

# Dança e linguagem:

## a construção de sentidos coreográficos

Mônica Fagundes Dantas\*

### 1. POR PRINCÍPIO

Buscar o sentido em dança, encontrar uma direção que aponte para a construção de sentidos coreográficos: tal é o objetivo deste artigo. Essa busca começa porque recorrer à bibliografia existente em dança é deparar-se, quase sempre, com a afirmação de que dança é linguagem. Essa afirmação se faz, muitas vezes, sem maiores preocupações teóricas ou epistemológicas. Sobre esse tema, vale a pena registrar as palavras de Katz (1993). A autora inicia sua tese de doutorado dizendo: “Grande parte dos relatos e das histórias, aqui no Ocidente, faz do entendimento da dança como linguagem um absoluto” (Katz, 1993, p.1), para em seguida criticar esse entendimento, baseado numa “espécie de acordo tácito” entre os que teorizam e/ou praticam a dança, e suas poucas preocupações em questionar ou mesmo embasar uma concepção de dança não só enquanto linguagem, mas enquanto linguagem universal.

O entendimento da dança enquanto linguagem reflete-se, muitas vezes, numa preocupação com o significado - o que quer dizer tal coisa - ou com as possíveis traduções e explicações que uma coreografia possa ter. O compromisso com uma significação passa, muitas vezes, pela idéia de que a dança - e os movimentos de dança - devem expressar algo que está fora da própria dança: pensamentos, sentimentos, idéias, histórias. O importante não é a dança, mas o que a dança tem a dizer. O importante são os conteúdos — geralmente ligados à noção de argumento ou assunto — que a dança tem a apresentar.

No entanto, conteúdo não é, necessaria-

mente, o que se costuma denominar como tema, argumento ou assunto, pois a obra não precisa, a rigor, procurar o próprio conteúdo em um argumento ou assunto (Pareyson, 1993). Mais do que o tema, o que define a obra é o estilo, ou seja, o modo como coreógrafos e bailarinos se dispõem para realizar a sua arte. *Há uma pregnância da forma no conteúdo*, o que torna difícil destacar conteúdos de formas.

Sendo assim, mais do que os conteúdos, ou mesmo significados em uma dança, pretendo buscar seus sentidos coreográficos. Portanto, neste artigo, o importante não é perguntar *o que* a dança tem a dizer, mas sim especular a respeito de *como* o movimento, em dança, adquire sentido, buscando o sentido no corpo e no movimento de dança. É importante citar que a dança aqui referida será a dança teatral, compreendida enquanto uma atividade artística e organizada deliberadamente para estabelecer uma relação significativa com um público.

A dança enquanto espetáculo é um sistema complexo. Geralmente, um espetáculo de dança apresenta mais de uma coreografia,<sup>1</sup> do mesmo modo que um espetáculo teatral apresenta mais de uma cena. Em alguns casos, as coreografias têm relação entre si, o espetáculo tem uma narrativa, pode até “contar uma história”, como no caso dos balés de repertório: Giselle, Lago dos Cisnes;<sup>2</sup> ou no caso de trabalhos como Barba-Azul de Pina Bausch.<sup>3</sup> Em Porto Alegre, a coreógrafa Eva Schul adaptou, para dança, a peça “O Balcão”,<sup>4</sup> de Jean Genet. O espetáculo intitulou-se “Caixa de Ilusões” e procurou seguir uma seqüência narrativa semelhante à proposta por Genet: estava organizado em cenas, compostas por uma ou mais coreografias. Cada cena e cada coreogra-

fia constituíam uma unidade (como um capítulo em uma dissertação de mestrado), tanto que, em mais de uma ocasião, coreografias do espetáculo foram apresentadas isoladamente, sob o título de "Fragmentos de Caixa de Ilusões."<sup>5</sup>

De outro modo, são também freqüentes os espetáculos de um mesmo grupo ou companhia em que são apresentadas coreografias independentes. Do mesmo modo, há eventos - mostras de dança, por exemplo - em que são apresentados trabalhos de diferentes coreógrafos, dançados por diferentes grupos e bailarinos.<sup>6</sup>

Em uma coreografia, muitas coisas tornam-se significativas: o tema a que a coreografia está relacionada ou deseja abordar, a música ou sua ausência, o figurino, a luz, o cenário e, é claro, os movimentos e gestos executados pelos bailarinos. Sem desconsiderar a importância desses componentes, vou ater-me com mais cuidado aos movimentos e gestos que compõem a coreografia: entendo que eles são, em última instância, o foco principal da produção do sentido em dança, ou melhor, o que dá sentido à dança.

Sendo assim, para estudar essa questão, optei pela semiologia como uma primeira via de acesso.

## 2. SEMIOLOGIA: UMA VIA DE ACESSO

A Semiologia é uma área do conhecimento cujo objeto de estudo é o signo. Ela se preocupa em estudar os mais diversos sistemas de signos, descrevendo e analisando a natureza específica e os caracteres peculiares de cada sistema. É um campo de estudo bastante vasto, possui muitas vertentes. Os estudos de Semiologia, pelo menos em sua vertente francesa, tiveram origem a partir de Saussure, que lançou as bases para uma ciência dos signos, na primeira década do século XX. Essa ciência se utilizaria dos principais conceitos da Lingüística, mas teria um desenvolvimento autônomo e viria a abarcar a própria Lingüística. Desse modo, o estudo da língua - linguagem falada e escrita - tornou-se, por muito tempo, modelo para o estudo dos demais sistemas semiológicos, inclusive dos sistemas não-lingüísticos.

Embora atualmente as pesquisas

semiológicas tomem rumos diversos, para construir este artigo utilizarei alguns autores que seguem a vertente francesa, servindo-me, principalmente, de Barthes. No entanto, não é meu objetivo simplesmente transpor as noções da Semiologia para uma análise da dança, uma vez que a Semiologia surgiu como um modelo construído a partir da Lingüística, a partir da busca de uma exatidão, de uma estruturação rigorosa para a compreensão dos fenômenos da linguagem e da comunicação humana. Por outro lado, a dança é uma manifestação artística do corpo humano em movimento, que, por essas características, foge, inúmeras vezes, aos modelos e padrões estruturais.

Na verdade, semiólogos como Barthes (1990), Greimas (1968) e Kristeva (1968) afirmam que não se pode reduzir a análise e interpretação da gestualidade aos fatos da lingüística, nem transferir os modelos da lingüística para uma análise dos gestos e movimentos, classificando-os rigidamente, gramaticalizando-os e sintagmatizando-os.

Encontro, então, na Semiologia, uma via de acesso para o estudo da dança enquanto linguagem. Por vezes, uma via um tanto tortuosa, visto que o domínio de seus conteúdos não é tarefa simples. Por isso, trabalho, num primeiro momento, com algumas definições e conceitos básicos da Semiologia estrutural para, a partir deles, estabelecer as relações desejadas no que se refere à dança. Algo como a primeira parte de uma aula de dança, em que se realizam exercícios que, num segundo momento, irão embasar seqüências de movimentos mais complexos e, deseja-se, mais dançantes.

## 3. ALGUNS CONCEITOS BÁSICOS EM SEMIOLOGIA ESTRUTURAL

### 3.1 Significação e linguagem

Para Barthes (s.d.), o poder de significação de objetos, imagens, comportamentos dá-se sempre e cada vez mais a partir do recorte da linguagem falada ou escrita:

"... parece cada vez mais difícil conceber um sistema de imagens ou objetos, cujos significados possam existir fora da linguagem: per-

ceber o que significa uma substância é, fatalmente, recorrer ao recorte da língua: o sentido só existe quando denominado, e o mundo dos significados não é outro senão o da linguagem.” (Barthes, s.d. p.12)

A significação dá-se sob a linguagem, à sombra e ao abrigo da linguagem. Depende dela, mas também sabe relacionar-se com ela, instigá-la, por vezes provocá-la, ou mesmo deixá-la muda, sem “fala”, quando propõe novas maneiras de significação.

O sistema que vou trabalhar aqui é dança. Tratando a dança como um sistema cujos signos serão movimentos e gestos, supõe-se que o sentido/significado a ser apreendido a partir de uma coreografia se fará no contexto da linguagem. Sendo assim, não existirá significação em dança se não houver denominação, se os movimentos, os gestos, a coreografia não for abrigada e/ou percebida no contexto da linguagem. Só haverá significação se o sentido dos gestos e movimentos for proferido.

### 3.2 Língua /Fala

No estudo da linguagem, destaca-se a relação entre língua e fala: “... cada um destes dois termos só tira evidentemente sua definição plena do processo dialético que une um ao outro: não há língua sem fala e não há fala fora da língua” (Barthes, s.d. p. 18). A língua é um fato social e a fala, um fato individual. A língua é a parte social da linguagem, um contrato coletivo ao qual os indivíduos têm de se submeterem se quiserem se comunicar. A fala é um ato individual de seleção e atualização dos fatos da língua: falamos a partir do que existe na língua, mas adquirimos a língua a partir da fala:

“Só podemos manejar uma fala quando a destacamos na língua; mas, por outro lado, a língua só é possível a partir da fala: historicamente os fatos de fala precedem sempre os fatos de língua (é a fala que faz a língua evoluir), e, geneticamente, a língua constitui-se no indivíduo pela aprendizagem da fala que o envolve (não se ensina a gramática e o vocabulário, isto é, a língua, de um modo geral, aos bebês). A Língua é, em suma, o produto e o instrumento da Fala, ao mesmo tempo: trata-se realmente, portanto, de uma verdadeira dialética.” (Barthes, s.d., p.19)

Proca-Ciortea e Giurchescu (1968) su-

gerem uma utilização da dialética língua/fala no estudo da dança, mais especificamente, no estudo da dança popular e folclórica. Para as autoras, a relação dialética língua/fala pode traduzir-se, no plano do movimento corporal, pela relação entre língua coreográfica/dança. Nessa relação, a língua coreográfica é elaborada pela massa inteira dos intérpretes - a exemplo da “massa falante” de Barthes, a partir da qual a língua pode existir plenamente - e consolidada por uma longa prática. Nesse caso, o sistema de valores - os gestos e movimentos, suas combinações rítmicas e espaciais - que constitui a língua coreográfica não pode ser alterado por um indivíduo.

Uma dança folclórica pode ser entendida enquanto uma fala - enquanto um canal individualizado - que permite aos intérpretes selecionar, reproduzir ou combinar elementos do código de movimentos preexistente, seguindo certos modelos consagrados pela tradição. Ou seja, vai-se buscar num repertório de movimentos existentes (ou numa língua coreográfica), os elementos para a construção de falas coreográficas (danças). Por outro lado, a construção de falas coreográficas enriquece a própria língua coreográfica, descobrindo, por exemplo, novas combinações de gestos e movimentos.

Isso pode ser verificado nos trabalhos de projeção folclórica, realizados por alguns grupos de danças gaúchas: recolhem-se danças populares do Rio Grande do Sul (e nesse processo já se encontram diferentes versões para uma mesma dança, conforme a região) e modificam-se algumas seqüências, mantendo uma estrutura básica. Pode haver, também, a criação de novas danças. Nos dois procedimentos, os passos de dança são selecionados a partir de um repertório preexistente, mas são recombinados e atualizados, introduzindo modificações na própria língua coreográfica.

No caso da dança moderna e contemporânea,<sup>7</sup> pode ocorrer uma relação similar: buscar, num repertório de gestos e movimentos (numa língua coreográfica), os elementos para a construção de coreografias (de falas coreográficas). No entanto, uma coreografia pode transgredir uma língua coreográfica, pode buscar outros movimentos além dos encontrados naquele repertório. E pode haver, sim, uma modificação dos sistemas de valores da língua - ou seja, a criação de

novos movimentos e gestos ou sua utilização em contextos antes não imaginados - a partir de um indivíduo ou grupo restrito de indivíduos.

Barthes (s.d.) ressalta que, para a maioria dos sistemas semiológicos, a língua é elaborada não pela “massa falante”, mas por um grupo de decisão: no caso da dança moderna e contemporânea, a língua não seria elaborada pela massa dos intérpretes, mas por alguns coreógrafos e bailarinos. No entanto,

“... as elaborações dos grupos de decisão são apenas os termos de uma função sempre mais geral, ou seja, o imaginário coletivo da época: a inovação individual é assim transcendida por uma determinação sociológica (de grupos restritos) e estas determinações sociológicas, por sua vez, remetem a um sentido final, de natureza antropológica.” (Barthes, s.d., p. 34)

Sendo assim, se um coreógrafo pode criar novos movimentos, ou reutilizar um repertório de movimentos existentes em uma situação completamente inesperada, criando coreografias que escapam a um modelo usual, ele o faz a partir de um processo pessoal, mas também a partir de um processo que, em determinado momento, precisará “dialogar” com o que já existe: mesmo surpreendendo e/ou subvertendo, haverá uma relação com o que já foi feito, já foi criado, por ele ou pela massa falante da dança. Não se cria a partir do nada. Além disso, o próprio material para a criação coreográfica - o movimento - já vem com muitas referências. É o que revela o bailarino Tanaka: “Sinto que todas as experiências físicas e de movimento que tive permanecem dentro de mim. Seus valores não podem ser quantificados nem fixados” (Mim Tanaka, apud Ponzio, 1995).<sup>8</sup>

### 3.3 Signo

Conforme Barthes (s.d.), o termo signo está presente em diferentes áreas do conhecimento humano e tem uma história bastante rica. A partir de Saussure (s.d.), o signo é descrito como sendo composto de um significante e de um significado. O signo é uma realidade bifacial, a união entre significado e significante ocorre “...à maneira de anverso e verso de uma folha de papel” (Barthes, s.d., p.42). A signifi-

cação é o processo que une o significado e o significante e que tem como resultado o signo.

“Claro, esta distinção [entre signo e significação] só tem valor classificatório (e não fenomenológico): primeiro, porque a união de significante e significado não esgota o ato semântico, já que o signo vale também por seus contornos; em seguida, porque sem dúvida o espírito, para significar, não procede por conjugação, mas por recorte: na verdade, a significação (semiosis) não une seres unilaterais, não aproxima dois termos, pela simples razão de que significante e significado são, cada um por seu turno, termo e relação.” (Barthes, s.d., p. 51)

O signo é portador de expressão e conteúdo. O significante pertence ao plano da expressão e o significado, ao plano do conteúdo. O significante é um mediador e necessita de matéria: a matéria transporta o signo. No caso do signo verbal, a matéria seria o som. No caso do signo gestual, a matéria seria o movimento. O significado, como quer Barthes, é “este ‘algo’ que quem emprega o signo entende por ele (...) [pois] objetos, imagens, gestos tanto quanto sejam significantes, remetem a algo que só é dizível por meio deles” (Barthes, s.d., p.46). Nessa relação, o significante recobre o significado.

Em lingüística, a relação que une significado e significante é imotivada e contratual em seu princípio, porque baseada numa convenção: o som de uma palavra não tem, necessariamente, uma relação analógica com o objeto que representa:

“Assim, a idéia de ‘mar’ não está ligada por relação alguma interior à seqüência de sons *m-a-r* que lhe serve de significante; poderia ser representada igualmente bem por outra seqüência, não importa qual; como prova temos as diferenças entre as línguas e a própria existência de línguas diferentes: o significado da palavra francesa *boeuf* (‘boi’) tem por significante *b-ö-f* de um lado da fronteira franco-germânica, e *o-k-s* (Ochs) do outro.” (Saussure, s.d., p. 81-2)

No entanto, essa relação contratual é coletiva, inscrita numa temporalidade longa: a língua é um sistema social, organizado coletivamente.

Os signos têm valor a partir da relação que estabelecem entre si: “... o que há de idéia ou matéria fônica em um signo importa menos do que há ao seu redor nos outros signos” (Saussure, apud Barthes, s.d.,

p.58). A produção do sentido faz-se a partir do recorte e da articulação entre os signos. Um sistema de signos produz um texto ou uma mensagem “sem-fim”, constituída pelo conjunto das mensagens de cada signo. Torna-se necessário estabelecer as unidades significantes mínimas, ou seja, os limites dos signos que constituem a mensagem. Ao mesmo tempo, é preciso estabelecer relações entre os signos -geralmente relações de oposição, diferenças e contrastes - a partir das quais eles terão valor e significação.

Se aplicado esse modelo à dança pode-se ter como signo o gesto; como significado o conteúdo do gesto (o que ele quer dizer); como significante, o movimento; o movimento seria a matéria que transporta o signo, no nosso caso, o gesto. Uma coreografia pode ser entendida enquanto um texto, que pode ser recortado em unidades gestuais significantes. O significado de um gesto é dado por um contexto coreográfico, pela dança como um todo, e o todo da dança está estreitamente relacionado à cultura, à sociedade na qual está inserida.

Nesse caso, pode-se dizer que a dança teria um sistema de significantes que incorporaria um sistema de significados. Greimas (1975) sugere o uso de *dancemas* ou figuras gestuais. O *dancema*, em analogia a fonema, seria o menor segmento distinguível de uma seqüência de movimentos, o qual, relacionado a outros *dancemas*, poderia adquirir um significado em determinado contexto coreográfico, tendo seu conteúdo reconhecido em analogia ao conteúdo lingüístico - semantema. Mas logo percebemos a dificuldade de aplicar esse modelo à dança: que conteúdo lingüístico corresponderia a uma seqüência de *chainés*,<sup>9</sup> seguido de dois passos e de um arabésque<sup>10</sup> no balé *Les Sylphides*<sup>11</sup>? Haveria diferença de conteúdo lingüístico, de significado quando, no mesmo balé, o arabésque é realizado pelo corpo de baile? Ou quando é realizado pelo casal principal? Enfim, a utilização dos *dancemas* corresponderia a uma necessidade de conteúdo, a uma necessidade de atribuir significados a determinadas passagens coreográficas? Ou esta seria uma necessidade de quem está observando, procurando significados e buscando “formatar” a dança a determinados modelos?

Se determinar correspondência entre significados e significantes já é tarefa complicada no balé, um sistema já codificado, cujas origens remontam ao século XVI, o que se pode dizer em relação à dança moderna e contemporânea, que busca liberdade de criação, que proclama a possibilidade de utilização de quaisquer movimentos e gestos, que busca na improvisação e no acaso processos de investigação para a criação e composição coreográfica?

A composição de uma coreografia, tanto em dança moderna e contemporânea quanto no balé, não passa somente pela necessidade de adequação de significados a significantes ou pela necessidade de expressão de conteúdos lingüísticos através do movimento. Dito melhor, muitas vezes nem é este o propósito e o objetivo dos coreógrafos. Se retomada a noção de arte como formatividade e de obra como forma, podemos dizer que, no processo de criação coreográfica intervém o sentido de adequação, de organicidade, de necessidade que decorre de uma solicitação da própria obra: um movimento leva ao outro, as seqüências de movimentos suscitam prováveis sentidos, os sentidos sugerem novas possibilidades de movimentos. A coreografia vai sendo formada e, no mesmo processo, vai fornecendo elementos para se formar.

Além do mais, em dança nem sempre é necessário entender “ao pé da letra” o que o coreógrafo quer “dizer”. A busca de um sentido, em dança, não passa, necessariamente, por um entendimento literal. O entendimento da dança está mais relacionado a uma assimilação do significante. Numa analogia com a língua, pode-se dizer que é como se os fonemas fossem escolhidos sem a preocupação de que eles tivessem que, necessariamente, responder por uma significação dentro das convenções daquela língua. Algo similar a esse processo pode acontecer na poesia de Augusto de Campos:

“1

A língua: a lânguida rainha melancálica  
enrolada em seu bathbreathbanho palatino,  
a sempitépida, a blendalmohada e alqueblându-la  
cobras corais como cópulas de oravoz.

2

Os lábios: chaves de alveolava  
que levam ao lago do peixe-cisne do beijo.

3

Escondem uma serpente os ouvidos  
que se alimenta de insetos justos de seda rei  
espiralada  
som.

4

Plorar: arcar com a plúvia em lágrimas alar-  
mes.  
Gonflamos amplos lenços por dolorosos  
olhos, fenestras d'água.

5

Flairar: claras narinas grânulos smelluftolor  
plumas de sopro atmenalento ex hausto lento.  
Aspir, expir, inspir, suspir. Ar. Flairar:  
Softflores.”

(*Os sentidos in Campos, 1979, p.56.*)

É importante ressaltar, no entanto, que esses signos inventados pelo poeta, que não possuem um significado já estabelecido, adquirem sentido, seja por seus contornos - seus significantes - seja por uma relação que se estabelece no próprio contexto do poema.

Em dança, os possíveis sentidos vão-se instaurando num contexto coreográfico, fundado, principalmente, nos movimentos e gestos dos corpos que dançam. Dito de outro modo, o corpo que dança estabelece, através dos movimentos e gestos da sua dança, um contexto onde estes mesmos movimentos e gestos adquirem sentido. A repetição de determinados movimentos ou seqüência de movimentos, a alternância de dinâmicas, as variações no modo de realizar uma ação (diferentes maneiras de correr, por exemplo) vão criando sentidos, próprios a essa coreografia e que podem ser percebidos pela assistência.

Principalmente em se tratando de dança, é importante ressaltar o pensamento de Buysens (1974), para quem o significado só pode ser atingido a partir do significante, o significante é o meio de se atingir o significado e a unidade do significante determina a unidade do significado. Em dança, isso tem conseqüências importantes, porque o significado é atingido pela platéia, a partir dos movimentos e gestos que estão sendo executados: não há outra forma de se compreender uma dança que não seja a partir do ato de ver. A informação em dança passa, num primeiro momento, por uma visualização - enxergar, olhar, assistir - para, então, poder apreciar/desfrutar, gostar/não gostar, refletir/discutir/criticar e, talvez, tentar entender não o que a dança “quis dizer”, mas o que ela proporcionou a

quem dançou e aos que a assistiram.

Foi dito, há pouco, que a relação que une significado e significante, em Lingüística, é imotivada. No que se refere aos sistemas não-lingüísticos, o problema torna-se mais complexo. Pode haver sistemas cujos significados são sustentados pela linguagem verbal — são chamados por Barthes (s.d.) de sistemas não-isológicos, sendo o caso das legendas em fotos de moda. Pode haver sistemas isológicos quando o significado materializa-se no seu significante típico. É o caso da música: o significado materializa-se no som. Não há tradução dos significados musicais em significados verbais. Há uma forma de significação específica para esse sistema. Ocorre a utilização de metalinguagens (linguagem que fala de outras linguagens) para tornar inteligível o que se experimenta ao ouvir uma música:

“... interroguemos, por exemplo, indivíduos acerca da significação que atribuem a um trecho de música, submetendo-lhes uma lista de significados verbalizados (angustiado, tempestuoso, sombrio, atormentado); quando na realidade, todos esses signos verbais formam um só significado musical, que deveríamos designar por um número único apenas, o qual não implicaria nenhum recorte verbal ou conversão metafórica. Essas metalinguagens (...) são inevitáveis ...” (Barthes, s.d., p.49)

O mesmo ocorre em dança: não há como simplesmente traduzir os possíveis significados coreográficos em significados verbais. Parafraseando Barthes, em dança o sentido materializa-se no movimento, aparece ligado à presença empírica do gesto. Há uma forma específica de significação em dança, que deve encontrar eco e que deve ressoar no espectador de alguma maneira, não tão fácil de definir...

Se há sistemas isológicos, pode haver também sistemas motivados. Estes ocorrem quando a relação entre significado e significante for analógica, ou seja, for estabelecida por semelhança, por pontos em comum entre o significante e o significado. É o caso do desenho, por exemplo.

Barthes (s.d.), porém, ressalta a existência de sistemas “impuros”, nos quais as relações entre significado e significante podem ser analógicas ou não analógicas, motivadas, fracamente motivadas, por vezes imotivadas. Ao mesmo tempo, ocorre um trânsito, num mesmo sistema, entre o analógico e o imotivado.

No caso da dança, acredito tratar-se de um sistema “impuro”, onde, por vezes, o signo é motivado ou palidamente motivado (quando da imitação de movimentos de animais, ou de movimentos cotidianos, ou do uso de pantomima), ou imotivado. Este último é o caso das coreografias de Merce Cunningham, para quem a dança não precisa contar história alguma, os gestos e movimentos de uma coreografia são criados a partir de pesquisas sobre o próprio movimento: “O que me interessa é explorar possibilidades e levantar questões sobre o movimento” (Cunningham, apud Ponzio, 1994).

Do mesmo modo, o trânsito entre o motivado e o não motivado ocorre intensamente. Segundo Sachs (1944), há uma tendência na dança em tornar-se imotivada, afastando-se de movimentos imotivados e aproximando-se do “estilizado”, do ‘abstrato’, ou seja, do não-motivado:

“...podemos deduzir que o destino da dança animal [dança realizada por seres humanos, imitando movimentos de animais] é distanciar-se constantemente da natureza. A necessidade de compor os movimentos dentro dos limites de uma dança estilizada e fazê-los, portanto, menos reais tem tirado gradualmente a naturalidade [por naturalidade entenda semelhança com o que ocorre na natureza] dos passos e gestos. Com maior rapidez, o andar do pato torna-se um simples passo agachado (...). Por outro lado, talvez movimentos de uma origem puramente motora e individual tenham sido considerados semelhantes e miméticos aos de animais e tenham recebido uma nova interpretação.” (Sachs, 1944, p. 97)

Por outro lado, o próprio autor salienta que existe a possibilidade de que certos movimentos de determinadas danças tenham tido origem puramente motora e individual, mas tenham sido considerados semelhantes aos de animais, tendo recebido uma nova interpretação. Ou seja, gestos imotivados tornando-se motivados. Sachs pergunta: “Trata-se de abstração e geometrização de um tema animal ou da naturalização zoomórfica de um tema abstrato e geométrico?” (Sachs, 1944, p.98).

Langer (1980) acentua a característica de não-motivação em dança: os elementos que entram na constituição de uma coreografia tendem a transformar-se em figuras de dança: mesmo os gestos imitativos ou pantomímicos passam a adquirir característica ‘baléticas’, isto é, qualidades expressivas, rítmicas e estéticas.

Ainda no que se refere à produção da significação, Barthes (s.d.) afirma que para cada sistema de significantes corresponde, no plano dos significados, um corpo de práticas e técnicas. No caso da dança, tomando como unidade o signo gestual; como significado, o conteúdo do gesto; como significante, o movimento; podemos supor que o bailarino e/ou o coreógrafo devem possuir um conjunto de práticas e técnicas para que sejam capazes de produzir o signo, para que possam construir o significante, para dar ao movimento os contornos, a forma desejada para que ele se torne pleno de significação. Além disso, os consumidores do sistema - a platéia - também estão imbuídos de saberes, semelhantes ou diferenciados entre si. Esses saberes permitem que haja diferentes leituras acerca do que é apresentado.

Como sugere Greimas (1975), é a introdução do sujeito na análise da significação que parece poder explicar as diferentes formas de significação, e não a procura de um limite problemático entre o que é significativo no comportamento gestual e o que não é. Nesse caso, o importante é a relação que se estabelece entre quem dança e quem assiste. A significação é, então, construída nesse processo, e a cada execução de uma dança podem surgir novos sentidos coreográficos.

#### 4. CONVIDANDO OS CONCEITOS A DANÇAR

Até o momento, tive como preocupação principal tornar claros alguns conceitos de Semiologia estrutural, a fim de aplicá-los à dança. Contudo, a simples aplicação desse modelo não dá conta de um sistema complexo como a dança. É necessário, ao menos, poder manipular esses conceitos de acordo com as particularidades desse objeto de estudo. Portanto, para além de uma aplicação rigorosa da Semiologia, agrada-me sugerir seu uso “arejado”, como o propõe Barthes (1978). Ele aproxima a função do semiólogo à do artista, uma vez que o semiólogo “pinta, mais do que perscruta”, joga com os signos e para compreendê-los, experimenta seus sabores; experimenta a imediatez do signo e sua evidência, como um “estalo do imaginário”. Essa Semiologia tem como objetos prediletos as estruturas que jogam ao mesmo tempo com uma aparência de verossimilhança e com uma incerteza de verdade (narrativas, imagens, retratos, paixões) e

faz do signo um véu pintado, uma ficção (Barthes, 1978). Por isso, acredito na necessidade de usar com liberdade, com folga, com espaço a Semiologia, seus elementos, seus instrumentos. É necessário brincar com seus conceitos, convidá-los a dançar...

Se no plano da Semiologia clássica o significante recobre o significado, nos estudos posteriores de Semiologia esta relação já não é tão clara: não há relação biunívoca entre significado e significante, por vezes eles são coincidentes apenas em alguns pontos, ora há um constante deslizar do significado sobre o significante, ora o significante é composto por um signo, ora é o significado que assim se compõe.

Focalizando esse tema, Merleau-Ponty (1984) nos ensina que a significação sempre ultrapassa o significante, e que este sempre engendra novas significações, de modo que entre significação e significante nunca existe equilíbrio, mas ultrapassamento de um pelo outro graças ao outro. Esse ultrapassamento é justamente o sentido. O sentido, pelo menos em dança, existe não por que é deliberadamente produzido, ele surge como consequência do ato de dançar.

Não se pode esquecer que essa necessidade de um "arejamento semiológico" passa pela idéia de que, para se trabalhar com o sentido em dança, é necessário ter em conta o fato de que a dança pode - e deve - ser tratada enquanto uma atividade artística.

Nessa perspectiva, e conforme Barthes (1990), constata-se que o autor reafirma a necessidade de submeter o sentido à linguagem, ao mesmo tempo em que estabelece outras relações entre Semiologia e Lingüística, entre sistemas de signos não-lingüísticos e linguagem. Por exemplo, ao indagar se a pintura é uma linguagem, encontra impossibilidade de resposta somente a partir da Semiologia. A Semiologia clássica não conseguiu formular nem o léxico nem a gramática geral da pintura, de modo a evidenciar os significantes e os significados de um quadro e a sistematizar as regras de substituição e combinação, como na linguagem escrita.

No entanto, reafirma a necessidade de submeter o sentido à linguagem porque, ao propor uma nova forma de colocar essa ques-

tão, remete, mais uma vez, à linguagem: ela é utilizada para "ler" o quadro e para escrevê-lo, ou melhor, para descrevê-lo: ler o quadro implica, já, em descrevê-lo. E isso não é privilégio da crítica especializada, mas de qualquer um.

A leitura ou descrição do quadro é um ato criativo, no sentido de que "cria" a cada leitura, a cada descrição, um quadro, embora esse quadro já exista: a tela, os traços, a moldura, enfim, o quadro está presente e se oferece à apreciação. No entanto, a cada leitura se cria um texto para o quadro: várias pessoas olhando um quadro, vários textos sobre o quadro, várias significações... Não se deve aplicar a lingüística ao quadro, mas sim estabelecer novas relações entre o "texto" criado a cada leitura do quadro e o próprio quadro.

"Certamente, a identidade do que está 'representado' é incessantemente remetida, o significado sempre deslocado, a análise sem fim; mas esse caráter infinito da linguagem constitui, precisamente, o sistema do quadro: a imagem não é a expressão de um código, é a variação de um trabalho de codificação: não é o depósito de um sistema, e sim geração de sistemas." (Barthes, 1990, p.136)

Acredito ser possível trabalhar nessa perspectiva com dança, estabelecendo um processo de "leitura" coreográfica: a apreciação de uma dança é também um processo de criação que se realiza em cada espectador, abrindo possibilidades para a constante instauração de sentidos. Desse modo, na tentativa de entender como se dá o processo de construção do sentido em dança, podemos recorrer a uma relação em que o sentido é completado pelo espectador, não está pronto, nem acabado.

Em dança, há que se incorporar aos múltiplos sentidos possíveis de serem instaurados pelos espectadores a possibilidade de surgimento de outros sentidos, que podem ser instaurados pelos bailarinos a cada execução, pois uma coreografia, mesmo depois de pronta, precisa ser dançada para existir. Ela só existe concretamente nos movimentos e gestos dos dançarinos, e é incessantemente recriada, a cada apresentação (é como se o pintor pintasse o quadro, cada vez, para determinada platéia). Essa situação permite, a exemplo do que destaca Barthes (1990) uma potenciação da variabilidade do trabalho de codificação e uma multiplicação dos sistemas gerados a partir das diferentes leituras em dança.



#### 4.1 Os conceitos iniciam sua dança

Para continuar a dança dos conceitos, inspiro-me em mais algumas idéias de Barthes, desenvolvidas pelo autor em *Mitologias* (1988).

O mito, conforme apresentado por Barthes em *Mitologias* (1988), surge como uma dessas possibilidades, uma vez que o mito é um signo com características especiais: seu significante é já um signo, composto, por sua vez, de significado e significante. O significante do mito é chamado de forma e o seu significado de conceito.

Sabe-se que Barthes (1988) trabalhou com o mito numa perspectiva de crítica ideológica da linguagem da cultura de massa, na tentativa de revelar em detalhe a mitificação que transforma a cultura pequeno-burguesa em natureza universal (daí a necessidade de decifrar, de desmitificar o mito). A utilização que se fará aqui será um pouco distinta: menos construindo pontes, mais tecendo tênues relações, não me interessa tratar o gesto em dança como um mito, ou seja, como um signo cujo sentido primeiro tenha sido esvaziado e modificado. No entanto, algumas indicações são bastante úteis.

Em primeiro lugar, deve-se entender a forma enquanto uma realidade sensorial, enquanto materialidade. No caso da dança, a forma é composta pelos movimentos executados pelos dançarinos. E o movimento, embora efêmero, é materialidade, é concretude, é realidade sensorial.

Em segundo lugar, deve-se ter presente que forma e conceito são aparentes, manifestam-se concomitantemente. É o que acontece em dança: a forma é uma presença imediata, que não esconde um conceito, um significado. O significado é também uma presença, mas uma presença que se manifesta de maneira instável e nebulosa. Ora, essa espécie de nebulosa, que é o conceito, permite uma variedade de produções de sentido por um espectador: não há uma significação precisa, algo que diga claramente o que a forma deve significar. Do mesmo modo, quando Barthes (1988) afirma que o sentido existe para apresentar a forma e a forma existe para distanciar o sentido, entendo que possa haver uma relação similar em dança: o sentido existe

para apresentar a forma, a forma apresenta o sentido, mas também distancia o sentido: não há mais um sentido literal, um sentido primeiro, que deve ser entendido, de maneira idêntica, por todos os que assistem a uma coreografia. O que existe é uma possibilidade de sentidos à escolha do espectador, percebidos a partir da forma. A forma é possibilidade de sentidos.

Isso também ocorre quando Barthes (1988) define o mito enquanto uma fala, mas uma fala definida mais pela intenção do que pela literalidade. Do mesmo modo, a dança também pode ser entendida enquanto uma fala definida por uma intenção, mais do que por uma literalidade: pode haver, por parte do coreógrafo e dos dançarinos, a intenção de que os movimentos por eles escolhidos e colocados naquele contexto coreográfico engendrem sentidos determinados. Mas esta será sempre uma indicação de um provável sentido. Como foi dito acima, nada garante que os espectadores apreendam o sentido de acordo com a idéia do coreógrafo.

#### 4.2 A construção dos sentidos coreográficos

A construção de sentidos coreográficos obedece a uma lógica que é inerente à própria coreografia que está sendo criada: pode ser que ela tenha sido inspirada por uma história, um texto dramático, como é o caso de *Night Journey*, de Martha Graham, criada em 1947, a partir da tragédia de Sófocles, *Édipo-Rei*. Nesse caso, a dança realizará uma ação dramática, construída através dos movimentos e gestos trabalhados e pesquisados para esse fim, e que, no seu conjunto, evocarão o sentido do trabalho como um todo. Numa obra como esta, haverá muitas possibilidades de leituras.

Barthes (1990) propõe três níveis de leitura, das quais surgirão três possibilidades de sentidos:

- o informativo, que reúne todo o conhecimento que é trazido pela coreografia como um todo, incluindo cenário, vestuário, personagens, as relações entre eles, sua inserção na trama que já é conhecida - o tema de Édipo. Com essa leitura, buscar-se-ia a "mensagem" da obra.

- o simbólico, uma segunda estratificação

do sentido, que não corresponde mais à mensagem, mas sim ao estilo e às intenções do artista e postula significações escavadas na própria obra: é, por exemplo, a corda com a qual Jocasta vai-se enforçar, que representa também o cordão umbilical que une Jocasta e Édipo - mãe e filho, marido e mulher.

- o sentido obtuso - ou terceiro sentido - que é formado por múltiplas camadas de sentidos, tal como uma formação geológica na qual os sentidos anteriores permanecem. É o que só pode ser captado na presença e no instante. É o que, por estar além da inteligência, aparece como inutilidade, gasto, despesa sem retorno: é algo suplementar, mas é também o que ressalta a qualidade e peculiaridade da ação. Alude não à comunicação ou à significação, mas à significância, ou seja, busca o sentido diretamente no significante, ou seja, nos movimentos. O terceiro sentido é tudo o que não pode ser descrito, tudo o que não pode ser representado e surge a partir do ponto em que a linguagem articulada torna-se apenas aproximativa, e onde inicia uma outra linguagem: "O terceiro sentido, que se pode situar teoricamente, porém não se pode descrever, aparece, então, como a passagem da linguagem à significância, é o ato fundador do próprio fílmico"<sup>12</sup> (Barthes, 1990, p.58).

O sentido obtuso impõe uma leitura interrogativa - que incida sobre o significante - e uma captação poética. Ele é como um "halo", como um rastro deixado pelo signo. O sentido obtuso, numa dança - em *Night Journey*, por exemplo - é tudo o que não pode ser dito ou escrito. É tudo o que só pode existir enquanto movimento, faz saltar aos olhos a qualidade do que é dança - o *dançante*, o que caracteriza *Night Journey* como uma obra coreográfica e não como uma montagem teatral.

O terceiro sentido também propõe uma narrativa própria, particular ao movimento, independente do que seja contar uma história. Isso se torna mais explícito no caso dos coreógrafos que trabalham distanciados do compromisso de representar algo pela dança, como é o caso de Merce Cunningham. Esse coreógrafo tem uma maneira muito particular de criar, que inclui o uso de procedimentos do acaso - jogos de dado, ou números do hexagrama do "I Ching" - para organizar os movimentos na coreografia. Num trecho de uma entrevista, Cunningham explica melhor seu processo:

"Eu faço as frases de movimento em separado, longas ou curtas e, então, através de operações de acaso eu ganho compreensão sobre o encadeamento que será transmitido aos bailarinos. É o acaso, como a cara-ou-coroa de uma moeda, que decide qual movimento ou frase coreográfica virá depois, se os bailarinos devem estar de frente ou de costas para determinado ponto, se certas seqüências serão dançadas em conjunto ou não. Como não depende da escolha pessoal, isso pode ocorrer não pela coordenação física ou pela memória física do movimento. Isso faz com que, repentinamente, eu me defronte com situações de movimentos não-familiares e eu tenho que procurar outros caminhos. Daí surgem novas questões e descobertas." (Cunningham, apud Ponzio, 1994)

Numa coreografia de Cunningham, existe uma narrativa própria ao movimento, uma narrativa que se apresenta nos movimentos do corpo - o corpo apresenta a narrativa, ele não a representa. Há narrativa porque há ritmo, organização de elementos, expansão e recolhimento, condensação e multiplicação de formas, tudo realizado pelo corpo em movimento.

Cunningham não considera suas coreografias abstratas, embora elas não se destinem a contar histórias ou a expressar emoções. Para o coreógrafo, elas não são abstratas porque apresentam seres humanos realizando coisas, executando ações: é possível que as pessoas não conheçam ou não estejam familiarizadas com o que está sendo realizado, mas os movimentos executados são extremamente reais e realizam sentidos que são próprios à dança. Como Cunningham mesmo ressalta,

"... Trata-se de considerar cada coisa como sendo o que ela é no tempo e no espaço, e não nas suas relações, reais ou simbólicas, com outras coisas. (...) Se um dançarino dança - isto é diferente das teorias sobre dança, ou do desejo de dançar, ou de tentar dançar, ou de ter no seu próprio corpo a lembrança da dança de um outro qualquer, *mas se o dançarino dança, tudo está lá. O sentido está lá, se é isto que vocês querem. (...) Quando danço, isto significa: aqui está o que faço. (...) Em dança, trata-se simplesmente do fato de que um salto é um salto, e do fato de que este salto toma uma forma. A atenção que dirigimos ao salto elimina a necessidade de entender que o sentido da dança reside em tudo o que não seja dança...*" (Cunningham, apud Michel e Ginoit, 1995, p. 135) (grifos meus)

Os movimentos em dança apelam, então, à significância, ressaltando as formas que se recriam nos corpos, os encadeamentos rít-

micos, a plasticidade do espaço. Os movimentos em dança, fugazes e transitórios, engendram sentidos coreográficos ambíguos, obtusos, transitórios, que resvalam pelo movimento. Nunca sentidos absolutos.

A construção de sentidos coreográficos só se conclui quando completada pela assistência, pois a significação em dança é um processo que necessita da participação do espectador. Do mesmo modo, a dança não tem a verdade, a lógica absoluta dos fatos, como sanção: ela é, se quisermos, simultaneamente verdadeira e irreal. Muito mais do que uma verdade, a dança oferece multiplicidade de verdades e traz surpresa, estranhamento e ambigüidade.

## 5. AMBIGÜIDADE: PLURALIDADE DE SENTIDOS

As prováveis leituras que se venha a fazer de uma dança, entendendo-a enquanto um fenômeno artístico, passam, conforme abordado na seção anterior, pela noção de ambigüidade.<sup>13</sup>

Uma obra de arte se oferece como multiplicidade, abrindo-se a diferentes olhares, a diferentes leituras. Retomo as noções de arte enquanto formatividade e de obra enquanto forma - enquanto resultante de um modo de formar - para destacar que a obra, quando pronta, é alguma coisa que, embora perfeitamente acabada, é também incompleta, aguarda uma leitura, necessita e exige uma resposta. E só pode ser compreendida se for reinventada: ler - ou compreender - em arte é também executar, dar vida e fazer reviver as obras a cada leitura.

Postular possibilidades de leitura para arte não quer dizer, então, sair à procura de significados externos à própria obra. A expressividade da obra, entendida enquanto forma, não pode estar localizada externamente à própria obra. A expressividade da obra se resolve na forma.

A apreciação/apreensão/compreensão da arte (ou, se quisermos, a leitura em arte) está relacionada ao que se costuma chamar de fruição. Fruir, do latim *fruere*, pode significar estar em posse de, possuir. Ou então, tirar de alguma coisa o máximo proveito, perceber os frutos e os rendimentos de determinada situação. Fruir também significa gozar, desfrutar.

Os três casos subentendem uma experiência, uma ação vivida e podem ser aplicados à arte: a fruição de uma obra pode ser uma experiência que me faz possuir o objeto, principalmente a partir do momento em que projeto nele minhas vivências pessoais e passo a ser agente no processo de significação, atribuindo-lhe sentidos. Através da fruição, posso também tirar o máximo proveito da obra de arte e posso, enfim, gozar, desfrutar daquela obra.<sup>14</sup>

Para Trevisan (1990), a fruição é uma vivência de caráter sensorial, perceptivo e intelectual, onde estão engajadas especialmente a memória e a imaginação. Em Semiologia, a fruição está relacionada também à interpretação, à busca de significações, à “perseguição” dos possíveis sentidos presentes em um obra. Pois como relata Eco (1980), estar diante de uma obra de arte é estar diante de uma estrutura complexa que resiste à análise; é estar diante de uma “estrutura multinível”, de “conexões labirínticas”, que provoca uma fuga semiótica,<sup>15</sup> onde o sentido está deslocado, está sempre mais adiante e está sempre provocando outros sentidos.

Eco (1971), ao trabalhar a noção de obra aberta, também o faz a partir da compreensão da arte trabalhada há pouco<sup>16</sup>: a obra de arte é forma acabada e fechada em sua precisão de organismo perfeitamente equilibrado e é também obra aberta, passível de mil interpretações diferentes, o que não redundando em alteração de sua irreproduzível singularidade.

A obra de arte é também uma organização de efeitos comunicativos, é uma configuração de relações que agem como estímulo para o fruidor. O estímulo estético cria a necessidade de compreensão da obra como um todo. Utilizando a dança como exemplo: para captar o(s) sentido(s) de uma coreografia, não se deve dividi-la em componentes essenciais, isolá-los, atribuir-lhes valores, diferenciá-los e analisá-los separadamente. No estímulo estético, o fruidor não pode isolar um significante para relacioná-lo univocamente com seu significado, deve colher o que seriam seus sentidos globais. A manifestação dos sentidos se dá a partir da experiência da coreografia como um todo.

O estímulo estético apela a hábitos enraizados na sensibilidade do fruidor. Por isso,

cada pessoa reage a esses estímulos partindo de uma situação existencial concreta, de uma sensibilidade particularmente condicionada, de uma determinada cultura, segundo gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual: "cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original" (Eco, 1971, p. 40).

Esse reviver da obra a cada interpretação, essa perspectiva original que se dá à arte, a cada leitura, advém, dentre outros motivos, do fato de que a obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua.

A ambigüidade pressupõe a existência de uma pluralidade de sentidos. No entanto, a ambigüidade é mais do que uma multiplicidade de sentidos à disposição do espectador. Na verdade, os sentidos não estão todos colocados, como numa prateleira de supermercado, esperando que alguém os escolha. Os sentidos são formulados, são criados pela assistência, a partir do que lhes sugere a coreografia. A ambigüidade não está só na obra, está também no espectador que cria e atribui sentidos à obra. Sendo mais preciso (a), a ambigüidade está na relação que se estabelece entre ambos. Numa relação que se dá em um tempo e em um espaço comuns ao bailarino e ao espectador, e que institui uma atmosfera única e irrepetível. Essa relação entre bailarino e público é ambígua porque traz a impossibilidade de uma separação, de um distanciamento e baseia-se numa cumplicidade.<sup>17</sup> Os sentidos instaurados pelos movimentos dos bailarinos numa dança pertencem também ao espectador, pois só existem plenamente a partir do momento em que ele os incorpora; os sentidos que o espectador atribui à dança só são possíveis a partir do que ele experimenta ao presenciar os movimentos dos bailarinos. Cada sentido é produção e reverberação, cada sentido alimenta-se dos demais sentidos e, ao mesmo tempo, engendra outros. E esse processo deveria repetir-se, mesmo com uma coreografia já vista: a cada vez que se assiste a uma coreografia, deve ser possível formular sentidos inéditos para o espectador.

A experiência estética repousa na ambigüidade: ela atrai a atenção do espectador, o põe em situação de "orgasmo interpre-

tativo", como diz Eco (1980). Estar em orgasmo interpretativo é estar entregue 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 ressalta 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 uma percepção particular do objeto.

Em dança, o efeito de estranhamento traz dificuldades de reconhecer o corpo, de identificá-lo pelos parâmetros usuais: o corpo que dança já não é sempre o mesmo; um corpo pode ser vários corpos, constantemente transformados pelos movimentos; um corpo pode tornar-se seqüência de formas que se desmancham a cada instante. O corpo dançante exige outro olhar, um olhar descerrado, viçoso, aberto. Exige um olhar que dance com ele.

A ambigüidade também opera rupturas nas regras de um código, desvios da norma, violação de um ritmo prosaico: transforma situações corriqueiras em fenômenos inusitados. A violação de um ritmo ordinário acarreta uma impossibilidade de prever os acontecimentos, é um procedimento que impede uma apreensão usual do objeto, ao mesmo tempo em que provoca e desacomoda o receptor.

No caso de algumas poéticas da dança contemporânea, podemos perceber essa quebra do código e essa violação do ritmo com mais clareza. Há todo um trabalho para criação de "corpos de risco",<sup>18</sup> de corpos que pretendem romper com limites temporais e espaciais usuais.

Exemplifica-se citando o grupo canadense *Lalala Human Steps*,<sup>19</sup> que brinca com os limites do corpo, trabalhando com desequilíbrios extremos, com movimentos acrobáticos - que fazem com que os bailarinos literalmente decolem do solo e se joguem no espaço -, com muita velocidade na execução dos movimentos e na sucessão das ações em cena. Édouard Lock, coreógrafo da companhia, explica um pouco do seu trabalho:

“Não gosto de revelar tudo. Quando uso a velocidade, tem esse sentido. Há muitos detalhes que ninguém vê, mas que precisam estar lá. (...) Sempre me interessei pela familiaridade das coisas com o seu ambiente. Falamos sem a menor consciência do que seja o mundo, o universo. Mas eu nunca estive no mundo, nunca fui ao universo. Aos poucos, vamos deixando de olhar os detalhes e vamos ficando só com os conceitos. Esse deixar de ver me atrai. Por isso, fui trabalhar com a exploração da velocidade, do peso. Busquei a desestabilização. Porque os conceitos são mais estáveis do que as informações que as imagens nos dão.” (Lock, apud Katz, 1995)

A desestabilização e o esgarçamento dos limites do corpo, na dança, provoca desestabilização e esgarçamento também nos sentidos produzidos pela interação público/coreografia, espectador/bailarino.

Sendo assim, o estímulo estético apela à sensibilidade e à inteligência. Dito melhor, apela a uma inteligência sensível, pois apela às vivências, aos sentimentos e também ao conhecimento conceitual do fruitor. Ao obrigar os espectadores a reorganizarem sua percepção do corpo e do movimento, a dança pode instigar mudanças nas suas concepções e visões de mundo, como bem observa Eco (1980):

“... o texto estético, mais que suscitar apenas ‘intuições’, proporciona um incremento de conhecimento conceitual. Ao obrigar a reconsiderar os códigos e suas possibilidades, ele impõe uma reconsideração da linguagem inteira em que se baseia. Mantém a semiose em ‘alheamento’. Assim fazendo, desafia a organização do conteúdo existente e, portanto, contribui para mudar o modo pelo qual uma cultura ‘vê’ o mundo”. (Eco, 1989, p. 232)

A compreensão de que a arte se dirige aos sentidos, apela à sensibilidade, e que, por isso, engendra conhecimento, é trazida também por Merleau-Ponty (1984): a arte, mais do que idéias, contém matrizes de idéias, que fornecem emblemas cujos sentidos não cessam de se desenvolver. Precisamente porque a arte instala o fruitor em um mundo do qual ele não tem a chave, a arte pode ensinar a ver e propicia o pensamento “... como nenhuma obra analítica pode fazer, pois que a análise só revela no objeto o que nele já está” (p. 170).

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao finalizar este capítulo desejo retornar à questão primeira, que o suscitou: a dança

como linguagem. Quero concluí-lo reafirmando a possibilidade de conceber a dança enquanto linguagem.

No entanto, entendo que se a dança é linguagem não é porque ela tem algo a dizer, ou porque ela produza enunciados e discursos através de gestos e movimentos, ou mesmo porque ela seja um sistema em que seus elementos se organizam de acordo com certos princípios particulares, garantindo uma coerência com relação ao funcionamento geral dos sistemas de signos. A dança é linguagem porque ela realiza sentidos, num processo que, como diz Merleau-Ponty (1983),

“... instaura os signos em signos, infunde-lhes o enunciado pela simples eloquência de seu arranjo e de sua configuração, implanta um sentido no que dele carecia, e que então, longe de se esgotar no instante em que acontece, inaugura uma ordem, funda uma instituição ou uma seqüência.” (Merleau-Ponty, 1983, p.162)

## 7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Cultrix, s.d.
- \_\_\_\_\_. *Novos ensaios críticos seguidos de o grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Mitologias*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- \_\_\_\_\_. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BUYSSSENS, Eric. *Semiologia e comunicação lingüística*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974.
- CAMPOS, Augusto. *Poesia: 1949-1979*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- CANTON, Kátia. *E o príncipe dançou ... O conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea*. São Paulo: Ática, 1994.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Tratado de Semiótica Geral*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Semiótica e filosofia da linguagem*. São Paulo: Ática, 1991.
- FARO, Antônio José e SAMPAIO, Luiz Paulo. *Dicionário de balé e dança*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1986.
- GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- GREIMAS, A. J. *Sobre o sentido*. Ensaios Semióticos. Rio de Janeiro: Vozes, 1975.
- KATZ, Helena. *Um, dois, três, a dança é o pensamento do corpo*. São Paulo: PUC-SP, 1994. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- \_\_\_\_\_. Édouard Lock cria sobre o silêncio da velhice. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 13 out. 1995. Caderno 2, p. D20.
- KRISTEVA, Julia. Le geste, pratique ou communication? *Langages: pratiques et langages gestuels*. Paris. n. 10, p. 48-64, junho, 1968.
- LANGER, Susanne. *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Os pensadores: textos selecionados*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- MICHEL, Marcelle e GINOT, Isabelle. *La danse au XX siècle*. Paris: Bordas, 1995.
- NAVAS, Cássia e DIAS, Linneu. *Dança moderna*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- PAREYSON, Luigi. *Estética: Teoria da Formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- \_\_\_\_\_. Mim Tanaka dança hoje em SP. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 17 abr. 1995. Ilustrada p. 5-5.
- PROCA-CIORTEA, Vera e GIURCHESCU, Anca. Quelques aspects théoriques de l'analyse de la danse populaire. *Langages: pratiques et langages gestuels*. Paris. n. 10, p. 87-93, junho, 1968.
- RASTIER, François. Comportement et signification. *Langages: pratiques et langages gestuels*. Paris. n. 10, p. 76-86, junho, 1968.
- SACHS, Curt. *Historia universal de la danza*. Buenos Aires: Centurión, 1944.
- SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Lingüística Geral*. São Paulo: Cultrix, s.d.
- TREVISAN, Armindo. *Como apreciar a arte*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.

## NOTAS

<sup>1</sup> A palavra coreografia é de origem grega. O termo *choreía* designa dança; já *grápho* designa escrita. Originalmente, tem-se escrita da dança. Atualmente, coreografia é entendida como a arte de conceber e compor seqüências de movimentos, passos ou gestos que compõem uma dança; ou como a própria seqüência de movimentos que constituem uma dança.

<sup>2</sup> O balé *Giselle* (1841), com libreto de Gautier, encenado pela Ópera de Paris, é considerado a obra prima do período romântico e continua a merecer, até hoje, reposições por companhias internacionais.

*O Lago dos Cisnes* é um balé em quatro atos, com coreografia de Resinger e música de Tchaikovski, estreou em 1877, em Moscou, dançado pelo Balé Bolshoi. O balé conta a história da princesa Odile, transformada em cisne por um bruxo.

<sup>3</sup> Na verdade esse trabalho tem como título *Barba Azul — escutando uma gravação em fita da ópera de Béla Bartok, "O castelo de Barba Azul"*. Foi encenado pela primeira vez em 1977, utilizando o conto Barba Azul, de Perrault como fonte. No entanto, segundo Canton (1994), a coreógrafa não seguiu a estrutura narrativa do conto, apropriando-se da estrutura do conto e construindo narrativas paralelas e fragmentadas, durante toda a encenação.

<sup>4</sup> Jean Genet (1910-1986). Dramaturgo e romanista francês.

<sup>5</sup> Isso é comum também em peças de repertório clássico. Companhias consagradas como o Balé Bolshoi apresentam fragmentos de algumas obras, como o *pas de deux* final do *Lago dos Cisnes*, por exemplo.

<sup>6</sup> Essa é uma prática recorrente em Porto Alegre, seja pela dificuldade de se organizar espetáculos de dança, seja pelo impulso dado por projetos como o *Dançar* (Secretaria Municipal de Cultura) ou o *Quartas na Dança* (Instituto Estadual de Artes Cênicas).

<sup>7</sup> O termo dança contemporânea será usado para abarcar diferentes poéticas da dança nos dias de hoje que não se adequam às classificações tradicionais, como balé e dança moderna. Incluirá os trabalhos mais recentes da geração da dança pós-moderna americana, a nouvelle danse européia, a dança-teatro, o butoh japonês e seus seguidores no Ocidente, as criações brasileiras que buscam uma identificação com a cultura local, dentre outros.

<sup>8</sup> Mim Tanaka, japonês, um dos mais importantes representantes da dança Butoh, em entrevista concedida a Ponzio, respondendo sobre qual a importância dos estudos de balé clássico, técnica

de Martha Graham e de sua experiência como jogador de basquete. O butoh é uma dança de origem japonesa, tendo surgido no final da década de 1940, questionando tanto os valores artísticos tradicionais japoneses quanto os padrões de modernidade impostos pela americanização que começava a emergir com o final da Segunda Guerra Mundial.

<sup>9</sup> Chainés, do francês, encadeados. Nome composto de *tours chainés déboulés*, que designa uma seqüência de giros rápidos e ininterruptos em que o bailarino passa de um pé para o outro, em linha reta ou em círculo.

<sup>10</sup> *Arabesque*, do francês arabesco. Um dos passos fundamentais do balé. O corpo de perfil apóia-se em uma perna enquanto a outra é estendida para trás num ângulo de até 180°. Os braços podem estar posicionados em diferentes posições. Há registros desse passo, com esse nome, desde o século XVIII.

<sup>11</sup> *Les Sylphides* (estréia em 1909): balé em um ato, com coreografia de Fokine (1880-1942) e música de Chopin. A obra procura evocar os grandes balés do período romântico, como *La Sylphide* (estréia em 1832) e *Giselle* (estréia em 1841).

<sup>12</sup> Barthes (1990) utiliza-se do terceiro sentido para falar sobre cinema, e destaca que o terceiro sentido estrutura o filme de uma maneira diferente, sem confundir a história apresentada, ao mesmo tempo em que torna visível uma "qualidade fílmica", singular ao filme.

<sup>13</sup> Ver Eco, 1971, 1980, 1991.

<sup>14</sup> O conceito de fruição encontra inúmeras interpretações conforme é empregado por diferentes

autores. Ver, por exemplo, Langer (1980), Eco (1980), Read (1981), Herrero(1988), Ostrower (1989).

<sup>15</sup> Em Eco (1980, p.232): "... numa estrutura multinível pelas conexões labirínticas, as denotações se transformam em conotações e cada elemento não se detém para seu interpretante imediato, mas dá início a uma *fuga semiótica*".

<sup>16</sup> Na elaboração de seu livro, *Obra aberta*, Eco esclarece que se baseou em Pareyson, mais especificamente em *Estética da formatividade*, para elaborar muitos dos conceitos presentes nesse seu trabalho. A diferença entre as datas (*Obra aberta*, 1971; e *Estética da formatividade*, 1993) deve-se à publicação dessas obras no Brasil.

<sup>17</sup> Ver Merleau-Ponty, 1971, p.349: "só me conheço na minha inerência ao tempo e ao mundo, quer dizer, na ambigüidade."

<sup>18</sup> Expressão usada por Andrea Druck, coreógrafa em Porto Alegre, para definir algumas premissas de seu trabalho *Nil* (1996).

<sup>19</sup> Ver Navas e Dias, 1992.

## UNITERMOS

*Dança, semiologia e signo.*

\* *Mônica Fagundes Dantas é professora auxiliar de ensino da ESEF/UFRGS e mestre em Ciências do Movimento Humano, pela ESEF/UFRGS.*