



Mariana de Rosa Trotta

A DANÇA-ESPETÁCULO:
uma análise semiótica

Tese de Doutorado,
inscrita na área de Concentração
em Estudos da Linguagem,
na linha de pesquisa Discurso e Interação
do Programa de
Pós-graduação em Letras,
da Universidade Federal Fluminense.
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Lucia Teixeira

Niterói
2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Mariana de Rosa Trotta

A DANÇA-ESPETÁCULO:
uma análise semiótica

Tese de Doutorado,
inscrita na área de Concentração
em Estudos da Linguagem,
na linha de pesquisa Discurso e Interação
do Programa de
Pós-graduação em Letras,
da Universidade Federal Fluminense.
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Lucia Teixeira

Niterói
2010

Mariana de Rosa Trotta

*A dança-espetáculo:
uma análise semiótica*

Tese apresentada à banca examinadora
do Doutorado em Estudos Linguísticos
como requisito parcial para a obtenção do
grau de Doutor. Área de concentração:
Discurso e Interação.

Banca Examinadora

Prof^a. Dr^a. Lucia Teixeira (orientadora – UFF)

Prof^a. Dr^a. Sílvia Maria de Souza (UFF)

Prof^a. Dr^a. Solange Coelho Vereza (UFF)

Prof^a. Dr^a. Diana Luz Pessoa de Barros (USP/Universidade Mackenzie)

Prof. Dr. Marcus Vinicius Machado de Almeida (UFRJ)

Prof. Dr. Guilherme Nery Atem (suplente - UFF)

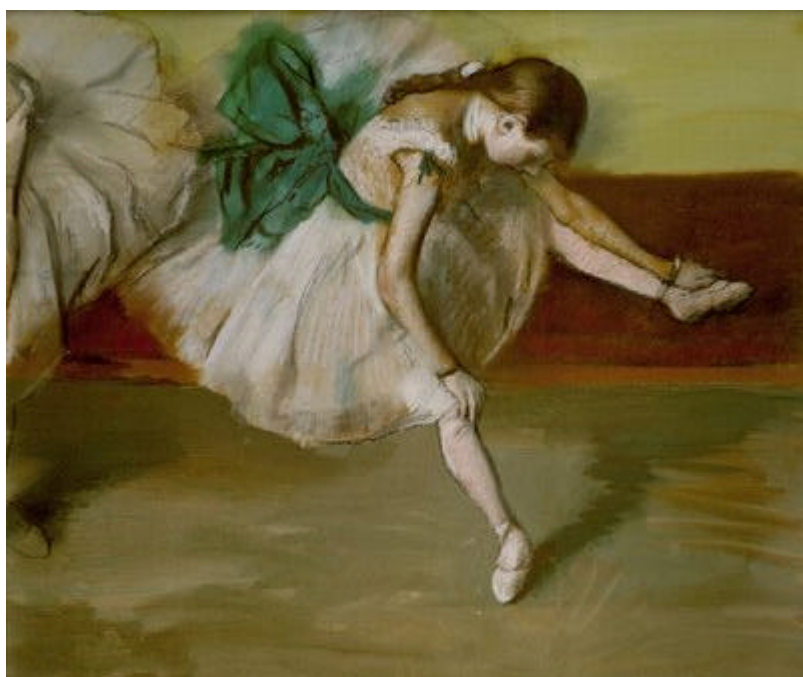
Prof. Dr. Ivã Carlos Lopes (suplente - USP)

Bolero

Por muitos anos vivi
Do palco ao camarim
Pra você me aplaudir
E se orgulhar de mim
Fui bailarina na festa
Dancei para lhe contentar
Sorria
A rodar
A rodar
Gastei a ilusão e a pintura
Nessa ribalta de sonhos azuis
Num papel que destrói
Mas seduz
Aí um dia sem eu perceber
Veio um bolero e me arrebatou
Remocei
Vivo em paz
Terminou

Composição:
Batatinha/Roque
Ferreira

Quadro:
Edgar Degas (1834)



***Aos meus pais,
Iara (in memoriam) e Fernando,
e ao meu companheiro, Anderson
com muito amor***

Révérce

Já que por muitos anos vivi do palco ao camarim, agradeço a todos que me acompanharam nessa trajetória:

Agradeço o patrocínio da bolsa do CNPq, que possibilitou nosso espetáculo.

A minha orientadora Lucia Teixeira por toda dedicação. Ela foi uma pessoa decisiva. Incentivou-me a seguir semiocoreografando, mesmo quando a pintura estava gasta, os dedos machucados, nunca me fez perder de vista a ribalta dos sonhos azuis.

À minha sempre orientadora Diana Luz Pessoa de Barros, que me levou a dar os primeiros passos e esteve sempre ao meu lado.

Aos meus outros mestres, que com tanta sensibilidade e virtuosismo, ajudaram a “movimentar” a semiótica: Luiz Tatit, Antonio Vicente Pietroforte, Norma Discini, José Luiz Fiorin, Silvia Maria, Regina Gomes, Renata Mancini e, em especial, ao meu professor e amigo Ivã Lopes.

Aplausos, também, para os professores-dançantes do Departamento de Arte Corporal da UFRJ, mais do que colegas de trabalho, são eles os curadores do espetáculo: Frank Wilson, Kátia Gualter, Andrea Maciel, Lola e aplausos muito fortes para os amigos: Marcus Vinícius Machado, Ignez Calfa e Carolina Natal, vocês foram verdadeiros partners.

Aos meus alunos da UFRJ que tanto me comoveram e me ensinaram com suas danças, dúvidas e filosofias...

Às minhas maîtres de ballet, que além da paixão pela dança, ensinaram-me todos os passos: Débora Salgueiro, Clotilde Péon, Gisele Bellot, Camilla Pupa, Betina Zacharias, Nora Esteves, Fábio Matheus e, especialmente, Denise Acquarone.

Aos grandes coreógrafos e bailarinos que me inspiraram e ofereceram as belas imagens aqui presentes: Grupo Corpo, Ballet Nacional de Cuba, American Ballet, Cia. Déborah Colker. Especialmente, a encantadora Fina Bausch, que nos deixou há pouco, mas que são dela todas essas pétalas de rosa.

A todos aqueles que estiveram todo esse tempo nos bastidores, e com seus palpites, incentivos e muita paciência contribuíram para minha carreira. Révênces para Natália Moreira, meu pai, meus irmãos e, em particular, o meu irmão Maurício Trotta. Aplausos especiais ao meu companheiro Anderson, pela escuta, pela compreensão e todo o carinho. BRAVO!!!

SUMÁRIO

I – INTRODUÇÃO.....	p.10
- A pesquisa em dança.....	p.12
- Os primeiros parâmetros teóricos para uma semiótica da dança.....	p.15
- Novos parâmetros teóricos.....	p.31
CAPÍTULO 1	
<i>A semiótica da dança-espetáculo.....</i>	<i>p.34</i>
1.1. Dança: corpo ontológico.....	p.34
1.2. O corpo na Semiótica.....	p.39
1.3. A sinestesia na dança.....	p.44
1.4. Os efeitos estéticos.....	p.51
1.5. As diferentes estéticas.....	p.54
CAPÍTULO 2	
<i>O sincretismo na dança.....</i>	<i>p.64</i>
2.1. A gestualidade.....	p.69
2.1.1. O espaço.....	p.98
2.1.2. A forma.....	p.115
2.1.3. A dinâmica.....	p.121
2.1.4. O ritmo.....	p.128
2.2. A música.....	p.131
2.3. A iluminação.....	p.139
2.4. O figurino.....	p.158
2.5. O cenário.....	p.173
2.6. O sincretismo em cada estilo.....	p.181
CONCLUSÃO.....	p.186
BIBLIOGRAFIA.....	p.191

RESUMO

A tese apresenta uma fundamentação teórica para uma semiótica da *dança-espetáculo*. Discute-se, inicialmente, a presença do corpo na semiótica e a importância do corpo sensível criando sinestésias na dança. Em seguida, definem-se os efeitos estéticos na dança, de acordo com as postulações de Greimas em *Da Imperfeição*, para chegar a uma diferenciação estética entre os estilos clássico, moderno e contemporâneo. E, por fim, expõe-se uma discussão sobre o texto sincrético, partindo dos estudos de Floch (1985), para posteriormente mostrar como se realiza o sincretismo na dança, através das sobreposições das linguagens. Para analisar a *dança-espetáculo* em seus diferentes estilos, considera-se um grande eixo paradigmático, que funciona como uma isotopia mais profunda, que rege as demais: o movimento. Para isso, são instaurados espaço e tempo como dois grandes paradigmas responsáveis por garantir a relação entre os elementos do sincretismo semiótico na dança. Em todas as linguagens envolvidas no discurso da *dança-espetáculo*, o espaço e o tempo são responsáveis por criar o movimento, que não ocorre apenas na gestualidade, mas também na música, na iluminação, no figurino e nos cenários. À base teórica da semiótica, exposta na tese, articulam-se os parâmetros propostos por Helenita Sá Earp (1989) e Rudolf Laban (1990), que analisam as questões do espaço, forma, dinâmica e tempo. Encerra-se a tese com uma reflexão sobre a relação entre função estética e sincretismo na dança.

Palavras-chave: semiótica, dança, sincretismo, efeitos estéticos, dança clássica, dança moderna, dança contemporânea.

ABSTRACT

The thesis provides theoretical basis for *dance-show* semiotics. First, the presence of the body in semiotics is discussed, in addition to the importance of sensitive body creating synesthesias in dance. Then, aesthetic effects in dance are defined, as per Greimas' postulations in "De l' imperfection" ("*Da Imperfeição*"), in order to differentiate classical, modern and contemporaneous styles in an aesthetic manner. And, finally, a discussion about syncretic text is proposed, based on Floch's studies (1985), in order to further show how syncretism in dance takes place, through language overlaps. In order to analyse *dance-show* in its different styles, a large paradigmatic line, which works as deeper isotopy that conducts the others, is considered: movement. Therefore, space and time are established as two main paradigms responsible for assuring the relationship between elements of semiotic syncretism in dance. In all languages involved in *dance-show* discourse, space and time are responsible for creating movement, which takes place not only in gestures, but also in music, lighting, costumes and scenes. In addition to theoretical semiotics basis, the thesis also provides parameters proposed by Helenita Sá Earp (1989) and Rudolf Laban (1990) who analyze space, form, dynamics and time issues. Finally, the thesis provides a reflection on the relationship between aesthetic function and syncretism in dance.

Key-words: semiotics, dance, syncretism, aesthetic effects, classical dance, modern dance, contemporaneous dance.

INTRODUÇÃO

*“Quem te vê nesse andar que balança,
Manhosa de exaustão,
Imaginaria uma serpente que dança
Na ponta de um bastão.*

(...)

*E teu corpo se dobra e estira,
Como um barco sem mágoa,
Que costeia a margem e atira
As suas vergas na água.”¹*

Charles Baudelaire

O que transforma um andar em um balanço poético? Até as serpentes podem dançar? Quem nunca ouviu frases como: “o balé das águas” ou “a dança das estrelas”? O que faz do gesto simples uma dança? Tais indagações sempre me perseguiram. Nunca desejei ser uma bailarina que apenas reproduz movimentos coreografados para o público, mas uma bailarina que pensa a dança. Tornei-me, então, uma pesquisadora da dança.

Com tantas perguntas e quase sem respostas, nasceu o projeto de pesquisa: *O discurso da dança: uma perspectiva semiótica*. Estava preocupada em pensar a dança como uma linguagem. Comecei com um projeto de Iniciação Científica, que foi desenvolvido no Mestrado e dei continuidade a ele no Doutorado, enfocando, neste estágio, a *dança-espetáculo* como manifestação estética e sincrética. Essa longa trajetória de pesquisa deve-se, principalmente, ao fato de a dança ser pouco estudada academicamente, o que possibilita o delicioso desafio de “abrir as cortinas” e “coreografar” passo a passo as nossas reflexões.

¹ BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Tradução de Jamil Almansur HADDAD. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1958. p.136 e 137.

Não só a esparsa bibliografia me incentivou. Há grandes motivações pessoais que me levaram a esta longa “jornada”: em primeiro lugar, a minha paixão pela dança – faz anos que sou bailarina e que me dedico à prática da dança clássica e a ensiná-la aos jovens também apaixonados. A minha experiência como professora de *ballet* e, atualmente, como professora do Departamento de Arte Corporal da UFRJ, apura o olhar e provoca ainda mais questões a serem trabalhadas na pesquisa. Um segundo motivo foi, sem dúvida, a riqueza da dança no que se refere ao sincretismo de linguagens, uma vez que a dança utiliza, além da gestualidade, a música, o figurino, a iluminação, exigindo maior abrangência na perspectiva teórica.

Para estudar a dança como linguagem, fez-se necessária uma série de escolhas: optei pela perspectiva semiótica de linha francesa, por acreditar que a teoria semiótica apresenta reflexões oportunas e densas sobre o texto sincrético e o estudo das linguagens artísticas. A semiótica sempre me tocou: é fascinante poder estudar a construção do sentido dos textos e, mais além, a construção do belo nas artes. Soma-se a isso a capacidade da semiótica de descobrir novos domínios de investigação e possibilitar o diálogo com outros saberes, em especial a fenomenologia, que tem muito a contribuir na discussão sobre a apreensão estética.

Outra escolha diz respeito ao objeto de estudo. Optei por trabalhar, dada a minha familiaridade como bailarina profissional, somente com o que se pode denominar *dança-espetáculo*, entendendo a dança–espetáculo como a manifestação artística, encenada em um palco, que apresenta uma sequência de movimentos corporais executados de maneira ritmada, e abrange três principais estilos: *dança clássica*, *dança moderna* e *dança contemporânea*.

Para alcançar o objetivo de estudar a dança semioticamente foi necessária uma série de reformulações no decorrer da pesquisa. A princípio estudei a dança a partir das oposições entre a *dança clássica* e a *dança moderna*, aprofundando o trabalho que desenvolvi durante o Mestrado. Hoje, dedico-me ao estudo de três estilos: a *dança clássica*, a *dança moderna* e a *dança contemporânea*, que me parecia, no início da pesquisa, uma extensão dos princípios da *dança moderna*. Sabia, no entanto, que essa reflexão era

simplória e não tinha o embasamento teórico que o estudo propõe. Decidi no Doutorado debruçar-me também sobre essa estética que hoje movimenta a dança. Foi possível, assim, libertar-me das dicotomias e apresentar um estudo comparativo entre essas três manifestações.

A apreciação dos três estilos da *dança-espetáculo* parte não de um *corpus* específico, mas do que foi estabelecido na Dissertação de Mestrado, na classificação já existente na literatura sobre a dança e na minha experiência como bailarina e público qualificado de espetáculos de dança. Por essa razão, servi-me de exemplos aleatórios, tanto para identificar traços de cada estilo, quanto para confirmar a classificação já existente.

Por ser um trabalho de dança e um trabalho de semiótica, a pesquisa dirige-se a dois públicos bem heterogêneos: estudiosos da dança e semioticistas. A metalinguagem da semiótica torna-se uma dificuldade para os estudiosos da dança e bailarinos e a nomenclatura da dança não é conhecida pelos semioticistas. Como resolver tal dilema? A solução encontrada foi optar por uma linguagem que, preservando o rigor metodológico da análise semiótica e a particularidade dos estudos técnicos sobre a dança, pudesse minimizar o peso da terminologia com explicações metalinguísticas e exemplificação farta, que contam com ilustrações fotográficas.

A pesquisa em Dança

Sócrates: “Pelos deuses, as claras dançarinas! (...) Suas mãos falam, e seus pés parece que escrevem. Que precisão nesses seres que se dedicam a usar tão bem de suas forças tenras! Todas as minhas dificuldades me desertam, e não há no presente algum problema que me ocupe, tanto obedeco com alegria à mobilidade dessas figuras.” (VALÉRY, 2005, p.16)

A dança, que no dicionário *Aurélio* (2007), define-se como:

1. Sequência de movimentos corporais executados de maneira ritmada, geralmente ao som de música;
2. A arte da dança;
3. Música que se destina a ser dançada;

talvez não apresente uma definição que possa dar conta de todas as modalidades que a manifestam – dança de rua, dança folclórica, dança popular, dança de salão, dança show, dança clássica, dança moderna, dança contemporânea, isso sem falar nas acepções conotativas como “dança das águas”, “dança das cadeiras” etc. Será que todas as modalidades enquadram-se em tais definições? Todas as manifestações da dança são artísticas? E mais: existe dança sem música?

Para muitos pesquisadores da dança, qualquer uma de suas manifestações é artística. Ou seja, a dança é a arte da dança. Para Helenita Sá Earp (2000, p.17 e 18) “a dança é a estética do movimento”. Segundo a autora, que se baseia na definição de Webster de que a estética “é a teoria ou filosofia do gosto, é o senso da beleza”, não há necessidade de justificar a inclusão da dança no campo da arte, deve-se apenas tomar cuidado para que ela não seja encarada apenas como um conjunto rígido de técnica e de forma, mas como um meio de expressão pura da beleza do movimento. “Dançar é a capacidade de transformar qualquer movimento do corpo em arte” (SÁ EARP, 2000, p.3).

Dado os limites de nosso estudo, deixaremos de lado as diversas modalidades da dança e nos dedicaremos, como já dissemos, à pesquisa da *dança-espetáculo*, uma vez que a dança encenada em um palco acrescenta à problemática da relação entre as linguagens outros elementos organizadores do discurso da dança, como a iluminação, o cenário e o figurino, representando um desafio teórico complexo.

A relação entre música e dança, que aparece nas acepções do dicionário, também merece reflexões. Os estudiosos da dança, em sua maioria, partem do pressuposto de que a dança é a primeira das artes, a elementar, a forma original porque ela contém, embrionariamente, a poesia, a música, a pantomima (SÁ EARP, 2000, p.20). A pesquisadora Maribel Portinari, em seu livro *História da Dança*, compartilha tal afirmação:

De todas as artes, a dança é a única que dispensa materiais e ferramentas, dependendo só do corpo. Por isso dizem-na mais antiga, aquela que o ser humano carrega dentro de si desde tempos imemoriais. Antes de polir a pedra, construir abrigo, produzir utensílios, instrumentos e armas, o homem batia os pés e as mãos ritmicamente para se aquecer e se comunicar. (PORTINARI, 1989, p.11)

Concebe-se, assim, que a dança, surgida dos “impulsos rítmicos do homem”, é que originou a música:

Muitos afirmam que a música originou-se da dança, dos impulsos rítmicos do homem. Tal afirmação leva-nos a crer no seguinte desenvolvimento: as sensações dos contrastes de força, velocidade e irregularidade na locomoção devem, inicialmente, ter satisfeito seu sentimento inato do ritmo. [O homem] Movimentava-se sob a influência das fortes emoções, gesticulava, gritava e utilizava-se do movimento e da expressão para comunicar-se com os seus semelhantes. A primeira música, portanto, mais do que tom, era ritmo. (SÁ EARP, 2000, p.20)

O ritmo, dessa maneira, não pode se dissociar do corpo. Nota-se que a fronteira entre a música e a dança é tênue. É comum em espetáculos de *dança contemporânea* alguns coreógrafos criarem obras que não utilizam a música com melodia, harmonia, buscando na gestualidade a essência da dança. Mas não se observa em nenhuma dessas coreografias a ausência de um ritmo, ainda que sutil, manifestado, por exemplo, apenas pela respiração.

Valéry, em seu célebre livro *A alma e a Dança* (2005), por meio de diálogos filosóficos, discute a relação entre a música e a dança. Diz o autor, na voz de Sócrates:

Sócrates: “Ela [a bailarina] cede, empresta, e restitui a cadência tão exatamente, que, se fecho os olhos, vejo-a exatamente pelo ouvido. Sigo-a e reencontro-a, e jamais posso perdê-la; e se, de orelhas tapadas, eu a olho, tanto ela é música e ritmo, que me é impossível ficar surdo aos sons da cítara.” (VALÉRY, 2005, p.17)

Em outro livro, *Degas Dança Desenho* (2003), Valéry mostra a dificuldade de separar o universo da música do universo da dança:

O Universo da Dança e o Universo da Música têm relações íntimas sentidas por todos, mas ninguém apreendeu até agora seu mecanismo, nem mostrou sua *necessidade*. (VALÉRY, 2003, p.36)

Será que essas relações são realmente passíveis de dissociação? Um caminho possível para responder a essa indagação talvez possa ser encontrado no que se denomina *dança contemporânea*, devido à maior abrangência de espetáculos que buscam, pela dança, refletir sobre a co-presença de linguagens. Trataremos melhor da relação entre a música e a dança no Capítulo 2, sobre o sincretismo de linguagens, quando também nos dedicaremos à abordagem dos outros elementos, como iluminação, cenário e figurino, que constituem o sincretismo dos espetáculos de dança.

Os primeiros parâmetros teóricos para uma semiótica da dança

Como todo movimento artístico importante, a dança moderna também começou pela contestação, ou seja, pela rejeição do rigor acadêmico e dos artifícios do *ballet*. (PORTINARI, 1989, p.133)

Em nossa dissertação de mestrado, trabalhamos com a ideia de um “dialogismo das sapatilhas”, concebido como um diálogo aberto e um diálogo velado entre a *dança clássica* e a *dança moderna*. Isto é, comparamos os estilos clássico e moderno, por meio não só da análise de espetáculos, estabelecendo um diálogo velado entre as duas estéticas, mas também dos depoimentos de bailarinos, coreógrafos e críticos de dança, que dialogaram abertamente. Os depoimentos analisados suscitaram alguns traços que definimos semioticamente em quatro grandes oposições, que retomamos, ao longo da tese, para redimensionar sua aplicabilidade teórica: *gestualidade não-natural versus gestualidade natural*, *aproximação versus distanciamento*, *regras mais rígidas versus regras menos rígidas* e *verticalidade versus horizontalidade*.

A oposição *gestualidade não-natural versus gestualidade natural* contribuiu para uma reflexão teórica sobre a questão dos diferentes graus de ressemantização.

O ponto de partida da pesquisa foi um texto clássico da Semiótica, “*Condições para uma semiótica do mundo natural*” (GREIMAS, 1977), que estuda a questão da gestualidade. A semiótica do gestual foi a porta de entrada para as nossas primeiras reflexões.

Adotamos a premissa, proposta por Greimas (1968), de que a motricidade humana é considerada não como um fenômeno natural, mas sim como um fenômeno social. Em outras palavras, a gesticulação, à medida que é aprendida e transmitida, como os outros sistemas semióticos, transforma-se em gesticulação cultural.

Enquanto manifestação 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, p.25). Somente uma relação contratual entre destinador e destinatário, portanto, poderá explicar porque é possível o reconhecimento (ou o não-reconhecimento) de figuras do mundo. Ou seja, o destinador do contrato pode dificultar ou facilitar o procedimento de reconhecimento, dando lugar, respectivamente, à abstração e à iconização.

Segundo Lucia Teixeira (2004):

Já no Dicionário I, Greimas e Courtès advertiam para o fato de que a natureza não é uma espécie de dado primeiro, anterior ao homem, mas uma natureza já culturalizada, informada pela cultura. É essa postulação que o grupo μ (1992) também defende, por meio de um exemplo, tomado a Nelson Goodman, que nos parece modelar: uma tela de Constable que represente um castelo tem mais semelhança com qualquer outro quadro de castelo do que com um castelo real, construído. No entanto, é o castelo que o pintor representa e não uma outra tela. Assim também ocorre com as maçãs, de Cézanne, de Magritte ou de Manuel Bandeira: são mais semelhantes entre si que próximas da maçã natural e, no entanto, é essa última que representam. Para reconhecer a maçã pintada como

uma maçã usamos códigos de reconhecimento que partem de determinados traços formais percebidos como idênticos entre o referente e sua representação: cor, formato, textura (TEIXEIRA, 2004, p.2 e 3).

Em outras palavras, pode-se dizer que a representação depende dos mecanismos de persuasão, decorrentes do contrato de manipulação feito entre o enunciador e o enunciatário:

Pelo contrato, o enunciador determina como o enunciatário deve interpretar o discurso, deve ler a “verdade”. O enunciador constrói no discurso todo um dispositivo veredictório, espalha marcas que devem ser encontradas e interpretadas pelo enunciatário. Para escolher as pistas a serem oferecidas, o enunciador considera a relatividade cultural e social da “verdade”, sua variação em função do tipo de discurso, além das crenças do enunciatário que vai interpretá-las. O enunciatário por sua vez, para entender o texto, precisa descobrir as pistas, compará-las com seus conhecimentos e convicções e, finalmente, crer ou não no discurso (BARROS, 1988, p.63).

É assim que na dança, ao propor um contrato a seu destinatário, o coreógrafo pode fazer com que o público reconheça determinadas figuras do mundo. 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. Trata-se de uma isotopia figurativa que é evidenciada não apenas pela gestualidade, mas pelo figurino, cenário e iluminação, ou seja, a reiteração dos traços do cisne é construída nas diferentes linguagens.



A figura do cisne em *O Lago dos Cisnes*
(disponível no site www.vetorialnet.com.br
Acessado em novembro de 2009)

Ou, ao contrário, 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.



Cena do Balé *Bolero de Ravel*
Dança abstrata
(disponível no site www.wumag.kiev.ua
Acessado em julho de 2009)

De acordo com Fiorin (1999):

A finalidade última de todo ato de comunicação não é informar, mas persuadir o outro a aceitar o que está sendo comunicado. Por isso, o ato de comunicação é um complexo jogo de manipulação com vistas a fazer o enunciatário crer naquilo que transmite. A linguagem é sempre comunicação (e, portanto, persuasão), mas ela o é na medida em que é produção de sentido. (FIORIN, 1999, p.52)

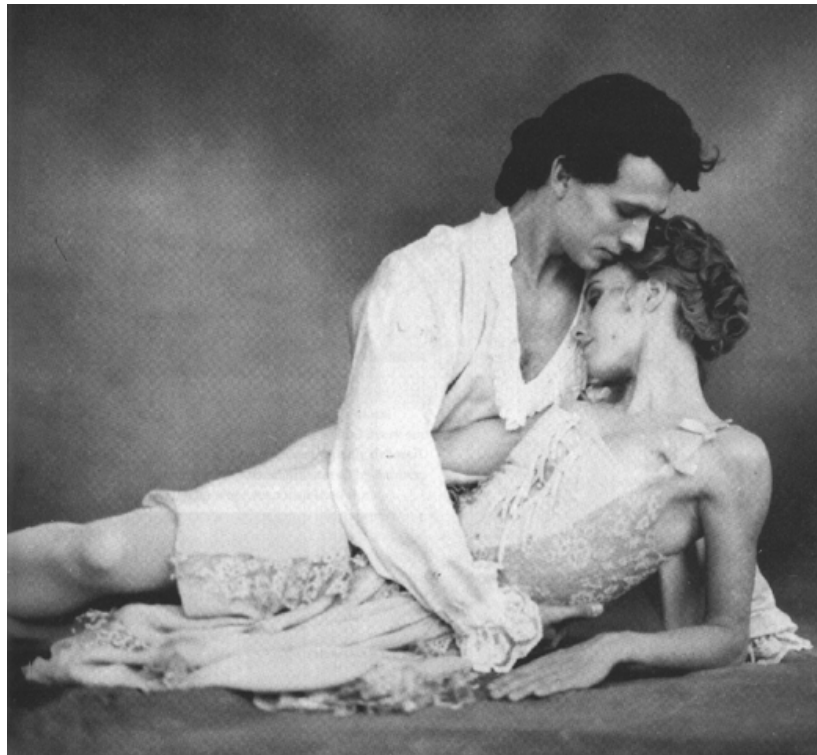
O desejo de fazer-parecido, de fazer-criar, manifestado por este ou aquele coreógrafo, por esta ou aquela escola, por esta ou aquela época, é o que define o contrato fiduciário que resulta na iconização da dança. Já o despojamento da gestualidade, com a finalidade de tornar mais difícil o procedimento de reconhecimento, dá lugar à “dança abstrata”, termo que podemos empregar por analogia com o conceito de pintura abstrata. Consideramos dança abstrata aquela que dificulta o reconhecimento das figuras e veicula, do ponto de vista da narrativa, temas cobertos por figuras esparsas. Em geral, a dança abstrata trata de sentimentos e não está preocupada em contar uma narrativa linear.

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. Por ser um caso particular de comunicação gestual estética, assunto que desenvolveremos mais adiante, a dança, para ser pensada como linguagem, deve ainda manifestar-se por meio da articulação entre um plano do conteúdo e um plano da expressão.

De acordo com as postulações de Greimas (1968), dentro da práxis gestual reconhecemos dois tipos de gestualidade: gestualidade *prática* e gestualidade *mítica*. Isso significa dizer que uma mesma figura gestual 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, p.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, p.73).

A dança vai utilizar tanto a gestualidade prática como a gestualidade mítica, desde que se convertam em comunicação gestual. A fotografia a seguir mostra um exemplo de como a gestualidade não pode se reduzir a essa simples oposição, uma vez que a gestualidade prática “apoiar-se” apresenta-se diluída na gestualidade mítica “proteger”. Essas duas gestualidades, apesar de terem em comum um mesmo plano da expressão e uma mesma tendência geral, que é a transformação do mundo, distinguem-se em traços difíceis de determinar à primeira vista (GREIMAS, 1978, p.72).



Cena do Balé *Romeo e Julieta*

Gestualidade prática: apoiar-se

Gestualidade mítica: proteger, envolver

(disponível no site www.go.to/sylviequillem

Acessado em novembro de 2007)

Um dos caminhos possíveis, de acordo com Greimas, é justificar a distinção entre o plano prático e o mítico por meio da dicotomia entre *fazer* e *desejar*. Enquanto o “apoiar-se” encontra-se no domínio do *fazer*, o “proteger” ou o “envolver” necessitam de outra motivação: o desejo.

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. Nota-se, na fotografia, que o *fazer* perpassa tanto a gestualidade prática, como a gestualidade mítica. O fazer pode ser definido, assim, de acordo com as postulações da semiótica tensiva², como extenso. O desejo, por sua vez, marca uma intensidade, um instante.

Greimas (1968, p.85), ao citar a dança como exemplo particular de práxis gestual, reconhece nela também a existência de uma gestualidade lúdica e estética:

A gestualidade lúdica institui-se a partir da gestualidade mítica e realiza uma “[...] transposição para o eixo da comunicação de enunciados e programas gestuais de conteúdo implicitamente mítico. A gestualidade lúdica implica, portanto, um fazer mítico implícito, mas também uma intenção de comunicação deliberada. Já a gestualidade estética preocupa-se basicamente com a comunicação e com a transmissão de significados a espectadores. (GREIMAS, *In*: DANTAS, 1999, p. 76)

Para exemplificar a gestualidade lúdica, Greimas cita a dança folclórica. Trata-se de um exemplo de gestualidade lúdica, já que, apesar de conservar características de um fazer mítico implícito, não é mais uma atividade relacionada a um fazer sagrado. A *dança clássica*, denominada por Greimas

² A semiótica tensiva, de que trataremos no capítulo 2, “propõe-se estudar as figuras da instabilidade: a variação, o devir, o processo, a identidade, a continuidade, etc.” (FIORIN, 2008, p.134).

como *ballet*, à medida que tem como princípio básico comunicar-se com os espectadores, utiliza a gestualidade estética.

Para Huizinga (1990), a gestualidade lúdica pode transformar-se em estética, já que para o autor o jogo entra no domínio do estético. A dança “brinca” bastante com essa transposição.



Cena de Cendrillon

Cia. de dança Maguy Marin

Gestualidade lúdica e estética

(Disponível em: www.compagnie-maguy-marin.fr

Acessado em julho de 2009)

Em seu belo livro *Homo Ludens* (2007), Johan Huizinga afirma que as palavras que empregamos para designar o jogo e seus elementos pertencem quase todas à estética: tensão, equilíbrio, compensação, contraste, variação, solução. Tudo permeado pelo ritmo e pela harmonia. A alegria que está indissoluvelmente ligada ao jogo pode transformar-se, não só em tensão, mas também em arrebatamento. A frivolidade e o êxtase são os dois polos que limitam o âmbito do jogo. Justamente uma fratura estética, como concebe Greimas (2002), assunto que desenvolvemos mais adiante.

O latim cobre todo o terreno do jogo com uma palavra: *ludos*, de *ludere*. Apesar de *ludere* ser usado para designar o salto dos peixes, o esvoaçar dos pássaros e o borbulhar das águas, sua etimologia não parece residir na esfera do movimento rápido, e sim no da não-seriedade, e particularmente da “ilusão” e da “simulação”. *Ludus* abrange os jogos infantis, a recreação, as competições, as representações litúrgicas e teatrais e os jogos de azar. A expressão *lares ludentes* significa dançar. Para Huizinga (2007), a dança é sempre, em todas as épocas e em todos os povos, a mais pura e perfeita forma de jogo. Trata-se de uma parte integrante do jogo: há uma relação de participação direta, uma delimitação do espaço e do tempo, uma alegria de dançar, uma absorção total dos dançarinos, uma negação da realidade cotidiana. A dança é uma forma especial e especialmente perfeita do próprio jogo.

A gestualidade na dança procura incentivar e estimular o impulso lúdico, que é, como afirmou Schiller, o impulso para o jogo, apresentando-se como um belo jogo estético. A qualidade lúdica transforma-se numa ação das ações mais elevadas, à medida que se transforma em gestualidade estética.

Para a semiótica, a linguagem gestual, de acordo com Greimas (1968), pode produzir duas espécies de efeitos diferentes, um dado pela *práxis gestual* e o outro produzido pela *comunicação gestual*. A distinção greimasiana entre uma e outra 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, 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.

As observações de Valéry (2003) enfatizam a importância, na práxis gestual, de atingir a direção final:

A maior parte de nossos movimentos voluntários tem uma ação exterior como fim: alcançar um lugar ou um objeto, ou modificar alguma percepção ou sensação em um ponto determinado.

Atingido o objetivo, terminada a atividade, nosso movimento, que estava de algum modo *inscrito* na relação de nosso corpo com o objeto e com nossa intenção, cessa. Sua determinação continua sua exterminação; não se podia nem concebê-lo nem executá-lo sem a presença e o concurso da ideia de um acontecimento que fosse seu termo. (VALÉRY, 2003, p.33)

Em outras palavras, nos empregos práticos da linguagem gestual, os sintagmas intermediários não conservam sentido, apenas desempenham sua função. Pelo fato de, na práxis gestual, as sequências de gestualidade prática serem aprendidas e se converterem em seguida no nível da gesticulação automática, obtém-se o efeito da dessemantização dos movimentos.

Esses movimentos, que têm neles mesmos seu fim, e que têm como fim criar um *estado*, nascem da necessidade de serem realizados, ou de uma ocasião que os excite, mas esses impulsos não determinam nenhuma direção no espaço. Podem ser desordenados. (...) Um homem, em que a alegria, ou a raiva, ou a inquietude da alma, ou a brusca efervescência das ideias, libera uma energia em que nenhum ato preciso pode absorver e esgotar em sua causa, levanta-se, vai, caminha a largos passos apressados, obedece, no espaço que percorre sem ver, ao aguilhão dessa potência superabundante... (VALÉRY, 2003, p.34)

Mas, para Valéry (2003), há outros movimentos cuja evolução não é excitada, nem determinada, nem possível de ser causada e concluída por nenhum objeto localizado.

Nenhuma *coisa* que, alcançada, traga a resolução desses atos. Cessam apenas mediante alguma intervenção alheia a sua causa, sua figura, sua espécie, e, em vez de estarem submetidos a condições de economia, parecem, ao contrário, ter a própria dissipação por objeto. (VALÉRY, 2003, p.33)

Os saltos, por exemplo, e as cambalhotas de uma criança, ou de um cão, *a caminhada pela caminhada, o nado pelo nado*, são atividades que têm como fim apenas modificar nosso sentimento de energia, criar certo estado desse sentimento. (VALÉRY, 2003, p.34)

Nota-se que, ao se livrar dos movimentos que têm neles mesmos seu fim, o sujeito pode realizar outra espécie de movimento em que há uma dissipação da finalidade prática e uma valorização, voluntária, de modificar as sensações, ou como diz Valéry de *criar certo estado desse sentimento*.

Um trecho de um outro artigo de Paul Valéry, *Poesia e Pensamento Abstrato*, ilustra esse novo estado de movimento:

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. (VALÉRY, 1991, p.211)

A Dança é uma arte dos movimentos humanos, daqueles que podem ser *voluntários*. (VALÉRY, 2003, p.33)

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.

O coreógrafo, ao ressemantizar a práxis gestual tornando-a voluntária, pode exagerar – aumentar muito o grau de ressemantização - ou pode, simplesmente, evidenciar uma gestualidade semelhante à da práxis.

A fotografia a seguir apresenta uma gestualidade em que o grau de ressemantização é muito elevado. Por ser muito ressemantizada, a gestualidade perde sua direção final, o que dá a ela um efeito de virtuosismo.

Embora virtuosa, a gestualidade prática não desaparece: é possível reconhecer na fotografia o gesto “levantar a perna”. O levantar a perna, no entanto, não tem uma direção final específica, como levantar a perna para subir um degrau. Afinal, em nossa práxis gestual, ninguém levanta a perna próxima da orelha para subir uma escada.



Cena do *developpé* (desenvolvido)

Com a bailarina Sylvie Guillem

Gestualidade sem direção final (efeito de virtuosismo)

(Disponível em: www.go.to/sylvieguillem

Acessado em setembro de 2007)

Quando se trata de uma “baixa ressemantização”, o efeito é de “cópia” da práxis gestual, como mostra a foto que segue:



Cena de Vollmond

Com Pina Bausch Tanztheater Wuppertal

Gestualidade em baixo grau de ressemantização

(Disponível em: www.pina-bausch.de

Acessado em julho de 2009)

É dessa forma, ressemantizando a práxis gestual, aumentando ou diminuindo o grau de semelhança, que 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, p.33)

A gestualidade passa, devido a ressemantização dos gestos intermediários, a ser estética e se transforma em uma outra linguagem, a linguagem da dança. A gradação de graus de ressemantização é portanto, uma característica fundamental da *dança-espetáculo*

Embora a *dança clássica* leve à ressemantização dos gestos intermediários ao último grau com perda da direção final, apresentando uma gestualidade que possui o efeito de virtuosismo, apresenta também a pantomima, em que a ressemantização dos gestos intermediários é tão pequena que produz o efeito de práxis gestual exagerada, em que a direção final é excessiva.

Na fotografia que segue temos um exemplo em que a pantomima é retratada na figura do bailarino, que em uma gestualidade de reverência veicula gratidão, observa-se um menor grau de ressemantização, dada por gradação da práxis gestual. A bailarina, por sua vez, executa uma gestualidade virtuosa com o movimento do *penché* (inclinado), nela verifica-se uma gestualidade altamente ressemantizada, devido ao estranhamento, que é próprio da dança.



Cena do Balé *Raymonda*

Kirov Ballet

Gestualidade virtuosa (bailarina) e pantomima (bailarino)

(disponível no site www.kirov.com

Acessado em fevereiro de 2008)

Cabe a seguinte questão: as gradações estão presentes na gestualidade cotidiana? E mais: haveria, então, uma gradação da pantomima ao virtuosismo? Aparentemente, sim. Podemos reconhecer que quanto mais “curvado”, por exemplo, mais “agradecido”.

Enquanto a *dança clássica* oscila nos extremos, seja no maior grau ou no menor, a *dança moderna* apresenta a ressemantização em um grau médio.

A partir da oposição *gestualidade não-natural* (muito ressemantizada), efeito de sentido da *dança clássica*, em contraponto com uma *gestualidade natural* (pouco ressemantizada), característica da *dança moderna*, chegamos a outros efeitos de sentido: os efeitos de *aproximação versus distanciamento* do público em relação à obra de arte.

Ao analisar esses efeitos de sentido estamos diante de uma ambiguidade: tanto a *dança clássica* como a *dança moderna*, e podemos dizer também a *dança contemporânea*, podem produzir os efeitos de aproximação e de distanciamento. Para resolver essa ambiguidade tivemos que admitir, dentro da dança, duas acepções para o termo abstração. Uma diz respeito ao não reconhecimento da práxis gestual e a outra à figurativização da narrativa.

No que se refere ao não reconhecimento da práxis gestual, notamos que a *dança clássica*, por ressemantizar em alto grau a práxis gestual, cria um efeito de *distanciamento* do espectador em relação à obra coreográfica, de abstração. Mesmo com a pantomima cria distanciamento, devido ao exagero da práxis gestual. Uma frase de Mallarmé ilustra o distanciamento:

Dessa obsessão pessoalíssima em torno da bailarina, a dança ganha dimensão de “sonho impossível”. (MALLARMÉ, *In*: SASPORTES, 1983, p.34)

A *dança moderna* e algumas tendências da *dança contemporânea* buscam o efeito contrário – de *aproximação* – por utilizar uma *gestualidade natural*, reconhecida pelo espectador.

Mas ao analisar o modo de contar a narrativa, temos uma inversão: a *dança clássica* busca *aproximar* seu público contando histórias figurativas – a maioria dos libretos refere-se a consagrados contos de fada - em que as figuras já conhecidas pelo espectador são reiteradas durante todo o texto. Por ser um libreto bem conhecido, a *dança clássica* tem espaço para realizar uma

gestualidade mais virtuosa, e portanto mais abstrata, pois o próprio público preenche as lacunas que aparecem ao se narrar a história. Os momentos de encenação do texto, que são feitos pela pantomima, são menores do que os momentos de apresentação do corpo de baile ou dos solistas. Não é necessário contar os detalhes da história, pois eles já são familiares para o público.



Cena do Balé *A Bela Adormecida*
Libreto bem conhecido pelo público
(disponível no site <http://spc.fotologs.net>
Acessado em julho de 2009)

A *dança moderna* trata, em geral, de temas abstratos, apresentando somente figuras esparsas e, dessa forma, cria uma *distância* com o público, acostumado com histórias figurativas.

A *dança contemporânea*, por sua vez, expõe uma figurativização do cotidiano, que difere da figurativização “fantástica” da *dança clássica*. Os contemporâneos lidam com os temas e figuras do mundo de hoje. Encenam a vida como ela é.

Tanto a *dança moderna* como a *dança contemporânea* se distanciam do público no que se refere à narrativa. A *dança moderna* cria distanciamento pela abstração que faz das figuras e a *dança contemporânea* pela exacerbação da figurativização do cotidiano.

Novos parâmetros teóricos

Para analisar a dança, entretanto, não basta propor uma interpretação coerente da ressemantização da práxis gestual. Considerando que em textos com função estética o plano da expressão tem suas virtualidades exacerbadas, a relação sensorial do sujeito com o objeto ganha importância. Será necessário, portanto, analisar de que modo os canais sensoriais são mobilizados para constituir o sincretismo de linguagens em jogo em um espetáculo semissimbólico como a dança.

Como foi possível perceber, depois de expostas as nossas primeiras fundamentações teóricas para uma semiótica específica da dança, não só a *dança contemporânea* foi deixada de lado em nossa pesquisa inicial. Damos ênfase somente à gestualidade, trabalhando muito pouco com o sincretismo na dança.

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, p.11)

Na *dança-espetáculo*, a gestualidade, a música, o figurino, a iluminação, o cenário e, na *dança contemporânea*, as tomadas de câmera na chamada vídeo-dança compõem um todo de sentido.

Para analisar semioticamente a dança, portanto, será preciso considerar os *efeitos estéticos* de cada estilo da *dança-espetáculo* e o *sincretismo das*

linguagens. A grande questão de nossa tese é, justamente, indagar quais são os efeitos estéticos que a *dança-espetáculo* produz e como ocorre o sincretismo de linguagens dentro de cada estilo.

Para entrar na discussão de como a gestualidade na *dança-espetáculo* transforma-se em uma gestualidade estética, nosso ponto de partida foram as questões propostas por Greimas em *Da Imperfeição* (2002), em que o autor seleciona textos literários e os analisa enquanto simulacros da experiência estética, numa aproximação concreta da relação vivida com o mundo, em outras palavras, do “sentido sentido” (GREIMAS, 2002, p.10). O autor apresenta, assim, reflexões importantes sobre a imanência estética. Incluiremos, além da fundamentação da semiótica, reflexões filosóficas sobre o corpo e sobre estética.

O sincretismo, que será abordado a partir dos estudos desenvolvidos principalmente por FLOCH (1985), poderá estabelecer o que é específico dessa arte e consolidar uma “gramática” da dança, que não pode prescindir dos princípios estabelecidos por dois teóricos da dança: Helenita Sá Earp (1989) e Rudolf Laban (1990).

Para desenvolver essa proposta, a tese se divide em dois grandes capítulos.

No primeiro capítulo, apresentamos uma fundamentação teórica para uma semiótica da dança. Iniciamos com as contribuições da filosofia, em especial as reflexões de Merleau-Ponty e Paul Valéry, a fim de pensar como a dança passa a ser vista ontologicamente e se firma como linguagem artística. Em seguida, discute-se o corpo na semiótica e a importância do corpo sensível criando sinestésias na dança. Por fim, busca-se aprofundar a hipótese teórica que define os efeitos estéticos na dança, partindo das postulações de Greimas em *Da Imperfeição*, para chegar a uma diferenciação estética entre os estilos clássico, moderno e contemporâneo.

O segundo capítulo inicia com uma discussão sobre o texto sincrético, partindo dos estudos de Floch (1985), para posteriormente mostrar como se realiza o sincretismo na dança. Nele trataremos das diversas linguagens e recursos que criam sentido na dança: a gestualidade, a música, a iluminação, o figurino e o cenário. Veremos como o sincretismo se manifesta em cada estilo e articularemos à base teórica da semiótica os parâmetros movimento, espaço,

forma e tempo, propostos por Helenita Sá Earp (1989) e Rudolf Laban (1990). O capítulo se fecha com uma reflexão sobre a relação entre função estética e sincretismo na dança.

Na conclusão serão articuladas as considerações feitas no primeiro e segundo capítulos, de modo a estabelecer as relações possíveis entre os procedimentos sincréticos da dança e o efeito estético que produzem.

Assim como o corpo que balança de Baudelaire, a nossa pesquisa se *dobra e estira, como um barco sem mágoa*, que sabe o quão longe está a margem, mas que se atira nas águas que dançam sozinhas.

Capítulo 1

A semiótica da *dança-espetáculo*

Sócrates: Ó meus amigos, o que é verdadeiramente a dança?
Erixímaco: - Não é o que estamos vendo? Que queres de mais claro sobre a dança, além da dança nela mesma?
(VALÉRY, 2005, p.38)

Neste capítulo, buscamos o que há de mais claro sobre a dança – a própria dança. Vamos apresentar uma discussão sobre as questões do corpo, as transformações conceituais sofridas e o modo como o corpo se confirma como uma ontologia. Em seguida, abordaremos o papel da dança para garantir o corpo ontológico e efeitos estéticos específicos dessa arte, além de discutir a realização sinestésica da dança.

1.1. Dança: corpo ontológico

A razão, por vezes, me parece ser a faculdade que nossa alma tem de nada entender de nosso corpo! (VALÉRY)

Quando Baruch Spinoza indaga-se “o que pode um corpo?”, o filósofo integra-se a uma linha de pensamento que vê o corpo a partir de uma visão ontológica, que o considera como foco de reflexões e produções filosóficas, como um objeto de estudo que subverte a metafísica.

Por muito tempo *ontologia (estudo do ser)* e *metafísica (para além do ser)* foram consideradas palavras sinônimas. O antagonismo aparece no Romantismo dada a necessidade de distinguir entre o ser metafísico (transcendente) e o ser imanente. Deleuze conceitua o ser ontológico como o ser imanente e o metafísico como o eterno e imutável.

O corpo sempre foi um problema metafísico no Mundo Ocidental. A metafísica é uma linha de pensamento que assume o que existe como

verdadeiro, eterno, atemporal, imutável, sem, no entanto, abranger o fenômeno.

As “*ideias perfeitas*” de Platão encontram ressonâncias principalmente nas doutrinas cristãs, onde a verdade plena e pura é alcançada através da valorização da alma e, por consequência, a deterioração do corpo, como meio de chegar próximo à perfeição divina. A metafísica, assim, recalca as demais filosofias que tratam do corpo, do fenômeno e da imanência.

Nietzsche em *Assim falou Zaratustra* (2000) dá um exemplo dessa afirmação. Seu personagem, o profeta Zaratustra, anuncia a boa nova:

Eu vos apresento o Super-homem! O Super-homem é o sentido da terra. Diga a vossa vontade: o Super-homem é o sentido da terra.

Exorto-vos, meus irmãos, a permanecer fiéis à terra e a não acreditar em quem vos fala de esperança supraterrrestre [...].

Noutros tempos blasfemar contra Deus era a maior das blasfêmias; mas Deus morreu, e com ele morreram tais blasfêmias. Agora, o mais espantoso é blasfemar da terra [...].

Noutros tempos a alma olhava o corpo com desprezo, e então nada havia superior a esse desdém; queria a alma um corpo fraco, horrível, consumido de fome! Julgava deste modo libertar-se dele e da terra.

Ó! Essa mesma alma era uma alma fraca, horrível e consumida, e para ela era um deleite a crueldade!

Irmãos meus, dizei-me: que diz o vosso corpo da vossa alma? Não é a vossa alma, pobreza, imundice e conformidade lastimosa? (NITZSCHE, 2000, p. 25 e 26)

A metafísica era uma visão tão corrente que o próprio Mallarmé ao afirmar que a dança é um “sonho impossível” a vê como algo supraterrrestre, distante da “terra”:

Disse-se (André Levinson) que Mallarmé se referia a uma “dança metafísica”, esquecendo-se que foi a própria realidade da dança, a sua maneira de existir enquanto arte produzida por uma bailarina, que inspirou o discurso visionário do poeta (SASPORTES, 1983, p.34).

A negatividade do corpo só é colocada em questão no século XIX, principalmente com a propagação das ideias de Darwin. A discussão sobre a *Teoria da Evolução* põe em xeque a concepção metafísica do corpo, acaba

com a ideia de alma imortal, já que admite a descendência animal do ser humano: o animal não tem alma, logo o ser humano também não a possui.

O corpo subverte a metafísica mostrando a mutabilidade, o efêmero, a imperfeição, uma vez que o corpo traz a marcas das transformações por ele vividas.

Seguindo uma concepção materialista, proposta por uma corrente filosófica chamada *filosofia do devir*, filósofos como Deleuze, Guattari, Humberto Maturana, Francisco Varela, Spinoza, Friedrich Nietzsche, Karl Marx, Michel Foucault, Rudolf Von Laban, Ilya Prigogine e muitos outros querem pensar o ser não através de estruturas metafísicas, mas o ser como singular, mutável, imanente, e neste caso o ser estará próximo ao devir.

É no Romantismo que o corpo assume finalmente a sua positividade e passa a ser visto como uma ontologia. Para ALMEIDA (2006), com a passagem do século XIX para o XX, em pleno Romantismo, tanto na arte como na dança há um retorno a um estado primeiro e original do homem, e, em consequência, do corpo como a possibilidade de realização desse retorno, como parte de uma reação contra o corpo máquina, alienado e anatômico, criado principalmente após a Revolução Industrial.

Surgem, assim, três novas ontologias interligadas, no Romantismo: ontologia da arte, ontologia do corpo e ontologia do trabalho. Valoriza-se o processo do fazer, as práticas artesanais que dão identidade ao ser e não a gestualidade automática das máquinas.

Muitos artistas modernos tornam-se marxistas, buscam atores sociais e refletem sobre o que se quer do corpo. Isadora Duncan é um bom exemplo, dentro da *dança moderna*, uma vez que procura em suas concepções retornar ao corpo primeiro:

Dancei desde o momento em que aprendi a ficar de pé. Dancei toda minha vida. O homem, a humanidade, o mundo inteiro precisa dançar. Assim já foi, e assim há de ser sempre. É de todo inútil haver gente que a isso se queira contrapor sem compreender que a dança é uma necessidade natural que nos foi dada pela natureza... *Et voilà tout* (DUNCAN, 1985)

O corpo transforma-se no ator principal. A partir dessas forças conceituais intensivas que dão primazia ao corpo, o olhar para as práticas

corporais se modificou de forma radical. O corpo invade as artes plásticas, como se observa no happening, legitima a dança como arte, é visto como linguagem e conta a História a partir de suas marcas.

O conceito de Corporeidade, proposto por Merleau-Ponty (1999), surge, justamente, para dar *sentido* ao corpo. Tendo apenas o corpo é nele que se busca o sentido existencial. Merleau-Ponty (1999), ao considerar que é preciso “reaprender” a ver o mundo antes de sua apropriação intelectual, afirma que a percepção é que funda nossa ideia de verdade, nosso corpo enquanto corpo cognoscente é iniciação ao mistério do mundo e da razão. Graças ao corpo, espaço, tempo, motricidade, sexualidade, linguagem, visão, emoção, pensamento e liberdade surgem na trama dos acontecimentos temporais e destituem a consciência reflexiva de seu papel constituinte soberano ou do insensato projeto de posse intelectual do mundo. O conhecimento nasce e faz-se sensível em sua corporeidade.

A filosofia assume, assim, a primazia do corpo. Afastar-se da tradição das filosofias da consciência e do empirismo cientificista é buscar, segundo as palavras de Ponty, uma “razão alargada”. Aplicar a filosofia como embasamento para o estudo em dança, especialmente filosofias poéticas como as de Paul Valéry e Merleau-Ponty, enriquece a pesquisa, pela sensibilidade e pela poeticidade. Afinal, o que a razão não consegue alcançar, a poeticidade se encarrega de complementar. Valéry é categórico nesse sentido: “A razão, por vezes, me parece ser a faculdade que nossa alma tem de nada entender de nosso corpo!”. Então, quanto mais impregnarmos a dança do pensamento poético, mais seremos capazes de nos desvincular da dicotomia razão / emoção, atingindo o fazer artístico capaz de transmitir plenamente a verdade que nos propomos a manifestar.

Ou ainda nas palavras de Nietzsche:

Há mais razão no teu corpo do que na tua melhor sabedoria. E quem sabe para que necessitará o teu corpo precisamente da tua melhor sabedoria? (NIETZSCHE, 2000, p.31)

A dança só se configura como arte no século XIX, devido ao fato de o corpo assumir esse papel principal. Mas, para o historiador António Pinto Ribeiro, é somente no século XX, com Nijinsky, que há o coroamento da dança

como arte. A dança deixa de ser tratada como divertimento e passa a ser considerada arte, com a apresentação de “A Tarde de um Fauno”. Nijinsky mostrou o corpo na sua máxima manifestação que é o sexo. Até, então, a dança não era pensada esteticamente. A obra do artista russo Nijinsky provocou uma discussão filosófica a respeito da arte da dança.

O potencial que Mallarmé foi capaz de adivinhar, de sentir, para além do virtuosismo das bailarinas italianas, estava longe de encontrar uma plena realização nas obras que se dançavam diante dos seus olhos: A arte da dança era mais rica do que aquilo que dizia, do que aquilo que imaginava. Esta visão estética constituiu um pré-anúncio da autonomia da dança, baseada precisamente na riqueza de uma gramática atlética modelada ao longo dos séculos. (SASPORTES, 1983, p.34)

A *dança moderna* foi responsável por inaugurar uma discussão sobre a dança como arte. Poetas e filósofos como Mallarmé e Valéry se debruçam sobre a *dança moderna* e enxergam nela a realização dos ideais modernos. Os coreógrafos e bailarinos não se ocuparam disso. Daí resulta o atraso nas produções acadêmicas.

Mais do que uma reflexão estética, a *dança moderna* é uma reflexão ontológica: valoriza o ser e sua atuação no mundo. A dança concretiza, assim, o papel ontológico do corpo. Os modernos trazem para a cena o homem e a existência, propondo novos corpos, o corpo que se quer. Nietzsche afirma que é a arte que dá sentido à existência, é o consolo metafísico.

Muitos bailarinos, além de produzir transformações estéticas na dança, trouxeram verdadeiras manifestações de culto ao corpo natural e livre, rebelando-se, à moda Rousseau, contra a sociedade industrializada e burguesa. Destacam-se nesta linha Duncan, que queria libertar de restrições o corpo e as emoções e lhes dar a possibilidade de se fundirem organicamente, e Laban, que pretendia resgatar toda a variedade dinâmica e espacial do corpo que a industrialização tirou da humanidade.

A descoberta dos precursores da *dança contemporânea*, como François Delsarte, Rudolf von Laban, Emile Jacques-Dalcroze, Isadora Duncan, Mary Wigman, entre outros, foi de grande importância para afirmar o corpo ontológico. Segundo Almeida (2006), uma das principais concepções desses teóricos e coreógrafos é que todo corpo, com suas anatomias e gestualidades

diversas, poderia dançar, poderia ser expressivo fora das convenções e técnicas já formalizadas para a dança. Para eles também a dança se constituía em um sentido ontológico, isto é, a dança doa sentidos intensos à vida.

A *dança contemporânea*, que propaga o corpo ontológico, tem como um de seus princípios a pesquisa de novas gestualidades e possibilidades corporais. As palavras de ordem são inovação e criação, seguindo os princípios de uma corporeidade múltipla.

1.2. O corpo na Semiótica

Luiz Tatit, em seu livro *Musicando a Semiótica* (1998), dedica um de seus capítulos ao “Corpo na semiótica e nas artes”. Nele, afirma que o ingresso do conceito de corpo na teoria semiótica decorre diretamente dos estudos dedicados à paixão. “Se todo texto pressupõe uma ação humana, não havia como apartá-lo do universo passional sob pena de vê-lo transformado em objeto de análise fictício, destituído de suas partes essenciais” (TATIT, 1998, p.33). Trata-se da presença do corpo na construção do sentido, uma incorporação teórica de um sujeito que percebe, sente, utiliza essas faculdades para promover uma reorganização do mundo com o qual se relaciona. Para o autor, os conceitos de *tensividade* e *foria* entram, dessa maneira, definitivamente na semiótica como verdadeiros dublês operacionais da noção de corpo.

Em *Semiótica das paixões*, o mundo transforma-se em sentido no interior do sujeito pela mediação de um corpo que percebe e acrescenta, nesse processo, uma fase de sensibilização. Para Merleau-Ponty:

A percepção não é uma ciência do mundo, não é nem mesmo um ato, uma tomada de posição deliberada; ela é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por eles. (MERLEAU-PONTY, 1999, p.6)

A semiótica, ao adotar também uma posição favorável ao perceptivo, postula a presença do *corpo próprio*.

É possível, para fazer menção a uma antiga proposição de Greimas (em *Semântica Estrutural*) – nomear ainda de outra forma esse dispositivo constituído pelos dois planos da linguagem, adotando decididamente uma posição favorável ao “perceptivo”. O plano da expressão será então chamado *exteroceptivo*, o plano do conteúdo, *interoceptivo*, e a posição assumida pelo sujeito da percepção, *proprioceptiva*, pois se trata, de fato, da posição de seu corpo imaginário e seu *corpo próprio*.

O *corpo próprio* é um invólucro sensível (uma fronteira) que determina, assim, um domínio interior e um domínio exterior. Seja qual for o lugar em que se desloca, ele determina, no mundo no qual toma uma posição, uma clivagem entre o *universo exteroceptivo*, *universo interoceptivo* e *universo proprioceptivo*; entre a percepção do mundo exterior, a percepção do mundo interior e as percepções das modificações do próprio invólucro-fronteira. Portanto, a cada nova posição, o corpo reconfigura a série “intero-extero-propriocepção”. (FONTANILLE, 2007, p.44)

De acordo com Fontanille (2007), o corpo sensível está no centro da função semiótica e o corpo próprio é o operador da reunião dos planos da linguagem. É possível, dessa forma, recuperar, no ato enunciativo de qualquer texto, uma memória do corpo, que toma uma posição, num mundo de percepções.

Na dança, o corpo está presente, de forma evidente, na enunciação e no enunciado. Ao dançar, o corpo constrói, ponto a ponto, os percursos de um texto. Não se trata de um corpo imaginário. O *corpo próprio*, termo proposto por Merleau-Ponty que a semiótica absorveu, pertence, na dança, simultaneamente, ao universo *exteroceptivo*, *interoceptivo* e *proprioceptivo*.

A corporeidade, em sua vigência, é o lugar da experiência, é a manifestação do ser sendo na dança, ao possibilitar que o corpo viva na linguagem a *presença*, trazendo em sua dimensão ontológica o acontecer poético da dança. Estudar semioticamente a dança é dar ao corpo um novo lugar epistemológico: o corpo deixa de se manifestar como potencialidade enunciativa e torna-se presença. O bailarino Ted Shawn afirma que “a Dança é a única arte na qual nós mesmos somos o material de que ela é feita”.

O movimento no corpo que dança é transitoriedade e traço que deixa marcas; impulso e contenção; é velocidade e lentidão; é imobilidade e ação. O movimento é matéria-prima da dança, visto que a torna real ao conferir a ela visibilidade. (DANTAS, 1999, p.30)

Para Fontanille (2007), a presença é uma qualidade sensível por excelência, é, portanto, uma primeira articulação semiótica da percepção:

Perceber algo – antes de reconhecer esse *algo* como uma figura pertencente a uma das macrossemióticas – é perceber mais ou menos intensamente uma *presença*. De fato, antes de identificar uma figura do mundo natural, ou ainda uma noção ou um sentimento, percebemos (ou “pressentimos”) sua presença, ou seja, algo que, por um lado, ocupa uma certa posição (relativa a nossa própria posição) e uma certa extensão e que, por outro lado, nos afeta com alguma intensidade. Algo, em suma, que orienta a nossa atenção, que a ela resiste ou a ela se oferece. (FONTANILLE, 2007, p.47)

O corpo na dança assume, assim, o lugar da ruptura de paradigmas, enfatizando a importância da linguagem no deslocamento que faz do corpo uma questão e não uma proposição. Ao compreendermos no corpo o espaço necessário para as questões, a corporeidade assume o lugar do diálogo, destacando o valor da linguagem na dança, onde o corpo está para além da aparência, transforma-se em presença, que mostra no vigor da ação o gesto essencial.

Ao deixar a linguagem trazer sentido na corporeidade é que o corpo na dança se mostra *poiesis*. A dança é o acontecer do ser, à medida que sujeito e objeto se fundem, algo que se parece com o acontecimento estético:

Essa delimitação explícita do conceito de corpo no modelo semiótico não impede que ele reapareça, camuflado, em outras formulações de seus principais teóricos. O campo privilegiado dessas definições oblíquas é o da estética. Aqui, segundo os semioticistas, a emoção revelaria algo próximo de uma nostalgia (ou espera) da tensividade fórica, instância que marca presença constante nos efeitos passionais dos discursos cotidianos, mas que só se expressa, de fato, em sua plenitude indiferenciada, nesses momentos de forte comoção estética. Tal plenitude – ou inteireza- que responderia a uma recuperação, por mais efêmera que fosse, das marcas de percepção e sensibilização do corpo, recebe da semiótica um tratamento pouco mais técnico. Tudo ocorre como se houvesse a supressão do núcleo sintático que distingue os actantes sujeito e objeto por meio de uma superposição (que, por vezes, dá origem a uma certa confusão) dessas funções, de tal maneira que poderíamos falar de “sincretismo actancial”. A manifestação figurativa mais frequente desse estado indiferenciado – ou mesmo invertido – das funções é a do sujeito tornando-se objeto das emoções produzidas pelo objeto estético. (TATIT, 1998, p. 40)

É, justamente, o que busca explicar Greimas em seu livro *Da Imperfeição* (2002): uma base teórica para compreender a emoção estética.

De acordo com Tatit (1998), o sincretismo actancial, que suspende a oposição sujeito/objeto e convoca os mecanismos de sensibilização, não difere muito da noção de corpo elaborada por Merleau-Ponty:

O corpo é, ao mesmo tempo, consciência e matéria, sujeito observador e objeto observado; é o terceiro termo que assegura a relação participativa entre sujeito e objeto, neutralizando suas funções sintáticas. (...) O corpo é uma ancoragem espaço-temporal que serve de ponto de referência central ao processo perceptivo. Faz do mundo sua extensão periférica na mesma medida que o mundo o possui como centro. (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 103-270, *In*: TATIT, 1998, p. 41)

Ora, o que é o corpo na *dança-espetáculo* se não um sujeito observador e um objeto observado, que neutraliza suas funções sintáticas e atua no centro, à medida que percebe o mundo? Para o semiótico Claude Zilberberg, o corpo é um conceito “extenso” no sentido postulado por Hjelmslev:

O corpo é sempre o centro, está sempre no centro e é nesse sentido que nós o caracterizamos como extenso: ele dirige o processo perceptivo; onde quer que se encontre, o corpo ocupa o mundo que o engloba. (ZILBERBERG, 1998, p. 176 e 177, *In*: TATIT, 1998, p. 41)

De acordo com Tatit (1998), não se pode conceber enunciação sem a participação de um corpo onipresente. Compete à atividade enunciativa, entretanto, dosar, consciente ou inconscientemente, o grau dessa participação. Na dança, não há como dosar, à medida que o corpo aparece na enunciação e evidencia sua presença na construção do sentido enunciado.

(...) Ao produzir uma forma artística, ou seja, ao se engajar na criação de um significante que mereça ser conservado, o sujeito está subvertendo a dinâmica natural de circulação de valores abstratos e propondo, em seu lugar, a materialização do instante enunciativo e, conseqüentemente, a perpetuação do corpo sensível (CORPO) na obra. (TATIT, 1998, p. 48)

O corpo é visto semioticamente, também, como *estrutura*, já que ostenta uma relação de reciprocidade com o mundo e pertence à ordem do *sempre*, ou seja, participa de uma relação de dependência e mantém uma dinâmica temporal (o sempre) (TATIT, 1998, p. 41).

Nota-se a importância dos componentes sensível e perceptivo, anteriores à cognição, como parte produtora do sentido na dança. A dança torna sensível, no corpo, a sensibilidade. Relembrando as palavras de Merleau-Ponty, “retornar às coisas mesmas é retornar a este mundo anterior ao conhecimento do qual o conhecimento sempre fala” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.4). Para Deleuze, o pensamento se faz no corpo e o corpo que dança se faz pensamento. Isadora Duncan é categórica: “se eu pudesse dizer a você o que desejo transmitir, não haveria necessidade de dançar” (DUNCAN, *in* LEMOS, 2005, p.1)

Outro aspecto apontado por Tatit (1998) caracteriza o corpo semioticamente:

Por fim, corpo é também a categoria que subsume uma relação de identidade entre sujeito e objeto, estabelecendo o sincretismo actancial já comentado. Esse estágio de junção plena (em que não se sabe onde termina o sujeito e começa o objeto) é precioso para se compreender o surgimento da dualidade como resolução do sincretismo e geração dos desequilíbrios que clamam pela reconquista do elemento uno por meio dos processos narrativos e aspectuais.

Corpo e junção constituem, portanto, respectivamente, a face material e a face abstrata da continuidade entre o sujeito e o objeto preconizado tanto por Merleau-Ponty como por Greimas no *De l'imperfection*. (TATIT, 1998, p. 42)

As contribuições de Greimas, Merleau-Ponty, Fontanille e Valéry mostram a importância de estudar o componente sensível da enunciação. O corpo é o lugar da manifestação das sensações. Os estudos semióticos sobre a sinestesia são, portanto, importantes para o pesquisador de dança, já que a sinestesia evidencia o componente sensível, além de possibilitar a diferenciação dos estilos da *dança-espetáculo*.

1.3. A sinestesia na dança

O perfume do cravo e o perfume da rosa são, em um primeiro momento, identificáveis como metonímias do cravo e da rosa, eles não se distinguem, do ponto de vista do modo de sua formação, das formas visuais lidas por alguém que conheça um pouco de flores. Ainda será necessário que as harmonias perfumadas, escondidas sob essas denominações de origem, desvelem ao sujeito suas coalescências e suas correspondências para guiá-lo, por fascinações atozes e exaltantes, em direção a novas significações resultantes de uma conjunção carnal e espiritual íntima, absorvente, com o sagrado. (GREIMAS, 2002, p.74)

Em textos em que a expressão não apenas exerce o papel de manifestar o conteúdo, mas também o de ampliá-lo, é necessário estudar as relações semissimbólicas 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 desenvolvida pela teoria semiótica.

Segundo o *Dicionário de Semiótica 2* os sistemas semissimbólicos 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.

A partir de trabalhos de Hjelmslev, fez-se distinção entre sistemas simbólicos e sistemas semióticos. Os sistemas simbólicos – como os sinais de trânsito – são linguagens cujos planos de expressão e de conteúdo estão em conformidade total. A cada elemento da expressão corresponde um – e somente um – elemento do conteúdo. Não é vantajoso para o estudioso distinguir o plano de expressão e o plano de conteúdo, já que ambos têm a mesma forma. Os sistemas semióticos, por sua vez, são linguagens nas quais não existe conformidade entre os planos. No sinal de trânsito, considerado um símbolo, a cor vermelha significa *pare*. Vista como um sistema semiótico, imersa em nossa cultura, a cor vermelha ganha múltiplas conotações: amor, sangue, rebeldia, visões políticas de esquerda, etc. É preciso, portanto, distinguir e estudar a articulação entre expressão e conteúdo.

As análises semióticas sobre artes plásticas, poesia, dança mostraram a importância de um terceiro tipo de sistema, os semissimbólicos ou poéticos, que se definem não mais pela conformidade entre elementos isolados dos dois planos, mas pela relação entre categorias do plano da expressão e categorias do plano de conteúdo, que criam uma espécie de microcódigo. Em um espetáculo como *A bela adormecida*, por exemplo, a cor branca do figurino associa-se ao sentido de pureza, já em *Giselle* representa a morte e também a pureza.

A *dança-espetáculo*, nessa perspectiva, é sempre semissimbólica e constitui um texto poético, à medida que não se verifica uma conformidade total entre os planos da expressão e do conteúdo. Para analisá-la, entretanto, como foi exposto na Introdução, deve-se admitir que em textos com função estética o plano da expressão tem suas virtualidades exacerbadas, e, portanto, a relação sensorial do sujeito com o objeto ganha importância. Será necessário, dessa maneira, analisar de que modo os canais sensoriais são mobilizados para constituir o sincretismo de linguagens em jogo em um espetáculo semissimbólico como a dança.

Para Floch, os sistemas semissimbólicos que se realizam em uma semiótica sincrética podem produzir relações sinestésicas:

Um sistema semissimbólico pode se realizar numa substância sonora ou visual ou outra (...); mas outros se realizam numa semiótica sincrética, numa pluralidade de substâncias, produzindo assim uma sinestesia. (FLOCH, *In*: GREIMAS & COURTÉS, 1986)³

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, como veremos a seguir. O sincretismo trata das diferentes substâncias de manifestação (BERTRAND, 1987).

³ GREIMAS, Algirdas Julien & COURTÉS. *Sémiotique 2: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1986. Verbete traduzido por Lucia Teixeira.

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

A percepção cotidiana quando ligada à sinestesia pode criar novos sentidos. Pode, dessa maneira, ser considerada o limite sensível a partir do qual se tenta o salto que se aproxima de um sentir articulado à afetividade profunda. Sendo assim, a copresença das sensações aparece como um enriquecimento da comunicação. Ou, nas palavras de Merleau-Ponty:

O *sentir* é esta comunicação vital com o mundo que o torna presente para nós como lugar familiar de nossa vida. É a ele que o objeto percebido e o sujeito que percebem devem sua espessura.

(...)

Não devemos destacar o sentir da afetividade e da motricidade, a fim de que ele não se torne apenas simples recepção de uma qualidade. (MERLEAU-PONTY, 1999, p.84-88)

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*. A dança faz a realização sinestésica do sincretismo ao utilizar, por exemplo, as substâncias auditivas (a música) e visuais (gestualidade, figurino, iluminação) articuladas por uma única enunciação.

Podemos reconhecer, dentro da dança, duas maneiras de manifestações sinestésicas: uma *sinestesia mostrada* e uma *sinestesia sentida* pelo enunciatário. Enquanto o estilo clássico apela para uma predominância da visão, ou seja, para uma sinestesia apenas mostrada, os demais estilos - o moderno e o contemporâneo - buscam uma sinestesia mostrada e sentida (principalmente pelo tato). Ou seja, os bailarinos modernos e contemporâneos dançam muitas vezes em superfícies distintas das convencionais, como por exemplo, em um palco com terra, molhado ou com vasos de porcelana, utilizam

objetos cênicos de modo interativo e não só utilitário. A gestualidade ganha, assim, novas possibilidades, de relação tátil entre o sujeito e o objeto.

As fotos a seguir com a Cia. de Dança Débora Colker ilustram as novas possibilidades gestuais criadas pela mudança de superfície. Na segunda fotografia, por exemplo, os bailarinos dançam em uma parede de escalada.



Apelo para o tato, bailarinos dançam em meio a vasos de porcelana

Com a Cia. Déborah Colker

(Disponível em: www.ciadeborahcolker.com.br)

Acessado em setembro de 2007)



Apelo para o tato, bailarinos dançam em uma parede de escalada

Com a Cia. Déborah Colker

(Disponível em: www.ciadeborahcolker.com.br

Acessado em setembro de 2007)

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 tatilidade, como podemos observar nas fotografias. 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, p.36).

A sinestesia afeta tanto o corpo do bailarino como o corpo do espectador:

O movimento do outro coloca em jogo a experiência do movimento do próprio observador: a informação visual gera, no espectador, uma experiência cinestésica [sic] imediata. O movimento se deixa reconhecer por um tipo de comportamento do espectador – alterações na sua postura, mudanças de atitude, movimentos que se insinuam no seu corpo. Assim, o olhar do espectador retoma o movimento dos bailarinos e os reune numa intenção motora, num movimento esboçado em seu próprio corpo: os movimentos dos bailarinos ressoam no corpo do espectador e a produção de sentido em um evento visual não deixará de proporcionar uma sensação do movimento no corpo do espectador. (DANTAS, 1999, p.116)

Trata-se do “contágio” da obra, para utilizar a expressão de Landowski (1999). Para o autor, do mesmo modo que a medicina deve se dirigir, em primeiro lugar, a modificar o ânimo do paciente para poder finalmente fazer efeito sobre o plano fisiológico, a eficácia de muitos textos é avaliada a partir de seu poder de contágio sobre o humor e, por consequência, sobre o corpo do espectador. Trata-se, nas palavras do autor:

(...) do *contágio*, esta forma de “fazer ser” que não está baseada na persuasão, mas sim no contato “corpo a corpo” entre actantes, ou ainda no interagir mútuo deles, cada um deles na presença imediata do outro. (LANDOWSKI, *In*: GREIMAS, 2002, p.149)

De acordo com Landowski, o contágio diz respeito a experiências nas quais se passa uma certa intelecção, uma certa emoção, uma certa sensação diretamente de um a outro, num contato direto e imediato num corpo-a-corpo entre sujeitos ou entre sujeito e objeto (c.f. FECHINE, s/d).

O mesmo se dá com a dança: a dança nos faz dançar. Quando assistimos a um bom espetáculo de dança, ele repercute em nosso corpo.

Mallarmé, poeta que se aventurou a pensar a dança esteticamente, mostra a força que o movimento exerce no espectador:

A bailarina somos nós que dançamos por ela, uma pura invenção do espírito estimulado pelo movimento que ela transporta. (MALLARMÉ, *In*: SASPORTES, 1983, p.33)

Segundo Greimas, essa profundidade sensível significa, entre outras coisas, intimidade. A dança, por seu caráter fortemente estético, busca a profundidade na conjunção plena entre o sujeito e o objeto. Essa é a relação que a *dança contemporânea*, por exemplo, procura estabelecer com seu público, o objeto estético ameaçando absorver o sujeito a qualquer momento. A apreciação, nesse caso, 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, p.70 e p.71).



Apelo para o tato, bailarinos dançam em um espaço inusitado
Com a Cia. Déborah Colker
(Disponível em: www.ciadeborahcolker.com.br
Acessado em setembro de 2007)

Evidentemente, nem a mudança brusca de isotopia⁴ 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 afirmam-se, assim, como um excedente de sentido.

⁴ A isotopia define-se como a recorrência de categorias sêmicas, quer sejam essas temáticas ou figurativas. (c.f. GREIMAS & COURTÈS, 2008 p.276)

1.4. Os efeitos estéticos

O poema é um objeto súbito
Os outros objetos já existiam

Mário Quintana

A abordagem da dimensão sensível da significação é, hoje, uma preocupação dos semioticistas, 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 essa vivência sensível opera transformações, é porque o arranjo estético produz quebras de estereótipos e de simulacros preconstituídos” (GREIMAS, 2002, p.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*.

Assim como o corpo foi examinado sob diferentes perspectivas, até ser visto como uma ontologia, as concepções do belo e da apreensão estética também anunciam diferentes visões da arte.

Para muitos críticos de arte, é no Renascimento que se dá a união teórica do belo com a arte, que perpassa a representação perfeita da natureza, a que a arte tem que se sujeitar, responsável por gerar a beleza artística.

Torna-se necessário encontrar nas obras de arte as marcas universais do Belo. Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) cria, então, uma nova disciplina filosófica com o objetivo de estudar o belo, denominada Estética.

A estética de Baumgarten inspirou-se, sobretudo, nas ideias de que a beleza e seu reflexo nas artes representam uma espécie de conhecimento proporcional à nossa sensibilidade, confuso e inferior ao conhecimento racional. Em grego, a palavra *aisthesis*, de onde derivou *estética*, significa o que é sensível ou o que se relaciona com a sensibilidade. Baumgarten definiu o Belo como a perfeição do conhecimento sensível (NUNES, 1999, p.12-13).

Coube à Fenomenologia, corrente filosófica de grande importância para os estudos da Semiótica, o papel de introduzir na Estética um critério a que devemos recorrer, antes de qualquer pressuposição acerca da natureza do

belo ou da arte: a intuição dos fenômenos vividos durante a experiência estética.

Tomando a palavra fenômeno no seu significado grego originário de *phainomenon* (o que aparece e se manifesta à consciência), a estética fenomenológica procura descrever os objetos e os valores de que temos imediata consciência (vivência) na contemplação das coisas belas, obras de arte inclusive, para intuir a essência do poético, do pictórico, do trágico, do cômico, do sublime etc.. (NUNES, 1999, p.14-15)

Para Bergson, a criação e a contemplação artísticas, conhecimento intuitivo, revelam-nos, por um instante apenas, o que a inteligência e a percepção ordinária ocultam. A Arte, seja qual for, restabelece a capacidade originária da percepção.

Para Mallarmé a dança é justamente a representação dessa intuição:

A dança seria então a mais *real* das artes, aquela que um poeta mais deveria invejar. A dança seria a representação mais espontânea de uma intuição. (MALLARMÉ, *In*: SASPORTES, 1983, p.34)

Essa representação da intuição estética pode ser definida semioticamente como uma fratura estética. 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, p.26)

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. Ressalta-se, assim, a relevância do dia a dia na construção do sentido. O estésico passa a ser o componente afetivo e sensível da experiência cotidiana.

Se estendermos as reflexões greimasianas para a arte da dança, podemos afirmar que é somente ao se libertar das “amarras” do cotidiano, que o artista se vê diante da possibilidade de “dizer o indizível, pintar o invisível”; no caso da dança, gesticular o ingesticulável.

Ao representar o irrepresentável, o coreógrafo oferece ao espectador o deslumbramento, que resulta na impossibilidade de este espectador dizer diretamente o que se passou, sua vista encontra-se ainda “golpeada pelo clarão demasiado brutal da luz”. O público se vê obrigado a se debruçar sobre o objeto, separando-se dele depois.

Para Greimas, o momento seguinte ao deslumbramento é a nostalgia da perfeição. Uma perfeição que, segundo o autor, 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; p.19)

Segundo os preceitos greimasianos, os elementos que constituem a apreensão estética levam em consideração, entre outros aspectos, além da 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, as escapatórias, e, por fim, a esperança de uma total conjunção por advir.

Greimas estabelece, dessa forma, dois grandes modos de produção de sentido: fraturas e escapatórias. A fratura gera a ruptura, a descontinuidade e a quebra, oriundas da imperfeição. As escapatórias dizem respeito à pregnância do objeto estético, uma espécie de “chamado” que a arte realiza:

A fratura é nossa penúria essencial – nossa imperfeição – e, por isso mesmo, o que “faz nascer a esperança de uma vida verdadeira”. As escapatórias são os chamados que a arte coloca diante de nós criando necessidades prementes sobre as quais a semiótica também deve se pronunciar. (DORRA, *in*: GREIMAS, 2002, p. 122)

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, p.34).

Uma reflexão de Umberto Eco sobre a experiência estética, retomada por Dantas, ajuda-nos a ilustrar como ocorre a fruição estética que uma obra de arte proporciona:

A experiência estética repousa na ambiguidade, que atrai a atenção do espectador, colocando-o em situação de, segundo Eco (1980), “orgasmo interpretativo”. Estar em orgasmo interpretativo significa entregar-se às diversidades e complexidades de sensações e de sentidos que a fruição de uma obra de arte proporciona. E é, ao mesmo tempo, deparar-se com um efeito de estranhamento, que por vezes desorienta e remete a uma situação inusitada. Esse efeito de estranhamento é quase uma incapacidade de reconhecer o objeto, o que nos obriga a olhá-lo de modo diverso do habitual. Como diz Eco (1980), a arte aumenta a dificuldade e a duração da percepção, descreve o objeto como se o visse pela primeira vez e sua função não é tornar mais próxima da nossa compreensão a significação que veicula, mas criar a percepção particular do objeto. (DANTAS, 1999, p.88)

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 seguem, uma diferenciação estética entre os três estilos de *dança-espetáculo*: a *dança clássica*, a *dança moderna* e a *dança contemporânea*.

1.5. As diferentes estéticas

O estudo dos efeitos estéticos, da sinestesia como parte produtora de sentido do discurso da dança, e do sincretismo, possibilita, entre outros aspectos, diferenciar estilos na *dança-espetáculo*. Neste estudo, estilo é

definido como sendo “a recorrência de traços de conteúdo e expressão, que produz um efeito de sentido de individualidade” (DISCINI, 2003, p.31).

Greimas em *Da Imperfeição*, ao falar do efeito estético na literatura, reconhece três diferentes tipos de estética: *estética da graça*, *estética da evanescência* e *estética da decomposição*.

Ao comentar o texto *Palomar* de Ítalo Calvino (1983), Greimas mostra de que modo a apreensão estética pode se transfigurar em uma visão sobrenatural, na qual o termo “visão” transforma-se em antônimo de realidade:

(...) O estremeamento, como concretização da estesia, encontra-se, pois, distribuído tanto sobre o sujeito quanto sobre o objeto e marca o sincretismo dos dois actantes, uma fusão momentânea do homem e do mundo, reunindo ao mesmo tempo, para dizer como Descartes, a paixão da alma e a do corpo.

Uma nova consulta ao dicionário permite compreender qual é o objeto dessa apreciação vibrante: trata-se, diz Calvino, da “consistência diversa da visão”. O dicionário nos ensina que, contrariamente à impressão que dá uma leitura superficial, a consistência não deve ser lida de maneira positivista, associada à “pele estendida” aflorada pelo olhar, mas que se trata da visão, isto é, numa primeira acepção, de uma “representação imaginária” e, em seguida, de uma “representação de origem sobrenatural”: inaugurada por um *guizzo* e terminada por um estremeamento, a apreensão estética é uma transfiguração do seio nu em uma visão sobrenatural. (GREIMAS, 2002, p.37)

De acordo com o autor, esse estremeamento como concretização da estesia acaba por criar uma estética da graça, que caracteriza um reino de beleza, semelhante ao que se verifica nas estéticas clássicas:

Sem dúvida, também aqui o classicismo de Calvino ultrapassa a beleza imóvel de um “sonho de pedra” para se apresentar como uma estética da *graça*, assinalada ao mesmo tempo pela linha curva e pelo movimento do olhar que a descreve, esse gesto do olhar realizado “de uma certa distância” - e não “a distância” como diz o tradutor para o francês – ou seja, “a uma boa distância”, abandonando, meio a contragosto, com ar de “protetor das artes”, esse objeto evanescente. A ruptura da isotopia estética e o retorno à “realidade” ocorrem, inevitavelmente, como a passagem do reino da beleza à república do gosto. (GREIMAS, 2002, p.38)

Na estética da graça, a perfeição estética encontra-se na boa medida, “a uma boa distância”, tanto temporal como espacial, do espectador em relação à

obra. Está situada no plano onírico e trata o imaginário como potencialidade de construção do objeto (GREIMAS, 2002, p.45).

Quando, ao contrário, a apreensão estética baseia-se em uma recusa da perfeição e da medida, assume-se a imperfeição como categoria estética. Greimas ilustra essa mudança com um poema de Valéry, que descreve a aproximação de um beijo⁵:

Com estas sentimentalidades, um pouco murchas, o leitor é finalmente convocado a uma meditação sobre a fragilidade do ser e, se ele for capaz, a uma apreensão estética da evanescência. (GREIMAS, 2002, p.45)

A imperfeição pode, ainda, traduzir-se em uma estética da decomposição, na qual se desvia a atenção para as partes, para o pequeno:

Esta 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: uma folha que cai, como diz Calvino em uma passagem japonizante de *Se um viajante em uma noite de inverno*, é um mundo em si. A obsessiva intenção de totalidade que praticamos pode ser substituída pela contemplação do infinitamente pequeno: *totus* ou *unus*, isso resulta no mesmo. (GREIMAS, 2002, p.52)

Se estendermos e adaptarmos as reflexões greimasianas aos estilos na *dança-espetáculo*, podemos conceituar cada um de acordo com a categorização proposta pelo autor, buscando correspondências entre as estéticas da graça, da evanescência e da decomposição com os estilos clássico, moderno e contemporâneo, respectivamente.

A estética da graça situa-se sobre o plano onírico, trata o imaginário como uma potencialidade de construção do objeto e exalta a beleza da espera, considerando-a como objeto da apreensão estética *per se* (GREIMAS, 2002, p.45).

⁵ Não apresse este ato terno/ Doçura de ser e de não ser/ Pois vivi de te esperar/ E meu coração não era senão teus passos. Paul Valéry, "Les pas". In: *Charmes*. (Euvres complètes I, Paris, Gallimard, 1957, p.120-121, in: GREIMAS, 2002, p.45).

A reflexão greimasiana no que diz respeito à estética da graça pode ser estendida perfeitamente à *dança clássica*: a beleza da espera é na *dança clássica* responsável por criar a atmosfera do onírico.

A *dança clássica* cria uma atmosfera onírica utilizando uma gestualidade vertical, predominantemente situada no nível alto, que é reafirmada com a utilização da sapatilha de ponta e com a utilização de saltos.

O ballet é a única forma de dança que não se limita às dimensões da terra, pois seus movimentos e figuras no ar são muitos e constantes. (ACHCAR, 1980, p. 41)



Cena do Balé *Dom Quixote*

Com Paloma Herrera

Figuras no ar, valorização do nível alto

(disponível no site www.kirov.com

Acessado em fevereiro de 2008)

Ao valorizar o nível alto, a *dança clássica* cria uma atmosfera de sonho, de algo inatingível, de distanciamento. Na maioria das vezes as bailarinas são levantadas por seus parceiros o mais alto possível. É como se o bailarino

clássico não quisesse tocar o chão e sim planar com leveza. O uso da sapatilha de ponta também garante a verticalidade da movimentação e um menor contato com o solo. Ao sair do chão, ganha-se o onírico. E tudo isso é feito com a beleza de se saber o que esperar, utilizando o princípio do *canon*, isto é, o mesmo movimento é realizado por todo o corpo de baile, mas um ocorre após o outro. O espectador espera o movimento seguinte no conforto de saber o que esperar.



Cena do Balé *O Lago dos Cisnes*

Ballet Nacional de Cuba

Corpo de baile em *canon*

(disponível no site www.balletcuba.cult.cu

Acessado em fevereiro de 2008)

As categorias de predominância do plano alto e de verticalidade da gestualidade, no plano da expressão, associam-se aos sentidos de distanciamento e sonho, no plano do conteúdo, estabelecendo relações semissimbólicas entre os planos e garantindo a poeticidade.

O classicismo busca, assim, uma estética da “perfeição”, da *espera esperada*, em que o olhar do público é conduzido pelo coreógrafo, que dirige o olhar para os solistas ou para o corpo de baile em *canon*. 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.

A foto que segue procura ilustrar como se apresenta a estética da graça, dentro do discurso da *dança clássica*. Trata-se de uma fotografia do espetáculo *O Lago dos Cisnes*, interpretado pelo American Ballet Theatre, que mostra o corpo de baile. Há nela uma nítida preocupação em deixar o público imerso em um mundo dos sonhos, do distante. A plateia sentada nas poltronas do teatro é convidada a contemplar a obra e não a interagir com ela. O olhar do público é direcionado e as simetrias criam *esperas esperadas*.



O Lago dos Cisnes

Corpo de baile do American Ballet Theatre

(Disponível em: www.abt.org)

Acessado em novembro de 2007)

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, um chamado para o tato, criando-se uma sinestesia sentida. Ao contrário de uma estética da graça que propõe um distanciamento do sujeito em relação à obra, procura-se uma *estética da evanescência*, que desfaz a separação e gradativamente chega à conjunção do sujeito com o objeto estético.



Estética da evanescência – *dança moderna*

Martha Graham

(Disponível em: <http://3.bp.blogspot.com>

Acessado em março de 2010)

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. Enquanto a *estética clássica* busca o relaxamento definitivo no *deslumbramento* da perfeição, as

estéticas modernas e contemporâneas buscam-no na *imperfeição* (GREIMAS, 2002, p.30).

Segundo Greimas, essa abordagem de remontar às nascentes do fenômeno desemboca na *decomposição* completa do que inicialmente foi percebido como uma totalidade constituída (GREIMAS, 2002, p.51).

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 o sujeito, na apreensão estética, é convidado a contemplar a obra, e o objeto solicitado se dirige às vezes na sua direção, para os contemporâneos é o objeto que é “pregnante”, que atrai o sujeito, 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, p.51). 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, p.85).



A sinestesia sentida pelos bailarinos

Com a Cia. de dança Pina Bausch
(Foto disponível no [site www.pinabausch.de](http://www.pinabausch.de)
Acessada em julho de 2006)

A fotografia da Cia. de dança Pina Bausch exemplifica como se dá a sinestesia sentida tanto pelos bailarinos como pelo espectador. Nesse espetáculo de Pina Bausch, os bailarinos dançam em meio a rosas. Além do tato, percebe-se também um apelo ao olfato, uma vez que as rosas exalam perfume, o que acrescenta à percepção mais um sentido.

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” desse simulacro, o que é um modo de decompor.

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 se retendo senão o efêmero -, mediante uma redução do espaço - atribuindo 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, assim, uma “espera esperada”, o moderno, “a espera inesperada” e o contemporâneo, “a 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*.

Capítulo 2

O sincretismo na dança

Este capítulo inicia-se com uma discussão teórica sobre o texto sincrético, para depois abordar o sincretismo na *dança-espetáculo*, quando trataremos dos diferentes elementos presentes no discurso da dança – a gestualidade, a música, a iluminação, o figurino e o cenário. Em seguida, procuraremos estabelecer as estratégias de sincretização desses elementos numa unidade de sentido.

Os efeitos estéticos do discurso da *dança-espetáculo* manifestam-se sob a forma de uma semiótica sincrética, ou seja, no plano de expressão diferentes canais sensoriais são convocados à leitura do texto da dança, a partir da convocação dos diversos elementos que compõem sua manifestação. O coreógrafo, que manipula os diferentes elementos – gestual, musical, cenográfico, de iluminação, etc. – opera com a ideia de movimento, que entrelaça e põe em relação sincrética todos os elementos e linguagens envolvidas na dança.

A *dança-espetáculo* é bastante rica para fazer reflexões sobre como acontece o próprio sincretismo semiótico. Não se trata de uma mera soma de partes, mas de uma única enunciação manifestada por várias semióticas:

Já a abordagem da semiótica discursiva designa como sincrético um objeto que, acionando várias linguagens de manifestação, está submetido, como texto, a uma enunciação única que confere unidade à variação. (TEIXEIRA, 2008, p.169-198)

De acordo com Teixeira (2008), o prefixo *sin-* já traz o sentido de unidade e integração. Ao fazer a distinção entre as linguagens multimodais (conceito proposto pela semiótica social) e as linguagens sincréticas, a autora afirma:

Começemos pelos elementos de composição *multi-* e *sin-*: se o primeiro contém a ideia de quantidade e dispersão, o segundo acolhe os sentidos de unidade e integração. Uma superfície textual como a de uma capa de revista pode ser observada a partir das

diferentes linguagens que a constituem, com suas particularidades indicando direções várias do sentido que são, em seguida, integradas numa interpretação que articule paralelismos de procedimentos e confira ao objeto um efeito de unidade. Pode, com outra base teórica, ser considerada já de partida uma unidade construída por uma estratégia enunciativa integradora que, ao mobilizar diferentes linguagens, potencializou e, ao mesmo tempo, diluiu o que cada código tem de particular, para permitir a manifestação de uma outra coisa, um texto verbovisual em que os elementos se articulam segundo um ritmo, variações de tonicidade, gradações etc.

(...)

Tal diferença se acentua se continuamos a analisar as denominações *multimodal* e *sincrético*. Enquanto *modal* refere-se a modo, maneira, modalidade, *crethos* tem origem e sentido mais complexos: “*krétizó* 'agir como um cretense, p.ext., agir como um velhaco, ser impostor', pelo fr. *syncrétisme* (1611) 'união de dois antigos inimigos contra uma terceira pessoa'”, segundo explica o dicionário Houaiss. A palavra sincretismo ganha mais adiante o sentido de fusão de elementos diversos, variados, numa unidade. (TEIXEIRA, 2008, p.169-198)

O conceito de sincretismo sempre foi uma preocupação para os semioticistas. Floch (1986), semioticista francês, destaca-se, inicialmente, como o pesquisador que buscou dar maior precisão ao termo. É o que ressalta Fiorin:

Entretanto, a Semiótica narrativa e discursiva interessou-se pelas linguagens complexas desde muito cedo, pois, na esteira das proposições saussurianas, ela sempre se concebeu como uma teoria geral da significação e, por isso, estabeleceu, em sua origem, o postulado da unicidade do sentido, reconhecendo que ele poderia manifestar-se por diferentes semióticas ou por diversas semióticas ao mesmo tempo. Já em 1979, em *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, obra em que Greimas e Courtés buscam compendiar as aquisições da Semiótica até então, no verbete sincretismo, definem-se essas linguagens complexas: “serão consideradas sincréticas as semióticas que empregam várias linguagens de manifestação”. O conceito de sincretismo, tomado de Hjelmslev, tinha várias consequências teóricas. A definição de Greimas e Courtés era imprecisa, não extraía do conceito hjelmsleviano todos os efeitos e era necessário refiná-la.

Foi o que tentou fazer Jean-Marie Floch no segundo tomo do *Sémiotique Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, publicado em 1986. (FIORIN, *In*: BEVIDAS, 2006, p.4)

Fiorin, contudo, em seu artigo “Para uma definição das linguagens sincréticas” (*in*: OLIVEIRA; TEIXEIRA, 2009, p.15-40), afirma que a postulação de

Floch do conceito de sincretismo como “uma pluralidade de substância para uma forma única” (c.f. FLOCH, 1986, p.218) deve ser revista de acordo com os postulados de Hjelmslev. O autor diz:

A sincretização, de que fala Floch, é um mecanismo de enunciação. Assim, como mostra o semiótico francês, não há para um dado enunciado sincrético, uma enunciação visual, uma enunciação verbal, uma enunciação gestual, etc. Se houvesse uma enunciação para cada linguagem, o resultado seria colocar uma linguagem ao lado da outra, sem que houvesse uma superposição da forma da expressão e, por conseguinte, sem que dela resultasse um sincretismo. Ao contrário, temos uma única enunciação sincrética, realizada por um mesmo enunciador, que recorre a uma pluralidade de linguagens de manifestação para construir um texto sincrético. Essa enunciação constitui uma estratégia global de comunicação, que se vale de diferentes substâncias para manifestar, na textualização, um conteúdo e uma forma da expressão. (FIORIN, *in*: OLIVEIRA; TEIXEIRA, 2009, p.37 e 38)

Dessa forma, de acordo com Fiorin, (2009, p.37), nas semióticas sincréticas, o sincretismo não é somente do conteúdo, mas é também da forma da expressão:

O sincretismo da forma de expressão é, assim, o estabelecimento de uma forma de expressão distinta da forma de expressão de cada uma das semióticas que entram em sincretismo, pois os traços particulares de cada uma delas deixam de ser levados em conta. (FIORIN, *in*: OLIVEIRA; TEIXEIRA, 2009, p.37)

Para examinar o texto sincrético, portanto, devemos observar como ele se manifesta em sua estratégia global. Em outras palavras, devemos buscar a maneira como os elementos se articulam em uma ordem paradigmática:

Não se trata mais de organizar as unidades audiovisuais considerando apenas a sua sequencialidade, mas de concebê-la a partir da lógica da simultaneidade. Se, orientados antes pelo princípio da sequencialidade, os discursos se articulam dando ênfase à ordem sintagmática (modalidade articulatória do e...e), pautados agora pela simultaneidade, os diferentes elementos podem se acumular na tela a partir de uma organização paradigmática (eixo do ou...ou), cujo sentido está justamente na articulação, ao mesmo tempo, de todos eles (dando origem à forma única proposta por Floch). (FECHINE, *in*: OLIVEIRA; TEIXEIRA, 2009, p.329)

Para descrever a produção de sentido do texto sincrético, a partir dessa acumulação vertical de ordem paradigmática, deve-se admitir, ainda, o conceito de superposição de linguagens, proposto por Greimas, no *Dicionário de Semiótica*, no qual o autor afirma que “pode-se considerar o sincretismo como o procedimento (ou o seu resultado) que consiste em estabelecer, por superposição, uma relação entre dois (ou vários) termos ou categorias heterogêneas, cobrindo-os com o auxílio de uma grandeza semiótica (ou linguística) (GREIMAS & COURTÊS, 2008, p. 467).

De acordo com Fiorin (2009), a primeira condição para a existência de uma semiótica sincrética é, justamente, a superposição dos conteúdos, mas não a da expressão, já que a forma da expressão sincrética deve ser considerada como uma totalidade.

Para analisar o discurso da *dança-espetáculo*, partiremos de uma organização didática que descreverá cada componente do sincretismo. Com isto, pretendemos observar as recorrências e contrastes que estabelecem as diferenças de sentido entre os três estilos de dança. Consideraremos o movimento como a força coesiva do sincretismo nos diferentes estilos. Haverá uma reiteração dessa força aglutinadora nos cinco elementos constituintes dos enunciados sincréticos e uma sobreposição de categorias descritivas que permitirá caracterizar cada estilo.

Neste trabalho, ainda para fins didáticos, analisaremos os diferentes componentes da linguagem da dança, sem discutir seu caráter de linguagem. Assim, gestualidade e música são considerados, em trabalhos já desenvolvidos em semiótica, como linguagens. Outros elementos, como cenário, figurinos e iluminação, que se agregam à gestualidade e à música, serão aqui tratados como componentes desse sincretismo, uma vez que agregam materialidade significativa e conteúdos para a constituição do sentido da *dança-espetáculo*.

O movimento na dança pode ser estudado a partir de dois grandes paradigmas: espaço e tempo, que irão aparecer como responsáveis por garantir a relação entre os elementos do sincretismo semiótico. Observamos que em todas as linguagens envolvidas no discurso da *dança-espetáculo*, o espaço e o tempo são responsáveis por criar o movimento, que não ocorre apenas na gestualidade, mas também na música, na iluminação, no figurino e nos cenários.

O espaço e o tempo funcionam, assim, como categorias extensas, nos termos propostos pela semiótica tensiva:

(...) a tensividade é o lugar imaginário em que a intensidade – ou seja, os estados de alma, o sensível – e a extensidade – isto é, os estados de coisas, o inteligível – unem-se uma a outra; (...)

O relevo emprestado à intensidade e à extensidade justifica-se por suas respectivas constituições: (i) a intensidade une o andamento e a tonicidade; (ii) a extensidade, a temporalidade e a espacialidade. (...) A extensidade diz respeito à extensão do campo controlado pela intensidade, porém com uma ressalva: que a extensão desse campo é em primeiro lugar temporal, dado que o tempo humano, o tempo discursivo está sempre além do tempo. (ZILBERBERG, 2006, p.3-4)

Na dança, a imersão em um tempo/espaço é descontinuada pelo movimento. O movimento na *dança-espetáculo* ganha sentido na intensidade de elementos como a dinâmica e a luz. É nesses movimentos pontuados de intensidade que há os apelos sensoriais – visuais, auditivos, táteis, olfativos – que são diluídos na iluminação e na dinâmica e recortados nos figurinos, maquiagens, sons, ruídos. Assim, o movimento na dança acolhe a diluição e o contorno, a tonicidade e a atonicidade etc. O corpo do bailarino e do espectador vivenciam essa comunhão sensorial.

Em nota de rodapé Fiorin (2009, p.38) ressalta que Floch chama a atenção para que, em certos casos, os procedimentos de sincretização dependem realmente de verdadeiras sinestésias. Ao falar de sinestésias, Floch afirma que elas “se caracterizam por um plano da expressão em que uma mesma forma se encarrega de várias matérias” (1986, p.219). Embora Fiorin nos alerte para que se examine essa questão com muito cuidado, a problemática da sinestesia é um ponto crucial no estudo da linguagem da dança, como pudemos observar no Capítulo1 e não pode, portanto, ser deixada de lado no estudo das linguagens que compõem a *dança-espetáculo*. As sinestésias estão intrinsecamente ligadas ao sincretismo.

(...) Uma superposição semelhante entre impressões sensoriais provocadas por elementos das diferentes substâncias da expressão produz também uma apreensão nos mesmos moldes, uma “dupla apreensão – uma verdadeira sinestesia, desde que esse conceito seja compreendido como um estímulo de um sentido pelo

outro, a partir justamente da convocação de uma “matéria” pela outra, da atribuição de sentido de uma por meio da outra. Surge, desse modo, um sentido sensível, um sensível *outro* que não está localizado apenas na música (sons) ou na imagem, mas naquilo em que uma “contagia” a outra, nas “qualidades” que uma “matéria” transfere à outra, no modo como um sistema participa do outro. (FECHINE, *in*: OLIVEIRA; TEIXEIRA, 2009, p.329)

2.1. A gestualidade

Garaudy, filósofo contemporâneo que se dedicou, em seu livro *Dançar a vida* (1980), ao estudo da dança, afirma que a “dança é a arquitetura visível”. Embora utilizando uma definição redundante e metafórica, chama atenção para o fato de que a gestualidade na dança, apesar de extremamente visível, não oferece uma sistematização que possa dar conta dos diferentes estilos. A *dança clássica* apresenta escolas com técnicas bem sistematizadas, mas a *dança moderna* e a *dança contemporânea*, muitas vezes confundidas com seus criadores, não possuem uma regra fechada, daí a dificuldade de sistematização.

Na *dança clássica* temos métodos de ensino, desenvolvidos por diversas escolas – francesa (método francês), russa (método Vaganova), cubana (método cubano), inglesa (método Royal), italiana (método Cecchetti) e dinamarquesa (método Bournonville), que apresentam pequenas variações, comparáveis ao sotaque dentro de uma única língua, isto é, a gramática é a da *dança clássica* e as variantes não colocam em xeque o entendimento da “língua”.

O mesmo não ocorre com a *dança moderna* e a *dança contemporânea*. Por não acreditarem em uma forma única, aumentam o leque de possibilidades de variação do movimento, fazendo surgir “novas línguas”, que recebem o nome de seus muitos criadores, para citar alguns exemplos: Isadora Duncan, Martha Graham, Doris Humphrey, Mary Wigman, Rudolf Laban, Alwin Ailey, Pina Bausch, David Parsons, Maguy Marin, Merce Cunningham e os brasileiros – Márika Gidali e Décio Otero, Henrique Rodvalho, os irmãos Pederneiras, Débora Colker, entre muitos outros.

Na dança contemporânea, cada coreógrafo define seus métodos, não há possibilidade de definir uma técnica única que a manifeste. Muitas vezes, os bailarinos se tornam pesquisadores e evidenciam que a dança é a arte em que o sujeito e o objeto da reflexão são o próprio corpo, é o artista e a obra de arte ao mesmo tempo: o próprio corpo é o coreógrafo.

O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força artística de toda a natureza, para a deliciosa satisfação do Uno-primordial, revela-se aqui sob o frêmito da embriaguez. (NIETZSCHE, 2003, p.31)

Dada essa enorme diversidade de possibilidades gestuais, dentro da *dança-espetáculo*, é uma tarefa bastante complexa buscar uma sistematização que possa dar conta de tantas vertentes. Alguns estudiosos, entre eles Helenita Sá Earp e Rudolf von Laban, buscaram definir os fundamentos da dança, que expõem os princípios da ação corporal. Baseiam-se em cinco parâmetros, os referenciais básicos do corpo que dança. São eles: *movimento*, *espaço*, *forma*, *dinâmica* e *tempo*. Esses parâmetros funcionam sob as mesmas leis e princípios que regem a natureza, vistas do ponto de vista da física, da matemática, da geometria, da química e da biologia.

Em nosso estudo, resgataremos essa formulação a partir de um olhar semiótico, buscando relacioná-la aos diferentes estilos da dança, somando ao referencial teórico, proposto por Sá Earp e Laban, uma categorização, ainda não realizada, de como os parâmetros se manifestam na *dança clássica*, na *dança moderna* e na *dança contemporânea*, ora por oposições, ora por gradações.

O parâmetro do movimento refere-se à gestualidade e serve de base para os demais parâmetros. Para Sá Earp (1989), “movimento é mudança”. Semioticamente, mudança é transformação. É passar de um estado narrativo a outro. Existem dois estados do movimento: potencial e liberado. O movimento potencial é latente, não percebido visualmente. Trata-se de um repouso aparente. Já o movimento liberado é aparente, visualiza-se o deslocamento do corpo global ou de suas partes. Temos aí uma importante oposição entre o que é visível e o que não é visível na movimentação. A gestualidade na dança

caracteriza-se, dessa forma, a partir de uma tensão entre a gestualidade aparente e a gestualidade latente. Os três estilos abordados utilizam essa tensão, o que os diferencia é a duração entre as passagens de um movimento para o outro.

O movimento potencial é responsável por anunciar o porvir. A *dança moderna* e a *dança contemporânea*, de maneira geral, não sustentam a parada e transitam entre o movimento potencial e o movimento liberado com bastante rapidez, aproximando-se, portanto, de uma gestualidade cotidiana. A *dança clássica*, ao deixar o corpo de baile em uma mesma posição durante alguns segundos, sugere o efeito de sentido contrário, de que os bailarinos encontram-se parados e em repouso. A fotografia a seguir mostra o corpo de baile estático.



Corpo de baile (movimento potencial)

Em *La Bayadère*

(disponível no site www.ballerinagallery.com

Acessado em junho de 2008)

Esse repouso, no entanto, é aparente. Há uma interiorização da energia – a latência – que é garantida pelo movimento respiratório, pela sustentação muscular. Para Valéry (2003):

Veem-se, nos balés, instantes de imobilização do conjunto, durante os quais o agrupamento dos dançarinos propõe aos olhares um cenário fixo, mas não durável, um sistema de corpos vivos repentinamente congelados em suas atitudes, que oferece uma imagem singular de instabilidade. Os sujeitos estão como que presos em poses bastante distantes daquelas que a mecânica e as forças humanas permitem manter... ou imaginar outra coisa.

Daí resulta esta maravilhosa impressão: que no Universo da Dança o repouso não tem lugar: a imobilidade é coisa imposta e forçada, estado de passagem e quase de violência, enquanto os saltos, os passos contados, as pontas, o *entrechat* ou as rotações vertiginosas são maneiras completamente naturais de ser e fazer. Mas, no Universo ordinário e comum, os atos são apenas transições, e toda a energia que por vezes neles aplicamos só é empregada para esgotar alguma tarefa, sem repetição e sem regeneração de si mesma, pelo impulso de um corpo *sobre-excitado*. (VALÉRY, 2003, p.37)

Essa tensão entre os movimentos que anunciam o porvir e os movimentos aparentes mostram que na dança não existe movimento findo, ou nas palavras de Valéry: “que no universo da dança o repouso não tem lugar”. A parada dá ao movimento um novo sentido, uma outra direção, que resulta no estranhamento, tão imprescindível à apreensão estética

Tatit, em seu artigo “A duração estética” (cf. LANDOWSKI, 1999, p.195-209), afirma que a duração está intrínseca na fratura estética, ainda que apareça como uma *realidade escondida*:

Dentre os pontos enigmáticos contidos em *De l'imperfection*, destacaremos neste artigo o tratamento que Greimas dispensa à *duração*, chamando-a por vezes de “realidade escondida” ou de “ser escondido”, num contexto de “parada do tempo”, durante a qual surgem os sinais de estesia na forma de “esperança de uma vida verdadeira” ou “de uma fusão total do sujeito e do objeto”. Queremos sublinhar, desde já, que o conceito de duração como tal não chega a se manifestar na escrita do semioticista, talvez por constituir mais uma realidade escondida, desta feita pela ênfase atribuída à noção de *fratura* que serve de tema geral a toda a primeira parte da obra. (TATIT, in: LANDOWSKI, 1999, p.196)

A apreensão estética ocorre em um determinado intervalo de tempo, onde o sujeito está diante de um acontecimento extraordinário:

Esta obra de Greimas detém-se, realmente, na espessura da fratura, no intervalo de tempo em que o sujeito depara com um acontecimento extraordinário, que o retira de seu universo de previsibilidades e o encanta a partir de possibilidades (ou promessas) juntas. Não se trata de uma parada como demarcação mas como segmentação, como continuação da parada, nem que seja por um lapso mínimo de tempo. (TATIT, *in*: LANDOWSKI, 1999, p.197-198)

A “parada” significa uma desaceleração, uma ampliação do instante enunciativo, em que se instaura uma duração, que se traduz em uma espera de conjunção plena entre o sujeito e o objeto:

A continuação da parada constitui, portanto, o lugar teórico privilegiado por essas últimas descrições greimasianas: não é propriamente a surpresa (parada da continuação) que provoca o efeito estético, mas sua desaceleração, ou seja, o restabelecimento de uma duração mínima, ao longo da qual flexibilizam-se as funções de sujeito e objeto e vislumbra-se a possibilidade de plenitude conjunta (TATIT, *in*: DORRA, 1999, p.198).

Para criar o efeito de sentido do sublime, a *dança clássica* sustenta a parada, prolongando o convívio entre o sujeito e o objeto estético. A separação é lenta e responsável por criar esperas esperadas:

Podemos ter, em sentido totalmente inverso, o esforço do sujeito em prolongar seu tempo de convívio com o objeto. Nesse caso, a grande aliada é a duração, o tempo do *não ainda*. Essa expressão indica que, apesar da permanência de um determinado estado, este caminha inexoravelmente para a sua própria extinção. No entanto, enquanto durar, carrega o sabor da eternidade típico dos momentos de plenitude, em que sujeito e objeto tornam-se, concomitantemente, ativos e passivos, numa relação transitiva despida de embaraços. A imagem da apreensão estética como um instante sublime, que se destaca das imperfeições do cotidiano, ilustra bem o encanto dessas pequenas durações e não deixa de revelar também o esforço do sujeito em prolongá-las. (TATIT, 1998, p.57)

Já as estéticas da imperfeição vão transitar entre a parada e a ausência da parada. Enquanto a *dança moderna* transita em uma velocidade moderada, a *dança contemporânea* transita rapidamente, criando um efeito de aceleração, o que se traduz em uma ameaça do objeto acabar escapando do sujeito:

Tudo ocorre como se nossa vida afetiva fosse do *já* ao *não ainda* – ou vice-versa – modulando os adiantamentos e os atrasos de acordo com a capacidade do sujeito de tolerar o inesperado e programar a espera. Note-se que ambas as noções (a surpresa e a espera), mesmo em suas disposições extremas, pressupõem um certo equilíbrio das funções de sujeito e de objeto. Se este for rápido demais, a ponto de ultrapassar a esfera daquilo que conhecemos como surpresa acaba perdendo seus contornos de identidade e, conseqüentemente, o objeto escapa do sujeito. Podemos nos limitar ao exemplo de algumas formas de manifestação da vanguarda artística, em que o produto estético, de tão novo e imprevisível, nem chega a ingressar no campo de percepção do espectador: é a instalação que se quer foi notada no salão de artes plásticas ou a música que não se ouviu. Em outras palavras, para além da surpresa, o excesso de instantaneidade confunde os limites de identificação do objeto de tal maneira que adentramos repentinamente na escuridão e no silêncio. (TATIT, 1998, p.54)

Esquematizando, do ponto de vista da duração do movimento potencial em dança, temos:

Duração (Tempo)	Dança Clássica	Dança Moderna	Dança Contemporânea
Movimento Potencial	Sustenta a parada (desaceleração)	Transita moderadamente entre a parada e a ausência da parada	Transita rapidamente entre a parada e a ausência da parada (aceleração)

É justamente a procura de uma duração satisfatória, seja ela rápida, moderada ou lenta, ou de uma distância ideal, que define a duração espaço-temporal entre sujeito e objeto, que, por sua vez, é manipulada diferentemente, nos três estilos, como evidencia o quadro acima.

No estado liberado, existem dois tipos de movimentos, que são denominados movimentos básicos. São eles: as *rotações* e as *translações*. (GUALTER, 2000, p.1)⁶. A *rotação* é caracterizada pelo movimento de um segmento do corpo em torno do seu próprio eixo. E a *translação* trata do deslocamento no espaço. É caracterizada pelo deslocamento de um segmento em relação a outro, alterando distâncias e angulações (GUALTER, 2000, p.2).

As rotações e as translações podem acontecer em relação aos segmentos, os chamados movimentos segmentares, ou ao corpo global, que atua nas famílias da dança. As famílias da dança dizem respeito às transferências, locomoções, saltos, voltas, quedas e elevações e aparecem nos três estilos – clássico, moderno e contemporâneo – caracterizando uma gestualidade específica da *dança-espetáculo*.

Para Earp (2000), os *movimentos segmentares* referem-se aos movimentos das partes do corpo. Trata-se das possibilidades articulares da cabeça e da face, da cintura escapular, da coluna, do tronco, da cintura pélvica, dos membros superiores e seus segmentos – braço, antebraço, punho, dedos das mãos – e dos membros inferiores e seus segmentos – coxa, perna, tornozelo e dedos dos pés.

Os movimentos segmentares são pouco explorados na *dança clássica*. As mãos e os pés clássicos acompanham a linha do braço ou da perna, dando continuidade à forma. As terminações, tanto dos pés como das mãos, dão uma ideia de infinito, ou seja, de que aquela linha não termina e que é extremamente alongada, como um prolongamento do corpo.

⁶ EARP, Ana Célia. Orientação para aplicação do conteúdo programático da disciplina *Fundamentos da Dança do curso de pós-graduação lato-sensu de dança-educação do Departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física e Desportos da Universidade Federal do Rio de Janeiro*. Apud GUALTER, Kátia. Rio de Janeiro: 2000.

Assim, extremidade, em *dança clássica*, significa extensão e não segmentação. Valéry (2003) mostra a exaltação de Sócrates ao observar uma bailarina clássica:

Sócrates: “E o corpo, que é o que é, eis que não pode mais se conter na extensão! (...) sendo coisa, explode em acontecimentos. Exalta-se! (p.58)



Linhas alongadas, extensão

(disponível no site <http://dancando100parar.zip.net/images/Atitudezao.jpg>

Acessado em outubro de 2009)

Na *dança moderna* a segmentação é responsável pela quebra da linha. Ocorre, principalmente, nas extremidades e na contração abdominal, proposta por Martha Graham. Trata-se de uma ruptura com a linha alongada da *dança clássica*.



Martha Graham

Quebra da linha nas extremidades

(disponível no site <http://4.bp.blogspot.com>

Acessado em março de 2010)

Na *dança contemporânea* há uma exacerbação da quebra da linha, que deixa de ocorrer apenas nas extremidades e na contração abdominal como ocorre na *dança moderna*, e passa a se manifestar em qualquer parte do corpo, o que resulta na decomposição do movimento. O coreógrafo contemporâneo busca explorar ao máximo os movimentos segmentares.



Decomposição do movimento

Grupo Corpo em 21

(disponível no site www.grupocorpo.com.br

Acessado em março de 2010)

Isto não significa dizer que a *dança clássica* não utiliza os movimentos segmentares. Trata-se apenas de efeitos de sentido que buscam a continuidade da linha e não a descontinuidade provocada pela segmentação.

Temos uma importante oposição entre *continuidade* (*dança clássica*) versus *descontinuidade* (*dança moderna* e *dança contemporânea*), que também irá ocorrer em outras linguagens, como a música por exemplo.

Movimentos Segmentares	Dança Clássica	Dança Moderna	Dança Contemporânea
Plano da Expressão	Continuidade da linha (extensa)	Descontinuidade da linha (intensa)	Descontinuidade da linha (intensa)
Plano do Conteúdo	prolongamento	quebra	decomposição

O quadro mostra que a continuidade da linha na *dança* clássica garante o prolongamento das extremidades, já a descontinuidade da linha tem efeitos de sentidos diferentes na *dança moderna* e na *dança contemporânea*: para os modernos, significa quebra e, para os contemporâneos, decomposição por excesso de movimentos segmentares de diferentes partes do corpo.

Da mesma forma que é possível distinguir os estilos da *dança-espetáculo* a partir da utilização das partes do corpo, o mesmo ocorre quando observamos o corpo global (famílias da dança).

Nos três estilos da *dança-espetáculo*, que estamos analisando, as famílias da dança são utilizadas de maneiras diferentes. As transferências, as locomoções e as voltas, de modo geral, são muito recorrentes em todos os espetáculos, o que demonstra que esses três elementos são inerentes ao discurso da *dança-espetáculo*. Os saltos, por exemplo, aparecem nos três estilos, mas são mais recorrentes na *dança* clássica. As quedas, no entanto, quase não aparecem na *dança* clássica, quando são utilizadas estão mais relacionadas às partes teatrais, à pantomima, em que o príncipe cai diante da princesa morta, por exemplo. Isto porque a *dança* clássica busca a

verticalização do movimento e o menor ponto de contato possível com o solo. Já a *dança moderna* e a *dança contemporânea* trabalham com a tensão queda/elevação, cedendo à atuação da gravidade ou atuando contra ela.



Quedas na *Dança contemporânea*

Grupo Corpo em Ongotô

(disponível no site www.grupocorpo.com.br

Acessado em maio de 2009)

O quadro abaixo mostra a recorrência de movimentos em cada estilo da dança-espetáculo, no que se refere às famílias da dança:

Famílias da dança	Dança Clássica	Dança Moderna	Dança Contemporânea
Transferências	Muito recorrentes	Muito recorrentes	Muito recorrentes
Locomoções	Muito recorrentes	Muito recorrentes	Muito recorrentes
Voltas	Muito recorrentes	Muito recorrentes	Muito recorrentes
Saltos	Muito recorrentes	Menos recorrentes	Muito recorrentes
Quedas	Pouco recorrentes	Mais ou menos recorrentes	Muito recorrentes
Elevações	Muito recorrentes	Menos recorrentes	Muito recorrentes

Apesar de as famílias da dança atuarem nos três estilos analisados, observa-se, como aponta o quadro anterior, que a diferença entre os estilos é medida por maior ou menor recorrência dos movimentos. A verticalização do movimento, que caracteriza a *dança clássica*, é garantida principalmente pelos saltos e elevações, que se manifestam no nível alto, sem a presença de quedas. Os modernos, no que se refere às famílias da dança, buscam uma horizontalidade para a movimentação em oposição à verticalidade clássica. Por essa razão, os saltos e as elevações são pouco recorrentes. A *dança contemporânea*, com o intuito de criar um leque maior de possibilidades gestuais, utiliza com frequência saltos e elevações, mas difere da *dança clássica* pela grande recorrência de quedas. Na *dança contemporânea*, os saltos e as elevações estão a serviço de quedas bruscas, que atuam a favor da gravidade, causando efeitos de agressividade e apreensão por parte do espectador.

Os movimentos básicos de rotação e translação, seja a partir de movimentos segmentares ou por movimentos do corpo global (famílias da dança), podem acontecer isolados ou combinados entre si. Quando combinados acontecem de forma sucessiva, um em seguida do outro, ou de forma simultânea, ambos ao mesmo tempo. Vale ressaltar que essas combinações podem ser de movimentos distintos de uma única parte do corpo ou de movimentos de partes diferentes do corpo.

Observa-se na *dança clássica* uma predominância de movimentos sucessivos, no que diz respeito à alternância de passos e formas e movimentos simultâneos em relação às partes do corpo. Já na *dança moderna* e na *dança contemporânea*, de modo geral, a segmentação da movimentação é garantida a partir de simultâneas fragmentações da gestualidade.

A duração entre o movimento potencial e o liberado, entre o trânsito pelos movimentos que compõem as famílias da dança e alternância de movimentos sucessivos e simultâneos é responsável por gerar o *estado de dança*:

Esse Tempo é o tempo orgânico tal como é encontrado no regime de todas as funções alternativas fundamentais da vida. Cada uma delas efetua-se por meio de um ciclo de atos musculares que se reproduz, como se a conclusão ou o término de cada um deles engendrasses o impulso do seguinte. A partir desse modelo, nossos membros podem executar uma sequência de *figuras* que se encadeiam umas às outras, e cuja frequência produz uma espécie de embriaguez que vai do langor ao delírio, de uma espécie de abandono hipnótico a uma espécie de furor. O estado de *dança* está criado. Uma análise mais sutil aí veria sem dúvida um fenômeno neuromuscular análogo à *ressonância*, que ocupa um lugar tão importante na física; mas que eu saiba essa análise não foi feita... (VALÉRY, 2003, p.36)

Os coreógrafos por meio da manipulação da duração desse estado tenso, que caracteriza a dança, conseguem reiterar as marcas de seus estilos, gerando esperas esperadas, esperas inesperadas ou, ainda, esperas esperadas do inesperado.

O mesmo ocorre em relação aos contatos e apoios. Segundo Earp (2000, p.3), há diversas possibilidades de contato das partes do corpo entre si, sejam elas partes iguais ou distintas, *com o outro* e *com o meio externo*. Os contatos podem gerar *alavancas* para o trabalho físico ou simplesmente enriquecer as possibilidades de criação.

A *dança moderna* e a *dança contemporânea* utilizam o contato como uma de suas grandes ferramentas de criação, enquanto a *dança clássica* prefere a ausência de contato ou o menor contato possível, embora o contato sempre exista, a não ser nos saltos em que há perda total de contato com o solo.

As fotografias a seguir mostram as diferentes formas de contatos e apoios nos diferentes estilos: contatos e apoios entre os bailarinos, entre o bailarino e o solo, entre o bailarino e o cenário.



Contato com o outro e Contato com o solo
Martha Graham Dance Company members in *Diversion*
(disponível no site www.voiceofdance.com
Acessado em março de 2010)



Contato com o outro e Contato com o solo
Grupo Corpo em *Ongotô*
(disponível no site www.grupocorpo.com.br)

Acessado em maio de 2009)



Contato com o outro (Diana Vishneva)

Contato com o solo (Viktor Baranov)

Em *A Bela Adormecida*

(disponível no site www.ballerinagallery.com

Acessado em junho de 2008)

Na fotografia de *Diversion* e *Ongotô*, que ilustram a *dança moderna* e *dança contemporânea*, respectivamente, temos uma exacerbação do contato, ou seja, os coreógrafos mostram que o contato com o outro e com o solo é fundamental para a construção da gestualidade moderna e contemporânea. Já em *A Bela Adormecida* temos um “apagamento” do contato com o outro, uma vez que a gestualidade mostra os braços livres, como se nada estivesse segurando a bailarina, como se ela própria estivesse se sustentando, sem o apoio do contato. Trata-se, no entanto, de um efeito de sentido, que garante a

leveza da gestualidade clássica, é como se a bailarina flutuasse, dando vazão ao onírico.

O contato com o cenário caracteriza fortemente a gestualidade contemporânea, uma vez que a interação e o contato com objetos cênicos são recorrentes em espetáculos contemporâneos, algo que se observa muito pouco em espetáculos de *dança clássica*, em que o cenário serve para a contemplação da obra, e também nos espetáculos de *dança moderna*, em que se assume a economia de recursos cenográficos como uma categoria estética, aparecendo eventualmente como uma sugestão de contato.



Contato do bailarino com o cenário

Grupo Corpo em *Bach*

(disponível no site www.grupocorpo.com.br

Acessado em maio de 2009)

As postulações de Sá Earp (1989) mostram que a diferença entre contatos e apoios é o fato de no apoio haver uma transferência do peso

corporal para a parte que estabelece o contato. As diversas possibilidades de apoio também contribuem para a execução da gestualidade e para ampliar o leque de possibilidades da ação gestual. A *dança contemporânea*, que pretende expandir seu repertório gestual, faz do contato uma ferramenta de criação de suas obras.

Esquemmatizando, temos:

Contatos e Apoios	Dança Clássica	Dança Moderna	Dança Contemporânea
Entre os bailarinos	apagamento	exacerbação	exacerbação
Entre o bailarino e o solo	Menor possível	Maior possível	Maior possível
Entre o bailarino e o cenário	Menor possível	Menor possível	Maior possível

No que se refere aos efeitos de sentido produzidos no plano do conteúdo, temos:

Contatos e Apoios	Dança Clássica	Dança Moderna	Dança Contemporânea
Entre os bailarinos	leveza	peso	peso
Entre o bailarino e o solo	flutuação	impulsionamento	impulsionamento
Entre o bailarino e o cenário	contemplação	sugestão	interação

O quadro evidencia a preocupação clássica em “apagar” o contato, buscando o menor contato possível, a fim de criar efeitos de leveza, flutuação e contemplação da obra, disfarçando a importância que os contatos e apoios têm no impulsionamento de saltos e elevações. As estéticas moderna e contemporânea exacerbam o contato, mostrando que se trata de uma ferramenta gestual, uma espécie de alavanca que impulsiona o movimento. É a partir do contato que o movimento consegue o impulso necessário para a sua execução.

O que diferencia a *dança moderna* e a *dança contemporânea* é a maior recorrência, por parte da *dança contemporânea*, de contato com o cenário, criando situações de interação com os objetos, expandindo ainda mais as possibilidades gestuais, como mostra a fotografia do espetáculo *Bach* do Grupo Corpo.

Quando os contatos estabelecem pontos de apoio do corpo no espaço, sem os quais ele perderia a estabilidade, tem-se o que se denomina *bases de apoio*. A utilização das bases de apoio também nos auxilia na diferenciação dos estilos analisados.

Na *base de pé* o peso do corpo aparece distribuído entre os pés ou concentrado em um dos pés. A base de pé não significa que o bailarino esteja necessariamente em pé, ele pode estar agachado e sua base estar apoiada com os pés.



Base de Pé

Grupo Corpo em *Breu*

(disponível no site www.grupocorpo.com.br

Acessado em maio de 2009)

A *dança clássica* utiliza predominantemente a base de pé em detrimento das demais. Por desejar um menor contato possível com o solo, a base de pé, quase sempre, é garantida pelo uso das pontas dos pés, oferecendo o menor contato com o solo. O uso predominante da base de pé resulta na verticalização da gestualidade clássica. A *dança moderna* e a *dança contemporânea*, geralmente, utilizam a base de pé como uma passagem, uma transição.



Base de pé – Contato mínimo com o solo
American Ballet Theatre em *O Lago dos Cisnes*
(disponível no site www.abt.org
Acessado em outubro de 2009)

Na *base de joelhos* o apoio está em ambos os joelhos ou em um deles. A fotografia a seguir mostra o bailarino em base de joelho e a bailarina suspensa a partir do contato com o outro.



Base de joelho (bailarino) e base de pé (bailarina)
American Ballet Theatre em *O Lago dos Cisnes*
(disponível no site www.abt.org
Acessado em outubro de 2009)

Vemos com certa frequência a base de joelho na *dança clássica*, postura que traz uma conotação de reverência. Sempre que um príncipe vai reverenciar uma princesa, ou os súditos os seus reis, utiliza-se a base de joelho para garantir a pantomima.

Na *dança moderna* e na *dança contemporânea* a base de joelho é uma possibilidade de criar o inusitado e de garantir um apoio que geralmente é desestabilizado, como ilustra a fotografia de *Lecuona*.



Base de Joelho (bailarino)
Grupo Corpo em *Lecuona*
(disponível no site www.grupocorpo.com.br
Acessado em maio de 2009)

Na *base sentada* o apoio é no quadril.

A base sentada é pouco explorada pela *dança clássica*. Na gramática gestual da *dança moderna* e na *dança contemporânea* é frequente. A *dança moderna* e a *dança contemporânea* procuram alternar sempre as bases, transformando-as em mudanças de níveis, que vão do nível baixo ao nível alto. A base sentada garante uma proximidade do solo e serve de alavanca para impulsionar movimentos bruscos de mudança de nível.



Base Sentada

Grupo Corpo em *Breu*

(disponível no site www.grupocorpo.com.br

Acessado em maio de 2000)

Na *base deitada* o apoio é garantido a partir do tronco, nos decúbitos dorsal, ventral ou lateral. Na *dança clássica* a base deitada só aparece em pantomimas, que geralmente representam a morte da personagem, como em *A Bela Adormecida* ou em *Giselle*. A *dança moderna* e a *dança contemporânea* têm na base deitada as suas maiores explorações gestuais, são elas as responsáveis por garantir uma gestualidade horizontal em oposição à gestualidade vertical da *dança clássica*. A base deitada apresenta o maior contato possível do corpo com o solo, como se verifica na fotografia do espetáculo *Breu*, com o Grupo Corpo.



Base Deitada

Grupo Corpo em *Breu*

(disponível no site www.grupocorpo.com.br

Acessado em maio de 2009)

Na *base invertida* o apoio pode ser da cabeça, dos membros superiores ou da parte superior do tronco.

A base invertida quando aparece em espetáculos clássicos quase sempre está relacionada às partes de dança folclórica, é bastante recorrente no folclore russo, como mostra a fotografia da “dança do cossaco”, com o Imperial Russian Ballet. Em espetáculos modernos, dificilmente aparece. Em espetáculos contemporâneos é mais uma possibilidade de criação gestual e de espera esperada do inesperado. Normalmente, as bases invertidas são virtuosas e apresentam um grau de ressemantização alto da gestualidade, o que a diferencia da práxis gestual.



Base Invertida

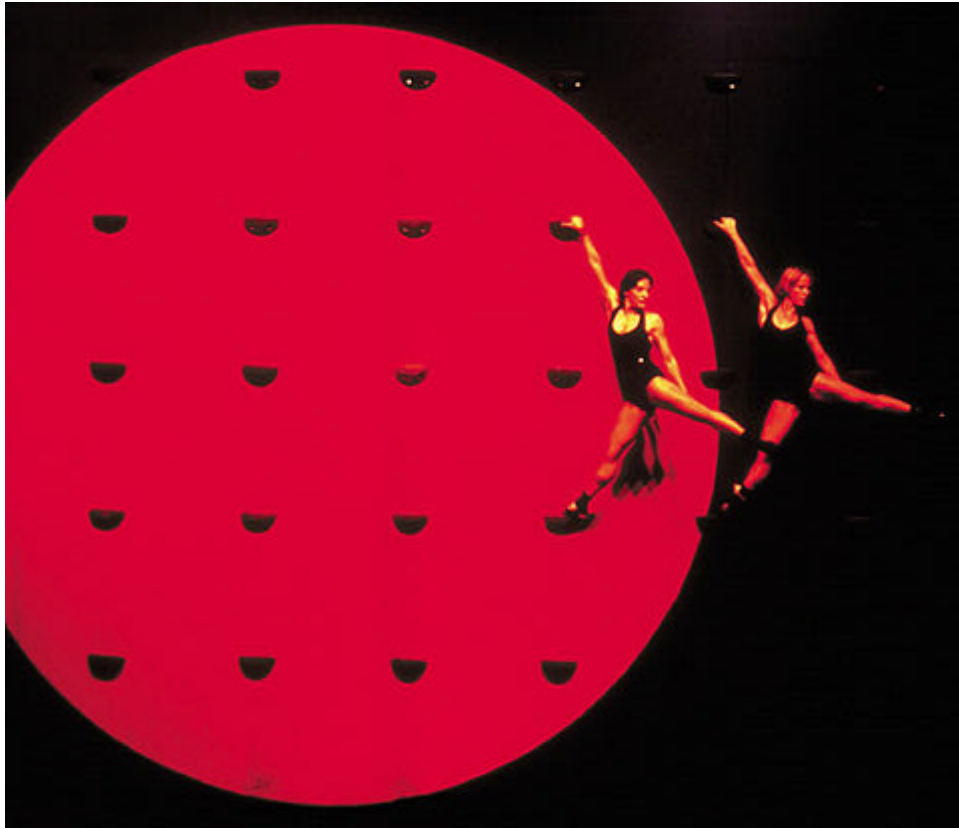
Imperial Russian Ballet

(disponível no site www.ballerinagallery.com

Acessado em junho de 2008)

A *base suspensa* mostra o corpo suspenso no ar, pendurado por uma corda, por exemplo.

A base suspensa não é utilizada na *dança clássica*, nem na *dança moderna*. Mas aparece com muita frequência na *dança contemporânea*, onde a interação com o cenário e com os objetos cênicos propiciam mais essa possibilidade gestual. A base suspensa retira o contato com o solo, mas garante o contato com o cenário. Também é, assim como a base invertida, virtuosa e foge da práxis gestual, criando gestualidades inusitadas.



Base Suspensa

Com a Cia. Déborah Colker

(Disponível em: www.ciadeborahcolker.com.br

Acessado em junho de 2008)

Para finalizar, temos a *base combinada* na qual o apoio se distribui por duas ou mais partes. Podem surgir bases combinadas de joelho – mão, de mão – pé, de joelho – mão – pé, quadris – pé, quadris – mão, etc.

As bases combinadas aparecem nos três estilos, mas são menos frequentes na *dança clássica*.

Por realizarem diferentes combinações, as bases combinadas aumentam muito as possibilidades de criação gestual e são, por essa mesma razão, bastante utilizadas na *dança contemporânea*.



Base Combinada (cabeça e ombros)

Grupo Corpo em *Breu*

(disponível no site www.grupocorpo.com.br

Acessado em maio de 2009)

Sistematizando, temos:

<i>Recorrência das Bases</i>	<i>Dança Clássica</i>	<i>Dança Moderna</i>	<i>Dança Contemporânea</i>
<i>Base de pé</i>	+	-	- +
<i>Base de joelho</i>	- +	+	- +
<i>Base sentada</i>	-	+	+ -
<i>Base deitada</i>	-	+ -	+
<i>Base invertida</i>	- +	-	+
<i>Base suspensa</i>	-	-	+
<i>Base combinada</i>	- +	+ -	+

Observa-se que tanto a utilização das bases como as possibilidades de contato reforçam as reiteraões de estilo, que irão reaparecer de outras maneiras nos demais parâmetros: espaço, forma, dinâmica e tempo.

2.1.1. O espaço

(...) um desejo intenso nasceu. O de entrar em contato com o espaço invisível. Esse desejo de se voltar para o espaço é o prazer do movimento. Todo o movimento se volta para o espaço, para o espaço em torno de nós e para o espaço em nós. (LABAN, *IN*: MIRANDA, 2008, p. 11)

O conceito de espaço diz respeito à relação que o bailarino e o coreógrafo estabelecem com o espaço interno (o espaço em nós), externo (kinesfera) e com o espaço global (o espaço em torno de nós). Para Laban, as atividades do espaço são o fazer e o dançar. O movimento passa a ser compreendido como a parte visível do pensamento e do espaço. Nota-se que Laban não concebia o espaço como um vazio, mas como “um aspecto escondido do movimento”. O espaço é, assim, tratado como potência.

O movimento não existe sem espaço e nem o espaço sem o movimento. O movimento é o aspecto visual do espaço. O espaço é a feição oculta do movimento. (LABAN, 1990)

De acordo com Miranda (2008), a máxima de que habitávamos o nosso corpo e atuávamos no espaço sempre foi algo indiscutível. No entanto, após vários séculos de reinado absoluto da visão de *alguém* que habita alguma *coisa* separada dele, entre um corpo e um espaço vazio, destacado dele e, por sua vez, ocupado *pelo* corpo, essa perspectiva passou a ser intensamente discutida e ampliada. A descoberta, em 1820, de novas geometrias que não mais utilizavam os paradigmas euclidianos como modelo único de representação do espaço tornou as relações entre corpo e espaço mais complexas e foi fator determinante para o surgimento de novas questões matemáticas e filosóficas.

Do ponto de vista da semiótica, são os sujeitos humanos que são os usuários dos espaços. Os seus comportamentos programados são examinados e relacionados com o uso que fazem do espaço. Segundo Greimas e Courtés (2008, p.178) essa inscrição dos programas narrativos nos espaços segmentados constitui a programação espacial, de ordem funcional, que aparece hoje como componente da semiótica do espaço, que conquistou boa eficácia operatória.

O uso do espaço na dança, no entanto, não se refere apenas à programação espacial realizada por sujeitos. É necessário considerar na dança também a existência de um espaço interno, que é manifestado, principalmente, no movimento potencial.

O espaço interno trata da relação do indivíduo consigo mesmo. Não se trata de um espaço visível externamente, mas de uma imensidão íntima, proposta poeticamente por Bachelard:

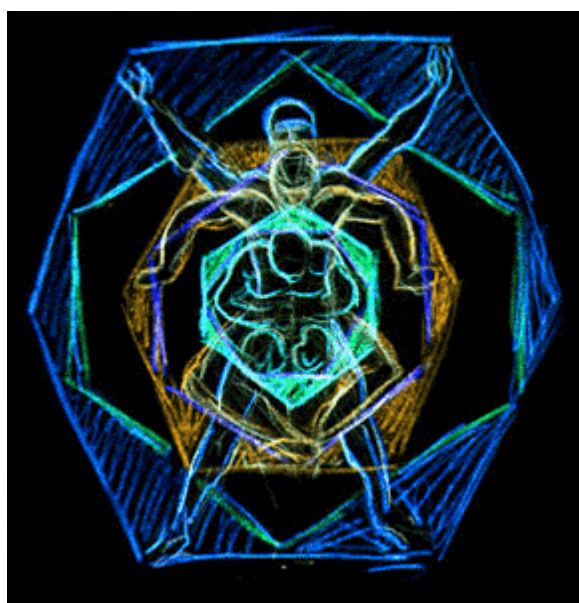
A imensidão está em nós. Está presa a uma espécie de expansão do ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que volta de novo na solidão. Quando estamos imóveis, estamos além; sonhamos num mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel. A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranquilo. (BACHELARD, 1978, p.317)

O movimento potencial torna-se, assim, o grande responsável pela mobilidade do espaço interno. O corpo se expande internamente, a partir da respiração, da tonicidade muscular. Não se trata de um movimento aparente aos olhos do espectador, mas de um movimento latente que se traduz em presença cênica. Elimina-se assim uma importante oposição espacial entre o deslocamento *versus* repouso, já que o repouso na dança é um deslocamento interno. Ou relembrando as palavras de Valéry: “na dança não há repouso, não há movimento findo”.

Segundo Merleau-Ponty (1999, p. 205), ser corpo é estar atado a um certo mundo, e nosso corpo não está primeiramente no espaço: ele é no espaço. A oposição exterioridade *versus* interioridade também desaparece na dança e o corpo assume o lugar interno e externo concomitantemente.

Relação Espaço/gestual/visual	Espaço Interno	Espaço Externo	Espaço Global
Gestualidade	Latente	Aparente	Aparente

Para Laban, a referência é sempre o corpo, o espaço é algo que se carrega em si. Desta forma, já que o homem carrega o espaço, o espaço passa a ser móvel e referenciado pelo homem, tornando-se diferente para cada indivíduo. É o que Laban vai conceituar como kinesfera. A kinesfera é a esfera imediata de movimento no espaço externo, trata-se da delimitação de acordo com as possibilidades do corpo. Para Laban é o espaço que situa o indivíduo no mundo relacional.



Kinesfera de Laban

(disponível no site <http://experimentexto.blogspot.com>

Acessado em novembro de 2009)

A *dança moderna* e a *dança contemporânea* adotaram esta concepção individual de referência no espaço. A *dança clássica*, no entanto, adota a referência espacial não pelo corpo do bailarino, mas pelo espaço do palco. O bailarino clássico pode posicionar-se *en face* (de frente), *croisé* (cruzado) ou em *effacé* (apagado), mas sempre de frente para o público. O bailarino clássico nunca aparece de costas. A referência pelo corpo por parte da *dança moderna* e da *dança contemporânea*, no entanto, garante uma maior possibilidade de deslocamento e apresentação das formas.



Referência espacial a partir do corpo
Martha Graham Dance Company em *Appalachian Spring*
(disponível no site <http://indianapublicmedia.org>
Acessado em março de 2010)



Referência espacial a partir do corpo

Grupo Corpo em *Benguelê*

(disponível no site www.grupocorpo.com.br

Acessado em outubro de 2009)

A *dança contemporânea*, inclusive, acaba com a noção de que o centro do corpo se situa em alguma de suas partes, como evidencia a *dança moderna*, que trabalha, em muitas de suas técnicas, o referencial espacial a partir do abdômen, criando tensões entre a contração e a expansão. Uma vez que o corpo está em movimento, seus centros também se deslocam em função de suas necessidades momentâneas.

(...) se não falamos mais de um corpo isolado do espaço e do movimento, ou de um corpo visto como regente de ações externas a ele, e passamos a falar do centro de um corpo-espacial em movimento, este *Corpo-sem-Lugar* possuirá não um, mas vários centros em constante deslocamento e transformação. (MIRANDA, 2008, p.34)



O centro do movimento localizado em diversas partes do corpo

William Forsythe

(disponível no site (www.thewinger.com

Acessado em junho de 2009)

O grande espaço ou espaço global refere-se ao espaço em que o bailarino se encontra inserido e para o qual pode extrapolar.

Na *dança contemporânea*, corpo e espaço estão imersos em relações de transformações. Resulta daí uma multidirecionalidade, que de acordo com MIRANDA (2008, p. 25) diz respeito às linhas de ação que podem ser seguidas em qualquer direção, permitindo idas e vindas, circularidades e circunscrições ilimitadas.

Na *dança contemporânea* tanto o observador como o observado estabelecem dinâmicas de transformação em suas constantes mudanças. A narrativa perde sua supremacia e evidencia-se o espaço como um novo produtor de sentido. Miranda (2008, p.12) utiliza as palavras do geógrafo Edward W. Soja para assinalar que, durante o século passado, dominado pelas narrativas, o tempo e a história prevaleciam como vias de entendimento do mundo e das relações em que vivemos, enquanto hoje é o espaço que ocupa

uma posição privilegiada. Para a autora, decorre dessa perspectiva que o espaço entre observador e observado torna-se fluido, flexível, plástico, em constante mudança e pertencente às estruturas móveis decorrentes dessas interações.

O espaço ocupado pela *dança clássica* é um espaço contemplativo que adota o referencial do público, gerando as esperas esperadas. O espaço visto sob a ótica da *dança moderna* tem na kinesfera sua ferramenta de criação, o espaço, assim como o corpo do bailarino, expande e contrai, acabando com a dicotomia interno/externo, promovendo esperas inesperadas. A *dança contemporânea*, por sua vez, constrói uma espera esperada do inesperado, uma vez que o público é convidado a interagir espacialmente, o que dá margem às subjetividades inusitadas e a um olhar não-direcionado por parte do público. O espectador da obra contemporânea observa uma pluralidade, que difere da linearidade e da condução do olhar dos espetáculos clássicos.



Pluralidade de cenas

Grupo Corpo em *7 ou 8 peças para um ballet*

(disponível no site www.grupocorpo.com.br

Acessado em outubro de 2009)

É comum, em espetáculos contemporâneos, muitas cenas diferentes ocuparem espaços distintos, em que o campo de visão não assimila tudo o que está sendo encenado. Cabe ao público escolher a cena e muitas vezes se deslocar espacialmente para vê-la.

O quadro a seguir mostra as relações semissimbólicas que aparecem na linguagem da *dança-espetáculo* e que se manifestam no componente espaço. Sistematizando, no que se refere às referências espaciais e aos efeitos que elas provocam no plano da expressão e no plano do conteúdo, em cada estilo da *dança-espetáculo*, temos:

Referências Espaciais	Dança Clássica	Dança Moderna	Dança Contemporânea
Expressão	Pelo palco (externa)	Pelo corpo (Kinesfera)	Pelo corpo (interna e externa)
Conteúdo	Contemplação	Expansão e Contração	Multidirecionalidade

O quadro aponta que a referência espacial a partir do palco, utilizada pela *dança clássica*, direciona o olhar do público convidando-o a contemplar a obra. A referência a partir do corpo do bailarino sugere a interação, mas se dá de maneira distinta na *dança moderna* e na *dança contemporânea*. Na *dança moderna* elimina-se a referência externa e ocorre uma simbiose entre corpo e espaço. A expansão e a contração corporal resultam, dessa forma, na expansão e contração espacial. Já na *dança contemporânea* a referência também é pelo corpo, no entanto, admite-se a co-presença da referência interna e externa, o que oferece ao olhar do espectador uma multidirecionalidade espacial.

Para Valéry, o espaço exterior acaba por circunscrever também o tempo:

O corpo é um espaço e um tempo – dentro dos quais encena um drama de energias.

O exterior é o conjunto dos começos e dos fins. (VALÉRY, 1973, p. 1120. *In*: TATIT, 1998, p. 44)

Tatit (1998) faz um belo comentário a respeito da afirmação de Valéry, que nos servirá para uma importante reflexão acerca da relação do espaço e do tempo:

(...) Como espaço, o corpo pode abrir, fechar, concentrar, circunscrever, ocupar, difundir, criar distâncias etc. Como tempo, pode parar, continuar, esperar, recordar, prever, antecipar, precipitar, criar durações etc. Em seguida, ao reservar o exterior do corpo para o conjunto dos começos e dos fins, o autor dota seu conceito de maior precisão: corpo é, sobretudo, aquilo que “dura”. Aquilo que vem depois do início e antes do fim. (TATIT, 1998, p. 44)

Esse caráter durativo do corpo que atua no espaço sugere que o espaço é também uma categoria sinestésica. Ou nas palavras de Greimas e Courtés:

(...) a definição de espaço implica a participação de todos os sentidos e exige que sejam tomadas em consideração todas as qualidades sensíveis (visuais, táteis, térmicas, acústicas, etc.). O objeto-espaço identifica-se então em parte com o da semiótica do mundo natural (que trata não somente das significações do mundo, mas também das que se referem aos comportamentos somáticos do homem), e a exploração do espaço não é senão a construção explícita dessa semiótica. (GREIMAS & COURTÉS, 2008, p.178)

O caráter sinestésico do espaço é ressaltado também por Bergson:

Um corpo, isto é, um objeto material independente, apresenta-se inicialmente a nós como um sistema de qualidades (...). Por um lado, os dados da visão e do tato são os que se estendem mais manifestamente no espaço, e o caráter essencial do espaço é a continuidade. (BERGSON, 1999, p.231)

A dança utiliza o espaço sempre de maneira sinestésica. Por seu caráter altamente sincrético, a dança tem no espaço um apelo para a visão, para o tato (que pode se dar pelo contato), para a audição (muitas vezes, espetáculos clássicos iniciam com a música, sem encenação, como se a música preenchesse os vazios do espaço), ou, como se observa na *dança contemporânea* dada a sua amplitude de criação, um apelo para outros sentidos como o olfato.



A sinestesia no espaço

Cia. Débora Colker

(disponível no site <http://minhavidadecinefilo2.zip.net/images/No.jpg>

Acessado em outubro de 2009)

De acordo com as postulações de Sá Earp (2000), no estudo do parâmetro espaço devem-se considerar, ainda, os seguintes aspectos variacionais: direção, sentido, nível, trajetória e eixo. Em nosso trabalho, contudo, interessa-nos analisar os níveis e as trajetórias do movimento, uma vez que esses dois aspectos são tratados de maneiras distintas nos estilos clássico, moderno e contemporâneo.

Os níveis são diretrizes que orientam e verificam a horizontalidade do movimento em relação à sua inscrição no plano vertical. Reconhecemos na dança três níveis: o nível baixo, o nível médio e o nível alto. Trata-se de categorias topológicas, que organizam o espaço do palco.

No nível baixo, a base corporal é deitada e garante uma horizontalidade da movimentação. Explora-se o maior contato possível com o solo. A *dança contemporânea* busca como efeito de sentido a horizontalidade em detrimento da verticalidade proposta pela *dança clássica*. Há, portanto, um predomínio na *dança contemporânea* de movimentos realizados no chão ou próximos a ele.



Utilização do nível baixo

Grupo Cena 11 em *SKINNERBOX*

(disponível no site www.cena11.com.br

Acessado em novembro de 2009)

O nível médio expõe as bases sentadas e de joelhos. É bastante utilizado na *dança contemporânea* e na *dança moderna*. Técnicas como a de Martha Graham (*dança moderna*), por exemplo, a partir da contração abdominal, que é uma de suas grandes características, garante uma

gestualidade vista em plano médio, resultando em uma circularização do movimento.



Elizabeth Auclair in Martha Graham's "Seraphic Dialogue" (1955)
Photo: @John Deane

Utilização do nível médio

Elizabeth Auclair em *Martha Graham's*
(disponível no site www.criticaldance.com
Acessado em novembro de 2009)

O nível alto expõe as figuras em base de pé ou sem o contato com o solo – bases suspensas ou saltos. É um dos responsáveis por garantir a verticalização do movimento. É utilizado em todos os estilos, mas é predominante na estética clássica, que raramente utiliza os demais níveis. Na *dança clássica* o nível alto assegura, entre outros aspectos, o ambiente onírico.



Utilização do nível alto

The Royal Ballet

(disponível no site www.forum-dansomanie.net

Acessado em novembro de 2009)

O quadro a seguir mostra a predominância na utilização dos níveis em cada estilo da *dança-espetáculo*:

Níveis	Dança Clássica	Dança Moderna	Dança Contemporânea
Alto <i>(Bases em pé ou sem contato com o solo)</i>	Predomina Verticalização da gestualidade		
Médio <i>(Bases sentadas ou de joelhos)</i>	Predomina Circularização da gestualidade		
Baixo <i>(Bases deitadas)</i>	Predomina Horizontalização da gestualidade		

O quadro chama a atenção para o fato de que a verticalidade da movimentação é assegurada com a utilização do nível alto, enquanto a horizontalidade já é garantida a partir do nível médio. O que diferencia a *dança moderna* e a *dança contemporânea* é a maior recorrência de movimentos no nível médio por parte da *dança moderna* e maior recorrência de movimentos no nível baixo no que se refere à *dança contemporânea*.

Para Sá Earp (2000), no que diz respeito às trajetórias, elas indicam as direções no espaço e podem ser definidas ou indefinidas. São definidas quando possuem um traçado visual bastante demarcado. É o que se observa nas trajetórias retas, curvas, sinuosas e angulares. Já as indefinidas são trajetórias pouco demarcadas em sua visualidade, verifica-se esse tipo de trajetória em movimentos vibratórios e nas desconstruções de formas lineares.

A *dança clássica* utiliza apenas as trajetórias bem definidas. Seja do ponto de vista do movimento do corpo no espaço – as trajetórias clássicas, normalmente, desenham figuras geométricas no palco e apresentam as figuras de maneira simétrica – ou do ponto de vista da linha, do contorno da forma, que quase sempre são linhas retas, sem quebras.



Trajетórias definidas

Ópera de Paris em *La Bayadère*
(disponível no site www.bailarinas.kit.net
Acessado em novembro de 2009)

A *dança moderna* oscila entre as trajetórias definidas e indefinidas, expondo contornos nítidos e trajetórias delimitadas, mas acrescentando o movimento vibratório e espiral, semelhantes às ondas do mar, propostos por Isadora Duncan.



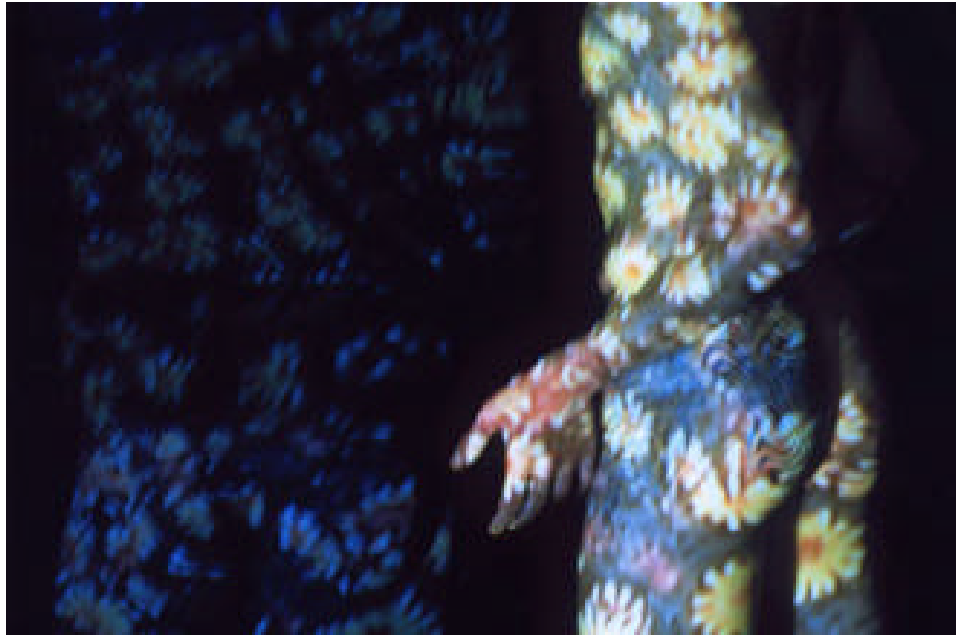
Trajetoórias definidas e indefinidas

Isadora Duncan

(disponível no site <http://greatwolf.squarespace.com>

Acessado em novembro de 2009)

A *dança contemporânea*, por sua vez, apresenta muitas quebras de linhas e trajetórias, apresentando uma desconstrução da forma e a visão em massa, que muitas vezes não permite distinguir totalmente a forma.



Trajetórias e contornos indefinidos

DV8 Physical Theatre

(disponível no site www.britishcouncil.org

Acessado em novembro de 2009)

O quadro a seguir resume as categorias observadas em cada estilo no que se refere ao parâmetro espaço:

<i>Dança Clássica</i>	<i>Dança Moderna</i>	<i>Dança Contemporânea</i>
Trajetória definida	Alternância de trajetórias definidas e indefinidas	Trajetória indefinida
Linhas retas sem quebras	Linhas curvas	Linhas segmentadas com quebras

Movimentos Geométricos	Movimento vibratório e espiral	Movimento percutido
Visão linear Olhar direcionado	Visão linear e visão em massa	Visão em massa Olhar não-direcionado

Nota-se, pela observação do quadro, que a *dança clássica* e a *dança contemporânea* situam-se, no que diz respeito ao parâmetro espaço, num pólo oposto, enquanto a *dança moderna* assimila um e outro, situando-se na transição.

As trajetórias definidas e as linhas retas, que geram movimentos geométricos e milimétricos, além de direcionarem o olhar nos espetáculos clássicos, sugerem um alongamento do espaço e uma harmonia da forma em relação ao espaço. A alternância das trajetórias definidas e indefinidas propicia as linhas curvas e os movimentos vibratórios e espirais, que ora direcionam o olhar do público, ora se encerram neles mesmos, exacerbando a circularidade, que traduz a ideologia moderna, de retorno ao ciclo da natureza, do primitivismo, mostrando a sinuosidade das formas. A harmonia moderna é garantida pela perspectiva da imitação da natureza e não de formas geométricas construídas, como na estética clássica. A *dança contemporânea*, em oposição à *dança clássica*, cria a desarmonia, a desestabilização com trajetórias indefinidas, com quebra de linhas e movimentos bruscos, percutidos, que muitas vezes sugerem agressividade. Desestabilizado, o espectador não sabe para onde direcionar seu olhar e cabe a ele o papel de condução da leitura da obra, o que reitera a interação como característica da estética contemporânea.

Pelo que foi exposto, nota-se que o parâmetro espaço necessita do parâmetro tempo, para criar o movimento. E por se tratar de um movimento de dança, não só a gestualidade movimenta-se: o espaço e o tempo também “dançam”.

2.1.2. A forma

Segundo Valéry, a dança fascina-nos pelo desafio que lança aos nossos olhos e a todos os nossos sentidos, incapazes de fixar cada instante, cada imagem que se define num movimento e súbito se transforma para não mais voltar, ou então reaparecer num encadeamento tão diverso que não se dá uma repetição: “O instante gera a forma, e a forma faz ver o instante”. Não chegamos a ter tempo de saborear o instante que nos maravilhou, pois já outro toma seu lugar. A dança é “um acto puro de metamorfoses.” (SASPORTES, 1983, p.75)

As afinidades entre os parâmetros Espaço e Forma são notórias. Dentro dos Fundamentos propostos por Sá Earp (2000), no espaço a forma aparece como organização ou como a particularização de uma estrutura definida, mas nunca definitiva. Trata-se de um elemento eidético.

Toda a forma ocupa um espaço, independente de sua natureza, assim o espaço surge como o domínio que possibilita a interação entre as formas distintas, possibilitando as relações e os atravessamentos. A forma é uma maneira de individualizar espaços, fazendo emergir dimensões intensas dentro e a partir de outras dimensões igualmente intensas, num processo dinâmico, fluido, intermínimo e extremamente relacional. (MOTTA, 2006, p. 95)

A forma não só individualiza o espaço como também individualiza, do ponto de vista da gestualidade, os estilos clássico, moderno e contemporâneo. A forma é responsável por delimitar os desenhos e contornos dos bailarinos. Trata-se de um campo delimitador da presença cênica:

(...) O ente dançante manipula os movimentos num jogo de singularidades entre sua forma como campo delimitador de sua presença, as formas que imprime e expressa através desse mesmo domínio e as demais formas, de modo que sua atividade, mais que exprimir contornos de fronteiras expressivas, cria a cada forma contextos relacionais de comunicação não verbal, objetivando um senso formal que existe desde sempre (na vida), a partir de sua condição artística de *ser formado*. (MOTTA, 2006, p. 95)

A *dança clássica* busca em sua geometrização formas geométricas euclidianas com o predomínio de linhas retas. As linhas retas resultam em formas longilíneas, que dão a ideia de um prolongamento, de que a linha tende ao infinito. As linhas retas dirigem o olhar do espectador do início para o fim e garantem a expansão do corpo, resultando em grandes amplitudes.



Linhas retas

American Ballet Theatre em *In the Upper Room*

(disponível no site www.abt.org

Acessado em novembro de 2009)

A *dança moderna* que tem como uma de suas principais características a busca de uma gestualidade mais natural, que imita a natureza, procura a curva como a representação dos movimentos cíclicos da vida. As linhas curvas oferecem um prolongamento circular entre os segmentos. São mais bem definidas por partes do corpo em que há maior amplitude articular, como os

membros superiores, a coluna e a contração abdominal. As linhas curvas denotam no plano do conteúdo suavidade, fluência e continuidade. Na *dança moderna*, normalmente a quebra se dá nas extremidades. As linhas curvas encerram o olhar nelas próprias e não tendem ao infinito como as linhas retas.



Linhas curvas

The Doris Humphrey Society

(disponível no site www.dorishumphrey.org

Acessado em novembro de 2009)

A *dança contemporânea* utiliza predominantemente as linhas angulares, que são as responsáveis pela quebra da movimentação e pelo deslocamento dos centros do movimento. As linhas angulares, ao invés de favorecerem o equilíbrio postural e visual, geram a desestabilização e a fragmentação do movimento. As linhas angulares não oferecem a mesma exatidão das linhas retas e, normalmente, são assimétricas.

Dentro da Teoria dos Fundamentos da Dança (SÁ EARP, 2000), as linhas que são responsáveis pela deformação da gestualidade utilizam a

geometria não euclidiana. As formas não euclidianas criam deformações, pois enfocam a maleabilidade das formas corporais em movimentos que remetem ao amassar, torcer, transfigurar reentrâncias (MOTTA, 2006, p. 95).



Linhas angulares e linhas mistas (linha reta e angular simultaneamente)

Momix

(disponível no site www.momix.com

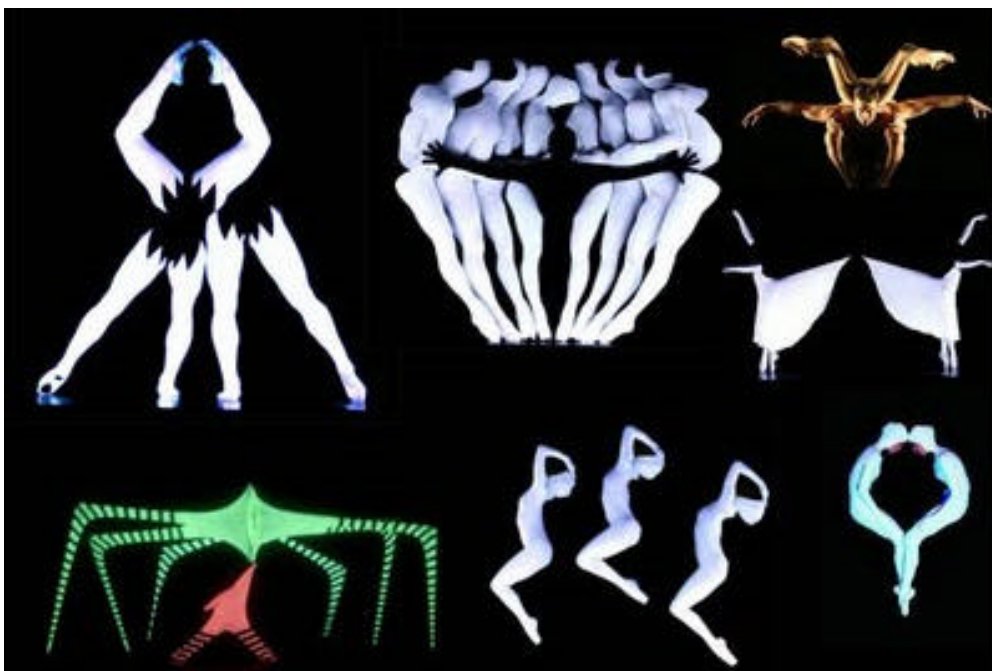
Acessado em novembro de 2009)

A *dança contemporânea* evidencia em cena a qualidade topológica do próprio corpo, uma vez que exacerba a sinuosidade corporal. Acaba com a noção de simetria, própria da estética clássica, assumindo a dissimetria como grande categoria estética.

A oposição simetria *versus* assimetria é bastante pertinente para a diferenciação dos estilos, assim como o grau de amplitude das formas, responsável pela expansão e pelo recolhimento da gestualidade, que criam aproximações ou distanciamentos tanto espaciais como visuais, daí o caráter sinestésico da forma.

Para Dantas (1999, p.82), a forma é uma realidade sensorial, enquanto materialidade. Para a autora, o movimento, embora efêmero, é materialidade, é concretude. A forma é, assim, a possibilidade de copresença de sentidos.

A forma em dança não deve ser entendida simplesmente como desenho do movimento no espaço, mas enquanto fator gerador e organizador do movimento, enquanto motor de impulsão mas também como força de retenção do movimento. (DANTAS, 1999, p. 27)



Sinestesia entre formas táteis e formas visuais

Momix

(disponível no site www.momix.com

Acessado em novembro de 2009)

Não somente a sinestesia cria formas, o próprio sincretismo é responsável por gerar formas. A música pode sugerir formas ou as formas podem sugerir músicas, por exemplo. A iluminação pode desconstruir ou formar novas formas. O figurino também pode deformar ou gerar formas.

A forma, dessa maneira, torna-se responsável por gerar novos corpos, ou nas palavras de Merleau-Ponty, mais de mil corpos, evidenciando seu caráter ontológico:

A dança não celebra outro enigma que o do movimento no corpo. O corpo que dança não é um único corpo. É uma multiplicidade de corpos: cada movimento inaugura novas formas no corpo, cada nova forma é já um novo corpo que surge. Se soldados fazem de cem corpos um só corpo, o bailarino faz de um corpo mais de mil. (MERLEAU-PONTY, *In*: DANTAS, 1999, p.114.)



Grupo Corpo em *Parabelo*

(disponível no site www.grupocorpo.com.br

Acessado em novembro de 2009)

A tabela abaixo sistematiza a maneira como o parâmetro forma atua no plano da expressão e no plano do conteúdo na diferenciação dos estilos:

Parâmetro	Dança	Dança	Dança
Forma	Clássica	Moderna	Contemporânea
Expressão	Linhas retas	Linhas curvas	Linhas angulares
	Formas longilíneas	Formas circulares	Formas segmentadas
	Sem quebras	Quebras das extremidades	Quebras da movimentação
Conteúdo	Prolongamento	Suavidade	Desestabilização
	Simetria	Fluência	Assimetria

O quadro evidencia que a *dança moderna*, mais uma vez, aparece na transição e não na oposição entre os polos opostos. Ao invés da simetria ou da assimetria prefere a fluência, que pode gerar tanto simetrias como assimetrias.

2.1.3. A dinâmica

A Dinâmica liga-se fortemente aos demais parâmetros, à medida que diz respeito à qualidade do movimento. As mudanças de dinâmica resultam em movimentos fortes ou leves, rápidos ou lentos, podendo combinar o forte com o rápido e assim por diante. A gestualidade ganha uma conotação, que é traduzida em termos como: percutido, balanceado, lançado, pendular etc., que

evidenciam a intencionalidade da movimentação. Do ponto de vista tensivo, a dinâmica é intensidade.

Movimentos percutidos são muito utilizados pela *dança contemporânea*, já que dependem da quebra da movimentação. Já o movimento lançado aparece nos três estilos, mas com efeitos de sentido diferentes. Na *dança clássica* o movimento lançado é uma dinâmica que reafirma o virtuosismo e vai contra a força da gravidade, como acontece, por exemplo, no *grand battement* (grande batida).



Grand battement – movimento lançado contra a gravidade

Sylvie Guillem

(disponível no site <http://go.to/sylvieguillem>

Acessado em novembro de 2009)

A *dança contemporânea*, por sua vez, prefere desafiar a força da gravidade e lançar-se a favor dela.



Lançando-se a favor da gravidade

Cena 11 em *Violência*

(disponível no site www.cena11.com.br

Acessado em novembro de 2009)

A gravidade para os contemporâneos não é um obstáculo a ser superado, mas antes de tudo, uma força que vem a contribuir para a liberdade da movimentação. Embora bastante virtuosos, os movimentos que cedem à gravidade criam esperas esperadas do inesperado, uma vez que há uma previsibilidade de direção do movimento, mas há também o susto, aflição e vertigem causados pela queda-livre.

Além de garantir a qualidade do gesto, o parâmetro dinâmica diz respeito à ligação entre um movimento e outro, à intensidade, às entradas e passagens da força, aos acentos e aos impulsos e as relações de peso e esforços.

Pela formulação teórica de Laban, nota-se que o parâmetro dinâmica é inseparável dos demais parâmetros e é responsável por garantir a

ressemantização da gestualidade, uma vez que apura a qualidade dos movimentos intermediários, não se importando somente com a direção final. Essa ressemantização do gesto intermediário cria o estado de dança. A dinâmica, embora presente também na práxis gestual (não se lança um disco e uma bola de ferro com a mesma intensidade, por exemplo), é ressemantizada na dança com uma precisão quase milimétrica.

A leveza da movimentação clássica é dada por acentos e impulsos mais moderados, utilizando os esforços (leve, lento, direto e controlado). Isso não significa dizer que não existam esforços rápidos, fortes etc. na *dança clássica*, mas predomina o efeito de sentido de camuflar a intensidade para garantir a leveza. O fluxo controlado é a grande característica da *dança clássica*. Por não aceitar o fluxo livre, a *dança clássica* acaba por estabelecer regras muito rígidas, que resultam na imobilidade de certas partes do corpo e a ausência total de improvisação.



Movimentação leve e fluxo controlado

Ballet Nacional de Cuba

(disponível no site, www.balletcuba.cult.cu

Acessado em novembro de 2009)

A *dança moderna* inverte a maioria dos esforços da *dança clássica*, utilizando esforços fortes, indiretos e livres, conservando apenas o andamento lento, para assegurar a sinuosidade da movimentação e não a agressividade causada pela rapidez. No que se refere ao parâmetro dinâmica, a *dança moderna* assemelha-se bastante à *dança contemporânea*.



Movimentação forte e fluxo livre (sinuosidade)

Martha Graham

(disponível no site <http://thebsreport.files.wordpress.com>

Acessado em março de 2010)

A *dança contemporânea* inverte todos os esforços da *dança clássica*, preferindo esforços (fortes, rápidos, indiretos e livres), o que traz o efeito de sentido de quebra, fragmentação, e certa agressividade. A utilização do fluxo livre oferece à *dança contemporânea* uma liberdade maior em relação às regras e dá margem à improvisação, que é uma característica muito frequente em espetáculos contemporâneos. Na fotografia a seguir, os bailarinos costuram suas bocas em cena, no espetáculo *Violência*, com o Grupo Cena 11,

coreografia de Alejandro Ahmed, a fim de exacerbar a agressividade dos impulsos fortes.



Movimentação forte e rápida (agressividade)

Cena 11 em *Violência*

(disponível no site www.cena11.com.br

Acessado em novembro de 2009)

Nota-se que esses esforços caracterizam a intensidade, dizem respeito à intensidade que se joga sobre o movimento no espaço e a sua duração no tempo.

Esquemmatizando, em relação aos esforços e ao fluxo dinâmico, temos as seguintes características que predominam em cada estilo da *dança-espetáculo*:

Parâmetro	Dança	Dança	Dança
Dinâmica	Clássica	Moderna	Contemporânea
Expressão	Leve	Forte	Forte
	Lento	Lento	Rápido
	Direto	Indireto	Indireto
	Controlado	Livre	Livre
Conteúdo	Leveza	Sinuosidade	Agressividade
	Regras rígidas	Regras menos rígidas	Regras menos rígidas
	Ausência de improvisação	Possibilidade de improvisação	Grande possibilidade de improvisação

Os esforços e impulsos (leve, lento e direto) são responsáveis por criar a leveza imprescindível à estética clássica. Os esforços e impulsos (forte, lento, indireto) são responsáveis pela circularidade da forma e, conseqüentemente, pela sinuosidade da gestualidade moderna. Na *dança* contemporânea, é a rapidez dos esforços e impulsos que gera a mudança brusca, a quebra, que resulta na agressividade. A questão do tempo de execução, no que diz respeito aos esforços, é fundamental para diferenciar a *dança moderna* e a *dança*

contemporânea. O quadro ressalta que ao invertermos os esforços e o fluxo dinâmico da *dança clássica*, a *dança moderna* e a *dança contemporânea* acrescentaram às suas características estéticas a possibilidade de improvisação, pois ao adotarem o fluxo livre a movimentação ganha um caráter mais pessoal do intérprete e, portanto, regras menos rígidas para a execução do movimento.

2.1.4. O ritmo

Vê-se melhor, considerando o corpo em movimento, como ele habita o espaço (e aliás o tempo) porque o movimento não se contenta em sofrer o espaço e o tempo, ele os assume ativamente, ele os retoma em sua significação original que se apaga na banalidade das coisas adquiridas. (MERLEAU-PONTY, 1999, p.113 e p.114)

Quando se fala de conjunção total entre o sujeito e objeto, imediatamente, instaura-se uma temporalidade. O sujeito sempre precisa de tempo para desfrutar o objeto.

A forma artística constitui, no fundo, um rito de desaceleração da linguagem. Ela refreia a transposição do plano da expressão ao plano do conteúdo, valorizando a organização rítmica do primeiro. (...) A forma artística decorre, portanto, da necessidade básica de reconstituição e perpetuação do CORPO sensível no “corpo” da obra. Primeira providência é a desaceleração das manobras associativas do pensamento abstrato (que opera *in absentia*) em proveito de uma continuidade *in praesentia*. Temos, então, como resultado, o presente extenso ou, ainda, o instante enunciativo que se transforma em duração e assegura, assim, os elos contínuos no interior da obra. Nesse sentido, duração equivale à noção de corpo. (TATIT, 1998, p. 46)

A obra artística tende à perenização e não à transitoriedade, característica da práxis cotidiana. Há nela uma “perpetuação do corpo sensível”.

Neste simples confronto entre *conservação* e *dissolução* estão implicados os princípios corporais que sempre nortearam o pensamento de Valéry. O tratamento da matéria (plástica, somática, sonora etc.) nas linguagens artísticas tem como objetivo primordial sua própria *perenização*, enquanto o desprezo por esse tratamento nas linguagens utilitárias responde ao imperativo de *transitoriedade* das práticas cotidianas, o que desfaz o estímulo sensorial. (TATIT, 1998, p. 49)

A conservação da matéria nas artes e a dissolução da mesma nas linguagens funcionais atualizam, portanto, os valores *continuidade* e *descontinuidade*, respectivamente. E surgem, mais uma vez, as conseqüências temporais, agora sob a forma musical do *andamento*. (TATIT, 1998, p. 49)

Ao citar Valéry, José de Sasportes (1983), afirma:

Parece-lhe que a pessoa que está a dançar se confina, por assim dizer, no tempo que gera, um tempo (*une durée*) feito de energia actual, feito com nada que possa durar. (...) Parece-lhe também, que, no estado dançante, todas as sensações do corpo, simultaneamente motor e móbil, se encadeiam e segundo uma determinada ordem – interrogam-se e respondem-se umas às outras, como se repercutissem e se reflectissem na parede invisível da esfera de força de um ser vivo. (SASPORTES, 1983, p.75)

De acordo com Valéry toda arte, poética ou não, consiste em defender-se contra essa irregularidade do momento. A observância dos ritmos, das rimas, da melodia verbal impede os movimentos diretos do pensamento. (VALÉRY, 1991, p. 198, *IN*: TATIT, 1998, p. 47). Na dança, em geral, é o movimento que estabelece o ritmo:

A palavra, na poesia, subordina-se ao ritmo. Porém, em dança, o movimento estabelece o ritmo, pois não há movimento humano que não seja rítmico. No entanto, o ritmo em dança não segue a lógica dos ritmos cotidianos, pois, mais do que obedecer ao ritmo, o movimento deve transformá-lo, ao mesmo tempo em que é por ele transformado. As mudanças de direção e as paradas; as alternâncias de níveis; as transferências de peso e as torções do corpo; os movimentos grandiosos e os gestos insinuados; tudo produz dinâmica e variação rítmica. (...) Os ritmos estabelecidos pelos

movimentos tornam-se musicais, ou seja, tornam visível uma musicalidade intrínseca ao corpo que dança, que não está, necessariamente, relacionada a um acompanhamento musical. (DANTAS, 1999, p. 94)

No que diz respeito ao ritmo, pode-se dizer que ele oferece uma espécie de roteiro gestual, que pode ou não ser seguido. Quando fiel ao ritmo metrificado da música, o movimento “subordina-se” a ela e há uma correspondência entre as linguagens, causando um efeito de harmonia e sincronicidade, comuns em espetáculos de *dança clássica*. Já a desarmonia entre o ritmo e a movimentação é um recurso que dá à *dança contemporânea* possibilidades de gerar o inusitado. A *dança moderna* aproveita-se do ritmo, ora obedecendo a métrica, ora respeitando os ritmos corporais.

Em dança, segundo as palavras de Dantas, o ritmo é intencional, obedece a uma escolha do dançarino ou do coreógrafo. O ritmo, por relacionar tensões, estabelece movimentos, já que o fim de um movimento anuncia o início do seguinte. É, então, que o ritmo organiza o fluxo de energia do movimento através do tempo e do espaço, instituindo relações de ordem e proporções, de quantidade e qualidade e de periodicidade entre as estruturas dinâmico-temporais do movimento.

No que diz respeito ao ritmo e seu efeito de sentido, temos:

Parâmetro	Dança	Dança	Dança
Tempo	Clássica	Moderna	Contemporânea
Ritmo	Subordina-se ao ritmo	Aproveita-se do ritmo	Cria o ritmo
Efeito de sentido	Harmonia	Harmonia e Desarmonia	Desarmonia

O quadro mostra que, mais uma vez, a *dança clássica* e a *dança contemporânea* criam dois polos e a *dança moderna* transita entre eles, mas sempre mais próxima à *dança contemporânea*. O que difere são as gradações: a *dança contemporânea* tende ao extremo, à exacerbação e ao exagero.

2.2. A música

Por seu caráter extremamente abstrato, a música faz um forte apelo à sensibilidade e afeta os estados de ânimo do público e do bailarino, deixando-nos mais receptivos à encenação:

A música é assemântica, ou pelo menos não figurativa: não representa o mundo, diferentemente da palavra. Assim, aninhada no espetáculo, ela irradia, sem que se saiba muito bem o quê. Influencia nossa percepção global, mas não saberíamos dizer que sentido ela suscita ao certo. Ela cria uma atmosfera que nos torna particularmente receptivos à representação. É como uma luz da alma que desperta em nós. (PAVIS, 2008, p.130)

A gestualidade entra em cena, na dança, como a parte visível do movimento, dando à matéria sonora abstrata uma materialidade gestual, que por ter o corpo como matéria-prima, já expõe figuras do mundo.

A música possui, no interior do espetáculo, um estatuto completamente único. Como dizia Wagner, “ali onde as outras artes dizem: isto significa, a música diz: isto é”. Ali onde os signos do cenário, do ator ou da palavra remetem a uma coisa dada, a música não tem objeto: pode pois querer dizer tudo e vale sobretudo pelo efeito produzido. A análise do espetáculo deve, ao mesmo tempo, prestar contas das referências a tal ou tal objeto do mundo, e de uma matéria sonora que não remete ao mundo de modo mimético. (PAVIS, 2008, p. 130)

A *dança clássica* tem na música um roteiro gestual a ser seguido. A estética clássica parte da sensibilização sonora, muitos espetáculos iniciam somente com a música, e a gestualidade acompanha a estrutura musical, de maneira que ao se fechar os olhos pode-se imaginar a bailarina e ao se fechar os ouvidos pode-se escutar a música pelos gestos da bailarina. Ou então, nas

palavras poéticas de Valéry, na voz de Sócrates: “(...) o ouvido é maravilhosamente ligado ao tornozelo.” (VALÉRY, 2005, p.17).

Muitos concertos eruditos consagrados foram compostos especialmente para espetáculos de repertório clássico, como por exemplo os concertos compostos por Tchaikovsky: *O Lago dos Cisnes*, *A Bela Adormecida* e *O Quebra-Nozes*. A orquestra sempre toca ao vivo, mas a atuação corporal dos músicos não é representativa, uma vez que a orquestra encontra-se no fosso e não é vista pelo público. O maestro vê a movimentação da dança, por estar em uma posição mais elevada, e desacelera ou acelera a partitura para que a sincronidade entre a música e a gestualidade seja preservada, assegurando as esperas esperadas.

A *dança clássica* utiliza a música clássica, o que significa que todos os preceitos da estética clássica são reiterados pelas duas linguagens. A performance do repertório de música clássica frequentemente exige um nível significativo de domínio técnico por parte do músico, o mesmo se dá com o bailarino. Os princípios tonais e harmônicos são sempre respeitados. Obras do repertório clássico, quase sempre, exibem uma complexidade artística através do uso do desenvolvimento temático, do fraseado, da modulação, dos períodos, seções e movimentos, que sempre estão presentes nas obras do repertório de *dança clássica*.

A *dança moderna* retira aos poucos de seus espetáculos a música clássica e adota compositores como Stravinsky, Satie, Debussy, entre outros. Isadora Duncan utilizava músicas eruditas, mas sem seguir suas métricas. Não sem polêmicas, a música vai se distanciando da gestualidade:

Um outro problema não especificamente coreográfico preocupava ainda Ghéon, ou seja o problema da música programática e da música para dançar. Se era consentido a Isadora Duncan a heresia de dançar sobre partituras clássicas, a questão era mais grave quando se falava de Bailado. O Chopin de *Les Sylphides* e o Schumann do *Carnaval* foram difíceis de digerir, mas com *Schéhérazade*, a situação tornava-se escabrosa. Se nos dois primeiros *ballets* se acrescentava um programa à música, no terceiro, dançava-se ostensivamente sobre um programa diverso daquele que o compositor previra detalhadamente. E tudo funcionava lindamente! Numa época ainda wagneriana, ainda imbuída da teoria das misteriosas harmonias entre a música e a acção teatral, uma tal audácia confundia toda a gente, de Romain Rolland a Ghéon. (SASPORTES, 1983, p.89)

Surge a ideia de sinfonias dançadas, em que as partituras não bastam em si mesmas e dependem do gesto para serem completadas. A *dança moderna* acompanha os movimentos de vanguarda das artes e incorpora em seus espetáculos a música erudita das primeiras décadas do séc. XX. Na música erudita “moderna” abandona-se e redefine-se a linguagem tonal e as estruturas formais que lhe estavam associadas.

Nas artes plásticas o rompimento com a figuração pode-se equiparar ao abandono da tonalidade na música, se quisermos estabelecer um paralelismo com estas expressões artísticas, o qual na época está documentado na relação Schoenberg/Kandinsky (1907-1910) ou Stravinsky/Picasso (1917). A linha e a cor assumem funções expressivas, desligando-se da necessidade figurativa (que passou a ser assumida pela fotografia), abrindo caminho para o abstracionismo a partir de 1910 com Kandinsky. (Texto retirado do blog: “Música com História (Igor Stravinsky)”, no site <http://musicacomhistoria.blogspot.com>, acessado em novembro de 2009).



Três músicos (1921), Pablo Picasso

A música moderna sofre também uma forte influência do jazz. A *dança moderna*, muito associada à dança americana, introduz em seus espetáculos este viés popular e, vagarosamente, vai assumindo o cotidiano como uma

categoria estética. Aos poucos a música percussiva vai entrando nos espetáculos e transforma-se, na *dança contemporânea*, em um de seus grandes estilos musicais.

A *dança contemporânea* introduz a percussão valorizando o ritmo e as pulsações. Os tambores africanos, lixas, bules, tudo vira matéria sonora no espetáculo contemporâneo, o que incorpora, dá volume e densidade ao som. Diferentemente da música ocidental, a música africana não pode ser dissociada do movimento. A *dança contemporânea* aproveita esse caráter sincrético da música não-ocidental e coloca em cena, muitas vezes, o próprio movimento corporal dos músicos, que com frequência tocam ao vivo.

Em contrapartida, em um espetáculo africano, a música não poderia ser artificialmente destacada do resto da performance, do movimento, da dança, da declamação do texto. O fato é que não existe nas línguas africanas uma palavra única para traduzir o nosso termo “música”: as palavras utilizadas designam tanto a “música” como a “dança”, também não há termo que distinga a música e o barulho. A música se caracteriza na África pelo movimento: “A absorção bem sucedida de sequências de movimento é, para muitos africanos, um critério importante para a compreensão da música”. Assim a concepção e a recepção da música não são puramente auditivas como no Ocidente, elas são também emocionais: os movimentos dos músicos são efetuados de tal maneira que certas notas não podem ser produzidas de outro modo. As *patterns* do movimento agem sobre a acentuação e a realização das notas. (PAVIS, 2008, p. 132)

Ao colocar a performance dos músicos no espetáculo soma-se à audição o sentido da visão, aumentando ainda mais o grau sinestésico e o grau de improvisação gestual.

Em relação à música, temos:

<i>Dança</i> <i>Clássica</i>	<i>Dança</i> <i>Moderna</i>	<i>Dança</i> <i>Contemporânea</i>
Princípios tonais e harmônicos respeitados	Abandona-se e redefine-se a linguagem tonal	Introdução da percussão e valorização do ritmo e das pulsações
Obras compostas especialmente para balés	Sinfonias dançadas	Improvisação musical

Ao respeitar os princípios tonais e harmônicos, a *dança clássica* cria um roteiro gestual que segue a métrica musical, o que gera, do ponto de vista do sincretismo entre o gestual e o musical, uma sincronicidade entre as linguagens. Sincronicidade essa que resultou em obras compostas especialmente para balés clássicos, como vimos anteriormente. A *dança moderna*, ao abandonar e redefinir a linguagem tonal, desenvolve sinfonias dançadas, em que a gestualidade aos poucos vai se distanciando da música, tem-se, então, o efeito de desarmonia entre as duas linguagens. Já a *dança contemporânea*, ao introduzir a percussão e ao valorizar o ritmo e as pulsações corporais, dá margem à improvisação musical e gestual, o que aumenta o grau de sincretismo entre as linguagens.

A música tem, também, uma importante função espacial: ela preenche o espaço, cria ambientes, podendo até transformar-se em um cenário acústico.

Na *dança clássica* a função de preencher o espaço é nítida quando antes de se abrirem as cortinas a orquestra toca por um longo tempo sem que se visualize a gestualidade, é como se a música invadissem todo o espaço teatral e servisse como argumento e inspiração para a representação de um espaço onírico.

Nos espetáculos modernos a música cria um ambiente de dramaticidade, em que o gesto ganha supremacia.



Dramaticidade gestual

Martha Graham

(disponível no site www.dicasdedanca.com.br

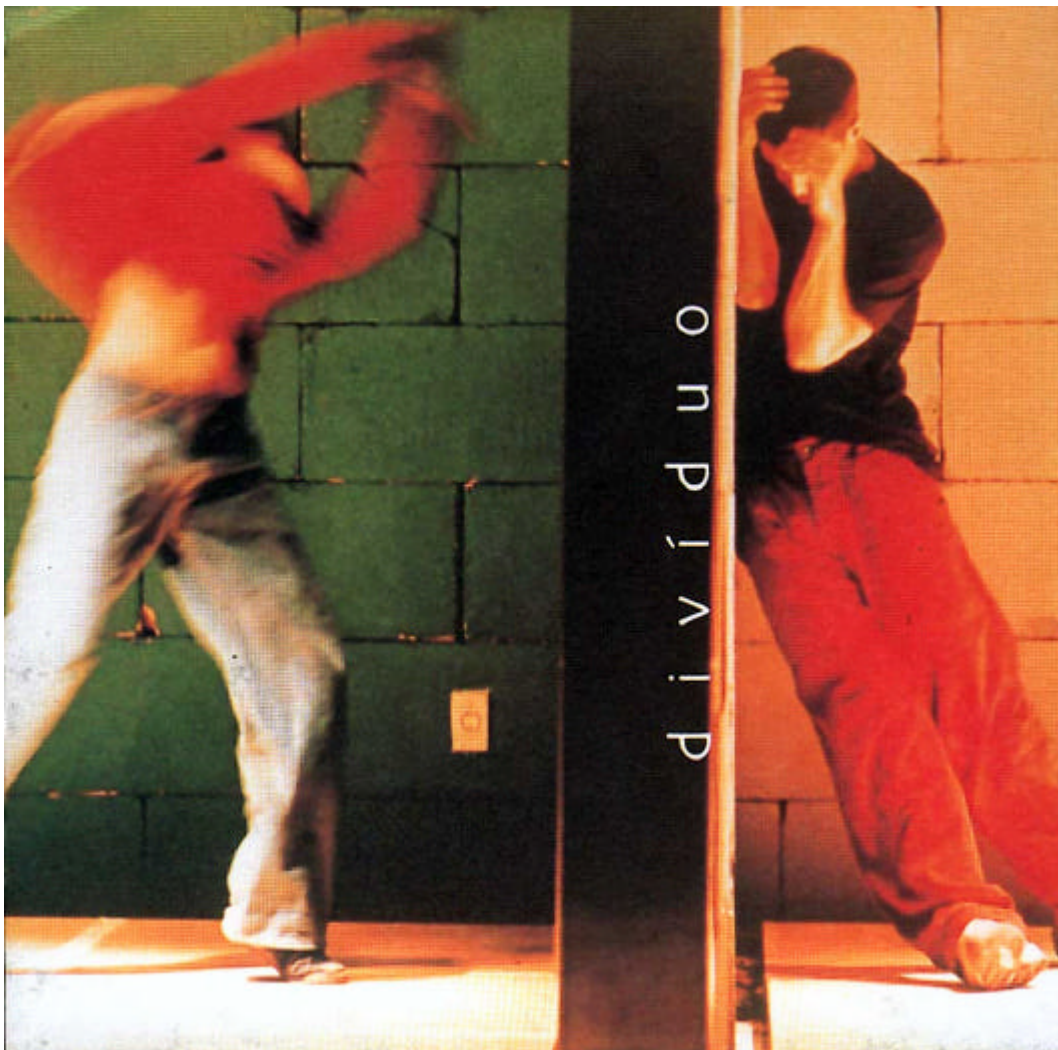
Acessado em março de 2010)

Na *dança* contemporânea, os barulhos, ruídos externos são muito utilizados, a fim de, a partir do efeito sonoro, tornar uma situação reconhecível e próxima da sonoridade cotidiana, trata-se do espaço urbano.

Na música, seria preciso englobar o barulho, seja ele o efeito sonoro gravado ou produzido na coxia, seja barulhos parasitas imprevistos (teatro de rua): todos contribuem ao mesmo tempo para a construção e a destruição do ambiente, mas devem em todo caso ser levados em conta pelo espectador e pelo analista. (PAVIS, 2008, p.133)

Música, portanto, é também um elemento que identifica e ocupa o espaço e o tempo.

A Cia. Quasar de *dança contemporânea*, em seu espetáculo *Divíduo* (1998), coreografia de Henrique Rodovalho, trata da solidão da vida cotidiana. O cenário aparece dividido em quatro ambientes, como se fossem quatro minúsculos apartamentos, onde as pessoas vivem sozinhas. A comunicação é impossível, mesmo quando os intérpretes se encontram. Situações do cotidiano interferem na movimentação, como a chegada inesperada de um entregador de pizza ou uma ligação para um disque-sexo, feita ao vivo. A trilha sonora composta por Hendrik Lorenzen confere o clima bem urbano, que também caracteriza a movimentação da companhia. Os ruídos, as ligações telefônicas transformam-se na música do espetáculo.



Cia. de dança Quasar em *Dividuo*
(disponível no site www.quasarciadedanca.com.br
Acessado em novembro de 2009)

Companhias como o Grupo Corpo encomendam a música a compositores contemporâneos como Tom Zé, Lenine, Wisnik, João Bosco, Arnaldo Antunes, entre outros. No caso do Grupo Corpo o ponto de partida é sempre a música. Mas de maneira nenhuma a gestualidade está presa à partitura musical, como acontece na *dança clássica*. A dança materializa a música ora em sincronicidade com ela, ora em desarmonia.

Diz Humberto Werneck, ao comentar sobre a questão da música no Grupo Corpo:

Outros viriam [espetáculos], no fio de três dezenas de balés, com a palavra intervalo a sugerir não pausa, interregno, mas saltos ascendentes, de qualidade, rumo a uma afinação cada vez mais rigorosa de música e coreografia. (WERNEK, *IN: BOGÉA*, 2001, p. 58)

Afinação esta que não significa sincronicidade, mas impossibilidade de dissociação.

Mesmo com uma trilha sonora apuradíssima, observa-se nos espetáculos do Grupo Corpo a tendência a incorporar os ruídos. Dois comentários: um de Arnaldo Antunes e outro de Tom Zé e Wisnik, que aparecem no ensaio *Os passos da música*, de Werneck (idem), ilustram como se dá, de maneira quase natural, essa incorporação do barulho na concepção da música contemporânea:

Mesmo a questão da urbanidade, diz Arnaldo, não lhe foi colocada diretamente, fosse no momento do convite, fosse nos três meses que durou a gravação da trilha. “Agi com total liberdade criativa.” Foi por iniciativa própria que Arnaldo Antunes saiu em busca de “um motivo, um conjunto de sentidos, um enredo ou uma ideia”. A chave lhe seria dada pelo nome do grupo, um tema recorrente em seu trabalho. E decorreu daí a incorporação de “ruídos orgânicos”, da respiração ao ronco das vísceras, do roçar de pele ao sangue

bombeado dentro das veias, na procura de “ritmos muito primários, tribais, tratados com modernidade tecnológica. (WERNEK, *IN: BOGÉA*, 2001, p. 59)

“O Corpo permite que a música gere tudo, como um útero”, diz Tom Zé, autor, ao lado de Wisnik, da trilha de Parabelo (1997). “Inicialmente, a gente só pensa na matéria sonora.” E isso não lhe faltava quando entrou no estúdio com o parceiro. Tom Zé tem uma gaveta de temas, ideias, células musicais, fruto de pesquisas audaciosas – não fosse ele o inventor do “hertzé”, um *sampler* muito *avant la lettre* (é de 1978), do “enceroscópico”, órgão cujo teclado permite dar sentido musical ao ruído de eletrodomésticos, ou do “buzinório”, capaz de criar sinfonias a partir do som de buzinas. Inventos e “desinventor”, pois na “linha de montagem” de Tom Zé um contrabaixo e uma guitarra podem regredir em sua história até o ponto em que se tornem incapazes de fazer melodias e harmonias, convertidos em instrumentos de percussão. (WERNEK, *IN: BOGÉA*, 2001, p. 60)

Embora para Sasportes (1983, p.11) a dança desvie a atenção da música que a acompanha, acreditamos que a dança dá à música uma materialidade que pode ser construída dentro de esperas esperadas ou por esperas inesperadas. A música na dança também transforma-se em movimento aparente.

2.3. A iluminação

“Ver, desvendar, descobrir são verbos alinhavados pela mesma ação básica: despejar luz sobre. Não à toa, na nossa língua, dar à luz significa nascimento.” Helena Katz⁷

A *dança-espetáculo*, com o passar dos anos, vem se dedicando a explorar a luz de uma maneira inusitada, de forma que é impossível pensar a dança sem a iluminação.

⁷ *In: PEREIRA, Roberto. Luz na Dança: Contornos e Movimentos. Eletrobrás: Rio de Janeiro 1998.*

(...) a luz de gás despertou o interesse pela imagem da dança, no seu processo de sistematização. O balé aprendeu a falar nesse período, a seu modo, uma língua composta de línguas diversas que se entendiam em diálogos simultâneos: coreografia, pantomima, técnica, figurino, cenário, iluminação e tudo o mais que o integra. Somente assim, a dança pôde mostrar o que e como ela falava. (PEREIRA, 1998, p.60)

A preocupação com a luz sempre foi uma questão da cena teatral. A princípio, nas arenas gregas, utilizava-se a luz natural. Os teatros eram construídos de modo a aproveitar a luz do sol ou a ausência dela. Quando a cena teatral e a dança entram nos teatros, sem janelas, sem aberturas para os raios solares, a luz artificial transforma-se em uma necessidade, iluminar significava viabilizar o espetáculo.

Não só possibilitava enxergar o espetáculo... A luz foi responsável também por atrair os olhares do público, direcioná-los para a cena, já que, anteriormente, as pessoas iam aos espaços cênicos também para se socializar, o público se via e gostava de ser visto. Quando a plateia fica escura, a luz passa, então, a atuar de uma nova maneira:

Uma outra mudança significativa na nova iluminação: a plateia podia agora gozar de uma intensidade de luz bem mais fraca que o palco. Esse recurso facilitou os dois lados: tanto o público tornava-se mais concentrado, já que cada pessoa isolava-se em sua penumbra, quanto novas possibilidades dramáticas puderam ser experimentadas. A ilusão era alcançada através da separação dos dois mundos. (PEREIRA, 1998, p.46)

De acordo com Camargo (2000), a luz cria a divisão entre o mundo fictício e o mundo real. O autor argumenta que, desde a sua origem, corresponde a uma necessidade de ilusão: o mundo fictício da cena só pode parecer real na medida em que o espectador, à falta de pontos de referência, não possa confrontá-lo com a realidade. A obscuridade da sala e a claridade da cena orientam a sua atenção para a cena, cujo quadro limita a superfície luminosa. Chega-se a perder a consciência da realidade que o rodeia. Mantido num estado parcial de hipnotismo, o espectador será tanto mais receptivo à

ação dramática quanto mais esquecer tudo que não lhe diz respeito (CAMARGO, 2000, p.19).

O *blackout*, momento de total escuridão da sala, prepara o público para essa transposição do real para o fictício. A *dança contemporânea*, que busca aproximar a arte do cotidiano, muitas vezes não utiliza o *blackout*, inicia o espetáculo com as luzes acesas, para que não haja a transposição.

No entanto, somente quando a iluminação dos teatros deixa de ser a vela e passa a ser a gás é que a iluminação esboça o que podemos chamar de função estética da luz.

A combinação entre iluminação e dança começou a ganhar contornos mais interessantes somente na época do Renascimento. Foi nesse período que nasceu o *balé* e que também a iluminação intentou algo mais do que apenas tornar visível, reivindicando tratamentos estéticos mais sofisticados, influenciando aqui e ali no acabamento visual da encenação.” (PEREIRA, 1998, p.23)

A *dança clássica* aproveita-se do recurso da iluminação, criando por exemplo uma atmosfera do onírico. A luz é incorporada ao espetáculo clássico como um importante elemento integrante de seu sincretismo. Mas é no Romantismo, em balés como *Giselle*, que essa relação entre dança e iluminação torna-se mais refinada.

Se iluminação e dança teceram uma intrincada relação imagética, isso aconteceu, pela primeira vez, de maneira mais completa, sem dúvida, no Romantismo. (PEREIRA, 1998, p.41)

Em *Giselle* a iluminação aparece como um actante .

A qualidade da luz indicava fatos, interferia na narrativa. O balé ganhou em imagens, transformando significados em desenhos. E esses desenhos eram flagrantes. A poesia do corpo de baile tecendo danças envolvidas como um mar branco era surpreendente. Parecia sonho, parecia irreal. A luz revelara-se no terreno do “parece”. O público só podia estar aterrorizado ou seduzido. Ou os dois, já que a penumbra na qual se encontrava tudo permitia... (PEREIRA, 1998, p.24)



Corpo de baile do Kirov em *Giselle*
(disponível no site www.ballerinagallery.com
Acessado em junho de 2008)

Segundo Camargo (2000, p.46), da mesma forma que um ator representa uma personagem, o cenário representa um castelo e o figurino uma época, percebeu-se, pouco a pouco, que a iluminação cênica também tinha a capacidade de representar alguma coisa: o luar, o pôr-do-sol, o relâmpago ou o arco-íris. Como pudemos observar na fotografia do balé *Giselle*.

Em algumas versões de *O lago dos cisnes*, por exemplo, na cena do afogamento do príncipe, a luz é a responsável por assegurar a ilusão de água dentro do cenário da floresta.

O lago, onde os moços infelizes caíam mortos, foi elaborado com um jogo de espelhos que, graças à iluminação devida, fazia jorrar brilhos aquáticos em meio às árvores da floresta. (PEREIRA, 1998, p.55)



Julie Kent in Kevin McKenzie's
Em *O Lago dos cisnes*
(disponível no site www.ballerinagallery.com
Acessado em junho de 2008)

A dança moderna e a dança contemporânea dão à luz uma nova função. Além de atuar como personagem ou de criar atmosferas específicas, a luz entra em cena como um recurso, que se iguala à presença do bailarino. De acordo com Pereira (1998),

A luz não tingia mais: participava, compunha, dividia espaço. Projeções de *slides*, estrategicamente encaixados nos intervalos de corpos, formavam uma outra sintaxe de imagem. O bailarino não precisava mais ser visto, dizem os livros. Ao contrário, os bailarinos cooperavam democraticamente com todos os outros recursos para a composição da cena. Bailarino como recurso, outra relativização. (PEREIRA, 1998, p.105)

A luz colabora para uma dança sinestésica. Segundo Pereira (1998), a bailarina Loïe Fuller executava uma dança sinestésica. Luz nela e para ela, transformava-se em espaço. Diz o autor: “Se Baudelaire havia escrito, em seu poema de 1855, “Correspondências”, que “os perfumes, as cores e os sons se

correspondem”, no livro da bailarina, *Quinze Ans de Ma Vie*, ela diria algo assim: Luz, cor, movimento e música.” (PEREIRA, 1998, p.80).



Loïe Fuller

(disponível no site www.ballerinagallery.com

Acessado em junho de 2008)

Para que a iluminação intervenha neste processo de elaboração do discurso da dança devemos considerar muitos aspectos: a tonalidade, os contrastes, o volume, o ar e a perspectiva.

Os objetos, o cenário, os bailarinos, os figurinos, o palco, em sua tonalidade visual, possuem uma clareza local, inerente a eles próprios. Se os observamos com uma luz, ainda que fraca, percebemos que uns são mais claros e outros mais escuros. A luz ambiente não modifica a natureza luminosa dessas coisas, apenas as evidencia.

As roupas recebem a luz de modo particularmente fácil: suas dobras são valorizadas, seus tons são tornados visíveis e variáveis segundo o tipo de luz e de filtro de gelatina utilizado.

[A maquiagem] É valorizada positivamente ou negativamente. A cor abóbora ou laranja realçará agradavelmente o tom da pele; a cor verde ou azul, pelo contrário, resultará numa pele cinza, de aspecto particularmente sinistro. (PAVIS, 2008, p. 181)

A claridade inerente torna-se apenas mais explícita ao receber a luz dos refletores. É como se o já existente se declarasse explicitamente aos olhos do público. Nenhum refletor, por mais possante que seja, consegue mudar essa aparência natural, embora uma luz vermelha intensa sobre uma superfície branca transforme momentaneamente essa superfície, como afirmam os iluminadores. À iluminação dos refletores, portanto, caberia o papel de reforçar a emissão fraca de luz que há nos objetos, destacando desde as suas partes mais intensamente claras, até as partes com claridade média e as de claridade menos intensa (CAMARGO, 2000, p.64).

A esta altura já podemos entender a estreita relação que há entre e iluminação cênica e os elementos visuais do espetáculo, sobretudo cenários e figurinos.

Todos esses elementos visuais não são pontos negros à espera de luz. São elementos materiais de claridade não uniforme e refletem a luz conforme os graus de claridade que contêm. Os pontos mais claros tornar-se-ão mais claros à exposição de um jato de 4.000W; os mais escuros, tornar-se-ão menos escuros, porém, a oposição claro X escuro permanecerá. Para sempre. Uma condição de imanência que luz nenhuma conseguirá transformar. Ainda bem. É o que assegura a diferenciabilidade nas coisas que vemos; e a riqueza visual, por conseguinte. (CAMARGO, 2000, p.66)

A tonalidade define-se a partir de uma gradiência que vai do mais claro ao mais escuro. Não se trata, portanto, de uma questão de cor, mas de gradiência, seja do azul escuro para o azul verão, ou do branco para o preto (CAMARGO, 2000, p.65).

A combinação entre tons e contraste estabelece a noção de volume. Este, por sua vez, representa praticamente toda a preocupação espacial e visual do espetáculo.

Os volumes não se localizam no vácuo. Eles ocupam o espaço e se relacionam entre si. Há entre eles um certo intervalo, um vão, o qual não é absolutamente um vácuo sem significado. É uma pausa visual, plena de ar. Um ar que faz parte da cena representada e declara a sua existência ao refletir luz. É o que se denomina espaço atmosférico. A fumaça e a névoa no palco são recursos utilizados exatamente para comunicar a distância que há entre os volumes. (CAMARGO, 2000, p.68)

Os espetáculos de *dança clássica*, de maneira geral, utilizam, para criar o espaço atmosférico, o recurso de criar distância entre os volumes através da fumaça, principalmente em obras românticas como *Les Sylphides* e *Giselle* ou em *O Lago dos Cisnes*. A distância entre os volumes também aumenta a distância do espectador em relação à obra, o que cria um ambiente onírico.



Ballet nacional de Cuba

Em *O Lago dos cisnes*

(disponível no site www.balletcuba.cult.cu

Acessado em março de 2010)

Outros fatores que contribuem para a criação da luz atmosférica envolvem os três planos do palco – anterior, médio e posterior – e, por consequência o procedimento que a luz irá dar a cada um deles separadamente.

É preciso observar que os elementos menores se organizam em conjuntos que se distribuem em planos distintos, acompanhando a visão do público. Há o plano mais próximo do público, situado na parte anterior do palco e áreas do proscênio; em seguida vem o plano médio e finalmente o plano posterior. Na vida real, as coisas mais próximas dos olhos são vistas com mais nitidez do que as coisas mais distantes. A luz atmosférica, de procedência mais naturalista, valoriza essa noção de perspectiva. O que significa dizer que a iluminação atmosférica dificilmente irá inverter as coisas, ressaltando o plano do fundo do palco e empalidecendo a área do proscênio. Ao contrário, ela dará destaque ao plano anterior, diminuindo a intensidade e enfraquecendo os contrastes à medida que se prolonga até o plano posterior. (CAMARGO, 2000, p.68)

Até aqui nos preocupamos com os tons inerentes que se revelam com a ação da luz e atraem os olhos do público. Mas não só os tons atuam neste sentido, as cores também têm um papel fundamental na função estética da luz.

“(...) o olho é mesmo atraído pelo objeto mais brilhante do campo de visão, devido ao volume da luz e da reflexão desse objeto, e se vê mais claramente nas zonas do amarelo, como afirmam os estudos atuais (...)” (PEREIRA, 1998, p.34)

Os três estilos analisados, normalmente, trabalham com diferentes tonalidades de luz. O predomínio de cores quentes ou frias assume diferentes conotações e reitera as características próprias de cada estilo. A luz vermelha, por exemplo, pode sugerir excitação, agressividade, é muito usada em espetáculos de *dança contemporânea*. A azul distancia, cria sensação de infinito, dá profundidade, por essa razão é muito utilizada em espetáculos clássicos. Os tons de verde, amarelo, violeta, magenta e todas as demais cores e suas variações transmitem algo específico, sugerem impressões da realidade, captam momentos, modificam o estado de espírito, a maneira de olhar e de sentir. As chamadas “cores quentes” (vermelho, laranja, âmbar, salmão) têm o poder de aproximar, são estimulantes, pesadas, secas; já as “cores frias” (azul, verde), distanciam, são passivas, delicadas, úmidas,

solenes, sóbrias e tranquilizantes. (CAMARGO, 2000, p.74) É a iluminação que cria a cor:

É a iluminação que cria a cor, deve haver então uma combinação mínima entre o cenógrafo, o figurinista e o iluminador para que as escolhas cromáticas não se aniquilem. (...) As imagens mentais produzidas [pelos espectadores] lhe serão, senão mais compreensíveis, pelo menos melhor ligadas à utilização objetiva das cores. Eles levarão em conta igualmente a escuta musical, os momentos oníricos ou de devaneio e de atenção flutuante, pois escuta e sonho suscitam igualmente cores. (PAVIS, 2008, p. 180)

Os coreógrafos utilizam essas conotações para criar efeitos de aproximação ou distanciamento. A *dança clássica* que busca o efeito do onírico e do distante vai procurá-lo nas cores frias. A *dança moderna*, por adotar uma economia de recursos, busca uma luz mais próxima da realidade e alterna as cores quentes e frias. A *dança contemporânea* busca uma aproximação do público exacerbando as cores quentes. Isso não significa dizer que os diferentes estilos não utilizam determinada cor, trata-se de uma questão do que prevalece como efeito de sentido.



Iluminação da *Dança Clássica* - predomínio de cores frias

American Ballet Theatre em *O Lago dos Cisnes*

(disponível no site www.abt.org

Acessado em junho de 2008)



Iluminação da *Dança Moderna* - predomínio de cores quentes e frias
Martha Graham Dance Company em *Errand in the Maze*
(disponível no site www.towntopics.com
Acessado em março de 2010)



Iluminação da *Dança Contemporânea*
predomínio de cores quentes e uso de sombras

Grupo Corpo em 21

(disponível no site www.grupocorpo.com.br

Acessado em dezembro de 2009)

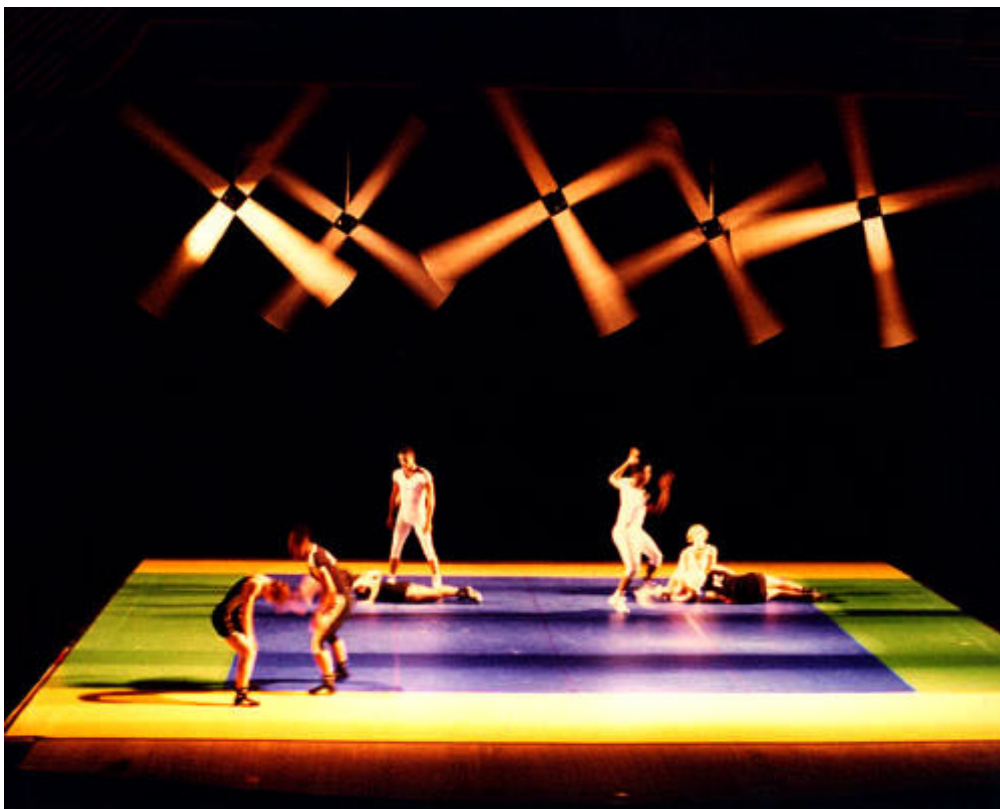
(...) A cor-luz não é, portanto, algo estático, uniforme e permanente. Está em constante evolução, em movimento. Esta é a característica da luz própria dos objetos, que vai se transformando no espaço. A iluminação que vem se sobrepor a esta luz própria em estado de evolução só faz realçar este princípio evolutivo. (CAMARGO, 2000, p.66)

A luz que ilumina a dança, portanto, não é estática. Trata-se de uma luz dinâmica, com completo movimento, que dança. Qualquer tipo de fonte de luz pode servir para criar luz atmosférica.

De fato, seria simples demais reduzir a capacidade atmosférica de iluminação cênica a este ou àquele tipo de lâmpada. Ainda que fontes específicas possam sugerir determinados estados atmosféricos, é a maneira como se lida com a luz, isto é, a sua elaboração estética que realmente determina tais resultados. (CAMARGO, 2000, p.63)

Por seu caráter dinâmico, a luz é responsável também por garantir a passagem do tempo. Na vida real, o tempo não transforma a aparência abruptamente, a mudança ocorre aos poucos. A sensação de que o tempo passa faz-se sentir no ar e nas mudanças de tonalidade da luz. A questão não é a imitação perfeita, mas a capacidade de capturar a mudança, a passagem do tempo. A transição de um tom para o outro para demonstrar o suceder. A redução gradativa do claro para o escuro ou vice-versa é o elemento concreto para demonstrar a passagem do tempo. Em outras palavras, para que de fato a representação da realidade pareça real é preciso que se declare não como algo estável, mas algo em constante mudança. Desse modo, a iluminação atmosférica não buscará a impressão de constância, mas de efemeridade (CAMARGO, 2000, p.73).

A iluminação na dança é algo mais do que uma condição técnica, ela é dança. A luz age não somente sobre os elementos espaciais, mas também sobre os temporais, reiterando a importância do espaço e do tempo para gerar o movimento, que aparece em todos os elementos que compõem o sincretismo na dança.



Cia. Deborah Colker em Casa

(disponível no site www.gringocardia.com.br)

Acessado em novembro de 2009)

A *dança clássica*, ao contar uma narrativa linear, mostra claramente a passagem do tempo, estabelecendo um eixo temporal que revela, nesta ordem, o passado, o presente e o futuro. Divide-se em atos que narram a história de modo linear, a iluminação contribui decisivamente para elucidar essas passagens. Em *O Lago dos Cisnes*, por exemplo, o primeiro ato inicia-se no castelo onde o príncipe irá escolher uma pretendente, utiliza-se uma iluminação clara que cria um ambiente específico da nobreza; no segundo ato, depois de a princesa escolhida ter sido transformada em cisne por uma magia maligna. o cenário é de um lago escuro e sombrio, a iluminação favorece um ambiente com cores frias e uso de sombras.



Moscow City Ballet em *O Lago dos Cisnes* (1º. Ato)

(disponível no site www.parana-online.com.br)

Acessado em março de 2010)



Royal Ballet
em *O Lago dos Cisnes* (2º. Ato)
(disponível no site www.aitinerante.blogspot.com
Acessado em março de 2010)

A *dança moderna*, por não estar concretizada figurativamente, manifesta-se como atemporal, pode ser aplicada a qualquer tempo. Por adotar a economia de recursos visuais como uma categoria estética, utiliza uma iluminação simples, que sugere um ambiente mais realista.



Economia de Recursos Visuais

Martha Graham Dance Company

(disponível no site www.news.medill.northwestern.edu

Acessado em março de 2010)

Já a *dança contemporânea* revela um presente intensificado, com as tonalidades vibrantes e a iluminação dinâmica, mostrando a exacerbação do momento, que é intenso, mas fugaz.



Presente intensificado

Grupo Corpo em *Imã*

(disponível no site www.grupocorpo.com.br

Acessado em março de 2010)

Esquemmatizando o que foi dito sobre a relação entre a iluminação e o tempo, temos:

<i>Dança Clássica</i>	<i>Dança Moderna</i>	<i>Dança Contemporânea</i>
Tempo Linear Passado, presente, futuro	Atemporal Não está concretizado figurativamente	Presente intensificado Momento de exacerbação, fugaz

Vale ressaltar que a luz não só ilumina, ela também esconde. A luz pode enfatizar ou fazer desaparecer elementos do cenário, do figurino ou mesmo interferir nos próprios bailarinos.



Pouca nitidez, causada pela iluminação

Balé da Cidade de São Paulo em *Um delírio romântico*

(disponível no site www.centrocultural.sp.gov.br/danca

Acessado em novembro de 2009)

A luz interfere no tempo, no espaço, no figurino, no cenário e, também, na figura do bailarino. No que diz respeito aos bailarinos pode-se dizer que existe uma luminância de cada bailarino:

A capacidade física de um objeto receber e refletir a luz é chamada de *luminância*, tal como apregoa Rudolf Arnheim. A parte de um organismo revela a organicidade de seu todo. Corpos e seus flancos são reconhecidos em si, mutuamente. Da imbricação desses elementos, tem-se a matéria-prima com que trabalha Paulo Pederneiras dentro do Grupo Corpo. Corpo: luminância e organicidade, luz e corpo.

Descobrir cada potencialidade na luminância de cada bailarino, em cada obra, em cada cena, em cada música: alquimia como tarefa, extensão de coreografia, distensão de luz. (PEREIRA, 1998, p.130).



Luminância dos bailarinos

Cia de dança Quasar

(disponível no site <http://nadiatimm.com>.

Acessado em novembro de 2009)

Nota-se, na fotografia acima, que a luz projetada nos bailarinos cria um contraste, iluminando cada corpo de uma maneira diferente, aproveitando a luminância de cada um.

Esquemmatizando, temos:

Iluminação	Dança	Dança	Dança
	Clássica	Moderna	Contemporânea
Expressão	Predominância de cores frias	Alternância de cores frias e quentes	Predominância de cores quentes
Conteúdo	Profundidade	Realidade	Exacerbação da Realidade
	Delicadeza	Sugestão	Estímulo

O quadro revela que a iluminação não só cria ambientes, mas também diferencia os estilos da *dança-espetáculo*, devido às diversas possibilidades de gradação da luz, que assim como os demais elementos do sincretismo, movimenta-se e cria movimento na dança.

2.4. O figurino

“Mesmo naquela época eu senti que os sapatos e as roupas só me atrapalhavam. Os sapatos pesados eram como correntes, as roupas eram minha prisão. Assim, eu tirava tudo. E sem nenhum olhar me observando, totalmente sozinha, dançava nua na praia. E me parecia que o mar e todas as árvores estavam dançando comigo.”

Isadora Duncan

Assim como os demais elementos que compõem o sincretismo na dança, o figurino é essencial para a construção de sentido na *dança-espetáculo*. Ao analisar a sua importância dentro da obra, verificamos que o figurino pode determinar a gestualidade – o uso de sapatilhas de pontas, por exemplo, reforça a verticalização da movimentação, ou o uso de saias muito rodadas pode sugerir giros e voltas. Por essa razão, o figurino é um sistema significativo e necessita de uma maior abordagem, não podendo ser considerado algo a mais ou um acessório.

O figurino também é um elemento importantíssimo para a diferenciação dos estilos. Ele caracteriza cada estilo de maneira inconfundível. Vale ressaltar que o figurino extrapola os limites da roupa. Perucas, joias, maquiagem e objetos como leques, varinhas de condão e penas de cisnes vão compor o visual global do bailarino.

Ao analisarmos o figurino, torna-se claro para o pesquisador da dança a necessidade de se falar em uma sobreposição de elementos dentro do sincretismo. De acordo com Patrice Pavis (2008), o mesmo se dá no teatro:

Além da prioridade atribuída à pessoa viva do ator em nossa recepção do espetáculo, não há hierarquia absoluta de ordem imposta segundo a qual o espectador releva os diferentes sistemas significantes. Existe no máximo, como observa a socióloga australiana Maria Shevtsova, um hábito que leva os espectadores ocidentais interrogados a mencionar primeiro a atuação, depois, nessa ordem decrescente, “o cenário, o figurino, a iluminação, a rapidez de execução, a configuração espacial, a coreografia, a música.” A cronologia de nossas impressões de espectador é por certo fundamental, mas não pode ser objeto de regras absolutas: no máximo, observaremos que o espectador se impressiona primeiro pelo que é visível e humano, pela atuação, depois pelos materiais “invasores” como o cenário e os figurinos, e por fim por aquilo que autoriza a própria percepção: a iluminação. (PAVIS, 2008, p. 161-162)

Para mostrar como se estreitam essas sobreposições espaço-tempo-ação-luz, Pavis (2008, p.164) afirma que o figurino preenche e constitui um espaço, nem que seja apenas pelo modo como valoriza o corpo em seus deslocamentos. O figurino se estende mais ou menos, podendo materializar uma época, mas também um ritmo e uma maneira de voar ao vento; o figurino

capta mais ou menos luz, estruturando e ritmando as mudanças de intensidade luminosa. Evidencia-se, assim, a dificuldade de separar o figurino cênico da iluminação e dos demais elementos sincréticos.

De modo geral, de acordo com Pavis (2008, p. 164), as grandes funções do figurino de teatro são: a caracterização (meio social, época, estilo), preferências individuais, a localização dramaturgica para as circunstâncias da ação, a identificação ou o disfarce da personagem, a localização do *gestus* global do espetáculo, ou seja, da relação da representação, e dos figurinos em particular, como universo social. Muitas dessas funções podem ser estendidas à dança, por seu caráter de arte cênica. Vamos pensar, agora, como elas se manifestam nos diferentes estilos da *dança-espetáculo*.

A *dança clássica*, ao utilizar figurinos mais “figurativos”, tende a fazer “desaparecer” o corpo do bailarino, preocupando-se mais em caracterizar a personagem que está sendo representada. Os tules de *Giselle*, que chegam ao tornozelo, cobrem o tônus muscular das pernas da bailarina, garantindo a leveza e a atmosfera flutuante das *Willis* (moças que morreram virgens e nos cemitérios forçam os moços a dançarem até a morte), que é dado pelo esvoaçar do tule. Sempre que a bailarina salta, a roupa voa.



Figurinos de Tule até o tornozelo
Boston Ballet no 2º ato de *Giselle*
(disponível no site www.ballet.co.uk
Acessado em novembro de 2009)

Com o passar dos anos, a bailarina clássica cortou suas saias e criou os *tutus*, que são os tules em forma de bandeja. A saia curta favorece o aparecimento do corpo, mas não deixa de caracterizar a personagem. Os *tutus* bandeja são costurados em um corpete que funciona como um espartilho, que diminui e muito a possibilidade de movimento dos quadris. Ao “amarrar” o tronco, a bailarina clássica não realiza contração abdominal e mantém, dessa

forma, a verticalização da gestualidade, que também é assegurada com a utilização das sapatilhas de ponta.



Tutu Bandeja

Ballet Clássico de Moscovo em *O Lago dos Cisnes*

(disponível no site www.portoeventos.com

Acessado em novembro de 2009)

As perucas e os acessórios de cabelo são bastante utilizados pela *dança clássica*, a fim de homogeneizar o corpo de baile, para que as bailarinas fiquem idênticas. O mesmo se dá em relação à maquiagem. Na fotografia acima, ao figurino clássico são acrescentadas penas de cisnes, para caracterizar o cisne branco. É interessante notar que mesmo caracterizando uma personagem específica, como um cisne, por exemplo, a caracterização da bailarina não desaparece. São os acessórios – arranjos de cabelo, penas – que evidenciam a personagem representada.

O figurino clássico, em geral, é utilizado sempre como uma forte reiteração dos traços da narrativa, normalmente, com caráter anedótico. A aproximação do espectador com os libretos narrativos dos espetáculos de repertório facilita o reconhecimento da época, o estilo e o universo social que

está sendo retratado, sem, no entanto, perder a caracterização que é própria dos espetáculos clássicos. Alguns figurinos aparecem estilizados sem comprometer a identificação da personagem.



Figurino estilizado para a dança espanhola

Ballet de Portugal em *Dom Quixote*

(disponível no site

<http://companhiatradicional.blogspot.com/2008/01/balletpt.html>

Acessado em novembro de 2009)

Quando se trata da exibição das danças folclóricas, como chardas e mazurcas, verificamos poucas estilizações de figurino. A *dança clássica* caracteriza bem seus personagens, no que se refere a personagens ligados ao folclore. Nesse caso, os bailarinos aparecem vestidos a caráter, deixando inclusive as sapatilhas de lado, para utilizarem botas, ou sapatos de dança flamenca. Em quase todos os balés de repertório clássico há momentos de folclore.

Alternam-se, dessa forma, os figurinos de dança caráter e os figurinos específicos da *dança clássica*, que, normalmente, são os mais associados à figura da bailarina clássica: o *tutu* e a sapatilha de ponta.



Figurino folclórico da *dança clássica*

American Ballet Theater em *Petrouchka*

(disponível no site www.abt.org

Acessado em novembro de 2009)

Os figurinos clássicos quase sempre são pomposos e, juntamente com os cenários, são responsáveis por criar ambientes de faz-de-conta e demasiadamente oníricos. Trata-se de grandes produções, que sugerem os efeitos de sentido de algo espetacular, e geram, também, do ponto de vista da gestualidade, um virtuosismo, que é reiterado em todos os elementos do sincretismo. Dessa forma, a *dança clássica* alterna os efeitos de aproximação e distanciamento com o público, sem perder a previsibilidade, que é uma de suas marcas. As esperas esperadas são confirmadas nesse encantamento do deslumbrante.

A *dança clássica* tem no figurino, também, uma importante diferenciação de gênero. As bailarinas utilizam sapatilhas de pontas e *tutus* e os bailarinos não, o que altera de maneira considerável a gestualidade feminina e a gestualidade masculina. Os bailarinos utilizam malhas apertadas, que mostram o trabalho muscular nos membros inferiores e nos membros superiores e apresentam, normalmente, casacos que caracterizam os príncipes ou os camponeses que representam.



Figurino masculino – diferenciação de gênero

American Ballet Theater em *Mozartiana*

(disponível no site www.abt.org)

Acessado em novembro de 2009)

Por não utilizarem sapatilha de ponta nem espartilhos, os bailarinos clássicos, para reiterarem a verticalização da gestualidade, fazem uso abusivo de saltos. Ao invés de investirem no menor contato possível com o solo, preferem a ausência de contato.

A *dança moderna*, ao contrário da *dança clássica*, busca evidenciar o corpo como personagem. O trabalho muscular realizado pelos bailarinos transforma-se em uma apreciação estética. A nudez é uma proposta moderna de figurino e não de ausência, que traz liberdade à movimentação.

Quanto à nudez, não é o grau zero do figurino, seria antes o figurino que, por sua familiaridade e sua adequação aos valores, representa o grau zero. A nudez pode acolher todas as funções: erótica, estética, “estranheza inquietante” etc.. (PAVIS, 2008, p. 165)

O figurino nu é um dos grandes responsáveis por criar esperas inesperadas, justamente, por poder acumular mais de uma função.

Livres de amarras e de sapatilhas apertadas, as bailarinas modernas buscam um fluxo livre e uma gestualidade sinuosa, que os espartilhos clássicos não permitiam. Quando não estão completamente nuas, as bailarinas modernas utilizam túnicas bem leves e soltas, que garantem a harmonia entre o figurino e os movimentos naturais, que buscam por imitação dos ciclos da natureza.



Figurinos soltos em harmonia com a natureza

Isadora Duncan

(disponível no site <http://simplesmentelu.blogspot.pt>

Acessado em novembro de 2009)



Figurinos soltos (túnicas) e pés descalços

Isadora Duncan

(disponível no site www.infoescola.com

Acessado em novembro de 2009)

A ausência de sapatilhas e a afirmação dos pés descalços não mais obrigam à verticalização da gestualidade. O pé no chão aumenta a base de contato com o solo e sugere uma descida para o nível médio. O pé no chão acaba também com a noção do faz-de-conta e dá à movimentação ares de realidade. Evidencia-se o caráter ontológico do corpo natural, que deve se libertar de tudo o que o aprisiona. O figurino é, então, associado à topologia e também a categorias de peso ou leveza. A simplicidade de figurino na *dança moderna* resulta em uma gestualidade mais simples, menos virtuosa.



Figurinos soltos e pés descalços

Martha Graham Dance Performance

(disponível no site [www. 4.bp.blogspot.com/.../martha+graham+dance.jpg](http://www.4.bp.blogspot.com/.../martha+graham+dance.jpg)

Acessado em março de 2010)

A *dança contemporânea* tende a neutralizar os materiais, ressaltando o corpo como o lugar dos acontecimentos:

Para a dançarina pós-moderna observamos uma neutralização dos materiais que não são o corpo dos dançarinos confrontado a um espaço vazio não figurativo. (PAVIS, 2008, p. 163)

O figurino contemporâneo incorpora o dia a dia e, com muita frequência, os bailarinos contemporâneos aparecem em cena com roupas cotidianas. Essa inserção do cotidiano é afirmada também na gestualidade, na música e nas escolhas narrativas.



Figurinos Contemporâneos

Cia. de dança Quasar em *Por instantes de Felicidade*

(disponível no site www.quasarciedadanca.com.br

Acessado em novembro de 2009)

O Grupo Corpo, por exemplo, opta por utilizar malhas, bastante estilizadas, mas que não escondam o corpo do bailarino. O figurino, normalmente, é bastante colorido e expressivo. O Grupo Corpo é muito econômico na cenografia e o figurino assume, dessa maneira, essa dupla função, transformando-se em um cenário móvel. Vale ressaltar que o Grupo Corpo também utiliza figurinos cotidianos, como em *Lecuona*, por exemplo.



Figurinos = cenários móveis

Grupo Corpo em *Santagustin*

(disponível no site www.grupocorpo.com.br

Acessado em novembro de 2009)



Figurinos cotidianos no Grupo Corpo

Grupo Corpo em *Lecuona*

(disponível no site www.grupocorpo.com.br

Acessado em novembro de 2009)

Ao transformar o figurino em um cenário móvel, ou seja, o figurino passa a ser um cenário que dança com o bailarino, deslocando-se no palco, evidencia-se, também, a relação do figurino com o espaço: “O figurino é muitas vezes uma cenografia ambulante, um cenário trazido à escala humana e que se desloca com o ator” (PAVIS, 2008, p.165). O mesmo se dá com o bailarino contemporâneo. Trata-se de uma simbiose entre o cenário, o figurino e o corpo.

Do ponto de vista do figurino, as correspondências encontradas entre o plano da expressão e o plano do conteúdo em cada estilo da *dança-espetáculo* foram:

Figurinos	Dança Clássica	Dança Moderna	Dança Contemporânea
Plano da Expressão	Caracterizam personagens Utilização máxima de recursos	Não Caracterizam personagens Utilização mínima ou ausência de recursos	Caracterizam cenas reais Utilização criativa de recursos
Plano do Conteúdo	Temáticos “Apagamento” do corpo	Ausência Nudez	Cotidianos Evidenciação do corpo

Pelo que foi visto, nota-se que em todos os estilos há um ajustamento da gestualidade em decorrência do figurino utilizado, o que demonstra a sua enorme importância dentro da construção do discurso da *dança-espetáculo*. Verifica-se também que, diferentemente do que ocorre com outros elementos do sincretismo, os polos opostos formam-se entre a *dança clássica* e a *dança moderna*. A *dança contemporânea* segue a tendência da *dança moderna*, mas radicaliza seus princípios, o que a leva a uma impossibilidade, em muitos casos, de dissociar o cenário e o figurino, como aponta o quadro anterior.

2.5. O cenário

Dar seu espaço poético a um objeto é dar-lhe mais espaço do que aquele que ele tem objetivamente, ou, melhor, é seguir a expansão de seu espaço íntimo (BACHELARD, 1978, p. 328).

O que significa em dança dar espaço poético a um objeto? Mais uma vez surge a questão: como a cenografia participa do sincretismo? E mais: os objetos são meros acessórios ou fazem parte da construção do texto poético da dança?

Para responder a essas questões é importante diferenciar, em primeiro lugar, os termos objeto e adereço. De acordo com Pavis (2008), essa diferenciação já demarca a importância do objeto cênico ou da ausência dele na construção do espetáculo:

Por objeto entendemos tudo o que pode ser manipulado pelo ator. Tal termo tende a substituir o termo adereço, por demais ligado à ideia de um utensílio secundário que pertence ao personagem. O objeto não somente não é um adereço, mas se coloca no centro e no coração da representação ao sugerir que ele está por trás do cenário do ator e de todos os valores clássicos do espetáculo. (PAVIS, 2008, p. 174)

O objeto tem no espetáculo, também, a função de aumentar o espaço cênico ou o próprio espaço corporal:

Além da dinâmica, cada objeto possui também a capacidade de expandir o universo que nos rodeia, alongando determinada parte do corpo ou imprimindo um peso nunca antes experimentado. Torna-se, no ato da manipulação, uma extensão de nosso corpo, conduzindo-nos pelo espaço se assim o permitirmos ou transformando-se no parceiro de diálogo. (FERRACINNI, 2001, p. 198 e 199)

O objeto cênico acrescenta ao discurso da dança uma sinestesia representada pela visão e pelo tato, já que os objetos sugerem diferentes contatos com a matéria.

O objeto, ou seja, aqui, tudo o que não é ator e que representa na cena os acessórios, os cenários, os telões e mesmo os figurinos, constitui por natureza, no palco, um material flexível, manipulável, mutável, quase que por definição. (BOUCRIS, *IN*: PAVIS, 2008, p.174)

Pavis (2008) distingue duas grandes categorias para os objetos cênicos: os objetos mostrados e os objetos evocados. De acordo com o autor, os objetos mostrados podem ser compostos por elementos naturais (água, terra, fogo), por formas não-figurativas (cubos, cones, fotografias), por materialidade legível, podem ser tomados de empréstimo à realidade e utilizados de maneira estética, podem ser criados para o espetáculo (traços emprestados dos objetos reais, mas adaptados às necessidades da cena). Quando apenas evocado, o objeto muda de estatuto, aumentando os graus de abstração e vai gradualmente se distanciando de um uso concreto, entrando nos domínios da memória.

A *dança clássica*, em geral, utiliza cenários bastante figurativos e pomposos. Na cenografia clássica os elementos reiteram a narrativa, favorecendo o reconhecimento imediato das figuras do libreto. Os cenários, assim como o figurino, criam um ambiente de época e, devido à ressemantização figurativa, um clima de faz de conta tão imprescindível à *dança clássica*. O colorido é intenso, quando se trata das partes mais festivas, os palácios e as cortes são retratados de maneira luxuosa, a fim de que o espectador reconheça, de maneira rápida, as figuras representadas. A figurativização dos cenários, acompanhada da pantomima (que também é bastante figurativa), causa um forte efeito de aproximação com o público. O distanciamento, que convida à contemplação da obra, por parte da gestualidade virtuosa e altamente ressemantizada, é, do ponto de vista da cenografia, minimizado, gerando o efeito de aproximação do público com a obra.

Os libretos têm na cenografia o espaço para o lúdico e para a representação dramática. Nota-se um exagero cenográfico que resulta em uma grandiloquência, à altura da estética clássica. Quando as cortinas se abrem,

ouvem-se os suspiros do público, que se vê imediatamente encantado por tamanha riqueza, por essa estética da graça.



Cenários de corte

American Ballet Theatre em *A bela adormecida*

(disponível no site www.abt.org

Acessado em novembro de 2009)

A *dança moderna* opta por revolucionar a cenografia. O espírito moderno olha o corpo de uma maneira ontológica: o corpo passa a ser o lugar da existência humana, é o lugar dos acontecimentos. Aos poucos vão se apagando os exageros do figurino, do cenário e da iluminação. Uma sobriedade do pós-guerra invade a estética moderna.

Mallarmé reclama assim uma dança que tenha a música como único guia; uma dança que invente seu próprio espaço, um espaço livre em que não faz sentido a implantação de cenários. Uma dança que seja emanção do corpo e das suas roupagens. Para a época, talvez fosse difícil de adivinhar onde desejava chegar (ou o que

profetizava), mas nós hoje sabemos que aspecto pode ter, nas suas diversas interpretações, uma dança despojada “de todo e qualquer acessório salvo a presença humana.” (SASPORTES, 1983, p.30)

Os chamados *Ballets Russes*, que foram importantes precursores da *dança moderna*, reconhecem, no entanto, a importância de se firmar o sincretismo de linguagens dando maior destaque para cada elemento que o compõe. Para isso, convida para assinar os figurinos e cenários de seus balés artistas plásticos como Picasso. *Parade*, por exemplo, tem argumento de Jean Cocteau, música de Erick Satie, a coreografia de Massine e o cenário e figurinos de Picasso.



Pano de boca de Picasso

Cortina que abre o espetáculo *Parade*

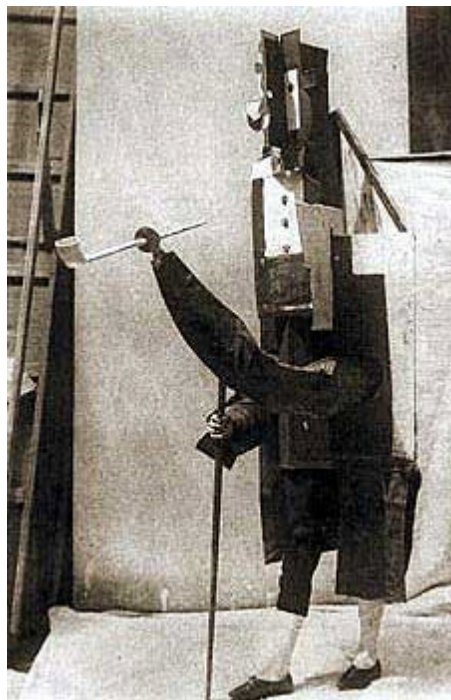
Ballets Russes em *Parade*

(disponível no site

<http://educacao.uol.com.br/artes/bale.jhtm>

Acessado em novembro de 2009)

Totalmente fiéis à estética modernista, a música e a coreografia de *Parade* romperam definitivamente com a tradição clássica, como se observa no figurino de Picasso, na fotografia a seguir:



Cenários e figurinos de Picasso

Ballets Russes em *Parade*

(disponível no site

<http://educacao.uol.com.br/artes/bale.jhtm>

Acessado em novembro de 2009)

A economia dos recursos cenográficos foi incorporada à *dança contemporânea* de uma maneira decisiva. Companhias como o Grupo Corpo, por exemplo, quase sempre dispensam a cenografia e colocam a iluminação para preencher o espaço cênico. Um quadrado projetado no centro do palco pode transformar-se no único cenário.

A iluminação no Grupo Corpo desempenha um papel decisivo, a ponto que a última obra – *O corpo* – desempenha o papel de cenário: voltamos ao quadrado branco em um fundo vermelho que se movimenta no espaço e chama os corpos para si. Trata-se do cenário mais limpo, inaugurando talvez uma nova fase, muito distantes dos cenários que remetem à presença corpórea e barroca dos materiais, como na parede terrosa de *Missã do orfanato*, nas rosas imponentes de *Nazareth*, e na colcha de retalhos de *21*. (GIANNOTTI, *IN*: BOGÉA, 2007)



Cenários = Iluminação

Grupo Corpo em *O corpo*

(disponível no site www.grupocorpo.com.br)

Acessado em novembro de 2009)

A ausência de cenário, muito frequente em espetáculos contemporâneos, longe de ser uma negação da linguagem cenográfica, aumenta o grau de sincretismo entre as linguagens. Como definir o que é cenário e o que é iluminação em um espetáculo como *O corpo*?

A cenografia contemporânea, de maneira geral, é econômica e preenche os vazios com um acúmulo de função dos elementos, deixando as fronteiras entre as linguagens cada vez menos perceptíveis. Embora a ausência de figuras do mundo seja uma característica bem recorrente na cenografia contemporânea, o público, ao invés de se distanciar da obra, fica responsável por preencher os vazios e lacunas. O objeto é evocado, não pela palavra como no teatro, mas pela vivência e memória do espectador. A interação com a obra fica assim garantida.

A grande importância do estudo da cenografia para a dança diz respeito à sinestesia. A materialidade do objeto convida o espectador a interagir com a obra, podendo utilizar até quatro sentidos diferentes: a visão, o tato, o olfato e a audição.



Apelo sinestésico

Grupo Corpo em 21

(disponível no site www.grupocorpo.com.br

Acessado em novembro de 2009)

A *dança clássica*, dada a imponência na construção de suas obras, vai buscar na visão e na audição a contemplação. Já as estéticas modernas e contemporâneas procuram aguçar os sentidos, fazendo do objeto cênico um desencadeador de diferentes sensações.



Cia. Deborah Colker em *Casa*

Cenógrafo: Gringo Cardia

(disponível no site www.gringocardia.com.br

Acessado em novembro de 2009)

Do ponto de vista do cenário, temos as seguintes correspondências entre o plano da expressão e o plano do conteúdo, em cada estilo:

Cenários	Dança Clássica	Dança Moderna	Dança Contemporânea
Plano da Expressão	<p>Preenchimento do palco com o cenário</p> <p>Utilização máxima de recursos de cenografia</p>	<p>Ocupação mínima do palco com cenário ou ausência de cenário</p> <p>Utilização mínima de recursos de cenografia</p>	<p>Fusão entre cenografia e figurino</p> <p>Utilização criativa de recursos de cenografia</p>
Plano do Conteúdo	<p>Totalidade</p> <p>Grandiloquência</p>	<p>Economia</p> <p>Simplicidade</p>	<p>Multifuncional</p> <p>Improvisação</p>

O quadro mostra, mais uma vez, a *dança clássica* e a *dança moderna* constituindo polos opostos, da perspectiva dos cenários, enquanto a *dança contemporânea*, dada a multifuncionalidade de recursos visuais, aumenta o grau de sincretismo entre as linguagens, o que resulta em um maior apelo sinestésico.

2.6. O sincretismo em cada estilo

Após ter examinado os elementos que criam sentido na *dança-espetáculo*, pudemos propor uma articulação entre o gestual, o musical e o visual, do ponto de vista das relações semissimbólicas que se estabelecem entre o plano da expressão e o plano do conteúdo, mostrando quais são os traços que reiteram cada estilo.

Para isso, apresentamos, a seguir, três quadros resumitivos, um para cada estilo analisado, que sintetizam as principais categorias encontradas na linguagem da dança, no que se refere ao sincretismo entre os elementos gestuais, musicais e visuais.

O quadro que vem a seguir sintetiza os principais traços que são reiterados nos diferentes elementos que compõem o sincretismo na *dança clássica*:

PLANO DA EXPRESSÃO	PLANO DO CONTEÚDO
GESTUAL:	
Ocupação de toda a topologia do palco	Totalidade
Formações de corpo de baile e movimentos coordenados	Grandiloquência
Marcação de movimentos	Ordem; simetria
Verticalização dos movimentos	Elevação
Equilíbrio entre aceleração e desaceleração dos movimentos	Harmonia
MUSICAL	
Complexidade composicional; coexistência de diferentes ritmos	Totalidade
Clareza do fraseado	Ordem; simetria
Movimento ascendente (<i>grand finale</i>); acordes verticais	Elevação
Equilíbrio entre temas particulares e criação de atmosfera geral	Harmonia
VISUAL	
Preenchimento do palco com cenário	Totalidade
Utilização máxima de recursos de cenografia, figurinos e iluminação	Grandiloquência
Cromatismo frio; predomínio de gradações	Ordem; simetria
Intensidade de iluminação sobre cenas principais	Elevação
Harmonia cromática entre cenários e figurinos; equilíbrio de luzes e sombras	Harmonia

O quadro mostra que os efeitos de sentido de totalidade, grandiloquência, simetria, elevação e harmonia são reiterados no gestual, no musical e no visual. Por estarem reiterados os traços nas diferentes linguagens que constituem o sincretismo, o espectador clássico encontra-se no conforto de saber o que esperar e é convidado apenas a contemplar a obra. Cria-se, dessa maneira, o ambiente onírico indispensável à apreensão da estética da graça.

No que se refere ao sincretismo na *dança moderna*, temos:

PLANO DA EXPRESSÃO	PLANO DO CONTEÚDO
GESTUAL:	
Ocupação mínima da topologia do palco	Economia
Formações de pequenos grupos e movimentos descoordenados	Simplicidade
Movimentos espirais	Dessimetria
Circularização dos movimentos	Sinuosidade
Desequilíbrio entre aceleração e desaceleração dos movimentos	Desarmonia
MUSICAL	
Redefine-se e Abandona a linguagem tonal	Economia
Fraseados com intervalos irregulares	Simplicidade
Movimentos ascendentes e descendentes	Dessimetria
Desequilíbrio entre temas particulares e criação de atmosfera geral	Desarmonia
VISUAL	
Ocupação mínima do palco com cenário ou ausência de cenário	Economia
Utilização mínima de recursos de cenografia, figurinos e iluminação	Simplicidade
Cromatismo frio e quente; alternância	Dessimetria
Pouca intensidade de iluminação sobre cenas principais	Sinuosidade
Desarmonia cromática entre cenários e figurinos; desequilíbrio de luzes e sombras	Desarmonia

O quadro mostra que a *dança moderna* inverte totalmente os preceitos clássicos, no que diz respeito ao sincretismo de linguagens, o que favorece o abandono dos princípios da estética clássica de sincronicidade e virtuosismo, assumindo a desarmonia e a economia como grandes categorias estéticas. A economia de recursos visuais, que resulta na simplicidade, acaba por criar um ambiente dramático, uma vez que o corpo passa a ser o lugar dos acontecimentos, ele se expressa de maneira fluente, separando-se aos poucos da música – o que se vê e o que se ouve são os ritmos corporais, que nem sempre estão em harmonia com a linguagem tonal. Assume-se, assim, uma estética evanescente, que oscila entre os extremos, gerando esperas inesperadas.

Em relação à *dança contemporânea*, concluímos no que diz respeito ao sincretismo:

PLANO DA EXPRESSÃO	PLANO DO CONTEÚDO
GESTUAL	
Ocupação multidirecional da topologia do palco	Multifuncionalidade
Formações de diferentes grupos e movimentos indefinidos	Improvisação
Movimentos descentralizados	Descentralização
Decomposição dos movimentos	Decomposição
Rapidez entre aceleração e desaceleração dos movimentos	Fugacidade
MUSICAL	
Introdução da percussão, introdução de ruídos	Multifuncionalidade
Valorização dos ritmos corporais	Improvisação
Acordes dissonantes	Descentralização
Dissociação entre temas particulares e criação de atmosfera ocasional	Decomposição

VISUAL	
Fusão entre cenografia e figurino	Multifuncionalidade
Utilização criativa de recursos de cenografia, figurinos e iluminação	Improvisação
Cromatismo quente; exacerbação	Decomposição
Intensidade de iluminação sobre diversas cenas	Descentralização
Desarmonia cromática entre cenários e figurinos; rapidez na utilização de luzes e sombras	Fugacidade

A *dança contemporânea*, por desejar ampliar o leque de possibilidades gestuais, musicais e visuais, aproveita-se de todos os recursos, utilizando, inclusive, a improvisação como categoria estética. Ao exacerbar os recursos, intensifica o presente, que pode resultar em uma fusão dos elementos, oferecendo a eles uma multifuncionalidade, o que dá margem a um ambiente fugaz, que não consegue sustentar a parada, e transitando rapidamente gera a sensação de desestabilização. A descentralização musical é resultado da descentralização gestual, em que se perde a noção de um único centro do corpo. Para os contemporâneos, cada parte do corpo tem um centro impulsionador do movimento, o que a caracteriza como uma estética da decomposição.

A análise dos três quadros mostra que o sincretismo ocorre de maneira distinta nos estilos analisados. A *dança clássica* reitera os elementos gestuais, musicais e visuais, criando esperas esperadas, que caracterizam a estética da graça. A *dança moderna* evidencia um desencontro entre os elementos, o gera uma espera inesperada, própria da estética evanescente. Já a *dança contemporânea* exacerba os elementos do sincretismo, causando esperas esperadas do inesperado, descentralizando as funções de cada elemento, sugerindo a decomposição como categoria estética.

Conclusão

*Fala o fole da sanfona,
fala a flauta pequenina
Que o melhor vai vir agora
que desponta a bailarina
Que o seu corpo é de senhora,
que seu rosto é de menina
Quem chorava já não chora,
quem cantava desafina
Porque a dança só termina
quando a noite for embora
Vai, vai, vai terminar a brincadeira
Que a charanga tocou a noite inteira
Morre o circo, renasce na lembrança
Foi-se embora e eu ainda era criança
O Circo de **Sidney Miller***

Procuramos apontar nesse trabalho as bases da construção de uma gramática semiótica da *dança- espetáculo*. A princípio refletimos sobre o corpo e sua importância para a teoria semiótica, para posteriormente observar como atua o corpo que dança.

As contribuições de Greimas, Merleau-Ponty, Fontanille e Valéry no que se refere ao corpo mostraram a importância de estudar o componente sensível da enunciação. O corpo é o lugar da manifestação das sensações. Logo percebemos que teríamos que estudar a sinestesia como parte produtora do discurso da dança, só assim poderíamos chegar a resultados significativos e coerentes.

Ao admitir uma hierarquia das sensações foi possível diferenciar a *dança clássica*, a *dança moderna* e a *dança contemporânea*. Enquanto o estilo clássico privilegia a visão, a modernidade prolonga a isotopia da visualidade pela tatilidade e a contemporaneidade, por sua vez, exacerba os apelos sensoriais estendendo-os para todos os sentidos. Vimos que a sinestesia afeta tanto o corpo do bailarino como o corpo do espectador. Trata-se de uma profundidade sensível que significa, entre outras coisas, intimidade entre obra e público. A dança, por seu caráter fortemente estético, busca a profundidade na conjugação plena entre o sujeito e o objeto. Essa é a relação que a *dança contemporânea*, por exemplo, procura estabelecer com seu público: o objeto

estético ameaça absorver o sujeito a qualquer momento. A apreciação, nesse caso, passa a ser de ordem sinestésica e não cognitiva. O espaço organizado da percepção se converte, de acordo com Greimas, em um espaço em que todas as espécies de sinestésias são possíveis.

Evidentemente, o aprofundamento sensorial não explica por si mesmo o evento estético. Buscamos, então, estudar os efeitos estéticos que a *dança-espetáculo* produz. Para isso, partimos das reflexões de Greimas em *Da Imperfeição* (2002), que nos permitiram analisar o efeito estético e diferenciar os estilos da *dança-espetáculo* - clássico, moderno e contemporâneo -, a partir da duração da fratura estética. Ao estendermos e adaptarmos as proposições greimasianas aos estilos da *dança-espetáculo*, pudemos conceituar cada um de acordo com a categorização proposta pelo autor, buscando correspondências entre as estéticas da graça, da evanescência e da decomposição e os estilos clássico, moderno e contemporâneo, respectivamente.

A *dança clássica* cria uma atmosfera onírica utilizando uma gestualidade vertical, predominantemente situada no nível alto, que é reafirmada com a utilização da sapatilha de ponta e com a recorrência de saltos. As categorias de predominância do nível alto e de verticalidade da gestualidade, no plano da expressão, associam-se aos sentidos de distanciamento e sonho, no plano do conteúdo, estabelecendo relações semissimbólicas entre os planos e garantindo a poeticidade. A estética clássica busca, assim, uma estética da “perfeição”, da *espera esperada*, em que o olhar do público é conduzido pelo coreógrafo, que dirige o olhar para os solistas ou para o corpo de baile em *canon*. Ao privilegiar o sentido da visão, a *dança clássica* acaba por criar uma estética da graça, que resulta na *contemplação* da obra. O olhar do público é direcionado e as simetrias criam *esperas esperadas*.

Já a *dança moderna* busca a essência da gesticulação. Ao invés de contemplar o objeto estético, deseja interagir com ele. Além do sentido da visão, há um apelo para o 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. Não se trata mais de uma estética da graça, que propõe um distanciamento do sujeito em relação à 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. Enquanto a estética clássica busca o relaxamento definitivo no *deslumbramento* da perfeição, as estéticas modernas e contemporâneas buscam-no na *imperfeição*. Na estética da decomposição, que caracteriza a *dança contemporânea*, observa-se uma inversão completa dos papéis: enquanto no discurso clássico o sujeito, na apreensão estética, é convidado a contemplar a obra, e o objeto solicitado se dirige às vezes na sua direção, para os contemporâneos é o objeto que é “pregnante”, que atrai o sujeito.

Vimos, também, que o discurso da contemporaneidade tem como uma de suas peculiaridades a tendência a valorizar e esboçar, em cena, uma teoria da dança, ou seja, representa uma metalinguagem da própria experiência estética, que é um modo de decompor.

A *dança moderna* e a *dança contemporânea* negam as simetrias propostas pela *dança clássica*, que resultam em *esperas esperadas*, e propõem a dissimetria como grande categoria estética, o que provoca novos choques e novas fraturas.

Os efeitos estéticos do discurso da *dança-espetáculo* manifestam-se sob a forma de uma semiótica sincrética. Para examinar o texto sincrético utilizamos o recurso didático de descrever cada elemento do sincretismo, analisando as recorrências e contrastes que estabelecem as diferenças de sentido entre a *dança clássica*, a *dança moderna* e a *dança contemporânea*, para, ao término, buscar uma correspondência entre as linguagens em cada estilo.

Ao analisarmos os diferentes elementos que compõem o sincretismo da *dança-espetáculo*, chegamos a uma série de categorias que diferenciaram os estilos clássico, moderno e contemporâneo.

As principais características encontradas na *dança clássica* foram: referência espacial pelo palco (externa), continuidade da linha, linhas retas sem quebras, formas longilíneas, menor contato com o solo, predominância das bases de pé, utilização do nível alto, movimentos geométricos, trajetórias

definidas, impulso leve, fluxo controlado, visão linear, sustentação da parada do movimento potencial, subordinação ao ritmo, princípios tonais e harmônicos respeitados, espaço figurativo, figurinos característicos, caracterização de gênero, homogeneização do corpo de baile, exagero cenográfico, predomínio das cores frias. Essa reiteração dos traços da expressão e a correspondência harmônica entre as linguagens criam conteúdos de perfeição e devaneio que levam à contemplação

No que se refere às categorias da expressão da *dança moderna*, observamos: referência espacial pelo corpo (kinesfera), descontinuidade da linha, maior contato com o solo, predominância das bases de joelho e sentadas, utilização do nível médio, linhas curvas, formas circulares, movimento vibratório e espiral, alternância de trajetórias definidas e indefinidas, visão linear e visão em massa, impulso forte, fluxo livre, transição entre a parada e a ausência de parada, abandono e redefinição da linguagem tonal, criação de sinfonias dançadas, economia cenográfica, utilização de cores quentes e frias, atemporalidade. O desencontro entre os elementos do sincretismo gera efeitos de desarmonia, mas também efeitos de fluência e dramaticidade, que dão margem à sugestão.

Em relação à *dança contemporânea* as principais características da expressão encontradas foram: referência espacial pelo corpo (interna e externa), decomposição da linha, maior contato com o solo, predominância das bases deitadas e suspensas, utilização do nível baixo, linhas segmentadas com quebras, formas descentralizadas, trajetórias indefinidas, visão em massa, impulso forte, fluxo livre, transição rápida entre a parada e a ausência de parada, criação de um ritmo próprio, introdução da percussão, improvisação musical, sincretismo cenográfico, predomínio de cores quentes, presente intensificado. Características essas que se articulam ao conteúdo criando efeitos de descentralização e improvisação, próprios da estética da decomposição.

É importante lembrar, como já foi dito anteriormente, que essas categorias trabalham com efeitos de sentido, que não se trata de uma caracterização absoluta, mas de uma proposta de buscar recorrências e contrastes que possam diferenciar os estilos estudados.

Assim, depois de despontadas as bailarinas (e os bailarinos), a certeza de que a dança só termina quando a noite for embora.



Cia. de dança Pina Bausch
(Foto disponível no [site www.pinabausch.de](http://www.pinabausch.de)
Acessada em março de 2010)

BIBLIOGRAFIA

ACHCAR, Dalal. *Ballet: arte, técnica e expressão*. Rio de Janeiro: Artes Gráficas, 1980.

ALMEIDA, Marcus Vinícius Machado. *A selvagem dança do corpo*. Campinas: UNICAMP/ FEF, 2006.

AMORIM, Gícia. e QUEIROZ, Bergson. Merce Cunningham: pensamento e técnica. *In: ANTUNES et alii. Lições de Dança 2*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000.

BACHELARD. Gaston. *Bachelard: os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1988.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Texto e Imagem. *In: Linguagens: Revista da Regional Sul da Associação Brasileira de Semiótica*. Porto Alegre: nº. 1, 1986.

BEIVIDAS, Waldir. *Semióticas Sincréticas (o cinema). Posições*. São Paulo: Edição Particular em Meio Eletrônico, 2006. Disponível no site: www.fflch.usp.br/dl/semiotica.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

- BERTRAND, Denis. 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.
- BERTRAND, Denis. Narrativité et discursivité: points de repère et problématiques. In: *Actes semiotiques*. Paris: Institut National de la Langue Française, 1984, VI, 59.
- BERTRAND, Denis. Os discursos de uma paixão. In: *Cruzeiro Semiótico – Enunciação enunciada e semiótica discursiva- II*. Associação Portuguesa de Semiótica, 1987.
- BERTRAND, Denis. *Caminhos da Semiótica Literária*. Bauru: Edusc, 2003.
- BOGÉA, Inês (org.). *Oito ou nove ensaios sobre o Grupo Corpo*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1985.
- CAMARGO, Roberto Gil. *Função estética da luz*. Sorocaba: TCM Comunicação, 2000.
- CANTON, Kátia. *E o príncipe dançou...* São Paulo: Ática, 1994.
- CHABROL, Claude. *Semiótica Narrativa e Textual*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1977.
- DANTAS, Mônica. *Dança: o enigma do movimento*. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 1999.
- DIDHUBERMAN, Georges. A imanência estética. In: *Alea: estudos neolatinos*, Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Letras neolatinas da UFRJ, Contracapa, 118-147, 2003.

- DISCINI, Norma. *O estilo nos textos*. São Paulo: Contexto, 2003.
- DUNCAN, Isadora. *Isadora – fragmentos autobiográficos*. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- DUNCAN, Isadora. *Minha vida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.
- FARO, Antônio José. *Pequena história da dança*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- FECHINE, Yvana. Uma proposta de abordagem do sensível na TV. Artigo disponível no site www.unicap.br/gtpsmid/pdf06/yvana-fechine.pdf, s/d.
- FECHINE, Yvana. Contribuições para uma semiótica da montagem. *In:* OLIVEIRA, Ana Cláudia; TEIXEIRA, Lucia (orgs.). *Linguagens na Comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.
- FERNANDES, Ciane. *Pina Baush e o Wuppertal Dança –Teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Hucitec, 2000.
- FERRACINNI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2001.
- FIORIN, José Luiz. *Elementos de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 1999.
- FIORIN, José Luiz. A semiótica discursiva. *In:* LARA, Glaucia Muniz Proença; MACHADO, Ida Lucia; EMEDIATO, Wander (orgs.). *Análises do discurso hoje*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- FIORIN, José Luiz. Para uma definição das linguagens sincréticas. *In:* OLIVEIRA, Ana Cláudia; TEIXEIRA, Lucia (orgs.). *Linguagens na*

Comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009, p. 121-144.

FLOCH, Jean-Marie. *Petites Mythologies de l'oeil et de l'esprit*: pour une sémiotique plastique. Paris; Amsterdam: Hadès-Benjamins, 1985.

FLOCH, Jean-Marie. *Identités Visuelles*. Paris: PUF, 1985.

FLOCH, Jean Marie. *Sémiotique, marketing et communication*: sur les signes, les stratégies. Paris: PUF, 1990.

FLOCH, Jean-Marie. *Une lecture de Tin-Tin au Tibet*. Paris: PUF, 2002.

FONTANILLE, Jacques & ZILBERBERG, Claude. *Tensão e Significação*. São Paulo: Humanitas, 2001.

FONTANILLE, Jacques. *Semiótica do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2007.

GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Sobre o sentido*: ensaios semióticos. Petrópolis: Vozes, 1975.

GREIMAS, Algirdas Julien *et alii*: *Práticas e linguagens gestuais*. Lisboa: Editorial Veja, 1977.

GREIMAS, Algirdas Julien & COURTES, Joseph. *Sémiotique*: dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Paris: Hachette, 1979.

GREIMAS, Algirdas Julien. Semiótica figurativa e semiótica plástica. *In*: *Significação*: Revista Brasileira de Semiótica. Araraquara: Centro de Estudos Semióticos A. J. Greimas, nº. 4, 1984.

GREIMAS, Algirdas Julien & COURTES, Joseph. *Sémiotique 2: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1986.

GREIMAS, Algirdas & FONTANILLE, Jacques. *Semiótica das Paixões*. São Paulo: Ática, 1993.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Da Imperfeição*. Trad. Ana Cláudia de Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002.

HERNANDES, Nilton. *A revista veja e o discurso do emprego na globalização: uma análise semiótica*. Salvador: EDUFBA, Maceió: EDUFAL, 2004.

HJELMSLEV, L. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LABAN, Rudolf. *Dança Educativa Moderna*. São Paulo: Ícone, 1990.

LANDOWSKI, Eric. *A sociedade refletida*. São Paulo: EDUC; Campinas: Pontes, 1992.

LANDOWSKI, Eric *et alii*. *O gosto da gente, o gosto das coisas : abordagem semiótica*. São Paulo: EDUC, 1997.

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

LEMOES, Ana Paula. O Apolíneo e o Dionisíaco na Dança Contemporânea - quando as forças da natureza se encontram em Isadora Duncan. *In: Colóquio Entre-Lugares - Arte e Pensamento*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

- LOPES, Ivã *et alii* (orgs.). *Semiótica: objetos e práticas*. São Paulo: Contexto, 2005.
- LOUIS, Murray. *Dentro da Dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas: Pontes, 1997.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MONTEIRO, Marianna. *Noverre: Cartas sobre a dança*. São Paulo: EDUSP, 1998.
- MOTTA, Maria Alice. *Teoria Fundamentos da Dança: uma abordagem epistemológica à luz da Teoria das Estranhezas*. Niterói: UFF/IACS, 2006.
- NAVAS, Cássia. *Dança moderna*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Martin Claret, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. São Paulo: Ática, 1999.
- OLIVEIRA, Ana Cláudia de (org.). *Semiótica Plástica*. São Paulo: Hacker, 2004.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEREIRA, Roberto. *Luz na Dança: Contornos e Movimentos*. Eletrobrás: Rio de Janeiro 1998.

PORTINARI, Maribel. *História da Dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ROSAY, Madeleine. *Dicionário de Ballet*. Rio de Janeiro: Nórdica, 6 ed., 1980.

SÁ EARP, Helenita. *As atividades rítmicas educacionais segundo nossa orientação na ENEFD*. Rio de Janeiro: Papel&Virtual, 2000.

SAMPAIO, Flávio. Balé: compreensão e técnica. *in: ANTUNES et alii. Lições de Dança 2*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000.

SASPORTES, José. *Pensar a dança: uma reflexão estética de Mallarmé a Cocteau*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983.

SHAWN, Ted. *Every little movement: a book about François Delsarte*. New Jersey: Dance Horizons, 1974.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

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

TATIT, Luiz. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996.

TATIT, Luiz. *Musitando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume, 1998.

TATIT, Luiz. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê, 2001.

TEIXEIRA, Lucia. Achados e perdidos: análise semiótica de cartazes de cinema. *In: LARA, Glaucia Muniz Proença; MACHADO, Ida Lucia;*

- EMEDIATO, Wander (orgs.). *Análises do discurso hoje*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p. 169-198.
- TEIXEIRA, Lucia. Entre dispersão e acúmulo: para uma metodologia de análise de textos sincréticos In: *Gragoatá*, 16, Niterói: EdUFF, 2004.
- TEIXEIRA, Lucia. 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 deriva: mídia, civilização e cultura*. São Paulo: Annablume, 2004.
- TEIXEIRA, Lucia. *As cores do discurso: análise semiótica do discurso da crítica de arte*. Niterói: EdUFF, 1996.
- 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.
- VALÉRY, Paul. *Degas Dança Desenho*. Trad. Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.
- VALÉRY, Paul. *A alma e a dança: e outros diálogos*. Trad. Marcelo Coelho. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

WÖLFFLIN, H. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ZILBERBERG, Claude. Síntese da gramática tensiva. *In: Significação: Revista Brasileira de Semiótica*. São Paulo: Annablume, nº. 25, 2006.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)