechadas e apoiadas na altura dos ombros, como se segurasse a alça da mochila. Ele iniciou uma caminhada vigorosa pela diagonal da sala, olhando ao redor, como se procurasse algo ou alguém. Se aproximando de um dos lados, ele acenou com uma das mãos, fazendo movimento com os braços esticados, acima da cabeça. Esse aceno pareceu frustrado: a mão se fechou, o braço se recolheu novamente, como se voltasse a segurar a alça da mochila. O corpo se deslocou para trás em alguns passos, erráticos. Novamente, se direcionou a outra diagonal e realizou o mesmo movimento de acenar, mais uma vez, recolhendo o braço, como se o gesto de acenar não tivesse sido visto ou retribuído. Ele se direcionou ao centro da sala, ainda com o gesto de segurar as alças da mochila nas costas, fazendo um cumprimento com a cabeça de forma afirmativa, como se cruzasse os olhares com alguém. Ele se abaixou, apoiando os joelhos, rotacionando os antebraços para trás, como se tirasse a mochila das costas, ajoelhando-se e sentando sobre os calcanhares. As mãos sobre a parte frontal das pernas, quase juntas e relaxadas. A cabeça abaixou, inclinando a coluna levemente para frente, em sinal de desapontamento ou desistência.

Segundo a visão do participante que observava a sequência, a interpretação dos gestos não foi tão assertiva, falhando em direcionar a atenção para eventos reconhecíveis: “Não sei, percebi que ele estava correndo, assim, não entendi muito além dessa correria dele. Talvez, pegando um ônibus”. Nesse momento, compartilhei um pouco da minha visão com o grupo: “Para mim, parecia que no início você estava perdendo hora, atrasado, quase perdendo o ônibus. Mas então vi que você fez o movimento de acenar e recolher o braço mais de uma vez. Então, fiquei pensando se você não estava querendo chamar alguém. Essa repetição do gesto de chamar e não ser correspondido me fez interpretar que, apesar de não ser correspondido, você mudava a direção e buscava outra pessoa. No final, você fez um gesto, cumprimentando alguém que você parecia conhecer; essa pessoa pareceu ir embora; você ficou chateado e jogou a mochila. Tirou ela das costas e você caiu no chão. Fiquei com a sensação de que você queria falar com alguém”. O participante confirmou, e disse que esta interpretação estava correta: “Foi baseada em uma situação real.



Compartilhando as impressões em grupo sobre o exercício, os participantes comentaram sobre ser mais fácil apresentar a ideia que gostariam de passar se a escolha dos gestos não fosse tão distante da imagem que idealizaram. Um deles comentou sobre recorrer a um gesto que representasse algo que ele realmente estava sentindo (deitar-se no chão, demonstrando cansaço), de modo que resultava fácil executar e representar o que se queria dizer através do gesto. O outro concordou, dizendo que partiu do mesmo princípio para fazer a escolha do seu gesto: “Isso foi uma coisa que facilitou para mim também; eu escolhi uma situação que estava e continuo vivendo. Então, foi algo fácil de trazer, por ser algo a que já estou acostumado”.

Esses comentários quase convergem para o objetivo principal desse exercício, que é buscar relacionar experiências sensíveis com uma criação dramatúrgica a partir do gesto. Assim como nos processos de criação das peças de Bausch, cujo ponto de partida é a experiência subjetiva dos e das intérpretes, os gestos trazidos dependem do contato com a vida de cada um e cada uma. Assim, essa pode ser vista como uma forma de arte que tem a capacidade de absorver a vida contemporânea e refletir sobre ela, numa dimensão autobiográfica e, ao mesmo

tempo, socialmente embasada. Ainda assim, permanece o desafio de tornar essa personalidade alargada, em especial, ampliando as possibilidades (espaciais, físicas etc e poéticas) dos movimentos, sem corromper a relação com que os executa.

Comentamos, ainda, sobre o fato de assistirem as propostas do outro. Perguntei como foi o processo de compreender a narrativa proposta através dos gestos escolhidos, e eles compartilharam: “É, acho que tem gestos que são mais claros de se entender [...], porque são coisas que estamos acostumados a ver ou a fazer”. Surgiram também reflexões sobre brincar com os gestos em diferentes contextos, trazendo novas perspectivas sobre as propostas apresentadas para o exercício. Isso criou uma curiosidade sobre as escolhas quanto às narrativas que gostariam de expressar, em especial, se seriam interpretadas de maneira completamente diferente em outros contextos sociais e culturais.



5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta pesquisa, exploramos o gesto como elemento narrativo, de dimensões poéticas e culturais, enfatizando suas possibilidades de expressão sensível no teatro e na dança. O gesto foi investigado não apenas como um movimento ou uma ação, mas como um signo, ou seja, pelo de evocações e significados, sendo capaz de traduzir a complexidade das experiências pessoais e culturais de cada indivíduo. Inspirada por autores como Leda Maria Martins e Rudolf Laban, esta análise se debruçou sobre o potencial do gesto em articular vivências e emoções, que transcendem certas limitações da linguagem verbal. Além disso, como afirma Martins (2021), o gesto age como um “signo interpretante” dentro de uma produção semiótica, sendo capaz de traduzir os valores e códigos de uma cultura, moldando a percepção e a interação com o mundo ao redor.

A prática das oficinas, inspiradas no processo criativo de Pina Bausch, buscou replicar essa função do gesto como catalisador de significados, permitindo aos participantes experimentarem a dança e o teatro como linguagens que se entrelaçam. O interesse pelo gesto se mostrou presente durante toda a vivência da oficina, gerando compartilhamentos de impressões, a partir das práticas propostas. A técnica de Bausch, ao incorporar movimentos cotidianos no palco, revela o potencial expressivo dos gestos comuns, assim como sua plasticidade, ao submetê-los à estilização e repetição (Fernandes, 2000).

Ao reinterpretar esses gestos, a oficina confirmou a ideia de que mesmo ações aparentemente cotidianas e de menor complexidade em termos de sentido (ou, mais funcionais), quando exploradas sob uma perspectiva sensível e estética, ganham novos contornos de significado. Ao longo da oficina, os participantes foram convidados a refletir sobre a origem e as nuances dos gestos que escolheram, com o objetivo de ressignificar movimentos familiares a eles. Essa prática, que se alinha às reflexões de Merleau-Ponty (1945), estimulou a percepção de que cada gesto está enraizado na experiência sensível do corpo, sendo uma forma de “vivenciar” o mundo e de projetar a subjetividade de quem o realiza. Para Merleau-Ponty, o gesto não é meramente uma ação, mas uma maneira de habitar o espaço e interagir com o outro, carregando em si as intenções do sujeito e refletindo a reciprocidade das relações humanas.

A dificuldade em reservar salas para a realização da oficina impactou diretamente a divulgação, que acabou sendo menos efetiva do que o planejado, restringindo o alcance do projeto. Existia um desejo pessoal de que a oficina fosse mais longa, permitindo-me trabalhar todas as áreas que estavam sendo exploradas em minha pesquisa. Apesar desse desafio e da curta duração da proposta, o processo foi enriquecido pela disponibilidade e pelo repertório dos participantes, que permitiram a adaptação e transformação na condução dos exercícios, abrindo espaço para a experimentação de novas possibilidades. Esse aspecto reforça a importância, tanto na arte quanto na pedagogia, de uma abordagem flexível e sensível, capaz de moldar a prática às necessidades do grupo, garantindo que a vivência abarque a todos os presentes. Mesmo diante dessas limitações, o processo se mostrou valioso, evidenciando como a adaptação contínua pode potencializar experiências e explorar novas perspectivas em atividades artísticas e pedagógicas. A partir dessas transformações para a condução da oficina, das expectativas para trabalhar com os gestos e os ajustes finais das propostas que preparei, muitas inquietações surgiram conforme o horário da oficina ia se aproximando. Enquanto esperava os participantes, meu planejamento foi se modificando, sendo atravessado por ideias. Deixo aqui, no Apendice B os registros feitos à mão sobre o planejamento que havia sido feito para aquele dia, onde algumas alterações foram feitas e além do que foi escrito, na prática, muitos outros detalhes foram ajustados conforme a condução ia acontecendo. Para mim, essa característica de transformação das ideias concebidas no planejamento é sempre presente em meus processos pedagógicos como educadora, estando atrelada a uma escuta sensível das particularidades de cada turma, conteúdo, abordagem, localidade, gênero e etc.

Os participantes da oficina eram majoritariamente estudantes da graduação, mais especificamente do bacharelado, cada um trazendo sua própria bagagem de experiências e contextos culturais únicos. Essa diversidade criou um ambiente acolhedor e colaborativo, onde diferentes perspectivas se encontravam e se entrelaçavam naturalmente. Havia uma abertura genuína para explorar o novo e aprender juntos, com cada gesto e expressão corporal refletindo não apenas movimentos físicos, mas também os sentimentos e histórias individuais dos participantes. Mesmo que o recorte racial não fosse o foco principal, as vivências desses estudantes acrescentavam camadas de significado e poesia à experiência. A

oficina se tornou um espaço onde esses gestos se transformaram em um reflexo da humanidade, revelando as complexidades das trajetórias individuais em um processo contínuo de aprendizado e descoberta.

Ao destacar o gesto como um elemento central de construção narrativa, este trabalho propõe que sua aplicação sensível pode ter implicações significativas na educação em artes. A prática educativa voltada ao gesto permite que cada estudante se reconheça no movimento e desenvolva um vocabulário corporal único, capaz de expressar suas experiências e as de sua coletividade. Esse processo promove uma educação que valoriza a singularidade de cada corpo em cena, fortalecendo a autocompreensão e a autoconfiança dos e das participantes, ao transformarem suas vivências em matéria de criação. Segundo Laban (1978), o corpo expressivo é capaz de comunicar “estados da alma” por meio de gestos estilizados e conscientes, o que potencializa o desenvolvimento de habilidades interpretativas e amplia a capacidade de articulação dos sentimentos e ideias em cena.

Por fim, as atividades desenvolvidas ao longo da pesquisa confirmam que o gesto, quando trabalhado sob uma perspectiva sensível e intencional, atua como uma via poderosa de construção de sentido e expressão individual. Ao se posicionar como uma prática formativa, essa abordagem do gesto contribui para uma educação artística que acolhe a diversidade dos corpos e das experiências. Esse entendimento reflete uma pedagogia que não se limita a técnicas e métodos rígidos, mas que abre espaço para a expressão autêntica e para a criação de novas formas de comunicação e significação no campo das artes cênicas.

A partir desses experimentos, podem ser desdobrados novos processos, a partir da articulação entre processos criativos e processos pedagógicos que utilizam os gestos. Embora inicial, este trabalho reforça a importância de uma formação artística que utiliza o gesto como meio de experimentar e interpretar a realidade, ajudando a pessoa a encontrar sua própria maneira de estar em cena e, por extensão, no mundo.

REFERÊNCIAS

BRECHT, Bertolt. **Pequeno organon para o Teatro**. Estudos sobre teatro - para uma dramaturgia não-aristotélica. Lisboa: Portugália Editora, 1978.

CALDEIRA, Solange. Pina Bausch: toda imagem é uma narrativa, todo gesto tem uma história. **Urdimento** - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 8, p. 61–72, 2018. DOI: 10.5965/1414573101082006061. Disponível em: <<https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101082006061>>. Acesso em: 6 nov. 2024.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e Transformação**. São Paulo: Hucitec, 2000.

FURLAN, Reinaldo; BOCCHI, Josiane Cristina. O corpo como expressão e linguagem em Merleau-Ponty. **Estudos de Psicologia**, São Paulo, v. 8, n. 3, p. 445-450, 2003.

GIL, José. **Movimento Total** – O corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2004.

LABAN, Rudolf von; ULLMANN, Lisa (Org.). **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

MEDEIROS, M. M.; PEREIRA, S. A utilização do gestual cotidiano e alguns de seus desdobramentos no espetáculo “Kontakthof” (1978) de Pina Bausch para o Tanztheater Wuppertal. **Cena**, n. 22, p. 142–157, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.22456/2236-3254.72617> . Acesso em: 6 nov. 2024.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Sobre a fenomenologia da linguagem. Trad. M. S. Chauí. In: CHAUI, M. S. (Org.). **Maurice Merleau-Ponty: textos selecionados**. São Paulo: Abril Cultural, 1984. p. 129-140. (Texto original publicado em 1960).

STANISLAVSKI, Constantin. **A criação de um papel**. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

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

LOPES, Mario. José Gil: A inveja tem muita força em Portugal porque somos uma sociedade fechada. **Tinta Fresca** – Jornal de arte, cultura e cidadania, ed. 53, de 21/03/2005. Disponível em:
<<http://www.tintafresca.net/News/newsdetail.aspx?news=54325e27-d880-4809-9d64-5b2a8e050cc8&edition=53>>. Acesso em: 6 nov. 2024.

RAQUEL, Fernanda. **A politização de estratégias comunicativas do corpo em experiências performáticas**. 2009. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

RODRIGUES, Rogaciano. **Ensaio sobre o gesto**: descrição acerca do entrelaçamento dança-teatro e educação. 2010. Dissertação (mestrado) - Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2010.

TAVARES, Renata. O sentido da verdade e da linguagem em Pina: um estudo criacional. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 8, n. 3, p. 522-538, 2018. Disponível em:
<<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=463556259006>>. Acesso em: 6 nov. 2024.

VILELA, Lilian Freitas. Um corpo na dança contemporânea brasileira: percurso de rupturas e afirmações. **ETD - Educação Temática Digital**, Campinas, SP, v. 12, n. 2, p. 93–112, 2010. Disponível em:
<<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/1190>>. Acesso em: 6 nov. 2024.

VILELA, Lilian Freitas. **Uma vida em dança**: movimentos e percursos de Denise Stutz. 2010. Tese (Doutorado em Dança) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2010. Disponível em:
<<https://hdl.handle.net/20.500.12733/1613557>>. Acesso em: 6 nov. 2024.

APÊNDICE A - ROTEIRO PLANEJADO PARA A OFICINA

OFICINA 11/10/2024

Introdução

- Bate-papo inicial
- Gestos: Introdução da pesquisa

“O gesto é também uma via de construção de sentidos, assim como uma ferramenta de expressividade, que tem por característica carregar em si mesmo a narrativa-experiência de uma pessoa e de uma coletividade. Aqui, objetivo localizar alguns deslocamentos na cena desses gestos sensíveis, capazes de influir nos corpos e nas relações, seja na perspectiva dos/as espectadores/as, seja dos/as e como criadores/as.

Como repensar a gestualidade do corpo e seus significados, a partir das dimensões da cena e do cotidiano? Como encontrar caminhos pessoais para explorar o gesto sensível? Foi a partir dessas perguntas que optei por inserir encontros-oficina neste processo de pesquisa sobre o corpo e o gesto. Por meio de uma oficina investigativa voltada para o teatro e a dança com o objetivo de proporcionar descobertas do corpo, num processo educativo que, adiante, possa encaminhar táticas de aprendizagem na educação artística, bem como na educação formal.”

1 - Aquecimento

- Andando pelo espaço. Sentir as extremidades, o modo de pisar.
- Enquanto estão andando, mover articulações, sentir a respiração.

2 - Memória

- Tente lembrar sua memória mais antiga. Nessa situação, escolha um gesto que represente esta memória.
- Escolha o começo o meio e o fim
- Que sensações este gesto traz no seu corpo? O que você precisa ativar para realizar essa ação?

COM GRUPO:

- Compartilhe seu gesto-memória com o grupo
- Todos reproduzem seus gestos
- Dê as instruções adequadas para que todos compreendam seu gesto. Onde sai o movimento? Qual lado deve começar? Que músculos devem ser ativados para que o movimento aconteça?
- Seu gesto está sendo reproduzido exatamente da maneira que executou?
- Enumeram os gestos
- Escolham uma ordem para repetir esses gestos

- Procurem uma ordem que faça sentido entre os inícios e os fins
- Apresentem a sequência

3 - Cotidiano

- Gesto cotidiano: pensar em 3 movimentos funcionais
- Repetir
- Experimentar pelo espaço
- Definir começo, meio e fim
- Qual a sequência de gestos que gostaria de propor?
- Experimentar andamentos: velocidade e duração
- Brinque com os andamentos. Faça o movimento 1 lento, 2 rápido e 3 normal.
- Definir percurso pelo espaço. Quais caminhos fazem sentido com essa movimentação? Porque te levaram a essas escolhas?
- Em duplas ou sozinho:
- Apresente seu gesto cotidiano.
- Escolha o andamento dos seus gestos e sua ordem.
- Propor: Brinque com os andamentos. Faça o movimento 1 lento, 2 rápido e 3 normal. Experimente outras possibilidades.
- Quem assiste também pode sugerir.

4 - O que você tem a dizer?

- Pense em alguma questão que gostaria de falar sobre. Um problema, uma notícia boa, um acontecimento, uma resposta que gostaria de receber.
- Escolha 5 gestos que ilustrem esse acontecimento
-
- Apresentem a sequência sem dizer nada sobre ela.

PERGUNTAS A QUEM ASSISTE:

- Quais as impressões sobre a sequência apresentada?
- Você consegue construir alguma narrativa?
- Quais gestos evidenciam essa narrativa que você compreendeu?

PERGUNTAS A QUEM FEZ:

- As suposições sobre sua narrativa estavam corretas?
- O que você gostaria de contar?
- Dadas as impressões, o que você acha que distanciou ou aproximou as interpretações do que você idealizou?
- Porquê você acha que isso aconteceu?

APÊNDICE B - ROTEIRO APLICADO NA OFICINA COM ANOTAÇÕES

18h15
OFICINA 11/10/2024

Introdução

- Bate-papo inicial 10 min
- Gestos: Introdução da pesquisa

"O gesto é também uma via de construção de sentidos, assim como uma ferramenta de expressividade, que tem por característica carregar em si mesmo a narrativa-experiência de uma pessoa e de uma coletividade. Aqui, objetivo localizar alguns deslocamentos na cena desses gestos sensíveis, capazes de influir nos corpos e nas relações, seja na perspectiva dos/as espectadores/as, seja dos/as e como criadores/as.

Como repensar a gestualidade do corpo e seus significados, a partir das dimensões da cena e do cotidiano? Como encontrar caminhos pessoais para explorar o gesto sensível? Foi a partir dessas perguntas que optei por inserir encontros-oficina neste processo de pesquisa sobre o corpo e o gesto. Por meio de uma oficina investigativa voltada para o teatro e a dança, tem o objetivo de proporcionar descobertas do corpo, num processo educativo que, adiante, possa encaminhar táticas de aprendizagem na educação artística, bem como na educação formal."

1 - Aquecimento 10 min

- Andando pelo espaço. Sentir as extremidades, o modo de pisar.
- Enquanto estão andando, mover articulações, sentir a respiração.

3 - Memória

10-15m

- Tente lembrar sua memória mais antiga. Nessa situação, escolha um gesto que represente esta memória.
- Escolha o começo o meio e o fim
- Que sensações este gesto traz no seu corpo? O que você precisa ativar para realizar essa ação? por onde começa esse movimento?
- Você consegue trazer essa sensação por este gesto?

COM GRUPO:

- Compartilhe seu gesto-memória com o grupo
- Todos reproduzem seus gestos *prestan atenção p/ reproduzir*
- Dê as instruções adequadas para que todos compreendam seu gesto. Onde sai o movimento? Qual lado deve começar? Que músculos devem ser ativados para que o movimento aconteça?
- Seu gesto está sendo reproduzido exatamente da maneira que executou?

escolham o grupo / se juntem

- Enumeram os gestos
- Escolham uma ordem para repetir esses gestos
- Procurem uma ordem que faça sentido entre os inícios e os fins

10 min

pode ser pelo andamento; pela parte do corpo; pelas similaridades ou pelas diferenças

*+ combinação dos mov.
+ releu as des*

10-15m

① só a pessoa
② Repetir
③ todos fazem

- Apresentem a sequência (10 min)

2

3 - Cotidiano

não pode
demorar
muito

- Gesto cotidiano: pensar em 3 movimentos funcionais
- Repetir
- Experimentar pelo espaço
- Definir começo, meio e fim
- Qual a sequência de gestos que gostaria de propor? Definir velocidade "normal"
- Experimentar andamentos: velocidade e duração
- Brinque com os andamentos. Faça o movimento 1 lento, 2 rápido e 3 normal.
- Definir percurso pelo espaço. Quais caminhos fazem sentido com essa movimentação? Porque te levaram a essas escolhas?

10 min

- Em duplas ou sozinho:
- Apresente seu gesto cotidiano.
- Escolha o andamento dos seus gestos e sua ordem.
- Propor: Brinque com os andamentos. Faça o movimento 1 lento, 2 rápido e 3 normal. Experimente outras possibilidades.
- Quem assiste também pode sugerir.

4

4 - O que você tem a dizer?

10 min

- Pense em alguma questão que gostaria de falar sobre. Um problema, uma notícia boa, um acontecimento, uma resposta que gostaria de receber.
- Escolha 5 gestos que ilustrem esse acontecimento
- Apresentem a sequência sem dizer nada sobre ela.

PERGUNTAS A QUEM ASSISTE:

- Quais as impressões sobre a sequência apresentada?
- Você consegue construir alguma narrativa?
- Quais gestos evidenciam essa narrativa que você compreendeu?

PERGUNTAS A QUEM FEZ:

10 min

- As suposições sobre sua narrativa estavam corretas?
- O que você gostaria de contar?
- Dadas as impressões, o que você acha que distanciou ou aproximou as interpretações do que você idealizou?
- Porquê você acha que isso aconteceu?

- Conversa final