

## O GESTO ENTRE DOIS UNIVERSOS: A NOÇÃO DE GESTUS NO TEATRO DE BERTOLT BRECHT E NO CINEMA DOS CORPOS DE GILES DELEUZE.

Francisco de Assis Gaspar Neto<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo pretende trabalhar a noção de *Gestus* no encontro entre o teatro de Bertolt Brecht e o cinema dos corpos de Gilles Deleuze. Enquanto para Brecht o *Gestus* é social, para Deleuze ele é igualmente estético, musical e pictórico. Entretanto, as duas noções dizem respeito ao corpo e seus gestos suspenso entre dois universos díspares, em um casamento contra-natura. Mostraremos que essa indecidibilidade é a essência de um teatro que afirma as multiplicidades, resistindo aos modelos canônicos de representação.

**PALAVRAS-CHAVE:** *gestus*, teatro, ritornelo, criação.

**ABSTRACT:** *This article intends to work the notion of gestus found in Bertold Brecht's theater and Gilles Deleuze's movie of the bodies. While the gestus is social for Brecht, it is also esthetical, musical and pictorial for Deleuze. Nevertheless, the two notions are related to the body and its gestures suspended between two distinct universes, in a union against the nature. We are going to demonstrate that this indecisiveness is the essence of a theater that avows the multiplicities, enduring the canonical models of representation.*

**KEYWORDS:** *gestus, theater, ritornello, creation.*

*Gestus* é o correspondente na língua latina daquilo que chamamos comumente de gesto, uma determinada postura corporal que dá expressão a uma idéia ou sentimento, ao mesmo tempo em que os tornam visíveis para os outros. Essa concepção habitual, corrente

---

<sup>1</sup> Mestre em Psicologia pela Universidade Federal Fluminense. Professor da Faculdade de Artes do Paraná.

ainda nos dias atuais, faz a gestualidade estar fundamentada pela natureza humana como expressão do mais íntimo e essencial de cada um. Por outro lado, o *Gestus* é a expressão física de certas relações sociais, do modo como os homens se apresentam diante de outros homens em sociedade. A gestualidade do professor durante uma aula, dirigindo-se aos seus alunos, ou de um pai que faz um sinal de advertência ao filho, são exemplos desse segundo nível do *Gestus*. Lessing, por exemplo, marca a diferença entre o *Gestus* individualizante (aquele que expressa a natureza do indivíduo) e o “*Gestus* de advertência paterna” (característico das atitudes corporais de fundo social) (PAVIS, 1999). Em ambos os casos, a noção de *Gestus* refere-se essencialmente ao caráter expressivo das atitudes humanas, tornando visíveis conteúdos que não se expressam por si mesmos, os sentimentos da alma ou o fundo social das atitudes que a familiaridade cotidiana encobre.

Quando Brecht toma para si a noção de *Gestus*, ele se detém especificamente no segundo nível de gestualidade, determinado pela relação dos homens em sociedade. E é a partir das relações sociais que se deve distinguir o *Gestus* da simples gestualidade. Assim, o *Gestus* se refere àqueles gestos que se articulam com a rede de conexões sociais que sustentam as relações entre os homens. Essa rede de relações se efetiva em gestos e atitudes usados pelo homem comum, em uma gama de gestos relativos a diferentes situações sociais. Mas para entender o *Gestus* como procedimento social é preciso demonstrar todos os modos como ele se atualiza na cena, desde o trabalho gestual do ator, em relação com a platéia, até a escolha do tipo de gestualidade que servirá como modelo de trabalho.

A noção brechtiana de *Gestus*, inicialmente, se define como apresentação, ou “mostragem”. Procedimento eminentemente físico no trabalho do ator. Ele designa os gestos, as atitudes, as expressões faciais, as palavras, as entonações, o ritmo, as nuances e até mesmo as variações e quebras na fala e nos gestos. O uso desse material serve para que o ator mostre para a platéia as relações sociais que marcam as características da sua personagem, através de atitudes concretas. Os atores não se identificam com suas personagens, mas eles as apresentam para a platéia como se estivessem contando um caso ou como se estivessem apresentando uma matéria, como na primeira cena de Galileu em que este está ensinando o jovem Andrea Sarti (JAMESON, 1999). Essa atitude pretende deixar claro para a platéia que existe uma distância entre o ator e a personagem, rompendo com a empatia comum ao teatro dramático. O expediente da mostragem recusa tomar a

personagem a partir de generalizações ou naturalizações. Ela não é apresentada à plateia como alguma coisa que todo mundo sabe do que se trata mas, sim, como um “aí está”, ao que se segue a pergunta, “o que é isto?”. A resposta, para Brecht, se encontra nas relações sociais:

O objetivo do efeito-V<sup>2</sup> é distanciar o *Gestus* social subjacente em todos os acontecimentos. Por *Gestus* social entende-se a expressão mímica e gestual das relações sociais que prevalecem entre os homens de uma determinada época. (BRECHT 1996, p. 281).

O *Gestus* instaura uma estranha relação entre aquilo que é apresentado (a personagem) e o ato de apresentar (o procedimento do ator). Assim, a personagem deixa de ser vista como coisa natural, e passa a ser índice das relações sociais de uma determinada época. E é a partir das relações sociais que Brecht distingue o *Gestus* da simples gestualidade:

Nem todos os gestos são sociais. A atitude de espantar uma mosca não é um gesto social [...] O gesto de trabalhar é definitivamente social, porque toda atividade humana dirigida para a dominação da natureza é um empreendimento social, e um empreendimento entre homens. (BRECHT, 1996, p. 104).

Não basta o ator sublinhar qualquer gesto da personagem, mas somente aqueles que se articulam com a rede de conexões sociais que sustentam as relações entre os homens: “O *Gestus* social é o *Gestus* relevante para a sociedade, o *Gestus* que deixa inferir conclusões sobre as circunstâncias dadas de uma determinada sociedade” (BRECHT 1996, p.105). Essa rede de relações se efetiva em gestos e atitudes usados pelo homem comum, em uma gama de gestos relativos a diferentes situações sociais, mas que sempre mostrará a relação entre os homens e como nelas os indivíduos serão produzidos como figuras sociais.

A diferença entre os gestos e o *Gestus* é que enquanto os gestos podem ser trocados por outros gestos, o *Gestus* se mantém o mesmo. Um professor, por exemplo, pode dar aula

---

<sup>2</sup> Verfremdungseffekt ou efeito de estranhamento. Ao invés de efeito de distanciamento como, por exemplo, Derrida (2002) utiliza. Decidimos usar o termo estranhamento porque acreditamos estar mais perto do seu uso original que é tornar insólito e bizarro aquilo que é cotidiano, e estar mais de acordo com o efeito que ele produz sobre os espectadores. A esse respeito, cf. PAVIS, P. Efeito de Estranhamento in Dicionário de Teatro. São Paulo, Perspectiva, 1999.

de uma matéria ou de outra, na universidade ou em uma escola primária, ou ainda em diferentes línguas. Mas a relação entre professores e alunos não se modifica. Ela é marcada pelo conjunto de regras que vigoram em uma sociedade, e determinam a posição de professores e alunos dentro da relação. O *Gestus* mostra esse conjunto de valores, não como uma abstração, mas na maneira como eles se tornam particulares em cada homem. Por isso o *Gestus*, por si só, se constrói desde o início dentro de um plano de indecidibilidade, um entre dois, que não deixa de se mover entre o particular e o coletivo. Ao contrário do trabalho de interpretação tradicional, que funde o ator à personagem numa mesma figura em cena, o *Gestus* se estabelece como elemento diferencial, uma fissura entre ambos, afastando-os cada vez mais.

O *Gestus* apresenta duas séries simultâneas; a dos gestos isolados e a das atitudes gerais. Isso pode ser traduzido como individual e social (JAMESON, 1999). Brecht está dizendo que aquilo que é tomado pelas pessoas como mais individual e íntimo, mesmo os sentimentos, os gostos e as inclinações, é produzido dentro do registro social e incorporado por cada um como sua própria natureza. Patrice Pavis analisa esse movimento a partir dos conceitos de cultura e hábito, como eles são usados por Pierre Bourdieu. Para ele a cultura é a maneira como a história é naturalizada e encarnada por cada um e, por isso mesmo, camuflada enquanto histórica. Essa naturalização nasce do modo como as construções sociais se refletem em cada um nas atitudes, pensamentos e sentimentos. O hábito organiza essas atitudes por meio da apreensão de regularidades. É o hábito que reproduz “nas práticas e nos pensamentos os esquemas práticos de construção produzidos a partir da incorporação de estruturas sociais, elas mesmas nascidas do trabalho histórico de sucessivas gerações” (BOURDIEU *apud* PAVIS, 1998, p. 15).

Seguindo as pistas de Patrice Pavis, o *Gestus* pode ser pensado como o exercício cênico de tornar visíveis as produções sociais naturalizadas pelo hábito. Isso pode ser observado no exercício de narrar as ações da personagem em terceira pessoa ou narrar como se fosse um acontecimento histórico (BRECHT, 1996; JAMESON, 1999). Tratar os acontecimentos como se estivessem acontecendo no passado é uma maneira de tornar sensível as determinações sociais que estavam escondidas sob o hábito. Além disso, historicizar as atitudes revela que o presente é tão transitório quanto o passado e, por isso mesmo, passível de mudança.

O trabalho de interpretação tradicional reforça o hábito na medida em que o ator toma para si o papel de incorporar atitudes sociais já codificadas e reconhecidas por todos. Ele encarna uma personagem a partir do conjunto de valores comuns a essa sociedade, ao mesmo tempo em que encarna o seu próprio papel de ator determinado por esse mesmo conjunto de valores. Seu trabalho é uma reprodução das relações sociais, tanto naquilo que ele imita, ao interpretar sua personagem, quanto na reprodução do seu próprio papel social (PAVIS, 1985). O *Gestus* brechtiano pressupõe um trabalho de cena que rompe com as estratificações produzidas pelo hábito arrancando devires de cada pequeno gesto individual e de cada grande situação, mesmo as grandes situações históricas. Arrancar devires é completamente diferente de reforçar hábitos e crenças. A esse respeito vale pensar o conceito de “Menor” que Gilles Deleuze (1979) utiliza ao falar do processo de criação de Carmelo Bene. Para Deleuze a maioria é um modelo erigido pelo senso comum, como regra para todos. Mas o modelo é dito de ninguém, assim como o modelo platônico não se confunde com suas cópias, exercendo somente o papel de medida. Neste ponto, efetua-se uma conversão, na medida em que o modelo exerce sua superioridade a singularidades que estão sempre escapando do padrão. O estado menor é uma potencialidade de todo mundo, uma variação em torno dos padrões vigentes, que escapa sempre por excesso ou por falta, mas que não se deixa capturar pelas classificações: “a variação contínua não seria o devir minoritário de todo mundo, em oposição ao padrão majoritário de ninguém?” (DELEUZE e BENE, 1979, p. 98).

Quando Brecht determina a noção de *Gestus* como elemento essencial do teatro, determina as relações entre os elementos da cena de maneira completamente diferente dos cânones clássicos da dramaturgia, principalmente do modelo poético de Aristóteles. Se pensarmos na Poética de Aristóteles, todos os elementos da cena se organizam em função da unidade harmônica do todo da representação. Assim, é o assunto, ou a intriga, que determina as características e a função dos elementos envolvidos na obra. É preciso lembrar que a noção de intriga faz referência à causalidade dos acontecimentos, diferentemente da noção de história que é relativa à sequência temporal. Pela intriga, cada acontecimento é um elo, que por um movimento de causa e efeito, leva necessariamente a outro, produzindo a narratividade da obra. Na poética aristotélica, a narrativa teatral tem como essência mostrar o conflito entre uma personagem e o conjunto dos valores sociais nos quais ela se

inscreve, e de como ela transgride esses valores perturbando a ordem estabelecida. Obviamente a conclusão se dá quando um efeito de mediação restabelece a ordem. Essa mediação pode ser livre escolha do herói ou uma intervenção externa (PAVIS, 1999).

Grosso modo, o conflito é a disputa de forças de duas personagens ou de uma personagem com uma situação, ou de idéias antagônicas, ou até mesmo da personagem com instâncias superiores, como deuses, valores de uma época, etc. Na concepção clássica de dramaturgia, o conflito e a sua resolução devem ser partes constituintes da ação dramática. O motivo é que o espectador deverá ter total consciência das ações, dos motivos, dos obstáculos e do desfecho. O objetivo é fazer com que o espectador sinta nele mesmo uma sensação de apaziguamento e conciliação.

Mas para que haja reconciliação, é necessário que exista anteriormente um modelo de ordem, o qual será reconstituído no final, como por exemplo, a ordem da cidade abalada pela falta do herói trágico. Não será mais possível, entretanto, pensar em termos de conflito se pensarmos que o modelo é resultado dos vários encontros locais de elementos díspares, de devires que não se deixam enquadrar nas dicotomias habituais. No caso do *Gestus* será melhor trabalhar com a idéia de tensão, que surge como a maior ou a menor sensibilização frente às mudanças:

... em Brecht, o que é ensinado, o que é demonstrado é afinal sempre o próprio Novo e portanto, de alguma forma, a modernidade em sua acepção mais ampla. A aprendizagem portanto exhibe o avanço do *Novum* sobre o ego: a alvorada de um mundo novo, assim como de novas relações humanas. Ela torna-se, a partir daí, indissoluvelmente ligada ao grande tema da mudança, e reforça a insistência de Brecht em que a mudança sempre traz o novo, bem como sua relutância em conceber uma mudança que fosse puramente regressiva ou degenerativa. (JAMESON, 1999, p. 129).

Tomar a leitura do *Gestus* por esse viés, assim como propõe Fredric Jameson mostra que ele além de ser a demonstração de como o indivíduo é produzido historicamente, mostra também uma passagem. Toda mudança histórica opera uma mudança na subjetividade e o *Gestus* traduz cenicamente essa mudança. O tema central de muitas personagens brechtianas é a impossibilidade de se modificar diante do novo, já que seus hábitos e padrões de pensamento estão irremediavelmente presos a antigas formas de comportamento.

É esse estar entre dois mundos que dá o sentido final a noção de *Gestus* e que nos interessa guardar neste trabalho como ponto de contato com o cinema dos corpos de Gilles Deleuze. É o habitar a alteridade como a possibilidade de encontro constante com o estranho e o novo. O não entendimento dessa lição traz o risco da própria morte. Não da morte física, mas da morte como impossibilidade de ver o nascimento de um mundo novo, a morte subjetiva.

Retomando, o *Gestus* consiste em identificar nas atitudes mais cotidianas a sua dimensão social; isso quer dizer que mesmo os sentimentos e pensamentos mais íntimos, aquilo que se chama mundo particular, tem sua dinâmica explicada por motivos sociais, econômicos e, portanto coletivos (JAMESON, 1999). As estratificações referentes a esses três âmbitos se traduzem igualmente em estratificações subjetivas e, conseqüentemente, suas alterações produzem mutações subjetivas. Não se pode dizer, no entanto, que haja subordinação de uma instância sobre a outra, mas que o universo econômico e social deve igualmente ser explicado a partir das atitudes dos homens entre si. É a repetição de determinadas atitudes, transformadas em atitudes-padrão, que irá se consagrar como representação de um povo e de uma época. É na explicitação dessa determinação mútua que o *Gestus* pode demonstrar o caráter passageiro tanto das representações sociais quanto das representações individuais.

Seguindo o seu caráter transitório, denominamos também de *Gestus* o momento em que uma atitude-padrão é retirada do seu contexto de significação e transportada para outro, operando-se sobre esta atitude um efeito de estranhamento, ao mesmo tempo em que se intensifica o seu aspecto de novidade. Tal movimento se traduz, em termos históricos e sociais, pela maneira como as personagens brechtianas atravessam períodos de mudança, e como as suas crenças e atitudes, herdadas do período antigo, se chocam com o novo universo de valores que surge. Nesses períodos de mutação, antigos modos de subjetividade se encontram na posição de se modificarem frente ao novo, ou encarar a morte. É esse momento de crise que desnaturaliza a atitude-padrão da personagem, ligada a valores já ultrapassados, ao mesmo tempo em que, igualmente, se desnaturaliza o universo de valores nascente. Trata-se de um espaço de indecibilidade em que se intensificam atitudes ainda não codificadas, simples gestos singulares.

A intensificação de elementos não codificados retirados da tensão entre universos de significação diferentes está na base do conceito de *Gestus* e também da dramaturgia brechtiana. E isso não se dá somente nas atitudes das personagens, mas em todos os elementos da cena; assim, a iluminação e o cenário são gestuais desde que produzam tensão na cena e impeçam a totalização do espetáculo. A música, por exemplo, elemento ao qual Brecht dava bastante atenção, tem o seu *Gestus* próprio. Os *songs* brechtianos são geralmente carregados de movimentos chocantes e sincopados, que interrompem constantemente o andamento; ou repetem o mesmo tema sonoro com pequenas variações de ritmo e altura (PAVIS, 1999).

Em um texto denominado “On Gestic Music<sup>3</sup>”, Brecht (1996) diz que as atitudes em si são extremamente simples, vazias, sem características definidas, e que somente a ação humana pode dar a elas alguma significação. Os desfiles fascistas, com todo seu colorido, atitudes corporais e músicas de exaltação poderiam ser vistos como um tipo de festa popular não fosse o uso político inerente a eles; por outro lado, continua Brecht, somente contraposta aos seus cadáveres, a festa poderia revelar o *Gestus* do fascismo. O artista, ao trabalhar com um tema, deve separar as atitudes corporais dos discursos ideológicos, evidenciando a sua corporeidade, a maneira como ela se produz cotidianamente entre os homens. Ao isolar o elemento ideológico e fazendo restar somente as atitudes, o *Gestus* promove o que Deleuze denominou de teatralização direta dos corpos:

O que chamamos de *Gestus* em geral é o vínculo ou o enlace das atitudes entre si, a coordenação de umas com as outras, mas isso só na medida em que não depende de uma história prévia, de uma intriga preexistente ou de uma imagem-ação. Pelo contrário, o *Gestus* é o desenvolvimento das atitudes nelas próprias, e, nessa qualidade, efetua uma teatralização direta dos corpos, freqüentemente bem discreta, já que se faz independente de qualquer papel. (DELEUZE, 1990, p. 231)

Isso quer dizer que o que se intensifica a partir do *Gestus* é maneira como os corpos se afetam mutuamente e como, a partir desse encontro, nascem o espetáculo e as personagens. A cena não se desenvolve para um fim determinado, mas ao acaso dos encontros. Já não se trata mais da representação de um enredo ou de personagens, mas da

---

<sup>3</sup> Musica Géstica.



coordenação de atitudes corporais que promove uma teatralização direta dos corpos, onde as atitudes se tornam imagens óticas e sonoras puras, independentemente de um ponto de vista anterior. Essa nova configuração da cena reverte completamente o primado dramático do teatro, baseado na Poética.

A imagem-ação de que fala Deleuze, funciona por associação de imagens a partir de um corte racional, fazendo que uma imagem seja a continuação imediata da anterior. As atitudes das personagens, por sua vez, são respostas sensório-motoras frente aos acontecimentos, e o seu desenvolvimento se dá em um meio codificado:

A imagem-ação supõe um espaço no qual se distribuem os fins, os obstáculos, os meios, as subordinações, o principal e o secundário, as prevalências e repugnância [...]. O corpo, porém, é inicialmente captado num espaço bem diferente no qual os conjuntos disparatados se recobrem e rivalizam, sem poderem se organizar conforme esquemas sensório-motores. Aplicam-se um sobre o outro, numa imbricação de perspectivas que faz que não haja meio de discerni-los, embora sejam distintos e até mesmo incompatíveis. (DELEUZE, 1992 p. 243)

Em outro veio do cinema, que Deleuze chama de imagem-tempo, os corpos estão sempre em relação com outros corpos em um meio de indiscernibilidade em que se multiplicam as perspectivas; neste sentido, as atitudes estão sempre em um espaço intermediário entre dois universos. O habitar esse espaço intermediário dá ao corpo uma indecidibilidade que não é dada pelos recortes e objetivos do meio, nem pela unidade do conjunto, mas “se dispersa numa pluralidade de maneiras de estar presente no mundo, de pertencer a conjuntos, todos incompatíveis e, no entanto, coexistentes” (DELEUZE, 1992, p. 243).

Se para Brecht o *Gestus* é político e social, para Deleuze ele é igualmente estético, musical e pictural. Assim como as atitudes sociais, os sons e as cores são igualmente atitudes do corpo; seu fio condutor, a sua coordenação se encontra na composição estética. O *Gestus* em Godard, por exemplo, é inicialmente a teatralização das posturas cotidianas, partindo das atitudes do corpo até chegar ao *Gestus* teatral. É o caso de “Pierrot le fou”, em que as atitudes escapam das personagens e das relações entre elas para alcançar sua própria teatralidade. Os gestos, as atitudes e as palavras tornam-se independentes das reações de causa e efeito, figurando como puras luminosidade e sonoridades, suas próprias

corporeidades. É neste sentido que Deleuze diz que o *Gestus* em Godard é estético; é porque eles são coordenados segundo fios condutores musicais e pictóricos: “O cinema de Godard vai das atitudes do corpo, visuais e sonoras, ao *Gestus* pluridimensional, pictórico musical, que constitui a cerimônia, a liturgia, a ordenação estética delas” (DELEUZE, 1992, p. 234).

A imagem-tempo investe na construção do corpo, que parte da singularidade das atitudes para compor um *Gestus* coletivo. Aqui, a idéia de coletivo não faz referência a grupos codificados, como identidade de classes ou de gêneros, ou até mesmo a identidade de um povo. São modos singulares de constituição dos corpos que diferem dos códigos estabelecidos. O corpo experimenta um nomadismo pela variação de estados de corpos múltiplos, que não obedecem a uma ordenação espacial ou a um objetivo a ser alcançado, mas para atingir o seu devir, um estado de variação contínua. Essa é a característica do cinema dos corpos, fundado sobre o *Gestus*: partir da coordenação das atitudes entre si, para descolar acontecimentos, independentemente de uma intriga preestabelecida. Constituir um espaço, uma sonoridade e uma luminosidade próprios, anterior à ação.

Queremos guardar do *Gestus* no cinema o caráter intensivo das atitudes que partem de sua singularidade para posteriormente envolver um corpo. Por outro lado, o *Gestus* apresenta um caráter de passagem, de indecidibilidade entre dois universos. Deleuze fala do corpo aprisionado entre dois conjuntos exclusivos que demandam gestualidades diferentes, mas que se inscrevem no corpo impedindo que ele possa decidir por um ou outro conjunto: “Parece antes que os dois conjuntos são realmente distintos, mas que a personagem, ou melhor, o corpo na personagem, não tem meio algum de escolher entre eles” (DELEUZE, 1992, p. 243). Brecht, por sua vez, fala da personagem dividida entre dois universos de valores, impedida de escolher entre um e outro. Por isso a ambigüidade das suas personagens, mais evidenciada em “Mãe Coragem”: “Dividida entre a mãe e a coragem, “quer sustentar a sua família na guerra e pela guerra”, e acaba na falência” (BORNHEIM, 1992, p. 237). Mas não se trata da ambigüidade da personagem, mas da maneira como dois universos distintos agem sobre ela demandando atitudes diferentes. A falência é a impossibilidade de escolher entre um dos dois universos; a guerra é o *Gestus* que coordena as atitudes, mas a peça propriamente dita é a travessia solitária da Mãe Coragem obstinada em manter seu pequeno negócio em uma carroça que leva de cidade em cidade, enquanto

seus filhos são mortos pela guerra: “A mãe paga, pois, juros elevados pelo seu comércio, mas assim mesmo, destituída de qualquer horizonte histórico, por nada entender, continua, mesmo sozinha, obstinadamente fazendo seus pequenos negócios” (BORNHEIM, 1992, p. 237). Mãe Coragem é menos uma pessoa que age em função de determinados objetivos e, mais, a marca corporal, ou signos de estados de corpos, dos territórios que percorre em sua caminhada.

Para Brecht o *Gestus* envolve um ritmo, não somente na música gestual, mas na gestualidade da cena e dos atores. Dissemos que os *songs* se caracterizavam pelos cortes sincopados e pelas pequenas variações de ritmo e altura no andamento musical; um mesmo tema se repetindo constantemente, e a cada repetição pequenas alterações. O andamento sincopado era para Brecht o *Gestus* musical de um mundo pouco harmonioso (PAVIS, 1999). Esse mesmo ritmo deveria ser observado na construção das personagens e na constituição da cena, como atitude crítica do artista frente aos fatos, “ele não pode deixar que eles falem por si só” (BRECHT, 1996, p. 105). Podemos pensar nesse ritmo diferencial, independente do seu fundo social e político, se o aproximarmos dos conceitos de ritornelo utilizados por Deleuze e Guattari (1995).

A noção de ritornelo que Deleuze e Guattari fazem uso vem do universo da música e se refere especificamente a um elemento da partitura que faz repetir uma passagem imediatamente após a sua execução. Essa noção é encontrada também na literatura e designa o verso que se repete ao final de cada estrofe. O contexto musical é mais apropriado por fazer referência a um sinal que une duas passagens idênticas. Deleuze e Guattari pensam esse sinal de maneira diversa, não como elemento que faz repetir o mesmo, mas que faz repetir a diferença.

Pelo conceito de Ritornelo, o ato de criação surge quando uma marca se desprende de um domínio, de um território, para ser constituinte de outro. É o caso de alguns fragmentos de nidificação dos pássaros que são transportados para outro conjunto; nas atitudes de algumas espécies um ramo ou um galho utilizado na construção do ninho aparece também ligado ao procedimento de cortejar a fêmea. Os etólogos vêm nesse fato resquícios do comportamento padrão da espécie, enquanto Deleuze e Guattari apontam para o aspecto de criação na repetição diferencial do fragmento em outro contexto. Na passagem de um conjunto a outro, o elemento deixa de ser marca de expressão para se tornar matéria

expressiva. Deslocado do seu conjunto de origem, no qual ele exercia função definida em articulação com outros elementos, o fragmento não apresenta mais sua significação habitual. Tornando-se elemento de passagem do agenciamento territorial para o agenciamento da corte o fragmento é descodificado, revelando sua dimensão intensiva.

A constituição do território se dá pela desterritorialização dos componentes do meio. Mas o próprio território é constituído por um coeficiente de desterritorialização. Esse coeficiente atravessa o território ativando molecularidades que apontam para a constituição de outro (TEDESCO, 1999). O elemento descodificado passa a atrair outras intensidades e a compor novas relações, novos territórios e novas escapadas.

O efeito de desterritorialização envolve um processo de criação, na medida em que faz o território diferenciar-se de si mesmo a partir dos seus elementos descodificados, apontando para o seu plano de devir e não de estratificação. Por isso não se pode falar em termos de resquícios ou condutas, mas do elemento que se repete e que participa paradoxalmente dos dois conjuntos. O elemento de passagem de um a outro território faz entrever a conjunção entre ambos mais do que dicotomias.

O exemplo da partitura mostra que o ritornelo, no universo musical tradicional, é um sinal colocado entre dois andamentos que indica a repetição do primeiro pelo segundo, ou seja, a conjunção do mesmo. Deleuze e Guattari aproveitam essa posição intermediária do *ritornelo*, para ressaltar que, a partir do seu movimento, fragmentos são retirados do conjunto de origem para a criação de outro. É um processo visto em algumas vertentes da arte contemporânea se pensarmos, por exemplo, nas *ready-made* de Duchamp, que consistiam em expor em museus objetos cotidianos, como um urinol, por exemplo. Pensamos o ritornelo como processo de colagem, usado por alguns estilos artísticos, em que fragmentos diversos de meios diferentes são conjugados para criar paisagens até então desconhecidas. A colagem é um processo essencialmente diverso daquele da representação. Neste, a obra é a organização estável das suas partes a título de evocação de uma paisagem exterior ao seu plano de composição. Na colagem, é a composição de materiais diversos que criam uma paisagem própria, na qual as relações entre as partes não observam nenhuma organicidade. A composição formal da obra sendo mais importante do que as totalizações e a organicidade.

É a partir do movimento do ritornelo que podemos pensar o *Gestus* como modo de derivar das formas já estabelecidas a sua matéria expressiva. Essa matéria nascente será utilizada na composição da cena criando novas paisagens que escapam das classificações habituais, cujos elementos estão em variação contínua, processo de devir e cujo conjunto se caracteriza pela sua porosidade e maleabilidade. Para tanto, o *Gestus* é a operação que ativa o plano menos estratificado do teatro, menos afeito às capturas do hábito, para dele retirar os fragmentos que irão compor a cena sempre em variação contínua. Os gestos deixam de ser marcas expressivas e passam a ser matérias intensivas, singularidades que não remetem mais ao todo do conjunto, como acontece no teatro dramático. Por último, a operação produz um novo conjunto, de contorno menos definido, não totalizante, em que a gestualidade é mantida em estado de variação contínua, não se deixando capturar por modelos pré-estabelecidos, de qualquer tipo.

Tanto o *Gestus* cinematográfico quanto o conceito de ritornelo nos ajudam a pensar o *Gestus* brechtiano a partir de outra inflexão. Brecht nos apresenta um novo modo de fazer teatral como crítica aos cânones aristotélicos, principalmente no que diz respeito à unidade da obra, à verossimilhança e à necessidade. Com ele vimos o espetáculo não como unidade totalizadora, mas como conjunto de fragmentos mantidos nas suas singularidades. Em “O que é a filosofia?” (1992), Deleuze e Guattari dizem que a obra de arte é um composto de afectos e perceptos. Os afectos não são sentimentos relativos a um indivíduo, à sua memória ou até à sua imaginação; são devires não humanos no homem, devires animais e minerais. Os perceptos são paisagens não humanas na natureza: “Não é esta a definição do percepto em pessoa: tornar sensíveis as forças insensíveis que povoam o mundo, e que nos afetam, nos fazem devir?” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 235).

A experiência artística, portanto, excede o meramente humano, ou o vivido. São experiências de dessubjetivação, de velocidades que escapam às formalizações. Essa é a função do *Gestus*, ativar devires não humanos no homem. Levado ao seu sentido último, o *Gestus* rompe com a paralisação advinda do hábito e produz encontros com o novo absoluto, criando novos modos de sensibilidade. É o próprio Deleuze quem nos dá a chave para encontrarmos na noção brechtiana de *Gestus* um novo teatro, como um campo de experimentação e criação:

O que conta é menos a diferença entre os pólos que a passagem de um a outro, a passagem do insensível das atitudes ou posturas aos “*Gestus*”. Foi Brecht quem criou a noção de *Gestus*, fazendo dela a essência do teatro, irreduzível à intriga, ou ao assunto: para ele, o *Gestus* deve ser social, embora reconheça que haja outras espécies de *Gestus*. (DELEUZE, 1990, p. 230)

Quando Brecht faz da noção de *Gestus* a essência do teatro, ele faz a experiência teatral mudar da representação para o ato performático. Isso quer dizer que a única regra do teatro é a criação da sua própria teatralidade. Não se tratando mais da reprodução do texto ou do respeito a regras dramaturgias consagradas. Excluídos o primado do texto, as regras e os espaços, resta o *Gestus* como a essência de um teatro eminentemente de corpos, atitudes corporais e encontros ao acaso. O teatro de corpos desmonta o primado do texto sobre a cena, assim como subverte a lógica espacial pela qual “se distribuem os fins, os obstáculos, os meios, as subordinações, o principal e o secundário, as prevalências e repugnâncias” (DELEUZE, 1990, P. 243).

O corpo é anterior à personagem, assim como a relação entre os corpos é anterior ao espaço. É a coordenação das atitudes entre si que cria uma personagem e a relação entre os corpos que cria uma cena. A personagem não é uma figura substancializada que se desenvolve em um espaço de coordenadas fixas, que por sua vez captura os fluxos em encontros pré-determinados. É como na dramaturgia de Carmelo Bene (DELEUZE, 1979), na qual os objetos só têm sentido enquanto participam da composição da personagem, ao mesmo tempo em que esta se compõe tomando esses mesmos objetos como próteses. Ou como no cinema de Cassavetes (DELEUZE, 1990), que faz o espaço nascer do encontro entre os corpos, da coordenação entre as atitudes. A cena tem sua gênese no momento mesmo em que nascem os objetos, as personagens e o espaço, sem que se observe nenhuma hierarquização entre essas instâncias.

Em resumo, com a noção de *Gestus* vimos a essência do teatro mudar para a relação entre os corpos, em um meio de indiscernibilidade, que os lança num estado de variação contínua. Neste sentido, não se pode falar mais do percurso de uma personagem, nem o desenvolvimento linear dos fatos, na direção de um final esperado. Trata-se de um plano no qual todos os sentidos são afirmados na multiplicidade de perspectivas. O plano da multiplicidade faz da performance teatral lugar de experiência e problematização, desfazendo o sentido de organização do teatro baseado nas regras da Poética aristotélica. Se

a organização não é mais o fundamento da experiência cênica, temos que os corpos não são multiplicidades referentes a uma unidade superior, a unidade da obra. Cada corpo é um ponto de vista diferencial em um conjunto descentrado. Portanto, é uma multiplicidade que participa de universos díspares, produzindo um casamento contra-natura. O corpo suspenso entre dois universos, indecível, é o corpo da postura impossível que aponta para todos os sentidos ao mesmo tempo. Sua indecibilidade é a base do teatro que afirma a multiplicidade de modos de existir no mundo, e resiste aos modelos essencializantes, veiculados pelo senso comum como verdade para todos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1959.

BORNHEIM, G. *Brecht: A Estética do Teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BRECHT, B. IN Willett, J. (ORG). *Brecht on theatre: The development of an aesthetic*, New York: Hill and Wang, 1992.

DELEUZE, G. *Cinema 2 - A Imagem-Tempo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990.

\_\_\_\_\_. & BENE, C. *Superpositions*. Paris: Éd. De Minuit, 1979.

\_\_\_\_\_. & GUATTARI, F. *Mil Platôs*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. v. 4.

\_\_\_\_\_. *O que é a filosofia?*, Rio de Janeiro, Ed.34 1992.

DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

JAMESON, Fredric. *O método Brecht*, Petrópolis: Vozes, 1999.

PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

TEDESCO, S. H. *Estilo e Subjetividade: considerações a partir do estudo da linguagem*. Psicologia Clínica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 1999.