



HENRIQUE ROCHELLE MENEZHINI

ELEMENTOS DA DANÇA COMO LINGUAGEM:

“no Singular”, de Henrique Rodovalho

CAMPINAS

2014



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

HENRIQUE ROCHELLE MENEZHINI

ELEMENTOS DA DANÇA COMO LINGUAGEM:
“no Singular”, de Henrique Rodovalho

Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para a obtenção do título de Mestre em Artes da Cena.

Orientadora: Cássia Navas Alves de Castro

Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação defendida pelo aluno Henrique Rochelle Meneghini, e Orientada pela Prof^a. Dr^a. Cássia Navas Alves de Castro.

CAMPINAS
2014

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

M524e Meneghini, Henrique Rochelle, 1989-
Elementos da dança como linguagem : "no Singular", de Henrique Rodovalho / Henrique Rochelle Meneghini. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Cássia Navas Alves de Castro.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Dança. 2. Semiótica. 3. Linguagem. I. Castro, Cassia Navas Alves de, 1959-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Elements of dance as a language : Henrique Rodovalho's "no Singular"

Palavras-chave em inglês:

Dance

Semiotics

Language

Área de concentração: Artes da Cena

Titulação: Mestre em Artes da Cena

Banca examinadora:

Cássia Navas Alves de Castro [Orientador]

João Batista Freitas Cardoso

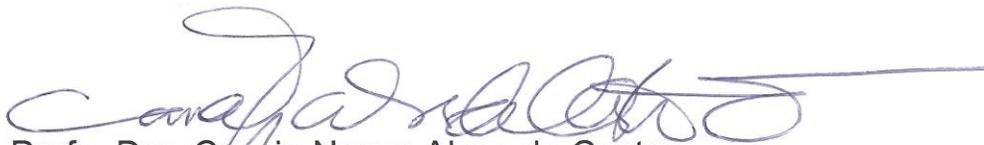
Holly Elizabeth Cavrell

Data de defesa: 28-01-2014

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes da Cena, apresentada pelo Mestrando Henrique Rochelle Meneghini - RA 71148 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dra. Cassia Navas Alves de Castro

Presidente



Prof. Dr. João Batista Freitas Cardoso

Titular



Prof. Dra. Holly Elizabeth Cavrell

Titular

RESUMO

A Dança pode ser tomada e estudada como linguagem a partir da compreensão expandida desse termo, tendência presente mesmo nos estudos linguísticos, ao priorizar a comunicação como característica principal das linguagens. Estudar a organização particular dessa linguagem, suas formas de apresentação e configuração para a transmissão de conteúdos é uma forma de desvendamento desse sistema, que é bastante referido, mas não descrito, nem tampouco investigado nas pesquisas teóricas acerca dessa arte. Ao se propor à possibilidade de tratar todos os sistemas comunicativos e linguagens, a Semiótica oferece um edifício teórico abrangente, que permite o trabalho com os conteúdos da Dança a partir do estudo e aproximação de suas características à ciência dos signos, oferecendo paralelos que revelam as particularidades dos signos construídos e compreendidos através dos espetáculos de dança. Neste estudo, a pesquisa teórica se alimenta da verificação a partir de um objeto prático, aqui projetado na obra do coreógrafo Henrique Rodovalho para a Quasar Cia de Dança, companhia que ajudou a fundar e que apresenta o desenvolvimento de suas propostas de comunicação, aqui tratadas na concretude de seu espetáculo *no Singular* (2012). Esse confronto permite elencar e justificar alguns elementos da dança como linguagem, em suas situações de ocorrência, revelando as particularidades da comunicação realizada pela Dança, tais como as classes de signos envolvidas nesse processo e as microestruturas de organização interna desses signos, que são apresentadas tanto a partir do desenvolvimento teórico, como a partir do trabalho com o exemplo prático, com a identificação desses elementos nas situações em que se apresentam.

Palavras Chave: Dança, Teoria, Semiótica, Linguagem

ABSTRACT

Dance can be taken and studied as a language from the expanded understanding of this word, which is a tendency even in linguistic studies, when communication is prioritized as the main characteristic of languages. Studying the particular organization of this language, its forms of presentation and structuring to the transmitting of contents is a way to unravel this system, which is mentioned, though not described nor investigated, in theoretical researches in this field. By offering the possibility of approaching all systems of communication and languages, Semiotics displays ample theoretical references, allowing the study of Dance from the approximation of its characteristics to the science of signs, revealing through their relation the particularities of the signs proposed and understood through dance works. In this study the theoretical research is focused on a practical object, choreographies of Quasar Cia de Dança and the ideas proposed by the Cia's director, Henrique Rodovalho, here exemplified by his choreography *no Singular* (2012). This projection allows to enlist and justify some elements of dance as a language, in their place of development, revealing the particularities of Dance communication, such as the classes of signs involved in this process and the internal organizational microstructures of these signs, elements that are presented both from the theoretical development, and from their identification in the situations where they are present.

Key Words: Dance, Theory, Semiotics, Language

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPITULO UM. FUNDAMENTAÇÃO CONCEITUAL: Comunicação da Dança Como Linguagem	
1.1. Dança Como Linguagem	7
1.2. Comunicação e Estruturação (na Arte e) na Coreografia	17
CAPITULO DOIS. ESTRUTURAS METODOLÓGICAS: Estilo, Amparo Teórico e Aplicabilidade	
2.1. Estilo: Construção de Um Estilo Autoral na Quasar	35
2.2. Amparo Teórico: Introdução Conceitual Seletiva à Semiótica	45
2.3. Aplicabilidade: O Signo na Pesquisa (em Arte e) na Dança	55
CAPÍTULO TRÊS. ESTRUTURAS INVESTIGATIVAS: Elementos da Dança Como Linguagem	
3.1. Níveis de Investigação: A Partir da Tríade em Dança	67
3.2. Estruturas de Investigação: A Partis das Hipóteses Iniciais	81
3.3. Formas de Investigação: A Partir dos Níveis e Estruturas	91
CAPÍTULO QUATRO. ESTUDO DE CASO Os Elementos da Linguagem da Dança de Rodovalho	
4.1. No Singular, Uma Obra e sua Proposta	99
4.2. Microestruturas do Funcionamento do Signo Coreográfico	107
4.3. O Objeto Como Oculto	111
4.4. Representação Indicial	115
4.5. Interpretantes e Outros Entendimentos da Dança	119
4.6. Corpo Território e Ruído Como Mensagem	123
4.7. Dependência Emissor- Intérprete- Interpretante	127
4.8. Ressemantização e Hiperinterpretação	131
CONCLUSÃO	135
REFERÊNCIAS	141
ANEXOS	
Anexo 1. Níveis da Recepção da Dança – Organograma	151
Anexo 2. Listagem de Obras da Quasar Companhia de Dança	153
Anexo 3. Decupagem da coreografia do corpus de investigação	155
Anexo 4. DVD	175

AGRADECIMENTOS

A Cássia Navas, que já há alguns anos me mostra caminhos e o fascínio da dança pela teoria, um agradecimento pelo que já fizemos, e grande empolgação pelo que ainda faremos. Profunda admiração pelo seu trabalho, e orgulho por estar associado a ele.

À FAPESP, pelo financiamento dessa pesquisa através do Programa de Bolsas de Mestrado no País, sem o qual não teria sido possível realizar esse trabalho.

A Quasar Cia de Dança, nas pessoas de seus diretores, Henrique Rodovalho e Vera Bicalho, que me receberam e abriram suas portas para essa pesquisa. A Henrique Rodovalho, mais uma vez, que me deu o espaço de chegar tão próximo de seu trabalho e pensamento, que tanto me encantam. A Giselle Carvalho, por incontáveis mensagens, pedidos e favores - atendidos carinhosamente.

Aos bailarinos da Quasar, Andrey, Carolina, João, José, Martha, Paula, Valeska, Flora, Daniel, com um agradecimento especial a Marcos Buiati, por conversas fora de hora que muito me revelaram sobre o trabalho incrível de emprestar o corpo para a concretização dessa arte.

Às professoras Lucia Santaella e Holly Cavrell, que contribuíram enormemente para esse trabalho, tanto na banca de qualificação, como antes dela.

Às equipes e direções dos diversos teatros que me receberam para a continuidade dessa pesquisa: Teatro Sérgio Cardoso, Teatro Alfa, Teatro João Caetano, SESC Belenzinho, Teatro Rio Vermelho, Teatro Municipal Dr Losso Neto.

INTRODUÇÃO

Este trabalho é uma pesquisa acerca dos elementos da dança como linguagem. Esta referência ao título já delimita em si o entendimento de uma associação entre Dança e a noção de linguagem, que aqui é trabalhada a partir do princípio da comunicação, tida como função principal das linguagens, para se extrapolar os limites do trabalho linguístico, que cercaria o entendimento de linguagem apenas na língua oral.

Ao se fazer essa expansão do termo, justificando sua possibilidade de uso nas artes, a questão que aparece proeminente é a das formas de sistematização dessa linguagem: como ela se organiza, já que, claramente, ela não é uma cópia dos moldes das línguas. O questionamento motriz dessa pesquisa então se identifica por: quais são os elementos da dança como linguagem? E o trabalho que aqui se apresenta propõe identifica-los, discriminar suas particularidades e articulações, e apresenta-los num exemplo prático, a partir de sua aplicação a uma obra coreográfica, o espetáculo *no Singular*, de Henrique Rodovalho para a Quasar Cia de Dança.

Na busca pelos instrumentos necessários a este estudo, o trabalho se apoia na Teoria dos Signos de Charles Sanders Peirce (1839 – 1914) como um amparo teórico, uma relação que de um lado oferece um substrato filosófico estruturado, com categorias que permitem a abordagem do conteúdo de interesse, e por outro lado apresenta uma identificação com aquilo que se estuda, funcionando a semiótica como uma ciência de estudo dos esquemas de representação organizados em signos, tal qual é a dança, como aqui se discute.

Com o propósito de fornecer, não um substrato teórico neutro, mas uma verificação aplicada, a pesquisa trabalhou constantemente em duas frentes, as fontes teóricas e as análises práticas. O trabalho com a Quasar Cia de Dança

passou por duas visitas técnicas à sede da companhia, para acompanhamento das atividades de aulas, ensaios, montagem, produção e apresentação de espetáculos, tanto em seus estágios iniciais como em seus estágios finais. Paralelamente, foi feito um acompanhamento ao longo da pesquisa de sete temporadas de apresentações de cinco espetáculos da companhia, nas quais foi possível acompanhar correções, ensaios, passagens de palco, marcações de luz, e os demais aspectos técnicos e artísticos envolvidos no momento da apresentação dos espetáculos. Ao longo de todos esses momentos de contato com a Cia foi possível estabelecer diversas conversas e entrevistas com o coreógrafo e os bailarinos, contribuindo para a continuidade do estudo.

Dessa forma a pesquisa foi proposta e realizada em duas frentes simultâneas, o estudo teórico alimentando as investigações com os trabalhos práticos, e o acompanhamento dos trabalhos práticos alimentando as investigações teóricas. Esse esquema se revela ao longo do texto da dissertação, que propõe uma divisão entre os desenvolvimentos teóricos inicialmente, para finalizar com o estudo de caso, porém, durante toda a parte teórica do texto aparecem exemplos concretos originados da observação realizada.

O texto aqui se divide em quatro capítulos, com algumas subdivisões internas, propondo um percurso de entrada, aprofundamento, esclarecimento e exemplificação daquilo que se trata:

O Capítulo Um *“Fundamentação Conceitual: Comunicação da Dança Como Linguagem”* inicia a discussão proposta pelo trabalho, apresentando toda a pesquisa acerca do uso da noção de linguagem aplicada às artes e à dança. Num primeiro trecho, *“1.1. Dança Como Linguagem”* o que se tem é a discussão dos elementos que são considerados pertencentes às linguagens em geral e de sua verificação paralelamente na dança. Na seção seguinte, *“1.2. Comunicação e Estruturação (na Arte e) na Coreografia”* se discute o princípio de sistematização

das linguagens e a possibilidade de encontrar sistematizações na dança, outrora tida como abstrata e sensorial.

O Capítulo Dois “*Estruturas Metodológicas: Estilo, Amparo Teórico e Aplicabilidade*” oferece a discussão dos instrumentos necessários para a abordagem proposta por esse trabalho. A primeira seção, “2.1. *Estilo: A Construção de um Estilo Autoral na Quasar*”, trata da apresentação e justificativa do objeto do estudo de caso deste trabalho, com o traçado histórico da companhia e de seus trabalhos. Na sequência, “2.2. *Amparo Teórico: Introdução Conceitual Seletiva à Semiótica*” oferece uma introdução à Teoria dos Signos, de forma a familiarizar o leitor com os termos dessa ciência que são usados ao longo deste trabalho, permitindo uma abordagem mais à vontade do texto nos trechos e capítulos seguintes, sem a retomada constante das explicações do fundamental em semiótica, que fica nessa seção fixado como um guia, permitindo a remissividade da leitura, se necessário for. Este capítulo se encerra no trecho “2.3. *Aplicabilidade: o Signo na Pesquisa (em Artes e) em Dança*”, que discute, a partir dos termos da semiótica, a sua possibilidade de aplicação na pesquisa em artes, com menções a trabalhos que já fazem esse uso, e a apresentação das primeiras propostas de análise que são desenvolvidas nessa dissertação.

O Capítulo Três “*Estruturas Investigativas: Elementos da Dança como Linguagem*”, vem apresentar quais são as unidades que se identificam na dança e que podem ser exemplificadas, posteriormente, no estudo de caso. Em “3.1. *Níveis de Investigação: A Partir da Tríade em Dança*” é proposta uma teoria de abordagem da dança em reflexão à Teoria das Categorias de Peirce, que permite identificar os níveis de primeiridade, secundidade e terceiridade na comunicação da dança. Dentro desses níveis se apresentam elementos discutidos em “3.2. *Estruturas de Investigação: A Partir das Hipóteses Iniciais*”, que tratam a partir das particularidades de apresentação dos Signos na dança as estruturas de articulação dessa linguagem. Finalmente, em “3.3. *Formas de Investigação: A Partir dos Níveis e Estrutura*” é feito um apanhado geral dos elementos da dança

como linguagem levantados nesta pesquisa, junto da justificativa mais elaborada para o trabalho semiótico com a dança, a partir da associação profunda identificada na Relação Coreográfica como Relação Sígnica.

O Capítulo Quatro “*Os Elementos da Linguagem da Dança de Rodovalho*” vai se segmentar em oito trechos. O primeiro deles apresenta a obra *no Singular* e algumas de suas cenas que são chaves para a interpretação aqui proposta. As sete seções seguintes tratam, cada uma, de um pequeno grupo dos elementos da dança como linguagem, oferecendo as referências práticas de aplicação desses elementos, com o estudo de caso e a ilustração da pesquisa a partir dos exemplos das cenas do espetáculo estudado, colocadas em análise.

A partir dessa proposta de divisão do texto se pretende oferecer primeiramente uma familiarização do leitor com a discussão da linguagem da dança, então um aprofundamento nos materiais e métodos envolvidos nessa pesquisa, passando na sequência para os elementos que foram identificados como particularidades da dança, e encerrando com a aplicação desses elementos em exemplos práticos a partir de um estudo de caso.

Complementando os conteúdos desenvolvidos, este trabalho apresenta quatro anexos. No primeiro, um organograma oferece uma visualização espacialmente mais clara que o desenvolvimento textual dos Níveis da Recepção da Dança, apresentados no Capítulo Três. O Anexo 2 traz a listagem das obras da Quasar Cia de Dança. O Anexo 3 apresenta uma decupagem do espetáculo usado para o estudo de caso, com o descritivo de suas cenas e um guia de visualização das mesmas. O Anexo 4 é um DVD que inclui o espetáculo *no Singular*, mas também os vídeos recortados dos trechos coreográficos e cenas que são usados no quarto capítulo para os exemplos e análises.

A partir dessa pesquisa, o que se propõem são novas possibilidades de abordagem da dança como linguagem, que partam dos seus elementos

particulares, alguns deles aqui identificados, justificados e exemplificados, no desenvolvimento da área da Teoria de Dança.

Capítulo Um

FUNDAMENTAÇÃO CONCEITUAL: COMUNICAÇÃO DA DANÇA COMO LINGUAGEM

1.1. DANÇA COMO LINGUAGEM

Linguagem: termo expandido

O processo de reaplicação e aumento da abrangência da palavra *Linguagem* reflete a sua frequência nas discussões intelectuais que tiveram auge na década de 1950, destacadamente com os trabalhos de linguistas como Roland Barthes (1915 - 1980) e Roman Jakobson (1896 - 1982). A partir desse momento, são diversos os registros existentes tratando da *linguagem arquitetônica*, *linguagem cinematográfica*, *linguagem artística*, que desenvolvem, sem necessariamente um método científico e frequentemente sem aplicação funcional da significação original do termo, essas expressões.

Se, por um lado, há alguma forma de cobrança da manutenção dos significados de um termo, por outro existe um processo de popularização do uso que passa a validá-lo: não houve um reajuste do sentido do termo a uma nova realidade de uso, e sim através de uma readequação do uso do termo, seu sentido ganha nova abrangência, sendo expandido. Este mesmo mecanismo é o que permite a expansão da ideia de linguagem a pensamentos anteriores às discussões mencionadas, como por exemplo, o de Noverre (MONTEIRO, 1998), que já havia estruturado alguns elementos da semiótica dos espetáculos, e mesmo da consideração de dança como linguagem, ambos procedimentos *avant la lettre*.

O Signo como Unidade

Buscar a formalização e a emissão desse discurso, nesses vocábulos, remete aos questionamentos pós-estruturalistas, que levaram à popularização da ideia de Linguagem, numa pesquisa diretamente ligada aos estudos da Semiologia Saussuriana e da Semiótica Peirceana – e, portanto, do trabalho com o Signo como unidade de significação. Daí que este “falar metafórico tenha conseguido, pelo menos, colocar em circulação a ideia da possibilidade de uma análise dos fatos artísticos em termos de signo” (CALABRESE, 1987, p. 119).

A ressalva de Calabrese permite considerar que mesmo havendo um impasse quanto ao uso da palavra *linguagem* para as referidas definições, esse uso, através de sua repetição e permanência na comunicação, abre um campo de estudo. Assim, quando se passou a chamar outras coisas (que não a Língua) – e cercando o caso, a Arte, e fixando o objeto deste trabalho, a Dança – de Linguagem, foi que se abriu o campo teórico de estudo da Dança como um processo de construção e compreensão de sistemas de signos dentro das teorias em que esse pensamento se encaixa.

Semiótica e Semiologia

Das teorias que trabalham com o signo como unidade de significação destacam-se a Semiologia e a Semiótica. Disputa de nomenclatura já antiga, a Semiótica tem sua origem nos trabalhos de Charles Sanders Peirce que tratavam da *Ciência dos Signos*, e tem como base fundadora a sua Teoria das Categorias, e como alicerce teórico a divisão principal tripartida do signo (fundamento, objeto e interpretante). A Semiologia tem sua origem nos trabalhos de Ferdinand de Saussure (1857 – 1913), com base fundadora na linguística e na compreensão da língua como forma principal – senão única –, de comunicação; seu alicerce teórico propõe uma divisão principal binária do signo (significante e significado).

Comparativamente, existe uma questão de abrangência entre os dois métodos. A semiologia foi criada como uma forma de análise da língua, e, dentro desse esquema, é intimamente dependente da relação representamen/ existente

concreto, porém tendo como representamen a palavra, uma unidade representativa fixa, já sistematizada e organizada em códigos *antes* do estudo teórico proposto; com outro desenvolvimento, a semiótica se propõe o estudo das relações de representação sem restringir o representamen possível, ou seja: qualquer existente pode ser portador da função de representação, não apenas as palavras.

A abrangência proposta quando da criação dessas duas ciências não é forçosamente um critério limitador das possibilidades de suas aplicações: da mesma forma que a semiótica pode fornecer elementos analíticos da língua, a semiologia pode ser desdobrada para tratar de outras formas comunicativas. Tanto isso se mostra, que o comitê fundador da *Associação Internacional de Estudos Semióticos*, em 1969, decidiu, a partir da sugestão de Jakobson, apoiada pelos outros membros, empregar a partir de então o conceito *semiótica* “como conceito geral para definir esse campo, anteriormente designado como *semiologia* ou *semiótica*” (NOTH, 2006).

Essa aproximação das ciências (bem como uma ideia de aumento das possibilidades de compreensão da língua) foi notada nos trabalhos de diversos autores, que sentiram a necessidade de exprimir que a faculdade de linguagem fosse, na verdade, um epifenômeno, unidade superficial resultante da interação de diversas estruturas e processos (TRASK, 2004, p. 206). Nota-se então que mesmo os linguistas sentiam a existência de processos mais enraizados de significação, que se apresentam enviesados na construção da língua, mas que são também existentes concretos. A investigação desses existentes e propriedades realmente definidores da linguagem (não apenas da língua) resultou em trabalhos como os de Jakobson, com a sua proposta de *funções da linguagem* – uma abordagem funcionalista da linguagem, que a definia a partir de cada uma das possíveis funções que ela assume – bem como as ideias de Chomsky e Greimas de Gramática Geral – a busca por princípios gerais que governem todas as línguas.

A Ciência dos Signos de Peirce já oferece em sua gênese a ideia de unidades mínimas e estruturadoras dos processos de significação, e a popularização dos estudos semióticos dentro de campos comunicativos que, como anteriormente mencionado, passaram a ser chamados de Linguagem, vem ilustrar esse processo de como a Arte passa a ser chamada de linguagem, com isso abrindo o campo teórico para o estudo das formas de arte dentro das teorias que tratam do signo como unidade de significação, tal como propõe este trabalho com a dança.

13 Elementos característicos

Uma primeira forma de investigação dos processos de comunicação da dança seria verificar o quanto a referência à *linguagem da dança* é uma menção teoricamente sustentável, dentro do estudo das linguagens e de sua definição. Sendo Dança uma Linguagem, tal qual a Língua, é possível questionar, portanto, se os princípios que regem a Língua são reaplicáveis à Dança, o que permitiria, não apenas a aproximação teórica, mas também a intermutabilidade dos campos de investigação, com fundamentos linguísticos sendo replicáveis à arte e vice-versa. Para tanto é possível partir da definição “a linguagem é o sistema de uso de todos os signos” (BUZZI, 1995, p. 219), que é bastante abrangente, mas por ser também posterior às definições clássicas, que preferiram fixar Linguagem como a organização da comunicação humana dentro de princípios específicos.

Estes princípios, que tiveram considerável variabilidade a partir dos trabalhos de diversos teóricos, foram fixados pelo linguista Charles F. Hockett (1916 - 2000), como os *13 design features of communication* (13 elementos característicos da comunicação), que são (1) o canal auditivo-vocal, (2) a transmissão abrangente e recepção direcional, (3) a transitoriedade, (4) a intermutabilidade, (5) o feedback total, (6) a semantividade, (7) a arbitrariedade, (8) a discriminação, (9) a especialização, (10) o deslocamento, (11) a produtividade,

(12) a transmissão tradicional, e (13) a dupla articulação (CRYSTAL, 1997, p. 400-401).

Numa breve compilação explicativa: (1 – *canal auditivo-vocal*) recebida pelo ouvido e emitida pela voz – e, portanto, tendo (3 – *transitoriedade*) pouca duração após a emissão – a comunicação é realizada por (9 – *especialização*) órgãos especializados e desenvolvidos para tanto, e transmitida de forma que (2 – *transmissão abrangente e recepção direcional*) qualquer um no campo de audição possa ouvir a emissão e consiga identificar de onde vem. Cada indivíduo é (4 – *intermutabilidade*) capaz de reproduzir tudo aquilo que compreende, e de (5 – *feedback total*) internalizar tudo aquilo que emite, compreendendo sua própria comunicação. A comunicação é organizada em (8 – *discrição*) unidades mínimas que são categorizáveis e distintas de outras categorias; estas (13 – *dupla articulação*) unidades são de um número pequeno e são re combinadas para criar um número infinito de unidades maiores de comunicação, e é possível (11 – *produtividade*) criar unidades novas, nunca antes vistas. Cada unidade de significação é (6 – *semânticidade*) associada a um significado particular, que (7 – *arbitrariedade*) não tem nenhuma conexão direta com o sinal que o representa. A comunicação permite (10 – *deslocamento*) expressar coisas que não estão presentes espacialmente, temporalmente ou mesmo realisticamente, e é (12 – *transmissão tradicional*) ensinada culturalmente, não sendo uma habilidade inata.

Elementos Formativos, Estruturais e Funcionais

É possível notar que esses treze elementos são de naturezas distintas, de forma a agrupá-los sob três identificações maiores, aqui propostas como: elementos formativos, características particulares que identificam a comunicação (1 – *canal auditivo-vocal*, 2 – *transmissão abrangente e recepção direcional*, 3 – *transitoriedade*, 9 – *especialização*, 12 – *transmissão tradicional*); elementos estruturais, características que tratam da organização interna da comunicação (6 – *semânticidade*, 7 – *arbitrariedade*, 8 – *discrição*, 13 – *dupla articulação*); e

elementos funcionais, que tratam das capacidades que a comunicação possui e oferece àqueles que a usam (4 – *intermutabilidade*, 5 – *feedback total*, 10 – *deslocamento*, 11 – *produtividade*).

A verificação dos treze elementos comparativamente à dança pode esclarecer algumas aproximações e distanciamentos que essa forma de linguagem apresenta da Língua Oral. Porém, não se pode desconsiderar que o próprio Hockett ao delimitar essas características, as oferece como elementos da *comunicação*, e não da *linguagem*. Essa distinção por ele feita corrobora a compreensão das áreas referidas como áreas de proximidades incertas – no sentido de que são tratadas como afins, porém sem boas delimitações – pois ele mesmo delimita, no primeiro elemento, que a comunicação depende do *canal auditivo-vocal*, o que não é estritamente verdadeiro. Apenas a comunicação realizada através da língua falada depende fundamentalmente desse canal. A simples leitura desse texto demonstra que existem outros canais possíveis de comunicação. Também, a linguagem de sinais, já aceita e estudada e tratada como linguagem (sem as restrições originais do termo) demonstra uma abertura da compreensão.

O que aqui se propõe, associado à divisão apresentada entre os elementos formativos, estruturais e funcionais, é que a abertura do uso do termo linguagem, cada vez mais se voltou para os aspectos funcionais da comunicação, mais que suas limitações formativas ou organizações estruturais de cada meio comunicativo. Isso se nota em apontamentos mais modernos, que tomam a linguagem como o

vehicle for the expression or exchanging of thoughts, concepts, knowledge, and information as well as the fixing and transmission of experience and knowledge. It is based on cognitive processes, subject to societal factors and subject to historical change and development. In this definition, language refers to a specific form of expression that is restricted to humans, and differs from all other possible languages, such as animal communication and artificial languages through creativity, the ability to make

conceptual abstractions, and the possibility of metalinguistic reflection (BUSSMANN, 1998, p. 253),

definição que sugere processos como o de “situar a linguagem, conceitualmente pelo menos, num sistema geral de capacidade cognitiva determinado pelas faculdades mentais inatas” (CHOMSKY, 1980, p. 65).

Elementos Formativos da Linguagem e a Dança

Assim, dentre as características formativas, nota-se uma preterição por garantir apenas à língua oral o status de linguagem ou comunicação, com a apresentação dos três primeiros princípios, que garantem a exclusividade desse canal, que, como já apontado, não é o único possível. O nono princípio, *especialização*, é particularmente discutível, pois, mesmo que de fato existam partes do aparelho fonador – como as cordas vocais – que servem exclusivamente para a fala, toda a organização motora e sonora passa pela boca, língua, palato, entre outras partes do corpo, que, mesmo que possam ser especializadas e treinadas para a fala, não são exclusivas dessa função.

Num paralelo com a dança, há uma resposta semelhante, pois é possível especializar e treinar o corpo e suas partes para a resposta coreográfica esperada, mesmo que estas partes não sejam unicamente usadas para isso. Última das características formativas, a *transmissão tradicional* não sofre alteração nenhuma quando compreendida junto da dança, que também não é uma faculdade inata (como o movimento é), e é aprendida e ensinada.

Elementos Estruturais da Linguagem e a Dança

Se cada estruturação (da comunicação) corresponde a uma forma (de comunicação) específica, e a isso se junta a compreensão anteriormente explicitada de que a forma comunicativa apresentada pelos 13 elementos de Hockett é a língua oral e não uma outra, como a dança, nota-se que os quatro elementos estruturais listados são analíticos apenas da língua oral. Assim, as

características estruturais de significação (a *sematicidade* e a *arbitrariedade*) revelam os esquemas de funcionamento da língua, não sendo expandidas obrigatoriamente a outras formas. Por exemplo, a dança – salvo as linguagens codificadas de pantomima – não apresenta em cada unidade significativa (tome-se, nesse momento, como tal o passo) um significado arbitrário específico a ela associada, tal como cada palavra tem. Também, a *discrição* ou a *dupla articulação* não se apresentam claramente nas outras formas comunicativas: mesmo que seja possível localizar unidades, subdivisões e organizações de agrupamentos significativos, não existe um esquema delimitado que seja paralelo à organização de fonemas em palavras.

Mas esse distanciamento não remove da dança nem a capacidade de comunicação, nem a noção de linguagem – tida, reiterando, como o termo expandido apresentado – e apenas revela as particularidades formativas e estruturais da forma comunicativa tida, então, pelos linguístas, como a forma uma de linguagem. Relacionando isso à tendência mais moderna da linguística de se focar nas funções para identificar a linguagem, o campo de compreensão desse termo ultrapassa mesmo o domínio humano: “à l’exception de la fonction narrative et de l’utilisation des temps et des modalités, toutes les caractéristiques attribuées classiquement au langage se retrouvent sous une forme plus ou moins atténuée chez au moins une espèce animale” (Aux origines des langues et du langage, 2006, p. 74).

Elementos Funcionais da Linguagem e a Dança

Se o caminho mais abrangente é então o da verificação das características funcionais, pode-se aprofundar a discussão nos elementos, dentre os treze de Hockett, que tratam dessa particularidade. O *deslocamento* é verificável nas formas artísticas sem grande necessidade de longa explicação, pois elas tratam sem dificuldades de assuntos e objetos que não estejam presentes, ou mesmo não sejam reais; o *feedback total* – capacidade de perceber

a própria emissão – é facilmente verificado na dança, em particular nos processos de treinamento e construção coreográfica, com o uso da demonstração, repetição e correção dos movimentos executados; e a *produtividade* é demonstrada historicamente pela grande quantidade de passos e coreografias desenvolvidos e inventados.

A *intermutabilidade*, no entanto merece um pouco mais de atenção. Em um idioma, um falante consegue reproduzir uma mensagem que ouça, podendo tratar dela, através deste mesmo código, com um outro falante, que não tenha acompanhado a produção da mensagem. Contrariamente, um indivíduo acompanhando um espetáculo de Dança, se não for bailarino, não será capaz de reproduzir, dentro do mesmo código, dentro daquela Linguagem – a Dança – a mensagem que interpretou.

Parcialidades Comunicativas

Mas a impressão passada por essa constatação de que a Dança talvez seja uma Linguagem falha, ou de que o seu processo de comunicação seja incompleto não é necessariamente verdade. Reiterando o exemplo da Língua, há casos como o de uma criança que é capaz de *reproduzir* uma informação que lhe foi apresentada, mas sem ser capaz de entendê-la; em outro exemplo com a Língua, é abundante o número de indivíduos que são capazes de ler um texto em um outro idioma que não o seu materno, mas que não são capazes de falar neste mesmo idioma, *compreendem*, mas *não reproduzem*. O que sugere que todas as formas de Linguagem possuam casos de parcialidades comunicativas: processos de significação defectivos, pois – e esta é uma característica própria da Linguagem – dependem da capacidade de produção de seus indivíduos, dependem de seus indivíduos, já que “não há linguagem sem corpo” (BARTHES, 1995, p. 11).

Enfim, o que o trabalho com os princípios de Hockett contrastado com a tendência mais abrangente de compreensão da linguagem sugere é uma

aproximação desta com a ideia de comunicação. Sem estabelecimento de uma relação direta obrigatória (uma coisa não é necessariamente a outra), porém com a indicação de uma dependência: a principal propriedade da linguagem é a comunicação: “toda linguagem que não permite comunicação é linguagem efêmera, linguagem que não opera. Em verdade, não é linguagem” (TERWILLIGER, 1974, p. 30). Localizada essa unidade funcional imprescindível que valida o uso do termo expandido para a dança, “uma vez aceita, todavia e com todas as variações de posição, a ideia de que arte é linguagem (e de que cada uma das artes é linguagem) permanece aberto o problema de como as artes se constituem em sistemas linguísticos” (CALABRESE, 1987, p. 19).

Ou seja, uma vez aceita a proposta de que as características comuns às linguagens são às referentes aos princípios funcionais, dentre os treze de Hockett, e que as características estruturais e formativas sejam variações associadas a cada forma de linguagem, a investigação que se mostra necessária (e se apresenta nos itens subsequentes) é acerca precisamente dos aspectos estruturais e formativos da Dança compreendida como Linguagem.

1.2. COMUNICAÇÃO E ESTRUTURAÇÃO (NA ARTE E) NA COREOGRAFIA

Sistematização e Matrizes

Se “Linguagem é sistema” (BARTHES, 2004, p. 60) e Sistema é um princípio de organização e estruturação que, quando realizado em Linguagem, permite a comunicação, a investigação que se apresenta necessária para a presente investigação é de quais são as estruturações dessa comunicação. Quais são as unidades reconhecíveis na(s) Linguagem(ns) e que permitem que ela(s) funcione(m)? Esta indagação é desenvolvida por Santaella (2005) em seu livro *Matrizes da Linguagem e Pensamento*, no qual a autora categoriza as matrizes das linguagens em três: *sonora*, *visual* e *verbal*, apontando que são combinações dessas matrizes que geram a compreensão (por serem as estruturadoras) de todas as Linguagens.

Essa compreensão triádica da organização se associa intimamente à *Teoria das Categorias* de Peirce. Segundo Peirce, existem três categorias niveladas estruturadoras da percepção dos fenômenos: a primeiridade (o nível da mera qualidade, da sensação), a secundidade (o nível dos fatos, dos existentes concretos), e a terceiridade (o nível das inter-relações, das leis, do pensamento). A matriz *sonora* proposta por Santaella trata do nível da evanescência, daquilo que, como o som, se presentifica no tempo e, com o tempo, passa. Assim, associa-se a primeiridade, ao estado da Qualidade das coisas e fatos, sensações, percepções instantâneas, momentâneas, passageiras.

A matriz *visual* trata da forma, do aspecto concreto e externo, assim associando-se à secundidade, ao nível dos existentes, mostrando as formas que se corporificam e são percebidas por seus corpos. A matriz *verbal* é enraizada no princípio da discursividade – a organização orientada para a interpretação, nela há não apenas uma presentificação e corporificação, mas uma carga de

intencionalidade, de impressão, tal qual o traço, o risco, a palavra, a escrita, associando-se, portanto, ao aspecto inter-relacional da terceiridade.

Dentro de cada uma dessas matrizes a autora esmiúça as multiplicidades de níveis: existe em cada matriz uma apresentação da primeiridade, da secundidade e da terceiridade (tal qual nos desdobramentos triádicos da ciência dos signos de Peirce), criando uma rede complexa de interpretação das formas estruturadoras das Linguagens e do Pensamento. Ao propor a análise de diversas linguagens híbridas, Santaella apresenta as mesclas de matrizes que são fundadoras de cada forma de Linguagem. Quanto à dança, a autora apresenta uma breve categorização, colocando a dança como uma Linguagem híbrida das matrizes Sonora e Visual (com uma mescla do verbal nas formas de dança narrativas): “a dança não poderia ser outra coisa senão a matriz da sonoridade corporificada na plasticidade do corpo. (...) É nessa forma temporalizada que o movimento do corpo se constitui linguagem” (SANTAELLA, 2005, p. 384).

O Verbal Coreográfico

Navas (2008), identifica os princípios da matriz verbal também nas coreografias não-narrativas, como foco de trabalho de criadores modernos e pós-modernos em dança, que se preocupam, não com o contar uma história, mas com o expressar as possibilidades de grafia que cada bailarino escreve com sua presença em cena. Santaella (2005, p. 369) identifica o princípio da discursividade verbal na “inscrição, na intenção de imprimir um traço, que pode não passar de uma garatuja, capaz de nos transportar para outras fronteiras da realidade, do concomitante, do passado e do futuro, marca primordial da fala, o traço, o grama, a letra”. Reiterando a compreensão da Linguagem como noção desenvolvida a partir da Língua (e daí a letra e a fala, apresentadas por Santaella), mas que ultrapassa a Língua, e, através de sua proposta principal de comunicação, é expandida a diversas outras formas de Linguagens, é possível encontrar nos

princípios propostos por Santaella, uma identidade grande com a Linguagem, em seu princípio inalienável, a comunicação.

Sob esse ponto de vista, a matriz verbal se apresenta como a matriz da inscrição, a matriz do registro e da possibilidade de discussão. A escrita do corpo do bailarino no palco é a corporificação da proposta do coreógrafo e é percebida pelo público (mesmo com as condições da evanescência, que a matriz sonora impõe à dança) como forma de escrita e grafia “– a coreografia –, seja ela qual for, mediante a qual em dança sentimos-lemos-entendemos-percebemos” (NAVAS, 2008). Assim, mesmo que as modalidades da matriz verbal propostas por Santaella não sejam apresentadas claramente na coreografia, ainda é possível perceber, na Dança, o princípio estruturador dessa matriz.

O que se percebe é que o nível da primeiridade, coreograficamente, apela às qualidades e sensações seja do criador ou do público, através da concretude – secundidade – visual das obras apresentadas, e que através da intencionalidade da grafia – terceiridade, matriz verbal – permitem a comunicação da dança, assim estruturada hibridamente nas três categorias e nas três matrizes.

Comunicação e Significação

Na proposta de teoria das matrizes da linguagem e do pensamento, as três matrizes codificam (todas) as informações para que sejam transmitidas, e as mesmas três matrizes decodificam (todas) as informações para que sejam compreendidas. Esta separação não é meramente enfática: apesar da necessidade de compreender as informações que nos chegam – nas diversas formas possíveis – e, portanto, constante decodificação que as pessoas fazem, por intenção ou instinto, nem sempre há codificação de informações. A transmissão de informação nem sempre é intencional. É esse o motivo que leva Georges Mounin a distinguir entre *atos de comunicação* e *atos de significação*. Os primeiros se apresentam como sinais, “processados através de meios para influenciar outrem e reconhecidos como tais”, os segundos, como índices “não

produzidos voluntariamente por um emissor e não reconhecidos como meios que tentam exercer aquela influência” (COELHO NETO, 2010, p. 42).

As definições de Coelho Neto servem aqui melhor que o fenômeno evidenciado por Mounin, pois a idéia de que toda comunicação é intencional (como a terminologia comunicação/ significação poderia supor) não leva em conta formas em que muita informação comunicativa é transmitida pelo emissor sem que ele tenha obrigatoriamente processado a informação para que ela fosse recebida, afinal, existe uma grande quantidade de índices involuntários produzidos, por exemplo, durante uma conversa, com os diversos gestos que são feitos. Em uma compreensão ainda maior, seria “sempre difícil afastar a suspeita de que, sendo o gesticulador um homem, exista uma vontade de significação mais ou menos oculta” (ECO, 2002, p. 13). O que resulta disso é que para a comunicação acontecer é necessária a existência de duas partes, uma emissora e uma receptora, mas que não necessariamente ambas precisem intencionar a comunicação. Processo também evidenciado por Peirce (2010, p. 45), que marcou que o signo não precisa se por a significar, pois a semiose depende de que o intérprete considere o signo, unidade potencialmente significativa, como tal.

Comunicação e Significação na Dança

Aplicando a ideia a uma composição coreográfica (no mesmo esquema que funcionaria em diversas outras formas artísticas), quando a obra é construída, pode-se imbricar nela toda uma rede de elementos que proponham ao público referências e significados específicos. O trabalho associado das diversas redes de significação construídas pelos muitos profissionais envolvidos na produção de um espetáculo é o que chega ao público, de forma que, ao assistir a uma apresentação existe um quase bombardeio de informação potencial exibida. No entanto, o controle sobre a interpretação que será feita escapa aos criadores, uma vez a obra apresentada, e todos os vieses tomados pelos espectadores passam a ser válidos para si. Nessa hiperinterpretação, muito do conteúdo intencionado pela

obra pode ser de fato compreendido, porém igualmente é possível que elementos (bem como a interação de elementos propostos por fontes diferentes) sejam tomados a partir de percepções particulares e não previstas pelos criadores da obra. O público, em sua compreensão das obras, capta então *fatos de comunicação e fatos de significação*, mas não tem, geralmente, a possibilidade de distinguir entre eles. Ao se questionar “o que uma obra quer dizer”, o público deixa pouco espaço para determinar “o que foi compreendido dessa obra” mas não a partir dela mesma.

A construção de uma rede de significados é um processo constantemente atualizado na longevidade de uma obra artística (ROCHELLE, 2020, p. 25). Tomando um exemplo da Quasar, o espetáculo *Só Tinha de Ser Com Você*, foi criado em 2005 com músicas de Elis Regina cantando Tom Jobim, para um elenco da companhia que saía de um processo anterior (o espetáculo *O+* de 2004) e se insere num contexto específico dos intérpretes, ao qual o público, em geral, não tem acesso. Em 2005, o espetáculo passa a constituir sua própria unidade e característica, que é reiterada, complementada e alterada a cada nova apresentação (a obra continuou a ser apresentada desde então). Em 2012, com os 30 anos da morte de Elis Regina, a obra voltou a circular, com novo elenco e, com a referência – seja ela direta ou indireta – das comemorações, a obra ganha mais um significado acumulado em sua rede.

A quem tem acesso então o público que foi ver a obra em 2012 (que agora conta no elenco com apenas uma bailarina do elenco original, e não necessariamente nas mesmas coreografias que dançou na estreia ou ao longo da carreira)? Num primeiro nível, ao espetáculo presente, à *récita* a que assiste. Num nível mais profundo, o público tem acesso à rede de significados constituintes desse espetáculo, que se apresenta no centro dessa obra, seja mostrando-se claramente ou não. Por exemplo, o público pode perceber o lirismo da movimentação e sua associação tão íntima com as canções da trilha sonora. E nesse dado o público ganha acesso a um fato de significação que poderia ser

tomado como fato de comunicação do espetáculo: o tema da paixão e a proposta de criação diretamente sobre as músicas da trilha. Sem o acesso ao criador, aos intérpretes ou a fontes históricas mais íntimas da rede de significados, não chega ao público a informação de que o espetáculo foi criado a partir da vontade dos bailarinos de dançarem, por acharem o espetáculo anterior (O+) muito parado, tampouco que o espetáculo foi inicialmente criado em silêncio, a música sendo incluída posteriormente para uma facilitação da recepção do público, ou mesmo que as músicas e as coreografias correspondentes foram algumas vezes trocadas (RODOVALHO, 2012b).

Existe então um tanto de informação apreendida pelo público – nesse caso, o lirismo coreográfico – que corresponde ao que é proposto pelo espetáculo, ao mesmo tempo em que existe uma quantidade grande de informações que o público pode compreender a partir de sua própria experiência com a obra, e não a partir daquilo que foi intencionado pelos criadores da obra.

Significado Proposto e Significado Apreendido

Claramente, nem artistas nem público são tabulas rasas, em branco para cada nova interpretação e processo. Mas é possível delimitar um espaço fronteiriço entre aquilo que a obra e seus criadores propõem, como comunicação, e aquilo que o público percebe, como significação. Fronteira borrada: zona que intermeia um lado e o outro como faixa de transição, não linha limítrofe. Como mencionado, Peirce considera o signo como unidade potencialmente significativa, que pode ou não ser tratada como tal por um intérprete, mas que precisa o ser para funcionar significativamente. Essa posição justifica os estudos de público e de sua compreensão, mesmo que apenas a partir – precisamente – do público e de sua compreensão. Mas há um viés diferente, explorado, por exemplo, na teoria literária e também na crítica genética, de inquirir-se da obra os seus significantes propostos – aquilo que ali se apresenta, propositalmente, para ser interpretado e significar.

O Estabelecimento desses circuitos comunicativos é objetivo programático da modernidade e visa ao contato intenso e crescente entre criador e plateia (NAVAS, 2006). Assim, percebe-se que mesmo em formas não tradicionalmente estruturadas de comunicação – não há uma história sendo contada – existe um propósito comunicativo. Os conteúdos possíveis são de ordens diversas, e vão de sentimentos, sensações, impressões e noções, até formas mais específicas, complexas ou reflexivas. A dança pode se discutir, pode discutir temas presentes na obra, pode discutir temas alheios ao palco, tal qual outras linguagens artísticas, que também podem ser representativas – figurativas – ou indicativas, ou referenciais, ou mesmo abstratas.

Nas coreografias de Henrique Rodovalho “‘a dança não para para falar’, ou seja, o discurso verbal não aparece predominantemente em sua forma de composição estrutural [...], ele insinua-se em formas polissemicamente artísticas” (NAVAS, 2009). Formas que podem ser retratadas pelo uso da música cantada – a letra funcionando como catalizador de um direcionamento da proposta intencionada – ou do gesto associável a uma movimentação específica, cotidiana, que remeta a uma outra situação para o público, por exemplo.

Intencionalidade Criativa

Nesse tipo de obra, é possível buscar através da investigação dessas formas polissêmicas, as propostas significativas do criador. Zona perigosa a de suposição de intencionalidades e significados, tem um escopo significativo quando partilha mais intimamente dos pontos de vista do criador. Na presente pesquisa, o contato com Henrique Rodovalho em trabalho com suas coreografias, bem como com seu elenco e seu público (além da personalidade do próprio pesquisador, elemento inalienável da análise semiótica (SANTAELLA, 2002, p. 39)) revelou processos claros de intencionalidades significativas que são em muitos níveis captados pelo seu público. A análise crítica se propõe então a explicitar dentro

desses processos de significação intencionada os meios pelos quais o criador pode tentar garantir a transmissão de suas propostas.

Assim, é notável que na Dança, a construção de significação passa por esse mesmo processo evidenciado de possibilidades significativas: uma coreografia tem sentido potencial; que, nos termos de Mounin, é comunicativo ou significativo; em outros termos, pode ser intencional (quando projetado pelo coreógrafo e pelos bailarinos para ser captado pela platéia), ou acidental (quando a platéia compreende algo, mesmo que não projetado, ou mesmo que escondido).

Independentemente da particularidade da intenção de comunicação, observa-se que há a realização de uma comunicação. O que é passível de maiores debates é a ideia de se os fatos de significação (aqueles que não foram preparados para o receptor) podem ser considerados elementos comunicativos ou não. Assim como foi apresentada a noção de Linguagem a partir das limitações propostas pelos linguistas (especificamente o canal auditivo/vocal e suas decorrências), neste ponto seria possível delimitar a noção de comunicação a partir de outros recortes artificiais, como é o recorte apresentado: para ser considerada comunicação é necessário que haja intencionalidade do emissor. Porém esse recorte, assim como os recortes categóricos aplicados à noção de linguagem pelos linguistas mais tradicionais, não será replicado nas discussões aqui presentes dessa mesma forma, e sim sobre um viés de questionamento daquilo que é inerente à comunicação intencional, a mensagem.

A Ideia de Mensagem na Coreografia

Inicialmente, seria possível questionar a validade da comunicação da Dança quando não há um conteúdo direto a ser transmitido para o público, quando não há necessariamente uma *mensagem* em seu sentido tradicional e, assim, não há a intenção da *informação*. O que se observa nas coreografias de Rodovalho (principalmente nos trabalhos posteriores a Registro (1997)), frequentemente, é uma construção não narrativa, de forma que não há um enredo delineado para ser

transmitido, como era costume no balé clássico. Suas propostas possuem conteúdo informativo não linear, que é apresentado coreograficamente para a plateia e retomado, reiterado, modificado e repetido ao longo do espetáculo, em particularizações e generalizações de uma discussão mais abrangente, como por exemplo a ideia de interação, distanciamento e aproximação, em *Tão Próximo* (2010), ou a questão da hipertextualização da vida cotidiana em *no Singular* (2012).

A existência de uma transmissão de informações, de uma proposta significativa na dança, não depende, portanto, de uma mensagem no estilo tradicional do termo, como na comunicação através da língua. Usando os termos de Jakobson (1973) para a classificação das funções da linguagem, as propostas de comunicação através da dança associam-se muito menos à função referencial, denotativa da linguagem – a função cujo foco é a mensagem, através da qual um dado é informado, que se exemplifica de forma simples em frases como “eu comprei uma blusa vermelha”; assemelhando-se muito mais a outras funções, como a poética – em que o foco é a forma da emissão, o modo como algo é apresentado para o receptor; e a conativa – função que centra no receptor, chamando sua atenção, comovendo-o, motivo pelo qual é também chamada de *apelativa*.

Comparativamente com a língua, existem, em decorrência da particularidade do uso funcional da comunicação artística, especificidades no trato com os conteúdos dessas comunicações. Por exemplo, uma vez que se informe, “Pedro não está em casa”, ou mesmo “está chovendo”, através da língua, o conteúdo transmitido se basta e não necessita de repetição. A repetição do conteúdo não altera a percepção de seu receptor, nem os fatos. Artisticamente, se houver uma mensagem desenvolvida num espetáculo tratando a ideia de casa e de ausência, ou mesmo da chuva, essa mensagem poderá ser repetida diversas vezes dentro do espetáculo, e também a cada nova apresentação, para um novo

público, para indivíduos assistindo novamente, seja pelos mesmos bailarinos ou bailarinos diferentes.

Dadas as condições de realização espetacular tão sujeitas a alterações e intermissões, cada uma dessas transmissões será diferente e produzirá efeitos diferentes. O público que buscar o espetáculo mais de uma vez poderá notar que, ao compreender sua mensagem, a apresentação não se exauri,

we do not go to the theatre only to be informed [...]. The fact that our interest in a particular play or performance is not exhausted once the actual 'intelligence given' has been acquired suggests that there are other informational levels on which theatrical messages work (ELAM, 1997, p. 40).

Liberdade de Interpretação

Esta particularidade dos níveis informacionais da arte se baseia diretamente na particularidade teatral da formação da comunicação entre emissor e receptor:

o destinatário não sabe qual é a regra do emitente e tenta extrapolá-la por dados desconexos da experiência estética que está fazendo. [...] estabelece uma dialética entre fidelidade e liberdade. De um lado, é desafiado pela ambiguidade do objeto; de outro, é regulado pela sua organização contextual (ECO, 2002, p. 233).

O que acontece é que existe a liberdade da interpretação do destinatário, mas ela não é ilimitada, pois o que está sendo interpretado, a obra de Arte, a coreografia (como Signo(s) da(s) informação(ões) intencionada(s)) foi moldada e chega a ao destinatário naquela configuração específica, que não é vazia e que, portanto, não comporta *qualquer* compreensão.

Força é convir com Barthes que a literatura é inteiramente estilo e que, a partir daí, nada existe em matéria de escrita artística ou não que possa ser chamado de 'escrita branca', 'neutra', assim como nunca existiram quaisquer 'clareza', 'precisão' ou 'propriedade' nos estilos artísticos, posto que coisas desse jaez são

propriedade exclusiva das metalinguagens científicas (LOPES, 1997, p. 351),

bem como a dança, bem como outras formas de arte, nenhuma das quais isentas de sujeito criador. Como previamente apontado, a construção dos representamens por parte dos criadores das obras de arte sugere e delimita caminhos a serem seguidos pela interpretação dessas obras. Ao mesmo tempo em que o público tem uma certa liberdade, que lhe permite, por exemplo, tomar como significantes construídos (fatos de comunicação) aqueles que não foram especificamente assim planejados (fatos de significação), essa liberdade é em parte restringida pela organização e apresentação real da obra, que não comporta, indistintamente, qualquer compreensão.

Os conteúdos apresentados coreograficamente passam pela percepção do público a partir de suas compreensões de mundo. Localizando o estudo em questão, a produção de Rodovalho insere-se num contexto da produção em dança da Quasar e do Brasil (e por extensão, do mundo, por não haver um isolamento, porém o foco neste momento é no microuniverso), que permite certas compreensões de referências, associações e desenvolvimentos por parte do público que também se insere nesse mesmo contexto, como seria o pesquisador de dança que pretende a análise desses trabalhos.

O Canal e o Ruído

No presente texto têm sido tratados diversos elementos característicos dos sistemas de comunicação tradicionais (CHALHUB, 1987, p. 9), como o emissor, o receptor e a mensagem, mas é possível atentar para os demais, como o Canal, o referente, e o código. O Canal é o meio físico que permite a comunicação. Neste trabalho, sendo lido, o canal é o papel. O Código é o sistema de signos usados para a transmissão e recepção (codificação e decodificação – como já apresentado) da mensagem, no caso deste trabalho, a língua portuguesa brasileira. O Referente, ou Contexto, é aquilo a que a mensagem se refere (a

mensagem é a representação de um conteúdo externo a ela e ao qual ela se refere – esse conteúdo é o Referente, ou Contexto da comunicação). Num esquema muito semelhante à compreensão do Signo de Peirce, como algo que representa uma outra coisa, estando no seu lugar, comunicativamente, mas não presencialmente – isto é: a palavra “mesa” representa o objeto mesa, mas a palavra não substitui o objeto, em sua realidade.

Na Dança, o Canal de transmissão dos conteúdos é o corpo do bailarino, que se apresenta como um corpo-território (NAVAS, 2009), lugar onde a mensagem é processada e apresentada para seu receptor. Porém, o bailarino, sendo corpo, não é apenas um intermediário, e se coloca numa posição em que é tanto vulnerável ao ruído (as formas de interferências) (como qualquer outro canal seria), quanto agente do ruído: a transmissão das mensagens depende das habilidades, capacidades e da realização do bailarino, retomada a cada nova apresentação – cada nova comunicação. Dois bailarinos diferentes podem transmitir a mesma mensagem (a mesma coreografia) e produzir interferências tão distintas que elas cheguem ao público como se fossem mensagens diferentes. Esse processo de diferenciação através do canal e condições de apresentação é trabalhado por Rodovalho em diversos momentos, quando o coreógrafo empresta de uma obra um trecho coreográfico e o recoloca, em outras condições, com outros bailarinos, mantendo a mensagem (a coreografia), mas através da alteração do canal (bailarinos e execução) e interferências, propõe um novo referencial.

Ademais, numa estrutura comunicativa em que tanto foco se coloca na forma como algo é dito – como foi apontado ser a característica da função poética da linguagem – o ruído, enquanto capacidade alteradora da forma de recepção da mensagem, também é parte do foco da comunicação. É isso que leva Rodovalho, assim como outros criadores, a coreografar para um bailarino específico e, posteriormente, ao repassar a coreografia para um outro bailarino, notar diferenças profundas. Assim como a impressão de um texto poético pode causar

diferenças interpretativas do mesmo, a realização coreográfica e a interferência ativa (do bailarino) ou passiva (dos meios que circundam essa transmissão – cenário, figurino, colocação do trecho coreográfico dentro do conjunto da obra) são condições que não se pode deixar de levar em conta na análise da comunicação coreográfica. Em certos aspectos, quando o canal é o corpo vivo do bailarino, o ruído também é parte constitutiva, definidora e inalienável do canal e da mensagem.

A Possibilidade do Código na Coreografia

Como apontado, através do canal (bailarinos), o emissor (coreógrafo) transmite uma mensagem (coreografia); o entendimento dessa coreografia por parte do receptor depende dos processos de codificação que o emissor faz da mensagem e dos processos de decodificação que o receptor faz da mensagem recebida, para chegar ao Referente. Por exemplo, na comunicação através da língua, é preciso que o emissor e o receptor utilizem adequadamente o idioma que compartilham para que haja compreensão. Não há compreensão completa entre idiomas distintos, nem entre casos de mau uso do idioma compartilhado.

O elemento levantado por essa colocação é o Código da mensagem. O código é o sistema de transcrição que permite a criação da mensagem e a sua compreensão por parte dos envolvidos na comunicação. Se na língua está claro que o código é o idioma usado para a comunicação, na dança o código não é tão claramente apresentado. A noção de código é a da existência de um conjunto fixo de elementos representativos, de conhecimento comum dos usuários, e que, portanto, permite a estruturação das mensagens em formas comunicativas. Há identificações, em dança, de repertórios de movimentos organizados, como os do ballet clássico, que possuem organizações morfológicas, de realização, mesmo que não necessariamente possuam estruturas sintáticas de interrelacionamento: numa língua existem as regras de funcionamento das palavras em si, dentro de suas categorias (a morfologia) e as regras de associações contundentes entre as

palavras (a sintaxe) – essa segunda forma organizativa não se apresenta tão claramente em dança.

E mesmo sem a existência de um código em formato tradicional (semelhante ao de uma língua) na dança, ainda assim existe a comunicação do coreógrafo com o público, que consegue compreender os conteúdos propostos por ele. Uma possibilidade de entendimento dessa realização seria que dentro das formas de cultura coreográfica (NAVAS, 2007) – a cultura de movimentações das danças cênicas – existam formas de associações do público que cria repertórios de movimentação que lhe permitem compreender os conteúdos transmitidos. Uma outra é que a cultura coreográfica da dança contemporânea esteja permeada por movimentos da cultura corporal (NAVAS, 2007) – a cultura da movimentação cotidiana das pessoas – e seja, através dessa associação, compreensível.

Mesmo que incerto o processo de organização do código da dança, é possível aceitar que há – em certo nível - um código comum, ao menos semicompartilhado, pois a plateia, os indivíduos no palco e aqueles envolvidos na criação do espetáculo não podem se eximir de sua própria cultura. Assim, “theater establishes its network of codified sign-systems by virtues of the cultural codes which govern behavior, speech, dress, make-up, etc., in society at large” (ASTON; SAVONA, 1999, p. 111).

Hipocodificação

Aceitando a linguagem da dança como colocada em comparação com um sistema modelizante primário (ECO, 2002, p. 152) é possível considerar, dadas as particularidades da transmissão e da recepção dessa forma comunicativa a existência de um código potencial para a comunicação. Proceder a essa investigação é trabalhar com a *hipocodificação* (ECO, 2002, p123) apresentada, tomando-se a análise de alguns elementos-chave da Semiótica e da verificação desses elementos em funcionamento dentro da produção coreográfica do corpus desse trabalho, como porções microscópicas da comunicação na

dança, e admitir estas porções como unidades pertinentes a um código que está se formando e sendo notado, motivo que se infere da própria colocação e uso do termo Linguagem à Dança.

A hipocodificação parte da ideia de que há códigos ignorados, e a partir da análise de porções microscópicas desses códigos permite vislumbrar códigos potenciais, genéricos. Considerando, conforme levantado ao longo deste capítulo, que a Dança possui as características tradicionais de um sistema comunicativo – dentro, logicamente, de suas particularidades estruturais – e, sobretudo as propostas apresentadas de parcialidades comunicativas e da possibilidade do código comum, semicompartilhado na coreografia, que é o que justificaria as possibilidades de comunicação entre criador e público (apresentadas também por NAVAS (2006) e reiteradas ao longo deste trabalho), é sequencialmente lógico aceitar a existência – dentro de quais sejam suas particularidades – de um código.

Se há um código, e este código não está explícito, ou mesmo não se apresenta claramente formado, o procedimento da hipocodificação é o que pode permitir o início do trabalho com seu funcionamento. Conforme proposto nesta pesquisa, o trabalho com as coreografias de Rodovalho, em conjunto com os trabalhos teóricos e análises propostas, pode fornecer alguns subsídios para a compreensão desses processos de estruturação dos signos coreográficos – seu código – apontando seus elementos. Essa articulação micro-macro poderia também ser estudada, em outras pesquisas, subsequentes a esta, como uma proposta de hipocodificação mais geral, da Linguagem Coreográfica.

Preceitos organizadores das Línguas – regras gramaticais – que são compartilhados por todas as línguas (CHOMSKY, 1980, p. 65), são preceitos que, hipocodificados, revelam a estruturação geral daquilo que é tomado por Língua – a Linguagem Oral/ Escrita. Este trabalho é aquele, já referenciado, de desenvolvimento de uma Gramática Geral. Da mesma forma, a Dança de Rodovalho, ou de outro criador, terá características que lhes sejam particulares, tal

qual um idioma, ou um dialeto, e características que lhes sejam gerais, que a remetam à Linguagem Geral da Dança. A partir dessas características gerais, em confronto com outras formas de produção é que seria possível desvendar aspectos estruturadores da Dança, como Linguagem Geral.

A proposta desta pesquisa se limita ao trabalho com os elementos coreográficos levantados e demonstrados na obra de Henrique Rodovalho, procedendo apenas a essa primeira hipocodificação, e, ainda assim, apenas em alguns aspectos dessa forma de linguagem, sem buscar um processo de gramaticalização ou de revelação de estruturas completas de organização e funcionamento. Pequeno passo que é, também, segundo a compreensão de comunicação e Linguagem aqui propostas, passo primordial para a tentativa de compreensão da articulação comunicativa da coreografia.

Micro-Macro

Essa associação Micro-Macro é inspirada pela própria organização das Línguas. Uma das 13 Características discutidas aqui é a Dupla Articulação: a existência de unidades menores que se relacionam criando unidades significativas. Na Língua, existem os fonemas e as palavras, como exemplo. Na dança, essa articulação ainda é bastante discutível. Qual é a unidade mínima da coreografia, e qual é a unidade mínima significativa: o que na dança funcionaria como paralelo ao fonema, à letra e à palavra – essa discussão, linguisticamente tão relevante para a compreensão da estruturação da Língua, ainda é muito inicial em Dança, às vezes considerada, inclusive, impossível: “on ne peut repérer un signe minimal: il n'est pas possible d'établir une unité minimale de la représentation” (UBERSFELD, 1996, p. 25). Há um bom paralelo por onde iniciar esta investigação, que é a noção de frases coreográficas, mas a frase já é em si uma unidade macro de significação.

Um caminho possível é tomar temporariamente essa unidade e investigar sua estruturação, na proposta de que isso identificaria seus

componentes divisíveis. uma divisão que se aplica tanto à Língua como à Dança na compreensão estrutural da frase é a oposição de dois eixos: o paradigmático e o sintagmático. O Eixo Sintagmático, horizontal, lida com a estrutura linear da frase, a organização sequencial e paralela de palavras, dentro de suas propriedades e classes; verticalmente, o Eixo Paradigmático lida com as múltiplas possibilidades de soluções para cada colocação da horizontalidade. Numa frase oral: o eixo sintagmático determina o posicionamento das palavras, a colocação delas na ordem tradicional (em português brasileiro, por exemplo) de sujeito, verbo, objetos e complementos; o eixo paradigmático lida, em suma, com as possibilidades de variação: quantos e que outros sujeitos/ verbos/ objetos/ complementos são aceitos no lugar daqueles que se apresentam.

Ubersfeld (1996, p. 118) nota que essa oposição dos eixos seja particularmente relevante no domínio teatral, que se caracteriza pela riqueza e complexidade do eixo paradigmático. De onde se compreende que diversos passos possam ser substituídos sem que o sentido da frase proposta seja alterado. Outro grande questionamento da estruturação da dança é acerca do eixo sintagmático: assim como existem classes de palavras e funções sintáticas delas na frase, existe esse tipo de relação de subordinação em passos de dança? Se na oração verbal o centro ao redor do qual se articula a comunicação é o verbo, qual é o verbo da frase coreográfica?

A pertinência e relevância de cada uma das indagações propostas a partir dos questionamentos da organização interna das Coreografias compreendidas como forma de Língua podem ser relativizadas a partir dos processos de hipocodificação que foram – de forma inicial – aqui sugeridos. Questionar o modelo comunicacional da Dança é atentar para as formas estruturais que permitem a sua realização completa, assim como levantar particularidades dessas formas que difiram daquelas já estudadas para a Língua. Tomar a Língua como Sistema Modelizante Primário (ECO, 2002, p. 152) não é delimitar que todas as suas estruturas sejam caracteres obrigatórios para a

realização de todas as Linguagens, mas aceitar um ponto de partida comum, que já tem algum estudo de base desenvolvido e que pode funcionar para a elucidação de outros caminhos.

Para viabilizar a compreensão desses caminhos, é importante articular as discussões teoricamente propostas a objetos que lhes sejam pertinentes na investigação que aqui se realiza. O trabalho com as coreografias de Henrique Rodovalho para a Quasar vem de uma proposta de compreensão da característica autoral intrínseca a este criador e suas criações, notada crítica e artisticamente em diversas ocasiões e referenciada por muitos ao longo do tempo de sua carreira. Para articular melhor os parâmetros de discussão desta pesquisa, o capítulo que segue visa a fornecer os materiais de base necessários à discussão, primeiramente quanto ao trabalho da Quasar e, na sequência, quanto à vertente teórica que guia a investigação proposta.

Capítulo Dois

ESTRUTURAS METODOLÓGICAS:

ESTILO, AMPARO TEÓRICO E APLICABILIDADE

2.1. ESTILO: CONSTRUÇÃO DE UM ESTILO AUTORAL NA QUASAR

Um Criador Autoral

A característica analítica dessa pesquisa, que questiona as estruturas internas de formas de linguagem, demanda um objeto que se sustente frente a tamanha desmontagem contínua que sobre ele se aplica. Para tanto, seu objeto prático precisa ser o trabalho de um criador já estabelecido, já reconhecido no meio. Com a compreensão das particularidades iniciais já levantadas acerca da formação das mensagens em Dança, e das características de funcionamento do código peculiar mencionadas, o objeto demanda consistência e uma característica identitária, pois em trabalhos que não fossem parte de uma proposta continuada de comunicação, não haveria sugestão da continuidade do uso do código, de seu desenvolvimento e aproveitamento para a construção de redes comunicativas criador-público.

A busca por um criador autoral, de obras que tivessem características imanentemente reconhecíveis como suas levou aos trabalhos de Henrique Rodovalho para a Quasar, companhia que ajudou a fundar. Sendo ele fundador da companhia e coreógrafo residente único desde seu início, é justo considerar que as questões da companhia são também suas questões, e que o desenvolvimento da comunicação específica da companhia com o público é o desenvolvimento da sua comunicação. As características autorais de Rodovalho se apresentam

também nas obras realizadas para outras companhias, porém naquelas feitas para a sua própria é possível verificar, programaticamente, a construção de sua particularidade comunicativa, que aqui será estudada.

Desde sua fundação em 1988, a Quasar conta com um único coreógrafo residente, Henrique Rodovalho, responsável por todas as suas 24 coreografias¹ criadas até 2013. Situada em Goiânia e afastada do eixo Rio-São Paulo de produção e divulgação de dança, a companhia se propôs, desde a criação, a buscar a construção de uma forma própria de composição, não derivada de sistemas ou métodos já reconhecidos e aceitos, partindo da experiência do coreógrafo e dos bailarinos para esse desenvolvimento. Inicialmente, o trabalho foi pautado pela presença de elementos humorísticos em seus espetáculos. De cenas cômicas a pequenas sugestões irônicas, o trabalho de Rodovalho se mostrou permeado pelo questionamento humorístico de seus materiais cênicos, o que permite investigações acerca desses materiais, de seu desenvolvimento coreográfico e de suas formas de compreensão pelo público.

Três Períodos

Para a melhor sistematização do estudo, é possível adotar uma proposta de divisão da produção artística da Quasar em três períodos. A partir de elementos levantados pelo coreógrafo e por bailarinos em entrevistas e pela análise dos espetáculos, aponta-se a organização desses períodos (ROCHELLE, 2012) da seguinte forma: uma primeira fase (de 1988 [Asas] a 1997 [Registro]), pautada pela construção cênica de esquetes cômicas; um segundo momento (de 1998 [Divíduo] a 2010 [Tão Próximo]), que evidencia e desenvolve a movimentação segmentada, tomada atualmente como característica de Rodovalho e da Quasar; e há a sugestão de um terceiro momento (iniciado em 2012 [no Singular] –), identificado pelo desejo do coreógrafo de reestabelecer a proximidade da Cia com a realidade contemporânea externa à produção

¹ A lista completa de obras do repertório da Quasar está no Anexo 2 deste trabalho

coreográfica atual – um distanciamento do “mundo da dança” (RODOVALHO apud KATZ, 1999).

Primeira Fase: Humor Cênico

Inicialmente, as coreografias produzidas tinham um enfoque direto no trabalho com o cômico de situação, desenvolvendo cenas humorísticas que, a partir de seus momentos e relações internas, tinham o efeito de riso, funcionando como estratégia de construção, além de estratégia de aproximação do público – a cena funcionando como um facilitador da compreensão dos conteúdos propostos, que não dependeriam apenas do entendimento do material proposto em coreografia, tendo associações bastante concretas (especialmente se comparadas ao nível de abstração que pode assumir a coreografia).

Levado à dança com pouca experiência técnica, Rodovalho aproveitou o conforto da cena cômica para desenvolver um estilo que foi bem recebido, ao mesmo tempo em que permitiu à companhia, ainda sem respaldo financeiro/administrativo, se desenvolver conforme as disponibilidades de seus membros. O coreógrafo comenta que, naquele momento, os trechos mais cênicos dos espetáculos eram montados numa estratégia de *coreografias conversadas* (RODOVALHO, 2011): era estabelecida uma preparação e acordo oral sobre aquilo que seria feito, sobrando assim mais tempo para os ensaios das cenas com maior carga coreográfica, que demandavam mais trabalho.

Nos espetáculos da primeira fase, observa-se o efeito cômico construído pela presença do accidental (BERGSON, 1975). O risível é que aquilo que era esperado não se passa. O público não se compraz da ação malfadada da personagem, mas da imprevisibilidade das consequências, que lhe remete facilmente a diversas situações da vida em que se contava com algo e se obteve um resultado diferente do esperado. Também na primeira fase, há o trabalho com o cômico de estranhamento (BERGSON, 1975), que tem o uso de situações de desajuste entre personagens e o comportamento considerado normal,

frequentemente apresentado como exagero. Neste tipo de cômico é a situação em que se colocam as personagens, mais que elas mesmas, que provoca o riso. Mesmo se o elemento estranho for compreendido como uma característica da personagem, não há espaço de desenvolvimento dessas personagens, então o cômico de situação permite elaborações mais dependentes da cena do que da personagem, e as esquetes que a Quasar desenvolveu durante sua primeira fase são características desse tipo de criação.

A partir de uma proposta de projeção da companhia para fora de Goiânia, que aparece pela primeira vez com a obra *Versus* (1994), a Quasar foi levada ao Internationales Summer Theater Festival (Alemanha) e ao Susanne Dellal Dance Festival (Israel), criando um primeiro reconhecimento internacional de seu trabalho. Dedicado ainda à construção cômica em cenas, o trabalho foi percebido como um “pequeno circo de vinhetas astutas e inteligentes, que passam rapidamente de uma a outra” (DUNNING, 1999). A construção então evidenciada é a de esquetes de humor, com foco em uma personagem colocada, quando em confronto com as demais ou com o próprio público, em uma situação risível.

A partir da turnê europeia de 1996 (cujo financiamento foi parte da premiação do festival alemão), e dos materiais com os quais a companhia entrou em contato durante as viagens (RODOVALHO, 2012, *Tendências*), contrastados com elementos brasileiros e da realidade do coreógrafo (RODOVALHO apud NAVAS, 2001), Rodovalho desenvolve seu espetáculo seguinte, *Registro* (1997). Recebido no Brasil com cinco prêmios mambembe (nas categorias grupo, espetáculo, coreógrafo, bailarino revelação e bailarina revelação) antes mesmo de sua estreia em São Paulo, com *Registro* a companhia foi colocada em posição de destaque no território nacional.

Segunda Fase: Segmentação do Movimento

Em 1998, com o espetáculo *Divíduo*, o trabalho de Rodovalho inicia o que pode ser identificado como uma segunda fase na trajetória da Quasar. Antes

pautada pelo jogo rápido das cenas cômicas, a coreografia agora adquire uma característica de maior trabalho estético, com a criação de uma movimentação específica, característica até hoje do coreógrafo. A segmentação do movimento no corpo é tratada por Rodovalho sintaticamente: cada parte do corpo, cada trecho do movimento, se articula como uma palavra numa frase. As palavras não podem ser apresentadas simultaneamente: para que a frase se realize comunicativamente, é necessário que uma palavra venha na sequência da outra (RODOVALHO, 2012, *Formação*), desencadeando um processo que tem na segmentação do movimento um núcleo comunicativo. Esta “extrema sofisticação do gesto” (JAQUIÉRY, 2004), particularidade da movimentação proposta por Rodovalho, é o que domina a segunda fase da Quasar. Em *Divíduo* pela primeira vez nota-se essa clivagem entre o mundo comum e o mundo especializado – distinção que o coreógrafo (apud KATZ, 1999) coloca em termos de o “real” e o “da dança”, declarando sua compreensão da diferente comunicação entre o público geral e o público especializado.

Dentro dos espetáculos da segunda fase da companhia, o cômico aparece de formas mais relacionadas aos espetáculos, que buscam, de modo geral, mais unidade em suas construções. Também chama a atenção a questão da referencialidade na construção humorística. Por exemplo, em *O+* (2004) Rodovalho empresta uma estrutura bastante fixa e reconhecível de videogame de luta para a construção da cena cômica. Aqui há uma proposta de cômico associativo, na qual a relação que se estabelece entre a situação apresentada e outras situações da vida provoca o riso. Bersgon (1975) trata do exemplo de dois rostos, que em si não tenham nada risível, e que provoquem o riso ao serem colocados lado a lado. Assim, a associação parece algo fundamental para a comicidade. No entanto, mesmo o público que não é familiarizado com esse tipo de jogo ri da cena. Decerto, essa referência já está espalhada há muito na sociedade, não apenas via videogames, mas também em filmes, artes marciais e outras formas de contato que podem abranger um público maior, porém mesmo

isentos dessa referência, ainda se manteria o aspecto principal do cômico desse exemplo: a artificialização. Se o público não associar o que vê à origem daquela forma de expressão, ainda poderá associá-lo a algo robótico, mecanizado e simplista, característica essa que Bergson (1975) coloca no centro do humor causado pelo movimento do corpo humano.

Nesse ponto é notável que o próprio movimento característico da Quasar tem em si um pouco de estranhamento e mecanização, com a segmentação quase robótica das partes do corpo. Por isso mesmo, não é surpreendente a reação de estranhamento, tendência ao riso – mesmo que em formas sutis, como pequenos sorrisos irônicos – daqueles que veem a Quasar pela primeira vez. No entanto, quando acostumados a essa forma de dinâmica, o estranhamento deixa de existir, abrindo espaço para outros entendimentos das propostas variadas e específicas dos trabalhos da Cia.

Esta apreciada característica de movimentação da Quasar é o que impera nessa segunda fase da companhia, chegando às obras mais recentes, como *Céu na Boca* (2009) e *Tão Próximo* (2010), já como um estilo facilmente reconhecível do criador. O uso do humor como estratégia de aproximação persiste, porém mais diluído. Enquanto o humor da primeira fase é criado pelas situações cômicas, nestas obras da segunda fase, as cenas de humor aparecem como pequenas alterações no clima do espetáculo – interstícios, diferenciações, que trabalham não apenas a favor da alteração de ritmo dos espetáculos, mas também na variabilidade de conteúdos que podem ser comunicados dentro do universo de significados que cada obra se propõe a tratar.

Esse processo pode ser visto numa cena do espetáculo *Céu na Boca*, chamada pela companhia de *Pingu*. Essa cena se coloca entre duas outras cenas sóbrias, com uma mudança de iluminação, ambientação sonora e desenvolvimento. Nela, os bailarinos aparecem presos ao chão, inicialmente como morcegos caídos e se debatendo. Eles emitem ruídos e se observam, parecendo

se comunicar, e vão aos poucos testando a possibilidade de conseguirem se levantar definitivamente. Há um cômico com as *gags* entre eles, quando um cai e o outro ri, por exemplo, mas há um cômico de inadequação desde o princípio da cena, que causa um incômodo na plateia, ao ver esses bailarinos, reconhecidamente atléticos e capazes de saltos e movimentos elaborados, presos ao chão e agindo como se não fossem mais humanos.

Terceira Fase: Reconexão Comunicativa

Essa criação segmentária da Quasar oferece aos espectadores “fragmentos ou impressões, mais que uma figura completa” (MAURO, 2006) dos espetáculos. Ficam nas obras diversos espaços para o público completar com suas informações, evitando-se assim o efeito hermético que uma obra fechada em sua movimentação singular poderia causar. Essa possibilidade de hermetismo, vinda da especialização do movimento, é o que tem incomodado Rodovalho. Conforme a Quasar se aprofundou nessa característica tão valorizada pelo que ele chama de o mundo “da dança”, houve um pouco de distanciamento daquele outro mundo, que seria o “real”. É nesse momento de questionamento que a 23ª criação da Quasar, *no Singular* (2012), se insere. A proposta é “sair um pouco dessa coisa quase inatingível que está se tornando a dança, muito conceitual, e ir ao encontro do público” (RODOVALHO, apud MENEZES, 2012). A obra criada é comparável em diversos níveis a *Divíduo*, não apenas pela manutenção das discussões do ser individual versus a vida coletiva, mas também por diversos procedimentos estéticos das obras, além da possível referencialidade historiográfica, que é o que empresta a possibilidade de colocar *no Singular* como um espetáculo de transição, uma perspectiva de um novo momento da produção da companhia.

No Singular desenvolve a ideia das relações em rede a extremos conceituais, propondo empréstimos de outros espetáculos da companhia; repetição de coreografias durante o espetáculo; cenas faladas; cenas cantadas;

além de ser um trabalho em que o coreógrafo abriu para os bailarinos o espaço de desenvolver a movimentação, numa criação mais coletiva que individual, porém ainda dirigida e assinada por ele. O questionamento de *Divíduo*, “o que você faz quando está sozinho?”, aqui se transforma em “o que fazemos com a nossa individualidade estando todos conectados?” (ROCHELLE, 2013c).

Esse cruzamento de referencialidades é um tratamento paródico que a Cia apresenta desde o início de seu trabalho. Todas as formas associativas e contextuais de comicidade transitam por esse ponto de citação de um outro universo. “A Paródia é uma das técnicas de auto-referencialidade pelas quais a arte revela sua ciência da natureza da significação como algo que depende de contextos, da importância, para a significação, das circunstâncias ao redor que qualquer acontecimento” (HUTCHEON, 1985). Este aspecto demonstra-se na cena chamada de *Telefone*, do espetáculo *no Singular*. Nessa cena, os bailarinos fazem movimentos ilustrativos e sequenciais de diversos bordões contemporâneos, como “fica a dica”, e colocam no mesmo nível dos bordões algumas frases cotidianas, como “alô” e “oi, meu amor”.

Essa cena foca um dos aspectos do assunto do espetáculo, tratando no nível micro os elementos e estruturas presentes no cotidiano inter-relacional das pessoas, mesclando a afetação (os bordões) e o natural (as frases cotidianas). Serve para ilustrar justamente esse processo tão comum do cotidiano de aceitação e divulgação quase instantânea de expressões de impacto, que passam a ser usadas por diversas pessoas e logo somem da fala popular. Assim o espetáculo se coloca dentro, não apenas de um assunto, mas dos processos que regem e são regidos por esse assunto. Essa maior elaboração cômica, esse cômico contextual, ultrapassa o riso causado pelo inusitado (os bordões populares colocados numa obra de arte “séria”), assim como vão além do riso causado pela repetição (as frases são engraçadas na medida em que são repetidas diversas vezes), podendo chegar ao nível de percepção micro-macro, lidando com os contextos de realização que são trabalhados pelo assunto desse espetáculo.

A discussão do público e do particular sempre esteve no cerne das coreografias da Quasar. Um dos principais agentes de humor, aproveitado por diversas cenas da primeira fase da companhia, é o contraste entre a particularidade/ a individualidade, e o comportamento coletivo esperado. Dentro de suas propostas, a Quasar articula, sem estagnação, os seus conteúdos diversos. Autoral, individual, mas em mudança, em movimento. Os momentos da companhia não se opõem (no sentido de que não se negam), mas se articulam, se discutem, e assim discutem os caminhos pelos quais a companhia passou, desde sua criação tão particular no centro-oeste, até sua consolidação no exterior e nas demais regiões do Brasil; seu desenvolvimento de uma característica autoral; e a perspectiva de uma mudança, intencional, programada por seus realizadores, que se mostra em curso na produção artística mais recente.

Uma vez estabelecido o caminho de criação e desenvolvimento do objeto prático dessa pesquisa, é possível prosseguir com os questionamentos acerca da abordagem desse objeto. O primeiro capítulo apresentou as discussões da dança enquanto estrutura de linguagem, e apontou para o amparo teórico em que se apoia esse trabalho, a Semiótica. Tendo já estabelecido o como a presente pesquisa chegou na semiótica e quais os assuntos que ela pretende, através dessa ciência, discutir, este capítulo dá continuidade à apresentação dos modos como essa discussão é possibilitada.

O item que se segue apresenta, dentro da teoria semiótica, os conceitos que servem de base para as reflexões desta pesquisa. Assim, é possível identificar quais aspectos da semiótica são relevantes para a compreensão das análises deste trabalho, além de lembrar seus lugares de origem e suas articulações teóricas.

2.2. AMPARO TEÓRICO: INTRODUÇÃO CONCEITUAL SELETIVA À SEMIÓTICA

A proposta desta pesquisa de análise dos materiais e teorias levantados através da semiótica demanda uma apresentação de certos elementos básicos à ciência dos signos, para a familiarização e capacitação de um leitor que desconheça o assunto a compreender as discussões apresentadas. Para tanto, este capítulo propõe uma breve apresentação da formação da semiótica e a explicação de alguns elementos fundamentais da estrutura dos signos, que são utilizados para discutir as obras coreográficas que compõem o corpus da investigação, em paralelo às teorias interpretativas até agora apresentadas.

A proposta da Semiótica de Peirce tem em diversas ciências acessórias pilares para seus estudos. A pesquisa que aqui se propõe associada à semiótica é, mais precisamente, associada a certos conceitos e certos aspectos dessa ciência maior, que aqui aparece de forma bem recortada. Por estes motivos, esta introdução conceitual à Semiótica se propõe como seletiva, de forma a observar, desde o título, que não se pretende apresentar um guia de compreensão todo-abrangente das teorias peirceanas quanto aos signos, mas uma introdução funcional – para os fins dessa pesquisa – dos elementos que são necessários para as discussões aqui propostas.

Teoria das Categorias

Peirce foi um pensador estadunidense que desenvolveu seu trabalho em múltiplas áreas, como a Filosofia, a Lógica e a Matemática. Reconhecido fundador do Pragmatismo (associação da prática e da teoria), no campo da Lógica teve um de seus mais conceituados trabalhos, o da Semiótica. A partir dos estudos da Fenomenologia e da Metodologia Científica, buscando divisar as

estruturas de funcionamento dos signos durante o processamento da comunicação,

insatisfeito com as categorias aristotélicas, consideradas mais gramaticais do que lógicas, também insatisfeito com as categorias Kantianas e Hegelianas (...), por dois anos, Peirce dedicou-se intensiva e ininterruptamente à elaboração de sua doutrina das categorias, chegando ao resultado de que só há três elementos formais universais, quer dizer, onipresentes em todo e qualquer fenômeno (SANTAELLA, 2005, p. 32).

Estas três categorias, inicialmente chamadas de (I) Qualidade, (II) Relação e (III) Representação, foram seu objeto de estudo durante grande parte da vida e se fixaram com os nomes de (I) **Primeiridade**, (II) **Secundidade** e (III) **Terceiridade**. A Primeiridade é a categoria do nível do sensível, da espontaneidade; é a Mônada. A Secundidade é a categoria do nível da experiência, trata do determinado, do efeito; é a Díada. A Terceiridade é a categoria do nível do pensamento, da mediação, trata da Lei, do Signo; é a Tríade.

Essa demonstração permite atentar para o fato de que o Signo é retirado de dentro da terceira categoria fenomenológica presente em qualquer evento físico ou psíquico, sendo esta, portanto, já uma categoria Semiótica. Assim, o estudo da Semiótica é o estudo da Mediação de um fenômeno. Tão grande quanto seja, a Semiótica é um ramo específico do estudo do pensamento, cujo pilar central se baseia na noção da Terceiridade, da tríade. Daí a profusão de tríades no trabalho peirceano.

Ciências Normativas

Dentro do edifício das disciplinas filosóficas, apoiando a Fenomenologia, as Ciências Normativas são o que permite o estudo dos fenômenos a partir de sua relação com os humanos e da resposta que nestes provocam. A primeira delas é a (A) **Estética**, que, muito mais do que uma ciência do belo, é entendida por Peirce como aquilo que determina o ideal supremo da

vida humana, aquilo que deve ser admirado *per se*. É a partir dela que se desenvolve a segunda, a (B) **Ética**; se o *ideal* é estético, então a adoção deliberada do ideal e o empenho para atingi-lo são elementos *éticos*. A terceira das Ciências Normativas, a (C) **Lógica**, tem para Peirce dois sentidos: primeiramente é a ciência das condições necessárias para que o ideal seja atingido, ou seja, uma aplicação prática da Ética a fim de alcançar a Estética; num segundo sentido, mais amplo, é a ciência das leis necessárias ao pensamento.

Semiótica Geral

Como Peirce deflagra que o pensamento – todo – ocorre por meio de signos, a Lógica pode, em seu sentido mais amplo, se compreendida como a ciência das leis necessárias para o funcionamento sígnico do pensamento, ou seja: a **Semiótica Geral**. Este campo de estudo se presta a compreender a “concepção do pensamento como um processo de interpretação do signo com base numa relação triádica entre signo [fundamento], objeto e interpretante” (COELHO NETTO, 2010 p. 56) – estes, elementos do Signo.

Esta Semiótica Geral, ciência geral do signo, é a fundação para uma outra ciência, a Semiótica Especial. Estas duas tem entre si a mesma relação que a Fenomenologia e as Ciências Normativas: a de estudo do signo e de estudo do signo quando aplicado em situação real. Assim, a Semiótica Especial é uma ciência psíquica, preocupada com os fenômenos mentais. Como, no trabalho de Peirce, *Mente* pode ser entendida como *Semiose* (o processo de formação da significação a partir dos signos), a Semiótica Especial é o estudo do funcionamento do pensamento por meios de signos (estes, estudados pela Semiótica Geral).

A Semiótica Geral é dividida em três áreas. A primeira delas, a Gramática Especulativa do Signo é a que se preocupa com o estudo da fisiologia do signo, o estudo dos seus elementos que permitem que ele de fato represente

algo e funcione como signo. Este estudo parte, portanto dessa primeira divisão, que

é certamente a mais importante quando se pretende analisar semioticamente linguagens manifestas, visto que ela nos fornece as definições e classificações gerais de todos os tipos de códigos, linguagens, signos, sinais etc. de qualquer espécie e dos principais aspectos que os envolvem” (SANTAELLA, 2002, p. 47).

Retomando a questão da representação apontada por Peirce, encontra-se também a justificativa de sua máxima de que não há pensamento que não seja realizado por meio de Signos, pois claramente o cérebro não lida com as coisas em si e sim com suas representações. Assim, o pensamento se organiza a partir da estruturação desses processos de significação: os signos.

Signo, Função Sínica, Relação Triádica de Signo

“Um signo [...] é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém” (PEIRCE, 2010, p. 46). Um Signo é uma Representação, o que levanta o aspecto de sua imaterialidade, pois não é a coisa em si que é um signo, e sim uma forma estruturada de representação de algo. Daí que se note que “propriamente falando, não há signos, mas funções sínicas” (ECO, 2002, p. 40); essa função sínica, posto que dependa de uma estruturação que se baseia em três pilares, uma tríade, pode ser chamada de Relação Triádica de Signo, como coloca Coelho Netto (2010, p. 56).

Essa multiplicidade de possibilidades de nomenclatura pode gerar grande confusão terminológica. Facilitando o entendimento, neste texto se faz um uso padronizado dos termos. *Signo* aqui representa essa relação de três elementos, estruturados para a representação: o *Fundamento*, o *Objeto* e o *Representante*. Em algumas citações, quando necessário, há a especificação do termo que for usado pelo autor, com o termo padronizado neste texto.

Como apontado, o Signo se divide em três partes. A primeira delas, o Fundamento, foi chamada por Peirce (2010, p. 51) inicialmente de Representamen – unidade que carrega a representação –, por alguns autores de Fundamento de Signo, e por outros simplesmente de Signo, criando aí uma repetição do termo Signo, que serviria tanto para a relação entre as três partes da significação, quanto para a primeira dessas três partes. Por esse motivo – reiterando – o fenômeno triádico será aqui chamado de *Signo*, e a primeira de suas partes de *Fundamento*, evitando o Representamen (que pode ser, em diversas teorias, qualquer tipo de unidade portadora de representação, não sendo necessariamente ligado à concepção triádica de Peirce, e aqui aparece nesse sentido mais abrangente, exclusivamente).

É importante atentar para o fato que o Signo é uma relação de três elementos, uma unidade de representação que se estrutura em três partes inter-relacionais. Unidades que podem ser analisadas separadamente, mas que só constituem um Signo quando apresentadas inter-relacionalmente.

Fundamento, Objeto, Interpretante

Um signo intenta representar, em parte, pelo menos, um objeto que é, portanto, num certo sentido, a causa ou determinante do signo, mesmo que o signo represente o objeto falsamente. Mas dizer que ele representa seu objeto implica que ele afete uma mente de tal modo que, de certa maneira, determina, naquela mente, algo que é mediadamente devido ao objeto. Essa determinação da qual a causa imediata ou determinante é o signo e da qual a causa mediada é o objeto pode ser chamada interpretante (PEIRCE, apud SANTAELLA, 2005, p. 42-43).

Daí, e simplificando o esquema apresentado por Santaella (2005, p. 43) é possível resumir que: (a) O Fundamento representa alguma coisa, o Objeto, mas apenas parcialmente: o Fundamento não substitui o Objeto; (b) O Fundamento é determinado pelo Objeto: o Objeto causa o Fundamento e o Signo, não o inverso; (c) O Fundamento pode representar falsamente: é uma representação, mas não

obrigatoriamente uma representação adequada/ condizente/ verdadeira; (d) representar o Objeto significa afetar uma mente, produzindo nela um efeito: esse efeito é o Interpretante; (e) assim, o Objeto causa o Interpretante, porém através do Fundamento: Fundamento - Interpretante é uma relação imediata / Objeto - Interpretante é uma relação mediada (pelo Fundamento).

Tricotomias

O trabalho de Peirce foi muito além da investigação da estrutura fundamental do Signo, incluindo reflexões, a partir da Teoria das Categorias, acerca das tipologias dos signos, levando em consideração suas construções, funções e possibilidades de uso. Reconhecer os tipos de Signos e suas aplicações pode ser determinante no estudo das formas de produção de significado das obras de arte, por permitir, por exemplo, que comparações sejam feitas com outras formas de comunicação e linguagem.

Nessas classificações, Peirce desenvolveu 10 tricotomias e 66 classes de Signos. Aqui, apresentam-se as três tricotomias fundamentais, que se baseiam na compreensão do Signo em relação ao Objeto, o Interpretante e o Fundamento. Importante observar que esta é uma ordem de apresentação aqui proposta por facilitar a compreensão dos conceitos, e não a mesma ordem de aprofundamento do estudo, que corresponde à Primeiridade, seguida pela Secundidade e pela Terceiridade (portanto, (I) Fundamento, depois (II) Objeto, depois (III) Interpretante).

O Signo, Quanto ao Objeto

Quanto ao Objeto (II), a tricotomia explora as relações semânticas do Signo, apresentando a sua compreensão como (II.1) Ícone; (II.2) Índice; e (II.3) Símbolo.

(II.1) **Ícone:** o Signo tem relação de semelhança com o seu Objeto, por exemplo, uma fotografia de uma casa;

(II.2) **Índice:** o Signo se associa ao Objeto por ser algo diretamente afetado por ele, numa relação existencial, por exemplo, uma seta como índice da direção a seguir; fumaça como índice de fogo; uma rua molhada como índice de que choveu;

(II.3) **Símbolo:** o Signo se associa ao Objeto por uma convenção ou regra, por exemplo, as palavras de um idioma.

O Signo, Quanto ao Interpretante

Quanto ao Interpretante (III), a tricotomia explora as relações Pragmáticas do Signo, sugerindo a sua divisão em (III.1) Rema; (III.2) Dicente; e (III.3) Argumento.

(III.1) **Rema:** o Signo é uma possibilidade, que pode ou não se verificar, uma hipótese; por exemplo, uma palavra isolada é uma representação, mas por estar isolada, pode ou não estar representando;

(III.2) **Dicente:** um Signo (uma representação) de fato, um conjunto de Remas que estão representando algo, por exemplo, uma frase;

(III.3) **Argumento:** um Signo de razão, um juízo, por exemplo, um silogismo.

O Signo, Quanto ao Fundamento

Quanto ao Fundamento (I), a tricotomia explora as relações sintáticas da representação, apresentando a compreensão do Signo como (I.1) Qualissigno; (I.2) Sinsigno; e (I.3) Legissigno.

(I.1) **Qualissigno**: uma mera qualidade que é um signo, por exemplo, um cheiro;

(I.2) **Sinsigno**: um existente concreto que é um signo, por exemplo, uma árvore na frente de alguém; uma personagem em uma peça;

(I.3) **Legissigno**: uma convenção que rege ocorrências particulares, por exemplo, a lei da gravidade; normas jurídicas.

Classes de Signos

Estas subdivisões se misturam para criar as Classes de signos, propostas por Peirce, que são frutos de análises combinatórias de um Signo em questão a partir de cada uma das tricotomias propostas. Por exemplo, um grito de dor, é um existente concreto, associado àquilo que representa (dor) por uma relação de causa-efeito existencial, e é um signo de uma possibilidade, sugere ao intérprete a possibilidade da dor, que pode ou não ser verificada, assim, trata-se de um Sinsigno Indicial Remático.

Uma placa de trânsito colocada no local em que significa, é um signo convencional, interpretado segundo regras e leis estabelecidas, ela está lá colocada exatamente por indicar algo que ali precisa ser indicado, estabelecendo uma relação existencial, e é um Signo de fato, pois, ali colocada tem aquele significado específico, assim, trata-se de um Legisigno Indicial Dicente.

O Objeto

Peirce também se dedicou a aprofundar as noções acerca dos elementos formadores do Signo. Dividiu, por exemplo, o Objeto em Objeto Dinâmico e Objeto Imediato, permitindo compreender melhor, em Signos (representações) mais complexos o que está sendo representado e o que gera o Signo. O Objeto Dinâmico engloba a realidade que circunda o Signo, seu contexto particular, enquanto o Objeto Imediato trata do recorte do Objeto Dinâmico que de

fato se apresenta naquela representação. Por exemplo, se alguém diz a frase “Pedro e Ana estavam na festa”, o Objeto Imediato é informar a presença desses indivíduos na situação mencionada; o Objeto Dinâmico trata de quem são essas pessoas, que festa é essa, e qual o motivo de alguém precisar ser informado disso.

O Interpretante

Da mesma forma, Peirce divide o Interpretante entre Interpretante Imediato (aquilo que o Fundamento está apto a produzir, independente de sua relação específica naquele Signo / o que seria chamado de Sentido, sua aceção), Interpretante Dinâmico (o efeito que aquele determinado Fundamento produziu naquela determinada representação / o seu Significado) e Interpretante Final (o efeito que o Signo geraria, se o seu processo de interpretação fosse seguido até o fim / a sua Significação). Por exemplo, alguém grita “cão!”. O Interpretante Imediato de *cão* é o sentido dessa palavra, a definição dessa espécie de animal reconhecida como *cão*; o seu Interpretante Dinâmico é o significado de *cão*, determinado por aquele cão ali em frente; enquanto o Interpretante Final compreende a significação desse encontro e a ação quanto a este cão ali em frente naquele momento.

O vasto trabalho de Peirce com a semiótica produziu diversos conceitos e noções que podem ser úteis a várias formas de estudo. Tentando divisar um campo de formação teórica básica para a compreensão das investigações em semiótica aplicada às Artes da Cena, os conceitos aqui apresentados são, na sequência, novamente apropriados, para a ilustração de alguns esquemas de classificação pertinentes mais apropriadamente às artes da cena.

2.3. APLICABILIDADE: O SIGNO NA PESQUISA (EM ARTES E) EM DANÇA

A Semiótica na Pesquisa em Artes

Algumas áreas artísticas já possuem incursões acerca da Semiótica, desenvolvendo diagramas de meios comunicativos que lidam com a mescla de elementos apresentada ao público das artes da cena. A partir do uso de modelos tradicionais de transmissão de informação (Emissor > Transmissão > Canal > Receptor > Mensagem, sistema que é afetado pelo Ruído e organizado pelo Código), algumas tentativas, como se vê no exemplo de Moles (apud ELAM, 1997, p. 39), partem desses mesmos modelos para listar os fatores envolvidos na apresentação teatral para a satisfação dos mesmos modelos. Outras propostas, como a de Kowzan (apud ASTON; SAVONA, 1991, p. 105), tentam mapear as competências culturais envolvidas em cada aspecto comunicativo, relacionando-as aos subcódigos teatrais e dramáticos correspondentes para sua possibilidade de realização.

Outras tentativas podem ser identificadas no trabalho de pesquisadores brasileiros, destacadamente de Artes Visuais e Música, como Bonnemassou (2000; 2004), Laurentiz (1994) e Oliveira (2010), além de algumas incursões dentro do próprio trabalho da Dança, como em Freitas (1995). De uma forma geral, os trabalhos mencionados partilham da proposta de analisar a partir da Teoria das Categorias e, principalmente, da Gramática Especulativa do Signo, as formas como as unidades sgnicas das obras de arte podem carregar significados.

Laurentiz (1994, p. 47) fala sobre os perigos do uso da semiótica aplicada em desconsideração ao tamanho do edifício teórico peirceano, apresentando, no entanto, a necessidade de se segmentar e trabalhar com essa forma menor de análise – menor por usar, segundo a proposta dela, os elementos estruturais da classificação dos signos como ferramentas para a compreensão das linguagens artísticas. Proposta que aqui também é adotada, com as

considerações de Santaella (2002, p. XIV) de que esse uso, mesmo que distante das propostas de Peirce, pode ser justificado pelo material teórico que se encontra precisamente na Gramática Especulativa para fins de análise, aqui, das coreografias.

Recurso à Primeiridade

Pensemos na sequência de um *développé*, seguido de um *Rond de jambe*, cuja finalização seja em arabesque, ou melhor, pensemos mais diretamente na primeira sequência de Giselle, logo após sua morte, no II ato. A trajetória do movimento em si, representa o quê? Linhas, formas, velocidade, pausas, pesos. Excetuando é claro o contexto que indicaria dor, surpresa, ou um complexo de emoções diante de um fato consumado; mas consideremos apenas as linhas, as formas, a velocidade, as pausas... o que encontramos? Qualidades (FREITAS, 1995, p. 51).

A proposta de Freitas recorre às características da primeiridade dos Signos (o nível da sensação, da qualidade) para identificar as formas estáticas que compõem o movimento como elementos de uma sua análise. Procedimento que, também nas artes visuais, nos processos de estudos da imagem, se identificou como uma tendência geral, associando, através da primeiridade, que os signos das artes visuais seriam predominantemente, senão sempre, icônicos, atrelando-se diretamente os seus fundamentos aos seus objetos.

Há, porém, nessa mesma sequência inicial de Giselle, conteúdos muito além das simples qualidades das linhas, formas e velocidades. Há o espírito de uma mulher infeliz, que morreu após saber que seu amado já era comprometido e a havia enganado. Retirar a movimentação de Giselle de seu contexto e apresentá-la como se fossem formas aleatórias de posicionamento do corpo permite, sim, analisar os movimentos pelas suas puras qualidades. Porém, quando a obra se realiza frente ao público – momento único em que pode ser tratada dentro de sua realidade concreta artística e semiótica – não existe essa possibilidade de dissecação. Analisar a coreografia em cena é analisar a coreografia dentro de seus diversos contextos artísticos. A análise das formas

puras poderia ser sugerida através de uma das muitas formas existentes de notação coreográfica. O registro escrito, extirpado de outras referências cênicas ou contextuais: nesta forma de coreografia, e possivelmente apenas nesta, existe, sim, a apresentação completa de Qualidades Puras.

Mais que isso, se o apontamento é que esses signos sejam meras qualidades e portanto sejam ícones, é discutível a compreensão do ícone que se apresenta nessas condições. As linhas, as formas e as velocidades – que relação de semelhança têm elas com o seu Objeto, para serem consideradas icônicas? Quando são apresentados exemplos de artes visuais figurativas, ou da fotografia, encontram-se nas características do quadro pintado, ou da foto, as semelhanças ao objeto que deu origem a elas. Por exemplo, um quadro ou foto de uma árvore são signos daquela árvore e funcionam como signos dela através da semelhança que carregam desse objeto. Seja em grau maior ou menor, existe nessas formas artísticas uma ligação de semelhança.

Além da Mera Qualidade

Em outras formas artísticas – sejam quadros não figurativos ou, aproximando o trabalho desta pesquisa, a coreografia – como verificar as relações de semelhança entre Objeto e Fundamento? Em obras de origem narrativa, frequentemente podem existir cenas que sejam formas de tradução coreográfica daquilo que se narra. Quanto a este ponto, na cena que precede a morte de Giselle – a chegada da noiva de Albrecht, o desvendamento da mentira, e Giselle considerando se matar – existe uma associação por semelhança entre a história contada naquela passagem e a coreografia. Mas na cena referenciada por Freitas, Giselle no reino dos mortos, antes que haja uma narrativa a se retomar, a questão, mais do que qual a semelhança existente, é acerca de qual a possibilidade de semelhança. Não há referencial narrativo ou imagético para aquele momento.

Explorando ainda mais essa proposta, em dança contemporânea, e nas coreografias a partir da segunda fase da Quasar – em que não há grande teor

narrativo nas obras, e sim propostas de transmissão de conteúdos menos específicos – não havendo uma referência externa direta, em que buscar a semelhança? A representação das emoções, frequentes nessas obras, que poderiam ser colocadas no nível da mera qualidade – Freitas (1995, p. 52) marca que os ícones, apresentados pela autora como a forma principal dos signos da Dança, não representam nada a não ser formas e sentimentos – é apresentada por Santaella (2002, pp. 160-161) como uma realização da terceiridade, sendo as emoções legissignos por seguirem um padrão desenvolvido ao longo do tempo, e também por serem gerais.

Essa compreensão da terceiridade das emoções permite sugerir que a representação dessas formas de terceiridade caiba na oitava das dez categorias de signos desenvolvidas por Peirce a partir das três tricotomias iniciais (quanto ao Fundamento, ao Objeto e ao interpretante), a classe dos Remas Simbólicos (Legissignos Simbólicos Remáticos), signos ligados a seu objeto “através de uma associação de ideias gerais de tal modo que sua Réplica traz à mente uma imagem a qual, devido a certos hábitos ou disposições dessa mente, tende a produzir um conceito geral” (PEIRCE, 2010, p. 56). Essa noção pode ser confrontada como adendo ao signo icônico, e, se comparada a outras tantas possibilidades de realização dos signos em arte, oferecer formas de análise dessas estruturas que discutam as realizações, formações e estruturas do signo para além da generalização da primeiridade.

Análise Nivelada

Analisar as estruturas dos signos coreográficos é uma tarefa que não pode ser tomada desde a gênese como generalizante. Essa primeira possibilidade de classificação precisa ser formulada em outras aplicações, que possam ser questionadas quanto aos elementos formadores de seus Signos e da associação de cada um dos elementos nas tríades propostas. Dentro da pesquisa aqui proposta, não se pretende oferecer a verificação coreográfica das 66 classes

peirceanas, nem mesmo a verificação das 10 classes iniciais. O que se propõe realizar é um levantamento, a partir do corpus trabalhado, das possibilidades de formação dos signos ali presentes, com o auxílio – mais do que das classes – das estruturas propostas para a apresentação e compreensão dos signos.

Assim, não há um teste, categoria a categoria, da aplicabilidade de um conceito. Mas, a partir dos elementos encontrados nos trabalhos, propõe-se o questionamento de suas características formativas para o levantamento de possibilidades classificatórias, sem o recurso à simplificação da consideração do ícone e da primeiridade como dados. A própria discussão agora apresentada serve apenas para demonstrar que não se pode fechar o Signo coreográfico na primeiridade. Existem categorias peirceanas que mesclam a primeiridade do signo quanto a seu objeto com, por exemplo, a terceiridade do signo quanto a seu Interpretante, entre todas as outras combinações possíveis.

Não aceitar a primeiridade gratuitamente é um processo investigativo que propõe a reaplicação dos conceitos semióticos em seus diversos níveis, assim como em análises niveladas, que busquem nas linguagens – híbridas das três matrizes e das três categorias (posto que não há linguagens puras, apenas linguagens proeminentes em cada matriz/ categoria) – as características da primeiridade, da secundidade e da terceiridade. Sem uma pré-decisão daquela que seja proeminente.

Dessa forma, o trabalho apontado aqui como principalmente necessário é o do estudo a partir da fundamentação da semiótica e a teoria das categorias, que o que se apresenta no Capítulo Três. Apenas com os esclarecimentos das formas de nivelamentos das construções de significados é possível discutir com propriedade os efeitos realmente presentes nas obras estudadas. É necessário aprofundar a análise a partir de níveis de abordagem, não desconsiderando primeiridade, secundidade ou terceiridade, abordando as possibilidades encontradas e verificar os elementos que concretamente se apresentam pela obra.

Um Caminho para a Abordagem

Assim, esta pesquisa propõe um estudo que se ampara teoricamente na Semiótica, mas se apoia fundamentalmente no material concreto de trabalho – as coreografias de Henrique Rodovalho para a Quasar Cia de Dança. Identificados os impasses que se apresentam em outras metodologias de pesquisa, alguns dos quais foram apresentados anteriormente neste texto, resta ainda a questão de como iniciar a abordagem das análises.

Com o intuito de familiarizar o leitor com as possibilidades de análise da arte com amparo na semiótica, o texto que se segue nesta seção organiza pequenos exemplos práticos de trabalho, partindo de materiais diferentes do objeto principal desta dissertação. Dessa forma, se pretende ilustrar um caminho de abordagem com exemplos simples, ao mesmo tempo em que revelar e organizar algumas das hipóteses analíticas que se desenvolvem nos capítulos finais deste trabalho. Assim, uma pré-discussão dos elementos que puderam ser encontrados nos trabalhos de análise prepara o leitor para a parte analítica desta dissertação, ao mesmo tempo em que ilustra a proposta de pesquisa que aqui foi desenvolvida.

A compreensão de propostas de análise de obras artísticas depende muito da familiaridade do leitor tanto com os objetos, quanto com as operações teóricas que se desenvolvem. Foi a partir da necessidade surgida durante uma disciplina do mestrado de explicar as possibilidades de análise semiótica de obras cênicas para artistas de teatro e dança, que se desenvolveu a proposta de abordagem explicativa que aqui se replica e que parte da ideia de familiarização. Os exemplos melhor compreendidos pelos pesquisadores então presentes foram aqueles apresentados em níveis de complexidade, bem como em níveis de abstração: partindo da concretude de um texto de teatro e da análise, através das propostas de encenação do texto, passando para a abstração da coreografia

contemporânea. Este procedimento, que aqui se repete, visa a familiarizar o leitor com algumas características iniciais de análise.

Um Exemplo: O Signo no Teatro, a Partir do Texto

Tome-se o exemplo da rubrica inicial da peça *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues: *(Cenário dividido em três planos – primeiro plano: alucinação; segundo plano: memória; terceiro plano: realidade. Quatro arcos no plano da memória; duas escadas laterais. Trevas. Microfone, Buzina de automóvel. Rumor de derrapagem violenta. Som de vidraças partidas. Silêncio. Assistência. Silêncio).*

É fácil notar que o dramaturgo propõe uma forma teatral de representação que faz uso de Signos Indiciais para suprir as possibilidades de representação de certos elementos, como a buzina, a derrapagem e o som da Assistência. Talvez por conta da problemática da representação no palco, talvez por escolha de direção, mas independente do motivo, nota-se nessa rubrica que o autor espera que o uso desses Índices supra um acompanhamento direto das ações que eles evidenciam, precisamente por suas qualidades de Índice: como têm uma relação direta, existencial com aquilo que os causa, diminuem a possibilidade de divergência interpretativa dos fatos representados. Asseguram, dessa forma, que o significado desejado (que houve um acidente de carro grave e que uma ambulância prestou socorro) seja transmitido mesmo que estes eventos não sejam representados diretamente.

Outro aspecto interessante é a investigação da tipologia de elementos cênicos mais elaborados e de maior complexidade, pois isso pode tornar possível o entendimento de como esses elementos são recebidos e interpretados pelo público. Por exemplo, a questão dos Planos, tão marcante na peça em questão. Há nisso um propósito de recorte do palco, que pode ser entendido como Indicial, pois o recorte é feito literalmente com alguma forma de divisão do palco que o delimita.

O Objeto e o Interpretante do Signo

O Objeto Imediato desse recorte do palco é a existência de três espaços; seu Objeto Dinâmico acomoda a colocação desses espaços e sua proposta de representação. Quanto aos interpretantes, é válido supor que não exista necessariamente um Interpretante Imediato. A proposta inovadora da verticalização do palco, uma vez compreendida pelo público em geral com o sentido que lhe atribuiu esse dramaturgo, poderá passar a integrar o imaginário coletivo e, quando reaproveitada em outro espetáculo, trazer alguma noção prévia. Mas o que se supõe é que, ao primeiro contato com essa forma, sem a adição de explicações (como há no texto, mas que não está marcada em cena para os espectadores), causaria um estranhamento. A dúvida impedindo um interpretante imediato, quando não há uma associação direta daquilo que é apresentado a algum conteúdo ou significado prévio.

Porém, essa mesma dúvida encaminha o processo de semiose para que seja desvendado. O Interpretante Dinâmico revela uma separação na natureza das ações que se passam em cada plano, que poderá ser alimentado por outros elementos diversos da arte teatral, como a interpretação dos atores, as técnicas vocais utilizadas, elementos cênicos e a iluminação aplicados diferentemente em cada plano. Todos esses aspectos, se bem desenvolvidos em cena, e com o interesse da plateia em interpretá-los, poderão então ser compreendidos, como o Interpretante Final propõe, como a Alucinação, a Memória e a Realidade.

Nota-se que a realização do Interpretante Final está diretamente associada ao bom trabalho da produção artística, tanto quanto da disposição da plateia. Posto que o Signo seja aquilo que alguém toma como Signo, um público que não esteja interessado em interpretar poderá se desviar, não prestar atenção, não acompanhar e, eventualmente, não chegar a realizar a interpretação que é proposta. Por outro lado, um trabalho com uma proposta que requer bastante

desenvolvimento e que, porém, é apresentada muito superficialmente, terá a mesma dificuldade de interpretação e de transmissão de conteúdos.

Este paradigma de um Interpretante Final Dependente é igualmente válido para a Dança, pois é um paradigma de aplicação geral para as artes da cena. O exemplo apresentado da peça *Vestido de Noiva* mostra que o Interpretante Final não precisa ser um indicador exato, uma realidade definida, um enredo, existindo o espaço para o sutil, presença frequente nas artes. Na peça em questão, o que aqui foi discutido é a necessidade de compreensão do público de uma escolha estética, uma reflexão ética, em termos peirceanos, que é apresentada em cena.

A separação aqui foi feita a partir da origem da forma artística em que se buscaram esses exemplos e se investigaram esses estudos, assim, a referência direta feita a cada um deles não é uma forma excludente e sim uma especificação. Estes primeiros paradigmas hipotéticos, assim como aqueles que se seguem, têm aplicações que podem reverberar em mais de uma forma das artes da cena, frequentemente sendo reaplicáveis tanto para o Teatro como para a Dança. No entanto, dado que são formas artísticas diferentes, alguns paradigmas levantados demandariam alterações para sua compreensão em outras artes, outros simplesmente não funcionariam. Aqui não se propõe generalizar entre as formas de arte, nem mesmo entre as formas de dança. O exemplo teatral servindo apenas como um paralelo inicial de compreensão, pautado pelo texto legível, processo que não será utilizado adiante nesta pesquisa.

Na subseção que segue, a proposta de alguns paradigmas para a dança sem o desenvolvimento de exemplificações e justificativas maiores, visa o esclarecimento das primeiras hipóteses analíticas que foram levantadas e que são consideradas neste trabalho, e tomadas para as verificações práticas. Estas hipóteses poderão ser vistas num trabalho analítico concreto, baseado naquilo que

possa ser visto nas coreografias em questão, apenas nos capítulos seguintes deste trabalho.

O Signo na Dança

Como mencionado, neste ponto, o estudo dos Signos em coreografias não parte de exemplos pontuais, e sim de tentativas de generalização, por isso mesmo, as construções se baseiam mais nos termos e nas suposições desenvolvidas do que na análise de movimentos determinados. No entanto, toda a construção determinada aqui como Signo Coreográfico trata de movimento. É uma discussão de movimentos e de sua execução, mesmo que não seja nesse momento uma discussão da qualidade *A* da execução que um indivíduo *I* fez num momento *H* de certo movimento *X*.

Intencionalidade e Acidentalidade

Uma primeira distinção importante é entre o Signo Intencional, aquele que foi programado para uma certa interpretação, representação potencialmente construída por seu criador e que será apresentada na tentativa de se realizar e produzir certa interpretação; e o Signo Acidental, aquele que o espectador, ao assistir, interpreta de certa forma, sem que houvesse uma programação prevista para isso, sem que houvesse a intencionalidade do coreógrafo. Os Signos Acidentais podem ser interpretados apenas a partir de seus intérpretes. São associações pessoais que cada um fará de um elemento exposto e que podem ter muito a dizer sobre esta própria pessoa e sua percepção das coisas – no caso, sua percepção da Dança. No entanto, são formas de interpretação pessoais, mais que formas de comunicação interpessoais, e por esse motivo, não são o maior interesse nessa pesquisa

Um Objeto Dinâmico Imprevisível

Mesmo que tenha-se claramente que o Signo é a frase coreográfica, ou, numa interpretação mais abrangente, a coreografia, o Objeto é mais difícil de estipular, pois talvez esteja claro apenas para o coreógrafo. O Objeto Dinâmico em especial. O problema daí derivado é que a compreensão do Objeto só pode ser feita com a existência da representação em Signo e sua interpretação. Apenas com uma interpretação em realização, com um Interpretante sendo desenvolvido, é possível encontrar o Objeto desse Signo (paradigma de um Objeto Dinâmico Imprevisível). É importante supor que existe um objeto Dinâmico, que ele está Oculto, e que até certo momento da interpretação, ele permanecerá indeterminado; e não supor que não exista um Objeto, pois, se não houver um objeto, não há representação por meio de Signo.

Dependência do Interpretante

Quando se atenta para o interpretante, é perceptível que o Interpretante Imediato apresenta-se enfraquecido, pois dificilmente há um sentido a que cada movimento se associe, imediatamente. É possível supor uma associação do movimento apresentado em cena com um movimento natural, mas isso já trataria do Interpretante Dinâmico. Este possui alto grau de variabilidade, pois, mesmo que o coreógrafo intencione certas reações, as mesmas são difíceis de garantir no público, individualmente ou coletivamente, assim encontra-se o Interpretante Imediato Enfraquecido e o Interpretante Dinâmico Variável para se juntarem ao Interpretante Final Dependente, anteriormente já apontado.

Primeiras Hipóteses Analíticas

Assim, estão estabelecidas algumas primeiras hipóteses analíticas, a partir da verificação da aplicabilidade do amparo teórico proposto para esta pesquisa em confronto com objetos do mesmo tipo que aqueles que serão de fato estudados. No próximo capítulo, novas hipóteses de análise são levantadas, a partir de questionamentos da dança e dos elementos particulares a essa linguagem que estruturam suas possibilidades de comunicação. Também a partir

do amparo na Semiótica, e, como aqui apontado, da necessidade de trabalho a partir do objeto, serão identificados outros aspectos particulares à Dança. Esses elementos, junto dos já apresentados, voltarão a ser retomados, no capítulo final desta dissertação, quando serão discutidos a partir das cenas do espetáculo “no Singular” de Henrique Rodovalho.

Assim, a discussão aqui tida como fundamental completa sua abordagem múltipla: inicialmente foi apresentada a discussão da possibilidade de comunicação e linguagem, na sequência foi discutida a particularidade da seleção do objeto prático desse estudo, seguido de um esclarecimento da funcionalidade e estruturação do amparo teórico que organiza a pesquisa, e de exemplificações da aplicabilidade desse edifício teórico; assim tendo partido tanto da necessidade de discussão do tópico, como das estruturas metodológicas dessa discussão; na sequência do texto, o terceiro capítulo propõe a apresentação das estruturas investigativas dessa pesquisa, que serão apontadas e discutidas, finalmente, em suas situações concretas de existência, a partir do Estudo de Caso que se realiza no Capítulo Quatro.

Capítulo Três

ESTRUTURAS INVESTIGATIVAS:

ELEMENTOS DA DANÇA COMO LINGUAGEM

3.1. NÍVEIS DE INVESTIGAÇÃO: A PARTIR DA TRIÁDE EM DANÇA

Estudo da Recepção através das Categorias Peirceanas

Como amparo teórico, a Semiótica oferece elementos analíticos estruturalmente organizados e inter-relacionados que permitem a abordagem da Dança de uma forma academicamente mais elaborada do que a simples identificação e justificativa de suas características formadoras. Esta pesquisa se ancora nessa possibilidade para tratar de uma área da Dança que se discute menos do que os processos acerca do treinamento e formação do intérprete ou da composição coreográfica: a recepção da Dança.

Sendo uma das artes vivas, a Dança só se completa, se perfaz, em seu momento de apresentação e contato com um público, uma plateia (MARTIN, 1978, p. 40). No entanto, a recepção, o espetáculo enquanto é apresentado, não prescinde de seus momentos anteriores, que chegam enviesadamente – mediatamente – junto ao público. Essa articulação aqui se propõe compreender como herdeira da divisão fenomenológica peirceana que baseia a estruturação da semiótica, a Teoria das Categorias. Segundo Peirce (1994, CP: 1.351), todos os fenômenos podem ser compreendidos em três estágios que se acumulam: a primeiridade, o nível do sensível, da qualidade, da mônada; a secundidade, o nível

do concreto, do relacional, da díada; e a terceiridade, o nível da mediação, da significação, da tríade.

Segmentar a experiência (a experimentação) da Dança em tríades oferece elementos cujas funções e relações se possam mapear, de forma a traçar alguns dos caminhos da comunicação da Dança enquanto Linguagem.

A Tríade em Dança a Partir das Categorias

Uma primeira possibilidade de divisão se coloca em três momentos básicos para um espetáculo: Concepção, Produção e Apresentação (ROCHELLE, 2010, p. 20-24). A (1)² Concepção seria o momento de surgimento, a ideia, propostas, desejos, vontades – tanto possíveis como impraticáveis – que ocorrem ao criador/ criadores; a (2) Produção seria o momento em que as intenções encontram as durezas (e maciezas) da materialidade, e as propostas se transformam em ações, em coreografia, em cenário etc.; a (3) Apresentação seria o momento em que a obra pronta chega para o público, concretizando (bem ou mal, de forma melhor ou pior) seu caminho comunicativo, intencionado desde a concepção. Mesmo que a proposta de comunicação não seja apontada pelos criadores como foco do trabalho desenvolvido, ela é associada a ele pelo efeito da apresentação à plateia, e da interpretação que esta faz da obra (ROCHELLE, 2013a).

Já a partir dessa primeira divisão, é possível separar as diversas possibilidades de pesquisa na área da Dança. Como aquilo que interessa a esta pesquisa é a discussão de características da comunicação com o público, o foco tomado é o do desenvolvimento das terceiridades encontradas nas tríades – nível em que se encontram os fenômenos da mediação. Assim, os elementos referentes

² Para uma visualização concreta da estruturação aqui proposta em níveis, o Anexo 1 apresenta uma formação didática e numerada dos níveis e graus de interrelação discutidos.

aos processos criativos, ao desenvolvimento coreográfico e para-coreográfico do espetáculo, os confrontos entre as propostas do coreógrafo e as realizações dos intérpretes, as alterações da coreografia e da obra durante seu desenvolvimento, entre tantos outros elementos da realização do espetáculo de dança, interessam aqui menos do que as questões de enviesamento: como (e se) esses elementos chegam e são percebidos/ compreendidos pelo público, através da apresentação da obra.

Necessário se faz, nesse ponto, discutir, junto das divisões que se seguem, aspectos das Categorias, para melhor demonstrar aquilo a que se pretende este trabalho. A próxima divisão que se segue é uma decorrência do momento da Apresentação, como proposto. É nesse momento que ocorre o fenômeno da Recepção – contato obra/ público – e as muitas compreensões que se tornam possíveis do espetáculo, por parte do público, a partir da obra conforme apresentada então. A insistência em evidenciar a organização dessa mediação só vem a esclarecer a associação do fenômeno de Recepção como fenômeno sógnico: do estabelecimento de uma relação entre um (a) objeto e o (b) efeito que ele produz na mente de seu intérprete através do contato do intérprete com o (c) fundamento. Procedimento que, transposto para a atividade estética em questão seria: a relação entre (a) o conjunto de intenções e propostas artísticas de um espetáculo e a (b) compreensão da obra que o público cria a partir (c) daquilo que é assistido na apresentação.

Primeiridade e Secundidade no Nível da Apresentação

Questionando a partir das Categorias, no subnível que se segue à Apresentação, desenvolvendo três graus a partir desse, encontra-se uma nova primeiridade, uma nova secundidade e uma nova terceiridade – imediatamente ligadas ao nível acima. Na primeiridade, nível do sensível, se localizam os elementos que ocorrem como absolutos, como sensações, como potências, como mônadas, como qualidades. Tudo aquilo que se percebe como Qualidade inerente

no espetáculo são elementos de estilo: o estilo do coreógrafo sugere que aquela movimentação seja realizada de determinada forma; o estilo do iluminador sugere certas proposições de luz; mesmo o estilo do local de apresentação sugere elementos de seus criadores que, ao receber o público e se tornar a casa daquela apresentação, pode exercer influência na percepção por parte daqueles que ali assistem àquela obra.

Assim, a primeiridade no primeiro subnível da (3) Apresentação identifica características de (3.1) Estilo, noção que pode ser replicada para todos os elementos para-coreográficos do espetáculo. Passando à secundidade, sua principal característica é o esforço (PEIRCE, 1994, CP: 1.322), que se apresenta notavelmente nas questões da materialização. Quando se torna necessário dar carne e corpo às potências, às qualidades, existe esforço, embate entre a pura sensação e a sua possibilidade de realização. A Matéria é algo preexistente, que será forçado à nova forma, seja a pedra virando escultura, o pano virando cenário, o equipamento se tornando iluminação, ou o corpo realizando coreografia. Estes constituintes concretos são o que compõe de fato a Obra que chega ao público, e por isso esse subnível de secundidade recebe o nome de (3.2) Obra.

Um parêntese: o espetáculo de dança, tão variado nos elementos que fazem parte da sua totalidade – dentre os quais apenas alguns foram, até o momento, mencionados, mas cuja lista seria vasta – pode ser discutido tanto pela separação desses elementos como por estudos comparativos entre alguns deles; aqui não se propõe um estudo que avance sobre todos os elementos e todas as possibilidades de inter-relações, mas sim uma discussão das particularidades da Dança; para tanto, a exemplificação que se segue trata sobremaneira dos elementos que identificam a Dança dentre as outras formas artísticas, a saber, a coreografia e a relação coreógrafo/ intérprete, e as particularidades da comunicação corpo a corpo nessa arte.

O Estilo Quanto à Coreografia

Na compreensão do espetáculo como um todo, existem os Estilos dos diversos criadores envolvidos sendo apresentados em sobreposição e conjunto; assim como os aspectos da Obra de responsabilidade de cada um dos envolvidos compõe a Obra em sua totalidade. Analisar mais individualmente estes aspectos requer uma maior associação com cada um dos elementos que compõem esse todo. Ilustrativamente, na sequência se propõe um aprofundamento um pouco maior no nível do (3.1) Estilo e no nível da (3.2) Obra, quanto à sua compreensão em relação à Coreografia.

Considerando o (3.1) Estilo em questão como o (3.1') Estilo Coreográfico, é possível questionar a estruturação de suas primeiridades, secundidades e terceiridades, pelo ponto de vista da coreografia. Como apontado, buscar a primeiridade é buscar aquilo que é imediato, as qualidades envolvidas. No Estilo Coreográfico, aquilo que primeiro chega será aqui chamado de (3.1'.1) Movimentação, termo que espera abarcar tanto os Movimentos executados quanto aquilo que em dança se trata como Qualidade de Movimento, suas características sensíveis. A Movimentação apresentada é o que permite ao espectador entrar em contato com o estilo do coreógrafo proposto para essa obra, porém, esse estilo chega ao público através, não do coreógrafo e de suas intenções, mas através da materialidade e da concretude dos corpos dos bailarinos que executam essa Movimentação. Assim identifica-se que, na questão do Estilo Coreográfico, a sua realidade material que se apresenta, sua secundidade, é organizada pelo (3.1'.2) Corpo Território de cada um dos intérpretes envolvidos.

A noção de Corpo Território (NAVAS, 2009b) dá conta de ilustrar as discussões recorrentes acerca da influência do intérprete na Dança. O bailarino possui um corpo que é único, diferente de seus pares, por ter sua trajetória pessoal, além de suas capacidades, facilidades e dificuldades, além de limites físicos, que formam um conjunto exclusivamente seu. Ao dançar uma coreografia, é esse corpo que é chamado ao trabalho, e não um corpo neutro, um corpo em branco. Assim, a materialização da dança, sua colocação em mídia-corpo cria

características variáveis conforme o corpo que a recebe e toma, processo inevitável nessa, mas também em qualquer forma artística, dado a dependência de um corpo (e da especialização dele) para o desenvolvimento de uma linguagem (COLLINGWOOD, 1983, p. 375). A arte do coreógrafo é moldada nos corpos, mas também pelos corpos dos intérpretes, criando uma relação única, que se apresenta e reapresenta ao público a cada récita, a cada novo intérprete que realiza determinada cena, e que não pode ser tomada simplesmente como uma unidade independente.

É por marcar o esforço, a dualidade, que o Corpo Território é uma secundidade dentro dessa compreensão do Estilo Coreográfico. A terceiridade é o nível da mediação. Se a sensação pura é um primeiro, a realidade concreta um segundo, a terceiridade é a intenção que liga um a outro (PEIRCE, 1994, CP: 1.342), o pensamento, a representação, a função sígnica, o interpretante. O Interpretante do signo é um exemplo claro que ajuda a identificar a terceiridade, comparativamente, em outros questionamentos: a representação através do signo compreende três elementos (um de primeiridade, um de secundidade e um de terceiridade) – o Fundamento, que é aquilo que porta a função sígnica (por exemplo, uma palavra); o Objeto, que é aquilo que o fundamento tenta representar (por exemplo, uma árvore, a ideia de árvore, é o objeto do fundamento “árvore”-palavra); e o interpretante, que é o efeito que o fundamento causa na mente do intérprete (por exemplo, alguém diz a palavra “árvore” por um certo motivo, e aquele para quem isso é dito tem uma certa reação, seja ela olhar a árvore que existe em frente, ou qualquer outra possível).

Buscando na situação anteriormente apresentada, o primeiro que é a Movimentação e tem como segundo o Corpo Território, completa a função sígnica ao estabelecer o seu terceiro, o (3.1'.3) Entendimento Virtual, ou Contato virtual. O Entendimento/ Contato Virtual é a resposta que ocorre naquele que assiste ao espetáculo apresentado. Dentro desse Entendimento existem diversas possibilidades de resposta, que podem ser identificadas através de

questionamentos contínuos da primeiridade, secundidade e terceiridade em níveis seguintes, bem como das possibilidades de dois subníveis que cada secundidade abarca e três subníveis que cada terceiridade abarca. Um pouco mais sobre essas respostas é elaborado mais a frente, voltando aos termos gerais da recepção da dança, já que aqui o que se apresenta é um exemplo do estudo do nível do (3.1) Estilo, quanto à sua aplicação ao (3.1') Estilo Coreográfico.

O que o Entendimento/ Contato Virtual propõe é que existe uma forma de transmissão do Corpo Território do intérprete para o Corpo Território de cada membro da plateia. Essa transmissão se dá empaticamente através da compreensão de que existe em cena um corpo tal qual aquele que o assiste (mesmo que diferente em diversos aspectos, ainda um corpo, ainda humano e, portanto, ainda semelhante). Nesse sentido, o intérprete, ao dançar, dança não apenas para a plateia, mas pela plateia, dançando também a plateia (NAVAS, 2013, p. 8). Essa associação é sentida pelo público de dança, que tem respostas de diferentes tipos, passando pela própria movimentação até as tentativas de verbalização daquilo que se passa. Assim existe um Contato, que provoca o Entendimento, mas não se trata de um contato físico, o público não dança junto dos intérpretes, mas sim de um contato virtual – no sentido de ser criado para a percepção e não de exercer uma função passiva na natureza como objeto comum (LANGER, 1980, p. 342). O uso da noção de Entendimento/ Contato Virtual como a terceiridade do Estilo Coreográfico propõe destacar a natureza específica dessa construção da mediação e da possibilidade de criação de um efeito no público por aquilo que é apresentado em dança.

A Obra Quanto à Coreografia

Tratando o nível da (3.2) Obra quanto à coreografia a discussão que se dá é acerca do aspecto coreográfico que se apresenta no conjunto do espetáculo, aqui tratado de (3.2') Partitura Coreográfica, entendida como aquilo que foi organizado e estruturado pelo coreógrafo com os intérpretes e preparado para a

apresentação ao público. A primeiridade desse nível trata, portanto, das qualidades imediatas à Partitura Coreográfica, que sejam as noções norteadoras da organização do movimento, como tempo, espaço, peso, energia e dinâmica, que serão aqui sumarizadas pelo nome de (3.2'.1) Subníveis Estruturais. Os Subníveis Estruturais são essas unidades determinantes das qualidades do movimento: o quanto, o como, as nuances dentro da movimentação. Todas essas questões de intencionalidade são confrontadas quando o movimento deve ser passado à realidade, ao existente concreto dos corpos dos intérpretes. E o que resulta nessa materialização e, portanto, na secundidade, é o (3.2'.2) Passo. O Passo é um Segundo não apenas porque ele sucede em questão de complexidade, mas, sobretudo, por sua associação dentro das Categorias à noção da secundidade como o existente concreto, o material, o meio, o esforço.

Finalmente, no nível da Obra, quanto à coreografia – portanto, no nível da Partitura Coreográfica – falta localizar o terceiro, a mediação, a forma de compreensão do Passo para o entendimento das intenções dos Subníveis Estruturais que compõem a coreografia. Essa busca muito se assemelha àquela pela unidade mínima de significação nas artes da cena. E de fato, se o espetáculo for tomado como um todo, como o conjunto de seus muitos aspectos, esse elemento será difícil, senão impossível (UBERSFELD, 1996, p. 25) de encontrar. Porém, a segmentação da Obra na sua Partitura Coreográfica permite apontar esse elemento como a (3.2'.3) Frase Coreográfica. A noção de que a dança seja passível de compreensão a partir de suas Frases Coreográficas propõe que um passo em si não carrega significado, mas que a associação e o encadeamento de passos e sua organização forma Frases Coreográficas que são portadoras de sentidos (PRESTON-DUNLOPP, 1979, p. 12). Assim, ao assistir à dança, a percepção do público acumula passo a passo até que finalmente haja uma compreensão. Essa compreensão, esse efeito na mente do intérprete, é um interpretante, é a terceiridade, e – neste caso – é a Frase Coreográfica.

Assim, encerra-se a demonstração de como os níveis do (3.1) Estilo e da (3.2) Obra podem ser analisados para cada um dos muitos elementos formadores do espetáculo de dança. O estudo comparativo entre a correspondência nesses níveis em formas artísticas diferentes que atuam na construção do espetáculo (por exemplo, coreografia e iluminação, coreografia e sonoplastia, entre as muitas combinações possíveis) pode oferecer esclarecimentos quanto à natureza das interações de cada uma dessas áreas, assim como apontamentos complexos acerca das formas como se estruturam as redes de significado dos espetáculos de Dança. Para compreender a Obra como um todo, o trabalho necessário é comparável ao que aqui se exemplificou: considerar as partes estruturadoras e suas associações em grupos maiores (JORDAN; THOMAS, 1998, p. 244) para a formação concreta de significados, através da rede de construção que se organiza de forma semelhante à acima evidenciada.

A Experiência Estética Como Interpretante

Até este ponto, aqui foi proposta a divisão do espetáculo de dança em três momentos formadores, a (1) Concepção, a (2) Produção e a (3) Apresentação, com a continuidade do aprofundamento no terceiro destes níveis, a Apresentação, para o qual foi identificado um novo primeiro, o (3.1) Estilo, e um novo segundo, a (3.2) Obra. Na sequência, foi dada uma exemplificação destes dois últimos níveis mostrando como funcionaria seu estudo aplicado à Coreografia, identificando no exemplo 3.1' o Estilo Coreográfico, e seus três graus, (3.1'.1) Movimentação, (3.1'.2) Corpo Território, e (3.1'.3) Entendimento/ Contato Virtual; e no exemplo 3.2' a Partitura Coreográfica e seus três graus, (3.2'.1) Subníveis Estruturais, (3.2'.2) Passo, e (3.2'.3) Frase Coreográfica. Saindo dos exemplos mais particulares, é necessário retornar o foco ao todo e a sua análise, para tratar da terceiridade no nível da Apresentação.

Tomando o primeiro, as qualidades imediatas, como o Estilo, e o segundo, as materialidades, como a Obra (compreendida como conjunto de diversas partes, cada uma delas uma obra em si), o terceiro dessa relação, novamente de acordo com a proposta de que a terceiridade é a mediação, o interpretante, seria o efeito que esta Obra apresentada com as qualidades de seu Estilo causa em quem entra em contato com ela. Aqui discutindo a Dança, é possível tomar como o efeito causado aquele que é programático das obras de arte (NAVAS, 2009a), a (3.3) Experiência Estética. A Experiência Estética é o tipo de evento que remove o indivíduo de seu estado cotidiano (NAVAS, 2009a), inserindo-o num estado aguçado de percepção, ou seja, seu efeito é uma alteração da mente, causado por algum existente concreto, através de suas qualidades perceptíveis, sendo, portanto, um exemplo claro de terceiridade.

Como Peirce (1994, CP: 1.365) marca, existem três graus para a terceiridade, o que também é ilustrado pelos três tipos de interpretante que ele evidencia (PEIRCE, 1994, CP: 5.475-476). Esses três tipos de interpretante, ou três graus abaixo de uma terceiridade, podem ser evidenciados como os três graus da experiência estética, na continuidade do estudo aqui proposto.

Primeiro deles, o interpretante emocional apresenta a resposta imediata, em qualidade e sensação, que um signo causa em um intérprete. Trata de uma resposta sensível, mais do que prática, uma reação puramente estética de impacto e comoção. Essa primeiridade, aqui se propõe chamar de (3.3.1) Estesia. O segundo nessa relação é o interpretante energético, que trata da materialização de uma resposta, traduzida em esforço corporal – compreendendo também o esforço mental como corporal, posto que realizado pelo corpo. Como exemplo, alguém que ouve um grito de socorro, pode ter como interpretante energético correr na direção do grito para socorrer aquele que supõe pedir ajuda. Em dança, existe uma forma de interpretante energético que se evidencia tanto durante as apresentações de dança quanto depois delas. Durante elas, é possível notar, meramente observando a plateia, que aquilo que é apresentado no palco tem

capacidade de influenciar fisicamente aqueles que assistem. Seja uma influência sutil que altere a postura de alguém, ou algo mais intenso, como indivíduos que sem querer dão continuidade ao movimento visto à distância (efeito semelhante àquele de alguém que, jogando videogame, vira o controle, como reação ao desejo de virar a representação virtual que essa pessoa tem no jogo em questão). Esse grau de secundidade, aqui se chama de (3.3.2) Resposta Corporal.

Avançando à terceiridade, o nível seguinte proposto por Peirce é o Interpretante Lógico, que é uma continuidade no tipo de interpretante energético mencionado acima como esforço mental, porém passando do esforço para a consideração. Não um hábito ou impulso, mas uma resposta de fato avaliada, motivo pelo qual aqui esse nível seria o da (3.3.3) Análise. Estes três tipos de interpretantes orientam formas de compreensão da Dança. Um espetáculo não necessariamente conta uma história, mas, caso haja uma narrativa, será necessário construir um interpretante lógico para a compreensão da mesma; enquanto uma cena que não tenha enredo, mas procure elaborar sobre uma sensação e intencione provocar uma sensação no público investiria em meios de construção do interpretante emocional, em detrimento dos demais; da mesma forma, uma dança ritualística sendo executada por um certo grupo poderia intencionar o interpretante energético, causando comoção do grupo para todos participarem dessa dança (ROCHELLE, 2013b).

Esses exemplos, mesmo que apresentados em forma simples e pouco desenvolvida apresentam algumas possibilidades de avanços nos estudos em dança a partir daquilo que aqui se propõe, levando em consideração as diversas possibilidades de níveis e conteúdos que a mensagem cênica pode tomar (ELAM, 1980, p. 40). A finalidade desse tipo de pesquisa poderia ser tanto ilustrativa, para demonstrar formas de estruturação e transmissão dos conteúdos em dança, quanto informacional, oferecendo àqueles que criam espetáculos subsídios para melhor compreender aspectos comunicativos daquilo que intencionam apresentar.

O Lugar da Crítica

Estabelecidos esses primeiros graus de elementos da recepção da Dança, interessa ainda a este texto propor um último aprofundamento, que oferecerá uma localização da crítica dentro da recepção da dança. É fácil perceber que a crítica é um desenvolvimento do interpretante lógico aqui chamado de Análise, porém são itens que não são inteiramente identificáveis, ou intermutáveis. A Análise Crítica é um grau de terceiridade da (3.3.3) Análise. Sendo a (3.3.3) Análise um terceiro em si, ela comportará também, três subníveis, um associado à primeiridade, um à secundidade e um à terceiridade, conforme anteriormente explicitado.

Numa associação simples entre o desenvolvimento do nível anterior e todos os procedimentos de encontros de primeiridades, secundidades e terceiridades aqui descritos, pode-se apontar facilmente que a primeiridade abaixo da Análise seja da ordem das qualidades, das sensações. Colocando isso dentro do contexto de Análise, encontra-se o que aqui se chamará de (3.3.3.1) Experiência Pessoal, a reflexão daquilo que foi apresentado a partir do sujeito da análise e de suas expectativas (SORENSEN, 2009, p. 371), identificando, sobretudo, gostos e preferências, e que tem como canal principal de evidenciação o velho questionamento a alguém que sai de uma apresentação, a quem se pergunta se a pessoa gostou do espetáculo. As respostas emocionais dessa pergunta denotam precisamente esse nível da (3.3.3.1) Experiência Pessoal, que para muitos membros do público será o único nível de análise a que chegarão (PEIRCE, 1994, CP: 3.475), sendo este uma forma também de interpretante energético, já que de uma ordem de primeiridade, porém, um grau depois de um interpretante lógico, a Análise.

A continuidade, num nível de secundidade exige uma noção das materialidades e realidades envolvidas no espetáculo, para além da Experiência Pessoal: a capacidade de identificar os elementos apresentados, colocá-los em

alguma forma de relação entre eles ou entre seus pares. Por isso esse nível aqui se propõe chamar de (3.3.3.2) Percepção Comparativa. Finalmente, a terceiridade desse nível exige a mediação, a capacidade de articular entre os pontos encontrados, sendo um desenvolvimento do ponto anterior, não apenas demandando a percepção desses elementos associados, mas a capacidade de exposição de suas articulações, suas razões e também sua valoração: é o nível da (3.3.3.3) Análise Crítica.

O trabalho do Crítico, dessa forma, se mostra um trabalho, sobretudo, de público especializado: a posição do teórico que investiga e questiona uma forma artística quanto à sua recepção é a posição do público (ADSHEAD, 1988, p. 190). Inevitavelmente, um público bastante especializado e que, por causa disso, pode ter percepções diferentes daquelas do público mais geral, mas que não deixa de ter um lugar enquanto público (ROCHELLE, 2013b).

Níveis de Investigação

A estruturação de elementos da recepção da Dança não tem como objetivo o desenvolvimento de novas listas de termos. Sobretudo, esta pesquisa acredita que o estudo da recepção deva se iniciar pela discriminação de elementos discretos do processo comunicativo em questão. Unicamente a partir desses elementos é que abordagens mais práticas (ou praticáveis) podem ser desenvolvidas com propriedade. Ao longo da primeira parte deste capítulo, foram apresentadas formas de nivelamento da realização e percepção da comunicação da dança.

Uma vez discriminados esses níveis, o capítulo continua com o apontamento dos elementos pertencentes à linguagem em discussão, para, num momento final, elaborar as relações entre os elementos e suas apresentações dentro dos níveis, assim construindo uma rede interpretativo que poderá ser aplicada ao objeto prático de estudo do presente trabalho.

Os níveis aqui apresentados textualmente podem ser melhor compreendidos dentro de suas relações em graus e hierarquias constituintes no Anexo 1 dessa Dissertação, “Níveis da Recepção da Dança – Organograma”, numa proposta de apresentação mais visual que o texto corrido, e sem os paralelos das informações colaterais que explicam e justificam cada nível aqui discutido.

3.2. ESTRUTURAS DE INVESTIGAÇÃO: A PARTIR DAS HIPÓTESES INICIAIS

Os níveis investigativos que foram apresentadas partiram do aprofundamento dos princípios de compreensão dos espetáculos de Dança, a partir das Categorias peirceanas, e ilustram uma forma de abordagem teórica que parte do objeto de estudo. Outra forma de abordagem, também partindo do objeto, é aquela que foi identificada no capítulo anterior: a partir da explicação da estrutura teórica que serve de apoio para essa pesquisa, foram identificados elementos daquele edifício teórico nos quais algumas particularidades analíticas foram identificadas quanto a suas aplicações nas compreensões de obras artísticas.

Neste momento, cabe dar continuidade àquelas primeiras hipóteses analíticas, explorando não apenas a sua identificação, mas incluindo a construção de justificativas que apresentem as estruturas desses elementos em seus momentos de realização, e possam melhor ilustrar e orientar o trabalho que se propõe com eles.

Na discussão que propôs a estruturação dos signos a partir da Gramática Especulativa, foram apresentados os três elementos fundamentais da função sígnica: seu fundamento, seu objeto e seu interpretante. É a partir desses pontos que cabe agora desenvolver.

O Fundamento do Signo em Dança

O Fundamento do signo, sua apresentação no mundo, aquilo com o que o intérprete toma contato é uma forma imediata de aproximação. O contato do intérprete com o fundamento é o que desencadeia a interpretação, e possibilita a compreensão do signo como tal. A pergunta necessária é qual seja, em dança, essa unidade. Se, de um lado, pode-se dizer com relativa facilidade que o

espetáculo seja a unidade de significação da dança, de outro, é preciso questionar suas partes: um trecho de um espetáculo é um signo parcial/ incompleto?

Compare-se essa proposta a uma peça de teatro. Claramente, a peça como um todo tem diversas possibilidades de construção de signos. Porém essa rede de signos que identifica toda a peça é uma rede composta de diversos eixos, e cada eixo (ou nó) não é uma entidade sozinha, e compreende quantidades variáveis de estruturas menores. Esses nós podem ser identificados como as cenas de uma peça, por exemplo, e a analogia anterior já sugeriu que mesmo essas cenas são compostas de elementos formadores.

Buscar o signo mínimo em arte é uma empreitada bastante difícil. No segundo capítulo foi apresentada a noção de inexistência de um signo mínimo no teatro (UBERSFELD, 1996, p. 25), seguida, porém das discussões que apontam na dança a frase coreográfica como essa unidade. A frase coreográfica é um existente concreto composto de elementos menores, qualidades do movimento e da dança. A estrutura identificada até o momento é que qualidades de movimentação se associam em passos, e esses passos se articulam em frases coreográficas, que se organizam junto a outros aspectos em cenas, que por sua vez se entrelaçam para completar um espetáculo.

Ao discutir qualidades, são discutidos níveis de primeiridade, como foi apresentado ao se tratarem as categorias. A identificação que foi proposta para esses elementos foi a de **subníveis estruturais**. Os subníveis são, portanto, a forma mais basal de estruturação na dança, mas não a única, e não necessariamente a mais relevante, assim, as análises que se fecham nesse grau cortam o caminho da significação prematuramente na primeiridade.

Ao tratar do fundamento do signo em dança é necessário alertar para a característica múltipla de possibilidades de abordagem: existem qualidades de movimento envolvidas no processo, mas apenas as qualidades não compreendem tudo o que acontece, em matéria de transmissão de conteúdos pela dança. De

volta aos paralelos com a Língua (como forma de ilustração, e não como tentativa de adequação ao modelo), interromper a análise nas qualidades seria tratar todo o discurso meramente como fonemas. As qualidades estão presentes, são relevantes e indispensáveis para a continuidade do processo sógnico, mas são apenas a primeira etapa delas.

Se as qualidades sugerem possibilidades e impressões, o próximo nível, o dos passos, revela existentes concretos, as formas como essas qualidades são apresentadas corporalmente. A frase coreográfica esta na continuidade dessa sequência, num grau maior de complexidade. Porém, não é automático considerar que esse grau seja uma terceiridade. É importante que as análises que parte da semiótica não forcem seus objetos a se adequarem aos preceitos desse edifício teórico, e, ao contrario, organizem seus trabalhos a partir de seus materiais próprios, em associação à teoria. Nesse caso o que se faz necessário é identificar que mesmo que a frase coreográfica seja algo de um nível mais complexo que o passo, ela não precisa ser obrigatoriamente considerada como uma forma de terceiridade.

A terceiridade determina os fenômenos organizados por leis gerais, e esse não é um paralelo identificável em dança: as coreografias não são regidas por regras de funcionamento entre seus elementos, mas sim por questões que os autores envolvidos colocam a suas obras. Não há uma gramática coreográfica, uma associação funcional obrigatória que se identifica entre os elementos da dança. Mesmo que certos princípios derivados de estilo de um ou outro criador possam ser identificados aproximadamente como regras gerais a seus trabalhos, não são leis, não são condições imprescindíveis ao desenvolvimento de seus trabalhos, nem, sobretudo, da dança como um todo.

Assim, em dança, a terceiridade só se apresenta em noções de repertório e estudo metodológico de criação, como, por exemplo, no ballet clássico, em certos períodos em que era possível identificar os formatos aceitos,

as regras composicionais, por exemplo, na estrutura do grand pas-de-deux estabelecida por Marius Petipa, e seguida por muitos outros criadores como forma padrão de construção, como se ela obrigasse a formatação das danças a dois e como se, sem ela, não fosse possível fazer sentido e transmitir os conteúdos da dança.

Porém, esse não é o caso em questão. A dança contemporânea, marcada pela abertura de possibilidades do moderno, foge a regras de formação. Ao discutir a associação dos passos em frases coreográficas, tem-se novamente um evento de secundidade: um existente concreto, realizado, mas não regido por sistemas de leis, como seria o caso de terceiridades.

Dessa forma se ilustra que a transmissão de significados na dança contemporânea vem de sistemas que privilegiam em sua apresentação a primeiridade e a secundidade em detrimento à terceiridade. Os fundamentos dos signos de dança podem, sob essa ótica, ser interpretados como qualissignos, quando forem discutidas suas qualidades imanentes, e como sinsignos, quando forem discutidas suas associações em frases.

O Objeto do Signo em Dança

Uma das discussões apresentadas no Capítulo Dois foi a da classificação dos signos a partir de seus elementos formadores. Nesse esquema, agora foi apresentada a questão quanto ao fundamento do signo, e o que segue é o comentário quanto ao seu objeto e as divisões que são possíveis a partir dele. O signo é uma relação de representação e mediação que se estrutura a partir de um objeto, que causa um fundamento, que por sua vez provoca um interpretante na mente de um intérprete, quando este entra em contato com o fundamento. Assim, novamente, nota-se que a relação entre o objeto e o interpretante é uma relação mediada pelo fundamento do signo, de forma que o objeto não chega diretamente ao interpretante, e sim através de sua representação.

Como foi, então, exemplificado, o objeto é algo que vai além daquilo que é apresentado. Ao apontar para uma árvore e dizer "árvore", alguém está usando o fundamento, que é a palavra "árvore" para representar a árvore para a qual aponta, seu objeto imediato. Porém, ao fazer isso, a pessoa também está indicando outras coisas: qual a necessidade de identificar aquela árvore naquele momento, por exemplo. Essas outras coisas - os arredores da representação em questão - são o que constitui o objeto dinâmico desse signo. Essa distinção entre os dois tipos de objetos já havia sido introduzida no segundo capítulo e aqui se retoma sob este outro exemplo.

Em dança, como localizar o objeto? Há o fundamento e o contato direto com ele. Mas ele é fundamento de que? O que ele representa? Em dança o objeto é uma questão bastante em aberto. E talvez apenas o coreógrafo tenha para si os significados completos daquilo que intenta representar. O público pode ser guiado por indicações, sugestões que venham, por exemplo, dos elementos para-coreográficos, como o título, a música, o programa, e que ajudem a cercar no fundamento os indícios de seu objeto, mas questionar o objeto em dança é diretamente questionar as possibilidades de representação dessa linguagem. Há algo sendo dito, através desses movimentos, e é preciso desvendá-los para entender o que está sendo representado.

O que aponta para um paradigma de apresentação do objeto que demanda a realização do signo em sua interpretação para concluir uma construção significativa. Explicando melhor, o objeto dinâmico do signo (todo o entorno das significações intencionadas pelo signo, que apenas está claro para o coreógrafo, aquele que propôs as ideias da criação e realização do espetáculo e as estruturas pelas quais os bailarinos apresentam ao público suas propostas) não pode ser previsto por aqueles que assistem à obra sem o acesso a ela e sua interpretação. O entendimento do Objeto Dinâmico é um processo imprevisível, e que depende da realização dos interpretantes do processo sógnico da obra coreográfica. Apenas durante a sua interpretação será possível entender algo

sobre ela, e apenas com esse entendimento poderá ser discutido aquilo que ela intenciona representar, num paradigma de Objeto Dinâmico Imprevisível, que já havia sido nomeado no capítulo dois.

A Representação do Objeto no Signo em Dança

Quais os tipos de relação possíveis no esquema de representação do signo em dança, ao levar em conta o seu objeto? Peirce classificou os signos quanto a seus objetos, como foi apresentado no segundo capítulo, em Ícones, Índices e Símbolos. Os símbolos são representações que se associam a seus objetos por meio de convenções, tal qual as palavras, e aparecem em dança, por exemplo, nos elementos de codificação do gesto desenvolvidos na dança clássica, em que uma forma de colocar a mão próxima ao rosto indique que a pessoa de quem se fala é bonita, ou que um certo gesto represente um convite a dançar, uma promessa de amor, e assim por diante.

Os ícones se relacionam a seus objetos por semelhança e aparecem, por exemplo, nas formas de pantomima, em que uma ação imitativa designa a ação que ela representa. Em certas coreografias clássicas há momentos em que uma personagem reconta aquilo que se passou, através de estruturas de pantomima para que o público e as personagens a quem ela conta os fatos entendam o que eles sejam.

Porém, na dança contemporânea, e mesmo na dança clássica, fora desses momentos de representação direta, existe uma grande quantidade de movimentação que é realizada com o intuito de representar, mas sem uma associação visual ou sistemática daquilo que é representado. Por exclusão, se a representação não é icônica nem simbólica, ela deveria se encaixar na categoria do Índice. No índice, o signo se associa ao objeto numa relação existencial por ser algo diretamente afetado por ele. Peirce (1994 CP 2.230) apresenta esse exemplo como se, no índice, o signo fosse um pedaço arrancado do objeto e juntos eles representassem um todo, ou parte de um todo.

A construção da dança a partir das intensões de representação de seu criador parte dessa relação existencial. O corógrafo, ao escolher tais e tais combinações de movimentos para representarem tais e tais conteúdos está propondo que, o público, através daquilo que é apresentado (as combinações), chegue aos conteúdos. Ou seja, a proposta coreográfica de transmissão de sentido através do movimento é uma proposta indicial, pois prevê uma associação direta daquilo que é apresentado com aquilo que ele representa, para que ocorra a formação de um caminho de interpretação do signo.

Quando se discutiu no segundo capítulo o aspecto da chamada preferência pelo iconismo – a visão de que na arte predominam os ícones – o ponto que se entendeu levantar foi justamente o das formas de classificação possíveis, com a defesa de que é preciso analisar niveladamente o material com que se trabalha. Como apresentado, existem fatores de primeiridade atrelados à representação da dança – diversos e fundamentais para a concretização dessa comunicação – porém, pular a análise em seus diversos níveis e identificar automaticamente essa primeiridade como o ícone é o um exercício de manipulação teórica que não se deseja aqui replicar.

Essa primeiridade apontada tão insistentemente ao signo na arte frequentemente parte das percepções que são geradas pelos signos: as impressões e as qualidades que o signo, na sua interpretação, cria para aquele que o interpreta. Quando se discute o efeito do signo na mente dos intérpretes, não está sendo discutido em primeiro plano o seu fundamento, tampouco seu objeto, e por isso o ícone seria uma percepção leviana. O que se discute nesse caso é o Interpretante que se forma, como um interpretante de incerteza, de possibilidade, de qualidade, de primeiridade.

A Construção do Interpretante no Signo em Dança

O Interpretante é o efeito que o signo causa na mente do intérprete. Terceiridade do Signo, é a completude dos processos de interpretação,

dependente de seu fundamento e, sobretudo, da interação entre ele e algo que o interprete. As discussões sobre linguagens computadorizadas e matemáticas identificariam as possibilidades de intérpretes não humanos de signos. Em dança o público que assiste à obra, bem como aqueles que a realizam, são intérpretes tradicionais (ou seja, humanos: são pessoas em contato com pessoas), numa forma de transmissão bastante clássica. Assim, quando se simplifica o intérprete dos signos da dança, sendo ele referido simplesmente como pessoas (indivíduos, plateias ou públicos), o recorte que se apresenta é precisamente aquele identificado nessa forma artística, e não pretende significar uma supressão das outras formas e apresentações possíveis do intérprete, apenas apresentando uma primeira nivelção do interpretante da dança: ele é gerado na mente humana. Ao que se juntaria a observação de que o interpretante poderia ser sujeito aos estudos psicológicos e neurológicos de seu ambiente de formação – a mente humana – estudo que, mesmo interessante, não faz parte desta pesquisa.

Conforme apresentado no capítulo dois, a classificação dos signos segundo os seus interpretantes gera três tipos de signos (PEIRCE, 2.250-252): o Rema, o Dicente e o Argumento. O Rema é uma possibilidade interpretativa – ele é entendido como representando um ou outro tipo de objeto possível. O Dicente é, pelo seu interpretante, algo de existência real, incluindo um ou mais Remas em sua estrutura, por exemplo uma frase. O Argumento é um signo de razão, uma propriedade geral, uma lei, uma regra.

Quando se discute a imanência da primeiridade do signo na dança, ela está, sobretudo, associada ao Interpretante dele. Dado que o signo representa o seu objeto a partir de uma associação existencial entre eles, e que a interpretação que ele gera é a interpretação das possibilidades de significação desse signo, seu interpretante será tendenciosamente um Rema, uma possibilidade de interpretação a ser ou não realizada.

Existe outra divisão dos Interpretantes entre Imediato, Dinâmico e Final. O Interpretante Imediato é o efeito que o signo está apto a produzir, independentemente de sua relação naquela interpretação, o sentido, a acepção. Por outro lado, o Dinâmico se refere ao efeito produzido naquela determinada interpretação, é seu Significado. O Interpretante Final é o efeito que o signo geraria, se o seu processo de interpretação fosse levado até os últimos graus, sua Significação. Em Dança, encontra-se o Interpretante Dinâmico naquilo que o público entende do que é apresentado, e o Interpretante Final (que é uma construção especulativa, já que o processo de significação não será necessariamente esgotado, mas posto em continuidade até certo ponto) estaria ligado ao que foi apresentado na seção anterior deste capítulo como o nível da Análise Crítica.

Porém, nessa forma de comunicação interpessoal tão particular, tão dependente, encontrar uma noção de Interpretante Imediato é bastante complicado. Identificar quais os sentidos que uma frase coreográfica seja inerentemente capaz de produzir pode ser uma proposta sem bons resultados. Ao pensar nessa definição de sentido, como a acepção, o que se encontra é uma predeterminação da interpretação possível de um signo. Quando o signo em questão é uma palavra, essa dificuldade é diminuída: os legissignos, por representarem a partir de uma lei ou regra, têm suas definições e interpretações imediatas cercadas precisamente pelas leis e regras que o regem. Em signos menos direcionados, de interpretação mais aberta, talvez não seja possível apontar tão certamente a ideia do sentido.

Na frase coreográfica, encontram-se os significados que forem interpretados e os significados que forem propostos, no entanto, não há garantia de associação direta entre uns e outros, nem formas de suposição que validem associações diretas. Apenas nas situações de realização e interpretação real acontecendo de uma obra é possível encontrar significado nos signos da dança. Esse paradigma de um Interpretante dependente mostra as estruturas da

interpretação da Dança, profundamente ligadas ao seu meio de realização, coreógrafo- intérprete- público, ou, como seria proposto nos esquemas de modelos de comunicação tradicionais, emissor- canal- receptor.

Essa profunda associação da comunicação em dança a elementos da Semiótica foi obtida através do estudo dos fundamentos da ciência dos signos, aplicados a casos de interpretação coreográfica que foram, num primeiro momento, responsáveis pelas hipóteses iniciais apresentadas no capítulo dois e desenvolvidas neste capítulo, com base em suas características e propriedades particulares. Em nenhum momento, reitera-se, foi tentado elaborar um equivalente do edifício semiótico que se replicasse para a dança com novos nomes e novas categorias. Diferentemente, a investigação aqui proposta foi, a partir dos materiais trabalhados, encontrando equivalências e relações de associação pertinentes.

Na sequência, antes do capítulo final deste trabalho, que apresenta o estudo diretamente relacionado entre os elementos que – até este ponto – foram apresentados separadamente (a obra e a teoria que a discute), este capítulo propõe alguns tópicos finais de esclarecimento. Entre estes últimos assuntos está uma pequena discussão da obra coreográfica enquanto estrutura sígnica, que se oferece como uma justificativa da aplicação prática do que foi teoricamente até o momento apresentado. Finalmente, antes de partir para as análises, o texto deste capítulo se encerra numa retomada dos elementos e níveis que foram apontados e demonstrados, facilitando a continuidade da proposta deste trabalho.

3.3. FORMAS DE INVESTIGAÇÃO: A PARTIR DOS NÍVEIS E ESTRUTURAS

A Relação Coreográfica como Relação Sígnica

A sugestão (CRYSTAL, 1997, p. 403) de que a linguagem pudesse ser estudada num domínio (mais abrangente que o da linguística) receptivo dos questionamentos de todos os tipos de sistemas de signos, a Semiótica, já havia sido apontada no capítulo um deste trabalho. Bem como as discussões e justificativas de que a Dança possa ser entendida como uma Linguagem. Uma vez estabelecidas as razões do entendimento da dança como linguagem e sua possibilidade de estudo através da semiótica, foram apresentados os elementos desse estudo, as estruturas metodológicas da proposta desenvolvida, seguidas das estruturas investigativas que serão levadas a análise.

A pesquisa originada dessa sugestão de possibilidade de análise revelou uma profunda associação entre o objeto e seu meio de estudo proposto, dança e semiótica. Começando pelo desenvolvimento tripartido dos estudos, e a relação entre três itens, tão preciosa à semiótica, que se opõe fundamentalmente ao binário, ao pensamento oposicional, trabalhando sempre num nível relacional. A relação tripartida na arte, seja ela autor- texto- leitor, ou coreógrafo- bailarino- público (JORDAN; THOMAS, 1998, p. 246), mimetiza a estrutura das Categorias peirceanas, e da formação do signo (primeiridade- secundidade- terceiridade, fundamento- objeto- interpretante).

Ainda mais relevante, a importância de não segmentar a obra em dois (como o tradicional semiológico: significante- significado) aponta sobremaneira para a importância do terceiro, da mediação, da interpretação. No caso da dança, representada claramente pelo público. Toda a proposta de uma construção semiótica das artes da cena depende da consideração dessas artes em seus momentos de acontecimento, de realização, a cena em cena, em contato com seus públicos (COELHO NETTO, 2010, p. 91). Porque apenas diante de um

público existe comunicação na dança (e nas artes do espetáculo). Apenas quando realiza um interpretante – e para tanto é necessário um intérprete – o signo (ou a relação sógnica) está formado completamente, em seus três níveis de relação, pois o signo depende de ser tido como tal para se realizar. De forma que não existe signo ignorado: se ele não é levado em conta, se ele não é interpretado, se ele não gera interpretante, ele não é signo. É uma potência, mas não um signo. A semiótica se preza ao estudo dos signos, e para tanto, seus momentos e formas de significação são profundamente essenciais.

Na Dança, esse “não ignorar”, esse realizar o signo completamente, depende sobretudo de uma disponibilidade do público. Não apenas corporal, não se trata de uma disponibilidade física – ir ao teatro e olhar a obra, e sim de uma disponibilidade mental, intelectual: se dispor a tomar aquilo que é apresentado como signo. Nessa relação, aquele que constrói os signos, no caso o coreógrafo, também tem um papel fundamental, por ele ser capaz de estimular seu destinatário à interpretação (ECO, 2002, p. 14), mas as convenções culturais do intérprete também serão colocadas em verificação durante esse processo de construção da interpretação. O público, ao se questionar o que entender daquilo que é apresentado e, o que daquilo que é apresentado pode ser interpretado ou entendido, também trabalha ativamente para a concretização do potencial dos signos na dança.

Essa função estética da comunicação frequentemente se apresenta numa estrutura de imprevisibilidade e de autoria mista, ora o emissor, ora o destinatário colaborando na continuidade do processo de semiose (ECO, 2002, p. 233). Sem acesso direto ao emissor – o público tem a sua relação com o coreógrafo mediada pela coreografia e pela realização desta oferecida pelos intérpretes, dependendo então, em grande nível, de sua própria capacidade de interpretação – que aqui foi nomeada no nível da Percepção Comparativa – para aceder a um entendimento da obra. Dessa forma, o procedimento empregado pelo

intérprete é o que Peirce (2010, p. 161) chama de Observação Colateral, a familiaridade com aquilo que o signo denota.

Essa noção de familiaridade apela tanto para a constituição de um nível de capacidade de Análise Crítica, como para a natureza da representação proposta e possível pelos signos, já que estes precisam se articular de forma a sugerir – pelos meios que conseguirem – os caminhos da continuidade da semiose, da interpretação, da construção e compreensão do significado. Essa necessidade de indicação, de associação entre aquilo que se vê e o que é que aquilo representa, reforça a proposta apresentada da compreensão do signo em dança como indicial, como parte de um existente para o qual ele aponta e do qual é parte (SANTAELLA, 2002, p. 20). Sobretudo devido à associação direta que existe e persiste, em dança, entre a forma de apresentação de conteúdos – os corpos dos bailarinos – e a forma de interpretação e entendimento desses conteúdos – os corpos da plateia.

O que retoma os níveis do Contato Virtual e do Corpo Território, apresentados anteriormente, como grandes modos da comunicação da dança como linguagem, que se instaura num entre-corpos inteiramente concreto: à parte as discussões sobre a efemeridade das formas artísticas, em dança sempre se conta com a concretude do humano, a concretude dos corpos que se expressam. “por ser expressão, a linguagem é fala; por ser representação, a linguagem é realidade objetiva; por ser comunicação, a linguagem é ‘casa’, onde moram e convivem seus usuários” (BUZZI, 1995, p. 220), na utilização daquilo que Navas (2009) chamou de dança-mídia: a dança como a forma de apresentação dos conteúdos dos corpos-territórios.

Essa associação que o contato virtual provoca é o que permite a identificação dos públicos com os bailarinos e, a partir daí, a compreensão das possibilidades comunicativas da dança. Por extensão, o corpo que dança se torna ícone do corpo que assiste: os dois estabelecem entre si uma relação existencial,

um se apresenta como parte de um todo – o Humano – que inclui o outro. O bailarino dança para a plateia, mas ao mesmo tempo com a plateia – posto que dela prescinde a realização dessa arte –, e também por ela (NAVAS, 2010) – ao executar aquilo que o público não está executando, porém o mostrando como parte da existência concreta, do real humano partilhado.

Um dos riscos de tão imediata associação é a recorrente hiperinterpretação daquilo que é apresentado. Como não é possível limitar ao intérprete aquilo que deve ser tomado como significativo e aquilo que não, no palco, para o público, tudo é passível de significação. Dessa forma, falhas, limites corporais, alterações da coreografia, e grande quantidade de conteúdos não preparados para a comunicação (como identificado no primeiro capítulo deste trabalho), passam a comunicar. E esse processo não se limita ao corporal e ao Contato Virtual, mas aos elementos todos que completam o espetáculo. O processo que Ubersfeld (1996, p. 25) identificou como *ressemantização* é uma característica perene do teatro que ilustra que os signos, mesmo acidentais, se oferecem como perguntas ao espectador, que poderá passar a buscar por respostas.

Esse deslimite das linguagens da cena responde diretamente a uma característica particular dessas linguagens que Prieto (1975, p. 120) chama de *musicais*, entre elas a própria música, mas também os aspectos de encenação do teatro, as artes plásticas não-figurativas e a dança. Estas artes possuem uma diferença notável quanto à linguagem oral/ escrita por não possuírem uma organização simbólica de sua apresentação: a língua é composta por palavras, símbolos determinados que possuem associações imediatas a existentes concretos, e que se estruturam composicionalmente de forma fracionada, isto é, possuem estruturas mínimas (na fala, os fonemas) que se associam de forma a compor unidades de significação (as palavras), que possuem significados dados, atribuídos em caráter simbólico, de lei.

Em oposição, as artes musicais não possuem estruturas mínimas tais quais os fonemas ou as figuras, e a própria busca por unidades de significação, como já discutido nesse capítulo, é trabalhosa e, apesar de encontrar resultados e respostas, não encontra os esquemas associativos morfossintáticos da Linguagem Oral, que permitem a compreensão simplificada das regras de apresentação e composição dos signos dessa linguagem.

Porém, conforme discutido desde o primeiro capítulo deste trabalho, a compreensão de que a Linguagem da Dança se estrutura de forma diferente da Linguagem Oral não pode ser dada como impedimento nem do aceite da Dança como Linguagem, nem do estudo dessa linguagem e de suas formas de estruturação, precisamente o trabalho que aqui tem sido apresentado. A inserção da Semiótica como amparo teórico desta pesquisa cumpre o papel de oferecer uma forma de abordagem do material estudado que não o trate com discriminações quanto às suas formas de origem e outros possíveis esquemas modelizantes primários, se oferecendo como uma ciência inclusiva, que permite o tratamento de todas as linguagens a partir de suas estruturas ímpares de construção, produção, organização e compreensão de signos.

Dentro dessa abordagem da pesquisa, o que se identificou foi precisamente que existe uma construção semiótica tradicional dos signos em dança. Tradicional posto que se insere no cerne da teoria semiótica, nenhuma relação sendo necessária de se estabelecer com outras linguagens para justificá-la. O que se encontra é uma replicação da relação tripartida entre fundamento, objeto e interpretante, na dança.

Sob essa ótica, a própria relação coreográfica é uma relação sígnica: o bailarino é o meio de apresentação da coreografia, que é fundamento dos conteúdos que o coreógrafo deseja transmitir; estes serão compreendidos pelo público através dos interpretantes que forem formados em suas mentes, a partir do contato virtual estabelecido entre bailarinos e públicos, numa relação icônica.

Os Elementos de Análise

Uma vez estabelecidas ao longo deste trabalho todas as justificativas que se apresentaram para a construção de tal empreendimento analítico da dança, bem como as metodologias que guiaram o desenvolvimento dessa abordagem, e, finalmente, seus níveis e elementos de estudo, o capítulo final desta pesquisa se dedica, conforme já anunciado, ao estudo desses elementos, dentro de suas justificativas, frente a objetos concretos de trabalho: cenas de uma obra coreográfica determinada. Ainda, antes de proceder a essas análises de caráter demonstrativo, cabe retomar, uma última vez, as estruturas investigativas deste trabalho, que foram discutidas desde o segundo capítulo e elaboradas anteriormente neste terceiro capítulo.

Primeiramente, o proposto foi a análise da Dança a partir da Teoria das Categorias e, portanto, sua compreensão dentro das estruturas de Primeiridade, Secundidade e Terceiridade. A um primeiro tempo, isso reverberou na divisão dos três momentos de desenvolvimento da Dança, a **Concepção**, a **Produção** e a **Apresentação**. Dentro da Apresentação, o que se identificou foram os três níveis de percepção, o **Estilo**, a **Obra** e a **Experiência Estética**, esta subdividida em **Estesia**, **Resposta Corporal** e **Análise**, e este último nível em três gradações, a **Experiência Pessoal**, a **Percepção Comparativa** e a **Análise Crítica**.

Dentro da discussão da Apresentação, ainda foram trabalhados mais alguns subníveis. Posto que o Espetáculo é composto por diversos elementos, o elemento que se trabalhou aqui foi aquele que distingue a Dança das demais linguagens, na proposta de isolar aquilo que à dança é particular: a coreografia. Entendendo o nível do Estilo como o **Estilo Coreográfico**, foram identificados três subníveis: a **Movimentação**, o **Corpo Território** e o **Contato Virtual**. Da mesma forma, quanto ao nível da Obra, ao se tratar da coreografia o que se encontra é a **Partitura Coreográfica**, que se divide na seguinte tríade: **Subníveis Estruturais**, **Passos** e **Frases Coreográficas**.

A estrutura apresentada, então (que é visível no Anexo 1 de forma diagramática), propôs três gradações dentro do nível da Apresentação. A primeira dessas gradações identifica as formas como o espetáculo é apreendido (Estilo / Obra / Experiência Estética). A segunda dessas gradações mostra os níveis de apresentação dos conteúdos dentro de cada uma das categorias imediatamente superiores (Movimentação, Corpo Território, Contato Virtual / Subníveis Estruturais, Passos, Frases Coreográfica / Estesia, Resposta Corporal, Análise). A terceira e última das gradações é um desenvolvimento do nível da Análise, que se propôs a localizar o caminho da semiose dos Interpretantes na Dança, traçando desde a **Experiência Pessoal** até a **Análise Crítica**, passando pela **Percepção Comparativa**.

São esses os níveis em que a investigação prática desse trabalho se desenvolve e é ilustrada no quarto capítulo. Porém, esse não é um trabalho apenas de nivelamento da compreensão da Linguagem da Dança, mas, sobretudo, de identificação de suas estruturas de funcionamento. Essas estruturas foram discutidas nas hipóteses iniciais apresentadas no segundo capítulo e na segunda seção do terceiro capítulo, e formam um conjunto de compreensões das particularidades dos signos na dança que foram apontadas ao longo da pesquisa.

Foi identificada a **frase como fundamento do signo coreográfico**, na busca por uma unidade de significado que possa ser tomada como básica, o mais próximo do mínimo que foi possível chegar, ainda carregando conteúdos. Foi discutida a **imprevisibilidade do objeto dinâmico**, a dificuldade de se estabelecer os entornos daquilo cuja representação é intencionada, quando não há um acesso completo à concepção da obra, nem uma forma de controlar o que é tido como significativo ou não na interpretação do que é apresentado: o objeto parece escapar a predefinições e a cerceamentos.

Na busca da estrutura que o signo coreográfico apresenta entre aquilo com o que se toma contato e aquilo a que ele se reporta, foi indicada a

representação do objeto como indicial. Fator até simplista da representação do signo em dança, porém imprescindível de mencionar, é a constância do **Intérprete Humano**, que tem por consequência a **formação do interpretante na mente humana**. O Interpretante, que foi apresentado sob um paradigma de **Interpretante Dependente**, também levanta características da **observação colateral**, da **formação de signos acidentais**, da **ressemantização** e **hiperinterpretação**. Finalmente, a todo o trabalho aqui desenvolvido, subjaz o conceito apresentado no primeiro capítulo de **hipocodificação**, a noção de um código comunicativo (perenemente, talvez) em construção.

Assim, elaboradas, desenvolvidas, justificadas e, finalmente, retomadas, as estruturas investigativas dessa pesquisa, num último agrupamento de palavras-chave que se preza a deixar frescos na mente os vários conceitos que foram elaborados, é possível proceder à exemplificação da análise do objeto de verificação que acompanhou o desenvolvimento dessa pesquisa, enquanto estudo de caso: o espetáculo *no Singular*, de Henrique Rodovalho para a Quasar Cia de Dança, foco central do quarto e último capítulo deste trabalho.

Capítulo Quatro

ESTUDO DE CASO:

OS ELEMENTOS DA LINGUAGEM DA DANÇA DE RODOVALHO

4.1. NO SINGULAR, UMA OBRA E SUA PROPOSTA

Este capítulo final propõe a apresentação e discussão dos elementos característicos à linguagem da dança que foram indicados teoricamente ao longo deste trabalho, frente aos exemplos concretos retirados da coreografia *no Singular*, de Henrique Rodovalho para a Quasar Cia de Dança. O texto se estrutura em subdivisões a partir dos elementos em discussão, e as referências ao espetáculo tratam de recortes do todo da obra.

Esta obra foi criada em 2012 a partir do convite feito pela professora – e então Consultora – Prof^a. Dr^a. Cássia Navas para a companhia integrar a Plataforma Internacional Estado da Dança (que assina a coprodução do espetáculo), um projeto da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, com gestão da OS da Cultura APAA (Associação Paulista dos Amigos da Arte), apresentado no Teatro Sérgio Cardoso (São Paulo – SP). A proposta que o coreógrafo e diretor artístico levou a cabo foi a da discussão das formas de comunicação atuais, com grande quantidade de referências à hipermídia, navegação online, redes sociais, e recontextualização de informações.

O espetáculo é dividido em 21 cenas, que podem ser melhor visualizadas nos anexos desse trabalho: o Anexo 3 apresenta a Decupagem do Espetáculo, com o descritivo de cada uma das cenas, suas identificações temporais e um guia fotográfico delas, enquanto o Anexo 4, o DVD, inclui o

espetáculo na íntegra e os trechos dele que são mencionados ao longo das análises deste capítulo.

A cenografia do espetáculo propõe inicialmente uma totalidade preta, que vai sendo manipulada por um cenógrafo em cena, que adiciona pequenos quadrados prateados a esse cenário, compondo uma rede ao longo de todo o tempo da obra. Esse cenário é, portanto, variável a cada apresentação, quanto a sua forma final, mesmo que o princípio usado a cada récita não se altere. Esse primeiro aspecto visual já discute uma das questões caras ao espetáculo: a proposta da experiência individual. A vida contemporânea, tal qual a navegação na internet, mesmo que partindo de elementos e conteúdos comuns ou disponíveis a todos, é uma experiência particular, guiada pelo indivíduo e pelos usos que ele faz de suas possibilidades, recursos e interesses.

Rodvalho ocupou com coreografia a entrada da plateia, também. Três bailarinos dançam essa coreografia, a cada nova aparição com uma caracterização diferente nos figurinos, apresentando uma cena curta que se repete algumas vezes enquanto o público entra na sala de espetáculo e espera o início da obra. Assim, a obra é expandida para seus entornos, para fora dos limites do espetáculo em si. Não só aquilo entre o anúncio e as palmas do final é a obra, mas toda uma rede de significação que se constrói antes e depois do espetáculo.

Essa própria noção foi ampliada pelo coreógrafo com a proposta batizada de #igualaquasar. Antes da estreia da coreografia, Rodvalho criou um vídeo, postado online, no qual ele ensina um trecho desse espetáculo, chamado Passo a Passo. No vídeo ele convida o público a aprender a coreografia para, num momento do espetáculo, dança-la junto da companhia. A resposta do público, bem como a observação da imprensa, foi grande. O coreógrafo estava abrindo uma proposta de participação em seu espetáculo, além de revelar de antemão um trecho da obra, antes da estreia.

Assistindo ao vídeo e copiando a Quasar, o público estava refazendo um processo já bastante comum no meio da dança e da música, a reprodução coreográfica. Procedimento da cultura pop, diversos indivíduos aprendem e executam coreografias, sobretudo vindas de videoclipes e shows. Todo esse processo de aprender a coreografia e torna-la algo próprio, refazendo-a com o seu jeito pessoal, é retomado pela proposta de Rodovalho, tanto no Passo a Passo, como em outros momentos de *no Singular*, que apresenta diversas vezes coreografias que se repetem.

Já no anúncio do teatro para a plateia veem-se dois bailarinos que executam uma coreografia, um atrás do outro, como se o de trás copiasse o da frente. Eles refazem algumas vezes esse trecho, são interrompidos pelo trio que dançou durante a entrada da plateia, que, dessa vez, continua a coreografia, e depois a dupla retoma a coreografia “aprendida”, chamada pela companhia de Sem Patins, porém também continuando-a. Ao mesmo tempo em que os dois dançam se imitando, em outro foco outros cinco bailarinos aparecem, um por vez, executando a mesma coreografia, porém em interpretações e personagens diferentes. A discussão neste ponto é a mesma que o coreógrafo sugere no vídeo do Passo a Passo disponibilizado no youtube: ele ensina uma coreografia e depois cada indivíduo pode brincar com ela e torna-la sua.

Esse princípio de reprodução alterada, particularizada, é retomado ao longo de todo o espetáculo. Tal qual na internet, as informações, apresentadas em diferentes contextos ou experiências de navegação, ganham variabilidade de tons e significação. Numa outra cena há quatro bailarinos que dançam a mesma célula coreográfica, porém em tempos e tensões particulares; na cena que a companhia chama de Slow há duas bailarinas que fazem uma coreografia repetida duas vezes seguidas ao som de trilhas sonoras distintas, chamando a atenção para o quanto o contexto interfere naquilo que se entende daquilo que é visto.

Outro grande exemplo de repetição e reprodução é a coreografia Recanto, que tem um casal dançando com diversos levantamentos e carregamentos, a partir de alças da roupa da bailarina que permitem que ela seja içada para o ar e arremessada pelo espaço. Essa coreografia aparece na primeira metade do espetáculo, com um casal, e volta a ser apresentada, com a mesma música, mas com um outro casal e outra interpretação, próximo ao final da obra. Grande experimentação do coreógrafo, Recanto 2 (como aqui é chamada a versão da repetição da cena) passou por diversas alterações até o estágio em que está no vídeo completo do espetáculo. Nos vídeos dos trechos constam duas outras versões da repetição de Recanto, que foram abandonadas. Na primeira delas, uma versão de ensaio, anterior à estreia, o casal de Recanto ficava em cena, assistindo ao casal de Recanto 2, e duas músicas eram usadas, a música da primeira versão e uma segunda. Porém, na versão que foi apresentada na estreia da obra, o segundo casal dançava a mesma coreografia, com uma terceira música, diferente da primeira, porém da mesma cantora, com uma aparição do primeiro casal no início da coreografia.

Finalmente, depois da temporada de estreia, o coreógrafo removeu a presença do primeiro casal, mas trouxe de volta a música da primeira versão de Recanto, alterando a execução do casal, que usa a suspensão do movimento durante a coreografia, ficando a dupla congelada por certos períodos da coreografia. Essas alterações sugerem uma relevância dada pelo coreógrafo para essa repetição e para o significado que ela carrega consigo, e a constante tentativa de retrabalhar o espetáculo para melhor apresentar aquilo que ele propõe.

Como já mencionado, essa resignificação de coreografias é intensa em *no Singular*. A própria coreografia que a dupla de bailarinos dança como se aprendessem um do outro é uma coreografia que Rodovalho empresta de outro espetáculo seu, *Tão Próximo*, de 2010, então chamada Carão. E esta não é a única coreografia a vir de outro espetáculo. Em *no Singular*, há uma coreografia à

qual a companhia se refere como Duo Só (por ser retirada do espetáculo *Só Tinha de Ser Com Você*, de 2005). Essa coreografia também passou por modificações, tanto em seu espetáculo original, como na sua nova versão. No espetáculo de 2005 ela era dançada com uma música, Retrato em Preto e Branco, e depois passou a ser dançada com outra, Por Toda Minha Vida. Ao ser trazida para *no Singular*, ela manteve a última música, porém foi usada uma versão desta na voz de outra cantora. Porém, após a temporada de estreia, o coreógrafo alterou a música da cena, ficando o movimento executado como a única ligação possível com o espetáculo de 2005.

Dentre o público, existe certamente a possibilidade de indivíduos que acompanhem o trabalho da companhia e sejam capazes de reconhecer as cenas vindas de outros trabalhos. Porém, dada a falta de outros elementos que ajudem a associação, o procedimento torna-se mais complexo e de difícil realização. A única fonte de referência é a movimentação, que, no caso do Duo Só, é bastante característica do trabalho da segunda fase da Quasar e identifica um período bem delimitado e oposto ao que foi feito e apresentado em *no Singular*, que tem movimentação visualmente diferente daquela de *Só Tinha*, o espetáculo mais antigo sendo focado principalmente em movimento contínuo por estímulo, predominantemente a partir do centro, e com preenchimento de vazio, com os bailarinos trabalhando no espaço negativo um do outro, enquanto o espetáculo mais recente trabalha com movimentos pelas extremidades, normalmente em posicionamentos refletidos, e portanto opostos ou desdobrados em eixos (ROCHELLE, 2013c).

Dessa forma, mesmo sem a referência exata, completa, da origem dessa coreografia deslocada, ela pode ser de fato percebida como uma cena deslocada, dada sua diferença estética do conjunto. Sobretudo, no que diz respeito à criação desse espetáculo, da participação dos bailarinos/ intérpretes no desenvolvimento das coreografias, procedimento que Rodovalho mencionou em diversas entrevistas ao falar do *no Singular* e que, anteriormente, não era tido

como padrão da companhia, que trabalhava muito mais a partir da proposta coreográfica dele.

Para criar o novo espetáculo, Rodovalho abre o espaço das influências dos corpos, tema que também é bastante abordado pelo próprio espetáculo, em algumas cenas em que notam-se formas de culto ao corpo e exibicionismo. Temática que se apresenta intimamente ligada ao objeto da obra, as novas mídias e redes sociais, onde as pessoas se apresentam, se reconhecem e se encontram através de fotos, registros de seus corpos, de forma que o corpo, a aparência, ganha posicionamento privilegiado e de grande importância nos relacionamentos interpessoais. Nessa relação, algumas coreografias de *no Singular* discutem o corpo, a observação do corpo e o desejo pelo corpo, com cenas em que bailarinos tiram parte da roupa, se tocam, se comparam e se exibem, numa discussão desse clichê da vida social contemporânea.

O trabalho com clichês também aparece na cena que a companhia chama de Telefone. Trata-se de uma sequência de movimentos, associados a frases de efeito, palavras em moda e outros clichês orais e chavões. A sequência começa com um movimento, e então ele é repetido e mais um é adicionado. Na repetição seguinte outro será colocado junto, e assim por diante. Cada bailarino é responsável pela colocação de um desses chavões, e a cada novo que é apresentado, o bailarino fica num *loop* de repetição dele até que a sequência, repetida pelos outros, chegue no mesmo ponto, e eles passem juntos para o próximo, que será então repetido, no mesmo processo.

O tema da repetição perpassa a obra toda, de diversas formas. Repetição de termos, de cenas, de coreografias, de referências, de gestos. Associação curiosa ao se discutir o virtual, a comunicação, o social, tão preenchido de repetições, seja em seus temas, seja na forma de existência do digital (as repetições e variações de 0 e 1). Dessa forma, *no Singular* consegue integrar o particular da Quasar – sua movimentação específica – junto do comum

da dança – o contato, a comunicação – tanto quanto integra o particular de seus temas com o comum do entendimento deles. Entre o público e o privado, o exclusivo e o geral, entre a experiência pessoal e o todo disponível, reside a singularidade desse espetáculo.

Apresentada a obra, seus propósitos e temas, bem como algumas de suas cenas um pouco mais elaboradamente, o texto continua com a análise dos elementos da dança como linguagem em suas situações de realização no espetáculo em questão.

4.2. MICROESTRUTURAS DO FUNDAMENTO DO SIGNO COREOGRÁFICO

Num nível de primeiridade, se propõe esta questão inicial quanto ao signo na dança: o que é que representa. Não a sua interpretação, aquilo que ele representa, mas qual é o signo em questão, qual é a unidade que carrega sentidos, com a qual o espectador toma contato e partir da qual se inicia a semiose. A discussão apresentada anteriormente nesta dissertação identificou os subníveis estruturais da dança, os passos e as frases coreográficas, como divisões menores do que cada cena, ou do que a coreografia como um todo – a obra.

Tomando um exemplo prático, na cena Slow [Anexo 4 – DVD – Vídeo 1], há duas bailarinas fazendo uma coreografia em uníssono. A coreografia se repete, mas na segunda vez ela tem outra música de fundo. Entre a primeira e a segunda repetição, há o aparecimento de outros bailarinos, numa antecipação da cena seguinte, que nesta se encaixa. Esses bailarinos aparecem novamente ao final da segunda repetição, e continuam a sua coreografia e a sua própria cena, Slow sendo apagada.

Propõe-se então um processo de decodificação, como se houvesse uma mensagem criptografada que fosse necessário desvendar. Procedimento elementar de uma decodificação, o levantamento de padrões busca encontrar esquemas de combinações que se repitam. Por exemplo, frente a uma frase em um idioma desconhecido, frequentemente o que se busca são associações sintáticas que organizem a apresentação dos termos, ou morfológicas que identifiquem as estruturas de suas partes.

Decupando a cena em questão, nota-se uma primeira divisão fundamental, já mencionada, da coreografia, que se repete duas vezes. Ou seja, o mesmo conteúdo é apresentado e reapresentado, em condições sutilmente diversas. Outras segmentações que se podem buscar incluem as divisões do

corpo, os movimentos de mãos, braços, pernas, cabeça, por exemplo, como indicativos de separação. Ainda outra, o caminho de um movimento para outro, que seria a delimitação dos passos dessa coreografia.

Partindo da delimitação de cada passo, é possível questionar se eles são portadores de significações. Nessa cena, o aproximar e afastar as mãos do rosto, o desdobramento corporal, o rolamento em tempo lento, as pernas caminhando no ar como ponteiros de um relógio. Ao questionar cada passo, encontra-se aquilo que muitos pesquisadores já apontaram e que, anteriormente neste trabalho, foi questionado e criticado: qualidades. Encontram-se impressões, noções, e as significações que elas desenvolverão baseiam-se, sobretudo, no interpretante emocional, sendo elas capazes de provocar outras qualidades, outras primeiridades na mente do intérprete. Tratam-se de remas, portanto, as interpretações que a dança gera a partir de seus passos.

Ao passar para um segundo nível de agrupamento, porém, é possível encontrar outras formas de construção de conteúdos. Considerando a cena em dois momentos, a partir da repetição da movimentação, o que se encontra é uma unidade de significado repetida duas vezes. O fundamento da relação de representação proposta passa a ser então essa longa frase coreográfica que é realizada duas vezes. A partir da frase, existente concreto, e de sua repetição – que indica ao mesmo tempo uma continuidade e uma alteração de seu significado – pode-se questionar outros entendimentos da cena. Não mais apenas as qualidades, mas as qualidades em suas aplicações e combinações, suas formações de conteúdos e as possibilidades que isso abre para a interpretação.

A partir dos movimentos que compõem a frase, é possível buscar associações com outros movimentos – mais utilitários. Por exemplo, a possível associação dos posicionamentos dos membros com os ponteiros de um relógio, que, junto da realização da coreografia quase que em câmera lenta tornam

relevante a noção do tempo da movimentação. Discutir-se-ia então tempo, temporalidades, passagem de tempo.

E a própria questão da repetição da frase duas vezes, porém com a sequência dos movimentos em ordem invertida, como se o eixo da repetição fosse um espelho, pode sugerir a busca de outros espelhamentos e eixos. Existe um eixo imediato causado pela duplicação das bailarinas em cena – duas executando a coreografia como se fossem uma: sem interação, em uníssono. Mas também os movimentos que são em grande parte espelhados, desenvolvidos em eixos. Em outro momento, há a invasão da cena pela diagonal de bailarinos que também executa um movimento espelhado e contínuo – entre os invasores, mas também entre eles e as bailarinas no chão. Além dos próprios movimentos executados pelas bailarinas, que têm uma intensa referência à descoberta de si mesmos, com posicionamentos – sobretudo da cabeça em relação às outras partes – que parecem mostrar um desvendamento: o corpo se desdobra e se descobre em cena.

E essa descoberta é matizada pelas duas músicas, que, tão diferentes, sugerem duas possibilidades de entendimento distintas daquela mesma coisa apresentada. O trabalho com a interpretação dos entornos do movimento, aquilo que foi apresentado como a Observação Colateral de Peirce – a mediação da interpretação que é feita dos signos a partir das referências a experiências prévias do intérprete – também pode contribuir para o entendimento dos conteúdos da representação em questão. Essa possibilidade é desenvolvida no próximo tópico, que se dedica às discussões do objeto da representação. Neste momento, o importante para esta sessão é o esclarecimento dessa microestrutura do fundamento do signo coreográfico, que abre o espaço, sim, para a interpretação a partir dos passos, das qualidades imediatas que são propostas em cena, mas ao mesmo tempo permite agrupamentos naquilo que foi chamado de frases coreográficas, que engloba porções maiores de conteúdos e permite o

desenvolvimento de interpretações (e de relações de representação através de signos) que vão além das qualidades.

Na busca pela característica representativa dos signos na dança, o primeiro item a se questionar é o fundamento do signo: qual seja a estrutura de representação com a qual o intérprete toma contato, qual o fundamento que carrega essa representação e ao qual se tem o verdadeiro acesso primeiro, imediato. A partir da localização do fundamento – que é um fundamento múltiplo, como apontado pelo exemplo da cena Slow – através do questionamento de suas microestruturas, suas capacidades de articulação entre suas partes, é possível proceder com a análise da dança, passando para o próximo elemento proposto por esse trabalho, o objeto.

4.3. O OBJETO COMO OCULTO

Uma vez estabelecido qual seja o fundamento do signo, pode-se passar a questionar a que ele se refere, qual seja o conteúdo que provoca o signo: seu objeto. Há em dança uma grande proximidade entre objeto e interpretante, pois, como já identificado, só através de um processo de interpretação da dança é que poderá ser desenvolvida uma suposição quanto ao que gera aquilo que está sendo apresentado.

A partir do exemplo da cena Duo Só [Anexo 4 – DVD – Vídeos 10 e 11], é possível elaborar um pouco mais acerca do desenvolvimento de um entendimento do objeto presente na representação em questão, ou seja, suas intenções de significação. Nessa cena, há um casal desenvolvendo uma coreografia que, como já foi mencionado, possui uma característica de movimentação diferente do restante do espetáculo, o que deriva de sua origem: a cena é retirada de um espetáculo anterior da companhia, de 2005, que tem em si marcas bastante diferentes na movimentação do que aquilo que foi desenvolvido em *no Singular*.

Nesse ponto volta a ser fundamental a discussão da observação colateral. Já de início se reparte as possibilidades de entendimento do objeto entre saber a fonte dessa coreografia ou não. Ou seja, a observação colateral, nesse caso, é determinante na progressão do Objeto Imediato para o Objeto Dinâmico. Argumentando comparativamente entre o espetáculo de origem e o espetáculo em que a coreografia é reapresentada, é possível supor, inicialmente, uma identificação entre os Objetos de ambas as representações. Porém, essa suposição é apenas inicial e não pode ser tomada como real, posto que as evidências da representação no novo espetáculo não suportam essa interpretação. Ao ser recolocada em cena, dentro de outro espetáculo, a coreografia passa a carregar em seu objeto a referência ao seu espetáculo de

origem, posto que essa referência faz parte da unidade que gera o novo signo, sendo, portanto, parte do Objeto desse novo signo.

E isso, em certo ponto, independe da interpretação que o público fará da obra. Saber que essa cena tem origem em outro espetáculo afeta o interpretante gerado, e a compreensão que se faz do objeto em questão, mas não o objeto em si. A relação de representação pelo signo, como apontado, é baseada em um objeto que gera um fundamento que é entendido através de um interpretante. De forma que o intérprete não tem acesso direto ao objeto. O contato com o objeto é mediado pelo fundamento do signo.

Esse detalhe é relevante para a formatação do estudo da obra. Ao analisar a interpretação em realização, o objeto apresentado fica como oculto, sendo desvendado pelo interpretante e pelo processo de semiose desencadeado a partir dele. Porém, ao analisar o funcionamento dessa representação, o pesquisador vai atrás da concretude do objeto, de sua existência para além de uma ou outra interpretação pessoal feita do trabalho. Nesse sentido, o objeto imediato de uma obra referenciada por outra tem duas facetas. Primeiramente, ele se associa à representação da obra anterior, deslocada no tempo/ espaço para essa nova criação. Num segundo momento, ele se associa ao conteúdo dessa coreografia, a proposta de representação que lhe é particular. Esse segundo sentido é o que é comum ao estudo do objeto de uma coreografia que não seja retirada de outra fonte de referência.

Estabelecidas essas duas possibilidades, é possível focar na segunda, recentrando a discussão proposta acerca de o que é que está sendo representado pela coreografia e a participação da observação colateral nesse desvendamento. Se o gestual vem fornecer ao público algumas possibilidades de entendimento, outras tantas são sugeridas pelos elementos que a ele se associam, seja o figurino, a iluminação, o cenário e, sobretudo no caso da dança, a música. Isto não é dizer que a música tenha obrigatoriamente com a dança uma relação mais

íntima que os outros elementos artísticos do espetáculo, e sim evidenciar que tal relação foi, por muito tempo, tomada como dado, e que isso interfere diretamente nas interpretações que são feitas, seja para concordar ou discordar dessa tendência.

Porém, a observação colateral pode levar a interpretações duvidosas, mesmo imprecisas. No caso do Duo Só, por exemplo, fazer uma associação direta entre a coreografia e a letra da música sendo dançada seria um problema, pois a coreografia é bastante independente da música, tanto que estreou em *Só Tinha de Ser Com Você* com uma trilha sonora [Anexo 4 – DVD – Vídeo 12], depois passando ainda naquele espetáculo para uma outra canção [Anexo 4 – DVD – Vídeo 13], e foi trazida para *no Singular* com uma versão diferente da segunda canção [Anexo 4 – DVD – Vídeo 10], passando posteriormente a ser apresentada com uma quarta canção [Anexo 4 – DVD – Vídeo 11]. Nesse sentido, é possível questionar se a música de fato pode ser tomada como um referencial colateral confiável para a delimitação de um sentido para a coreografia.

Ademais, nesse caso específico, a observação colateral do público não leva a lugares que o pesquisador pode chegar, através do contato com a companhia e com o histórico da criação do espetáculo, que revelariam que a coreografia em questão não foi montada nem para uma nem para outra música, e sim no silêncio, sendo depois adicionada a música.

Essa é uma boa ilustração do processo da observação colateral. No palco, como mencionado, todos os elementos podem ser tidos pelo público como significativos. E, ao serem tidos como tal, eles passam a influenciar os interpretantes que se formam. Porém, influenciar o interpretante de forma alguma é um procedimento de alteração do objeto. O objeto é o dado, o fato inicial, que origina a representação, e é por isso que seu acesso é difícil e ele se oculta por trás da obra apresentada, por trás do fundamento de sua representação. Dentre os vários procedimentos que permitem delimitá-lo, frequentemente se recorre à

observação colateral, bem como a entrevistas com os criadores. Porém, é importante lembrar que o objeto dessa relação se esconde e que nem todos os procedimentos de revelação dele trazem respostas concretas.

4.4. REPRESENTAÇÃO INDICIAL

Uma vez entendidas algumas particularidades do fundamento e do objeto da dança, é possível passar à discussão dos tipos de representação que o fundamento faz do objeto. O signo em arte frequentemente foi tratado como icônico, como já mencionado, por ser identificada uma relação de semelhança entre o objeto e o signo. Porém, tendo já sido discutida a dificuldade de saber qual é o objeto do signo coreográfico, deixa de ser possível partir de uma determinação prévia de uma relação de semelhança, já que não é possível determinar com que o signo deve se parecer.

Esse é o primeiro indício da necessidade de buscar a natureza da representação do signo em dança em outra classe que não o ícone. Por outro lado, ao considerar o símbolo e a sua característica de representação por meio de leis e regras, também é possível delimitar que o signo em dança não representa de acordo com essas convenções. Essa forma, da qual se servem os Idiomas, permite o desenvolvimento de estruturas de sentido imediatamente associadas a cada signo – por exemplo, a palavra “árvore” por convenção determina aquele tipo de existente concreto, diferente da palavra “sapato”, ou da palavra “folha”; porém essa associação imediata é estruturada por uma convenção, um fator de exterioridade que rege a interpretação que se deve fazer. Tanto é uma convenção e tanto é exterior que em cada língua podem existir uma ou mais palavras diferentes para representar aquele mesmo existente, seja ele a árvore, o sapato ou a folha.

Como já apresentado, em dança, o processo de representação por convenções se limita muito, sendo presente, por exemplo, em certos esquemas do ballet clássico, em que certos gestos passaram a ser considerados como portadores de tal e tal sentido, independente de sua associação formal com o sentido, através de uma convenção. Os exemplos da associação icônica na

movimentação também são restritos, nesse caso visualizados na pantomima, a ação imitativa, que, por se assemelhar a ação que descreve, passa a significá-la. Em todos os demais jeitos de apresentar e representar conteúdos em dança, as estruturas de representação fogem ao ícone e ao símbolo.

Essa demonstração pela negativa é a base da Suposição Indicial, uma das primeiras hipóteses desenvolvidas nesta pesquisa na busca pelas estruturas de representação dos signos na dança. Porém, se a demonstração pela negativa se basta para apontar por que não servem duas categorias, ela não basta para justificar por que a terceira seria a categoria correta.

O questionamento necessário é acerca da estrutura que permite a dança a construir representação – de forma que não entram imediatamente em cheque as questões dos conteúdos de representação, e sim da estrutura – elemento formal – que organiza essa possibilidade, essa representabilidade. O que foi nesta pesquisa evidenciado como a característica da representabilidade da dança é sua estrutura de apresentação (mas também de replicação e transmissão): o corpo. Corpos propõem, corpos aprendem, corpos apresentam, corpos assistem, corpos entendem: este é o sistema comunicativo da dança em suas estruturas mais fundamentais e formativas. O desvendamento do corpo é o princípio de desenvolvimento da dança como linguagem.

Contra as discussões da efemeridade e do alto grau de abstração da dança (seja ela clássica, ou contemporânea, narrativa ou sugestiva), o corpo se revela como concretude, realização, lugar e arena, além de meio de comunicação. O corpo em cena, ao dançar para outros tantos corpos, os representa. Representa por se identificar, não numa relação de semelhança – não por ser um corpo parecido com o corpo de quem assiste – mas numa relação de existência: o corpo é como se apresentam as pessoas e como elas experimentam e vivem o mundo. Seja no palco ou na plateia, o corpo é o existente comum, e corpos de artistas e

públicos se associam através dessa existência maior, da qual ambos fazem parte, como unidades, exemplaridades.

Essa relação de representação por existência, por pertença a um todo que é maior e compreende os exemplos é a forma de representação que identifica precisamente o ícone. A dança, por ser corpo, por representar através da associação corpo-a-corpo, é um fenômeno de representação icônica. O corpo que dança, dança para a plateia e pela plateia. Não no sentido de que quem vê se sente capaz de fazer a mesma coisa. Porém existe uma identidade que se constrói pela questão dos corpos, existentes de uma mesma categoria – o humano. Logicamente, cada corpo, dentro de sua particularidade, sua individualidade, é diferente e executa os movimentos diferentemente. Mas o importante deixa de ser, como já explicitado, aquilo que se intenta comunicar, para privilegiar a discussão das estruturas que permitem essa comunicação.

Essa particularidade da Dança é discutida no espetáculo *no Singular* na cena Passo a Passo [Anexo 4 – DVD – Vídeo 5]. Passo a Passo é uma coreografia simplificada de Henrique Rodovalho, que o coreógrafo disponibilizou na internet em um vídeo em que a explica, convidando a plateia a dançar, na apresentação do espetáculo, com os bailarinos da companhia. Ao anunciar previamente essa coreografia, mostrar o vídeo, convidar as pessoas e, na apresentação, descobrir, em cena, o que acontecerá com o final do espetáculo, que passa a depender dos convidados, o coreógrafo está pondo em questão esse processo de representação.

Mais que isso, está pondo em cheque a segmentação artista público, com um convite à mistura, neste momento. Nesse caso, deixa de ser influente a discussão da Parcialidade Comunicativa, discutida no primeiro capítulo deste trabalho: o vídeo-tutorial e a coreografia simplificada tornam possível àqueles que quiserem trocarem seu lugar na comunicação estabelecida pelo espetáculo, rompendo a ordem tradicional do quem faz e quem àquilo assiste.

Na continuidade dessa cena, entra uma cantora que canta uma nova música, que passa a alterar o desenvolvimento da coreografia. Não mais todos os bailarinos e convidados dançando juntos no tempo proposto pelo coreógrafo no vídeo, mas com o convite para que cada um explore o seu próprio desenvolvimento da frase criada. Cada corpo passa a comunicar aquele mesmo conteúdo de uma forma que lhe seja própria. Mas todas as formas, independente de quanto seja alterado do original, comunicam à plateia pela mesma estrutura de identificação, continuidade e existencial corporal, característica indicial da representação da dança.

4.5. INTERPRETANTES E OUTROS ENTENDIMENTOS DA DANÇA

Estabelecida a estrutura de representação indicial da dança, é possível passar às estruturas de sua compreensão. Já foi apresentada neste trabalho a noção do Contato Virtual que se estabelece entre os corpos de bailarinos e públicos. Virtual no sentido de que o público, para entender a obra, não precisa dançar-la junto dos bailarinos, mesmo que seu meio de realização seja a concretude dos corpos. O Contato virtual é a terceiridade do primeiro nível de entendimento da Dança, aquele que se propôs chamar de Estilo. O terceiro nível desse entendimento também é uma forma de terceiridade, que se chamou de Experiência Estética. É dentro desse nível que se localizam as categorias de formação de entendimentos – isto é, de interpretantes – para a dança.

Os interpretantes do signo são de três ordens, conforme discutido: Emocional, Energético e Lógico. O Interpretante Emocional é um interpretante da ordem de qualidades. Ele identifica as reações que alguém tem frente ao que é presenciado e interpretado. Por exemplo, na segunda parte da cena Slow [Anexo 4 – DVD – Vídeo 1], o conjunto da movimentação lenta, arrastada com os demais elementos apresentados, pode trazer a sensação melancólica a alguém que assiste. Essa é apenas uma possibilidade do Interpretante Emocional, que será altamente variável dependendo de cada pessoa, de suas experiências prévias e das respostas espontâneas que terá para aquilo a que assiste.

Um segundo nível é o interpretante Energético, da ordem da reação, do esforço corporal – que pode ser tanto através do esforço mental de entender aquilo que é apresentado, como através do esforço em movimentação, em resposta ao que se vê. Está nesse nível a participação do público na coreografia Passo a Passo. O coreógrafo oferece o vídeo e a instrução. Na hora o bailarino convida as pessoas a dançarem e algumas de fato sobem ao palco e realizam um Interpretante Energético, dançando junto da companhia. O vídeo (como convite e provocação) força o público a sair do Interpretante Emocional, e força o

interpretante Energético: mesmo que a pessoa não queira dançar junto da companhia, ou não se sinta à vontade para subir no palco na hora em que for chamada, ela será forçada a reconhecer o convite, e realizar o esforço mental da decisão (seja ela de participar ou não).

Nesses exemplos, tem-se que o Interpretante Emocional é o nível da Estesia, o nível do impacto, que pode ser o único nível de análise de uma obra, porém o que se identifica nesse espetáculo é um desejo do coreógrafo de forçar a continuidade do interpretante, obrigando à plateia o nível da Resposta Corporal. Também se encontra a Resposta Corporal num nível menos consciente, nos casos em que o público, a partir da sugestão do movimento da coreografia, passa a se movimentar, mesmo que em formas micro-perceptivas, mas estimulado cinesiologicamente pela dança a que assiste.

Assim, ilustram-se as duas associações que se estabelecem entre movimento e informação. Na seção anterior foi apresentada a informação que é convidada à modificação pelo movimento, agora, foi mencionado o movimento que convida à modificação. Essas duas formas de informação motora se articulam independentemente como estruturas de continuidade, da movimentação e da informação, destacando a grande associação entre estes elementos que é fundamental à dança.

O terceiro nível do interpretante, o Interpretante Lógico, foi identificado como o nível da Análise: a capacidade de organizar e articular aquilo que se percebe e se sente dentro, não apenas de um esforço, mas de uma consideração, ponderação, avaliação, juízo. Esse procedimento foi identificado indiretamente no exemplo da cena Duo Só e da consideração a sua referência prévia em outro espetáculo da companhia. Nesse caso, o trabalho com o nível da Análise, o Interpretante Lógico, demandaria extrapolar as sensações provocadas pela coreografia e questionar características diferenciadoras entre essa cena e as demais do espetáculo, que poderiam fazer o público perceber que existe um

deslocamento entre ela e o todo. Um pouco mais de proximidade com a companhia, ou mesmo a referência à música do espetáculo original (presente na versão da estreia de *no Singular* [Anexo 4 – DVD – Vídeo 10]), poderia levar à localização desse deslocamento no tempo e espaço histórico da obra de Rodovalho.

O que se propõe nesta pesquisa é que mesmo o nível da Análise poderia ser desdobrado em três graus, para se entender melhor a localização da Experiência Pessoal, grau de primeiridade da Análise; a Percepção Comparativa, grau de secundidade; e finalmente a Análise Crítica, grau de terceiridade.

Esses três níveis foram desenvolvidos, sobretudo, para localizar, dentro da teoria que aqui se propõe, o posicionamento do teórico. Como público especializado, o crítico ou o teórico de dança está numa posição ambígua, tanto no lugar geral do público, sujeito a todas as possibilidades interpretativas, como num lugar de especialista que registrará um ponto de vista, portanto pendendo para a continuidade dos níveis de Análise. Enquanto o público geral pode ou não avançar para além da Estesia, ou da Experiência Pessoal, o teórico se coloca programaticamente na posição de alguém que avançará por esses terrenos.

Isso cria uma inversão do processo de construção de sentido, que deixa de ser aquilo que sugere ou não, provoca ou não os níveis de análise, e passa a ser um objeto de estudo, programaticamente avaliado em cada um dos níveis. Mesmo que essa avaliação seja possível e possa ser verdadeira, é preciso atentar para uma característica de multiplicidade de possibilidades comunicativas da arte. O trabalho em um nível não é algo melhor ou mais desenvolvido do que o trabalho em outro nível. Sobretudo, na Análise Crítica torna-se necessário identificar os conteúdos que são propostos e apreendidos e os níveis em que eles se apresentam. E como mencionado no terceiro capítulo, o trânsito entre os níveis é completamente ligado às possibilidades de variações dos conteúdos, cada nível

se prestando melhor a uma forma de comunicação, Emocional, Energética ou Lógica, da Experiência Pessoal, da Percepção Comparativa ou da Análise Crítica.

4.6. CORPO TERRITÓRIO E RUÍDO COMO MENSAGEM

O meio de formação e transmissão da dança – o corpo –, como foi apontado, é uma unidade que aqui se tratou como Corpo Território, termo que pretende colocar em questão a articulação do corpo-material-de-trabalho, e do corpo-forma-de-existência, que frequentemente apareceram cindidos em discussões sobre a dança, mas são uma única unidade, inseparável, na realidade do bailarino. O princípio da particularidade do corpo território é o que faz com que uma coreografia se altere significativamente quando seus intérpretes são alterados, mesmo que outras condições permaneçam as mesmas.

Meio de comunicação da dança, o corpo território é tão relevante para o acontecimento da interpretação quanto a mensagem transmitida, que é moldada pelas possibilidades de realização de cada um dos corpos. Como discutido, aquilo que o coreógrafo intenciona transmitir para o público precisará, para que essa transmissão aconteça, passar pelos corpos territórios dos bailarinos. Nesses corpos, aqueles conteúdos são moldados, determinados pela particularização que cada corpo exerce sobre eles.

A noção apresentada foi a dos modelos tradicionais de comunicação, que supõe o canal e a interferência do ruído na transmissão da mensagem. Porém, em dança, o que se encontra é o aparecimento programático disso que seria o ruído, a alteração da mensagem. O ruído, tradicionalmente, é dado como interferência: o chiado do som, a distorção da imagem gravada, alguém que tosse enquanto fala; aparecendo, nos modelos de comunicação tradicional, como algo que se tenta evitar – toda a busca tecnológica do registro das linguagens se propõe, cada vez mais, a neutralizar o ruído, eliminá-lo. Em dança, o processo é forçosamente diferente. Quando o coreógrafo precisa criar para outros corpos, necessariamente ele precisa considerar que são aqueles os corpos que transmitirão seus conteúdos, de forma que apenas programaticamente

trabalhando com a interferência dos corpos em sua proposta é possível garantir a boa transmissão da mesma.

Essa questão da alteração dos conteúdos pela particularidade dos corpos é discutida no espetáculo, entre outros momentos, na cena Recanto [Anexo 4 – DVD – Vídeo 6], que volta a aparecer novamente ao final do espetáculo, com um novo casal [Anexo 4 – DVD – Vídeo 9] dançando a mesma coreografia. Desde o início dos trabalhos nessa segunda cena, Rodovalho alterou diversas vezes a proposta da repetição, sempre mantendo, no entanto, a existência de dois casais diferentes, e alguma forma de identificação por parte do público entre as duas cenas.

Numa primeira versão [Anexo 4 – DVD – Vídeo 7], ele propôs que os bailarinos do primeiro casal estivessem presentes na cena quando ela se repete, como que observando a repetição. Nessa versão, a trilha sonora usava inicialmente a mesma música da primeira versão, seguida de uma segunda música, sem nenhuma relação imediata com a primeira. Posteriormente [Anexo 4 – DVD – Vídeo 8], o espetáculo estreou com essa repetição sendo feita pelo segundo casal, com o aparecimento do primeiro casal durante alguns movimentos iniciais da coreografia, eles saindo e o segundo casal continuando a coreografia, ao som de uma terceira música, da mesma intérprete da primeira. Após a estreia, o coreógrafo alterou novamente essa proposta [Anexo 4 – DVD – Vídeo 9], retornando ao uso da primeira música em ambas as versões, removendo o primeiro casal na segunda repetição, e alterando a execução que o segundo casal faz da coreografia incluindo pontos de parada e suspensão dos movimentos.

Nesse caso, o que se vê em cena é a apresentação e reapresentação de um mesmo conteúdo. Porém, observa-se que há uma alteração do conteúdo transmitido na sua repetição. Há elementos que, a partir da personalidade e das características dos intérpretes, fazem as versões parecerem distintas. No nível da qualidade, é possível que o público se sensibilize diferentemente com cada uma

das versões. Nos níveis que se seguem – secundidade e terceiridade –, é possível questionar alterações de significação entre um e outro casal realizando a coreografia. Sobretudo porque se o interesse fosse repetir exatamente a mesma cena, tal poderia ter sido o trabalho proposto, com uma repetição da primeira cena.

Deliberadamente aparece então a proposta de se modificar o que é transmitido, em três versões diferentes de modificação. Quando o segundo casal realiza a coreografia da mesma forma que o primeiro, a modificação resultante vem da junção entre aquilo que seja o corpo território de cada bailarino e outros elementos para-coreográficos, como a alteração da música. Apenas na terceira versão da segunda repetição da cena é que o coreógrafo aponta para a alteração através do movimento. Nas duas versões anteriores, o que se encontra é uma informação repetida em duas contextualizações diferentes (e duas duplas de corpos diferentes), que a tornam variável.

Confrontando as três versões dessa reapresentação aqui mencionadas, a questão relevante deixa de ser as alterações efetuadas, para focar nos objetivos dessas atualizações. Verificar que o autor trabalha e retrabalha a cena sugere, não a valorização da mudança, mas a mudança como meio de garantir o objetivo da alteração. Identifica-se um experimento que demonstra algumas das possibilidades de alterar as significações da dança: através do movimento, através da encenação (iluminação, música, figurino), através da interpretação (troca de intérpretes). Porém, até certo ponto, a alteração dos intérpretes, a partir da noção da particularidade de um corpo território, carrega atrelada a si uma alteração da movimentação. Se o corpo é específico e único, a realização que cada corpo faz de uma mesma proposta de movimentação é também específica e única. Assim, o primeiro dos eixos de modificações – alteração do movimento – pode ser melhor entendido como alteração da proposta de movimento, separando aquilo que no movimento pertence à proposta e aquilo que pertence à realização: o imaginário

sem limites que cabe, neste caso, ao coreógrafo; e a concretude do que é dançado de fato, que cabe aos corpos que a realizam.

O que volta a identificar que o corpo território, em seu trabalho de realização da dança, enquanto unidade concreta de contato e apreensão dela, é um elemento programático da linguagem da dança e não pode ser desconsiderado, tomado como neutro ou irrelevante. Nesse esquema, não existe coreografia que não seja aquela feita através de tal ou tal corpo, e todos os processos de transmissão de coreografias passarão por novos corpos, que, territórios, precisarão se interrogar não como copiar aquilo que intencionam comunicar, mas sim como garantir, através de suas estruturas próprias, particulares, que a comunicação intencionada se perfaça.

É nesse sentido que, através da referência aos modelos tradicionais de comunicação, encontra-se na dança o ruído como mensagem. Não como interferência externa, não como um elemento que se almeja apagar da relação comunicativa estabelecida, mas uma estrutura associada à mensagem. Indispensável para sua comunicação, posto que sem corpo a dança não se realiza, e sem sua realização não há comunicação possível.

4.7. DEPENDÊNCIA EMISSOR-INTÉRPRETE-INTERPRETANTE

Essa associação direta entre coreógrafo e bailarinos também se replica no entendimento da dança, na associação entre o bailarino – emissor da mensagem da dança – o público – intérprete da mensagem da dança – e a interpretação – interpretante realizado na mente do público. Como discutido desde o início desse trabalho, a dança só se completa durante o momento de sua apresentação, quando sua comunicação realiza o caminho todo das estruturas dos signos.

Essa necessidade do destinatário – o intérprete – da comunicação da linguagem da dança revela que a dança não pode ser estudada enquanto forma comunicativa sem a consideração do público e da necessidade de apresentação para um público. Mais ainda, revela que, assim como o público depende de que os artistas estejam no palco e se apresentem, os artistas dependem de um público para a sua apresentação. Em última instância, não há comunicação possível se não houver quem a receba. Certamente, um ensaio, mesmo que sem um público tradicional, tem suas formas de público, como o diretor, o coreógrafo, o ensaiador, presentes para supervisionar a comunicação que acontece.

Na ausência total de quem assista, estando apenas os artistas no palco, como entender a comunicação? Nesse caso a comunicação é potência. O ensaio, enquanto repetição, seria uma estrutura de verificação e garantia das possibilidades de comunicação que o espetáculo tem. Os artistas, ao repassarem aquilo que foi criado, estão fazendo uma verificação formal: se estão (ou não) presentes, garantidas, certas, bem desenvolvidas, trabalhadas a contento, as estruturas cênicas que foram construídas para a comunicação. Não havendo, porém, comunicação em seu sentido mais tradicional, dada a ausência de um intérprete para a mensagem criada. Da mesma forma que uma pessoa repetindo para si mesma uma frase, sozinha numa sala, não está comunicando o conteúdo

dessa frase (posto que comunicar é comunicar algo a alguém), também os artistas, sem público, não são comunicativos.

Por outro lado, na situação de realização concreta da comunicação, não basta garantir a existência das partes comunicativas para que a comunicação aconteça. Ou seja: ter emissor e intérprete não garantem a interpretação. Mais ainda, ter emissor e intérprete não garantem a interpretação adequada. Como foi apresentado, existe um objeto para o signo coreográfico, existe aquilo que se intenta representar. Mas, como ele é oculto pela representação, a mediação (o fundamento do signo) precisa oferecer fundamentos suficientes ao intérprete para que ele complete o interpretante desejado.

Nesse esquema, o entendimento desejado da dança é dependente não apenas dos elementos estruturais necessários à transmissão da mensagem, mas também do esforço na elaboração da mensagem e da execução dela. O bom desenvolvimento da proposta coreográfica por parte do bailarino é tão essencial para o desenvolvimento do interpretante desejado, quanto é a construção do fundamento do signo coreográfico, pelo coreógrafo.

A partir dessa consideração, é preciso entender o corpo território do bailarino em sua função para além de sua personalidade e singularidade (característica do corpo território de qualquer indivíduo), e dentro de seu meio de especialização, treinamento e preparo específico para a transmissão de conteúdos e realização de comunicações através da linguagem da dança. Afinal, não se trata esse emissor de um aleatório, mas sim de um especialista, treinado – e ensaiado – para a realização dessa comunicação. O que, em certas propostas, pode ser uma forma de apagamento das fronteiras do território de seu corpo. Isto é dizer que uma proposta coreográfica desenvolvida por qualquer pessoa carrega características de personalidade, porém, desenvolvida por bailarinos, ela além de carregar a personalidade, carrega a marca da especialização, a possibilidade de realizar essa comunicação a partir de si, mas também de outras personagens, ou

mesmo de formas que tentem reduzir as referências a outros, numa proposta de aumentar sua generalização.

Essa discussão se apresenta no espetáculo *no Singular*, por exemplo, na cena Sem Patins [Anexo 4 – DVD – Vídeo 2]. Há dois bailarinos que se copiam uma coreografia, num foco, enquanto, em outro foco, outros cinco bailarinos aparecem, um por vez, dançando a mesma coreografia, porém completamente moldada pelas características das personagens que representam. Uma leitura despreziosa poderia identificar às personagens às pessoas, dizendo que é assim que cada bailarino dançaria essa coreografia, porém esse é só um exemplo dos elementos e qualidades do trabalho especializado que um bailarino realiza, sendo capaz de retratar outras características e qualidades e personalidades.

Ao observar a coreografia é possível notar o quanto se altera da percepção do que é apresentado, a partir da forma como aquilo é realizado e o quanto a individualidade é referente na realização coreográfica. Essa cena discute o procedimento comum à cultura musical contemporânea de repetição de coreografias apresentadas por artistas em performances de suas músicas, que passam a ser copiadas pelo público, mas, frequentemente, são realizadas numa personalidade tamanha que o que se observa é muito menos a proposta coreográfica ou a comunicação originais e muito mais as características da execução de cada indivíduo.

Esse é precisamente o assunto da cena Sem Patins, com a coreografia sendo copiada e recopiada, feita e refeita e, nesses processos, reconstruída e ressignificada pelo uso que cada personagem – através do trabalho dos bailarinos – faz dela. Essa possibilidade de realização é determinante das possibilidades de interpretação da cena, sendo, portanto, grande ilustração da dependência emissor- intérprete- interpretante na construção e no desvendamento dos signos da linguagem da dança.

4.8. RESSEMANTIZAÇÃO E HIPERINTERPRETAÇÃO

A múltipla possibilidade de construção de sentidos na dança é o que leva às noções, frequentemente associadas à arte, de livre possibilidade interpretativa. Essa ideia deve ser examinada com cautela. Como já discutido, existe uma grande liberdade interpretativa, quanto às possibilidades de entendimento que cada indivíduo fará daquilo que é apresentado. Porém, o tempo todo permanece o existente, o concreto, da obra que é apresentada. Interpretar aquele trabalho jamais partirá de uma liberdade completa interpretativa, pois existe um conteúdo que se apresenta para se interpretar. Na referência à Teoria do Signo, o que se percebe é que as possibilidades de formação dos interpretantes são muitas. Porém, eles são formados a partir do fundamento que é apresentado. Que é carregado de significados e sentidos estruturados a partir de sua relação com aquilo que ele representa, seu objeto, um existente concreto – mesmo que não completamente acessível ao intérprete – que, ao provocar e dar origem ao fundamento, delimita-o, cercando suas possibilidades interpretativas, que poderão ser múltiplas (e várias, muitas), mas que não serão quaisquer, não serão todas, indiscriminadamente.

No entanto, existe um fenômeno identificado neste trabalho que sugere uma possibilidade de interpretação que vai além dos signos deliberadamente construídos para uma ou outra obra: o processo de ressemantização. Esse processo ilustra a possibilidade de hiperinterpretação dos elementos apresentados. No palco, tudo o que é apresentado pode ser tomado como uma unidade intencionada de sentido, mesmo que não o tenha sido. Assim, uma falha de um bailarino, por exemplo, um tombo numa coreografia, pode ser entendido como parte do espetáculo. Como parte proposital, intencionada, significativa, construída para ter sentido.

E mesmo dentro da movimentação proposta, podem existir passos que não foram articulados para remeter a tal ou tal percepção, e que sejam tidos como se o fossem. A ressemantização é, nesse sentido, um perigo da construção dos espetáculos de dança que demanda a atenção de coreógrafo, diretores e também de bailarinos, na execução e realização da obra, garantindo suas intenções comunicativas.

Já foi mencionada a cena Duo Só, que vem do espetáculo *Só Tinha de Ser Com Você*. Em *no Singular* essa cena [Anexo 4 – DVD – Vídeo 11] aparece dentro de um contexto específico. Como parte da cena Rua, em que há pessoas passando pelo palco numa iluminação de faixa de pedestres, duas pessoas se encontram, como se na rua, e dançam esse duo amoroso. No espetáculo original [Anexo 4 – DVD – Vídeos 12 e 13] há uma sugestão musical dessa relação amorosa, que foi possível perceber como o interpretante que diversos membros das plateias desenvolvem. No acompanhamento de temporadas desse espetáculo, foi possível observar que ele foi constantemente interpretado como romântico, como musical, como histórias de amor. Coreograficamente, a exploração do movimento é de fato centrada no trabalho com o espaço negativo e positivo, de forma que os intérpretes, quando se relacionando coreograficamente, trabalham com aproximação e afastamento, contato e desenvolvimento encadeado de movimentos.

Porém, ao falar sobre o espetáculo com o coreógrafo, um novo dado sobre a origem do espetáculo surge: sua proposta inicial era de coreografar no silêncio, posteriormente ocorrendo a entrada das músicas, que também variaram entre uma ou outra cena (como pode se ver no exemplo dos vídeos [Anexo 4 – DVD – Vídeos 12 e 13], que apresentam a mesma coreografia em duas versões diferentes, com uma alteração de música que foi realizada pelo coreógrafo, além da alteração da movimentação que vem da continuidade do trabalho com o espetáculo). Ou seja, se há uma história de amor, ela não é apenas a história da música, posto que é externa à música. Da mesma forma, há um propósito que,

mesmo que se identifique com a música, também lhe é externo, posto que veio de uma ideia anterior, sem relação direta com a música.

No entanto, quando o público chega à obra, sua associação não passa pela consideração das intenções do coreógrafo ao longo de todas as etapas de desenvolvimento do projeto. Todos esses elementos que vão além do espetáculo são carregados pelo espetáculo indiretamente. Como já exemplificado diversas vezes, o objeto é externo ao fundamento, que o representa parcialmente, não o substituindo. Assim, mesmo sendo possível dizer que essas informações externas não são relevantes para a interpretação da obra, também é possível argumentar que elas são fundamentais a esse processo. O interpretante é realizado pelo contato do intérprete com o fundamento, e nesse nível, independente da relação do objeto, ao se analisar os casos de interpretação que aconteçam da dança, o que se estuda é a forma dessa representação. Quando, por outro lado, o que interessa é a representabilidade desse fundamento e a sua associação com o seu objeto – ou seja, nos casos de análise crítica – torna-se desejado, senão necessário, ultrapassar o terreno da interpretação imediata, da experiência pessoal, para tratar das possibilidades e capacidades maiores dessas representações.

Nessa forma de trabalho, a ressemantização deve ser tomada cuidadosamente, evitando o desenvolvimento de suposições analíticas a partir de experiências pessoais de interpretação, ao mesmo tempo em que o caminho contrário deve ser tomado, com um aprofundamento da experiência crítica pela investigação de elementos formadores da obra, aos quais nem sempre o acesso é imediato, na busca pelas justificações maiores de suas propostas e desenvolvimento estético, comunicativo e enquanto linguagem.

A linguagem da dança se desvela durante a sua interpretação, completamente apenas em seu momento de apresentação, que estabelece concretamente as etapas completas necessárias à transmissão de conteúdos. Nesse desvelar, a dança enquanto linguagem articula elementos lógico-estruturais-sensíveis que, ocultos, determinam a possibilidade e a efetividade comunicativas dessa linguagem. Foram esses elementos ocultos que se propôs discriminar nesse trabalho, sobretudo neste último capítulo, com a elucidação das estruturas que embasam o funcionamento da dança como linguagem.

CONCLUSÃO

O Projeto Desenvolvido

O projeto levado a cabo por esta pesquisa foi o da identificação de alguns elementos da dança como linguagem. Num primeiro momento, foi apresentada a discussão do uso conceitual da noção de linguagem para a dança, inicialmente a partir das teorias linguísticas, frente às quais o que se notou foi a possibilidade de justificar a dança enquanto linguagem, com a ressalva aos seus elementos estruturais, que, como apresentado, são variáveis conforme cada tipo de linguagem.

Nessa discussão, foi localizada como principal objetivo das linguagens a forma de comunicação organizada, e daí foi possível partir para a busca das características que organizam a linguagem da dança, com a discussão de diversos elementos da comunicação e da transmissão de conteúdos frente às realidades encontradas nas situações de produção cênica dos mesmos.

Na busca por um esquema teórico que embasasse a proposta sem o risco de se sobrepor a ela ou diminuir o seu estudo e análise, esta pesquisa trabalhou com a semiótica enquanto amparo teórico, desenvolvendo, a partir do esclarecimento de alguns de seus elementos fundamentais, as relações de pertinência dessa análise quando transplantada para as artes e para a dança em especial. Foi necessário e importante fazer uso de um objeto de verificação, uma situação concreta de produção de obras de dança e apresentação das mesmas que pudesse servir para alimentar o estudo ao mesmo tempo em que para verificar as proposições teóricas e sugerir novas.

Esse estudo de caso foi colocado na obra *no Singular* da Quasar Cia de Dança. A companhia e o criador, Henrique Rodovalho, foram escolhidos dada a sua característica autoral imanente. Ao longo dos 25 anos da companhia, a

manutenção de um coreógrafo residente permitiu a elaboração de propostas autorais de trabalho, com o desenvolvimento de um estilo coreográfico reconhecido, no Brasil e fora, como próprio e único desse grupo. Para a melhor compreensão do trabalho da companhia foi proposto um breve estudo histórico dividindo a produção da companhia em três períodos, permitindo o traçar dessas características particulares através do tempo e das obras, localizando as relações de propostas e criação que foram estabelecidas e nutridas.

Visando a possibilidade de uso deste trabalho por outros pesquisadores, mesmo que estes não tenham uma formação e conhecimentos prévios na área da semiótica, foi preparada uma breve introdução conceitual à semiótica, que delimitou, dentro dessa teoria, os seus elementos fundamentais trabalhados nesta pesquisa, servindo como um guia informativo do que é apresentado teoricamente. Na intenção da justificativa metodológica do trabalho desenvolvido, também foi oferecido um esquema básico de ilustração e discussão da aplicabilidade da semiótica à pesquisa em dança, já oferecendo algumas primeiras hipóteses analíticas do estudo de obras coreográficas proposto.

A instrumentalização da investigação passou pela delimitação de níveis e estruturas de análise, que foram, finalmente, apresentados, confrontados a cenas da obra coreográfica estudada, numa demonstração mais prática tanto da possibilidade teórica de análise como de ilustração dessa análise realizada.

O projeto que foi desenvolvido, então, foi o de levantar os elementos particulares à linguagem da dança, com o uso de um sistema teórico de apoio, na discriminação das estruturas dessa linguagem que, discretas, não se apresentam embasadas e exemplificadas nos trabalhos a que esta pesquisa teve acesso.

Os Elementos Evidenciados

A dança funciona como linguagem por se estruturar em uma forma clássica de representação através de signos, mesmo que os conteúdos que são

transmitidos e suas formas de percepção e entendimento sejam diferentes de formas mais simbólicas de linguagem, como os idiomas. No questionamento de qual seja a unidade portadora de significações da dança, a principal resposta e sugestão foi a de buscar em agrupamentos de passos, as frases coreográficas, unidades concretas de sentidos. Enquanto os passos e os subníveis estruturais são capazes de fornecer elementos de primeiridade, qualidades – que podem, por si mesmas, ser entendidas, claramente, porém, apenas dentro da primeiridade, da possibilidade, da sensação – os seus agrupamentos (as frases, e as cenas) são portadores de estruturas mais complexas de representação, podendo levar a outras formas de interpretantes que não a mera qualidade, a estesia.

O estudo da representação que essas unidades realizam levantou o questionamento daquilo que elas representam, e a discussão do objeto da representação coreográfica mostra uma forma de ocultamento desse objeto, de acesso dificultado ao público, dependente dos processos de interpretação intencional e análise para seu desvendamento, apontamento e compreensão. No entanto, a associação à forma representativa e perceptiva da dança, incarnada nos corpos dos bailarinos e do público, existentes concretos da categoria corpo, partilhada por todos os indivíduos, revela a forma Indicial dessa representação e de apresentação do signo na dança.

A ilustração da apresentação dos três interpretantes como as três formas de entendimento da dança foi uma proposta de identificar as múltiplas respostas e compreensões da obra coreográfica, dentro do sistema nivelado proposto por Peirce, que serviu não apenas para a classificação, mas para a percepção da orientação tanto na composição da obra para um ou outro tipo de entendimento, quanto na análise da obra para a programática continuidade nos níveis de entendimento e discussão dos mesmos.

Ao se mostrar que esses entendimentos só são possíveis a partir da consideração do trabalho que os corpos-território realizam na transmissão da

dança, o que se evidenciou foi a participação programática na mensagem coreográfica daquilo que, em teorias clássicas de comunicação se chama ruído, a interferência do meio e da forma naquilo que se quer transmitir. Em dança, essa interferência é uma característica formadora das estruturas que permitem a própria comunicação, sendo, de fato, indispensável à comunicação proposta.

Essa comunicação proposta depende então, não apenas da consideração dos fenômenos de interferência, ou, melhor dizendo, realização conjunta, mas também da execução que os corpos-territórios dos artistas no palco realizam daquilo que é proposto. Em dança, provocar o interpretante – e, sobretudo, provocar o interpretante intencionado – depende da realização daqueles fundamentos construídos pela obra. Tanto quanto depende da disponibilidade e interesse do intérprete em entender aquilo que lhe é apresentado. O que revela a característica profundamente associativa, dependente, na comunicação da dança entre o emissor, o intérprete e o interpretante que é formado.

Finalmente, o último dos elementos levantados foi a possibilidade de hiperinterpretação, que é causada pelo processo de ressemantização ao qual estão sujeitos todos os signos que se apresentam no palco, gerando interpretações para além daquelas intencionadas na construção e apresentação da obra através de seus fundamentos, um risco do trabalho analítico, mas também uma característica fundamental a se considerar tanto ao realizar uma obra, como ao assistir a ela e interpretá-la.

Replicabilidade do Estudo

O estudo proposto se orientou e se ilustrou pelas referências ao trabalho com um espetáculo da Quasar Cia de Dança. Ao longo de toda a elaboração da pesquisa, os conteúdos propostos foram desenvolvidos teoricamente num grau de abstração, paralelamente ao trabalho com o estudo de caso, numa tentativa de se delimitar e cercar, dentro daquilo que foi evidenciado,

propriedades gerais à dança. Porém, mesmo que essa seja a intenção e que se suponha, a partir do que foi observado, que as afirmações são replicáveis em outros estudos, essa verificação ainda cabe fazer, quanto à possibilidade metodológica de aplicação da teoria de interpretação aqui proposta.

Em seu desenvolvimento, o presente trabalho aponta e desenvolve acerca dos elementos da dança como linguagem, a partir do exemplo de trabalho proposto. Esses elementos, daqui em diante, podem ser tomados como um ponto de partida para outras pesquisas, que versem em verificações das características e particularidades que diferem a linguagem da dança das demais linguagens, ordenando o seu funcionamento, apresentação e realização em situações reais de produção.

Encontrar os elementos da linguagem da dança foi possível a partir do confronto do trabalho teórico com a análise prática. Porém, determinar uma sua pertinência e validade de forma geral na linguagem – propósito que está para além das propostas desse trabalho, mas que se revela embaixador do desejo de organizar e trabalhar a investigação da linguagem da dança – depende de uma verificação em aplicações sistemáticas desse conteúdo que foi levantado, para sua possível corroboração enquanto princípio geral, em forma de tese.

Oferecendo um ponto de partida verificado e justificado, com uma organização sistemática teórica e uma proposição estrutural que orienta o trabalho com a discriminação das características que formam e organizam a comunicação da linguagem da dança, esse trabalho apresenta um acervo analítico trabalhado num exemplo prático, mas com a sugestão de sua abrangência para além do caso trabalhado. A partir desse subsídio teórico foi possível abordar elementos da compreensão do espetáculo estudado. Este mesmo subsídio se oferece em continuidade, para o desenvolvimento da pesquisa e entendimento, como um todo, dos elementos da dança como linguagem.

REFERÊNCIAS ³

- ADSHEAD, J. An introduction to Dance Analysis. In: CARTER A. **The Routledge Dance Studies Reader**. New York: Routledge, 1998.
- ALENCAR, J. Dança contemporânea e comicidade. **Idança.net**. 2008. Disponível em: <<http://idanca.net/lang/en-us/2008/06/18/danca-contemporanea-e-comicidade/6071>>
- ALMEIDA, C. Entre o Inatingível e o Palpável. **Diário da Manhã**. Goiânia, 15 maio 2009.
- ANDERSON, J. Stretching Their Way to Revelry and Rivalry. **The New York Times**. New York, oct. 4 2002.
- ANGENOT, M. Os tratados da eloquência do corpo. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. T.; CARODOSO, R. C. (Org.) **Semiologia do Teatro**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- ANTUNES, F. C. Uma dança sobre a dança. **BRAVO!** São Paulo, Out 2004. Disponível em: <http://www.quasarciadedanca.com.br/umadanca_sobreadanca_parte1.pdf> e <http://www.quasarciadedanca.com.br/umadanca_sobreadanca_parte2.pdf> Acesso: 3 fev 2011.
- ASTON, E.; SAVONA, G. **Theatre as Sign-System**. London: Routledge, 1991.
- Aux origines des langues et du langage**. Paris: Fayard, 2006.
- BARTHES, R. **O Grão da voz**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- BARTHES, R. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BERGSON, H. **Le Rire: Essai sur la signification du comique**. 333^e éd. Paris: Presses Universitaires de France, 1975.
- BEZERRA, V. A Dança que Conquistou a Europa. **O Popular**. Goiânia, 22 mar. 1996.

³ Baseadas na norma BBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT)

- BEZERRA, V. Dança pelo mundo. **O Popular**. Goiânia, 2 jun. 2006.
- BEZERRA, V. Entre o Céu e a Terra. **O Popular**. Goiânia, 15 maio 2009.
- BOGATYREV, P. “Os signos do teatro” In: GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. T.; CARODOSO, R. C. (Org.) **Semiologia do Teatro**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BOGÉA, I. Quasar deixa o gesto parado no ar. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 9 abr. 1999.
- BOGÉA, I. Quasar foi o ponto alto da edição. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 26 fev. 2002.
- BONNEMASOU, V. R. V. **A Semiótica da Retórica no Desvendamento do Signo de Arte Visual**. 129p.Tese (Pós Doutorado), Unicamp, Campinas, 2004.
- BONNEMASOU, V. R. V. **O Desenho à Luz da Semiótica: A Representação ao Nível da Primeiridade**. 231p.Tese (Doutorado), USP, São Paulo, 2000.
- BRILL, A. **Da arte e da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- BUSSMANN, H. **Routledge dictionary of language and linguistics**. London: Routledge, 1998.
- BUZZI, A. **Introdução ao pensar. O ser, o conhecimento, a linguagem**. Petrópolis: Vozes, 1995.
- CALABRESE, O. **A Linguagem da Arte**. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- CAMARGO, M. Quasar foca nas relações humanas. **Jornal da Tarde**. São Paulo, 5 nov. 2010.
- CARROLL, J. **Language and Thought**. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1964.
- CARTER, A. **The Routledge dance studies reader**. New York: Routledge, 1998.
- CHALHUB, S. **Funções da Linguagem**. São Paulo: Atica, 1987.
- CHAVES, R. Brincando nos campos do senhor. **O Popular**. Goiânia, 10 dez. 2010.
- CHOMSKY, N. **Reflexões sobre a Linguagem**. São Paulo: Cultrix, 1980.

- COELHO NETTO, J. T.; GUINSBURG, J. A significação no teatro. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. T.; CARODOSO, R. C. (Org.) **Semiologia do Teatro**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- COELHO NETTO, J. T. **Em cena, o sentido: semiologia do teatro**. São Paulo: Duas Cidades, 1980.
- COELHO NETTO, J. T. **Semiótica, informação e comunicação**. 7ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- COSTA, T. C. Público disputa ingresso para ver a Quasar. **O Popular**. Goiânia, 13 abr. 1999.
- COZER, R. Quasar conta sua saga dos cinco sentidos humanos. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 11 nov. 2006.
- CRYSTAL, D. **An Encyclopedic Dictionary of Language and Languages**. Oxford: Blackwell, 1992.
- CRYSTAL, D. **The Cambridge Encyclopedia of Language**. 2nd Ed. New York: Cambridge University Press, 1997.
- DUCROT, O.; TODOROV, T. **Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem**. 3ª ed. São Paulo, perspectiva, 2007.
- DUNNING, J. Shades of Chaplin in Witty Vignettes. **The New York Times**. New York, oct. 19 1999.
- ECO, U. **A estrutura ausente: introdução a pesquisa semiológica**. São Paulo, Perspectiva, 1991.
- ECO, U. Pour une reformulation du concept de signe iconique. In **Communications**, nº29, 1978, pp144-191.
- ECO, U. **Semiótica e Filosofia da Linguagem**. São Paulo, Atica, 1991.
- ECO, U. **Tratado Geral de Semiótica**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ELAM, K. **The Semiotics of Theatre and Drama**. London: Routledge, 1980.
- FONTES, F. Um Corpo moldado no interior do Brasil. **TAM Magazine**. São Paulo, nov. 2005.

- FOSTER, S. L. **Choreography and Narrative**. Indiana: Indiana University Press, 1996.
- FOUCAULT, M. Introduction. In : ARNAULD, A. **Grammaire Général et Raisonnée de Port Royal**. Paris: Paulet, 1969.
- FRALEIGH, S. A Vulnerable Glance: Seeing Dance Through Phenomenology. In: CARTER, Alexandra. **The Routledge Dance Studies Reader**. London: Routledge, 1998.
- FREITAS, I. C. O.. **La Sylphide: A Semiose do Etéreo**. 94p.Dissertação (Mestrado). PUC, São Paulo, 1995.
- GENETTE, G. Frontières Du Récit. In : **Figures II**. Éditions du Seuil: Paris, 1969.
- GERHEIM, F. **Linguagens Inventadas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- GUINSBURG, J. O teatro no gesto. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. T.; CARDOSO, R. C. (Org.) **Semiologia do Teatro**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- HÖFLING, A.P. Quasar Dance Company: Só Tinha de Ser Com Você. **Ballet-Dance Magazine**, Dec. 2005. Critical Dance. Disponível em: <<http://www.ballet-dance.com/200512/articles/Quasar20051106.html>> Acesso em: 10 de out 2012.
- HUTCHEON, L. **A Theory of Parody: The teachings of twentieth-century art forms**. New York: Methuen, 1985.
- JAKOBSON, R. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1973.
- JAKOBSON, R. **Selected Writings, Vol II: Word and Language**. Paris: Mouton, 1971.
- JAQUIÉRY, I C. Flamboyant Brésil: Au Pré des druids, qualité et intensité du propos chorégraphique culminent avec Quasar. **24 Heures**. Lyon, 5 juil. 2004.
- JORDAN, S. et THOMAS, H. Dance and Gender: Formalism and Semiotics Reconsidered. In: CARTER, Alexandra. **The Routledge Dance Studies Reader**. London: Routledge, 1998.

- KATZ, H. A Dança Autoral de Goiás. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 22 mar. 1999. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz31219672861.jpg>> Acesso em: 20 fev. 2011.
- KATZ, H. Quasar busca novos caminhos. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 11 nov. 2009.
- KATZ, H. Um embate entre o real e o desejado. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 17 out. 2009.
- KATZ, H. Uma Cilada para Henrique Rodovalho. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 23 nov. 2006. Disponível em <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz21223477659.jpg>> Acesso em: 20 de fev. 2011.
- KOWZAN, T. Os signos no teatro – introdução à semiologia da arte do espetáculo. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. T.; CARODOSO, R. C. (Org.) **Semiologia do Teatro**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- LAFAVE, K. Troupe speaks to audience through punchy athleticism. **The Arizona Republic**. Phoenix, Feb. 26 2004.
- LARTHOMAS, P. **Le langage dramatique**. Paris: PUF, 1980.
- LAURENTIZ, S. R. F. **Contribuições dos meios de produção à linguagem visual: uma análise sintática pelos princípios semióticos**. 235p. Dissertação (Mestrado). Unicamp, Campinas, 1994.
- LOPES, E. **A Identidade e a Diferença**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- MACIEL, N. Coreografia do espetáculo Tão Próximo é inspirada no contato entre pessoas. **Correio Braziliense**. Brasília, 12 ago. 2011.
- MARTINS, M. H. P. Proposta de classificação do gesto no teatro. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. T.; CARODOSO, R. C. (Org.) **Semiologia do Teatro**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- MAURO, L. Rodovalho's 'Choreography for Listening' pulls music from his dancers' bodies. **The Chicago Tribune**. Chicago, feb. 25 2006.

- MENEZES, M. E. Chega Mais Perto. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 3 nov. 2010.
- MENEZES, M. E. Quasar e o desejo de ir além da dança. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 10 out. 2012.
- MENEZES, M.E. Espetáculo questiona limites da arte e ensina público a dançar. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 10 out. 2012.
- MOUNIN, G. **Introduction à la sémiologie**. Paris: Minuit, 1970.
- NAVAS, C. A Arte da Dança na Universidade Pública Contemporânea. **IV Reunião Científica da ABRACE**: Belo Horizonte, 2007
- NAVAS, C. Corpos-território em danças-mídia. In: **I Seminário e Mostra Nacional de Dança-Teatro**. Viçosa: UFV, 2009.
- NAVAS, C. Dança, estado de ruptura e inclusão. **Anais do IV congresso da ABRACE**: UNIRIO, 2006.
- NAVAS, C. **Do íntimo, do particular e do público: subsídios para a gestão em dança**. Rio de Janeiro, Fundação Casa Rui Barbosa; São Paulo, Itaú Cultural, 2010.
- NAVAS, C. Interdisciplinariedade e intradisciplinariedade em dança. In: **Seminários de Dança I- História em Movimento: biografias e registros em dança**. Joinville, Festival de Dança, 2008.
- NAVAS, C. Memórias-corpo, corpo-território e dança-mídia. **VI Colóquio Internacional de Etnocenologia**. Belo Horizonte: UFMG, 2009. Disponível em: <http://www.etnocenologia.org/vicoloquio/index.php?option=com_content&view=article&id=124:cassia-navas-memorias-corpo-corpo-territorio-e-danca-midia&catid=14:paineis-de-pesquisadores-convidados&Itemid=186>. Acesso em 05 maio 2010.
- NAVAS, C. **Seis Criadores Brasileiros**. 2001. 190p. Tese (Pós-Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.
- NÖTH, W. Semiótica e semiologia: os conceitos e as tradições. Com Ciência. Labjor, Unicamp. Disponível online em

<http://www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=11&id=82>.
Acesso em: 23 maio 2012.

NUNES, L. Quasar celebra o prazer de dançar. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 7 out. 2004.

OLIVEIRA, L. P. **A Emergência do Significado em Música**. 253p. Tese (Doutorado). Unicamp, Campinas, 2010.

PAVIS, P. **A Análise dos Espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro e cinema**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PEIRCE, C. S. et al. **The Collected Papers of Charles S. Peirce**. Edição Eletrônica. Cambridge: Harvard University Press, 1994.

PEREIRA, G. A pulsação do eu e do outro. **Tribuna do Planalto**. Goiânia, 24 a 30 out. 2010.

PONZIO, A. F. Quasar dança a fragmentação urbana. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 16 maio 1999.

PRIETO, L. Notes pour une sémiologie de la communication artistique. In : **Études de linguistique et de sémiologie générales**. Genève: Droz, 1975.

PROPP, V. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Ática, 1992.

QUEIRÓS, A. Relações humanas marcam busca da Quasar pelo suave. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 5 nov. 2010.

QUEIROZ, J.; AQUAR, D. Por uma Semiótica da Dança. **iDança.net**. 20 maio 2009. Disponível em: <<http://idanca.net/lang/pt-br/2009/05/20/por-uma-semiotica-da-danca/10629>>. Acesso em: 12 abr. 2011.

QUEIROZ, R. Henrique Rodovalho ensina coreografia na internet. **O Popular**. Goiânia, 5 set. 2012.

ROCHELLE, H. **A Cerca da Quarta Parede**. Da Quarta Parede: Dança em Teoria, Crítica e Historiografia Experimentais. Teoria. Disponível em: <<http://daquartaparede.wordpress.com/2013/10/07/a-cerca-da-quarta-parede/>>. Acesso em: 7 de outubro de 2013.

- ROCHELLE, H. A Crítica Como Terceiridade na Experiência Estética: Dança e as Categorias Peirceanas. **VII Reunião Científica da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós Graduação em Artes da Cena, ABRACE**: Belo Horizonte, 2013.
- ROCHELLE, H. Dois Momentos e uma perspectiva da Quasar Cia de Dança. **VII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós Graduação em Artes da Cena, ABRACE**: Porto Alegre, 2012.
- ROCHELLE, H. **No Corpo o Contágio das Palavras: dramaturgia no eixo dança-literatura**. Monografia. Unicamp, Campinas, 2010. Disponível em: < <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?down=43996> >. Acesso em: 23 maio 2012.
- ROCHELLE, H. **no Singular | Quasar**. Da Quarta Parede: Dança em Teoria, Crítica e Historiografia Experimentais. Crítica. Disponível em: < <http://daquartaparede.wordpress.com/2013/12/06/no-singular-quasar/> >. Acesso em: 6 de dezembro de 2013.
- RODOVALHO, H. **Formação e Desenvolvimento da Quasar Cia de Dança**. 2012. Entrevista pública concedida a Cássia Navas, Encontros Notáveis, Série II. São Paulo, 13 e 14 abr. 2012.
- RODOVALHO, H. **O Humor na Quasar**. 2011. Entrevista pública concedida a Cássia Navas, Encontros Notáveis, Série I. Piracicaba, 19 nov. 2011.
- RODOVALHO, H. **Tendências coreográficas na composição para a Quasar**. 2012. Entrevista concedida a Henrique Rochelle. São Paulo, 1 jul. 2012.
- RODOVALHO, H. **Un cuerpo celeste aporta luces y movimientos sobre el paraíso**. Entrevista concedida ao jornal **El Universal**. Caracas, 5 dic, 2011.
- SANTAELLA, L.; NÖTH, W. **Imagem: cognição, semiótica e mídias**. Iluminuras: São Paulo, 1999.
- SANTAELLA, L. **Matrizes da Linguagem e Pensamento**. 3ª Ed. Iluminuras: São Paulo, 2005.
- SANTAELLA, L. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

- SPERBER, S. Efabulação e pulsão de ficção. In: **Remate de Males**. Campinas, SP: Depto. De Teoria Literária IEL/UNICAMP, no.22, 2002.
- SPERBER, S. Oralidade e Pulsão de Ficção. **II Simpósio Mundial de Língua Portuguesa**. Universidade de Évora, 2009. Disponível em: <www.simelp2009.uevora.pt/pdf/slg5/20.pdf>. Acesso em: 28 de dez 2010.
- STEINBERG, C. **The Dance Anthology**. New York: New American, 1980.
- TERWILLIGER, R. **Psicologia da Linguagem**. São Paulo: Cultrix, 1974.
- TRASK, R. **Dicionário de Linguagem e Lingüística**. São Paulo: Contexto, 2004.
- TULIM, C. Proximidade que envolve. **Diário da Manhã**. Goiânia, 29 out. 2010.
- UBERSFELD, A. **Lire le Théâtre I**. Ed. revue. Paris: Belin, 1996.
- VALÉRY, P. **A alma e a dança e outros diálogos**. São Paulo: Ed. Imago, 1996.
- VENTUNA, R. Beijo na boca de Rodovalho. **Diário da Manhã**. Goiânia, 19 maio 2009.
- VENTUNA, R. Teoria e Prática da ciberdança da Quasar. **O Popular**. Goiânia, 9 out. 2012.
- VIZENCIA, I. A Maturidade do Quasar. **Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro, 1, 2 e 3 ago. 2008.
- WIGMAN, M. **Le langage de la danse**. Montigny Le Bretonneux: Chiron, 1990.

ANEXOS

Anexo 1

OS NÍVEIS DA RECEPÇÃO DA DANÇA – ORGANOGRAMA

A – ORGANOGRAMA COMPLETO

1. Concepção
2. Produção
3. Apresentação
 - 3.1. Estilo
 - 3.2. Obra
 - 3.3. Experiência Estética
 - 3.3.1. Estesia
 - 3.3.2. Resposta Corporal
 - 3.3.3. Análise
 - 3.3.3.1. Experiência Pessoal
 - 3.3.3.2. Percepção Comparativa
 - 3.3.3.3. Análise Crítica

B- VISUALIZAÇÃO DOS DOIS EXEMPLOS ESPECÍFICOS PROPOSTOS A PARTIR DA COMPREENSÃO DOS ITENS 3.1 E 3.2 DO ORGANOGRAMA, QUANTO À COREOGRAFIA

- 3.1'. Estilo Coreográfico
 - 3.1'.1. Movimentação
 - 3.1'.2. Corpo Território
 - 3.1'.3. Contato Virtual
- 3.2'. Partitura Coreográfica
 - 3.2'.1. Subníveis Estruturais
 - 3.2'.2. Passos
 - 3.2'.3. Frases Coreográficas

Anexo 2

LISTAGEM DAS OBRAS DA QUASAR COMPANHIA DE DANÇA

Esta pesquisa apresentou em seu segundo capítulo uma divisão da produção da Quasar Cia de Dança em três períodos, o primeiro deles baseado no Humor Cênico, o segundo na construção do estilo de Segmentação do Movimento, característico do Criador, apontando também para o terceiro, de Reconexão Comunicativa, que se nota como intuito das obras mais recentes da companhia. Aqui se apresenta a lista das obras da Quasar desde sua fundação, com a indicação das divisões de fases propostas.

----- 1ª Fase: Humor Cênico

- 1988 . Asas
- 1989 . Estudos (Espiráculos Traqueais)
- 1990 . Sob o Mesmo Azul
- 1992 . Não Perturbe
- 1992 . Três ao Centro
- 1993 . O Ovo da Galinha
- 1993 . Senhores de Poucas Visões
- 1994 . Quasar em Performance
- 1994 . Quasar Erudito
- 1994 . Quatros

1994 . Versus

1997 . Registro

----- 2ª Fase: Segmentação do Movimento

1998 . Divíduo

1999 . Coreografia pra Ouvir

2000 . Mulheres

2001 . Empresta-me Teus Olhos

2004 . O+

2005 . Só Tinha de Ser Com Você

2006 . Uma História Invisível

2007 . Por Instantes de Felicidade

2009 . Céu na Boca

2010 . Tão Próximo

----- 3ª Fase: Reconexão Comunicativa

2012 . no Singular

2013 . Por 7 Vezes

Anexo 3

NO SINGULAR: DECUPAGEM DO ESPETÁCULO

“no Singular” foi criado em 2012 e parte da proposta de discussão da vida em rede atual. Rodovalho falou em diversas entrevistas sobre os aspectos que considerou para a construção das cenas do espetáculo, que envolvem comparações à navegação na internet, o uso do facebook, a publicação de fotos de si mesmo, o culto ao corpo, e até os processos de aprendizado de coreografias a partir de vídeo, que ele discute em duas instâncias – tanto numa cena com bailarinos se copiando, como também na proposta Passo a Passo #igualaquasar, que o coreógrafo lançou no youtube, onde publicou um vídeo ensinando um trecho do espetáculo para a plateia, que é convidada a subir no palco e dançar junto dos bailarinos.

Rodvalho altera seus espetáculos conforme sente a necessidade, de forma que a estrutura da estréia, em menos de um ano teve diversas alterações com musicas, coreografias e até bailarinos. A estrutura que segue é uma decupagem do espetáculo que consta no DVD em anexo, gravado em março de 2013 no SESI Goiânia. É a filmagem oficial do espetáculo, usada pela companhia para divulgação e venda do mesmo. Algumas das cenas têm discussões especiais no texto dessa dissertação, e podem ser identificadas pelo asterisco que precede seus nomes. Elas também são mencionadas na tracklist do DVD anexo, onde estão gravadas em suas múltiplas versões, quando existirem.

Observações sobre a decupagem: são identificadas numericamente, em ordem, as cenas do espetáculo. O nome dado para elas é o nome usado pelo corógrafo e bailarinos em ensaios para se referirem a estas cenas. A indicação dos bailarinos inclui a quantidade total de bailarinos dançando naquela cena, seguida da especificação quantos homens e quantas mulheres. O tempo está marcado em minutos e serve mais como orientação do que como definição precisa, pois algumas cenas são sobrepostas, o que cria marcações de tempo

sobrepostas. Frequentemente, a escolha do momento de troca de cena é a mudança de luz, que se mostra no trabalho de Rodovalho como um indicador intenso e insistente em seu trabalho, pautado pelas luzes desenvolvidas por ele próprio para quase todos os espetáculos, como é o caso deste.

Cena		Bailarinos	Tempo	Descritivo
1	(Pezinho - Entradas)	3 (1H) (2M)	00:00 - 00:04	Pré coreografia. Durante a entrada da plateia, sem música, os bailarinos, a cada entrada com um novo figurino, dançam o início de uma coreografia que dançarão completamente ao início do espetáculo.
2	(Anúncio)	2 (2H)	00:04 - 05:50	Pré coreografia. Durante o anúncio do teatro (medidas de segurança, espetáculo apresentado), os bailarinos, sem música, dançam o início de uma coreografia de dançarão completamente posteriormente. Eles fazem o trecho e, ao final dele, uma das bailarinas sinaliza para pararem. eles saem e depois de certo tempo retornam para a mesma cena.
3	Pezinho	3 (1H) (2M)	05:50 - 08:46	Os três bailarinos das entradas dançam a coreografia completa, enquanto os outros dois bailarinos (do anúncio) os observam, e dançam sua própria coreografia. A coreografia é levada principalmente por movimentos dos pés e contrapesos, uma das bailarinas sinaliza aos outros para pararem, mas eles continuam, até o fim da cena, só então parando e saindo junto da primeira.

4	* Sem Patins	7 (4H) (3M)	08:46 - 12:15	Os dois bailarinos do anúncio dançam a coreografia completa, se copiando. Num segundo foco, cinco outros bailarinos dançam a mesma coreografia, porém cada um numa intenção e personagem diferente.
5	Facebook	6 (3H) (3M)	12:15 - 16:49	Os bailarinos são enquadrados pela luz, como em fotos de perfis de redes sociais, uma bailarina se despe e é tocada por dois outros bailarinos.
6	Homens	4 (4H)	16:49 - 19:55	O último dos bailarinos tocando a outra bailarina na cena anterior, sob outra luz, inicia uma movimentação principalmente de braços. A mesma movimentação é repetida por outros três bailarinos, porém in intenções e personalidades diferentes.
7	* Recanto	2 (1H) (1M)	19:55 - 24:12	Um casal faz uma coreografia de atração e repulsão, baseada em levantamentos, carregamentos e derrubadas.
8	* Slow	2 (2M)	24:12 - 28:42	Duas bailarinas apresentam uma coreografia deitadas no chão, como que em câmera lenta, com uma música agitada e, na sequência, trabalham a mesma movimentação com uma música lírica. Essa cena é interrompida duas vezes pela cena seguinte.

9	Diagonal	5 (3H) (2M)	25:25 - 31:12	Em uma diagonal, em focos individuais de luz, cinco bailarinos se movimentam numa exploração do espaço pessoal (iluminado) em oposição ao espaço escuro. A diagonal se acende duas vezes por um curto intervalo ainda durante a cena anterior, eles aparecem em conjunto. Quando a cena se encerra, eles já iniciaram a versão mais estendida da coreografia.
10	Telefone	10 (5H) (5M)	31:12 - 37:47	O elenco completo faz uma coreografia com um elemento falado: uma sequência de expressões da moda, frases de efeito e chavões, que vai sendo construída, com cada bailarino repetindo em grupo a sequência, e inserindo um novo termo a ela. Ao final, os bailarinos correm para fora do palco.
11	Espelho	2 (2H)	36:50 - 41:23	Quando os bailarinos correm na cena anterior, um fica no centro, se despindo e admirando seu corpo. Outro bailarino chega, também se admirando. A cena é uma coreografia com o braço, que um dos bailarinos executa como se estivesse mandando o outro embora.

12	Tranquila	7 (4H) (3M)	41:23 - 46:26	Esta cena conta com a participação da cantora convidada para o espetáculo, que canta a música dançada, enquanto um dos bailarinos da cena anterior faz acompanhamento em beat box. Os outros cinco bailarinos, mais a cantora, que também dança essa cena, formam duplas. a coreografia desenvolve carregamentos e derrubadas, em situações de apoio, sustentação e enfrentamento, confito.
13	Rua	3 (2H) (1M)	46:06 - 53:08	A luz desenha feixes no chão, como uma faixa de pedestre. Tres bailarinos se movimentam nessa faixa enquanto outros passam por eles, como transeuntes na rua.
14	Anjos	4 (2H) (2M)	48:50 - 50:55	Dentro da cena da rua, dois casais se esbarram e começam coreografias de aproximação, com corridas e giros. Ao final da cena, uma das mulheres de um dos casais encontra um outro bailarino, com quem dançará a cena seguinte.
15	* Duo Só	2 (1H) (1M)	50:55 - 53:08	Dois bailarinos desenvolvem uma movimentação segmentada, orientada pelas articulações e por relações de vazio e espaço preenchido. Quando se distanciam, ainda vê-se a iluminação da rua, eles se afastam.

16	Elevador	7 (3H) (4M)	53:08 - 56:18	Uma bailarina no palco é cercada por outros bailarinos ao seu redor. De terno, eles parecem executivos. A situação social e o estranhamento, o olhar perdido, e as posturas e relações corporais, sugerem um elevador. O elemento estranho é inserido em cena quando a primeira bailarina, ajudada por uma outra, surge entre os demais em posições inesperadas, mesmo na horizontal, e de ponta-cabeça, posição em que para, apoiada nos braços, quando de repente os outros bailarinos, com a mesma rapidez com que se aglomeraram ao redor dela, saem de cena.
17	Sonho	7 (3H) (4M)	56:18 - 60:08	A bailarina de ponta-cabeça permanece nessa posição, enquanto outros bailarinos, em dupla ou sozinhos, aparecem dançando em volta dela. A iluminação isola áreas do palco envolvendo quem dança e a bailarina parada. Na última dessas coreografias a bailarina é puxada por outra, ficando em pé. Elas se confrontam e a primeira bailarina acaba rolando e caindo ao pé de um outro bailarino.
18	* Recanto 2	2 (1H) (1M)	60:08 - 64:07	O encaixe da bailarina aos pés do bailarino é o mesmo da cena 7 (Recanto Escuro), e essa nova dupla executa a mesma coreografia da cena 7, com a mesma música, porém com efeitos de congelamento do movimento em diversas passagens da cena.

19	Baile de Ilusão	10 (5H) (5M)	64:07 - 67:55	Retornam os bailarinos do Anúncio e da Cena 4 (Sem Patins) - caracterizados como na cena 4 - que executam a coreografia da cena 3 (Pezinho), novamente numa estrutura de estarem se repetindo, com a inclusão de outros bailarinos dançando a mesma coreografia em intenções e personagens distintos. Nessa cena, a movimentação da cena 3 é repetida com uma estrutura semelhante à da cena 4.
20	* Passo a Passo	10 (5H) (5M)	67:55 - 71:34	Quando se encerra a cena anterior, um bailarino está com um microfone e anuncia que é chegada a hora "pela qual a plateia esperava". Ele se refere ao passo a passo, a coreografia que a companhia divulgou no youtube ensinando o público a dançá-la, com o aviso de que eles seriam convidados a subir no palco para dançar com a companhia. Neste vídeo, há 7 membros da plateia dançando com os bailarinos. A coreografia traz a movimentação segmentada da Quasar em um tempo simples, quase sem sobreposições de movimentos.

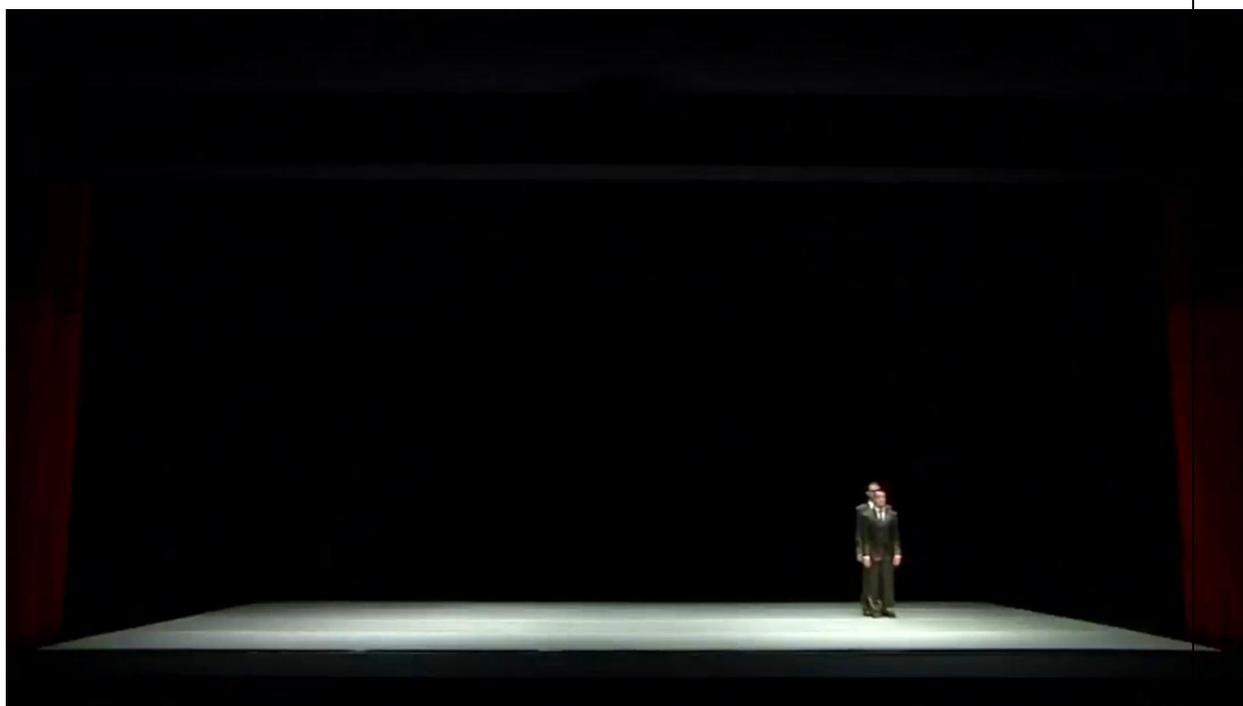
21	Valsinha	10 (5H) (5M)	71:34 - 73:42	<p>A cena anterior se encerra com uma mudança na luz, no som, e o início de uma música cantada pela cantora convidada, que passeia entre as pessoas no palco. A luz nessa cena é uma sobreposição de diversas luzes usadas no espetáculo. Bailarinos e aqueles que subiram ao palco passam a dançar a coreografia do Passo a Passo em tempos mais variados, com maior espaço para a exploração pessoal do movimento. Quando a música se encerra, o espetáculo termina em blackout e os bailarinos da companhia agradecem junto da cantora convidada e dos membros do público que estavam no palco.</p>
----	----------	--------------------	------------------	--

Quasar – no Singular – guia de cenas em imagens

Cena 1 – (Pezinho – Entradas)



Cena 2 – (Anúncio)



Cena 3 – Pezinho



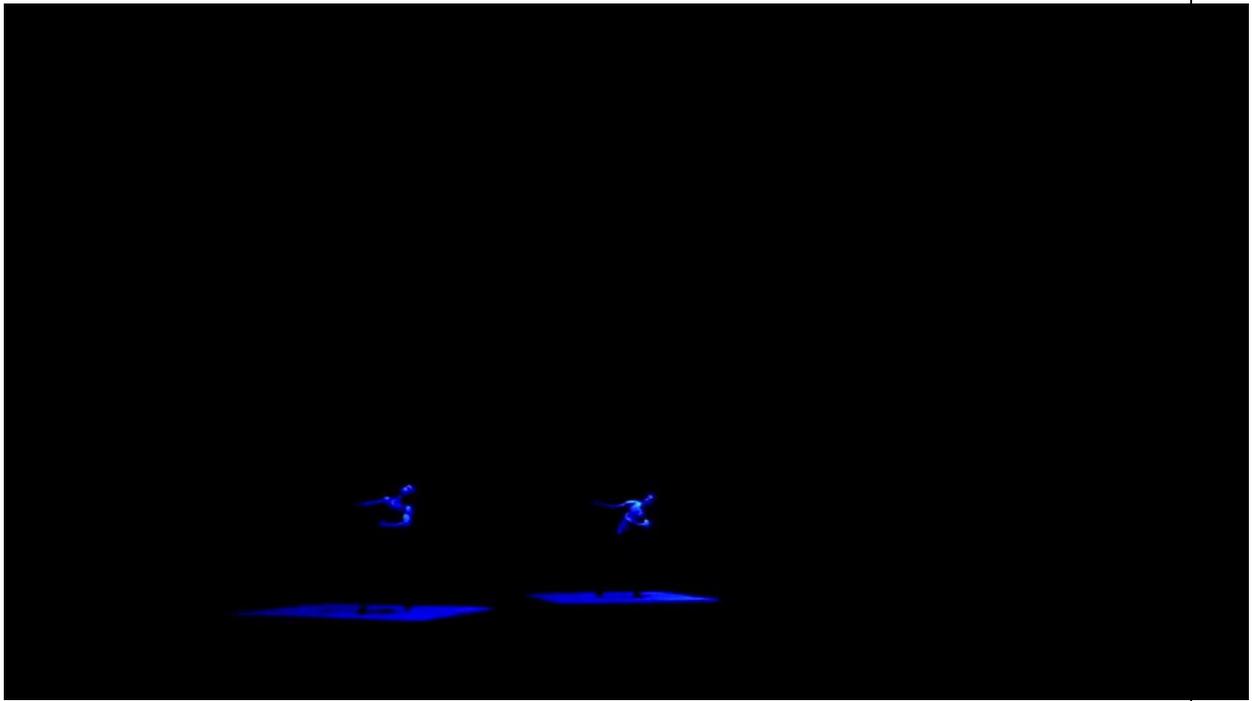
Cena 4 – Sem Patins



Cena 5 – Facebook



Cena 6 – Homens



Cena 7 – Recanto



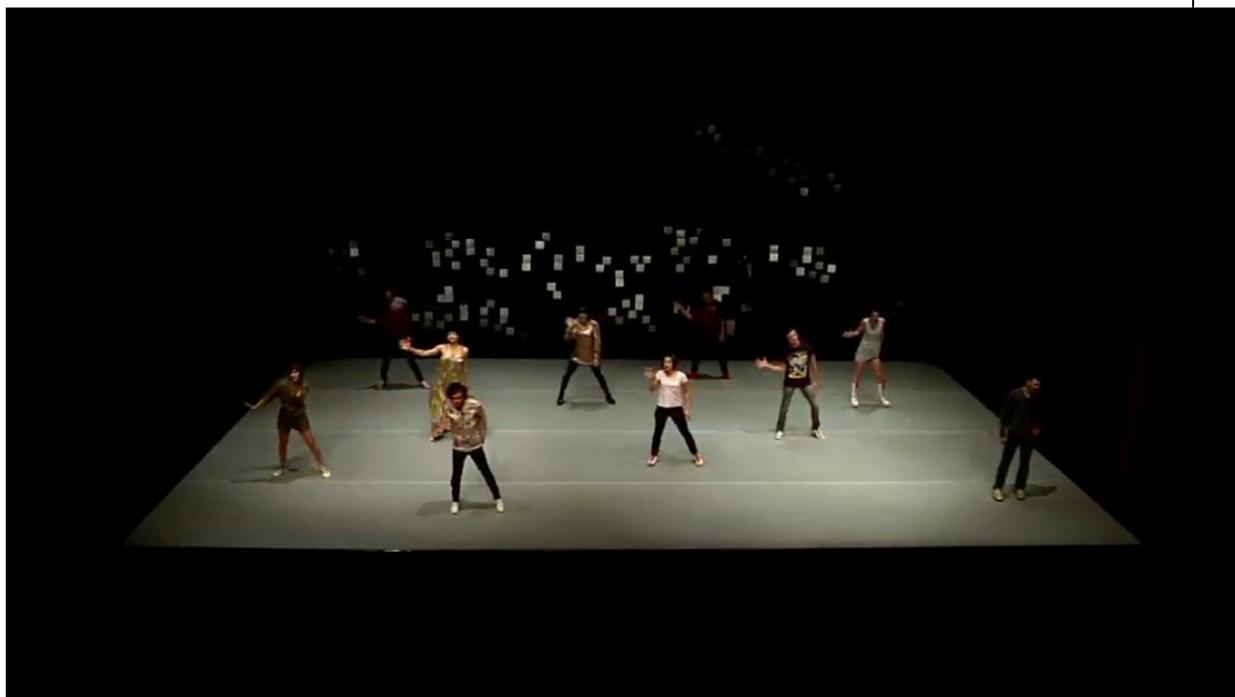
Cena 8 – Slow



Cena 9 – Diagonal



Cena 10 – Telefono



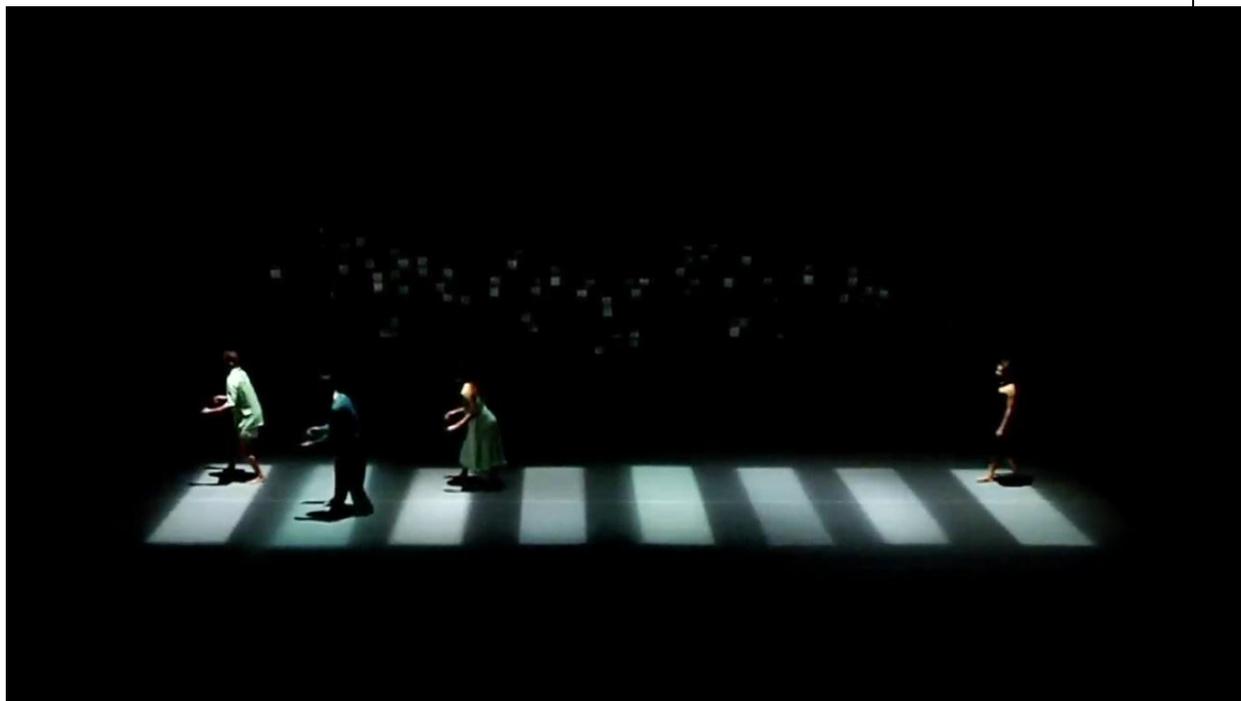
Cena 11 – Espelho



Cena 12 – Tranquila



Cena 13 – Rua



Cena 14 – Anjos



Cena 15 – Duo Só



Cena 16 – Elevador



Cena 17 – Sonho



Cena 18 – Recanto 2



Cena 19 – Baile de Ilusão



Cena 20 – Passo a Passo



Cena 21 – Valsinha



Anexo 4

DVD

A nomenclatura dos vídeos usa abreviaturas para os nomes dos espetáculos, sendo: NS = no Singular; TAO = Tão Próximo; SO = Só Tinha de Ser Com Você.

01 – NS – Slow

02 – NS – Sem Patins

03 – TAO – Carão

04 – NS – Passo a Passo (youtube)

05 – NS – Passo a Passo e Valsinha

06 – NS – Recanto 1

07 – NS – Recanto 2 (versão ensaio)

08 – NS – Recanto 2 (versão estreia)

09 – NS – Recanto 2

10 – NS – Duo Só (versão estreia)

11 – NS – Duo Só

12 – SO – Retrato

13 – SO – Por Toda Minha Vida [Retrato]

14 – NS – no Singular – espetáculo completo