

### 3 MÉTODOS E EXPERIMENTO

Um instrumento é dito válido se ele faz bem seu trabalho, isto é, se permite trazer as informações para as quais foi construído.

Christian Laville e Jean Dionne

Para desenvolver a presente investigação, cuja finalidade é levar a uma reflexão sobre o comportamento gestual humano ao interagir com o objeto, foi preciso utilizar diagramas e organogramas (desenhados à mão livre ou através do programa Coreldraw), e, fundamentalmente, com fotografias.

A realização do experimento que aqui apresento só foi possível graças a dois fatores: o primeiro diz respeito à participação da equipe do Lild<sup>1</sup> — inicialmente por sugerir que as silhuetas fossem fotografadas em sombras e a seguir para erguer a complexa estrutura instrumental necessária à realização do trabalho — e em segundo lugar pelo fato de eu possuir a habilidade técnica de fotografar e o aparelho fotográfico.

Início este capítulo com a imagem da vista aérea do local de execução e elaboração do experimento (Figura 32), lembrando que os participantes, embora estivessem atuando dentro dessa área circular, são ‘amostras gestuais’ de distintas regiões do Rio, do Brasil e do mundo.

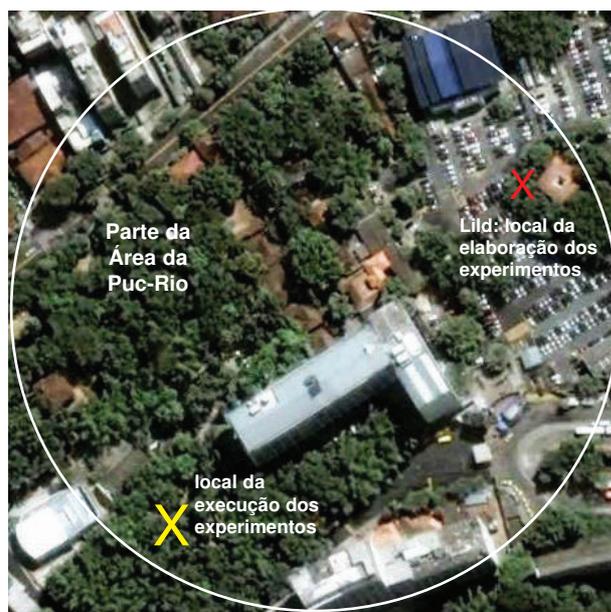


Figura 32 - Foto de satélite da região onde está a Puc-Rio

<sup>1</sup> O desenvolvimento do espaço escuro utilizado no experimento foi realizado por Claudia Leite; Marcelo Fonseca e Luis Carlos Ripper.

### 3.1 Ì-Corpografia<sup>1</sup><sup>2</sup>

Os Araweté<sup>3</sup> postulam a existência de uma só alma, chamada ì, que designa tanto o princípio vital como a sombra projetada pelo corpo.

Carlos Fausto

Este experimento nasceu de questões relacionadas ao condicionamento físico humano diante do excesso de objetos existentes na sociedade em que vivemos. Mesmo inconscientes quanto a esse fato, vivemos influenciados pelos desenhos de objetos e, conseqüentemente, pelos objetos gerados a partir deles. Refiro-me tanto aos grandes projetos urbanísticos — de cidades, ruas e casas — quanto aos pequenos projetos móveis de produtos que passam a nos acompanhar diuturnamente<sup>4</sup>.

Diante de tal realidade, é possível afirmar que mesmo consideradas *naturais*, nossas ações fazem parte do sistema de produção e consumo estabelecido pela sociedade pós-industrial. Nesse universo, tanto nos é imposto um ritmo acelerado de produção de produtos quanto nos é sugerida uma imobilidade que nos chega fantasiada de *conforto*.

#### 3.1.1 Caixa preta na práxis

Ao observarmos máquinas fotográficas digitais<sup>5</sup> ou analógicas<sup>6</sup>, percebemos que suas características físicas

---

<sup>2</sup> O *ÌCorpografia* é derivado do experimento *Grafia Corporal*, pesquisa de doutorado da aluna Georgia Victor. São duas pesquisas aplicadas sobre a relação dinâmica entre gesto e objeto, tendo como orientador o prof. José Luiz Mendes Ripper. Serviram aos dois experimentos: as fotografias de Maria Luzia de C. Gomes e a concepção do dispositivo (“caixa preta”), que é de Georgia Victor. Montagem do espaço escuro (tenda): Giuliano Balsini; Lucas Ripper; M. Mariano Filho e Patrick Stoffel. Este trabalho foi realizado no campus da Puc-Rio em agosto e setembro de 2007.

<sup>3</sup> Povo tupi-guarani localizado no Estado do Pará, Brasil.

<sup>4</sup> Um bom exemplo é o aparelho celular.

<sup>5</sup> Na câmera fotográfica digital, as imagens são registradas a partir de padrões matemáticos e geométricos, estudados pela ciência da computação.

<sup>6</sup> Na câmera fotográfica analógica, as imagens são formadas por meio da emulsão de sais de prata sensíveis à luz

básicas são semelhantes às dos aparelhos primordiais de captação de imagens: elas consistem numa caixa com o interior negro com um orifício para a entrada de luz — a chamada caixa-preta.

Independentemente do fato de substituirmos a química do filme negativo ou positivo pela matemática do cartão de memória digital, a luz continua sendo o elemento indispensável para gerar a informação visual que será desenhada fotograficamente. Através do feixe de luz, a informação visual externa é introduzida no aparelho e lá armazenada.

No experimento proposto, houve o registro da imagem da silhueta do corpo humano projetada em sombra e essa captura nos foi possível por meio de uma ‘caixa preta’.

O que nos levou a executar o experimento dessa forma em detrimento de outras foi a perspectiva de extinguir as influências do meio ambiente nas imagens que seriam capturadas como amostra. Para tanto, foi preciso “exportar” o participante voluntário da relação tempo-espço e “importá-lo” para um ambiente neutro, onde não houvesse interferências visuais.

O gesto pertence à comunidade humana. Esse era o ambiente que se pretendia observar.

### **3.1.1.1 “P” de Produção**

Para se realizar um projeto, é necessário cumprir etapas de pré-produção, produção e pós-produção, que são organizadas em um cronograma que prevê o maior número possível de ações (necessárias) dentro do melhor detalhamento possível do tempo para realizá-las. No caso específico do *ÍCorpografia*, após nos certificarmos (equipe Lild) quanto à viabilidade de fotografar silhuetas através da sombra projetada, as tarefas foram distribuídas da seguinte forma:

#### **Pré-produção**

Preparar a tenda (de lona plástica) a ser usada como ‘câmara escura’.

Buscar espaço adequado dentro do campus da Puc para montar a tenda (que deveria ser esticada como uma lona de circo, sendo, portanto, necessário encontrar um espaço circular e com árvores altas no entorno).

Relacionar os materiais indispensáveis para:

- 1) estruturar o chassi onde a tela (a ser montada no interior da tenda) seria esticada;
- 2) iluminar adequadamente o interior da tenda;
- 3) trazer eletricidade para o local;
- 4) checar o equipamento fotográfico;
- 5) posicionar o equipamento fotográfico.

Estabelecer o melhor período para fotografar, buscando a coincidência com outro evento na universidade (fator importante para diversificar ao máximo os tipos físicos dos participantes)<sup>7</sup>.

Nomear o experimento e (porque somos designers), desenhar uma identidade visual para ele (Figura 33).

### Produção

Por mais que durante a pré-produção se dê a devida atenção a cada elemento discriminado, é inevitável que durante o período da produção propriamente dita surjam imprevistos — e, quando ocorrem, eles devem ser solucionados com agilidade e criatividade.

Um experimento ou qualquer outro projeto em execução é, antes de tudo, dinâmico, e por isso *vivo*. Conseqüentemente, a cada momento pode haver a necessidade de se proceder a um remanejamento das ações e cronogramas pré-determinados, ajustando-os às novas demandas e realidades que se apresentam.

Durante a etapa da produção foi preciso:

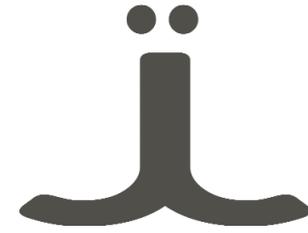
rever o posicionamento do contra-luz<sup>8</sup> pois ele estava distorcendo as sombras (Figura 34),

providenciar um tablado, pois os pés dos participantes ficavam de fora do enquadramento inicialmente programado;

verificar a incidência de luz natural (do sol) sobre a luz artificial (alógena) para melhor aferir a fotometragem (Figura 35);

decidir se seria favorável ao resultado do projeto construir uma *grid*<sup>9</sup> na tela para melhor instrumentalizar o experimento (Figura 36); e

disponibilizar objetos físicos para ajudar os participantes em sua atuação.



*Corpo Grafia*

Figura 33: símbolo e logotipo, do experimento



Figura 34: percepção de que o posicionamento da luz distorce a sombra, ampliando-a



Figura 35: fotometragem da luz do sol para ver a incidência dela no interior da tenda.



Figura 36: tablado para enquadrar os pés e ao fundo, a *grid* em fio de nylon

<sup>7</sup> As fotos foram feitas durante a mostra *PUC-Rio/2007*.

<sup>8</sup> Contra-luz é a luz que vem por detrás do objeto a ser fotografado

<sup>9</sup> *Grid* ou malha tipográfica é uma malha de retângulos, com tamanhos variados, usada pelo designer gráfico para alinhar elementos gráficos

Agora era só apurar a integração da equipe realizadora do experimento, a capacidade de direção da fotógrafa e a imaginação de todos os integrantes, realizando, efetivamente, esta etapa do projeto (Figura 37).

### Pós-produção

A pós-produção demanda grande atenção, pois é chegado o momento de analisar os dados alcançados.

E, neste caso específico, foi prudente em primeiro lugar proceder a uma edição minuciosa de todas as imagens captadas — foram realizadas cerca de 1.700 fotos —, classificando-as inicialmente de acordo com o uso do objeto material e do objeto imaginário utilizados pelos participantes.

Em seguida, e como consequência da primeira, foi realizada outra classificação das imagens, agora separando as que resultavam de uma pose do participante daquelas que registravam a sequência de um gesto por ele realizado.

As fotos foram categorizadas como:

corpo gesto, quando a imagem revela uma pose estática inspirada em um objeto imaginário;

corpo objeto, quando a imagem revela uma pose estática mas com o uso de um objeto materializado, um objeto real;

corpo gesto movimento, quando a imagem revela a sequência do movimento corporal, a partir da inspiração de um objeto imaginário; e

corpo objeto movimento, quando a imagem revela a sequência do movimento corporal, a partir do uso de um objeto materializado, real.

Restava ainda realizar outra subdivisão, esta com o objetivo de distinguir as influências simbólicas de cada gesto.

Ao me deparar com as matizes das cores das imagens, com a beleza dos gestos e ao mesmo tempo com uma linguagem visual excêntrica para os padrões habituais, vi que tinha em mãos uma reverberação do trabalho de Muybridge — no que tangia aos fotogramas que poderiam ser animados — e um viés fotográfico artístico, gerado pelo experimento.

Com isto, outras aplicações de uso do experimento tornaram-se possíveis, o que me possibilitou ultrapassar as fronteiras da academia e realizar uma exposição em um centro cultural<sup>10</sup>.



Figura 37: primeiro teste de foto

<sup>10</sup> Como já foi dito, o projeto da exposição e o DVD filme-foto animação *ÍCorpografia* constam dos Anexos I e II.

### 3.1.1.2 Apontamentos

A tenda câmara-escura foi construída em lona plástica branca opaca e seu interior foi pintado de preto. A Lona em formato geodésico — desenvolvida por Claudia Pereira Leite, para seu trabalho de dissertação de mestado em design, 2003 — possui aproximadamente 0,9m de diâmetro (Figura 38).

Quando suas duas entradas são fechadas, a luz externa e as referências do “mundo exterior” são isoladas.

No interior da câmara-escura foi montado um painel com tela de tecido de algodão branco, esticada sobre um chassi de 2,08 x 2,08m. A função desse painel era reproduzir o efeito de uma ‘caixa-preta’, devido ao fato de ele possuir apenas um ponto de entrada de luz (ponto este alimentado por energia elétrica, com uma lâmpada analógica de 110 volts).

Para uma possível análise das posturas humanas, uma *grid* — feita com fio de nylon e constituída de quadrados de 10cm — foi fixada na moldura do chassi, por trás da tela. Tanto o piso quanto as laterais do painel foram revestidos com tecidos pretos. Quando o ator entrava neste ambiente individual, ele se posicionava entre a câmera fotográfica e o feixe da contraluz (Figura 39).

No experimento — realizado com o equipamento fotográfico Nikon digital, modelo D50 e lente 18-55mm,



Figura 38: tenda geodésica, sustentada por cabos de nylon, amarrados nos troncos das árvores.

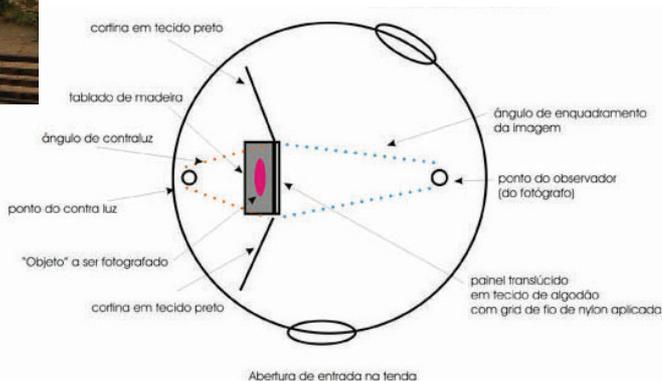


Figura 39: desenho dos dispositivos no interior da câmara escura

abertura 1:3.5-5.6 — as fotos obtidas são coloridas.

Devido à influência da luz natural do sol e à utilização de filtros fotográficos específicos para equalizar a luz, as nuances puderam ser exploradas e, com isso, foi possível obter variações nas tonalidades dos fundos de cada foto.

A partir do posicionamento da câmera fotográfica no centro da ‘caixa preta’, a captura dos instantâneos fotográficos se deu a partir de um plano frontal (Figura 40). Havia, porém, duas possibilidades de registro: uma através de um movimento linear, dentro do quadro, horizontal (Figura 42), e outra mantendo a câmera fixada no mesmo plano (Figura 41), mas com o ator promovendo um movimento num único ponto, verticalizado (Figura 43).

No século XIX, foi necessário o uso de no mínimo 12 câmeras para fotografar os instantâneos seqüenciais. Ou seja, havia 12 pontos estáticos para fotografar um modelo em movimento. Hoje, em 2008, os aparelhos fotográficos possuem um dispositivo denominado *shooting mode*<sup>11</sup>, que nos possibilita fotografar imagens fixas em uma seqüência de tempo extremamente curta.

Isolados dos demais ocupantes da tenda *dentro* da nossa caixa-preta, os participantes voluntários que seriam retratados se posicionavam e reagem conforme as três poses que lhes eram solicitadas: uma de frente, outra de perfil e a terceira sobre um movimento corporal, um gesto induzido por um objeto qualquer. Ao fazer isso, o participante deveria dar um significado para a forma que seu corpo estava adquirindo ao se ‘objetivar’.

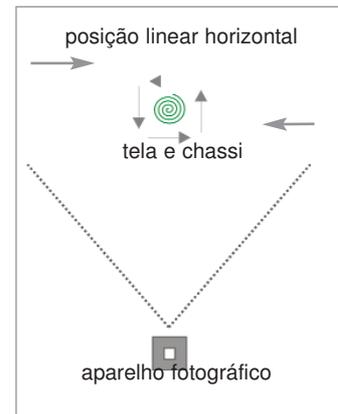


Figura 40: posição da câmera e a marcação do movimento linear horizontal

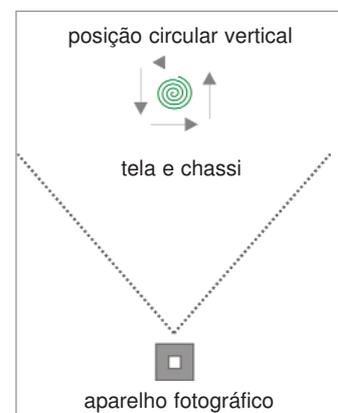


Figura 42:- posição da câmera e a marcação do movimento circular vertical



Figura 41: participante do experimento em movimento linear horizontalizado



Figura 43: participante faz movimento circular verticalizado

<sup>11</sup> Numa tradução livre, significa um dispositivo que faz com que as fotos sejam registradas de modo contínuo.

Assim foi o diálogo estabelecido com os participantes. Dentre eles, 70% atuaram com facilidade e 30% precisaram de mais informação ou diálogo, levando-nos a perceber, neste aspecto imprevisto para nós, outras possíveis abordagens para incentivar, neles, sua imaginação.

Com isso, constatatei estar pondo em prática a metodologia aplicada no Lild: a da *observação constante sobre a matéria viva no desenvolver das pesquisas*.

### 3.2 Análise

No sentido literal, *ĪCorpografia* é a escrita do corpo através dos gestos da *alma*. Mas a essa definição se poderiam acrescentar os predicados *acaso* e *observação*, de tal forma que ela pudesse ser assim escrita: “Ī Corpografia é a escrita do corpo pela *alma* dos gestos, no acaso e no poder da observação”.

Faço esse adendo pela seguinte razão: de início, eu fotografara silhuetas para colaborar num trabalho que estava sendo realizado no Lild<sup>12</sup>. O estilo então adotado era apenas de fotografar o corpo humano para verificar sua postura, sem o uso de objetos ou gestos, até que, por mero acaso, um professor posou para mim utilizando seu objeto de trabalho: uma pasta.

Imediatamente fiz a foto. Ali, naquele instante (um ano antes do ĪCorpografia se realizar como experimento, com os recursos ferramentais da câmara escura e da caixa-preta), obtive a imagem que revelava a conformação entre homem e objeto que subsidiaria as investigações que eu vinha fazendo sobre os gestos.

Um ano depois, quando eu já estava no projeto ĪCorpografia, pude aplicar a técnica de imagens seqüenciais inspiradas em Muybridge que me trariam a revelação da dinâmica corporal que eu buscara. Fotos posadas também foram registradas e, nas duas opções de imagem fotográfica, eu buscara sempre revelar os gestos.

Outro evento “ao acaso” foi a presença da luz natural: diariamente, por volta das 14h, o sol incidia no interior da câmara escura com seu feixe de luz direcionado para a tela da

---

<sup>12</sup> Por ser fotógrafa, colaborei no registro fotográfico dos objetos que são realizados no Lild. Neste caso específico, era o trabalho que a doutorando Georgia Victor me propôs realizar. Daí nasceram os experimentos Grafia Corporal e o Corpografia

caixa-preta. De início esse fato foi um transtorno, pois alterava completamente a tonalidade das fotografias (que, até então, eu procurava manter homogênea), mas acabou sendo um fator positivo: ao concentrar as duas fontes de luz — a natural e a halógena — dentro de um ambiente escuro, pude obter tonalidades as mais variadas, o que enriqueceu o resultado visual do trabalho.

As contribuições que recebi ao meu experimento foram tantas e tão geniais que seria impossível citá-las todas. Entre elas, cito fenômenos como este, do sol, as sábias idéias dos parceiros de experimento e os criativos gestos dos participantes voluntários — todos se revelaram eventos substanciais no decorrer do trabalho.

Não é por acaso que frequentemente encontramos na mídia atual a utilização de ilustrações de silhuetas e sombras. Esse recurso de imagem está presente desde a mídia impressa — jornais, revistas, outdoors — até a mídia eletrônica, através das vinhetas televisivas ou dos sites, bem como em materiais gráficos de eventos culturais — cartazes, pôsteres, convites, catálogos etc.

Registra a História que nos séculos XVIII e XIX “fazer retratos com a técnica de recortes, criando perfis, virou moda” (Langone e Weiss, 1996). E essa moda parece reverberar até hoje, mudando apenas a ferramenta e a técnica pois ainda nos servimos da tecnologia para esse fim.

A palavra *sombra* nos remete à idéia de um abrigo quando enfrentamos o calor do sol, ou nos guia para um lado obscuro a ser desvendado, quando nos alertam para o nosso “lado sombrio”, obscuro, misterioso. Meu propósito, ao fotografar silhuetas, estava exatamente neste ponto: o da revelação da face do que nem sempre está aparente em nós. O que não se vê e, neste sentido, o que não se pode dominar. Um vestígio.

A propósito, algo me intrigava na idéia de fotografar sombras humanas. Eis a questão: a projeção de uma sombra é dependente do ângulo em que a luz incide sobre um corpo opaco. Assim, se a fonte (de luz) estiver a  $180^\circ$ , enxergaremos no solo, ao redor dos pés, uma mancha irregular. Mas à medida que esse ângulo se modificar, a projeção da sombra se deslocará. (Figura 44).

No *Ī*Corpografia, a fonte de luz foi fixada num ângulo reto ao do aparelho fotográfico e a um ângulo aproximado de  $90^\circ$ , do objeto a ser fotografado.

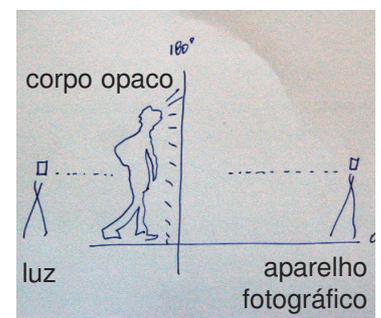


Figura 44: esquema sobre incidência de luz

A propósito, retirei o homem do seu espaço social humanizado para localizá-lo num espaço neutro, onde ele pudesse abstrair-se dos referenciais externos e se voltar para sua própria consciência, que seria revelada em uma sombra verticalizada, de pé, e por isso, humanizada<sup>13</sup>.

A análise a seguir será dividida entre amostras sem a utilização dos objetos materiais, a que intitulo *Do imaginário ao gesto* e amostras com a utilização dos objetos materializados, intitulada *Do gesto ao objeto*.

### 3.2.1 Do Imaginário ao gesto

Quais são as características que podem ser conferidas à consciência pelo fato de que é uma consciência que pode imaginar?

Jean-Paul Sartre

Tentando responder à pergunta de Sartre, eu diria que o gesto é uma dessas características “que podem ser conferidas à consciência”, pois nele está, exatamente, *uma consciência que tem o poder de imaginar*. Ainda que para isso seja necessário pensar, refletir, gerar dúvidas (Figuras 45 e 46), para depois o imaginário ‘desatencioso’ produzir o gesto — unindo razão, emoção e autonomia para expressar-se.

Nas silhuetas retratadas sem o uso de objetos materializados apresentadas neste capítulo, o corpo humano revela uma linguagem que poderia denominar de liberdade. Um corpo mais despreendido, mas solto, mas disforme. Isto se dá em prol de um gesto que passa por uma dinâmica de expressão gestual imaginativa, criativa, autônoma, onde, ao ser interpretado como o próprio objeto, o corpo ganha mobilidade e leveza, e as relações humanas encontram proximidade através de brincadeiras.

Se passássemos a nos movimentar conduzidos pelo movimento técnico, que independe da consciência, manifestaríamos a dinâmica corporal numa sincronia distinta da que fazemos hoje? Talvez passássemos a nos locomover como bonecos, nos moldes dos movimentos representados no tradicional Teatro de Sombras, realizado em Java, na Ásia.

Isto nos foi revelado pelos participantes que



Figura 45: moça num gesto espontâneo de reflexão

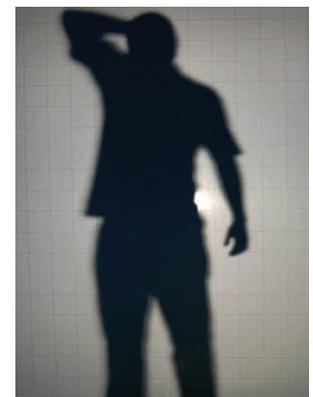


Figura 46: rapaz num gesto espontâneo de dúvida

<sup>13</sup> Humanizei as sombras. E agora me sinto responsável por elas!!!

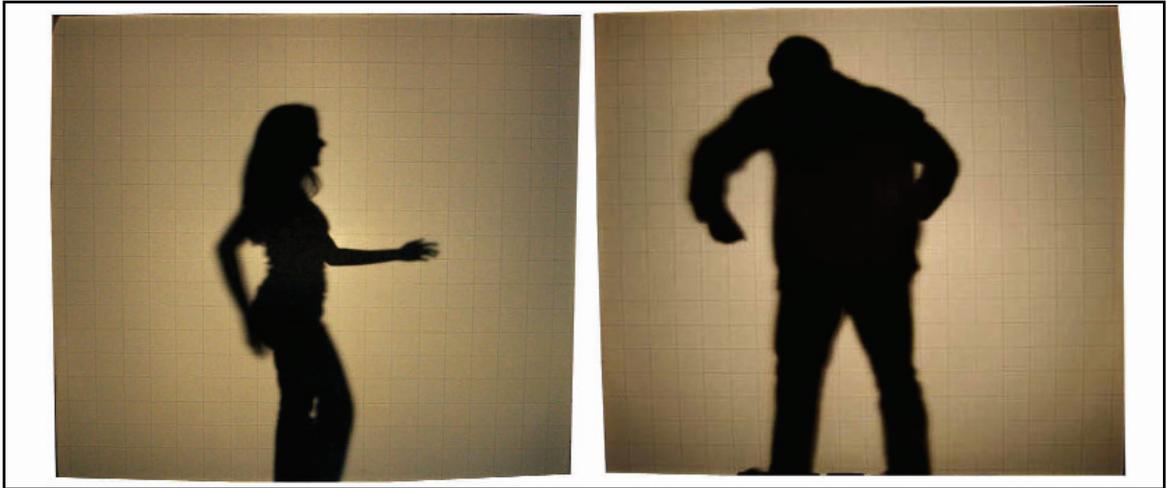


Figura 47: mulher e homem em simbólico *movimento técnico*

experimentaram alterar a sincronia dos gestos, mostrando-os condicionados e autômatos, fazendo com que nossos corpos funcionassem “como a uma máquina”, ou, ao menos, de uma forma menos dinâmica daquela própria aos seres humanos. (Figura 47).

Uma bailarina sem o pé. Como seria a existência de um ser *bailarina* se dele fossem retirados os pés? Analisando as fotos agrupadas como *gesto técnico de influência social*, me deparei com a imagem de uma pose do balé clássico, onde, entretanto, ao enquadrar a participante, eu havia “cortado” seus pés. Com isso, verifiquei que certas interações do homem com o objeto têm como pré-requisito o uso funcional de determinada parte do corpo.

Todos os nossos gestos envolvem uma interação indireta, gravitacional com a terra, e uma interação direta, que é a ocorrida com os objetos que tocamos de algum modo. Por esse motivo, ainda que a interação exerça uma vibração no organismo humano como um todo, é um membro desse corpo que se comunica com o objeto e é para esse membro que a consciência do mecanismo técnico ou dinâmico estará voltada (Figura 48).

Tal raciocínio pode ser estendido ao surfista, que interage com o objeto *prancha* a partir de seus pés (Figura 49). Essas são algumas dentre inúmeras formas de interação que se iniciam com os pés — como caminhar, por exemplo.

As mãos também são órgãos fundamentais para o nosso interagir. É através delas que expressamos um toque de ternura, que nos interligamos com o mundo apertando os botões dos aparelhos tecnológicos, que conduzimos nossos veículos, que

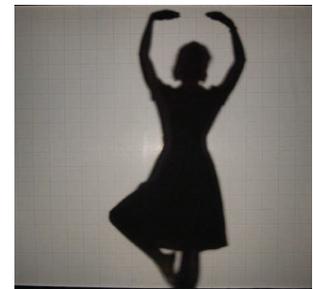


Figura 48: balé clássico

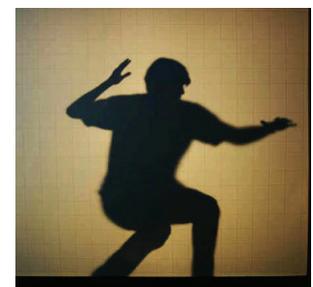


Figura 49: gesto inspirado no *surfing*

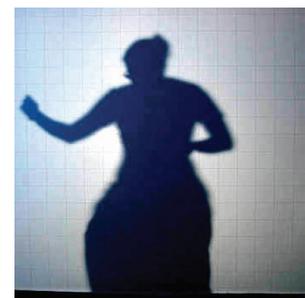


Figura 50: tocando bateria

massageamos os corpos e que também empunhamos uma ferramenta de paz ou de guerra. Como exemplo, citamos a mão que segura as paletas imaginárias que farão soar a marcação do ritmo compassado do instrumento bateria (Figura 50).

É importante fazer uma ressalva de que pessoas com deficiências físicas também interagem e se comunicam e se expressam com grande competência – apenas de outra forma, com outros membros ou não membros. Eles são capazes de jogar futebol sem as pernas, por exemplo. Você também pode acionar um equipamento pela voz e por outros meios hoje disponíveis.

Outro dado analisado em amostras sem objetos materializados foi o que atribuímos a uma influência sócio-cultural: diversos participantes, ao executar a gesticulação pretendida, serviram-se de referenciais tais como: a arte da dança clássica (o balé), o esporte aquático (o surf), o meio ambiente natural (Figura 51), a arte musical (a baterista), na escultura (Figura 52) ou a mídia de comunicação de massa, especialmente a televisiva (Figura 53).

Em todas essas expressões, consideradas amostras de gestos técnicos sociais, podem-se notar — na prolongação de seus corpos ao gesticular — os objetos que ali estão presentes apenas subjetivamente, na imaginação dos participantes.

No livro *O viajante e sua sombra*, Nietzsche (1919)



Figura 51: gesto inspirado na lua quarto crescente



Figura 52:- sobre a escultura "o pensador", Rodin



Figura 53 - a *dança do siri* propagandeada nos programas da TV

<sup>14</sup> Interpretação minha para o original: *Nous parlons de la nature et, tout en parlant, nous nous oublions nous-mêmes; mais nous aussi, nous sommes la nature, quand même. - par conséquent la nature est tou autre chose que ce que nous ressentons en la nomant.* (Nietzsche, 1919 :408)

humaniza a sombra ao conversar com ela e refletir sobre a condição humana. Uma dessas reflexões é: falamos da natureza e, enquanto falamos, esquecemos que nós mesmos também somos a natureza.<sup>14</sup>

A espontaneidade de um gesto pode ser percebida quando o corpo reflete a natureza humana — racional e social — na sua forma de lidar com o mundo. Parece uma contradição relacionar essas imagens a um exemplo de natureza social e racional, mas por meio dessas gesticularidades e desses movimentos técnicos sincrônicos, harmônicos. Neste caso, o homem demonstra o quanto ele busca a interação consigo mesmo.

Por outro lado, se deixarmos livre a nossa imaginação, é possível abstrairmos a forma do corpo humano adulto fotografado e encontrarmos outras modelagens para alguns dos corpos retratados, como, por exemplo, a de seres vivos microscópicos, tais como bactérias, algas, entre outros (Figuras 54 e 55).

Percebe-se que crianças e jovens não hesitaram em brincar com seus próprios corpos, tendo como objeto de interação o corpo do outro (Figuras 56 e 57).

Ao observar uma expressão de *gesto espontâneo* e de *gesto técnico* — o que resulta de influências do meio e dos objetos —, a ação que emana de ambos é por si só *técnica*, por ser manifestada voluntária ou involuntariamente. E, voltando às reflexões de Nietzsche (1919), “tudo que é terrestre” é fadado “a se transfigurar”<sup>15</sup>.

### 3.3 Do gesto ao objeto

Vivemos na linguagem, no fluir do conviver (...) e, configuramos o mundo (...) como um conviver que surge na convivência em cada instante segundo como somos nesse instante.

Humberto Maturana

As costas que perdem um contorno retilíneo e ganham uma corcunda (Figura 58), as mãos que adquirem um



Figura 54 - corpo masculino e feminino em expressão livre de movimento

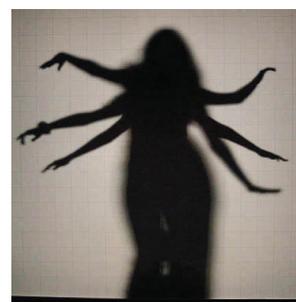


Figura 55 corpos femininos imaginando um corpo com vários braços



Figura 56 corpos de crianças em brincadeira de corpos



Figura 57 corpos de jovens a incorporar situações da história da humanidade.

<sup>15</sup> ... tout ce qui est terrestre arrive à se transfigurer

prolongamento e perdem os dedos na extremidade (Figura 59), o tronco e o braço que parecem se unir por meio de uma membrana externa (Figura 60): ao fundir objeto-homem-gesto numa só imagem, é possível extrair inúmeros significados para o que vemos. O objeto é, sim, uma extensão ferramental do corpo humano, assim como também é a expressão gestual ou a linguagem verbal que está continuamente emitindo idéias contínuas.

Ao tentarmos colocar em ordem a dinâmica corporal existente nos 32 fotogramas deste homem que interage com o objeto cadeira, surge um quebra-cabeças de gestos e objetos. O que poderia ser um jogo instigante, desafiante! Há uma seqüência gástica nas imagens, pois o homem chegou, sentou, descansou sentado, se levantou e saiu do quadro (Figura 61).

Entre outras razões, para observar que ao lidarmos, enquanto usuários, com os objetos materializados, nossos gestos “se permitem menos” expressar-se espontaneamente, porque nessas interações nossas mãos se encontram menos flexíveis. Isto porque nossa atenção se volta para o objeto que pretendemos dominar.

Quando foi oferecida aos participantes a opção da utilização dos objetos reais, suas escolhas remetiam ao trabalho, aos objetos de uso cotidiano ou de uso eventual, ao hobby (Figuras 62); aos objetos indispensáveis e às necessidades físicas orgânicas — como beber água, se alimentar ou descansar (Figuras 63).

Nessas condutas, podemos constatar a existência de um *acordo com o social*, como, por exemplo, através dos hábitos



Figura 58 - Moça caminhando com mochila



Figura 59 - homem utilizando-se de vassoura e pá de lixo



Figura 60 - jovem vestido seu casado



Figura 61 - homem na dinâmica corporal de utilização do objeto cadeira

de se vestir e despir, da utilização de objetos no divertimento ou nos hábitos de dar e receber presentes (Figuras 64). Nesse grupo de representação — com o uso dos objetos materializados — poucos usaram o próprio corpo ou o meio (Figuras 65) como objeto.

É notável como nossa imaginação se restringe à referência de uso quando usamos um objeto, embora exista harmonia e ritmo nesses gestos. Isto foi constatado nas fotografias realizadas, pois não houve outro uso do objeto além daqueles pré-estabelecidos ou conceituados. “Homem e objeto numa mesma matéria e num só elemento” é o que também acredita o samurai Musashi (2008)<sup>1</sup>: “Quando a espada nas mãos de um samurai encontra harmonia e ritmo, elas se fundem numa só matéria, num só espírito”.

Homem e objeto como substâncias isotópicas: mesmo que os corpos se manifestem de forma puramente técnica, com os movimentos voltados para a apreensão através do gesto técnico, nós — homens e objetos — somos constituídos das mesmas matérias.

Afinal de contas, ainda não começamos a fabricar objetos com matérias-primas provenientes do Planeta Marte de qualquer outro: tudo com o que interagimos ou tudo aquilo que materializamos ou com que nos relacionamos provém, ainda, do Planeta Terra, inclusive nós mesmos.

Deixemos, pois, livre a interpretação!



Figura 65 - Moça soltando fumaça do cigarro e rapaz brincando com a luz, ao fazer um gesto de contemplação



Figura 62 - Da esq. para dir: trabalho, objetos de uso cotidiano, objeto de uso eventual e objeto do hobby



Figura 63- Da esq. para dir: uso dos objetos óculos, garrafa de água, garfo e prato, e pequena bola para sentar.



Figura 64 - Da esq. para dir: uso dos objetos calça comprida, blusa, livro e um adorno (presente)

<sup>1</sup> informação extraída do texto da exposição 100 anos de integração Brasil-Japão, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, período de 27 de maio a 13 de julho de 2008, trata-se dos 5 elementos, ensinamentos contidos no livro do samurai Miyamoto Musashi – Livro dos Cinco Anéis, escrito em 1645, ano de sua morte.