



# III EBE | III ENCONTRO BAIANO DE CULT | ESTUDOS EM CULTURA



## CORPOS: ESPAÇOS DE COMUNICAÇÃO DE SI

Gabriela Santos Barbosa  
Andréa do Nascimento Mascarenhas Silva\*\*

### Resumo

Ao buscar escutar atentamente a poética comunicativa do corpo em expressões artístico-culturais que vem sendo apresentadas no município de Euclides da Cunha/BA, faz-se importante (re)conhecer o corpo enquanto imagem que atua com outras imagens, recebendo e devolvendo movimentos. Para tanto, será analisada a representação visual das quadrilhas juninas e do teatro. Com a tomada de conhecimento destas artes performáticas, será possível desenvolver um estudo multi-semiótico sobre o corpo/voz/gesto – ou corpo como palco de signos –, entendidos como uma organização só, um todo integrado que, nessa inerência, exercem o poder do/no imaginário, (re)encenam passado-presente e trazem a força da cultura na cidade. Ao considerar o corpo como um “arquivo” ou uma espécie de memória de culturas, é imprescindível conhecer os processos de arte corporal - eis um dos objetivos deste trabalho. Com as teorias que vão da voz/performance/corpo/gesto (cf. Paul Zumthor e Jorge Glusberg), à memória (cf. Jerusa Pires Ferreira) e à semiótica (cf. Jorge Glusberg), o trabalho pretende contribuir para consolidar a linha de pesquisa voltada para a investigação de “arquivos” alternativos de culturas, e difundir a consciência em torno da necessidade de preservar o corpo-memória como um dos elementos constituintes das identidades culturais de um povo. Esta comunicação apresenta os resultados do Subprojeto de Pesquisa (UNEB-PICIN) intitulado 'O corpo conta: registro e (re)conhecimento das artes performáticas do município de Euclides da Cunha', ligado ao Projeto de Pesquisa '(Re)conhecendo um dos sertões baianos: sistematização e registro de expressões artístico-culturais do semi-árido' (UNEB), sob a coordenação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Andréa do Nascimento Mascarenhas Silva.

---

\* Graduanda do Curso de Letras da UNEB, Campus XXII. Bolsista de Iniciação Científica – PICIN/UNEB. E-mail: gabinha-23@hotmail.com

\*\*ORIENTADORA – PICIN/UNEB. Professora Doutora da área de Letras (de Graduação e Especialização) – UNEB, Campi XXII e XIV.

O presente trabalho pretende mostrar o corpo como suporte das expressões artístico-culturais na dança das quadrilhas de São João e no espetáculo teatral “Senhora dos Afogados” da Companhia Farinha Seca, ambas em Euclides da Cunha. Para tanto, serão analisadas as representações das imagens corpóreas dos atores/dançarinos em cena, a partir de um enfoque semiótico da performance de cada sujeito no espetáculo.

Para melhor entendimento do que foi dito, faz-se necessário entender o poder do desempenho corporal interligado ao gesto como a arte do não dito, mas que é capaz de comunicar por meio do movimento. O corpo, neste contexto, é suporte, é edifício ou ponto de passagem, através do qual a voz, a memória e as identidades perpassam e se fixam no tempo/espaço, tornando o corpo como parte do espetáculo.

Os estudos de Paul Zumthor (2007) permitem situá-lo como uma memória que traz consigo a tradição, que por sua vez é transmitida, enriquecida e encarnada pela voz, medida pelos gestos, os quais são, ao mesmo tempo, movimento e figuração da totalidade do mundo. De corpo a discurso, Zumthor nos faz compreender que:

[...] o discurso que alguém me faz sobre o mundo (qualquer que seja o aspecto do mundo de que me fala) constitui para mim um *corpo-a-corpo* com o mundo [...] o corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso (ZUMTHOR, 2007, p. 77)

Além dessa relação corpo/discurso, Zumthor trata também da utilização do corpo como meio de expressão artística, que tende a colocar a arte no caminho das necessidades humanas básicas, ao fazer retomar práticas anteriores à elucidação da voz: o gesto. Isso significa dizer que o gesto nasce antes da voz, pois, partindo do princípio de que os povos primitivos se comunicavam por meio de grunhidos, eles concentravam nas formas gestuais as informações que a fala não reproduzia. Além disso, pode-se considerar um segundo princípio: toda voz emana de um corpo e existe um elo muito forte que o liga ao gesto (ZUMTHOR, 2007).

Como a voz, o gesto também projeta o corpo no espaço da *performance*, no ato da representação. Diante disso, a fronteira existente entre esses dois campos semióticos “dá conta do fato de que uma atitude corporal encontra seu equivalente numa inflexão da voz, e vice-versa” (ZUMTHOR, 1993, p. 244). Sendo assim, o gesto contribui com a voz para fixá-lo no espaço e para compor significações aos seus desejos mais profundos.

Por essa perspectiva performática, “o corpo grita, chora, ri, sente e se emociona” (BERGSON, 1999, p. 33) e com isso, dá sinais e diz muito mais do que a própria boca, mostrando o que está latente ao ser humano, de forma a expressar ansiedade, desejos e conquistas de forma (natural) e imperiosa.

Os movimentos corporais podem fazer significar, também, o desejo de materializar uma gramática orgânica, sobre a qual Zumthor (ao retomar um conceito de Valéry) afirma que essa gramática é uma memória do corpo, à medida que carrega em suas vísceras uma lembrança do mundo. Assim:

[...] a existência de uma lembrança orgânica das sensações, dos movimentos internos do corpo, ritmo do sangue, das vísceras, toda essa vida impressa de uma maneira indelével em minha consciência penumbral daquilo que sou, marca de um ser a cada instante desaparecido, e, no entanto, sempre eu mesmo (ZUMTHOR, 2007, p. 79).

Para melhor entender o fragmento, pode-se evocar Merleau-Ponty(1964) e sua concepção fenomenológica<sup>1</sup>, a qual diz que:

[...] uma condição para o ser no mundo, só é possível, através de uma estrutura corpórea, na qual o homem tem um corpo como recheio [...] o corpo que percebe é a condição orgânica do percebido. (PONTY *apud* JOSÉ BARTOLO, 2007, p. 160)

Isso significa dizer que o mundo se materializa no corpo, ou seja, não existe mundo fora de uma estrutura corpórea, pois é a partir dele que os sujeitos exteriorizam suas emoções e as tornam reais, de modo que não existe vida fora de um corpo.

Ao considerar o corpo como um suporte de criações, está se considerando este como um lugar onde residem as mais diversas formas de expressões artísticas. Sendo assim, Jorge Glusberg (2008, p. 39), de modo criterioso, faz uma relação entre arte-corpo e que pode ser entendido aqui como o ator/dançarino. Tal conjunção institui um contato direto entre emissor e receptor, sem a intermediação técnica de nenhum equipamento eletrônico. Para tanto, o ator e o dançarino se utilizam de mecanismos do próprio corpo: voz e gesto.

Superados os problemas da materialidade da voz, os artistas mostram seu próprio corpo e, através dele, revelam seus desejos, numa atitude de reencontro consigo mesmos: “gestos clandestinos, subterrâneos desenvolvidos para um pequeno grupo de iniciados” (GLUSBERG, 2008, p. 52). Assim, os atos se sucedem em uma sequência despojada de formas, as quais, segundo Zumthor, retomam a uma necessidade de procurar na imanência do gesto uma volta ao ritual de uma cerimônia. Muito embora, este rito não alcance um conjunto de regras sacras praticada numa religião, mas algo que se configura em um momento de declamação, em que a oralidade se faz presente

---

<sup>1</sup> Fenomenologia (do grego *phainesthai*, aquilo que se apresenta ou que se mostra, e *logos*, explicação, estudo). É compreendida como método da crítica do conhecimento universal das essências (Husserl, 1990, p. 22)

Considerando tal contexto, pode-se afirmar que o espetáculo teatral e as quadrilhas juninas são, de fato, fios condutores para uma descoberta do valor semiótico das performances que, segundo Glusberg (2008, p. 52), o corpo humano é a mais plástica e dúctil das matérias significantes. Para ele:

Existem projetos de investigações semióticas acerca do corpo humano e sua abordagem é o objeto de disciplinas como a teoria da gestualidade, a cinética corporal e a proxemia, que tratam dos movimentos, dos gestos, das atitudes e das posições interpessoais.

Para corroborar com esse pensamento, Greimas (1970) analisa a gesticulação natural e cultural, a mobilidade e a motricidade, bem como a comunicação gestual lúdica e o estudo simbólico da gesticulação, baseado nas categorias da semântica estrutural de que foi pioneiro. Isso significa dizer que é comum aos atos de encenação uma forma categórica de representação visual, sendo caracterizada por intercâmbios comunicacionais não verbais, através de movimentos corporais dos gestos entre os membros do grupo institucionalizado.

Nesse contexto, a Semântica de Greimas pode ser entendida como um mundo de significação, no qual o ser humano comumente se interroga sobre o que significa a representação visual que se passa no espetáculo.

A função da semiótica, dita de um modo mais simples, consiste em colocar a questão de como a significação acontece e como a existência semiótica advém aos “sujeitos”. Deste modo, o postulado semiótico de Greimas é o de que a significação não está nas coisas, mas resulta de uma relação *corpo-a-corpo*, entre os sujeitos da performance.

A análise multisemiótica do corpo no espetáculo teatral e nas quadrilhas juninas, que aqui se inicia, tem seu lugar demarcado no signo, pois a partir do momento em que a semiótica passa a considerar as percepções, as sensações, os desejos numa expressão corporal, ela também não pode deixar de tomar como objeto de trabalho o discurso do corpo, que se produz de diversas formas como a representação gestual daquilo que é dito. Por esse prisma, Glusberg (2008) afirma que: “o discurso do corpo é, talvez, o mais complexo modo de discursar, derivante da multiplicidade de sistemas semióticos desenvolvidos pela sociedade” (p. 57). Vê-se, pelo pensamento de Glusberg, que um dos objetivos da semiótica é o de fornecer uma base para a análise dos discursos, neste caso o discurso não verbal, ritmos não verbais que fazem do corpo uma edificação de significados.

Com efeito, muito se pode comunicar e muito se comunica com o corpo. É o que se observa fora das linguagens oral ou escrita, há todo um vastíssimo campo de comunicações que

estruturam a organização social dos indivíduos. Aqui se insere o corpo tomado como “tábula rasa”, espaço de inscrição e de marcação.

O gesto é um marcador corporal, pois desde os primórdios o homem se utiliza dele como postura comunicativa a partir de traços fisionômicos para estabelecer movimentos que adquirem em cada caso uma importância particular à proposta da dança e do espetáculo teatral. A abordagem semiótica no corpo, na dança e na representação cênica pode, então, ser feita de uma perspectiva semântica, integrando as formas de significação e os tipos de significado presente nas propostas artísticas.

Falar em linguagem teatral, a partir das observações feitas *in loco*, a primeira vista seria apenas um espetáculo composto por cenário, atores, texto, trilha, luz etc. Entretanto, a análise semiótica permite demarcar no espetáculo teatral uma gama de significados além desses. Existe na representação cênica um universo corporal dos atores como instrumento de transmissão de linguagens significativas para o universo imaginário dos espectadores.

Por essa perspectiva, observar o corpo em cena e decifrar seus gestos é um ato de leitura, visto que, entre o corpo do ator e seu discurso há um intervalo signico, o qual C. S. Peirce (1977, p. 88) afirma que, o “signo só pode funcionar como signo se carregar esse poder de representar, o signo não o objeto”.

Contudo, a partir da relação de representação que o signo mantém com seu objeto, produz-se na mente interpretadora um outro signo que traduz o significado do primeiro. Dessa forma, os corpos dos atores realizam os processos de mediação entre espetáculo e texto. E entre o corpo do ator e do espectador está/se forma a corporalidade da personagem.

A partir desta visão, o que todo espetáculo teatral tem é o corpo como instrumento propulsor de signos, o qual é o ponto de partida para o percurso de sentido da apresentação cênica. É o ator o coreógrafo de seus próprios movimentos, mais que isso, todo significado da cena reside nos movimentos, nos gestos, nas expressões faciais do ator que oferece para o espectador um fluxo comunicativo.

Além do espetáculo teatral tem-se, também, nas quadrilhas juninas, um valor semiótico de sua representação pois, nos movimentos dos dançarinos reside uma carga signica que se assemelha ao movimento do ator, uma vez que o dançarino das quadrilhas marca sua dança baseado em uma história que dá base ao desenvolvimento performático da apresentação, por isso a semelhança. Sobre a Dança típica de São João, também considerada uma dança popular, Paul Zunthor (1993) afirma que:

Antes do século XV, conhecem-se apenas danças de grupo, com figuras, em roda, em cadeia, das carolas às procissões dançadas; unidade no jogo, reveladora de um desígnio comum. O efeito coesivo do ritmo pode acrescer-se das batidas de mãos ou de outros processos de marcação forte. [...] danças [...] evocam juntas o laço muito forte que liga, nessa civilização, o canto e o gesto a todos os movimentos afetivos, no sentido de uma vigorosa afirmação do ser. A maioria das danças é cantada: gesto e voz, regulados um pelo outro, asseguram uma harmonia que os transcende (ZUNTHOR, 1993, p. 247).

O pensamento de Zunthor *supracitado* vem esclarecer que a maioria dos espetáculos de dança são cantadas. Entretanto, a (inter)relação entre corpo/gesto/voz se configura numa apresentação que tornam os dançarinos atores de um espetáculo.

Assim, a dança se utiliza dessa tríade no desempenho corporal e enraíza a encenação no imaginário dos espectadores criando assim uma materialidade comunicativa. Além disso, o ator-dançarino faz referência a um artista integrado na cena, marcada por uma reincidência que tornam permeáveis as fronteiras entre a dança e o teatro.

A Dança típica de São João, a quadrilha, é uma expressão performática, pois os dançarinos utilizam o corpo como objeto de transmissão de significado. Com ele, os dançarinos promovem uma significação por meio do discurso do corpo, ou seja, os gestos. Todos esses elementos juntos compõem um universo de representação visual, assim como no espetáculo teatral.

Dentre as apresentações observadas, foi possível perceber nítidas diferenças com relação à dança enquanto ação performática e organizada, à qual apresenta sua própria fala em forma de movimento gestual, revelando um “fazer artístico constituindo-se um “fazer” que é também “dizer” (SETENTA, 2008, p. 105 ).

Percebe-se que a quadrilha junina promove a aquisição de saberes vinculados às artes cênicas, visto que existe uma produção de roteiros para sua encenação. Nesse espaço entra também a dança, como parte do espetáculo, em que os dançarinos as utilizam como signo da imagem do corpo enquanto índice revelador de um fazer performático, ou seja, o dançarino traduz por meio de gestos e movimentos corporais o desejo de expressão de sua voz.

A ação performática em ambos os espetáculos em relação à dança junina e a encenação teatral, os quais têm como marcadores os gestos, as expressões faciais, a postura em uma combinação intrínseca com o texto revela que o corpo é o grande agente da ação humana. É a partir dele que o homem externaliza os sentimentos e os tornam reais. Nesse sentido, o corpo é a materialidade do ser no mundo.

Diante dessas observações e da experiência de ir a campo, não fazendo parte da apresentação, mas como alguém que observa de longe sem interferir na execução dos fatos, ficou a

experiência de ver e sentir a reação por parte dos quadrilheiros, da minha presença e da presença da minha câmera.

Diante do que foi alinhavado até aqui e da experiência de ir a campo, não fazendo parte da apresentação, mas como alguém que observa de longe sem interferir na execução dos fatos, ficou experiência de ver e sentir a reação por parte dos atores dos espetáculos de minha presença e da presença de minha câmera.

Portanto, o que pude perceber, a partir das observações, é que tanto a dança quanto o teatro podem ser vistos por meio de um mesmo signo visual, pois ambos se inserem como espetáculos.

Da observação à apreensão de dois universos performáticos distintos (mas semelhantes em alguns aspectos), notei que suas virtualidades se complementam, uma vez que o ator-dançarino é aqui pensado, nessa fronteira simbiótica, como um artista criador de um corpo cênico, que busca se comunicar a partir de movimentos e a partir da necessidade de um dizer e de uma construção de si, na busca de “outros corpos”.

## REFERENCIAS

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BARTOLO, José. **Corpo e Sentido: estudos intersemióticos**. Labcom, 2007.

ECO, Umberto, 1990, **O Signo**. Lisboa: Editorial Presença.

FERREIRA, Jerusa Pires (org.). **Oralidade em tempo & espaço: colóquio Paul Zumthor**. São Paulo: EDUC/FAPESP, 1999.

FIDALGO, A. **Semiótica: A lógica da Comunicação**, Universidade da Beira Interior, Covilhã, 1995.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GREIMAS, A.J, et al., **Práticas e linguagens gestuais**. Vega, Lisboa, 1979.

GUINSBURG, Jacó, AZEVEDO, Sônia. **A Poesia do Corpo: uma Reflexão sobre a Criação Estética do Ator**. In: Diálogos sobre o Teatro. Armando Sérgio Silva (org.). São Paulo: EDUSP, 2002 (Col. Diálogos Sobre o Teatro).

HUSSERL, Edmund. **A ideia da Fenomenologia**. Tradução: Artur Morão. Lisboa, 1990.

MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito**. In: BARTOLO, José. Corpo e sentido: estudos intersemióticos. Labcom, 2007, p. 160.

SETENTA, Jussara. **O fazer-dizer do corpo. Dança e performatividade**. Salvador: EDUFBA, 2008.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007