

DANÇA: GESTUALIDADE ESTÉTICA

Mariana de Rosa Trotta (UFF)

Neste artigo iremos expor nossos parâmetros teóricos sobre a gestualidade, partindo do texto “*Condiciones de una semiótica del mundo natural*” (Greimas, 1968), a fim de observar como a gestualidade acontece na dança.

A motricidade humana será considerada, neste estudo, não como um fenômeno natural, mas sim como um fenômeno social. Em outras palavras, a gesticulação natural, à medida que é aprendida e transmitida, como os outros sistemas semióticos, transforma-se em gesticulação cultural.

Enquanto gesticulação cultural, a gestualidade cria sentido para o homem desde que seja vista como um contrato de comunicação. Deve-se reconhecer a existência do *eixo de comunicação*, ou seja, pressupor tanto um destinatário-intérprete como um remetente-codificador, com o propósito de instaurar tal contrato.

A questão do contrato nos leva a uma outra questão: a problemática do reconhecimento de figuras do mundo. Sendo cada cultura dotada de uma “visão de mundo” que lhe é própria, ela impõe, por isso mesmo, condições variáveis ao reconhecimento dos objetos e, conseqüentemente, à identificação das figuras visuais como algo que “representa” objetos do mundo (Greimas, 1984: 25). Somente uma relação contratual entre destinador e destinatário, portanto, poderá explicar porque é possível o não-reconhecimento de figuras do mundo. Ou seja, o destinador do contrato pode dificultar o procedimento de reconhecimento, não deixando transparecer senão “objetos virtuais”, o que dá lugar à abstração (Greimas, 1984: 26), ou facilitar o reconhecimento, resultando na iconização.

É assim que na dança, ao propor um contrato a seu destinatário, por exemplo, o coreógrafo pode fazer com que o público reconheça as figuras do mundo através da persuasão. Isto é, o fazer-persuasivo do coreógrafo, como no consagrado balé *O Lago dos Cisnes*, leva o fazer-interpretativo do público ao reconhecimento da figura de um cisne em uma bailarina. Ou o coreógrafo pode, se deseja dificultar o procedimento de reconhecimento, criar obras abstratas, que tratam de sentimentos, como, por exemplo, o conhecido *Bolero de Ravel* de Maurice Bejárt.

O desejo de fazer-parecido, de fazer-criar, manifestado por este ou aquele coreógrafo, por esta ou aquela escola, por esta ou aquela época, é o que define o contrato fiduciário que resulta na iconização da dança. Já o despojamento da gestualidade, com a finalidade de tornar mais difícil o procedimento de reconhecimento, dá lugar à dança abstrata.

Essas reflexões nos levam à seguinte conclusão: a dança só poderá ser pensada como linguagem se reconhecermos nela uma relação de contrato que pressupõe a presença de um enunciador e de um enunciatário. Em outras palavras, se ela for concebida como uma comunicação gestual.

PRÁXIS GESTUAL VERSUS COMUNICAÇÃO GESTUAL

Para Greimas a linguagem gestual pode produzir duas espécies de efeitos diferentes. Um dado pela *práxis gestual* e o outro produzido pela *comunicação gestual*. A distinção greimasiana entre *práxis gestual* e *comunicação gestual* é dada pela noção de sentido. No primeiro caso, sentido define-se como direção, no segundo, sentido é semiose.

Na *práxis gestual*, a gestualidade aparece dessemantizada e por essa razão é facilmente esquecida. Ao acender um interruptor de luz, por exemplo, o sujeito realiza, entre a posição incoativa e a posição terminativa, uma série de enunciados gestuais mediadores, que são desprovidos de sentido. Isto é, se o sujeito se encontra sentado e tem que chegar ao interruptor, ele deve levantar-se, andar até o interruptor e somente depois irá apertá-lo, chegando à direção final que o motivou – acender a luz. Em outros termos, nos empregos práticos da linguagem gestual, os sintagmas intermediários não conservam sentido, apenas desempenham sua função. Pelo fato de, na *práxis gestual*, as seqüências de gestualidade prática serem aprendidas e se converterem em seguida no nível da gesticulação automática, obtém-se o efeito da dessemantização.

Dentro da *práxis gestual* reconhecemos dois tipos de gestualidade: gestualidade *prática* e gestualidade *mítica*. Isso significa dizer que uma mesma figura gesticular que comporta, por exemplo, inclinação da cabeça e movimentação do busto com flexão anterior, pode significar agachar-se no plano prático e louvar no plano mítico (GREIMAS, 1968: 72). Uma vez admitida essa dicotomia *mítico vs. prático*, pode-se considerar a possibilidade de formas mistas de gestualidade, em que o mítico encontra-se diluído no prático e vice-versa. Vale ressaltar que a gestualidade mítica não é uma simples conotação das atividades práticas e não deve ser confundida com a gestualidade comunicativa (GREIMAS, 1968: 73). A dança vai utilizar tanto a

gestualidade prática como a gestualidade mítica, desde que se convertam em comunicação gestual.

A GESTUALIDADE NA DANÇA

Se considerarmos que a gestualidade na dança parte dos mesmos princípios da gestualidade em geral, a dicotomia *mítico vs. prático* pode ser estendida à dança, desde que se considere que essa oposição não é suficiente, já que a dança-espetáculo realiza a *união* de ambas as gesticulações.

Um trecho do artigo *Poesia e Pensamento Abstrato* de Paul Valéry (1991: 211) ilustra a oposição que estamos apontando:

Pensem em uma criancinha: a criança que fomos trazia consigo diversas possibilidades. (...) Tendo aprendido a usar suas pernas, descobrirá que pode não só andar, mas também correr; e não só andar e correr, mas também dançar. É um grande acontecimento. Ela inventou e descobriu ao mesmo tempo uma espécie de utilidade de segunda ordem para seus membros, uma generalização de sua fórmula de movimento. Efetivamente, enquanto o andar é, em suma, uma atividade bastante monótona e pouco perfectível, essa nova forma de ação, a Dança, permite uma infinidade de criações e de variações ou configurações.

Um coreógrafo busca, justamente, utilizando as palavras de Valéry, uma *utilidade de segunda ordem* para a gestualidade. Ele sabe que fazer um espetáculo é criar uma responsabilidade coreográfica, já que alguma ordem deve ser estabelecida para garantir o sentido da obra. É esse sentido de ordenação, ou seja, a criação de uma espécie de “roteiro gestual”, que o obriga a procurar formas compatíveis entre a mensagem e o gesto. Uma vez articuladas - mensagem e gestualidade - a movimentação adquire autonomia, embora a gestualidade prática não desapareça, a fim de não comprometer inteiramente o enunciado, já que a dança somente assumirá um caráter comunicativo quando conseguir *ressemantizar* os movimentos que pertencem à práxis gestual.

Cabe ao coreógrafo, mesmo que isso não seja feito de maneira consciente, estabelecer uma ordem gestual, para garantir o sentido da obra. É esse sentido de ordenação que o obriga a procurar formas compatíveis entre gesto e mensagem. Dessa forma, o bailarino camufla habilmente as marcas da práxis gestual, dotando-a de valor estético. Elimina, assim, a fronteira entre o gesticular e o dançar, transformando-os num único projeto de sentido.

“Para mim, a dança não é só a arte que exprime a alma humana através do movimento, mas o fundamento de uma concepção completa de vida, mais livre, harmoniosa, mais natural. Resumirei isso num aforismo: *Dançar é viver*”. (Duncan, 1927)

A gestualidade passa, devido à ressemantização dos gestos intermediários, a ser estética e se transforma em outra linguagem, a linguagem da dança. A gestualidade na dança é, portanto, uma gestualidade estética.

A GESTUALIDADE ESTÉTICA

A abordagem da dimensão sensível da significação é, hoje, uma preocupação dos semióticos. Principalmente daqueles que têm o objeto estético como foco. O contato com as qualidades sensíveis do mundo “favorece o aparecimento de uma outra semantização, seja do mundo percebido, seja do sujeito que percebe. Se esta vivência sensível opera transformações, é porque o arranjo estético produz quebras de esteriótipos e de simulacros preconstituídos.” (Greimas, 2002: 11).

Para investigar como a gestualidade na dança-espetáculo transforma-se em uma gestualidade estética, partiremos de questões propostas por Greimas, em *Da Imperfeição*, em que o autor discute possibilidades de imanência estética.

A arte, cujo traço específico é desencadear o extraordinário como uma ruptura do fluxo contínuo da vida, nos oferece a possibilidade de examinar a experiência estética como uma ressemantização da práxis cotidiana, que não é nada mais do que arranjos e re-arranjos que fazem parte do nosso viver rotineiro, como pudemos observar no item 1.2. – A gestualidade na dança.

Estética quer dizer o sentimento da beleza na natureza, nos objetos e nas artes. Sendo o corpo humano o instrumento da arte da dança, é necessário discipliná-lo e desenvolvê-lo a fim de que o mesmo atinja, através dos movimentos harmônicos e coordenados, toda a plasticidade, pureza de linhas e expressões possíveis. A beleza corporal, a visão, a precisão, a coordenação, a flexibilidade, a tenacidade, a imaginação e a expressão são a essência do ensino da dança. (Achcar, 1980)

Dessa forma, Greimas ressalta a relevância do dia-a-dia na construção do sentido. O estético passa a ser o componente afetivo e sensível da experiência cotidiana.

A apreensão estética é concebida por Greimas como uma relação particular estabelecida entre um sujeito e um objeto de valor. Essa relação não é natural; sua condição primeira é a parada no tempo. A suspensão do tempo sublinha uma pontualidade imprevisível, criadora de uma descontinuidade no discurso e de uma ruptura na vida representada. Trata-se da fratura de que fala o autor:

Não se trata aqui, então, de uma simples troca de isotopia textual, mas de uma verdadeira fratura entre a dimensão da cotidianidade e o momento de inocência. A passagem a esse novo estado de coisas se manifesta como a ação de uma força que vem do exterior; o deslumbramento é, de fato, segundo os dicionários, o estado da vista golpeada pelo clarão demasiado brutal da luz. (Greimas, 2002: 26).

Somente ao se libertar das “amarras” do cotidiano, o artista vê-se diante da possibilidade de “dizer o indizível, pintar o invisível”; no caso da dança, gesticular o ingestível.

Ao representar o irrepresentável, o coreógrafo oferece ao espectador o deslumbramento, que resulta na impossibilidade de dizer diretamente o que se passou. O público vê-se obrigado a se debruçar sobre o objeto, separando-se dele depois. O momento seguinte é a nostalgia da perfeição. Uma perfeição que está oculta por uma tela da imperfeição: “Todo parecer é imperfeito: oculta o ser; é a partir dele que se constroem um querer-ser e um dever-ser, o que já é um desvio do sentido. Somente o parecer, enquanto o que pode ser - a possibilidade -, é, vivível”. (Greimas, 2002: 19).

Para Greimas, os constitutivos da apreensão estética levam em consideração, entre outros aspectos, a inserção na cotidianidade, a espera, a fratura, a oscilação do sujeito, o estatuto particular do objeto, a relação sensorial entre ambos, a unicidade da experiência, a esperança de uma total conjunção por advir. A apreensão estética aparece como um querer recíproco de conjunção, como um encontro, no meio do caminho, entre o sujeito e o objeto, no qual um tende rumo ao outro. (Greimas, 2002: 34).

Esses elementos constitutivos da apreensão estética são extremamente relevantes para a nossa pesquisa, uma vez que não só auxiliam na compreensão do entendimento da dança como uma gestualidade estética, mas também permitem, como veremos nos itens que se seguem, uma diferenciação estética entre os três estilos de dança-espetáculo que estamos analisando: a *Dança Clássica*, a *Dança Moderna* e a *Dança Contemporânea*.

Passaremos, agora, à questão da relação sensorial que se estabelece entre o sujeito e o objeto estético. A esse respeito são muitas as indagações: a sinestesia é um fator que diferencia os estilos? Há uma relação entre o sincretismo de linguagens e a sinestesia?

DANÇA: TEXTO POÉTICO E SINCRÉTICO

Em textos em que a expressão não apenas exerce o papel de suportar o conteúdo, mas também o de reiterá-lo, é necessário estudar as relações semi-simbólicas que se estabelecem entre os planos, ou seja, a maneira como o plano da expressão relaciona-se com o plano do conteúdo. Esse tipo de relação é que determina a noção de poeticidade segundo as linhas de pesquisa desenvolvidas pela teoria semiótica.

Por ser um caso particular de *comunicação gestual estética*, a dança relaciona expressão e conteúdo constituindo sistemas semi-simbólicos. Segundo o Dicionário de Semiótica, os sistemas semi-simbólicos são sistemas significantes caracterizados não pela conformidade entre unidades do plano da expressão e do plano do conteúdo, mas pela correlação entre categorias dos dois planos. Esses sistemas instalam uma nova forma de relação entre as categorias da expressão e as categorias do conteúdo. Ela passa a ser motivada e cria uma nova leitura do mundo.

Além disso, na dança o plano da expressão possui a particularidade de ser expresso sincréticamente. Os textos sincréticos são aqueles “em que o plano da expressão se caracteriza por uma pluralidade de substâncias mobilizadas por uma única enunciação cuja competência de textualizar supõe o domínio de várias linguagens para a formalização de uma outra que a organize num todo de significação” (Teixeira, 2004). Ou seja, na dança, a gestualidade, a música, o cenário, compõem um todo de sentido. Sendo assim, para estudar as relações semi-simbólicas de um texto sincrético é preciso estudar antes como o plano da expressão se organiza, só dessa forma é possível verificar as possibilidades de relação com o conteúdo.

A SINESTESIA NA DANÇA

Em textos poéticos, como a dança, não basta propor uma interpretação coerente da res-semanticização da práxis. Para dar conta do fato estético ainda será necessário estender esse gênero de análises ao conjunto dos canais sensoriais. Segundo o Dicionário de Semiótica (Greimas & Courtês, 1986), os sistemas semi-simbólicos que se realizam em uma semiótica sincrética podem produzir relações sinestésicas. A sinestesia entra em cena, portanto, como mais um recurso, uma possibilidade de “além do sentido”.

Da perspectiva da sinestesia, interessa-nos refletir sobre os diferentes sentidos e como se dá sua integração dentro da teoria semiótica. Um estudo de semiótica sinestésica pressupõe o estudo das relações entre o sensível e o figurativo.

“A articulação múltipla dos sentidos (tato, olfato, paladar, audição e visão) de uma unidade” (Bertrand, 1987), pode servir como definição da sinestesia. Ou seja, a comunicação interna das experiências sensoriais em co-presença.

A sinestesia acrescenta à percepção cotidiana outros sentidos. Pode, dessa maneira, ser considerada o limite sensível do qual se tenta o salto que se aproxima de um sentir articulado

à afetividade profunda. Sendo assim, a co-presença das sensações aparece como um enriquecimento da comunicação.

A questão da sensorialidade, portanto, torna-se uma obrigação para o pesquisador da dança. Tratar de como as dimensões sensíveis e afetivas participam em maior ou menor grau da estruturação dos estilos é, também, uma maneira de reconhecer as diferenças de estilo da dança-espetáculo.

A participação em diferentes graus, no que se refere à dimensão sensorial, possibilita-nos admitir uma certa *hierarquia de sensações*. A principal característica da sinestesia é o *sentir*. Podemos reconhecer, dentro da dança, duas maneiras de manifestações sinestésicas: uma sinestesia mostrada e uma sinestesia sentida pelo enunciatório. Enquanto o estilo clássico apela para uma predominância da visão (ou seja, para uma sinestesia mostrada), os demais estilos - o moderno e o contemporâneo - buscam uma sinestesia mostrada e sentida (principalmente pelo tato).

Por razões teóricas é necessário, nesse momento, fazer uma distinção entre *sinestesia* e *sincretismo*. Trata-se de duas perspectivas diferentes sobre o mesmo domínio de observação e de análise: a sinestesia refere-se à perspectiva do objeto, em imanência, através do estudo das formas sensoriais e das colaborações intersensoriais. O sincretismo trata das diferentes substâncias de manifestação.

Quando pensamos no que caracteriza um espetáculo de dança, há uma forte tendência em acreditar que existe uma supremacia da gestualidade em detrimento das demais linguagens que estão sincretizadas. Essa supremacia poderia ser constatada na possibilidade de se conceber um espetáculo de dança em que o coreógrafo utiliza somente a gestualidade ressemantizada e nada mais – não faz uso das demais linguagens. Devido a essa possibilidade seria aceitável considerar uma hierarquia de linguagens. A não ocorrência de espetáculos de dança que só fazem uso da gestualidade, no entanto, não nos permite falar em uma hierarquia de linguagens. O que existe é uma hierarquia de sensações, isto é, uma sinestesia do sincretismo. A dança faz a realização sinestésica do sincretismo ao utilizar, por exemplo, as substâncias auditivas (a música) e visuais (gestualidade, figurino, iluminação) compondo um todo de sentido.

Ao admitir uma hierarquia das sensações é possível diferenciar, também, a *Dança Clássica*, a *Dança Moderna* e a *Dança Contemporânea*. Como já foi dito anteriormente, enquanto o estilo clássico privilegia a visão, a modernidade prolonga a isotopia da visualidade pela tati-
lidade. Pois o tato é algo a mais do que a estética clássica dispõe-se a nele reconhecer - sua

capacidade para explorar o espaço e levar em conta os volumes: o tato situa-se entre as ordens sensoriais mais profundas, ele exprime e manifesta a vontade da conjunção total (GREIMAS, 2002: 36).

Segundo Greimas, a profundidade significa, entre outras coisas, intimidade. Essa é a relação que a *Dança Contemporânea* procura estabelecer com seu público, na qual o objeto estético ameaça absorver o sujeito. A apreciação, então, passa a ser de ordem tátil e não cognitiva. O espaço organizado da percepção se converte em um espaço em que todas as espécies de sinestésias são possíveis. (Greimas, 2002: 71).

Evidentemente, nem a mudança brusca de isotopia nem o aprofundamento sensorial explicam por si mesmos o evento estético. Mas podemos pensá-lo como um novo estado de coisas. Trata-se de um desregramento da percepção que leva o espectador a ver as coisas de modo diferente. Não se trata de instituir as causalidades, mas de descrever um fenômeno de efeitos estranhos, ressoantes.

Os valores estéticos ascendentes afirmam-se, portanto, como um excedente de sentido.

AS DIFERENTES ESTÉTICAS

O estudo da sinestesia como parte produtora de sentido do discurso da dança possibilita, entre outros aspectos, diferenciar estilos na dança-espetáculo.

O classicismo busca uma estética da “perfeição”, que produz efeitos de virtuosismo. Interessa-nos, agora, perceber que ao privilegiar o sentido da visão, a *Dança Clássica* acaba por criar uma estética da graça, que resulta na contemplação da obra. Para Greimas, a estética da graça situa-se sobre o plano onírico, trata o imaginário como uma potencialidade de construção do objeto e, exaltando a beleza da espera, considera a espera como objeto da apreensão estética *per se*. (Greimas, 2002).

A *Dança Moderna*, por sua vez, realiza um percurso em direção à nascente, à essência da gesticulação. Não se trata mais de contemplar o objeto estético, mas de interagir com ele. Essa mudança de perspectiva, soma ao sentido da visão o sentido do tato. O coreógrafo moderno propõe a seu público uma conjunção com a obra, à medida que apresenta novas texturas de figurino, de espaço de encenação e de gestualidade que se aproximam da práxis cotidiana. Ao sair de um espetáculo de *Dança Moderna*, o espectador percebe além de um apelo para o sentido da visão, uma sinestesia sentida pelos próprios bailarinos através do tato. Ao contrário

de uma estética da graça que propõe um distanciamento do sujeito com a obra, procura-se uma *estética da evanescência*, que desfaz a separação e gradativamente chega à conjunção do sujeito com o objeto estético.

A *Dança Contemporânea* leva a proposta moderna ao extremo, na esperança total de conjunção do sujeito com o objeto, na conjunção por advir, devolvendo a cotidianidade das coisas e dos homens. Trata-se de uma inversão no curso do tempo que se explica como o remontar em direção à nascente, do barroco ao clássico (Greimas, 2002: 30). Enquanto a estética clássica busca o relaxamento definitivo no deslumbramento da perfeição, as estéticas modernas e contemporâneas buscam na imperfeição.

Esta abordagem gerativa, de remontar às nascentes do fenômeno, desemboca na *decomposição* completa do que inicialmente foi percebido como uma totalidade constituída (Greimas, 2002: 51).

É justamente a volta às origens de todas as coisas, que tem por corolário uma atitude analítica que repousa sobre um fundo epistemológico, que conduz a *uma estética da decomposição*. Cada corpúsculo é independente, cada partícula da matéria contém em potência todas as formas e energias que se constituem na superfície. Todo objeto é digno de consideração (Greimas, 2002: 52).

Estendendo as reflexões greimasianas à arte da dança podemos considerar que na estética da decomposição tem-se uma inversão completa dos papéis: enquanto no discurso clássico é o sujeito que, na apreensão estética, tem um papel ativo e empreendedor, e o objeto solicitado se dirige às vezes na sua direção, para os contemporâneos é o objeto que é “pregnante”, mais ainda, é ele que exala a energia do mundo, e bem aventurado é o sujeito se lhe ocorrer encontrá-lo em seu caminho (Greimas, 2002: 51). Uma frase do compositor Paulinho da Viola pode ilustrar o que foi dito: “*As coisas estão no mundo só que eu preciso aprender*”. No primeiro caso, vê-se uma carga estética introduzindo-se na funcionalidade do cotidiano; no segundo, um desejo de conduzir o cotidiano em direção a um alhures (Greimas, 2002: 85).

O discurso da contemporaneidade tem como uma importante característica a tendência a valorizar e esboçar, em cena, uma teoria da dança, ou seja, representa uma metalinguagem da própria experiência estética. À tentativa de conjunção estética do sujeito e do objeto acrescenta-se uma interrogação paralela sobre o estatuto “ontológico” deste simulacro.

A arte, cuja essência parecia estar encerrada nos objetos criados, penetra na vida que se torna o lugar de encontros e acontecimentos. Uma efêmera sensação tátil, o contato delicado do sujeito com o outro é tudo o que resta quando não há nada mais a esperar. Mediante uma redução do tempo - dele não retendo senão o efêmero -, mediante uma redução do espaço - a-

tribuindo importância somente a seus fragmentos -, o ser humano se aproximaria, passo a passo, do essencial, permanecendo sempre, no entanto, na ordem do material.

A forma moderna, ante o temor de que as simetrias instauradas produzam o efeito de sentido da iteratividade de esperas esperadas, propõe uma nova regra do jogo estético: a dissimetria, que se supõe criadora de novos choques e de outras fissuras. O discurso clássico seria uma “espera esperada”, o moderno, “a espera inesperada” e o contemporâneo, “a espera esperada do inesperado”. A esperada do inesperado, na *Dança Contemporânea*, se transforma em cada nível na espera esperada do inesperado.

A arte contemporânea ressemantiza tanto os princípios estéticos que o limiar entre o que é estético e o que é utilitário é tênue, para os contemporâneos a qualquer hora ou momento haverá a apreensão do estético. É como se a espera fosse infinita. A paciente espera de uma realidade a advir é, portanto, o desejo de uma conjunção “real” com o objeto.

A partir do que foi exposto, podemos propor o discurso clássico como uma *estética da graça*, o moderno como a *estética da evanescência*, a contemporaneidade como a *estética da decomposição*.

ANÁLISE DO ESPETÁCULO “LAC”

Em 2001, o balé Cidade de São Paulo decidiu (re)montar “*Lac*”, um balé inspirado no adágio do 2ª Ato do consagrado “*O Lago dos Cisnes*”. Tchaikovsky (1840-1893), compositor que escreveu muitas peças para balés, como “*A Bela Adormecida*”, “*O Quebra-Nozes*”, entre outros, não poderia supor que no século XXI, uma das mais importantes companhias do País, pensava a concepção do espetáculo “*Lac*”, utilizando sua música, a cargo do coreógrafo Sandro Borelli.

Para o coreógrafo, “*Lac*” é um pas-de-deux de inspiração clássica que mostra o comportamento entre dois animais (macho e fêmea) durante o acasalamento. Um animal é inserido numa baia (palco) para fecundar uma fêmea no cio. Logo após o ato, o macho é sacrificado. Vamos analisar, agora, a coreografia criada a partir da música de Tchaikovsky.

A estréia de “*Lac*”, no Theatro Municipal de São Paulo, foi filmada pela TV Cultura de São Paulo, para o programa *STV na Dança*. Como utilizamos o vídeo na análise, estamos diante de outro complicador, um gênero pouco comum de programa de televisão, o balé filmado. Há um objeto artístico submetido a uma linguagem áudio-visual televisiva. Entre outras

conseqüências importantes, isto significa que o contato de corpos público/bailarinos, os diversos efeitos coreográficos, como o uso da profundidade do palco, por exemplo, são substituídos ou submetidos a uma outra linguagem que, por sua vez, recria e – por que não dizer? – empobrece o espetáculo em função de diversas coerções, ao utilizar ângulos não relevantes para o coreógrafo e impossíveis para o público do teatro.

Essa submissão da dança ao formato áudio-visual televisivo já daria um rico estudo. A TV necessita de constantes cortes e mudanças de câmera para não cansar o telespectador. Essa coerção cria um ritmo que se sobrepõe ao andamento pensado pelo coreógrafo. *Closes* permitem um contato com expressões dos bailarinos que não têm o mesmo efeito no teatro. (Trotta & Hernandez, 2005)

A câmera constrói assim, uma outra narrativa, em outro tempo e em outro espaço, diversos daquele pensado pelo coreógrafo. Nossa análise vai se concentrar no espetáculo de dança. O analista vai sair de frente da TV e se posicionar nas poltronas de veludo vermelho do Theatro Municipal.

O espetáculo “*Lac*” é bastante rico para fazer reflexões sobre como acontece o próprio sincretismo semiótico, em outras palavras, como tantas linguagens diferentes criam um único “todo de sentido”. Não se trata de uma mera soma de partes. Basta verificar que o espetáculo utiliza nada menos que a música de Tchaikovsky, texto que, por ter uma identidade própria e um libreto bastante conhecido, favorece o reconhecimento das experiências que o público tem com a música, vivências essas que podem ser trazidas para o espetáculo.

A música, no entanto, é submetida a uma outra linguagem, a da dança. E o que acontece nesse jogo de fusão e apropriação?

EFEITOS ESTÉTICOS

Dissemos anteriormente que o reconhecimento – ou não – de figuras é conseqüência da interpretação do público. Essa estrutura intersubjetiva é parte da noção semiótica de “contrato fiduciário”, ou de fé, pois se baseia em valores e expectativas entre sujeitos, não em cláusulas assinadas em um papel. Já citamos anteriormente um tipo de contrato, que permite que se reconheça na figura de um bailarino um cisne. Ensina Barros (2001) que “o enunciador coloca-se como destinador-manipulador, responsável pelos valores do discurso e capaz de levar o enunciatário, seu destinatário a crer e a fazer”. Podemos afirmar que, num espetáculo artístico, há uma cláusula importantíssima no contrato pressuposto: o público tem a expectativa de vi-

ver experiências estéticas. E o que vem a ser, então, o “efeito estético” no espetáculo analisado? Enfim, qual é o mecanismo produtor de sentido de “belo”? Parte desse efeito vai ser explicado na análise da coreografia e do sincretismo entre dança e música.

Uma delas diz respeito ao único figurino de todo o espetáculo: uma cueca e uma mordança. A cueca, vestida tanto pelo “macho” como pela “fêmea”, é um figurino simples, encontrado no dia-a-dia, o que caracteriza a linguagem da *Dança Contemporânea*. Embora não seja uma cueca do nosso tempo, e sim uma cueca que nos reporta ao século XIX, época em que foi criado “*O lago dos Cisnes*”. Assim como a mordança, que faz alusão ao mesmo período, remetendo-se às mordanças da escravidão. Esse distanciamento temporal favorece uma leitura pluri-sotópica, assunto que trataremos mais adiante. Mas o que a mordança tem haver com a cueca?

A resposta não é simples e depende da interpretação do público, que só pode chegar à conclusões ao término do espetáculo. Em outras palavras, cada movimento vai agregando sentidos ao que pode ser reconhecido inicialmente como uma simples cueca e uma mordança, mais facilmente associadas a um ato sexual. O figurino cria uma ambigüidade interessante que permite ao espectador a leitura de que os cisnes foram transformados em homem e mulher, já que o figurino é típico dos seres humanos.

“*Lac*” começa com a figura de uma mulher que parece estar aprisionada, seus movimentos estão paralisados e a própria mordança colabora com a idéia de que ela está submetida à forças que independem de sua vontade. Com os seios a mostra, despida, inicialmente, de sensações e emoções, ela não tem vontade. Por não haver cenário, a mulher torna-se o único foco, ela própria transforma-se em um cenário inusitado. Algo que reforça que a *Dança Contemporânea* cria a *espera esperada do inesperado*. Convidando o público a esperar algo bem diferente do que a música sugere: uma mulher transformada em cisne, que irá dançar um *pas-de-deux* com o príncipe à maneira da *Dança Clássica*. Temos uma simbiose cênica: a fusão entre o figurino e o cenário. Não podemos nos esquecer de que determinados sentidos dessa simbiose foram trazidos da vivência que o público tem com a música de Tchaikovsky. A própria luz azul, constrói culturalmente a idéia do lago ou “lac”. É possível reconhecer aí uma das marcas do enunciador para o reconhecimento do valor artístico do espetáculo: a economia de meios cenográficos e uma carga constante e intensa de relações de sentido, via dança, sobre os pouquíssimos trajes e recursos cenográficos. A cueca e a mordança transcendem sua mera função utilitária. Quer fazer crer que é o cenário – físico e psicológico – de dois seres movidos apenas pelo instinto animal.

Do ponto de vista da própria gestualidade, o figurino facilita a realização dos movimentos. Temos aí outra marca do enunciador para mostrar competência em cumprir o contrato com o público: a evolução de movimentos, que exigem leveza – afinal, resulta no acasalamento amoroso – é realizada com os bailarinos *seminus*.

Outro ponto importante é perceber que o enunciador dividiu com bastante minúcia as representações mais figurativas e as mais abstratas. Vemos o sexo, os seios nas mãos, os instintos. Na estratégia de encantamento, estamos diante de um dispositivo que, ao alternar o abstrato, de um lado, e o figurativo que se ancora na música, de outro, mostra certas formas de sincronia música/gesto.

ASPECTOS DA GESTUALIDADE DA DANÇA CONTEMPORÂNEA

Antes de analisar os movimentos dos bailarinos, a relação com a música e os efeitos do sincretismo de linguagens, vamos recordar alguns aspectos teóricos.

Para entrarmos na discussão de como a movimentação cria o sentido é necessário fazer, nesse momento, a distinção entre duas estéticas da dança - a clássica e a contemporânea. Uma diferença importante é o fato de a *Dança Clássica* privilegiar a linha contínua. A *Dança Contemporânea* privilegia a linha em espiral e nota-se, em quase toda a coreografia, movimentos de contração abdominal que “quebram” a movimentação. Na *Dança Clássica*, isso não ocorre já que a não mobilidade da parte central do corpo é uma regra básica. Temos, então, uma importante oposição: contínuo *versus* descontínuo.

Essa “quebra da linha” da movimentação da *Dança Contemporânea* acaba por valorizar o plano baixo do palco, ou seja, muitos movimentos ocorrem no chão. A *Dança Clássica*, contrariamente, privilegia o plano alto, onde frequentemente as bailarinas são levantadas por seus parceiros o mais alto possível. Em “*Lac*”, há momentos em que se valoriza o plano alto, principalmente nas cenas em que se faz alusão direta à gestualidade do *pas-de-deux* clássico de “*O Lago dos Cisnes*”, onde o virtuosismo é ressaltado, como veremos mais adiante. Vê-se que, nesse caso, a valorização do plano alto está relacionada a uma proposta puramente estética e nesse sentido, assemelha-se ao estilo clássico, embora nesses momentos sejam utilizados os movimentos que pertençam à gramática da *Dança Contemporânea*.

Outra oposição fundamental de estilo: inflexibilidade *versus* flexibilidade em relação às regras. Tal oposição toca em um outro ponto importante da diferenciação de estilo, a sensação de aproximação *versus* distanciamento do público em relação à obra de arte. Daí resultar efei-

tos de sentido opostos da perspectiva do espectador. A *Dança Clássica* cria um certo distanciamento, uma vez que a ressemantização é feita a último grau. O espectador não se sente capacitado para realizar aquele tipo de movimentação, não reconhece neles a práxis gestual, embora ela exista. A *Dança Contemporânea*, por sua vez, exagera a práxis gestual e aproxima, dessa maneira, o enunciatório da coreografia, pois ele reconhece nela uma gestualidade cotidiana. Isso não significa dizer que na *Dança Clássica* não exista o exagero da práxis gestual, ao contrário, ela exagera tanto que se perde, devido à estilização, a práxis como referência. Percebe-se, dessa maneira, que tanto no estilo clássico como no contemporâneo há a ressemantização da *práxis* gestual e mítica.

O fato também de se verificar em “*Lac*” a presença de uma gestualidade bastante ressemantizada é decorrência da música de Tchaikovsky. É justamente o conforto que a música sugere, por ligar-se a vivências anteriores do público, que permite um efeito de virtuosismo em “*Lac*”. Verifica-se no espetáculo a ênfase de movimentos técnicos, onde os bailarinos são mais exigidos. Há um grau maior de estilização e abstração e até de dificuldade de realização.

A CONJUNÇÃO COREOGRÁFICA

Vamos, agora, ao que a coreografia nos diz. Inicialmente, a movimentação em espiral da fêmea sugere que ela inicia um movimento para atrair o macho. A fêmea sozinha fala da disjunção que está manifestada pela ausência do par: já que a música escolhida é justamente a parte da realização romântica do pas-de-deux (passo a dois) no libreto de “*O Lago dos Cisnes*”. Uma vez mais há uma *espera esperada do inesperado* – o público aguarda a chegada do macho, sabendo que irá ser surpreendido por uma figura não-convencional, que foge às tradições do cisne clássico. Ele surge rolando no palco e sua aparência é a mesma da fêmea, despertando a espera da conjunção. Os movimentos seguintes mostram uma união gradativa entre eles, que são seres da mesma espécie, que resulta na conjunção total: o acasalamento.

O espetáculo, neste momento, passa a seguir a música. A coincidência existe, durante toda coreografia, quando a música descreve momentos ou sensações de conjunção, que são dadas pelo adágio, música em andamento lento, em que a duração da nota favorece a introspecção e, por consequência, uma valorização passional.

Os dois bailarinos acompanham o esquema da música, realizando em muitos trechos uma gestualidade sincrônica. Embora a sincronia seja uma marca da *Dança Clássica*, em “*Lac*” ela ocorre de uma maneira contemporânea, ou seja, a sincronia não cria somente o efei-

to de conjunção e rigor formal, é ferramenta essencial para o acasalamento, para a aproximação dos animais.

Há, no espetáculo, um momento no qual o homem dirige os movimentos e outro no qual a mulher comanda a dança. Ela, porém, os exagera tornando-os mais passionais. Estamos diante, portanto, de um semi-simbolismo semiótico, o exagero de movimentos do plano de expressão corresponde a uma maior emotividade no plano de conteúdo.

Anteriormente, ao apresentarmos a hipótese teórica da ressemantização gestual, afirmamos que a dança é um exagero das gesticulações prática e mítica. Como fica, então, a questão do exagero da bailarina nessa concepção coreográfica? Trata-se do *exagero do exagero*. Quanto maior for o grau de ênfase do movimento, mais perceptíveis serão as paixões nele contidas, dentro do espetáculo analisado. É o que ocorre, por exemplo, na cena em que os dois estão dando cambalhotas e girando pelo palco, realizando o acasalamento. O maior grau de exagero do gesto da bailarina cria, portanto, uma nova interpretação. Os estímulos partem de uma fêmea no cio e o macho responde a eles de maneira instintiva.

A essa interpretação soma-se a leitura plurisotópica proposta pelo figurino. A cueca e a mordaza sugerem um ato sexual e não um acasalamento entre animais. Inicialmente a gestualidade imita as aves, no final, contudo, a gestualidade assemelha-se à práxis gestual de dois namorados. Essa humanização dos cisnes é uma espécie de metalinguagem da *Dança Contemporânea*, que busca ressemantizar a práxis gestual em menor grau, a fim de aproximar-se do seu público.

Do ponto de vista da gestualidade, a humanização é decorrente do tato, quando os bailarinos se tocam, não somente como uma “muleta” gestual, eles passam à carícia, que é humana. Sugerem, assim, ao espectador uma nova visão dos fatos: tanto os homens como os animais relacionam-se instintivamente.

O fato de o pas-de-deux do 2^a ato de “*O Lago dos Cisnes*” ter virado uma concepção coreográfica faz com que os dois bailarinos representem uma história completa, de começo, meio e fim. Homem e mulher se fundem, rolam no chão, se tocam, se amam.

A não coincidência efetiva entre os estilos clássico e contemporâneo cria, dessa maneira, um efeito conotativo, ou seja, gera o espaço interpretativo de uma ilusão, que resulta no estranhamento, tão imprescindível para a apreensão do objeto artístico. Em outras palavras, se a música sugere uma direção de conforto, já que remete à algo conhecido pelo público, a gestu-

alidade contemporânea, por sua vez, joga para o público a responsabilidade de procurar uma explicação, “decifrar” o que o coreógrafo “quis mostrar”.

SINCRETISMO SEMIÓTICO NA DANÇA

Se pensarmos novamente na questão da semiótica sincrética como “todo de sentido”, veremos que, dentro da coreografia, a música de Tchaikovsky recebe nova carga dramática. O casal citado não é qualquer casal, é aquele ali no palco, se amando instintivamente. Tanta é a simbiose mostrada na dança que o rompimento amoroso só ocorre com os tiros, que paralisam a música. A coreografia, portanto, figurativiza, torna mais “real” e “próximo” o que a música descreve. Ao mesmo tempo, a coreografia do acasalamento, dá a música uma outra carga dramática: o acasalamento é rompido com o rompimento brusco de uma melodia que favorecia somente a conjugação.

Percebemos através da relação música/dança que uma semiótica sincrética não é a mera soma de pedaços, nem de cargas emocionais, sensoriais e racionais das partes para formar depois um “todo de sentido”. No desenvolvimento da coreografia verificamos como dança e música vão influenciando-se mutuamente. A identidade da música de Tchaikovsky é reatualizada pela *Dança Contemporânea*.

Mesmo inspirado na obra clássica, “*Lac*” procura subverter os chamados balés de repertório. Da perspectiva da gestualidade, em oposição à quebra de linha dos movimentos de “*Lac*”, “*O Lago dos Cisnes*” de Marius Petipa nos oferece movimentos contínuos. Isso não significa dizer que em “*O lago dos Cisnes*” não apareçam movimentos angulares e quebrados – nota-se que os movimentos do cisne são tão expressivos, devido à ruptura da linha, quanto os de “*Lac*” – e nem que em “*Lac*” não haja movimentos contínuos e delicados – basta observar as “pegadas” durante o pas-de-deux que se assemelham muito às da *Dança Clássica*. Os dois espetáculos, portanto, utilizam os dois tipos de gestualidade, mas de forma diferente. Há o predomínio, em “*O Lago dos Cisnes*”, dos movimentos contínuos e harmônicos, o que nos permite classificá-lo como um espetáculo de *Dança Clássica*, e em “*Lac*” o predomínio das linhas descontínuas e contrações abdominais, próprias da *Dança Contemporânea*.

Numa primeira leitura poderíamos pensar que “*Lac*” apresenta uma sátira ao que se denomina *Dança Clássica*. No entanto, isso não é totalmente verdadeiro. A sátira existe, mas há também uma valorização do estilo clássico quando observamos a organização do texto (o pas-de-deux, a luz azul) e a gestualidade.

A sátira existe e aparece, principalmente, nas cenas em que movimentos tradicionalmente clássicos são quebrados com a flexão dos pés e com a contração abdominal.

Lac é um espetáculo contemporâneo que dialoga com a *Dança Clássica*, ora a satirizando, ora respeitando e incorporando as suas tradições.

BIBLIOGRAFIA

- ACHCAR, Dalal. *Ballet – arte, técnica e expressão*. Rio de Janeiro: Artes Gráficas, 1980.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do discurso; fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1988.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Texto e Imagem. **In:** *Linguagens*. Porto Alegre: 1986.
- BERTRAND, Dennis. *Caminhos da Semiótica Literária*. Bauru: Edusc, 2003.
- BERTRAND, Dennis. Du figuratif à l'abstrait – Les configurations de la spatialité dans *Germinal*. **In:** *Actes semiotiques*. Paris: Institut National de la Langue Française, 1982, IV, 39.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. A imanência estética. **In:** *Alea: estudos neolatinos*, Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Letras neolatinas da UFRJ, Contracapa, 2003, 118-147.
- DISCINI, Norma. *O estilo nos textos*. São Paulo: Contexto, 2003.
- DUNCAN, Isadora. *Isadora – fragmentos autobiográficos*. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 1999.
- FLOCH, Jean-Marie. *Petites mythologie de l'oiel et de l'esprit – pour une sémiotique plastique*. Paris-Amsterdam: Hadès-Benjamins, 1985.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Sobre o sentido, ensaios semióticos*. Petrópolis: Vozes, 1975.
- GREIMAS, Algirdas Julien & COURTÉS. *Sémiotique 2: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1986.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker, 2002.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Semiótica Figurativa e semiótica plástica. Significação*. Araraquara: Centro de Estudos Semióticos, 1984.

LANDOWSKI, Eric. et alii. *Semiótica, estesis e comunicação*. São Paulo: EDUC e UAP, 1999.

TATIT, Luiz. Corpo na semiótica e nas artes. **In:** SILVA, I. A. *Corpo e sentido – a escuta do sensível*. UNESP, 1996.

TEIXEIRA, Lucia. *As cores do discurso: análise semiótica do discurso da crítica de arte*. Niterói: EDUFF, 1996.

TEIXEIRA, Lúcia. Entre dispersão e acúmulo: para uma metodologia de análise de textos sincréticos **In:** *Gragoatá*, 16, Niterói: EdUFF, 2004.

TEIXEIRA, Lúcia. Copo, gaveta, memória e sentido: uma análise semiótica da função da crônica nos cadernos de cultura dos jornais cariocas. **In:** CAÑIZAL, Eduardo, Caetano, Kati, Eliana (orgs). *O olhar à detriava: Mídia, Civilização e Cultura*. São Paulo: Annablume, 2004.

TROTTA, Mariana de Rosa. *O discurso da dança: uma perspectiva semiótica*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2004.

TROTTA, Mariana de Rosa & HERNANDES, Nilton. Me conta agora como hei de partir: análise do fragmento Eu Te Amo do espetáculo ‘De repente, não mais que de repente’ do Balé da Cidade de São Paulo. **In:** LOPES, Ivã et alii (orgs). *Semiótica: objetos e práticas*. São Paulo, Contexto, 2005.

VAGANOVA, Agrippina. *Princípios básicos do ballet clássico*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1991.

VALÉRY, Paul. *Varietades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.