

ISABEL CRISTINA VIEIRA COIMBRA DINIZ

***A SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA:***  
**UM DIÁLOGO ENTRE A SEMIÓTICA E A DANÇA**

Belo Horizonte  
Faculdade de Letras/UFMG  
2014

ISABEL CRISTINA VIEIRA COIMBRA DINIZ

***A SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA:***  
**UM DIÁLOGO ENTRE A SEMIÓTICA E A DANÇA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Linguísticos.

Área de Concentração: Linguística Aplicada  
Linha: Linguagem e Tecnologia

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Cristina Fricke Matte  
Coorientador: Prof. Dr. Conrado Moreira Mendes

Belo Horizonte  
Faculdade de Letras/UFMG  
2014

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

D585s      Diniz, Isabel Cristina Vieira Coimbra.  
              *A Sagração da Primavera* [manuscrito] : um diálogo entre a  
              semiótica e a dança / Isabel Cristina Vieira Coimbra Diniz. – 2014.  
              240 f., enc. : il., fots (color), tabs (p&b) + 1 DVD.

Orientadora: Ana Cristina Fricke Matte.

Coorientador: Conrado Moreira Mendes.

Área de concentração: Linguística Aplicada.

Linha de Pesquisa: Linguagem e Tecnologia.

Inclui DVD com vídeos analisados.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas

Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 228-238.

Anexos: f. 239-240.

1. Nijinsky, Vaslav, 1890-1950. – *Sagração da Primavera* – Teses.  
2. Bausch, Pina, 1940-2009. *Sagração da Primavera* – Teses. 3.  
*Semiótica e dança* – Teses. 4. *Percepção visual do movimento* –  
Teses. 6. *Arte e tecnologia* – Teses. 7. *Linguagem corporal* – Teses.  
8. *Semissimbolismo* – Teses. I. Matte, Ana Cristina Fricke. II. Mendes,  
Conrado Moreira. III. Universidade Federal de Minas Gerais.  
Faculdade de Letras. IV. Título.

CDD: 793.3



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS



## FOLHA DE APROVAÇÃO

### A SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA: UM DIÁLOGO ENTRE A SEMIÓTICA E A DANÇA

#### ISABEL CRISTINA VIEIRA COIMBRA DINIZ

Tese submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em ESTUDOS LINGÜÍSTICOS, como requisito para obtenção do grau de Doutor em ESTUDOS LINGÜÍSTICOS, área de concentração LINGÜÍSTICA APLICADA, linha de pesquisa Linha J - Linguagem e Tecnologia.

Aprovada em 22 de dezembro de 2014, pela banca constituída pelos membros:

Prof(a). Ana Cristina Fricke Matte - Orientador  
UFMG

Prof(a). Conrado Moreira Mendes - Co-orientador  
UNINCOR

Prof(a). Daniervelin Renata Marques Pereira  
UFTM

Prof(a). Gláucia Muniz Proença Lara  
UFMG

Prof(a). Arnaldo Leite de Alvarenga  
UFMG

Prof(a). Olga Valeska Soares Coelho  
CEFET-MG

Belo Horizonte, 22 de dezembro de 2014.

*À Mamãe Clery,  
Ao meu esposo Eustáquio  
À minhas preciosas filhas: Iara, Iana, Isa, Ivy e Iasmim  
Ao meu fiel amigo e orientador inseparável: Jesus!*

## AGRADECIMENTOS

A Deus, Maravilhoso, Conselheiro, Pai da Eternidade, Príncipe da Paz! Meu louvor, minha eterna gratidão por me conduzir em cada momento, em cada linha deste trabalho e em todas as coisas!

À minha orientadora, Professora Ana Cristina Fricke Matte, pela confiança creditada, pela liberdade e pela ajuda ao soprar “bolhas semióticas de sabão”!

Ao Professor Conrado Mendes, pela co-orientação desta pesquisa, pelo crédito depositado, pelo apoio incondicional no momento em que eu mais precisei nesta jornada!

Aos Professores Waldir Beividas e Ivã Carlos Lopes, por me receberem com tanta cordialidade e atenção no Grupo de Estudos Semióticos – GESUSP na Universidade de São Paulo – USP.

À Professora Anne Hénault, pela gentil acolhida no *Metaseminaire de Sémiotique* na *Maison de la Recherche* durante meu doutorado sanduíche realizado na *Université de Paris -Sorbonne (Paris IV)*.

Aos professores Claude Zilberberg e Denis Bertrand, pela incrível receptividade e atenção às minhas curiosidades semióticas.

Aos funcionários e professores da Pós-Lin, especialmente à professora Gláucia Muniz Proença Lara pelas sugestões, pelo apoio e pelos conselhos tão pontuais em minha caminhada até aqui.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de estudos, que possibilitou a realização do meu doutorado sanduíche na França. Oportunidade única e imprescindível para o encaminhamento dessa Tese.

Aos professores Jean Portela e Regina Gomes, pela competente e atenciosa leitura do meu Relatório de Pesquisa e pelas importantes sugestões no Exame de Qualificação.

Ao Grupo Texto Livre e aos colegas da Pós-Lin, amigos conquistados nessa jornada dos quais me lembro com muito carinho: Daniervelin, Adelma, Bete, Woodson, Letícia, Paulo, Flávia e Ivan Capdeville.

À Associação dos Pesquisadores e Estudantes Brasileiros na França - APEB-FR, colegas e amigos de caminhada, pelo encorajamento e companheirismo: Vini, Marina, Paula e Raquel.

Ao Departamento de Educação Física da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da Universidade Federal de Minas Gerais e aos meus colegas de trabalho, pelo apoio e confiança depositada.

Ao meu querido esposo, Eustáquio, pelo imensurável apoio, pelo incentivo, por “segurar as pontas” em todo o tempo, pelo cuidado com nossas filhas e com nossa casa. Sobretudo, por ser meu amigo e companheiro há mais de trinta e cinco anos.

Às minhas queridas filhas, Iara, Iana, Isa, Ivy e Iasmin, por compreenderem minhas ausências, por serem minhas colunas de oração, por cada palavra de carinho, por cada beijinho e abraço principalmente quando repetiam “tudo bem mamãe, você vai conseguir!”.

À Clery, minha mamãe, pelo exemplo de força e garra de viver, com quem aprendi o gosto pela vida e a correr atrás dos meus sonhos.

Aos meus irmãos Kleber, Virgínia, Alexandre e Sérgio pelo apoio e o estímulo da torcida.

À minhas fiéis escudeiras Gisele e Elaine, que durante a fase da escrita desta Tese foram apoio imprescindível nos “Para Casas” e nas tarefas intermináveis de escola das pequenas Ivy e Iasmin.

Aos meus amigos e irmãos da Igreja Batista da Lagoinha, especialmente ao Grupo DNA, pela compreensão de minhas ausências e pelo sustento em oração e intercessão.

Àqueles que se tornaram minha família durante o doutorado sanduíche em Paris: Gustavo, Dalila, Diogo, Francisca, Cris, Paulo, Leandro, Nayane, Rosinha, Gisele Rip, Guilherme, Alexandrina, Jéssica, Márcia entre tantos outros nomes.

Aos inesquecíveis professores Carlos Leite, Emil Dotti e Joaquim Ribeiro, com os quais experimentei momentos ímpares e iniciei meus primeiros passos e minhas primeiras perguntas na arte da dança.

À Iana, minha *fiote* número dois, pelos cuidados dispensados na revisão da escrita deste trabalho.

A todos os meus familiares, amigos e alunos que comigo compartilharam desta jornada e da realização desse sonho!

*Et la parole a été faite chair,  
et elle a habité parmi nous,  
pleine de grâce et de vérité.*

*Jean 1:14 – La Sainte Bible*

## RESUMO

O propósito desta tese é analisar *A Sagração da Primavera*, obra das mais importantes realizadas no século XX, por meio de uma interface entre a semiótica de linha francesa e a dança. O *corpus* da pesquisa está delimitado pelos espetáculos de dança coreografados por Vaslav Nijinsky em 1913 e por Pina Bausch em 1975, ambos publicados no *YouTube*. Metodologicamente, o semissimbolismo, o sincretismo, a semiótica visual e a semiótica tensiva foram os caminhos escolhidos para identificarmos os mecanismos de produção de sentido do *corpus*. Por meio das análises dos vídeos selecionados, os espetáculos configuraram-se como textos e objetos artísticos submetidos à linguagem audiovisual digital. Dessa forma os efeitos coreográficos foram submetidos também à linguagem gerenciada pelas câmeras de filmagem que criaram outras correlações com a linguagem dos coreógrafos. As análises semissimbólicas apontaram para o ritual: a passagem para a continuidade da vida em que as categorias *identidade vs. alteridade* e *vida vs. morte* são construídas lado a lado nos espetáculos analisados. Os resultados da pesquisa corroboraram para a confirmação das hipóteses referentes à existência da possibilidade de diálogo entre as categorias da semiótica visual e as categorias da pesquisa em dança. Outra constatação importante é que embora os coreógrafos utilizem a mesma música e a temática do sacrifício em suas coreografias, há diferenças na construção de sentido entre as obras. Sobretudo ao revelarem personagens e heroínas cujas “vozes” expressam-se *apaixonadas*. Tais vozes são carregadas de sentimentos embrenhados num envelope corporal que se inscreve como receptor e emissor, em meio a valores socioculturais e paradigmas que se reconstroem e reproduzem dia após dia.

### **PALAVRAS-CHAVE:**

Dança; Semiótica Francesa; Sincretismo; Semissimbolismo; Tecnologia.

## RÉSUMÉ

L'objectif de cette thèse est d'analyser *Le Sacre du Printemps*, l'une des œuvres les plus importantes réalisée au cours du XXe siècle, par l'intermédiaire d'une interface entre la sémiotique en ligne française et la danse. Le *corpus* de la recherche est délimité par les spectacles de danse chorégraphié par Vaslav Nijinski en 1913 et par Pina Bausch en 1975, les deux publiés sur *YouTube*. Sur le plan méthodologique, le semi-symbolisme, le syncrétisme, la sémiotique visuelle et la sémiotique tensive ont été choisis pour identifier les mécanismes de production de sens du *corpus*. Par le moyen des analyses des vidéos sélectionnées, les spectacles ont été configurés en tant que textes et en tant qu'objets d'art soumis au langage audiovisuel numérique. Ainsi les effets chorégraphiques ont aussi été soumis à la langue gérée par les caméras, ce qui a créé d'autres corrélations avec le langage des chorégraphes. Les analyses semi-symboliques des œuvres ont souligné le rituel de passage pour la continuité de la vie où les catégories *identité vs. altérité* et *vie vs. mort* ont été construites côté à côté dans les spectacles analysés. Les résultats de l'étude ont corroboré pour la confirmation des hypothèses concernant l'existence de la possibilité d'un dialogue entre les catégories de la sémiotique visuelle et les catégories de la recherche en danse. Une autre constatation est que bien que les chorégraphes utilisent la même musique et le thème du sacrifice dans leurs chorégraphies, il y a des différences dans la construction du sens entre les œuvres. Surtout quand on révèle des personnages et des héroïnes dont "les voix" s'expriment passionnée. Chargées de sentiments imbriqués dans une enveloppe corporelle qui tombe sous forme de récepteur et d'émetteur, parmi des valeurs et des paradigmes socioculturels qui sont reconstruits et se reproduisent de jour après jour.

### MOTS-CLÉS:

Danse; Sémiotique Française; Syncrétisme; Semi-symbolisme; Technologie.

## LISTA DE FIGURAS

<b>FIGURA 1</b> – <i>Print screen</i> da página do <i>YouTube</i> .....	015
<b>FIGURA 2</b> - Fragmento da partitura de <i>A Sagração da Primavera</i> de Stravinsky ..	134
<b>FIGURA 3</b> – <i>A Sagração da Primavera</i> VN. Minutagem: 00:00:10 a 00:02:19 .....	144
<b>FIGURA 4</b> – <i>A Sagração da Primavera</i> VN. Minutagem: 00:03:18 .....	146
<b>FIGURA 5</b> – <i>A Sagração da Primavera</i> VN. Minutagem: 00:03:32 a 00:05:12 .....	147
<b>FIGURA 6</b> – <i>A Sagração da Primavera</i> VN. Minutagem: 00:05:15 a 00:05:39 .....	147
<b>FIGURA 7</b> – <i>A Sagração da Primavera</i> VN. Minutagem: 00:05:50 a 00: 06:11 ....	148
<b>FIGURA 8</b> – <i>A Sagração da Primavera</i> VN. Minutagem: 00:06:31 a 00:07:35 .....	149
<b>FIGURA 9</b> – <i>A Sagração da Primavera</i> VN. Minutagem: 00:07:59 a 00:10:15 .....	150
<b>FIGURA 10</b> – <i>A Sagração da Primavera</i> VN. Minutagem: 00:10:55 a 00:11:33....	150
<b>FIGURA 11</b> – <i>A Sagração da Primavera</i> VN. Minutagem: 00:11:44 a 00:12:09....	151
<b>FIGURA 12</b> – <i>A Sagração da Primavera</i> VN. Minutagem: 00:12:41 a 00:13:14 ...	152
<b>FIGURA 13</b> – <i>A Sagração da Primavera</i> VN. Minutagem: 00:13:34 a 00:14:24 ...	153
<b>FIGURA 14</b> – <i>A Sagração da Primavera</i> VN. Minutagem: 00:14:54 a 00:15:42 ...	154
<b>FIGURA 15</b> – <i>A Sagração da Primavera</i> VN. Minutagem: 00:15:58 a 00:18:17 ...	155
<b>FIGURA 16</b> – <i>A Sagração da Primavera</i> VN .Minutagem: 00:19:48 a 00:21:34 ...	157
<b>FIGURA 17</b> – <i>A Sagração da Primavera</i> VN. Minutagem: 00:22:19 a 00:23:15 ...	158
<b>FIGURA 18</b> – <i>A Sagração da Primavera</i> VN. Minutagem: 00:23:22 a 00:24:50 ...	158
<b>FIGURA 19</b> – <i>A Sagração da Primavera</i> VN. Minutagem: 00:25:03 a 00:25:32 ...	159
<b>FIGURA 20</b> – <i>A Sagração da Primavera</i> VN. Minutagem: 00:25:50 a 00:28:40 ...	160
<b>FIGURA 21</b> – <i>A Sagração da Primavera</i> VN. Minutagem: 00:29:09 a 00:29:18 ...	161
<b>FIGURA 22</b> – <i>A Sagração da Primavera</i> VN. Minutagem: 00:29:56 a 00:31:05 ...	162
<b>FIGURA 23</b> – <i>A Sagração da Primavera</i> VN. Minutagem: 00:31:45 a 00:32:26 ...	162
<b>FIGURA 24</b> – <i>A Sagração da Primavera</i> VN. Minutagem: 00:33:04 a 00:33:50 ...	162
<b>FIGURA 25</b> – <i>A Sagração da Primavera</i> VN. Minutagem: 00:33:04 a 00:33:59 ...	163
<b>FIGURA 26</b> – <i>A Sagração da Primavera</i> PB. Minutagem: 00:34:14 a 00:34:45 ....	165
<b>FIGURA 27</b> – <i>A Sagração da Primavera</i> PB. Minutagem: 00:34:45 a 00:34:55 ....	165
<b>FIGURA 28</b> – <i>A Sagração da Primavera</i> PB. Minutagem: 00:35:12 a 00:36:11 ....	166
<b>FIGURA 29</b> – <i>A Sagração da Primavera</i> PB. Minutagem: 00:37:14 a 00:37:27 ....	167
<b>FIGURA 30</b> – <i>A Sagração da Primavera</i> PB. Minutagem: 00:37:39 a 00:38:01 ....	168
<b>FIGURA 31</b> – <i>A Sagração da Primavera</i> PB. Minutagem: 00:38:23 a 00:39:12 ....	169
<b>FIGURA 32</b> – <i>A Sagração da Primavera</i> PB. Minutagem: 00:39:23 a 00:40:07 .....	170
<b>FIGURA 33</b> – <i>A Sagração da Primavera</i> PB. Minutagem: 00:40:29 a 00:42:22 ....	171
<b>FIGURA 34</b> – <i>A Sagração da Primavera</i> PB. Minutagem: 00:42:31 a 00:45:06 ....	172
<b>FIGURA 35</b> – <i>A Sagração da Primavera</i> PB. Minutagem: 00:46:09 a 00:46:52 ....	173
<b>FIGURA 36</b> – <i>A Sagração da Primavera</i> PB. Minutagem: 00:47:15 a 00:49:10 ....	174
<b>FIGURA 37</b> – <i>A Sagração da Primavera</i> PB. Minutagem: 00:49:21 a 00:50:13 ....	174
<b>FIGURA 38</b> – <i>A Sagração da Primavera</i> PB. Minutagem: 00:50:21 a 00:51:03 ....	175
<b>FIGURA 39</b> – <i>A Sagração da Primavera</i> PB. Minutagem: 00:51:18 a 00:53:49 ....	176
<b>FIGURA 40</b> – <i>A Sagração da Primavera</i> PB. Minutagem: 00:54:20 a 00:56:28 ....	177
<b>FIGURA 41</b> – <i>A Sagração da Primavera</i> PB. Minutagem: 00:56:52 a 00:58:24 ....	178
<b>FIGURA 42</b> – <i>A Sagração da Primavera</i> PB. Minutagem: 00:58:25 a 00:59:04 ....	180
<b>FIGURA 43</b> – <i>A Sagração da Primavera</i> PB. Minutagem: 00:59:13 a 01:00:07 ....	181
<b>FIGURA 44</b> – <i>A Sagração da Primavera</i> PB. Minutagem: 01:00:17 a 01:00:53 ....	182
<b>FIGURA 45</b> – <i>A Sagração da Primavera</i> PB. Minutagem: 01:01:53 a 01:03:18 ....	183
<b>FIGURA 46</b> – <i>A Sagração da Primavera</i> PB. Minutagem: 01:04:42 a 01:06:18 ....	185
<b>FIGURA 47</b> – <i>A Sagração da Primavera</i> PB. Minutagem: 01:06:17 a 01:08:51 ....	185
<b>FIGURA 48</b> – <i>A Sagração da Primavera</i> PB. Minutagem: 0:34:55 a 01:05:45 .....	201

## LISTA DE QUADROS

<b>QUADRO 1</b> – Fichas técnicas de <i>A Sagração da Primavera</i> . Versão Mariinsky Theatre e Versão Tanztheater Wuppertal.....	018
<b>QUADRO 2</b> – Ilustração de um Cânon.....	051
<b>QUADRO 3</b> – Quadrado semiótico 1 .....	075
<b>QUADRO 4</b> – Ponto triplo .....	108
<b>QUADRO 5</b> – Tipologia dos movimentos corporais .....	111
<b>QUADRO 6</b> – Tópicos do corpo sensível .....	112
<b>QUADRO 7</b> – Corpo-actante e a função semiótica .....	113
<b>QUADRO 8</b> – Diagrama do espaço tensivo .....	119
<b>QUADRO 9</b> – Rede de hierarquia .....	119
<b>QUADRO 10</b> – Rede em forma de diagrama .....	119
<b>QUADRO 11</b> – Tensividade: Dimensões e subdimensões .....	122
<b>QUADRO 12</b> – Correlação inversa e correlação inversa .....	124
<b>QUADRO 13</b> – Construções de oposições tensivas.....	126
<b>QUADRO 14</b> – Adaptação: Elementos formais da música.....	136
<b>QUADRO 15</b> – Relação Linear e Relação Planar .....	140
<b>QUADRO 16</b> – Correlação semissimbólica entre o PE e o PC.....	142
<b>QUADRO 17</b> – Semissimbolismo entre o PE e o PC de VN e PB.....	187
<b>QUADRO 18</b> – Síntese da Descrição Plástica VN vs. BP .....	194
<b>QUADRO 19</b> – Relação semissimbólica .....	198
<b>QUADRO 20</b> – Quadrado semiótico 2.....	198
<b>QUADRO 21</b> – Quadrado semiótico 3.....	199
<b>QUADRO 22</b> – Quadrado semiótico 4.....	200
<b>QUADRO 23</b> – Interface: Espaço e Tempo.....	204
<b>QUADRO 24</b> – Missividade em <i>A Sagração da Primavera</i> de VN e PB.....	205
<b>QUADRO 25</b> – Planilha das Categorias Aspectuais e Foremas: <i>A Sagração da Primavera</i> VN e PB .....	208
<b>QUADRO 26</b> – A Arte Contemporânea e a Arte Renascentista .....	210
<b>QUADRO 27</b> – Categorias Aspectuais e Foremas: <i>A Sagração da Primavera</i> VN e PB .....	211
<b>QUADRO 28</b> – Síntese /Categorias Aspectuais e Foremas: <i>A Sagração da Primavera</i> VN e PB.....	212
<b>QUADRO 29</b> – Diagrama da Correlação Inversa - Andamento/Temporalidade: Direção e Elã .....	214
<b>QUADRO 30</b> – Diagrama da Correlação Inversa - Tonicidade/Espacialidade: Elã.	214
<b>QUADRO 31</b> – Diagrama da Correlação Conversa - Andamento/Temporalidade: Posição e da Correlação Conversa – Tonicidade/Espacialidade: Direção .....	216
<b>QUADRO 32</b> – Diagrama da Correlação Conversa -Tonicidade/Espacialidade: Direção .....	217
<b>QUADRO 33</b> – <i>Mistura vs. Triagem</i> .....	218

## LISTA DE SIGLAS

<b>TICs</b>	Tecnologias da Informação e Comunicação
<b>VN</b>	Vaslav Nijinsky
<b>PB</b>	Pina Bausch
<b>PGS</b>	Percurso Gerativo de Sentido
<b>PC</b>	Plano do Conteúdo
<b>PE</b>	Plano da Expressão
<b>MS</b>	Mulher a ser sacrificada
<b>S</b>	Sujeito
<b>O</b>	Objeto
<b>Ov</b>	Objeto Valor
<b>DE-or</b>	Destinador-Enunciador
<b>DE-io</b>	Destinatário-Enunciatário

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	14
<b>CAPÍTULO I</b> .....	28
<b>NOS BASTIDORES</b> .....	28
1.1 A dança: o princípio .....	28
1.2 Linguagem, corpo e cultura .....	53
1.3 Linguagem, tecnologia e dança .....	60
<b>CAPÍTULO II:</b> .....	70
<b>A SEMIÓTICA E A DANÇA EM CENA</b> .....	70
2.1 Sentidos da dança: a semiótica como um caminho de acesso .....	70
2.1.1 Semiótica, sincretismo e semissimbolismo .....	89
2.2 A semiótica visual e o espetáculo de dança .....	96
2.2.1 Semiótica, corpo e movimento .....	101
2.2.2 A tensividade e o texto da dança .....	116
<b>CAPÍTULO III:</b> .....	129
<b>A DANÇA NO PALCO DA TELA: A SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA</b> .....	129
3.1 <i>A Sagração da Primavera</i> : para além e aquém da superfície .....	129
3.2 Dialética de <i>A Sagração da Primavera</i> : os discursos de Vaslav Nijinsky e de Pina Bausch. ....	133
3.2.1 <i>A Sagração da Primavera</i> e Vaslav Nijinsky .....	143
3.2.2 <i>A Sagração da Primavera</i> e Pina Bausch .....	164
3.3 <i>A Sagração da Primavera</i> : do <i>libreto</i> ao espetáculo de dança .....	220
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	223
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	228
<b>ANEXO A</b> .....	239
<b>ANEXO B</b> .....	240

## INTRODUÇÃO

O propósito desta tese é analisar *Le Sacre du Printemps*, doravante, *A Sagração da Primavera*, obra das mais importantes realizadas no século XX, por meio de uma interface entre a semiótica de linha francesa e a dança. Esta pesquisa analisa o espetáculo de dança coreografado por Vaslav Nijinsky (1889-1950) em 1913, e o espetáculo coreografado em 1975 por Pina Bausch (1940–2009). Proponho, assim, desenvolver um diálogo entre semiótica e dança, ao considerar a dança como linguagem.

O trabalho que apresento tem origem nos questionamentos gerados em minhas atividades artísticas, docentes e de pesquisa nas áreas da dança e da linguagem<sup>1</sup>. Nestas, tenho me fundamentado respectivamente nas obras dos artistas e pesquisadores Rudolf Laban (1978), para análises do movimento humano e Fayga Ostrower (2001), para análises do movimento visual. Baseada em maneiras de composição musical, instituí as direções estruturais da forma coreográfica para analisar a dança no espaço cênico (COIMBRA, 2003).

Em minha trajetória tenho usado a internet para investigar, levantar dados e ilustrar aulas, abordando temas que contemplem a dança. O *YouTube*<sup>2</sup>, maior *site* de compartilhamento de vídeos da internet, tornou-se minha maior fonte de material audiovisual. Tanto para pesquisa quanto para a divulgação de meus próprios trabalhos. Assim, a dança no ciberespaço<sup>3</sup>, com suas várias nuances e abordagens, presentes nesse dilúvio informacional, passou a chamar cada vez mais minha atenção.

---

1 Grupo de Pesquisa Concepções Contemporâneas em Dança – CCODA [dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/2925658927656332](http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/2925658927656332)  
Acesso em 15/07/2014

2 [www.youtube.com](http://www.youtube.com). O *YouTube* faz parte da cultura livre digital e consiste de um serviço de publicação gratuita de vídeo que proporciona aos participantes e visitantes o compartilhamento e o comentário de clipes e filmes. O *site* foi fundado em fevereiro de 2005, em seguida sua demonstração pública ocorreu em maio e finalmente a inauguração oficial, em dezembro do mesmo ano. Em 2006, foi adquirido pelo *Google* e continuou suas operações como subsidiário independente (SERRANO, 2009, p. 6-7).

3 A cultura do ciberespaço é considerada universal sem totalidade, conceito que caracteriza não mais uma fonte emissora da mensagem, nem um sentido da história, mas uma multiplicidade de pequenas proposições, lutando por sua legitimidade e instaurando uma nova identificação do sujeito com o coletivo (BELMIRO, 2006, p. 18). Ciberespaço também pode ser compreendido como espaço virtual criado por sistemas de computação (ciber). Pode tomar a forma de mundos de realidade de sistemas conectados à rede dos que participam múltiplos usuários. O termo foi empregado por William Gibson, em seu livro *Neuromante*, para descrever um espaço tridimensional e digital aberto ao acesso dos usuários por meio de interfaces técnicas (GIANNETTI, 2006, p. 204).

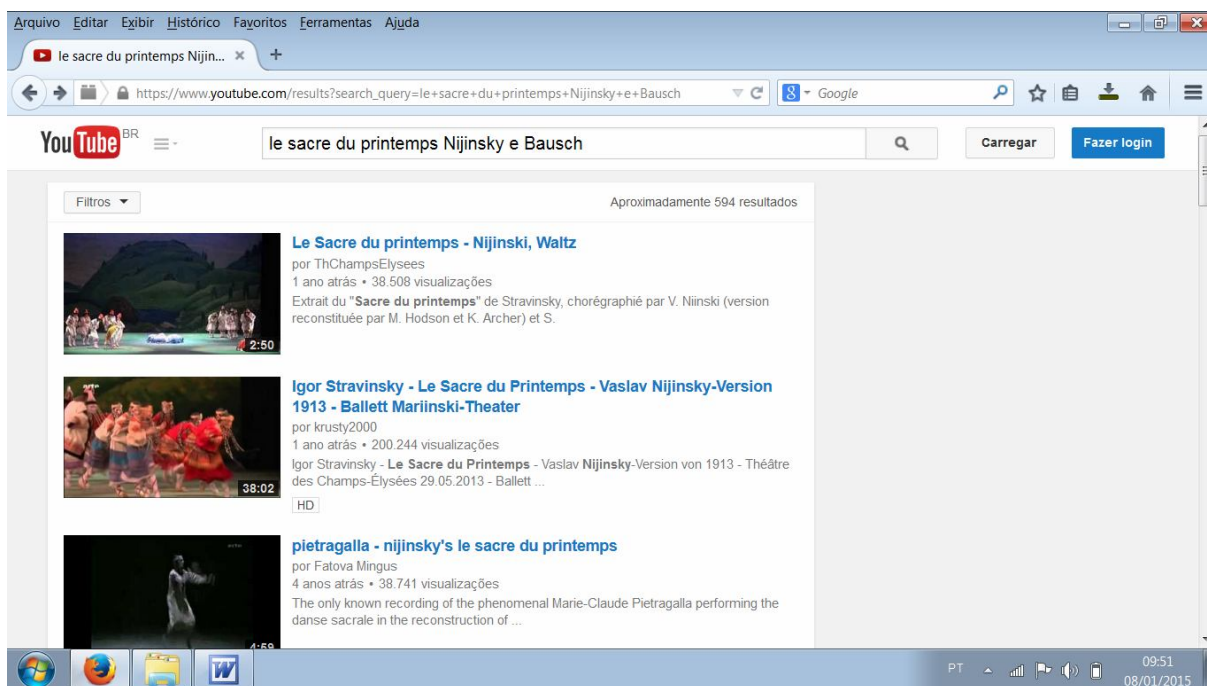


FIGURA 1- Print screen da página do YouTube

Fonte: [https://www.youtube.com/results?search\\_query=le+sacre+du+printemps+Nijinsky+e+Bausch](https://www.youtube.com/results?search_query=le+sacre+du+printemps+Nijinsky+e+Bausch). Acesso em 28/12/2014.

No *YouTube*, podemos ter acesso a raridades históricas a respeito de dança, nas mais diversas abordagens, estilos e etnias. Dessa forma ele oferece um acervo riquíssimo para o entretenimento, pesquisa, divulgação da arte e linguagens em processo. Os registros publicados são diversos, variando entre montagens de fotografias em slides, vídeos gravados por celulares e filmes da indústria cinematográfica.

Na internet, o *YouTube*, na maioria dos casos, como suporte material para o espetáculo de dança, aponta diferenças fundamentais entre a dança presencial e a dança digital. Uma delas é a ausência dos *libretos*<sup>4</sup> linkados aos vídeos ou de programas explicativos sobre a obra. São esses materiais que veiculam informações para o público sobre o roteiro e conteúdo das cenas, a relação de músicas com seus autores e a ficha técnica com a relação dos nomes dos artistas. No âmbito da dança – imersa na cibercultura –, o palco e todo equipamento para espetáculos presenciais ganham novas proporções e conexões. Eles transitam entre espaços, antes

<sup>4</sup> Termo italiano que designa um livro, em tamanho de bolso, manuscrito ou impresso contendo o texto cantado e/ou falado de uma ópera, opereta, comédia musical, oratória, cantata ou outra atuação musical. Hoje, *libreto* refere-se também ao argumento em que se descreve a ação dos vários atos de uma ópera ou de uma peça teatral ou de um espetáculo de dança. [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mttree&link\\_id=905:libretto&task=viewlink](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mttree&link_id=905:libretto&task=viewlink). Acesso em 28/12/2014.

considerados convencionais para a dança (as espelhadas salas de aula, o palco, o *foyer* do teatro, etc.), e o design gráfico (as mídias e interfaces digitais). Novos espaços de “atuação” da dança (ruas, praças, escadarias, praias, parques etc) agora estão emoldurados pela tela de computadores, televisores digitais, telefone celulares, tablets e outros equipamentos da era digital.

Dessa forma, minha curiosidade aflorou em algumas questões: Como explicar o sentido construído pelo espetáculo de dança na tela do computador ou da TV, ou seja, a dança mediatizada, sem o apoio do *libreto*? Na tela, como as linguagens articuladas no espetáculo de dança produzem o sentido final do texto? Como, e em que medida, a semiótica francesa é uma ferramenta possível para a análise dos vídeos de dança?

Assim, diante do meu fascínio pela dança no ciberespaço, aliado à curiosidade pelo estudo da mesma no âmbito da linguagem, decidi investigar e analisar os sentidos construídos no espetáculo de dança publicado, especificamente no *YouTube*, pela particularidade de narrativa fílmica e da ausência explícita do *libreto*.

Partindo da hipótese da correlação entre as categorias da semiótica visual e três linhas de pesquisa que são: a análise do movimento humano de Laban (1978), a análise do movimento visual de Ostrower (1996) e às direções estruturais da forma coreográfica de Coimbra (2003). Com base nesse raciocínio mais dois pontos hipotéticos afloraram: (1) a possibilidade de transformação de sentido do texto em dança conforme a mudança de mídia (corpo, *libreto*, DVD, *YouTube* etc.); (2) a possibilidade de diferentes construções de sentido do texto em dança conforme as análises de *A Sagração da Primavera* de Vlaslav Nijinsky e Pina Bausch, respectivamente.

Historicamente, *A Sagração da Primavera* foi encomendada em 1912 pelo empresário russo Serge Diaghilev (1872-1929) ao músico Igor Stravinsky (1882-1971), para a montagem de um espetáculo da companhia Ballets Russes. A primeira versão foi coreografada por Vaslav Nijinsky e estreou em 29 de maio de 1913 no *Théâtre des Champs-Élysées*, em Paris. A obra ainda contou com a cenografia e figurinos do arqueologista e pintor Nicholas Roerich (1874–1947).

A parceria entre Stravinsky, Nijinsky e Roerich consumou uma espécie de ruptura com o tradicionalismo histórico vigente tanto no estilo musical, como no estilo coreográfico. Foi considerada um escândalo para a sociedade europeia daquela época, contribuindo para que a obra fosse retirada do quadro de repertório da companhia de dança do *Ballet Russes*. Após apenas oito apresentações públicas, o espetáculo foi arquivado depois do considerado fracasso para aquela época (SUZZONI, 2009, p. 11).

Nos anos que se seguiram, outros artistas e coreógrafos deram uma roupagem própria, específica e pessoal para *A Sagração da Primavera*. Podem-se citar, por exemplo, Maurice Bejart<sup>5</sup>, em 1959; Pina Bausch<sup>6</sup>, em 1975; Tero Saarinen<sup>7</sup>, em 2002 e Angelin Preljocaj<sup>8</sup>, em 2006. Todos publicados inúmeras vezes e por diferentes usuários do *YouTube*.

Setenta e quatro anos depois, em 1987, como resultado de pesquisa em documentos, partituras, filmes, fotografias, desenhos, entrevistas com testemunhas oculares e anotações diversas, a coreógrafa e pesquisadora Millicent Hodson, junto com seu marido, o historiador Kenneth Archer, reconstruiu a coreografia de Nijinsky. Ela foi estreada pelo *Joffrey Ballets* de Chicago, EUA (DUMAIS-LVOWSKI, 2013, p. 12).

A partir de 2003, a versão de Millicent e de Kenneth Archer de *A Sagração da Primavera* passa a fazer parte do repertório da Ópera de Paris e do Balé do Teatro Mariinsky, da cidade de São Petersburgo, na Rússia.

Para esta pesquisa, elegemos como *corpus* a adaptação de Millicent e Archer (1987) da versão original de 1913, coreografada por Vaslav Nijinsky e dançada pelo Balé do Teatro Mariinsky<sup>9</sup>, em 2008, bem como a coreografia de Pina Bausch, filmada em 1978<sup>10</sup>.

---

5 <http://www.youtube.com/watch?v=XedawBHB-uc>. Acesso em 27/11/2013

6 <http://www.youtube.com/watch?v=KXXVuVQuMvgA>. Acesso em 27/11/2013

7 <http://www.youtube.com/watch?v=oMs7oJPJGY0>. Acesso em 27/11/2013

8 [http://www.youtube.com/watch?v=hN48g\\_XxNL0](http://www.youtube.com/watch?v=hN48g_XxNL0). Acesso em 27/11/2013

9 [http://www.youtube.com/watch?v=bjX3oAwv\\_Fs](http://www.youtube.com/watch?v=bjX3oAwv_Fs) Espetáculo completo. Acesso em 30/03/2011

10 <http://www.youtube.com/watch?v=6LG7C-07iDM> 1ª. parte do espetáculo. Acesso em 30/03/2011

<http://www.youtube.com/watch?v=gkGsdaanVxA> 2ª. parte do espetáculo. Acesso em 30/03/2011

<http://www.youtube.com/watch?v=rqo6urNGTxE> 3ª. parte do espetáculo. Acesso em 30/03/2011

<http://www.youtube.com/watch?v=tsBtdtkaurc> 4ª. parte do espetáculo. Acesso em 30/03/2011

As versões analisadas de *A Sagração da Primavera* têm em suas fichas técnicas as seguintes conformações:

<b>Versão 1</b> Produção: Mariinsky Theatre São Petersburgo, Rússia	<b>Versão 2</b> Produção: Tanztheater Wuppertal Berlin
Música: Igor Stravinsky	Música: Igor Stravinsky
Coreografia: Vaslav Nijinsky (1913) Reconstrução: Millicent Hodson (1987) Assistente de Coreografia: Dinko Bogdanic	Coreografia: Pina Bausch (1978) Assistente de Coreografia: Hans Pop
Cenários e Figurinos: Nicholas Roerich Reconstruído e supervisionado por Henneth Archer	Cenários e Figurinos: Rolf Borzik
Iluminação: Vladimir Lukin	Iluminação: Pitt Kulbach
Trilha Sonora: Orquestra do Mariinsky Theatre (ao vivo) Maestro: Valery Gergiev	Trilha Sonora: Cleveland Orchestra (gravação) Maestro: Pierre Boulez
Som: Xavier Fontaine	Som: Christian Slotty
Gravação no teatro Mariinsky em junho de 2008 em São Petersburgo - Rússia. Direção de gravação: Denis Caïozzi	Gravação Studio Hamburg em 1978 em Berlin - Alemanha Direção de gravação: Uwe Petersen e Jens Ohlensbusch
Direção de Produção: Sergei Beck	Direção de Produção: Hans Stürzer e Horst Müller
Cameramans: Isabelle Audigé, Hélène Bruges, Richard Devoucoux, Philippe Esteban, Martine Fleury e Muriel Lutz Edição de vídeo: Arnaud Petit	Cameraman: Michel Hopf Edição de vídeo: Harro Eiselle
Bailarinos: Mariinsky Ballet	Bailarinos: Tanztheater Wuppertal
Duração total do espetáculo: 37 min	Duração total do espetáculo: 36 min:29 segundos

QUADRO 1 - Fichas técnicas de *A Sagração da Primavera*. Versão Mariinsky Theatre e Versão Tanztheater Wuppertal.

Fonte: MARIINSKY THEATRE (2013) e TANZTHEATER WUPPERTAL (2012)

A opção por esse *corpus* se justifica, primeiramente por serem obras consideradas únicas e emblemáticas. Ambos os espetáculos são montagens que, cada qual à sua maneira, promoveram rupturas. Emblemáticos por serem considerados marcos na história da arte ao imprimirem um novo sentido à linguagem da dança, cada um em seu tempo. Os dois espetáculos, além da introdução de temáticas consideradas novas no âmbito histórico para a dança, pautam-se pelo rompimento com os cânones da dança acadêmica vigentes à época.

*A Sagração da Primavera* em ambos os espetáculos é considerada, portanto, como um todo de sentido em que cada detalhe em cena é relevante para as análises. Cada cena e cada corpo têm suas marcas em que sujeitos e objetos, destinadores e destinatários, enunciadores e enunciatários passeiam em conjunções e disjunções. Eles se revelam no texto, em meio às relações entre o plano da expressão e o plano do conteúdo, desvelando textos, discursos e paixões de todos os “lados”.

Em *A Sagração da Primavera* de Nijinsky (1913), por exemplo, logo no primeiro dia de espetáculo, uma elegante elite parisiense exclamava indignada:

Há 60 anos que aqui venho e é a primeira vez que troçam assim de mim! A geral reagia de forma ainda mais violenta. Deixemos que Pierre Monteux nos relate o acontecimento: (...) O auditório ficou em silêncio durante dois minutos, depois, de repente, vaias e assobios desceram das galerias, acompanhadas logo em seguida pelas ordens inferiores. Houve espectadores que começaram a discutir e a atirarem-se, uns aos outros, tudo o que tinham à mão. Em breve esta cólera se dirigiu contra os dançarinos e depois, ainda com mais violência, contra a orquestra, que era a verdadeira responsável por esta crise musical. As coisas mais variadas foram-nos arremessadas; apesar de tudo, continuamos a tocar.<sup>11</sup>

O depoimento acima aponta que tanto a música de Stravinsky como a coreografia de Nijinsky contrariaram a estética e os valores vigentes, gerando grande estranhamento no público. Curiosamente, sessenta e cinco anos depois a reação do público não foi muito diferente em relação à obra de Pina Bausch, também apresentada no mesmo teatro em Paris. Dessa maneira, cada obra em sua época, em suas estreias, gerou reações de estranhamento.

---

<sup>11</sup> <http://ocanto.esenviseu.net/index.html>. Acesso em 30/05/2010.

Assim, esta pesquisa tem como objetivos específicos: (1) analisar as aproximações possíveis entre as dramaturgias de *A Sagração da Primavera*, de Vaslav Nijinsky e Pina Bausch, (2) relacionar as análises dos textos dançados publicados no *YouTube* com os libretos dos espetáculos presenciais e (3) aprofundar a investigação sobre o espetáculo de dança inscrito no ciberespaço através das relações semissimbólicas e do sincretismo.

Nessa perspectiva, os espetáculos de dança pesquisados configuram-se como objetos artísticos submetidos à linguagem audiovisual digital. Isso significa que, na comunicação entre destinador e destinatário, os efeitos coreográficos são submetidos a uma outra linguagem gerenciada pelas câmeras que criam outras conexões que se sobrepõem às do coreógrafo. Por exemplo, o *zoom* e o enquadramento em determinadas cenas que aproximam os personagens e suas expressões do olho observador do destinatário.

Como texto sincrético, a dança se manifesta como linguagem, encarnada na dramaturgia, que tende a englobar a realização cênica, envolvendo as escolhas técnicas e estéticas que o coreógrafo, o bailarino e o diretor artístico da obra adotam. De modo geral, o termo dramaturgia tende a subsumir todo o processo que envolve a realização de um espetáculo em que a “cena” torna-se um complexo e dinâmico texto.

Sob essa ótica, Barba *et al.* (1995, p. 240) consideram que “a palavra ‘texto’, antes de significar texto falado ou escrito, impresso ou manuscrito, significava ‘tecedura’”. Para os autores, não há espetáculo sem texto. O que diz respeito ao texto (a tecedura, ou fio) do espetáculo pode ser definido como dramaturgia. Em poucas palavras, a dramaturgia do espetáculo é o entrelaçamento de todas as ações e “linguagens” que o envolvem.

Sobre o significado de sincretismo, Cortina e Silva (2014) consideram que:

O texto sincrético não é uma simples bricolagem, uma mistura de componentes diversos; é uma superposição de conteúdos formando um todo de significação. Nele não há uma simples soma de seus elementos constituintes, mas um único conteúdo manifestado por diferentes substâncias da expressão. Não se trata de unidades somadas, mas de materialidades aglutinadas numa nova linguagem, do sentido individual ao sentido

articulado, fruto de uma enunciação única realizada por um mesmo enunciador, fazendo com que cada substância do plano de expressão seja ressemantizada (CORTINA; SILVA, 2014, p. 8).

Dentro do universo da linguagem e da linguística, a semiótica tem sobre o conceito de texto uma visão muito abrangente. Por isso, metodologicamente, a escolha pela teoria semiótica francesa, como via de acesso para essa pesquisa deve-se à possibilidade de compreensão da dança como um texto, um discurso manifesto na relação entre o plano de expressão e o plano de conteúdo. Com base em Fiorin (2003, p. 77), ainda pode-se dizer que, os efeitos de sentido do texto em dança podem ser tratados através das homologações que ocorrem no percurso gerativo do sentido, como estratégia de investigação do espetáculo de dança.

Segundo Bertrand (2003, p. 11), a semiótica francesa se interessa pelo “parecer do sentido” o qual se apreende por intermédio das formas de linguagem, dos discursos que o manifestam, tornando-o comunicável, ainda que parcialmente. Assim a semiótica da Escola de Paris é uma teoria de significação cuja preocupação central é explicitar sob a forma de uma construção conceitual, as condições de apreensão e da produção do sentido.

Como método na apreensão da significação, a semiótica situa o texto e suas estruturas organizadoras no centro de suas investigações. Resumidamente, Bertrand (2003, p. 27) afirma que a semiótica privilegia quatro dimensões metodológicas: a dimensão narrativa, que é a mais solidamente estabelecida e investiga a ação e a transformação do sujeito; a dimensão passional, que estuda os estados de alma do sujeito que passa por transformações; a dimensão enunciativa, na qual o sujeito é pressuposto pela manifestação do discurso; e, por último, a dimensão figurativa, que examina o sensível na linguagem e no discurso, isto é, a percepção das formas de sensorialidade tecidas no texto pelas isotopias semânticas, proporcionando ao analista do texto um mundo a ver, a sentir e a experimentar o sensível. Dessas dimensões, a figurativa, por exemplo, é uma abordagem metodológica utilizada nesta pesquisa por fazer surgir aos olhos a “aparência” do mundo sensível inscrito no corpus analisado.

Como um espetáculo de dança é organizado deliberadamente para estabelecer uma relação significativa com o público (*destinador vs. destinatário*), o texto é o portador de expressão e

conteúdo. Assim, fundamentada em Barthes (1977), é possível dizer que o significante é o mediador e necessita de matéria: a matéria transporta o signo e, no caso da dança, o signo gestual, a matéria básica é o movimento.

Além disso, é importante salientar que o uso do movimento e o modo como usamos nosso corpo físico, a partir de técnicas cotidianas, é fundamentalmente diferente de como o usamos, em situação de representação, através de técnicas extracotidianas.<sup>12</sup>

Nesse sentido, pensando a respeito do uso do movimento na linguagem, na gestualidade, apoio-me no pensamento de Greimas (1975). Para o autor, o homem como corpo está integrado neste mundo ao lado de outras figuras que se movem no espaço. Nessa perspectiva, a linguagem gestual pode produzir duas espécies de efeitos diferentes: Pela direção gestual e pela semiose gestual. A distinção entre uma e outra está no efeito de “direção” na primeira e, no efeito de “semiose”, na segunda. O semioticista aponta a gestualidade subdividida entre gestualidade prática e gestualidade mítica.

Estas duas atividades, tendo em comum um mesmo plano de expressão e uma mesma pretensão bastante geral (a transformação do mundo), dividem entre si as significações do mundo de uma maneira difícil de determinar à primeira vista.

Assim, ao falar do inventário possível dos gestos naturais, insistimos na necessidade de, ao reduzir estes gestos a figuras, esvaziá-los de toda significação que estas comportam sempre que verbalizadas. Uma mesma figura gestual que comporta uma inclinação de cabeça e movimento de busto para frente e para baixo pode significar ‘abaixar-se’ no plano prático, e ‘saudar’ no plano mítico, sem que precisemos aceitar a interpretação bastante comum de que se trata de um gesto prático com uma conotação mítica. É mais simples dizer que um único e idêntico significante gestual pode ser integrado, conforme o contexto num sintagma gestual prático (trabalho de campo, por exemplo) ou num sintagma mítico (a dança) (GREIMAS, 1975, p. 64).

---

12 Representação aqui deve ser compreendida no sentido ampliado, numa atitude extracotidiana de transformação técnica do corpo. (BARBA *et al.*, 1995, p.10).

Greimas (1975, p. 65) acrescenta que, uma vez admitida essa dicotomia prático vs. mítico, “pode-se tentar interpretar as formas mistas de gestualidade, onde o mítico se encontra difuso no prático e vice-versa”. Ao pensarmos a gestualidade no mundo significante, faz-se necessário retomar o estatuto semiótico específico da gestualidade.

Dessa maneira, podemos pensar que a gestualidade na dança passa pela dicotomia *prático vs. mítico*. No entanto, é notório que essa oposição não é suficiente, pois o espetáculo de dança, como um texto sincrético, trabalha com uma espécie de união e relacionamento entre ambas que, por sua vez, se manifestam na relação semiótica expressão vs. conteúdo. Segundo Trotta (2011), na dança, a gestualidade, devido à ressemantização dos gestos, transforma-se em outra linguagem, a linguagem da dança. Para a pesquisadora,

isto nos leva a pensar o discurso da dança como um caso particular de comunicação gestual. Em outras palavras, na dança, sentido deixa de ser direção e se transforma em semiose. E a semiose, por sua vez, assume um caráter estético (TROTТА, 2011, p. 22).

Para falar semioticamente de gesto corporal, não podemos deixar de mencionar as contribuições que o pensamento de Merleau-Ponty (1971) oferece-nos para o conceito de corpo. Para o filósofo, corpo é, ao mesmo tempo, consciência e matéria; sujeito observador e sujeito observado, além de ser uma ancoragem espaço-tempo que faz do mundo sua extensão periférica na mesma medida em que o mundo o possui como centro (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 150).

Para Tatit (1996), o ingresso do conceito de corpo na teoria semiótica está diretamente ligado aos estudos dedicados à paixão e, entre outras premissas para esse autor, a noção de corpo merece um lugar na instância profunda do percurso gerativo de sentido. Primeiro como um conceito extenso no sentido hjelmsleviano do termo, e, segundo, pela relação de reciprocidade com o mundo e ao sentido de pertencer preenchendo “as condições básicas para ser abordado como ‘estrutura’ na acepção mais nobre do conceito: participa de uma relação de dependência e mantém uma dinâmica temporal (o sempre)” (TATIT, 1996, p. 202).

Segundo o autor, “o corpo também é a categoria que subsume uma relação de identidade entre sujeito e objeto, estabelecendo o sincretismo actancial” (TATIT, 1996, p. 202) e, nessa junção, não se sabe onde termina o sujeito e onde começa o objeto, constituindo dessa maneira a face material e a face abstrata da continuidade entre sujeito e objeto, preconizado por Merleau-Ponty (1971) e por Greimas (2002).

Nesse sentido, o modelo da semiótica visual/plástica focada na plasticidade do espetáculo de dança, é um caminho possível considerando-se que o signo pode ser o gesto ou a movimentação do corpo, já que o significado de um gesto corporal é dado por uma situação coreográfica, pela dança como um todo e por suas relações com a cultura e sociedade vigentes. Assim, é através da semiótica visual, e dos conceitos de semissimbolismo e de sincretismo, que vislumbramos ferramentas possíveis para identificar os mecanismos de produção de sentido daqueles textos.

Derivada das práticas semióticas contemporâneas, mas sempre ancorada na raiz greimasiana, *grosso modo*, a semiótica visual ou plástica configuram-se como ferramentas teórico-analíticas para análises do texto visual como um todo significativo.

A expressão “semiótica plástica” foi cunhada por Jean-Marie Floch (1985). O estudioso postula, em sua obra, que a semiótica plástica pode alcançar o estudo do plano da expressão, tendo em vista todas as manifestações visuais que se estendem desde o mundo natural às artísticas e midiáticas, envolvendo a pintura, a fotografia, a escultura e arquitetura, entre tantos outros exemplos possíveis de textos visuais/plásticos. Por isso, sinto-me confortável em pensar a dança no bojo desses exemplos.

Para a coleta de dados neste trabalho, o corpo e os movimentos aliados à ocupação do espaço, as categorias coreográficas (organização dos movimentos da dança no espaço), gestualidade (qualidades e direcionalidades dos gestos), topológicas (referente à disposição espacial dos bailarinos) e eidéticas (referente a formas presentes em cena), cromáticas (referente às cores do figurino e da cena), cinéticas (referente ao movimento da imagem na tela), proxêmicas (referente à movimentação dos bailarinos no espaço) são pistas para uma sobredeterminação tímica ou fórica dos termos do quadrado semiótico.

Pensando no percurso dos textos imagéticos a serem pesquisados, a análise deve se voltar para dentro do texto na investigação de suas “marcas”, para seus mecanismos internos de agenciamento do sentido e para o contexto que governa esse texto. Ou seja, outros textos com que o texto em análise dialoga por intertextualidade (relações que um texto mantém com outros textos).

Metodologicamente, pela forte característica de poeticidade e da subjetividade que a dança traz, a semiótica tensiva também surgiu no processo como uma estratégia coadjuvante à semiótica visual. Em se tratando de uma abordagem tensiva da semiótica, Fontanille e Zilberberg (2001) orientam que a categoria de base, no nível fundamental, seja desmembrada entre as valências<sup>13</sup> de profundidade extensa e de profundidade intensa em que o “sentido” passa a ser visto como um contínuo diante da necessidade de articulação da análise dos estados de coisas aos estados de alma nos discursos. Segundo os autores,

O valor dos objetos depende tanto da intensidade, da quantidade, do aspecto ou do tempo de circulação desses objetos como os conteúdos semânticos e axiológicos que fazem deles ‘objetos de valor’. Morfologia dos objetos, modulações dos processos e da prática de colocá-los em circulação: trata-se, pois, de atribuir, de fato, um correlato de valor propriamente dito e controlar a distinção entre, de um lado, os investimentos semânticos dirigidos aos objetos de valor, e de outro, as condições tensivas e figurais que sobredeterminam e governam os primeiros. O que significaria que nem o conceito de valência, nem o conceito de valor são auto-suficientes: eles só adquirem sentidos como partes integrantes de uma semiose imanente em cujo valor de valência seria manifestada e o valor, o manifestante. (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 16).

Assim, a semiótica tensiva complementa esta pesquisa na análise do texto dançado a partir das correlações das graduações presentes no espetáculo. Levando em conta as grandezas entre as subdimensões do andamento, da tonicidade, da temporalidade e da espacialidade. As tensões no plano da expressão favorecem um “deciframento” através das correlações conversas e inversas na construção do sentido, tendo em vista a plasticidade do *corpus*.

---

13 O termo valência incide sobre o valor do valor e sobre a reorganização das axiologias que intervêm entre o nível pressuponente e o nível pressuposto. Este termo foi adotado em semiótica para dar consistência a uma constatação muitas vezes verificada na análise dos discursos concretos: o valor dos objetos depende tanto da intensidade, da quantidade, do aspecto ou do tempo de circulação desses objetos como dos conteúdos semânticos e axiológicos que fazem parte dos mesmos “objetos de valor” (FONTANILLE; ZILBERBERG (2001, p.16).

Como texto sincrético, *A Sagração da Primavera* traz, no plano de expressão, vários recursos que remetem ao mesmo conteúdo. O coreógrafo manipula e cria relações entre as linguagens – coreografia, gestualidade, cenografia, trilha musical, iluminação e figurino – e as manipula, obtendo relações entre elas mesmas para construir sentidos.

Em suma, metodologicamente, o que esta pesquisa pretende abordar é o que o texto “parece que diz”, como “diz o que diz” e por quais razões se produzem determinados efeitos de sentido na tela do computador ou da TV.

Com as primeiras análises realizadas no projeto desta pesquisa concernente à obra *A Sagração da Primavera* nas versões de Nijinsky e Bausch, foi elaborado um estudo mais minucioso e uma categorização, enfocando termos e conceitos que aparecem com mais frequência ao relacionar as obras. A partir dessas análises, realizadas na primeira fase da pesquisa, foram elencadas categorias com as quais desenvolvi a descrição, discussão e a semiotização coreográfica. Nessa fase, as análises foram baseadas na descrição dos vídeos dos espetáculos. Coreograficamente, meu olhar se manteve voltado para plasticidade dos espetáculos que envolveu desde fatores da gestualidade, da ocupação do espaço cênico (palco e tela) e até mesmo da sonorização.

A segunda fase é composta pela discussão dialógica dos dois filmes, pela discussão entre os dados encontrados e o *libreto* de Stravinsky e Roerich. A terceira fase é caracterizada pela escrita e tratamento final da tese. Em todas as fases do trabalho, a pesquisa, a revisão bibliográfica e fílmica, aliadas à constante leitura sobre as bases teóricas da semiótica, estiveram presentes.

Por se tratar de uma pesquisa que envolve áreas distintas e públicos peculiares como estudiosos da semiótica e estudiosos da dança, a estratégia para a escrita desta tese foi desenvolver um percurso didático, em que os termos específicos, tanto da semiótica como da dança, se tornassem compreensíveis e dialogáveis através da exposição e da explicação das respectivas metalinguagens.

Assim, este trabalho foi organizado em três capítulos. No primeiro, apresento os bastidores da

pesquisa em que algumas aproximações teóricas e conceituais são “costuradas”, como os aspectos estruturantes entre dança, linguagem pesquisa em dança, corpo, cultura e tecnologia. No segundo capítulo, apresento as bases da semiótica francesa e desenvolvo um exercício de semiotização da dança, tendo como pano de fundo o sincretismo, o semissimbolismo, a semiótica visual e a semiótica tensiva. No terceiro capítulo, exponho a descrição semiotizada dos espetáculos, as análises do *corpus* e a discussão dos dados. Por fim, nas considerações finais, exponho minhas conclusões e vislumbro desdobramentos para a continuidade dos trabalhos iniciados nesta pesquisa.

No final deste volume, seguem anexos os *libretos* e um DVD com os espetáculos analisados.

## CAPÍTULO I

### NOS BASTIDORES

Há situações, é claro, que nos deixam absolutamente sem palavras. Tudo o que podemos fazer é insinuar. As palavras também não podem fazer mais do que apenas evocar coisas. É aí que vem a dança.

Pina Bausch<sup>14</sup>

#### 1.1 A dança: o princípio

Sachs (1965) em seu livro *World History of Dance*, adverte sobre o cuidado em se fazer deduções ou afirmações históricas a partir de desenhos ou pinturas rupestres, mas, por outro lado, o autor considera que estes dados corroboram, junto à análise de determinadas tradições folclóricas e outros registros históricos, para a crença de que havia uma significativa motivação para a prática da dança nos primórdios da humanidade.

Nessa perspectiva, Portinari (1989, p.17), cita que arqueólogos e antropólogos, em sua maioria, “assumem que o homem primitivo dançava como sinal de exuberância física, rudimentar tentativa de comunicação e, posteriormente, já como forma de ritual”.

Também baseados em dados antropológicos, Kraus *et al* (1981), consideram que, em uma época em que não havia linguagem escrita, a comunicação entre os seres humanos era realizada, principalmente por movimentos corporais, sinalizando desejos, imitando animais e coisas do cotidiano, celebrando os fatos importantes da vida, precedendo as caças e contando

---

14 Fala retirada do filme-documentário alemão *Pina*, dirigido por Wim Wenders, estreado em 2012. Sinopse: Um espetáculo de dança e teatro inspirado no trabalho da coreógrafa alemã Pina Bausch, ressaltado em seus detalhes, formas e cores através da tecnologia 3D. O espetáculo é estrelado por dançarinos da cidade de Wuppertal e seu entorno, local de origem de Pina e por ela considerado como sua força criativa. Disponível em <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-189098/>. Acesso em: 10/01/2014.

histórias<sup>15</sup>. Assim, a dança teve inclusive, nesse tempo, uma função de meio de expressão e de comunicação contribuindo para o estabelecimento de uma unidade social e coletiva na cultura primitiva, (KRAUS *et al*, 1981, p.21-26).

Boucier (1978, p. 9), por sua vez, afirma que a dança nos períodos paleolítico e mesolítico é marcada, inclusive, pelo uso de máscaras, figurativizando animais. O autor salienta que estas danças estariam sempre ligadas a atos cerimoniais e que até meados do séc. XVIII, o uso de máscaras em rituais tornou-se, presente tanto no Ocidente como no Oriente um acessório obrigatório nas representações. No entanto, no Ocidente, enquanto as máscaras foram progressivamente substituídas pela maquiagem facial, no oriente, estas ou a maquiagem facial completa, permanecem até hoje na maioria das danças religiosas.

Kraus *et al* (1981, p.29), citam que as danças primitivas eram executadas, geralmente, em círculos, caracterizando misticismo, religiosidade e rituais enquanto a gestualidade corporal se manifestava por meio de movimentos fletidos/contraídos, de saltos/saltitos, de rodopios, de batidas de pés no chão, de pulos, da elevação de joelhos etc. Segundo os autores ainda hoje se observa essas formas de dança em tribos como a *Bambara*, no oeste da África e as tribos aborígenes da Ilha de Groote, na Austrália, que desenvolvem suas danças nos mesmos princípios.

De acordo com Sachs (1965, p.18), o fenômeno da dança, portanto, se estende dos povos primitivos aos povos das antigas civilizações se fazendo presente em quase todos os aspectos significativos e importantes da vida humana. O autor cita, como exemplo, os rituais culturais mágicos com suas oferendas de sacrifícios e as festas relacionadas aos nascimentos, à circuncisão, aos casamentos, aos funerais, às sementeiras, às colheitas etc.

Para Portinari (1989, p. 26-28), a dança nas antigas civilizações tinha, sobretudo, uma participação e uma significativa associação com determinadas cerimônias religiosas voltadas para o culto a divindades. Na Grécia pré-clássica, por exemplo, a autora cita os cultos a

---

<sup>15</sup> Os movimentos dos pássaros e dos animais são fontes de inspiração para a dança primitiva, pois o ser humano primitivo vivia as “coisas” ao seu redor. Também os fenômenos da natureza, como o sol, a lua, as estrelas, a noite, o dia, as estações do ano, a vida e a morte, que eram envolvidos por um tom de mistério, são fontes de inspiração (KRAUS, 1981, p.21-26).

Dionísio, deus associado aos primitivos rituais de fertilidade e festivais primaveris; ao deus Apolo, sempre cercado por nove musas (dentre estas, Terpsícore, a musa da dança) e à Deméter, deusa-mãe e patrona da agricultura.

Segundo a estudiosa, progressivamente a dança chega ao teatro grego com a “tragédia”, herança do culto dionisiaco e entre os séculos VI e V a.C. , assim como o teatro, a dança seguia normas rígidas concebidas em função de um ideal de beleza, harmonia e perfeição em que os mitos e a religiosidade forneceram grande parte da matéria prima para os temas trabalhados (PORTINARI, 1989, p. 29-30).

Assim, da antiguidade na Grécia até o período compreendido pela Idade Média, na maior parte da Europa, a dança, de modo geral, se desenvolveu entre conceitos religiosos e filosóficos, entre a condenação e a tolerância. Nesse cenário, segundo Bourcier (1978, p 48), era comum a prática da *chorea*, também conhecida como *carola*, uma forma de dança executada em círculos fechados e abertos, em que seus participantes dançavam de mãos dadas ou se segurando pelo antebraço.

Nessas conformações a *carola* possuía traços de abordagem eclesiástica e progressivamente, mediante a transformação sociocultural, econômica e religiosa européia, estas maneiras de dança tornaram-se, entre o final do século XIV e XV, em determinados nichos culturais, nas “danças macabras” que dentro dos preceitos cristãos daquela época tematizavam a morte como um motivo para viver. Tais danças eram executadas freneticamente e na maioria das vezes em forma de cortejos. *Grosso modo*, Bourcier (1978) associa a este clima místico-realista as consequências orquísticas de uma epidemia de *carolas* que ocorreu por quase toda Europa <sup>16</sup> (BOURCIER, 1978, p. 57).

---

<sup>16</sup> As danças macabras faziam parte do fenômeno da dançomania que durou até o Renascimento (Portinari, 1989, p. 52). Essas danças foram produzidas em uma época em que a população vivia assombrada pela peste negra (1348), a pandemia de peste bubônica, doença que durante a Baixa Idade Média assolou a Europa e dizimou entre 25 e 75 milhões de pessoas. Segundo estudiosos, tais fatos avivaram nas pessoas a noção do quão frágil e efêmero eram as suas vidas e quão vãs eram as glórias da vida terrena. Uma das representações artísticas mais importantes da dança macabra está em um afresco pintado em 1424 no Cemitério dos Santos Inocentes, em Paris na França (BOURCIER, 1978, p. 55-58).

Paralelamente a partir do século XII, na Itália, a arte dos trovadores, menestréis e jograis favorecem tanto o gosto como a prática da dança nos castelos medievais entre a nobreza. As danças em pares estavam em voga nas formas lenta e solene (*basse danse*) realizadas nos salões e nas cortes ou na forma da alegre e saltitante ronda camponesa (*haute danse*) (PORTINARI, 1989, p. 54).

Com o Renascimento, a dança européia de corte passa a ser codificada por mestres a serviço das cortes, migrando da Itália para a maior parte da Europa. As cortes se transformam, devendo oferecer uma imagem à altura de uma aristocracia luxuosa e requintada. Os palácios de mármore, luminosos cercados por extensos jardins e fontes ocupam o lugar de castelos escuros e pouco iluminados. Arquitetos, pintores, escultores, ourives e músicos são requisitados pela nobreza.

Segundo Portinari (1989) a corte, de modo geral, se torna um espetáculo permanente através de festas suntuosas que celebram vitórias militares, casamentos, nascimentos etc, levando os cortesãos a serem ao mesmo tempo espectadores e participantes da glória. Em Florença, Lourenço de Médicis lança a moda dos *trionfis* (triumfos), festas nababescas caracterizadas principalmente por cortejos em carruagens ou barcas extremamente ornamentadas e pela criação de músicas, cantos e danças temáticas especialmente para cada ocasião. As danças e coreografias eram majestosas e caracterizadas por ricos trajes, máscaras, jóias, pela solenidade da *basse danse* e de passos mais elaborados o que, em muitos casos, introduziu nas cortes o cargo do mestre de dança.

Muitos mestres italianos surgem e adquirem fama, escrevem tratados de dança surgindo o termo *balletto* palavra proveniente do verbo italiano *ballare* (saltar, dançar, bailar). Para a autora, esse é o ancestral do *ballet* que conhecemos hoje.

Em 1533, a bisneta de Lourenço de Médicis, Catarina de Médicis (1519-1589), casa-se com o duque de Orléans, futuro Henrique II rei da França, levando consigo o requinte florentino. Nesse contexto, na corte francesa, passa ser comum nas apresentações de dança a participação da nobreza da corte, do rei, dos príncipes, da rainha, de suas damas de honra etc. Assim, o *ballet*, vinculado à nobreza europeia, aporta na corte francesa, com suas festas e seus rituais

de cortesia.

Para Garaudy (1980, p. 30), o *ballet* clássico nasce em 1581, na corte de Henrique III, na realização do *Ballet comique de la reine*, espetáculo noturno de seis horas para mais de dez mil pessoas. Pela primeira vez, estavam reunidos a dança, a música e o drama teatral sincretizados numa tematização mitológica em torno da personagem central da trama: a feiticeira Circe.

Em 1653, o centro de expansão do *ballet*, há muito, havia se deslocado para a França quando Luis XIV aos quinze anos dançou o personagem Sol, o que lhe deu o epíteto de Rei Sol. Grandes mudanças nesse período culminaram com a criação em 1661 da Academia Real de Música e Dança em Paris. Em 1673 o italiano Lulli, na época diretor da Academia Real de Música e Dança, conseguiu levar os espetáculos de *ballet* para o *Palais Royal* (Palácio Real de Paris) (GARAUDY, 1980).

Portinari (1989, p. 62) considera que as bases do *ballet* espetáculo estavam lançadas e fariam carreira sob o patrocínio dos monarcas franceses que se seguiram. A corte francesa adota definitivamente o termo *ballet* e com o passar do tempo, outras cortes importaram o modelo francês, abrindo mercado de trabalho para mestres italianos e franceses.

Segundo Souza, numa perspectiva sociológica, o *ballet* da corte francesa,

(...) havia que impressionar o mundo com a magnificência apresentada; a parte técnica da época misturava o estilo virtuosístico das danças italianas com o refinamento que caracterizava o francês; aos passos, ajuntavam-se atitudes e movimentos extraídos da esgrima e da equitação, numa visível tentativa de suprir, de forma harmoniosa e satisfatória, a falta de talento e de habilidade de quase todos os participantes. (...) No *ballet* da corte, a preocupação com a unidade dramática, com a construção de um enredo, toma como referência o drama antigo (greco-romano) e já tem o pressuposto de que a dança é capaz de imitar os elementos da natureza (SOUZA, 2009, p. 32).

Assim, *grosso modo*, o lugar estético visual em que o *ballet* clássico chegou deve-se ao percurso histórico e conceitual que trilhou, ultrapassando fronteiras socioculturais, penetrando em todos os continentes. As técnicas corporais, os trajes e o espaço são revistos e ressignificados ao longo dos anos que se seguiram.

No século XIX, em um tempo marcado por novos paradigmas estéticos, o cosmopolismo, a industrialização e o urbano trazem através do *ballet* traços imortalizados por pintores como Degas (1834-1917), cuja obra era frequentemente inspirada pela figura de bailarinas em seu habitat de dança e de trabalho (ABRIL, 2011 e VALÉRY, 2012).

No final do século XIX, em paralelo com o fervilhar de tantas “mudanças”, entre as personalidades marcantes da arte ocidental, destaco o nome de Isadora Duncan (1878-1927) como uma das precursoras da Dança Moderna e um referencial de pensadora da dança.

Segundo Bourcier (1978, p. 248), a dança, para Duncan, era a expressão de sua vida pessoal: “desde o início, escreverá, apenas dancei minha vida”. Para o autor, a dança de Duncan era baseada na ideia de que o corpo deve ser translúcido, intérprete da alma e do espírito. Era como o anúncio de um novo tempo para o dialogismo na dança e a estética que estava para ser inaugurada no século XX, pela dança chamada moderna.

Para Souza (2009), a noção de moderno sofre mudanças e, via de regra, o termo tem sido usado para abarcar uma variedade de movimentos artísticos como o impressionismo, o expressionismo, o cubismo, o futurismo, o simbolismo, o dadaísmo, o surrealismo dentre outros. Embora não pertença ao mesmo gênero e tenha concepções radicais diferentes, o modernismo foi uma extraordinária mescla de futurismo e niilismo, de revolução e conservação, de naturalidade e simbolismo. Do ponto de vista imagético, inaugura-se uma arte que sustenta a transição e o caos, a criação e a descrição num estado estético que confere à arte modernista sensibilidades próprias.

Para o coreógrafo e bailarino americano Louis Murray, durante o apogeu da Dança Moderna americana, na década de 1930, as fronteiras entre o *ballet* e a dança eram muito claras. Elas se apoiavam em estereótipos: a bailarina clássica que dança nas pontas dos dedos e “dança”

sobre cisnes e princesas, enquanto a bailarina moderna dança flexionando os pés descalços e está sempre “atormentada” (MURRAY, 1992).

No início da década de 1940, a Broadway, nos EUA, iniciou um novo tempo, atraindo artistas de todos os continentes, principalmente, pela magnífica dança que se fazia nos palcos e pela oportunidade de trabalho. Nesse processo, bailarinos clássicos e modernos, depois de uma troca de conhecimentos e relacionamento diário, tiveram a oportunidade de se verem como artistas de uma maneira mais nítida. Assim, muitas divergências sobre o conceito de dança foram transformadas (MURRAY, 1992).

Para a curiosa plateia do *ballet*, tratado doravante neste trabalho como Balé Clássico, e para os críticos, a recém-nascida Dança Moderna, claramente representada na época por Martha Graham (1894-1991), através de sua temática greco-freudiana, de seu estilo técnico de movimentação e de seus impressionantes bailarinos, cravava as pessoas em seus assentos nos teatros (MURRAY, 1992).

Louis Murray, ao mencionar as fronteiras entre as duas estéticas de dança, possibilita-nos esboçar as relações dialógicas básicas, no momento em que se reconhecem duas vozes que se influenciam mutuamente. Segundo Fiorin (1999, p. 29), “o discurso não se constrói sobre o mesmo, mas se elabora em vista do outro”.

Nesse sentido, historicamente, tanto o Balé Clássico como a Dança Moderna apresentam, em seus discursos artísticos, efeitos de individualidade discursiva, considerando a heterogeneidade constitutiva do discurso permanente.

Enquanto o Balé Clássico buscava na gestualidade “artificial” estratégias para sua narratividade, a Dança Moderna as buscava na gestualidade “natural”. A gestualidade artificial é caracterizada pelo virtuosismo<sup>17</sup> técnico corporal e pantomima (plano da expressão) relacionada aos contos de fadas e histórias das cortes europeias (plano do conteúdo). A

---

17 O virtuosismo acadêmico característica determinante no Balé Clássico é marcado pela execução perfeita dos movimentos corporais padronizados dentro das exigências técnicas inseridas nos sistemas ou escolas clássicas traduzidas por uma convenção ou nomenclatura na língua francesa (GARAUDY, 1980, p. 37).

gestualidade natural, por outro lado, é caracterizada pelo uso de técnicas ou “performances corporais<sup>18</sup>” que se aproximam de movimentos do cotidiano humano (plano da expressão) relacionados ao ato de viver do ser humano e sua relação como o mundo (plano do conteúdo).

A Dança Moderna registrou e produziu experiências, confrontou verdades por meio de corpos e jogos cênicos, traduzidos por uma expressividade renovada no plano da expressão do discurso. A dramaturgia reavivava-se em textos que se apresentavam no plano do conteúdo e, historicamente, relacionou-se não só com o *Ballet Clássico*, mas com uma variedade de expressões artísticas que culminaram, no século XX, com a abstração, aceita como um conceito.

Murray afirma que, como ocorreu com a pintura, na dança, ao se descobrir uma estrutura do equilíbrio capaz de revelar a identidade do não real, era exigido um outro arcabouço de sensibilidades que a revelassem. Foi o princípio da busca por uma nova articulação de princípios que demonstrasse a natureza de identidades essenciais à comunicação com o público. A dança é tratada, a partir de então, como uma linguagem manifesta: “Ela dizia ao bailarino, assim como à plateia, o que estava acontecendo dentro de um movimento” (MURRAY, 1992, p. 56).

No processo histórico e numa abordagem pela semiótica tensiva, a dramaturgia do *Ballet Clássico* e da Dança Moderna vão se influenciando mutuamente, produzindo uma tensão nos respectivos discursos, na perspectiva dos conceitos de triagem e mistura de Zilberberg e Fontanille. Para os autores, no âmbito das valências, a triagem e a mistura podem variar em termos de tonicidade, isto é, a triagem fica mais ou menos drástica e a mistura, menos ou mais homogênea (ZILBERBERG; FONTANILLE, 2001, p. 33).

Nesse sentido, sob a luz da semiótica francesa especialmente em sua abordagem tensiva, podemos entender o momento de romper com o velho (semiótica da triagem) representado

---

18 A performance na Dança Moderna tem uma conotação diferente do virtuosismo do Balé Clássico. Aptidões como flexibilidade, força e execução ótima de técnicas corporais extracotidianas não são o fim, mas o meio de expressão da dança. Para Martha Graham, a técnica é o que permite ao corpo chegar a sua plena expressividade e adquirir técnica em dança e tem apenas um fim: treinar o corpo para responder a qualquer exigência do espírito que tenha a visão do querer dizer (GRAHAM, 1992, p. 10).

pelo *Ballet* Clássico e da afirmação do novo (semiótica da mistura) representado pela Dança Moderna. Para Trotta,

Ao romper com o velho realiza-se triagem, ou seja, faz-se a seleção dos valores positivos do estilo anterior e a eliminação dos valores negativos. Já a afirmação do novo é dada pela mistura. Isso pode explicar o porquê de encontrarmos na Dança Moderna características específicas da Dança Clássica e, na Dança Clássica, algo que pertence à gestualidade moderna (TROTТА, 2011, p. 27).

Curiosamente, na Alemanha, paralelamente ao surgimento da Dança Moderna, durante as primeiras três décadas do século XX, com as pesquisas sobre o movimento humano de Rudolf Laban (1879-1958)<sup>19</sup>, surge o termo Dançateatro para descrever a dança como uma maneira de fazer uma arte independente de qualquer outra, isto é, a dança, por exemplo, não precisa necessariamente de música para “acontecer”. “As peças de dança então criadas incorporavam movimento cotidiano, bem como movimento abstrato ou ‘puro’, numa forma mais narrativa, cômica, ou mais abstrata” (FERNANDES, 2007, p. 20).

O projeto inicial de Laban era baseado em correspondências entre qualidades dinâmicas de movimento e percursos no espaço e a partir de improvisações, os bailarinos usavam a voz, criando pequenos poemas ou dançavam em silêncio entre os quatro fatores do movimento subdivididos em espaço, tempo, peso e fluência (LABAN, 1978).

Mary Wigman (1886-1973) e Kurt Jooss (1901-1979), discípulos de Laban, deram prosseguimento, cada um a sua maneira, à pesquisa da dançateatro. Wigman fundou a *Ausdruckstanz* (dança da expressão) que foi uma rebelião contra o Balé Clássico, em busca da expressão individual associada às lutas sociais. Jooss desenvolvia temas sociopolíticos, através da ação dramática de grupo, dialogando em sua base com as teorias de Laban e o Balé Clássico.

---

<sup>19</sup> Rudolf Laban nasceu em Bratislava (Eslováquia). Certo de que o movimento humano é sempre constituído pelos mesmos elementos, seja na arte, no trabalho, na vida cotidiana, empreendeu um estudo exaustivo sobre esses elementos constitutivos e sua utilização, dando ênfase tanto à parte fisiológica, quanto à parte psíquica que levam o homem a se movimentar. Desenvolveu uma notação de movimento capaz de registrar qualquer um de seus tipos, a *Kinetography Laban*, conhecida como *Labanotation* (LABAN, 1978, p. 9).

A *Tanztheater* (Dançateatro) tem seu reconhecimento durante as décadas de 1960-1979 e é firmada como fenômeno histórico em meio às reviravoltas sociopolíticas e mudanças estéticas drásticas que se seguiram no teatro dramático alemão pós-guerra. Susanne Linke (1944) e Reinhild Hoffmann (1943) ao lado de Pina Bausch (1940-2009), foram alunas e adeptas dos preceitos de Kurt Jooss e pertencem a uma geração alemã de artistas que introduziram novas formas de conceber e realizar dança.

Salientando Pina Bausch como um dos ícones da Dançateatro, é relevante citar que a bailarina traz em sua formação a combinação dos princípios aprendidos com Kurt Jooss com sua experiência vivida em New York - EUA, nos anos 1960 - 1961. Fernandes (2007) alega que estas experiências vividas por Bausch foram fortemente delineadas, tanto pela Dança Moderna quanto pela Nova-Dança, movimento de vanguarda norte americano, liderado por coreógrafos como Merce Cunningham (1919-2009) e Alwin Nikolais (1910-1993), que rejeitavam, por sua vez, as motivações e as linguagens da Dança Moderna.

Além dessas influências, Bausch teve um frutífero contato com movimentos de artistas plásticos e músicos em produções de trabalhos colaborativos. Eles expressavam preocupações sociopolíticas sobre direitos humanos, meio-ambiente, feminismo e questionavam também o conceito de arte. Esses “artistas pretendiam derrubar a separação entre a arte e a vida cotidiana, entre dançarinos-atores e a plateia. As peças colaborativas envolviam movimentos e trajes da vida cotidiana, contra uma representação teatral e artificial” (FERNANDES, 2007, p. 23).

As relações dialógicas prosseguem no processo, favorecendo o florescimento de novas linguagens de dança e, conseqüentemente, o surgimento de novos discursos e dramaturgias que, numa perspectiva diacrônica, podem vir a ser considerados autônomos, mas quanto a efeitos de individualidade discursiva (TROTТА, 2011, p. 27).

Assim, a dança contemporânea, inaugurada na segunda metade do século XX, fruto de todos esses movimentos, de suas relações e metamorfoses, é considerada como uma maneira de “pensar” do corpo. O interesse por outros elementos do “mundo”, para além dos gestos e cenografia, foi se embrenhando pela ideia de mundo-imagem marcado e delineado pelo

sincretismo entre diferentes linguagens.

A dança e o espetáculo de dança ampliaram o conceito de “lugar” da dança, levando o “palco” para ruas, praças e shoppings. A dança e a “imagem que dança”, progressivamente, ganharam novas identidades através das mídias e da tecnologia. Na cultura digital, uma poética e uma nova estética afloram, trazendo novos termos para o dicionário histórico da dança como dança-tecnologia e dança digital. Para Santana,

A Cultura Digital, nas minhas considerações, é nesse universo caudaloso que tem propiciado a emergência de novos fenômenos pela inevitável implicação entre o que somos e aquilo que temos aprendido, produzido e recolocado no mundo. Cultura Digital como um contexto processual de um inevitável trânsito entre corpo e cultura (SANTANA, 2006, p. 11).

Por outro lado, no percurso da história, por mais complexas que sejam as definições e conceituações de dança, veremos que ela é composta basicamente por movimentos e gestos corporais humanos. Mas, obviamente, isso não basta para identificar a dança. A humanidade vem se expressando e se comunicando gestualmente sem necessariamente estar dançando. Fica a questão: qual, afinal, é a especificidade da dança?

Dantas (1996) considera que essa especificidade está no fato de que movimentos transformados em gestos de dança adquirem características extraordinárias, pois os fatores espaciais, temporais, rítmicos e o próprio modo de movimentação do corpo tornam-se diferentes e particulares. Eles adquirem valores em si mesmos e movimentos comuns são transformados em dança.

Outra especificidade é a sua forma simbólica livre que tem de transmitir ideias de emoção, consciência, sentimentos e expressar tensões físicas e espaciais. Em outras palavras, sob a perspectiva da semiótica, a dança, como discurso, vai se manifestar na relação entre o plano de expressão, pela gestualidade e ocupação do espaço, tempo, e o plano de conteúdo, constituído pelas ideias de emoção, temas e figuras.

Segundo Robato (1994), a natureza da linguagem da dança expressa antes de tudo a ideia de si-mesma, podendo, simultaneamente, conter outras ideias e transmitir “mensagens”. A autora considera que cada cultura ou sistema de dança produzirá uma “dança” voltada para uma natureza específica de movimento.

Fazendo um resumo para exemplificar a “natureza” do movimento, podemos citar as danças tradicionais do oriente como a Kathakali, na Índia, e Kabuki-mai, no Japão, que são eminentemente simbólicas. Estas danças relatam histórias através dos gestos codificados. Cada gesto significa uma ideia e esse vocabulário de movimentos faz parte das culturas locais e, supostamente, é reconhecido pelo povo local (ROBATO, 1994).

Já o Balé Clássico é uma dança codificada cujos “passos” e técnicas corporais foram estabelecidos ao longo de quatro séculos e trazem uma nomenclatura em francês, fixados em um sistema oficializado no século XVII, na Academia Real de Dança, na França.

A Dança Moderna e a Nova Dança, por sua vez, são caracterizadas por sistematizações delineadas por pesquisas técnicas pessoais que, obviamente, deixaram marcas também pessoais na maneira de dançar de seus discípulos, como é o caso da pioneira Martha Graham e do bailarino e coreógrafo Merce Cunningham.

As danças consideradas “contemporâneas” também são baseadas em pesquisas de movimentos e novas técnicas corporais. No entanto, os artistas dessa vertente têm buscado inúmeros recursos expressivos inseridos, de maneira sincrética, numa recriação de referências gestuais que podem inclusive fazer parte de outros repertórios culturais. Tanto as danças modernas como as contemporâneas partem da liberdade de criação de um coreógrafo, de uma participação coletiva em que bailarinos também contribuem com o conteúdo e com a expressão, constituindo uma obra única no contexto daquela coreografia (ROBATO, 1994).

Nessa perspectiva, sobre a dança não podemos pensar simplesmente em poses ou gestos isolados (descontinuidade), mas, sim, numa continuidade coreográfica, em que os gestos ou os movimentos corporais são o que tornam visíveis os possíveis sentidos e o imaginário da dança, na dança.

(...) em dança, a forma, a matéria configurada é efêmera, fugaz, transitória: a dança se realiza no corpo através de movimentos que fazem e se desfazem com rapidez, que se desmancham assim que se constituem, quase instantaneamente. (DANTAS, 1997, p. 51).

Para Greimas (1975), semioticamente, a linguagem gestual pode produzir dois efeitos diferentes, associados a sua função: ser dessemantizado (desprovido de sentido) ou semantizado (carregado de sentido). Assim, gestos de função prática e, por exemplo, de função mítica, são admitidos numa oposição prático vs. mítico, em que um está diluído no outro, no processo de comunicação. Em termos gerais, os gestos míticos estariam mais relacionados às artes, danças, diferentemente dos gestos dessemantizados ou práticos, relacionados a ações objetivas do dia a dia, como o ato de abrir uma porta com a mão direita, realizado por uma pessoa destra.

O movimento em dança não existe para cumprir outro fim que não seja o de ser a matéria prima que permite formular impressões, representar experiências, projetar valores e sentidos, revelar culturas, sentimentos, sensações e pensamentos, trazendo à luz a materialidade da dança. Quem dança transforma seu próprio corpo, se molda, se remodela, se reconfigura e, quando a dança se manifesta no corpo, esta transforma esse corpo, dilatando-o numa explosão de sentidos.

Na dança, de modo geral, o movimento, o tempo e o espaço são elementos de uma estética de fronteiras que se entrecruzam, trazendo, na dramaticidade em dança, uma linguagem própria que rompe barreiras entre sentidos antes fragmentados como movimento e sentimento, arte e vida, teoria e prática, execução e observação.

Por isso, buscando desenvolver um aprofundamento nas formas de percepção da dança, embrenhamo-nos na questão básica que - cremos - sempre permeou a vanguarda da dança em qualquer período histórico: e isso é dança?

Na busca por possíveis avanços na compreensão da dança em nossos corpos, o filósofo Martin Heidegger fala-nos sobre a situação hermenêutica-ontológica como pista para uma

interpretação do sentido e do significado do ser próprio e de suas relações e comunicação com o mundo. Para Heidegger (1995), esse relacionamento se dá pela linguagem que o ser é e possui. É a consciência na qual existe a possibilidade de ser no tempo e no espaço como base de expressão, forma simbólica de comunicação no sentido de proposição e anúncio de vivências ou configuração de vida. O filósofo também admite que o “discurso-em-obra” tem origem na verdade – Alethéia (desvelamento), mas que nesse processo o velamento também, se dá uma vez que a verdade não aparece imediatamente.

Assim, as linguagens que tratam da problemática corpo-arte expressam-se através de seus significantes (linhas, cores, texturas, sons, configurações, estruturas espaciais, ritmos, fluências, pesos, medidas, movimentos etc.). Do mesmo modo, também se expressam através de inúmeros significados (rupturas, visões de mundo, heterogeneidades, realidades sociais, mutabilidade de fenômenos existenciais, dor, felicidade, tristeza, contentamento, descontentamento, etc.). O comportamento e o pensamento do ser humano são os portadores dessas linguagens (sinalizações) em cada contexto sociocultural, pois acontecem nos espaços do corpo e em sua representação.

Esse corpo, que percebe e acrescenta linguagem, medeia, no interior do sujeito, um mundo que se transforma em sentido, através da expressão do conteúdo imanente em si. O conteúdo existe potencializado até que seja manifestado pela junção com a expressão.

Além disso, pode-se dizer que esse corpo se expressa como um texto não verbal, no qual os elementos do conteúdo e da expressão se relacionam e se completam mutuamente. Em espetáculos de dança, por exemplo, esse gestual é comumente encontrado em união com a linguagem musical, constituindo assim, uma linguagem sincrética (visual e sonora). Essa semiose de linguagens é a textualização.<sup>20</sup>

Para Kern (1995) não se pode omitir que a dança, no jogo estruturado do ato perceptivo do artista em relação ao mundo real, assim como no ato perceptivo do espectador em relação ao mundo apresentado, nada mais é que a expressão das mutações e metamorfoses da realidade

---

20 Vide Barthes (1992), Greimas (1979), Hjelmslev (1991) e Saussure (1989).

cultural em que estão inseridos. O jogo é de reflexos, mas também de reforços. O mundo representado fragmentado reflete (espelha-sinaliza) sociedades e relacionamentos fragmentados. Tem-se, assim, o mundo representado em fragmentos, não meramente como objeto da sociedade, mas tornando-se elemento ativo na consciência dessa sociedade, fragmentos integrados, um cúmplice do outro.

Seriam o mundo-objeto e o mundo-objeto-representação, existindo na consciência do sujeito. Como propõe Merleau-Ponty (1971, p.148), “a visão e o movimento são maneiras específicas de nos relacionarmos com os objetos e se, através de todas essas experiências, uma única função se exprime, este é o movimento de existência, que não suprime a diversidade radical dos conteúdos”. Através de vários enfoques, percebemos que o corpo vai ganhando novos contornos, sendo visto e revisto através de olhares diferenciados sobre o ser humano. Assim, a dança não está de fora, mas cravada no mundo e na história humana com todas as suas nuances e completamente imersa na banheira cultural, nos espaços dos corpos e da sociedade.

Entender o corpo e seus movimentos, no texto em ato da dança, implica compreendê-los como arte, canais de comunicação e de uma linguagem expressa entre signos e símbolos não verbais, reflexos conscientes, ou não, da sociedade e de seu imaginário, como síntese do pensamento humano.

Através de diferentes referenciais e de pesquisa de movimento, a dança, de modo geral, ou sujeitos sociais da dança acabam por mostrar, em cena, corpos cada vez mais complexos, moldados social e culturalmente, conectados com questões do dia a dia e da contemporaneidade. Isso vem permitindo a aproximação de diversos estilos e linguagens, rompendo com modelos tradicionais e empregando uma variedade de recursos tecnológicos e visuais como elementos dos processos criativos.

Nesse sentido, podemos dizer que a vivência em dança traz sobre o sujeito-dançante experiências e o aprendizado de diversas técnicas extracotidianas. São como conteúdos aprendidos e apreendidos que interferem na conformação originária desse corpo-movimento-pensamento, dilatando-o como corpo-arte e influenciando de maneira particular a cultura.

Por isso, uma concepção polifônica da dança pode viabilizar ricos diálogos e sublimar fronteiras em que os processos criativos possam envolver o uso de conteúdos e conceitos caros, tanto à arte da dança quanto a outros fazeres artísticos como, por exemplo, a interpretação e a musicalidade. Partindo do auxílio conceitual que Barba *et al.* (1995) oferecem ao “ator-bailarino”, temos como princípio fundamental a busca da “presença” pulsante de vida, energeticamente incandescente.

Em outros termos, estamos falando do corpo dilatado em sentidos e um corpo permeado de técnicas extracotidianas. Esse princípio é o elo que permite uma comunicação envolvente e eficaz entre os interlocutores e consiste em redirecionar o fluxo das percepções cotidianas e mecanizadas em prol da organicidade e da vitalização dos movimentos corporais e da cultura vigente.

Consideramos o corpo dilatado na dança a linha entre a dramaticidade e as técnicas extracotidianas que são tênues e permeáveis. Mas quais seriam os limites da dança? Para Pina Bausch,

Os passos têm vindo sempre de algum outro lugar - nunca das pernas [...]. É simplesmente uma questão de quando é dança e quando não é. Onde começa? Quando chamamos de dança? Tem de fato algo a ver com consciência, com consciência corporal, e a maneira pela qual formamos as coisas. Mas então não precisa ter esse tipo de forma estética. Pode ter uma forma totalmente diferente e ainda assim ser dança. Basicamente, quer se dizer algo que não pode ser dito, então faz-se um poema para que se possa sentir o que se quer dizer. Então palavras, eu acho, são um meio e não um fim (*apud* FERNADES, 2006, p. 191).

Sobre o que é a dança e sua especificidade, o sistema do movimento corporal, proposto por Laban (1978) atualmente tem se revelado uma possibilidade de leitura e vivência caracterizadas pela análise de ações corporais, observando a totalidade das expressões de movimento, além da relação e inteireza entre sentimento e forma. Para Laban (1978, p. 55), “as ações corporais produzem alterações na posição do corpo ou em partes dele, no espaço que o rodeia”.

O conjunto da obra de Rudolf Laban sobre a análise do movimento humano abrange uma abordagem quantitativa (o que se move) e qualitativa (como se move). O espaço torna-se um parceiro móvel para o dançarino, movendo-se conjuntamente. O ritmo e o tempo do movimento, por exemplo, trabalham na perspectiva da oposição rápida e lenta, breve ou sustentado(a). Para o pesquisador, sem os limites da música, a métrica de um poema ou apenas o silêncio bastavam. Uma das ideias básicas de Laban (1978) é considerar a dança como linguagem que se explica pela condição de transmissão de mensagens significativas.

Na proposta de análise de movimento de Laban (1978), também podemos associar as diferentes linguagens relacionando-se, uma espécie de sincretismo, criando um único “todo de sentido”, articulado à emoção (perturbação corporal) perceptível que torna o estado interior do sujeito passível de valorização social. Essa valorização pode ter diversos nomes: amor, alegria, tristeza, tédio, inveja, ciúme, avareza e outros, configurando o discurso da dança no âmbito da semiótica das paixões.<sup>21</sup>

A dança, por esse novo prisma, evolui, devolvendo ao espaço a sua profundidade. O espaço tornou-se um parceiro móvel para o dançarino, movendo-se ao mesmo tempo que aquele. O ritmo e o tempo do movimento são tratados nos gradientes entre rápido e lento, breve e sustentado. O movimento também ganhou significado em si mesmo, ficou livre no tempo. O pesquisador finalmente tratou do “peso”. O bailarino clássico lutava contra a força da gravidade, através do equilíbrio e da força ascensional. Laban fez uso do peso. Ele determinava a dinâmica do movimento e as mudanças contínuas entre o equilíbrio e o desequilíbrio. Através de estudos e observações, Laban também percebeu que, para cada contração muscular, havia um relaxamento e a partir daí libertou o movimento de todas as restrições, liberou o espaço, os passos cadenciados.

Assim, movimentos cotidianos como andar, correr, saltar, pular, rodopiar, agachar, rolar, deslizar, engatinhar e tantos outros, executados nas mais variadas direções e níveis do espaço, podem ser transformados em dança por qualquer pessoa em qualquer cultura. Assim, no

---

21 Vide Greimas, A. J. e Fontanille, J. (1993).

processo, a gestualidade semantizada passa a ser estética na medida em que se transforma em uma outra linguagem: a linguagem da dança.

Pelo fato de ser uma linguagem sincrética e fenômeno transdisciplinar, a dança tem alcançado várias áreas de conhecimento. Ao longo dos últimos dez anos, têm surgido nos diversos espaços acadêmicos, inúmeros grupos de pesquisas. Inclusive, certificados por agências governamentais como, por exemplo, o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq<sup>22</sup> no Brasil e por agências não-governamentais como a Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas - ABRACE<sup>23</sup> e L'association des Chercheurs en Danse - L'ACD<sup>24</sup> na França. Além disso, com a crescente implantação de cursos de graduação, mestrado e doutorado principalmente nas áreas da Educação Física, da Letras, das Artes Cênicas, das Belas Artes e da Dança em universidades no cenário mundial, a pesquisa na área é alavancada, o que evidencia um novo e importante momento da história da dança.

De modo geral, a pesquisa em dança tem sido contemplada por inúmeras linhas. Ela tem se desenvolvido principalmente sobre o processo de criação da obra de arte acompanhada de uma fundamentação teórica e de uma reflexão sobre o processo desenvolvido na realização e na escrita das dissertações, das teses ou ainda de trabalhos associados a editais de fomentos culturais.

A questão da pesquisa de modo geral consiste na elaboração de perguntas e talvez o termo “problema” não dê conta de significar todas as questões que são expostas nos processos de investigação. Mas pesquisar dança significa, acima de tudo considerar o sensível e a aparência daquilo que convida a ser visto. Assim, como foi citado na introdução desta tese, quero salientar o caminho que tenho utilizado como pesquisadora em dança: a análise do movimento humano de Laban (1978), a análise do movimento visual de Ostrower (1996) e as direções estruturais da forma coreográfica desenvolvidas por mim, em Coimbra (2003).

---

22 <http://www.cnpq.br/web/guest/pesquisadores;jsessionid=05C84D4517216317D052C09263ADFF04>. Acesso em 14/07/2014

23 <http://portalabrace.org/1/index.php/grupos-de-trabalho/pesquisa-em-danca-no-brasil>. Acesso em 14/07/2014

24 <http://www.chercheurs-en-danse.com/acd/adherer/> . Acesso em 14/07/2014

Os estudos sobre a análise do movimento de Laban apontam basicamente para a Labananalysis (LMA), que envolve duas linhas de análise do movimento: a quantitativa e a qualitativa. A linha quantitativa, conhecida por Labanotation ou Kinetography Laban, avalia o que se movimenta, isto é, qual a ação realizada, a parte do corpo que a executa, sua direção, o nível e o tempo de realização. A linha qualitativa, conhecida por *effort/shape* avalia como o movimento está sendo realizado através dos fatores de peso (leve e firme), da fluência (livre e controlada), do espaço (direto e flexível) e do tempo (sustentado e súbito) (LABAN, 1978, p. 112 - 117).

O instrumental de análise que Laban desenvolveu visava o estudo e a lógica da dança, tendo em vista o corpo que dança, suas ações, o tempo e o espaço em determinado substrato. Grosso modo, ao fator tempo interessa a correlação entre as mudanças de velocidade; ao fator espaço, a relação entre o corpo que se move e a direção em que o faz, considerando as várias direções e os diferentes níveis e formas que o movimento pode realizar. Ao fator força, o elemento da expressão do gesto que faz variar a qualidade de dinamismo do movimento; e ao fator fluência, considerado o encadeamento de um gesto a outro, a união ininterrupta de diversos elementos de um ou de vários movimentos até a composição da estrutura total da composição coreográfica.

A construção e o controle do movimento são francamente influenciados pela ordem em que são acionadas as diferentes partes do corpo. Os movimentos do corpo podem ser divididos aproximadamente em membros inferiores (pernas), membros superiores (braços e mãos), cintura escapular (ombros), o tronco, cintura pélvica (quadril) e expressões faciais. A coluna, os braços e as pernas são, por sua vez, articulados, isto é, subdivididos em juntas articuladas que apresentam movimentos complexos e variados, principalmente a articulação da coluna vertebral.

Nessa perspectiva, podemos considerar uma possível análise das ações corporais que são manifestadas por modos particulares do uso do corpo, pelas direções tomadas pelos movimentos no espaço e pelas formas criadas, pelo desenvolvimento rítmico de toda a sequência de tempo na qual é executada e pela colocação de acentos e organização de frases motoras, como por exemplo, andar – sacudir – agachar – pular ou correr – levantar – rodopiar

– desfalecer.

Assim, a análise do movimento numa perspectiva quantitativa visa compreender o que se move, considerando as partes do corpo, a direção (frente, atrás, lado ou diagonais) e o nível, que pode ser alto médio ou baixo. Por exemplo:

Em relação ao nível estipula-se um ângulo de 90<sup>o</sup> como padrão de análise: < 90<sup>o</sup> nível baixo; =90<sup>o</sup> nível médio > 90<sup>o</sup> nível alto. Numa perspectiva macro pode-se analisar o movimento na sua totalidade. Movimentos no nível baixo são aqueles realizados ajoelhados, sentados ou deitados no chão; Movimentos no nível médio são aqueles realizados em agachamento (com um ou com os dois joelhos flexionados) e movimentos no nível alto aqueles realizados nas meias-pontas, pontas dos pés ou em saltos (COIMBRA, 2003, p. 65).

Para Laban (1978), a extraordinária estrutura do corpo e as surpreendentes ações que este é capaz de executar, cada fase do movimento, cada mínima transferência de peso, cada simples gesto de qualquer parte do corpo revela uma mecânica motora intrínseca ao movimento vivo, no qual opera o controle intencional do movimento físico.

Para discernir essa mecânica motora que dá origem ao movimento é preciso compreender que há uma força propulsora para esses movimentos que acontecem num conjunto de elementos de natureza interna (ações musculares, intelectuais, emocionais, físicas etc). Em Laban, todos os movimentos humanos estão indissolivelmente ligados a um “esforço”, o qual, na realidade, é seu ponto de origem e aspecto interior. Esse esforço e a ação dele resultante podem ser inconscientes e involuntários, mas estão sempre presentes em qualquer movimento.

Na perspectiva de uma análise qualitativa do esforço, o conjunto dos elementos implementados na atividade física, por exemplo, são visíveis nos movimentos de um trabalhador, de um bailarino, e é audível no canto e nos discursos verbais. O fato de o esforço e de suas várias modalidades não apenas serem vistos ou ouvidos, mas também imaginados, é de muita importância para a sua utilização na construção do imaginário para a visibilização de determinado conteúdo da dança.

Outro aspecto interessante é que, para a construção desse imaginário da dança, o ponto de partida são também os movimentos naturais do ser humano (andar, correr, saltar, etc.) e as respectivas técnicas corporais para a sua realização. Os fatores do movimento: espaço, tempo, peso e fluência estão lá interagindo todo o tempo dando cor à expressividade do movimento. Além disso, esses movimentos ainda se dividem entre aqueles executados sem deslocamento no espaço, considerados não locomotores, e os movimentos locomotores, aqueles executados com deslocamento no espaço.

*Grosso modo*, com as teorias de Laban, é possível descrever uma vastidão de ações corporais respondendo a quatro questões básicas: (1) qual é a parte do corpo que se move; (2) em que direção ou direções do espaço o movimento se realiza; (3) qual a velocidade em que se processa o movimento; (4) que grau de esforço muscular é gasto no movimento e que forma esse movimento toma para se manifestar.

Suponhamos as seguintes respostas: a parte do corpo que se move é o braço direito com o punho fechado, que se dirige à frente utilizando um peso firme numa velocidade de andamento rápido com a forma de “avançar”. Na tentativa de interpretar esse movimento, pode-se pensar que o movimento descrito acima não é um passo, mas um súbito soco no ar. A ideia é pensar o movimento considerando que o corpo é um espaço que ocupa um espaço.

Fayga Ostrower, por sua vez, contribui para a pesquisa em dança com uma proposta de análise do espaço e da expressão na perspectiva do movimento visual e das orientações/direções espaciais. Para a artista e pesquisadora a partir de um plano pictórico, a expressão espacial e temporal do movimento visual se manifesta a partir da relação do trabalho de “linhas” com o espaço apontando para certos aspectos expressivos da linguagem visual. Segundo a autora, não se trata “apenas de uma questão técnica, era antes uma questão de forma expressiva. Nesse sentido, as linhas poderiam ser comparadas a palavras ditas por alguém, ou por gestos” (OSTROWER, 1996, p. 31).

Essas linhas no plano pictórico são únicas e trazem uma materialidade que varia entre ideias de estaticidade (retas horizontais e verticais) e dinamismo (diagonais, curvas, espirais e o “S”

invertido<sup>25</sup>) que se posicionam de inúmeras maneiras e intensidade de maneira que serão sempre únicas. As linhas ainda delimitam o espaço e o dividem trabalhando as noções de largura, profundidade, altura, espaço “vazio”, eixo central, centro visual perceptivo, efeito de dispersão, peso e leveza visual, tudo isso se relacionando e interferindo no movimento visual e na expressão do plano. Ostrower explica:

Os elementos visuais que entram em composição, formando a imagem receberão qualificações de acordo com sua posição no plano. Terão valores diferentes, tanto em termos de estrutura de espaço como em termos de expressividade. Se uma forma visual estiver colocada no alto do plano, as várias qualidades formais que por ventura já existam (por exemplo, diagonalidade, sequências rítmicas, cores claras) serão reforçadas no sentido, na área baixa do plano haverá um reforço no sentido de maior densidade, maior peso e menor movimento.

No andamento de um trabalho artístico é bastante comum determinadas linhas ou cores parecerem pesadas demais na parte baixa do pano ou leve demais em cima, ou então agitadas demais ou pesadas, [...]. Tal problema não ocorre só na arte abstrata; as linhas e cores que me referi podem configurar os braços, as pernas ou a cabeça de uma pessoa retratada, ou casas, árvores, montanhas, numa paisagem (OSTROWER, 1996, p. 49).

Na pesquisa em dança, essas análises são perfeitamente correlacionadas ao plano cênico que compreende em tese à inserção do movimento corporal no espaço e no tempo. Para a análise da dança na tela, a relação entre o espaço cênico e o espaço pictórico são realizadas em um diálogo entre as proporções do caráter dinâmico vs. caráter estático do movimento visual relacionando estados de ser contrastantes como, por exemplo, movimento e não-movimento, tensão e não-tensão, vazio e não-vazio, formulando o estado de ânimo da “obra” (OSTROWER, 1996, p. 41).

Nessa abordagem, tanto o espaço do palco como o da tela do computador ou da TV, são basicamente subdivididos entre as noções de frente/atrás (profundidade), lado direito/lado esquerdo (largura); níveis alto/médio/baixo (altura), diagonais (multidimensionalidade); e os

---

25 Segundo Fayga Ostrower, o “S” invertido é uma tendência nossa de perceber prioritariamente o movimento na orientação lateral da esquerda para a direita seguindo no sentido do relógio começando no alto do canto esquerdo, em movimentos sinuosos passando pelo centro visual perceptivo do espaço e encaminhando para o canto inferior direito, de modo a formar um percurso semelhante à um S invertido: 2 (OSTROWER, 1996, p. 51).

efeitos visuais sobre espaço serão de peso ou de leveza visual (deslocamento para frente ou para o fundo do espaço), de dispersão (deslocamento para as laterais do espaço) e de dinamismo (posicionamento ou deslocamento no espaço em linhas horizontais, verticais, diagonais, espirais, curvas e o “S” invertido).

O terceiro pilar instrumental a ser elencado aqui é a análise quanto às direções estruturais da forma coreográfica que compreendem três tipos básicos de organização estrutural. “O primeiro refere-se ao número de bailarinos/bailarinas e aos arranjos de relacionamentos de grupos. O segundo refere-se aos termos de movimentação e correlação de sequências de movimentos. O terceiro organiza o espaço” (COIMBRA, 2003, p. 72)

A primeira forma de organização contempla as seguintes categorias de grupo: trabalhos em solo, dueto, trio, quarteto, quinteto e grandes grupos. O solo é caracterizado pela dança de apenas um bailarino ou uma bailarina; o dueto, por dois bailarinos(as); o trio, por três bailarinos(as); o quarteto, por quatro bailarinos(as); o quinteto, por cinco bailarinos(as); e os grandes grupos são caracterizados quando têm mais de cinco integrantes. Um aspecto interessante é a possibilidade de articulação em uma composição entre grupos acima de dois integrantes. Por exemplo, um grupo de quatro pessoas pode ser arranjado da seguinte forma: 4-0; 2-2; 3-1 ou 2;1;1.

A segunda forma de organização trabalha os termos de movimentação e correlação de sequências de movimentos nos grupos organizados acima de dois integrantes já citados anteriormente. Essas organizações podem acontecer de maneira muito criativa como será descrito a seguir. Elas acontecem, a princípio, nas formas em uníssono, cânon, antifona e contrastes simultâneos.

Movimentos em uníssono são aqueles em que todo o conjunto de bailarinos realiza o mesmo movimento ao mesmo tempo, podendo variar, no entanto, nas direções e nos níveis alto, médio ou baixo. Movimentos em cânon, na dança, estão associados à ideia de continuidade do mesmo movimento ou de movimentos diferentes, mas com a sobreposição de partes distintas em tempos distintos. É uma sucessão de movimentos em tempos predeterminados. Por exemplo, em um grupo dividido em quatro subgrupos dentro de dois quaternários de tempo, o

subgrupo 1 inicia o movimento no tempo 1; o subgrupo 2 no tempo 3; o subgrupo 3 no tempo 5; e o subgrupo 4 no tempo 7. Poderíamos ilustrar assim:

<b>Subgrupos</b>	<b>Grupo em dois quaternário de tempo ( 8 tempos)</b>															
<b>Subgrupo 1</b>	1	2	3	4	5	6	7	8								
<b>Subgrupo 2</b>			1	2	3	4	5	6	7	8						
<b>Subgrupo 3</b>					1	2	3	4	5	6	7	8				
<b>Subgrupo 4</b>							1	2	3	4	5	6	7	8		

QUADRO 2 – Ilustração de um *Cânon*

Os movimentos em antífona ou responsorial são caracterizados pela alternância de movimentos entre dois grupos como trocas de perguntas e respostas, isto é, um pergunta e o outro responde. Os termos antífona são alusivos ao canto alternado entre dois grupos. Já o termo responsorial está associado à alternância entre o solista e o grupo. Essas formas foram baseadas em cantos corais gregorianos. Os movimentos em contraste simultâneo são caracterizados pela ação alternada entre duas partes distintas em que mais de um grupo, ou mais de um bailarino ou bailarina, executem movimentos totalmente diferentes uns dos outros ao mesmo tempo.

A organização de espaço, por sua vez, compreende a maneira como os bailarinos ocupam o espaço cênico, que pode ser em colunas, fileiras, círculos, meio-círculos, curvas, triângulos, diagonais, variando tanto na disposição como na combinação dessas disposições nos espaços. Há ainda os princípios estéticos da forma coreográfica que também são um instrumental para a análise de composição coreográfica. Esses princípios são critérios que analisam a forma numa perspectiva de conjunto, considerando o todo da expressão artística. São eles: unidade, variedade, repetição, contraste, transição, sequência, clímax, proporção, equilíbrio e harmonia.

Sinteticamente, o princípio da unidade é balizado pela proposta temática do todo. Uma composição coreográfica pode conter várias partes interligadas por um “fio condutor” que as liga umas nas outras. O princípio da variedade vai avaliar o ritmo do texto, por exemplo, a execução de um mesmo movimento em direções ou em níveis diferentes. O princípio da repetição muitas vezes avalia fixações de imagens e de movimentos expressivos pela repetição.

O princípio do contraste trabalha com a contraposição, mas não se trata de uma simples diferença, é uma oposição dinâmica na qual as tensões intensificam o significado e aumentam a ideia de cada uma das oposições e fatores relacionados. O princípio da transição está relacionado com a unidade da composição. É um estado que intercala um movimento entre outro movimento ou entre cenas.

O princípio da sequência avalia a conexão funcional de uma parte temática com a outra a fim de observar qual a ordem significativa da coreografia. O princípio do clímax na composição, aponta para a ênfase ou o momento “alto” da coreografia. O clímax em dança pode ser alcançado por intermédio da mudança do tempo, da ampliação da dimensão do movimento ou de uma intensa repetição, do aumento do número de dançarinos, da ampliação da dinâmica do movimento ou até de um grande salto no ar.

O princípio da proporção, por sua vez, está associado à relação entre as partes da composição de dança. Esse princípio refere-se à seleção quantitativa e qualitativa das partes em relação, por exemplo, às ênfases de dinâmica, à intensidade de movimentos, ao número de repetições e até ao número de bailarinos na coreografia e durante a coreografia.

O princípio do equilíbrio preocupa-se com a organização das proporções. Ele lida com o arranjo da composição coreográfica, considerando, por exemplo, o número de bailarinos em relação ao espaço disponível, o número de bailarinos em relação ao número de bailarinas, bem como ao equilíbrio de movimentos de peso firme e movimentos de peso leve, dentre outros. Finalmente, o princípio da harmonia implica a análise da coordenação e da interação entre as várias partes de uma composição. Na forma coreográfica, esse princípio está relacionado à seleção de movimentos estruturalmente e dinamicamente de acordo uns com os

outros, gerando uma unidade marcante entre a forma e o conteúdo.

Enfim, durante uma análise coreográfica, podemos perceber que esses princípios não devem ser utilizados isoladamente na seleção dos movimentos ou na estrutura rítmica e desenho espacial, pois também interagem entre si.

Assim, a dança, de modo geral, tem sido para a história uma maneira de desvelamento do acontecimento cultural humano. As visões de corpo, de mundo e de vida sempre estiveram implícitas e explícitas em suas inúmeras formas de expressão e pesquisas científicas. Seja de caráter hegemônico ou de ruptura, a dança tem declarado através dos corpos dançantes, que não está isenta dos processos de construção de conhecimentos, do processo sociocultural, dos valores, dos ideais, muito menos dos caminhos que a linguagem imprimiu no viver humano.

Historicamente, a dança sempre expressou interpretações do mundo real frente às problemáticas do humano. Danças populares, folclóricas, artísticoteatrais nos seus vários estilos e sistemas em todo o planeta, estão na condição de constituição da linguagem/expressão. Nós seres humanos existimos e funcionamos tanto como observadores quanto como enunciadore de discursos artísticos e culturais. “Por isso a dança diz e se diz sempre de outra forma. Ela perverte os seus materiais e se revela em arranjos infinitos. Tempera o determinismo com a incompletude. E assim impede o movimento de morrer de clichê” (KATZ, 1994, p. 51).

## **1.2 Linguagem, corpo e cultura**

Para Hjelmslev (2006), o termo linguagem possui acepção ampla, pois ela é inseparável do homem, seguindo-o em todos os seus atos. Ela se caracteriza, sobretudo, como o instrumento pelo qual o ser humano modela seu pensamento, seus sentimentos, suas emoções, seus esforços, sua vontade e seus atos. O linguista dinamarquês também acredita que, pela linguagem, o homem influencia e é influenciado, sendo o “recurso último e indispensável do homem, seu refúgio nas horas solitárias em que o espírito luta com a existência, e quando o conflito se resolve no monólogo do poeta e na meditação do pensador”. O autor completa:

A linguagem não é um simples acompanhante, mas sim um fio profundamente tecido na trama do pensamento; para o indivíduo, ela é o tesouro da memória e a consciência vigilante transmitida de pai para filho. (...) O desenvolvimento da linguagem está tão inextricavelmente ligado à personalidade de cada indivíduo, da terra natal, da nação, da humanidade, da própria vida, que é possível indagar-se se ela não passa de um simples reflexo ou se ela não é tudo isso: a própria fonte do desenvolvimento dessas coisas (HJELMSLEV, 2006, p. 2).

A linguagem refere-se ainda a linguagens verbais e não verbais. Ambas são consideradas sistemas de signos usados para comunicação. Segundo Hjelmslev (2006), a linguagem, na base de sua teoria, interessa-se pelo “texto”, sendo seu objetivo indicar um procedimento que permita o reconhecimento de um dado texto por meio de uma descrição não contraditória e exaustiva. Da mesma maneira, a teoria deve mostrar como é possível reconhecer qualquer outro texto da mesma natureza suposta, fornecendo instrumentos utilizáveis para tais textos.

Mas, como explorar as relações entre as várias possibilidades de linguagem? Acomodados no espaço intelectual em que podemos tomar certas práticas como linguagem, estamos apontando para um caráter de regularidade na produção de sentido e eficácia comunicacional. Atributos que localizamos na linguagem em nossa experiência cotidiana e que, por analogia, é emprestado a outras práticas sociais, como o teatro, a moda ou a dança.

Qualquer olhar mais minucioso retorna à questão para a definição de seus elementos constituintes. Para ficar, por enquanto, só no âmbito da linguagem, mesmo se considerarmos a predominância demográfica e histórica de certas visões, é preciso sempre explicitar o que entendemos por linguagem.

Barthes (1977) considera que, existindo sociedade, toda função transforma-se automaticamente em signo daquela função e tal coisa só é possível porque existe cultura. Por outro lado, a cultura existe porque tal coisa é possível. Questões que gravitam ao redor do tema linguagem abarcam um espectro muito vasto e envolvem problemas muito antigos e sedimentados na tradição do pensamento ocidental. Nesse sentido, qualquer definição de linguagem é uma definição dos seres humanos no mundo. E isso não é pouca coisa. Para

Maturana (2001), por exemplo,

a linguagem é um modo de viver juntos num fluir”, que se manifesta numa rede de coordenações consensuais de ações realizadas de diferentes maneiras, ou seja, tudo que fazemos, fazemos na linguagem. Os objetos, os diferentes mundos e os diferentes domínios de afazeres refletem uma espécie de linguajar (...) nosso modo de existir como seres humanos (MATURANA, 2001, p. 178).

Assim, embora existam possíveis dificuldades teóricas e epistemológicas, o consenso de que o conceito cultura<sup>26</sup> pode ser apresentado num primeiro momento como um “imenso guarda-chuva”, sob o qual estão abrigados os mais variados fenômenos, é o ponto de partida para a busca do entendimento de que a linguagem é composta por um delineamento cultural.

A cultura é inseparavelmente ligada à linguagem; é uma maneira compartilhada de ver e interpretar o mundo. É ela que define quem são nossos heróis, nossos mitos, ritos, crenças, o certo, o errado, o bom, o ruim, o “como fazer” técnico e tantas outras coisas. Acima de tudo, ela está profundamente enraizada à forma como vemos a nós mesmos e os outros.

Outro aspecto importante é que a cultura/linguagem fornece a estrutura básica sobre a qual o nosso raciocínio lógico se constrói. Por isso, a palavra “compartilhar” traz, em sua essência, um processo simbólico que se manifesta na comunicação de determinado grupo sociocultural, através de linguagens verbais e não verbais, considerando, ainda, que a linguagem, além de multiforme, abrange diferentes domínios, é ao mesmo tempo física, fisiológica e psíquica, pertencendo aos domínios individual e social (SAUSSURE, 2006, p. 17).

Nesse sentido, a percepção cultural de um elemento não é isolada, mas se tece numa teia de significados e varia em diferentes níveis entre grupos sociais e/ou étnicos. Por exemplo, tanto a sequência sonora (v-a-c-a) quanto uma representação imagética do referido animal têm significados culturais diferentes entre brasileiros e indianos. De modo geral, o brasileiro não

---

26 Cultura é entendida aqui como “um sistema historicamente derivado de projetos de vida explícitos e implícitos que tendem a ser partilhados por todos os membros de um grupo social ou por aqueles designados” (ABBAGNANO, 1982, p. 213).

vai associar o traço sêmico/sacralidade/ ao lexema “vaca”.

Numa complexa teia, as teorias do conhecimento apontam para o fato de que a linguagem e os signos que a compõem são estruturantes da consciência, ou seja, existem certos elementos na cultura que fazem com que nós pensemos de uma forma e não de outra, muitas vezes, sem nos darmos conta disso.

Para Greimas e Courtés (2011, p. 109), o conceito de cultura, pelo ponto de vista semiótico, pode ser considerado coextensivo ao universo semântico associado a uma dada comunidade sociosemiótica. Esse conceito é ao mesmo tempo relativo e universal, por exemplo, uma distinção etnossemiótica de um lado e a sociosemiótica de outro. Os autores acrescentam que a antropologia lévi-straussiana introduziu e generalizou o uso da dicotomia natureza/cultura:

É evidente que a própria categoria é semântica e cultural porque se introduz imediatamente neste ou naquele contexto cultural: a natureza nesse sentido não é a natureza em si, mas aquilo que no interior de uma cultura é considerado como de âmbito da natureza, por oposição ao que é percebido como cultura: trata-se, portanto, por assim dizer, de uma natureza culturalizada. Por outro lado, a categoria natureza/cultura deve ser considerada como uma categoria conceitual metalinguística, que depende da teoria antropológica (e deve ser avaliada no seu conjunto), e que, como tal, possui um valor operatório que permite introduzir as primeiras articulações na exploração de uma dada cultura (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 109-110).

O filósofo Merleau-Ponty, por sua vez, fala-nos sobre o homem como um ser que não é fragmentado ou dicotomizado em partes: corpo e alma. Para o filósofo, o homem é a totalidade integrada de seus pensamentos, suas ações, seus sentimentos, seus valores, seus olhares, sua cultura e também de sua forma anátomo-funcional. No entanto, é pertinente considerar que, historicamente, o conceito de homem e de corpo vem sendo revestido de outros significados, assim como o homem em suas relações, sua linguagem, sua realidade dinâmica e a complexa sucessão de fatos e significados que o relacionam com o mundo.

Nesse sentido, se considerarmos que a cultura imprime suas marcas no corpo e que este

expressa uma história acumulada de uma sociedade, ao longo da história, o homem, também, assimila inúmeras concepções no tratamento com o seu corpo e suas relações em determinado contexto social e, claro, a linguagem, o texto e a arte estão lá sendo materializados por esse corpo.

Merleau-Ponty (1971, p. 123) nos propõe um olhar sensível e inteligível através desse corpo que “é”, e o é por ter no presente sua integridade, concretizando uma existência que carrega sua história, símbolos e sentidos que o fazem existir. O corpo é um ser uno e indivisível, tornando-se um corpo-aí, que vê, ouve, fala, percebe e sente.

Para Bakhtin (2003), o corpo percebe, acrescenta linguagem e medeia, no interior do sujeito, um mundo que se transforma em sentido através da expressão do conteúdo imanente em si. Outro conceito bakhtiniano utilizado que se relaciona amplamente com a linguagem corporal é o de dialogismo, pelo fato de os corpos serem representados em um processo que não se conclui, pois seu universo está em permanente evolução.

O dialogismo decorre da condição em que o processo de interação entre os corpos constrói a imagem do homem e do mundo num trabalho de comunicação que visa conhecer o ser humano em sua verdadeira essência. O “eu” não pode ser solitário já que vive em um universo povoado por uma multiplicidade de sujeitos. A comunicação dialógica entre o “eu” e o “outro” requer que o meu reflexo se projete nele e o dele em mim, permitindo um espaço interacional em que o papel da alteridade é fundamental:

A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa. Apenas um Adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua orientação dialógica do discurso alheio para o objeto. Para o discurso humano, concreto e histórico, isso não é possível: só em certa medida e convencionalmente é que pode dela se afastar (BAKHTIN, 1998, p. 88).

Sinteticamente, Bakhtin observa que, partindo do princípio de dialogismo, decorrem duas noções: o diálogo entre interlocutores e o diálogo entre textos. Assim, um enunciado sempre se dirige de alguém (enunciador) para alguém (enunciatário), que manifesta, diante do enunciado que lhe chega, uma atitude responsiva. Para o autor, desde o momento em que se emite um enunciado compreensível, estabelece-se um processo com o qual o enunciatário pode concordar ou dele discordar, complementar, adaptar, enfim, manifestar uma resposta ao discurso produzido pelo enunciador por isso, [...] “a compreensão de uma fala viva, de um enunciado vivo é sempre acompanhada de uma atitude responsiva ativa [...] toda compreensão é preche de resposta” (BAKHTIN, 2003, p. 290).

Ainda segundo o teórico russo, o verdadeiro núcleo de realidade linguística é caracterizado pela interação. Nesse sentido, a linguagem configura-se e é compreendida a partir de sua natureza sócio-histórica e, por isso, o autor de determinado texto elege a enunciação como a atividade principal da língua, pois se constitui em transformação ininterrupta, ou seja, em processo contínuo de criação que se efetiva na e pela interação verbal entre os interlocutores.

Bakhtin ainda destaca que uma relação dialógica acontece, porque o ato de criar ou ler um texto são atos ideológicos, são conhecimentos e vivências individuais, que se contrapõem, mas, ao mesmo tempo, interagem e se transformam em um novo conhecimento após a leitura, pois “há encontro de dois textos, do que está concluído e do que está sendo elaborado em relação ao primeiro. Há, portanto, o encontro de dois sujeitos, de dois autores” (BAKHTIN, 2003, p. 334).

Assim, a linguagem, em seu caráter dialógico, não pode ser compreendida separadamente do fluxo de comunicação entre duas partes constituídas por um fenômeno social de interações verbais, não verbais e sincréticas, através da enunciação ou das enunciações. Para Bakhtin (2003), toda a vida da linguagem está impregnada de relações dialógicas. A concepção dialógica pressupõe a relatividade da autoria individual e destaca o caráter coletivo, social e cultural da produção de ideias e textos.

Inspirada em Luiz Tatit, Trotta (2011, p. 14) afirma que, enquanto nas linguagens chamadas utilitárias há uma funcionalidade, a princípio voltada para a eficácia, produtividade e rapidez

da comunicação, seja por palavras ou gestos corporais, transformando-os em valores abstratos, nas formas artísticas, como a dança, ocorre uma inversão. Estas formas, por sua vez, privilegiam o encanto da matéria tratada em detrimento da eficácia da comunicação.

De modo geral, na comunicação entre duas pessoas ou duas partes, o que pode ser observado são signos verbais e não verbais. Mensagens que o destinador comunica ao destinatário exprimem o objeto cultural por meio de signos, ou seja, o objeto cultural torna-se um conteúdo. O eixo comunicacional é instaurado quando o destinador se conecta com seu destinatário por meio de contratos que proporcionam o reconhecimento, ou não, das figuras de mundo.

Para Greimas e Courtés (2011), se linguagem é comunicação, é também produção de sentido, de significação e não se reduz a simples transmissão de saberes no eixo eu/tu. O eixo comunicacional, para esses autores, é a ação dos homens sobre os homens, ou seja, é mais um fazer-criar e um fazer-fazer do que um fazer-saber. Ainda segundo os autores:

Mais um problema – entre tantos outros possíveis – é o da concomitância (e da confusão dela resultante) frequente entre o fazer produtor (formulável como um fazer narrativo) e o fazer comunicativo. Um ritual é um fazer programado que visa a sua própria significação: a instalação de um observador (do público, por exemplo) perverte-o não só por transformá-lo em espetáculo, mas também porque o comportamento do observado se torna equívoco e se desdobra. A conversação entre duas pessoas deixa de ser o que ela é se os participantes dela sabem que estão sendo escutados. Trata-se, aí, não só da problemática da semiótica teatral, mas, mais amplamente, da dimensão espetacular das nossas culturas e de nossos signos, ainda mal conhecida e mal visada (GREIMAS; COURTES, 2011, p. 83).

*Grosso modo*, a linguagem é um recurso de comunicação próprio do ser humano que evoluiu desde suas formas auditivas, visuais e sinestésicas puras e primitivas até a capacidade de se expressar, de enumerar, de ler, de escrever de produzir cultura.

Além disso, a linguagem abarca inúmeras técnicas de expressão nas quais o fluir da experiência teórica e prática do ser faz um recorte de sua interpretação de mundo através de

seu próprio corpo que é cultural e traduzido através do relacionamento dos sujeitos com a vida, com os outros corpos, com o mundo.

### 1.3 Linguagem, tecnologia e dança

Escrevo sem o artigo – “A” Dança – deixando ao leitor o gosto da dúvida podendo considerá-la como verbo ou como substantivo. Trata-se de olhar para o fenômeno da dança (substantivo) na Cultura Digital e verificar aquele que dança (verbo) neste novo contexto (SANTANA, 2006, p.11).

Ao tratarmos a dança como linguagem, consideramos que a dança é uma das expressões com as quais o corpo se manifesta e se comunica. Por outro lado o corpo não é um mero “meio” em que a informação simplesmente passa ou um “lugar” onde as informações são apenas abrigadas. Trata-se do processo e do resultado de cruzamentos das inúmeras informações que chegam através dos vários mecanismos sensoriais todo o tempo durante toda a vida do ser. Por essa perspectiva, para Katz,

Ao comunicar algo, há sempre deslocamentos: de dentro para fora, de fora para dentro, entre diferentes contextos, de um para o outro, da ação para a palavra, da palavra para a ação e assim por diante. A sistematicidade que nos permite entender um aspecto de um conceito em termos de outro (a chave da metáfora) vai necessariamente esconder outros aspectos do conceito e da experiência. Idéias (sic) e expressões linguísticas são objetos e a comunicação identifica-se com a ação do envio das informações (KATZ, 2005, p.8).

Nesse processo, para a manifestação do corpo expresso em movimentos e em dança é necessária a utilização de técnicas corporais. De maneira resumida, o termo “técnica” origina-se do latim *ars* e do grego *techné*, que designam todas as ações provenientes de uma aptidão adquirida tendo em vista a satisfação das necessidades mais básicas até os sentidos estéticos

ou artísticos (CHAUI, 1994, p. 106).

Ao pensar o conceito de técnica, o antropólogo Marcel Mauss (1974, p. 211) elucida que técnicas são “as maneiras como os homens, sociedade por sociedade de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos”. Nessa perspectiva, o autor propõe que os comportamentos e os movimentos corporais sejam compreendidos como parte da tradição sociocultural, da mesma forma que os rituais religiosos e as obras de arte. Para esse autor, as técnicas são construídas culturalmente em um processo histórico dinâmico em que os diversos fenômenos culturais são passados de geração a geração, revestindo-se de signos específicos na sociedade.

Mauss (1974, p. 217) enfatiza que “o corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. Ou mais exatamente, sem falar em instrumento, o primeiro e mais natural objeto técnico e ao mesmo tempo meio técnico do homem é seu corpo”. Há, ainda para o autor, princípios de classificação das técnicas corporais, que se dividem e variam por sexo e idade, e que podem ser numeradas de acordo com a relação que estabelecem com a educação e com o aprendizado: são técnicas do nascimento e da obstetrícia, técnicas da infância, técnicas da adolescência e as da idade adulta e tantos outros exemplos.

Toda “técnica” consiste numa adaptação do corpo, pela educação e pelo inculcar cultural, dia a dia na vida em sociedade. São técnicas corporais cotidianas, meios ou modos de produzir algo a partir do uso do corpo. *Grosso modo*, há uma “certa” complexidade com relação ao uso que se faz do corpo em uma sociedade contemporânea amplamente tecnologizada e digitalizada.

Nessa perspectiva, as Tecnologias da Informação e Comunicação (TICs) entraram em cena e passaram a exercer um papel de grande relevância nas mais diversas esferas do cotidiano humano. Historicamente, a mediação digital<sup>27</sup> vem modificando, inclusive, aspectos da comunicação, do entretenimento e da arte. As TICs estão desenvolvendo-se e revolucionando

---

<sup>27</sup> O termo digital designa, por oposição a analógico, a representação de dados ou de magnitudes físicas por meio de caracteres, assim como de sistemas, dispositivos ou procedimentos, que empregam esse modo de apresentação discreta. Os dados representados em forma digital podem ser manipulados para produzir um cálculo ou outra operação. Nos computadores eletrônicos digitais, dois estados elétricos correspondem ao 1 e ao 0 dos números binários. Emprega-se também o termo numérico (GIANNETTI, 2006, p. 205).

as comunicações em ritmo acelerado e cada vez mais passam a fazer parte da vida das pessoas incrementando novos hábitos e novas técnicas corporais.

As TICs criaram novos dispositivos de interface e interação na comunicação entre as pessoas, mudando, entre outras coisas, a maneira de consumir produtos culturais na televisão e na internet. Para Barbosa *et al.* (2010, p. 3), as TICs também transformaram a noção de distância e tempo na comunicação entre as pessoas através de ferramentas de troca de mensagens como E-mails, MSN, Gtalk, WhatsApp; das redes sociais como o Facebook e o Twitter que permitem a comunicação por meio de textos, fotos, vídeo e som de forma síncrona e assíncrona por computadores inclusive por determinados telefones celulares. Segundo Belmiro (2006):

A interatividade computacional vem transformando as relações de tempo e espaço, tornando irrelevantes a distância e tempo de comunicação. O tempo digital, que muda as relações entre o próximo e o distante, passa a coexistir com o tempo real em um novo ritmo, diferente dos tempos locais, históricos, que constituíam as sociedades de outras épocas (BELMIRO, 2006, p. 19).

A autora acrescenta que para alguns estudiosos as mesmas TICs que propiciam o acesso à cibercultura podem da mesma maneira impor e manipular para o consumo e hábitos diferenciados inclusive técnico-corporais.

Resumidamente, no processo evolutivo do homem o termo técnica deu origem ao termo tecnologia que historicamente está associado à Revolução Industrial no fim do século XVIII, bem como a pontos de vistas específicos das ciências exatas e das ciências humanas. Pelo ponto de vista da engenharia a tecnologia é aplicada, por exemplo, a produtos, processos e sistemas, mas há setores culturais que relacionam o termo com a produção de bens e serviços direcionados às inúmeras necessidades humanas.

Paralelamente, pelo ponto de vista filosófico de Heidegger (1969), a tecnologia penetra a matéria informe ou a natureza, provocando-a, gerando uma espécie de desvelamento e descobrimentos daquilo que ainda não se viu ou se vê. É o retrair-se da natureza, supondo

uma outra relação entre natureza e cultura, natureza e arte, natureza e estética.

Portanto, falar de corpo e tecnologia na sociedade contemporânea é falar de multiplicidade e de muitas possibilidades. Domingues (1997), por exemplo, considera que o ser humano está “todo” na superfície de contato mundano e acrescenta:

o corpo vive em uma atmosfera hiper-rarefeita constituída por uma indefinida série de mercadorias ideológicas das quais se radica e por meio das quais se sente vivo; a moda e os corpos que ela requer, os comportamentos dietéticos, as mil ginásticas orientais e ocidentais, o *body-building*, o *body-piercing*, o corpo das medicinas alternativas e os corpos da pornografia, para olhar, para tocar, para escutar, para mostrar, para combinar... nunca tantos corpos... em tão grande vazio (DOMINGUES, 1997, p. 308).

Para o autor, o mundo atual traz em seu discurso globalizado todo o tipo de informação e o corpo contemporâneo está, sinteticamente, sendo exposto a um poderoso estímulo: o tecnológico. Assim, a contemporaneidade vem anunciando que a fronteira entre o mundo e o corpo está cada vez mais escorregadia. O corpo se apresenta em interface a diversas “redes” organizadas e estruturadas tornando-se cada vez mais comunicacional. No mundo digital, por exemplo, o corpo é capaz de coisas inimagináveis. Velocidade, precisão, rapidez, multiplicidade são características básicas de um corpo virtual que se desconstrói e se desfaz em partes como lhe aprouver.

Curiosamente, Marcondes Filho (1997) considera que o corpo já não é visto como uma unidade harmônica e total, mas sim como um objeto que pode ser fragmentado, que não tem limites. O autor cita os aparelhos eletrônicos que hoje permitem uma série de emoções, possibilitando ao ser humano um tipo de mundo inexistente e exemplifica essa ideia com os jogos em três dimensões.

Lévy (1996) corrobora na reflexão ao considerar que cada corpo torna-se parte integrante de um imenso hipercorpo híbrido e mundializado. Para o autor:

o corpo contemporâneo se assemelha a uma chama. Frequentemente (sic) minúsculo, isolado, separado. Mais tarde, corre para fora de si mesmo, intensificado pelos esportes ou pela drogas, funciona como um satélite, lança algum braço virtual bem alto em direção ao céu, ao longo de redes de interesse ou de comunicação. Prende-se então ao corpo público e arde com o mesmo calor, brilha com a mesma luz que outros corpos-chamas. Retorna em seguida, transformando, a uma esfera quase privada, e assim sucessivamente, ora aqui, ora em toda parte, ora em si, ora misturado (LÉVY 1996, p.33).

A virtualização tecnológica em Lévy (1996) não é uma desencarnação, mas sim uma multiplicação. Os dispositivos tecnológicos virtualizam os sentidos. Por exemplo: a televisão e a internet. São milhares de pessoas conectadas. A relação entre corpo e tecnologia torna-se cada vez mais intensa, tornando a mixagem homem-máquina cada vez mais sutil e indelével. Para o autor, estamos construindo um “metacorpo”, um corpo que não é mais orgânico, mas um corpo idealizado ainda contaminado pela ideia ocidental tecnicista e tradicional de corpo como algo a ser domado, controlado, manipulado. Essa influência pode ser real quando a questão é transformar, simplesmente, o corpo a fim de melhorar a “performance” ou ainda transformá-lo, através da interferência cibernética ou da medicina estética, em mercadoria.

Para Orlandi (2001), os sentidos produzidos a partir das tecnologias e do desenvolvimento tecnológico também vão influenciar na espetacularização das mídias eletrônicas e da internet, produzindo significações para os corpos dos sujeitos. No processo, surge uma crescente naturalização de certas práticas corporais atreladas à tecnologia midiática e eletrônica, à publicização e espetacularização da corporalidade, bem como à quantidade estruturante dessas relações de sentido. Dessa maneira, podemos considerar que as tecnologias corporais, assim formuladas, não serão apenas extensões do corpo humano, mas estarão intrinsecamente relacionadas à produção de sentidos.

Katz (2005), por sua vez, associa a noção de tecnologia ao corpo por meio do conceito de mídia de si mesmo ou de corpomídia. O termo mídia aqui é suposto como veículo de notação, transmissão e de trocas. Assim, a mídia à qual o conceito de corpomídia se refere diz respeito ao suporte e à notação técnica, mas também ao processo de selecionar informações que vão constituindo o próprio corpo. Spanguero (2011) complementa que mídia,

como ‘suporte’ – onde a informação-dança é inscrita – [...] acompanha as evoluções de seu tempo e junto com o que é escrito (a escrita, ela mesma, uma outra mídia, agora tomada em outro sentido) e de que maneira, remete não somente a um contexto que é artístico, mas também estético, histórico, social e científico (SPANGUERO, 2011, p. 74).

Em suma, lidando com a realidade histórica da mobilidade cultural, é perceptível o avanço da “tecnologia” e como ela vem possibilitando ao ser humano recursos de linguagem e de vida. Com um olhar panorâmico, podemos dizer que, seja na forma de “aparatos”, seja na maneira de lidar ou mesmo de compreender esses aparatos, a tecnologia tem tido desdobramentos que reconfiguraram a vida e a “presença” humana em todos os sentidos.

A realidade contemporânea tem mostrado corpos repletos de versatilidade nas ruas, no trabalho, na arte, no lazer e nestes é perceptível a presença da tecnologia no “pensar”, no “fazer” e na linguagem expressa para a comunicação entre as pessoas. Nessa perspectiva, o corpomídia em cena no ciberespaço torna-se uma imagem digital, que em estado de dança vai reconfigurar o tempo, o espaço e a percepção de quem vê.

De modo geral, no âmbito do espetáculo de dança exposto no ciberespaço, o argumento da linguagem e da tecnologia aponta para possibilidades de uma correlação por meio de interfaces, softwares e equipamentos de filmagem e vídeo que possibilitam, na linguagem sincrética, a percepção de distintas espacialidades e temporalidades imagéticas.

Na fusão entre as “mídias”<sup>28</sup> e o computador, gráficos, imagens em movimento, dança, sons, formas, espaços e textos tornaram-se dados fixados naquela ferramenta tecnológica. Santana (2006) considera, por exemplo, que tal fato reconfigurou as mídias e o computador como sistemas renovados em suas propriedades nas quais não se pode mais demarcar onde estão as partes pertencentes a cada sistema. Para a autora, “gráficos continuam gráficos, mas reconfigurados e diferentes daqueles outrora realizados com o nanquim no papel. O cinema ainda é cinema, mas reconfigurado e com outras particularidades, diferente do que os irmãos Lumière ou Edson criaram e viram” (SANTANA, 2006, p. 23).

---

28 O termo “mídias” está entre aspas por que aqui está incluída a noção de corpomídia proposta nesta tese.

Sobage (2006, p. 127-128) acrescenta que as artes desde sempre utilizaram algum tipo de “tecnologia” para a materialização de uma poética. Entretanto, é apenas no final do século XX, com o termo “arte-tecnologia”, no âmbito das tecnologias eletroeletrônicas, que aquela se torna presente, pouco a pouco, no cotidiano de um número também crescente de pessoas. Progressivamente, outros termos surgiram como, por exemplo, arte digital, mídia arte, web arte, net arte e outros que vão sempre carregar a problemática da arte, mas marcada pelas mídias e interfaces utilizadas.

Nessa perspectiva, para Sobage (2006, p. 129), alguns artistas enxergam, nos aparatos tecnológicos, possibilidades diferentes de exploração, percepção e utilização dos componentes técnicos com uma função poética. Uma imersão no conhecimento dos recursos tecnológicos é uma necessidade, pois é na leitura de e no diálogo com o potencial desses recursos que surgem novas questões estéticas. Para o autor, “o mais interessante no contexto da arte-tecnologia é como os artistas utilizam os aparatos. A criatividade e os insights se fazem presentes nos processos pela busca de soluções poéticas” (*idem*, p, 130).

No que tange à relação entre dança e tecnologia, Santana (2006, p. 33) se reporta à expressão “tecnocultura”, partindo da premissa de que tecno faz parte da cultura como a mente faz parte do corpo humano, já que a tecnologia carrega o pensamento e os vários sistemas conceituais. Para a autora, sob essa ótica, a relação do que parecia oposto – natureza e cultura – fica claramente exposta. Assim como o corpo que dança e a tecnologia que

trafegam neste caldo complexo da cultura em permanente desequilíbrio e transformação. Assim a dança com mediação tecnológica não deve ser considerada como uma inovação estilística de uma dança que utiliza as novas mídias de forma indiscriminada e ingênua, na forma de ferramentas facilitadoras ou decorativas. A dança com mediação tecnológica é uma manifestação artística que emergiu de um mundo 'irremediavelmente' aleatório (...) que nos permite compreender a relação ambiente-indivíduo como implicação mútua. Uma implicação que consolida a presença do computador no cotidiano e, portanto, modifica o corpo que lida com ele ao longo do tempo desse convívio. Portanto, não se deve perder a especificidade conectiva nele implicada, sob o risco de banalizar o que o distingue (SANTANA, 2006, p.33).

Desse modo, o espetáculo de dança no ciberespaço, por exemplo, e tudo o que o cerca, parece ser mais do que podemos prever ou imaginar e traz consigo todo um “contexto” cuja produção de sentido tem na interatividade com o meio digital um percurso instigante a ser percorrido e desvendado. Assim, a dança, tanto no DVD como no *YouTube*, continua sendo dança; todavia, ela traz consigo um percurso de transformação do conhecimento marcado pelas influências das “novas tecnologias” e das linguagens ali inseridas .

Para Spanghero (2011, p. 71), qualquer pessoa que tenha assistido a uma apresentação de dança tem uma experiência estético-cognitiva marcada na memória por diferentes registros e/ou textos (libretos, artigos, desenhos, gravuras, fotografias, vídeos e até mesmo sistemas computacionais, TICs, mídias e outros), e cada um, a sua maneira e de acordo com suas características, possibilita a continuidade da dança para além dela mesma ou do movimento na tela.

Se pensarmos que as imagens da dança sobrevivem na cultura digital como textos carregados de sentidos inscritos nos registros midiáticos, no âmbito da linguagem, a dramaturgia ou discurso da dança reconfigura-se e estabelece conexões com novos ambientes estéticos em que a interação entre o enunciador e enunciatário podem ser estabelecidas através de uma gestualidade explicitada sincreticamente.

Pelo ponto de vista de Greimas (1975, p. 56), a gestualidade será considerada não como um mero fenômeno natural, mas como um fenômeno social, ou seja, “o gesto natural, à medida que é apreendido e transmitido, como nos outros sistemas semióticos, transforma-se em gesto cultural”. E o semioticista completa:

Ocupamo-nos sucessivamente do próprio homem enquanto corpo, considerando-o primeiramente como uma certa figura do mundo e, em seguida, como um mecanismo complexo, reunindo, graças a sua mobilidade, as condições necessárias para a produção de traços diferenciais do significante a partir dos quais pode surgir a significação (GREIMAS, 1975, p. 59).

Para Greimas (2004, p. 80), se cada leitura é dotada de uma visão de mundo lhe é própria, esta vai impor, por isso mesmo, condicionamentos variáveis ao reconhecimento de objetos e, na sequência, a identificação das figuras visuais como algo que represente os objetos do mundo. Mesmo que, em algumas situações frequentes, se contente com esquemas vagos, há a exigência, por vezes, de uma reprodução minuciosa dos detalhes “verídicos”<sup>29</sup>.

Nessa perspectiva, ao se conceber a dança como um processo de comunicação e um fenômeno de linguagem, é impossível não pensar sobre o deslocamento de sua inserção no mundo, na cultura, nas técnicas de modo geral e no processo de construção de sentido ali inseridos.

Como possibilidade de dramaturgia e comunicação há também o reconhecimento da existência de um contrato entre duas partes: o destinador e o destinatário. Como discurso não verbal ou sincrético, a dramaturgia então encarnada na dança tende a englobar a realização cênica, envolvendo as escolhas técnicas e estéticas que o coreógrafo, o bailarino e o diretor artístico da obra adotam.

Trota (2011, p. 19) contribui com essa discussão com o exemplo do balé Lago do Cisne. Nele o coreógrafo faz com que o público reconheça as figuras do mundo através de um fazer-persuasivo e por meio de um fazer-interpretativo (do público), favoreça o reconhecimento da figura cisne na gestualidade da bailarina. Na sequência do processo, a assinatura de um “contrato” pelo destinatário pode ser concretizada.

Sobre o termo figuras, Greimas (2004, p. 81) salienta que a figuratividade “não se encontra necessariamente ligada a uma normalidade qualquer e que ela pode dar lugar a excessos e insuficiências: o desejo de fazer parecido – do fazer-criar - manifestado”. Por outro lado, já o despojamento das figuras com a finalidade de dificultar o procedimento do reconhecimento, não deixando transparecer – senão “objetos virtuais”<sup>30</sup>, dá lugar à abstração. O autor ainda releva que tanto a iconização como a abstração não são simplesmente maneiras diferentes de expressar o conteúdo, mas que constituem graus variáveis da figuratividade já que esta é, ainda que não necessariamente, um modo de leitura dos objetos planares construídos.

---

29 Aspas do autor.

30 Aspas do autor

Deve-se pensar, portanto, o espetáculo de dança como uma forma artística em que a construção de seu sentido é uma somatória de elementos como, por exemplo, os gestos, o cenário, a música, o figurino e a iluminação que se correlacionam para compor “um todo” em significação. Em outras palavras, a dança vai se materializar como um texto exposto sincreticamente.

Diante do que foi exposto, é possível pensar que, quando o espaço de representação se atrela aos espaços do corpo e sua gestualidade em representação, as plasticidades se fundem, dilatando em sentidos que se apresentam através das imagens que concretizam a teia do imaginário do artista (criador e/ou intérprete). As plasticidades atreladas podem, portanto, refletir, na dança, associações, impregnações, identidades muitas vezes, imperceptíveis, mas que podem ser decisivas, se provocarem intuições, fulgurações e sensações em todos: criadores, dançarinos, plateia e, também, inúmeras possibilidades entre destinadores e destinatários.

## CAPÍTULO II

### A SEMIÓTICA E A DANÇA EM CENA

La naissance du corps dansant devient celle d'un langage toujours sur le point de se dire<sup>31</sup>

SIBONY (1995, 212)

#### 2.1 Sentidos da dança: a semiótica como um caminho de acesso

No final da década de 1960, Algirdas Julian Greimas elaborou um percurso de pesquisa que se tornou referência mundial, a qual inaugurou um novo tempo para a semiótica. *Grosso modo*, Greimas e Courtés (2011, p. 290) definem a semiótica como uma “teoria da significação”, que busca explicar, na forma de uma construção conceitual, as condições da produção de sentido. Para os semioticistas, pelo ponto de vista da semiótica, “toda linguagem é articulada: projeção do descontínuo sobre o contínuo, ela é feita de diferenças e oposições”.

Para Barros (2005, p. 11), “a semiótica tem por objeto o texto, ou melhor, procura descrever e explicar o que o texto diz e como faz para dizer o que diz”. Para a autora, o texto só existe e define-se de duas formas que se complementam: como objeto de significação e como objeto cultural de comunicação entre sujeitos. Nesse aspecto, a semiótica examina em paralelo os procedimentos de organização textual e os mecanismos enunciativos de produção e recepção do texto.

Segundo Fiorin (2011), Greimas toma o texto como unidade de análise da produção de sentido que pode ser abordado sob dois pontos de vista complementares entre si. De um lado,

---

<sup>31</sup> O nascimento do corpo dançante torna-se uma linguagem sempre prestes a dizer (tradução nossa).

pode-se compreender os mecanismos semânticos e sintáxicos (responsáveis pela produção de sentido) e de outro apreender o texto como objeto cultural produzido por condicionantes históricos numa relação dialógica com outros textos. O autor acrescenta:

Texto não é apenas um produto constituído, um enunciado que guarda marcas de sua enunciação, uma totalidade auto-suficiente, mas é também ato de enunciação efetuado em situação e nela produzindo sentido. Considerando o texto como uma situação, pode-se apreender a emergência do sentido, que não é algo dado na realidade das coisas, mas é construído na interação, com a presença do outro (FIORIN, 2003, p. 51) .

O conceito de texto em semiótica é bastante amplo, podendo abranger desde textos verbais, como poemas e contos, até o texto não verbal, como uma pintura, uma gravura, uma escultura ou a dança. Além disso, ainda há o texto sincrético em que se articulam duas ou mais linguagens (verbal, visual, sonora e outras), como exemplo podemos citar um filme, uma história em quadrinhos, um anúncio publicitário ou espetáculos de dança (BARROS, 2005, p. 12) .

Cabe dizer que semiótica francesa, inspirada na fenomenologia, “se interessa pelo ‘parecer do sentido’, que se apreende por meio das formas de linguagem e, mais concretamente, dos discursos que o manifestam” (BERTRAND, 2003, p. 11).

No processo de significação, Bertrand afirma que a semiótica extrai uma parte importante de sua concepção de significação da fenomenologia e o “parecer do sentido” é apreendido por meio das formas de linguagem, as quais manifestam os discursos subjacentes. Para o autor, a semiótica “define o estatuto das formas significantes como um espaço intersticial entre o sensível e o inteligível, entre a ilusão e a crença partilhada, na relação reciprocamente fundadora entre sujeito sensível e objeto percebido, destacando-se no horizonte da sensação” (BERTRAND, 2003, p. 20).

Dessa maneira, “verdade”, para a semiótica greimasiana, é aquilo que, segundo o texto, parece ser e é. O que não parece, mas é, será segredo. O que não é, mas parece ser, é mentira.

E o que nem é, nem parece ser, é falso. Trata-se de uma relação entre ser (imanência) e parecer (manifestação), conforme a afirmação ou negação de cada uma dessas instâncias.

Nessa perspectiva, o conteúdo só existe até que seja manifestado pela junção com a expressão. Dessa junção, há a configuração da forma, que é constituída por significante e significado. Tem-se aí uma relação sgnica que proporciona todo esse “parecer do sentido”, apreendido por meio das formas de linguagem. Tomando o texto como um todo dotado de sentido “a semiose se estabelece como uma relação entre uma categoria do significante e uma categoria do significado, relação necessária entre categorias ao mesmo tempo indefinidas e fixadas num contexto determinado” (GREIMAS, 1981, p. 116).

Além disso, Greimas (1975) considera que a relação entre significado e significante é arbitrária tanto no nível do signo (uma palavra ou unidade sintagmática) quanto no nível de todos os discursos pelos quais a língua se apresenta. Tudo vai depender da maneira como se manifesta na substância. A significação pode se ocultar sob todas as aparências sensíveis. Pode ser encontrada através dos sons, de imagens, toques, cheiros e sabores sem estar propriamente nos sons, nas imagens como percepções.

Sobre o princípio de arbitrariedade do signo, Saussure (2006) ensina que:

O laço que une o significante ao significado é arbitrário ou então, visto que entendemos por signo o total resultante da associação de um significante com um significado, podemos dizer mais simplesmente: *o signo lingüístico (sic) é arbitrário* (SAUSSURE, 2006, p. 81).

Precisamos estar atentos, porque o termo arbitrário “não deve dar ideia de que o significado dependa da livre escolha do que fala. Uma relação arbitrária significa que o significante é imotivado, ou seja, arbitrário em relação ao significado, com o qual na realidade não tem nenhum laço natural (SAUSSURE, 2006, p. 83).

Para Hjelmslev (2006), herdeiro e um dos principais seguidores de Saussure:

Deve ser possível imaginar substâncias radicalmente diferentes do ponto de vista da hierarquia da substância que estejam ligadas a uma mesma forma linguística; a relação arbitrária entre forma linguística e o sentido faz disto uma necessidade lógica (HJELMSLEV, 2006, p.110).

Segundo Fiorin (2003b, p. 12) “a forma do conteúdo, que é independente do sentido, com o qual ela mantém uma relação arbitrária, transforma o sentido em substância do conteúdo, ou seja, em conceitos”. Nesse sentido, a substância não precede a forma, mas é resultado de uma forma. As substâncias do conteúdo presentes em cada língua são resultantes de diferenças paradigmáticas e dos modos de organização dos conteúdos. O autor conclui que a substância depende da forma e não se pode atribuir a ela um sentido independente.

No projeto hjelmsleviano, a semiótica pretende fazer uma análise formal do texto, isto é, estudar o conjunto de relações que produz o significado, aquilo que o texto diz. Por isso, a semiótica visa analisar a forma e não a substância do conteúdo. Em outras palavras, visa analisar como o texto diz o que diz, examinando o conjunto de relações responsáveis pela produção do sentido já formado. Por outro lado, na medida em que se estuda a forma, tem-se presente a substância e o sentido formado. Por isso, a análise do sentido dessa substância também é passível de incorporação à análise. Para Hjelmslev (2006, p. 61), é em razão da forma do conteúdo e da forma da expressão, que existem a substância do conteúdo e a substância da expressão.

Para Greimas (1979) a semântica do texto, deve ser gerativa (produção do sentido de um texto como um percurso gerativo distribuído em níveis); sintagmática (texto visto pela relação entre o expressão e o conteúdo) e geral (no que se refere ao sentido manifestado por diferentes planos de expressão ou de qualquer materialidade). Assim, que ao se pensar sobre o processo de comunicação, sob a perspectiva da semiótica, é possível tomar qualquer “texto” como objeto de significação.

No processo de comunicação, sob a perspectiva da semiótica, examina-se, então, *a priori*, seu plano de conteúdo concebido sob a forma de um percurso mais amplo que simula a geração de sentido. Para a semiótica, o texto resulta de um plano de conteúdo (o do discurso) estudado por meio do percurso gerativo de sentido com um plano de expressão (verbal, não verbal ou sincrético). Matte (2008) acrescenta que:

A semiótica é baseada em sistemas de pressuposições. Nem tudo precisa estar no texto, porque a base das relações em cada nível do percurso gerativo torna possível recuperar muitas informações não presentes no texto, simplesmente usando dos pressupostos lógicos (MATTE, 2008, p. 6).

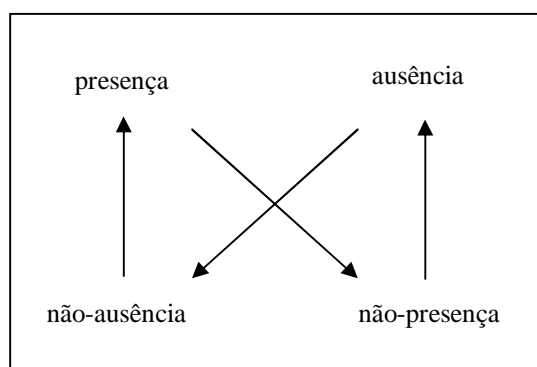
Cada nível do percurso gerativo comporta uma sintaxe (conjunto de mecanismos que ordena os conteúdos) e uma semântica (os conteúdos investidos nos arranjos sintáticos), tendo esta uma autonomia maior que aquela.

O plano de conteúdo de um texto é, portanto, concebido, metodologicamente, sob a forma de um percurso gerativo de sentido que vai do nível mais simples ao mais complexo, do mais abstrato ao mais concreto, num processo de enriquecimento gradativo entre os níveis fundamental, narrativo e discursivo. Estes vão se complexificando e concretizando as estruturas mais abstratas e profundas até chegar à manifestação.

De maneira sintética, o nível fundamental ou profundo é organizado a partir de uma estrutura ou oposição de sentidos pela marcação tímica (euforia/disforia ou positivo e negativo). Nesse nível, o quadrado semiótico organiza uma estrutura elementar que é uma oposição semântica em que o processo de transformação acontece entre dois conceitos de mesmo campo semântico e contrários. Por exemplo: presença e ausência são termos que se opõem: *presença vs ausência*. Lara e Matte (2009, p. 21) afirmam que entre esses extremos existem outras posições no campo e que a sintaxe nesse nível orienta a oposição semântica em dois processos complementares: a negação e a implicação. A implicação é uma tendência do termo negado a aproximar-se do outro. Então, temos dois processos possíveis: presença → não-presença →

ausência e ausência → não-ausência → presença. O quadrado introduz no esquema dois termos contrários (presença e ausência) e os termos subcontrários (não-presença e não-ausência) como etapas para a passagem de um a outro extremo. Destaca-se que a euforia ou a disforia de uma categoria semântica se constrói no texto. Por isso ausência ou presença não implicam a priori uma categoria disfórica ou eufórica.

Segundo Greimas e Courtés (2011, p. 400), “compreende-se por quadrado semiótico a representação visual da articulação lógica de uma categoria semântica qualquer”. No quadrado semiótico no exemplo abaixo, *presença* não se converte em *ausência*, sem antes passar pela negação do próprio estado *não-presença*. A disforia e euforia vão aparecer dentro do texto.



QUADRO 3 - Quadrado semiótico 1  
Fonte: LARA; MATTE, 2009, p. 21.

O nível narrativo, por sua vez, é, para Lara e Matte (2009, p. 55), a coluna vertebral do texto, é o lugar do engendramento das relações nas quais sujeitos e objetos criam-se reciprocamente. Sinteticamente, o programa narrativo desencadeia-se para formar percursos em que valores sempre vão criar os sujeitos e, ao mesmo tempo, reger as relações entre eles e com os objetos.

Dessa forma, o fazer persuasivo da manipulação ocorre, porque a ação do sujeito está ligada a um destinador por um contrato (em que os sujeitos se dispõem a dividir um mesmo quadro de valores). O esquema narrativo canônico está dividido em quatro fases: manipulação (*fazer-*

*fazer pelo dever* ou *querer-fazer*), competência (doação/aquisição do *saber* e do *poder-fazer*), performance (*fazer*) e sanção (julgamento do *fazer*), que se relacionam. Ou seja, o percurso narrativo é baseado na transformação das relações entre sujeito e objeto e das relações entre sujeitos, ou seja, na mudança de estado de um sujeito em relação a um objeto. Nesse nível os objetos modais são importantes e necessários para a obtenção dos objetos de valor.

O sujeito é diferentemente caracterizado mediante sua relação com o objeto e segundo sua capacidade de modalização. Seja potencializado, virtualizado, atualizado ou realizado, o actante da narrativa relaciona-se com o objeto em um percurso gerativo de sentido que permite organizar a configuração dos actantes num gradiente polarizado entre passividade e atividade.

O texto, inclusive, pode ter percursos paralelos em que um mesmo ator ocupa vários papéis actanciais e, também, deve ser analisado como um todo, considerando que impressões do começo da narrativa podem ser mudadas ao longo do percurso.

A estrutura da ação dos atores não esgota a organização do percurso gerativo de sentido. A ordem do sensível está articulada à subjetividade do sujeito. Portanto, um objeto modalizado como desejável pode levar o actante a experimentar emoções específicas que podem prolongar-se em outros efeitos passionais.

Os efeitos passionais na semiótica se referem, portanto, à manifestação da emoção e da paixão. Dessa maneira as paixões na semântica narrativa são compreendidas como efeitos de sentido de qualificações modais que modificam o sujeito de estado.

Para Fontanille e Zilberberg (2001), a emoção exige simplesmente um corpo que sente; já a paixão é um fenômeno, uma transformação apreendida e reconhecida por um observador. O efeito de sentido passional, para a semiótica, tem uma configuração discursiva caracterizada por suas propriedades sintáticas, ou seja, pela modalidade, pela aspectualidade, pela temporalidade, entre outras.

Os autores também consideram que é preciso perguntar-se sobre o equivalente das modalidades e em que lugar residem as tensões de que se nutrem. No âmbito do espetáculo de dança, a pista encontra-se no exercício de identificar, no texto, as figuras de manifestação<sup>32</sup> capazes de dar acesso aos efeitos passionais (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 318).

O estado passional de um actante pode estar relacionado a um objeto ou a um sujeito. Nessas relações, as paixões podem ser objetais (exemplo: desejo e frustração) ou intersubjetivas (exemplo: crença e bondade), podem ser vistas também como simples ou complexas. Outro aspecto da paixão no discurso são os estados de conjunção e disjunção associados aos valores desejados. Para Lara e Matte (2009, p. 58), “falar de *paixão* implica considerar o termo correlato *emoção* e avaliar se eles se equivalem ou não”.

O processo de descrição da paixão não é só voltado para o sujeito afetado, mas também para o quadro de valores sociais e culturais no qual se insere a situação em que a emoção é percebida. As mesmas autoras sintetizam que paixão para a semiótica francesa está longe de ser física; ela é uma interpretação cultural de perturbações corporais perceptíveis; é uma moralização social sobre um fazer individual, enquanto a emoção é o momento, o “encanto” em que o corpo que sente atinge o discurso, e acrescentam:

Emoção e paixão, portanto, no escopo da semiótica greimasiana, não se confundem: a emoção é o elemento que torna disposições internas e individuais do sujeito passíveis de uma moralização social que, dependendo da cultura e da sociedade em questão, processará tal emoção como reflexo ou não de uma paixão específica (LARA; MATTE, 2009, p. 62).

A emoção manifesta-se, então, nos corpos através dos papéis temáticos e dos papéis patêmicos (GREIMAS; FONTANILLE, 1993). Numa situação, por exemplo, de inclusão vs. exclusão, em determinado grupo social, os sujeitos subdividem-se entre incluídos e excluídos por sua constituição distinta sobre a qual pesarão diferentes julgamentos. A moralização, por sua vez, trará para o discurso um relativismo entre excessos e insuficiências que, como bem lembram os autores de *Semiótica das paixões*, causam um “problema”: “Do ponto de vista do

---

<sup>32</sup> Sendo a forma semiótica considerada como aquilo que é manifestado, a substância é o manifestante dessa forma (ou sua manifestação) na matéria (ou no sentido) (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 97).

observador social, a moralização pressupõe e recobre a sensibilização, mas essa não é uma boa razão para confundi-las” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 149).

As dimensões dos sentimentos, das emoções e das paixões ocupam um lugar de grande importância dentro do discurso da dança. Neste, as paixões complexificam e intensificam a construção da personagem, proporcionando à narrativa efeitos de sentido de qualidades modais que modificam o sujeito de estado. Descortinam-se aí diversos “estados de alma” da personagem, que culminam na linguagem da emoção. Baseada na perturbação dos padrões corporais, a emoção indica uma variação da tensão interna correspondente a uma perturbação corporal perceptível através do conteúdo expresso pelo sujeito-dançante.

Assim, os elementos emocionais permitem aos atores da comunicação perceber padrões distintivos que revelam estados passionais socialmente carregados de sentidos. As emoções e interpretações das personagens do texto dançado enriquecem o universo de significação dos seres fictícios. A personagem adquire sua densidade passional a partir das relações com as outras personagens, com os objetos e consigo mesma. Por isso, podemos pensar na personagem como signo em que a relação da expressão (significante) e seu conteúdo (significado) fundem-se a fim de produzir sentido.

Nessa perspectiva, a dança manifestada como um acontecimento de produção de sentido encontra na semiótica francesa uma via de acesso ao valer-se da investigação sobre o percurso gerativo de sentido. Nesse processo, o bailarino-ator não é somente aquele que age, mas aquele que percebe e sente o mundo em que vive. A sensibilização, no processo de atuação cênica, é a operação na qual o sujeito discursivo transforma-se em sujeito que sente, que reage e que se emociona. O prolongamento e atualização dessa sensibilização correspondem à crise passional, que é a emoção. Por fim, há a moralização por parte da plateia, a qual recai sobre todo esse comportamento observável.

Para o pesquisador do movimento, artista plástico e coreógrafo Rudolf Laban, o movimento corporal não representa o sentimento, ao contrário, o movimento é o sentimento-emoção materializado numa relação dinâmica entre corpo, espaço e tempo, isto é, relações em constante transformação. Laban considera que o movimento pode ser o resultado da busca de

um objeto dotado de valor ou de uma condição mental, e um determinado conteúdo pode ter várias formas:

Conseguiria uma atriz representar Eva colhendo uma maçã de uma árvore, de modo tal que um espectador totalmente ignorante da história bíblica ficasse a par de seus dois objetivos, o tangível e o intangível? Talvez não de todo convincentemente, mas a artista interpretando o papel de Eva pode colher a maçã de várias maneiras, usando movimentos de variada expressividade. Pode fazê-lo ávida e rapidamente ou lânguida e sensualmente. Pode, também, colhê-la com uma expressão destacada no braço estendido e na mão crispada, em seu rosto e em seu corpo. Muitas outras são as formas de ação, cada uma delas podendo ser caracterizada por um tipo diferente de movimento (LABAN, 1978, p.19).

Como Fontanille e Zilberberg (2001, p. XX) ensinam, a paixão não é concebível sem o valor investido nos objetos, axiologias descritivas, mas, sobretudo, nos valores modais e aspectuais, controlados por valências tensivas. A dimensão passional no discurso da dança é, portanto, indissociável do devir das axiologias, considerando o modo de acesso aos valores. Esses valores passionais apresentam-se de duas maneiras diferentes, mas complementares: pelo viés do conteúdo e do saber ou pelo viés da expressão e da sensibilidade.

Inclusive, a respeito da manifestação da emoção e da paixão nos discursos não verbais e sincréticos, Fontanille e Zilberberg afirmam que é preciso perguntar-se sobre o equivalente das modalidades e em que lugar residem as tensões de que se nutrem. No âmbito do espetáculo de dança, a pista encontra-se no exercício de identificar, no texto, as figuras de manifestação capazes de dar acesso aos efeitos passionais (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 318).

Por essa linha de pensamento, a semiótica francesa, nas dimensões dos sentimentos, das emoções e das paixões, pode ser uma ferramenta heurística para a análise do discurso da dança, pois nela as paixões complexificam-se e intensificam a construção dos personagens-atores, proporcionando efeitos de sentido de qualificações modais que modificam e alteram o sujeito de estado (LARA; MATTE, 2009, p. 57).

As próprias impressões e interpretações dos personagens-atores enriquecem o universo de significação dos seres fictícios, potencializados pela visualização da dança no espaço. O personagem-ator adquire sua densidade passional a partir das relações com os outros personagens-atores, com os objetos, com o cenário, com a trilha sonora e consigo mesma. Essa densidade passional relaciona-se inclusive com a metáfora usada por Greimas e Fontanille (1993, p. 21) ao relacionar as “paixões” a um “perfume” exalado por todos os poros do discurso.

A semiótica das paixões, em resumo, tem o propósito de estudar os estados afetivos dos sujeitos como consequência de suas relações com os objetos e/ou outros sujeitos e, sinteticamente, os elementos emocionais são expressos no conteúdo cuja apreensão se dá por meio do aspecto sensível da expressão. O espaço passional, portanto é o da relação entre o sujeito e a junção, tendo em vista as transformações ligadas à ação para fazer emergir o espaço do sentir (BERTRAND, 2003, p.378).

Assim, enquanto no nível narrativo junções, relações contratuais, relações de manipulação e passionais são examinadas, no componente semântico do nível discursivo, examinam-se os *temas*, as *figuras* e as *isotopias* (elementos que concretizam as estruturas do nível narrativo).

O nível discursivo, por sua vez, é a camada mais superficial e concreta do percurso gerativo. Relaciona-se à aspectualização (do tempo, do espaço e dos atores do discurso), aos recursos de verossimilhança, da *debreagem*<sup>33</sup>, do temático e do figurativo e às isotopias que conferem ao texto unidade semântica. Outros aspectos podem ser abordados no nível discursivo como, por exemplo, a distinção da instância de um “eu” pressuposto e a instância de um “eu” projetado no interior do enunciado. Segundo Fiorin,

Teoricamente, essas duas instâncias não se confundem: a do *eu* pressuposto é a do enunciator e a do *eu* projetado no interior do enunciado é a do narrador.

---

33 *Debreagem* é a operação pela qual se projetam no enunciado as categorias de pessoa, espaço e tempo. Nesse sentido, a projeção de um *eu-aqui-agora* ou de um *ele-lá-então* resulta numa *debreagem* enunciativa, no primeiro caso, e enuncia, no segundo, construindo efeitos de sentido de subjetividade e objetividade. A enunciação define-se como a instância do *eu-aqui-agora* (LARA; MATTE, 2009, p. 29).

Como a cada *eu* corresponde a um *tu* projetado no enunciado, há um *tu* pressuposto, o enunciatário, e um *tu* projetado no interior do enunciado, o narratário. Além disso, o narrador pode dar a palavra a personagens, que falam em discurso direto, instaurando-se então como *eu* estabelecendo aqueles com quem falam como *tu*. Nesse nível temos o interlocutor e o interlocutório. O enunciador e o enunciatário são o autor e o leitor. Não são o autor e o leitor reais, de carne e osso, mas o autor e o leitor implícitos, ou seja, uma imagem do autor e do leitor construída no texto (FIORIN, 2011, p.56).

No processo, a sintaxe discursiva, portanto, abrange dois aspectos. O primeiro é relativo às projeções da instância da enunciação no enunciado, e o segundo aspecto são as relações entre enunciador e enunciatário, em outras palavras, a argumentação. Para Fiorin (2011, p. 75), embora essas duas instâncias da sintaxe discursiva possam se confundir, ambas visam levar o enunciatário a aceitar o que está sendo comunicado. Especificamente sobre as relações entre o enunciador e o enunciatário no jogo da persuasão, o enunciador utiliza certos procedimentos argumentativos<sup>34</sup>, objetivando convencer o enunciatário de alguma coisa. O autor enfatiza que a finalidade do ato de comunicação é sempre persuadir o enunciatário a aceitar o que está sendo comunicado pelo enunciador e, por isso, o ato de comunicação é um complexo jogo de manipulação.

Sob a lente da teoria greimasiana, pode-se pensar, por exemplo, que um determinado personagem, dentro de um contexto<sup>35</sup> coreográfico inserido no texto “espetáculo de dança”, é um ator do nível discursivo; e no nível narrativo, um actante modalizado pelo dever poder, saber e/ou querer fazer. Em relação a determinado objeto, o sujeito pode estar em conjunção ou disjunção com ele e o objeto será modal caso tenha função auxiliar na obtenção desse outro objeto.

Sobre temas e figuras, Fiorin (2011) esclarece que *temas* e *figuras* são dois níveis de concretização do sentido em que estes se articulam em percursos, podendo ficar apenas no

---

34 Argumentação consiste em um conjunto de procedimentos linguísticos e lógicos, usados pelo enunciador para convencer o enunciatário. Não existe a divisão entre discursos argumentativos ou não argumentativos pois todos os discursos tem um componente argumentativo, uma vez que todos os discurso visam persuadir (FIORIN, 2011, p. 75).

35 Chama-se contexto o conjunto do texto que precede e/ou acompanha a unidade sintagmática considerada e da qual depende a significação (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 97).

nível *temático* ou ainda ser revestidos de *figuras*, criando simulacros da realidade. Todo texto, portanto, passa por um primeiro nível de tematização, podendo ou não ser *figurativizado*. A *figura* é um termo que remete a algo existente no mundo natural, ou seja, a figura é um todo de conteúdo de qualquer língua natural ou de qualquer sistema de representação que tem um correspondente perceptível em um mundo natural efetivo (carro, flor, sol, andar, azul, frio) ou em um mundo natural construído, como, por exemplo, um ser de uma ficção científica que tenha rodinhas em lugar dos pés. *Temas*, por sua vez, são categorias que organizam, categorizam, ordenam os elementos do mundo natural como um revestimento semântico de natureza conceitual que não remete ao mundo natural como, por exemplo: elegância, vergonha, orgulho (p. 91).

Os textos figurativos têm uma função descritiva ou representativa e vão criar um efeito de realidade, pois constroem um simulacro de dada realidade enquanto os textos temáticos têm uma função predicativa ou interpretativa, uma vez que procuram explicar, classificar e ordenar a realidade significativa, estabelecendo relações e dependências. Fiorin ressalta:

quando se fala em textos figurativos e temáticos, fala-se, respectivamente, em textos predominantemente, e não exclusivamente, figurativos ou temáticos. Com efeito, em geral, aparecem algumas figuras nos textos temáticos ou alguns temas nos textos figurativos. A classificação decorre assim da dominância de elementos abstratos ou concretos e não de sua exclusividade. Quando tomamos um texto figurativo, precisamos descobrir o tema subjacente às figuras, pois para que estas tenham sentido precisam ser a concretização de um tema, que, por sua vez, é o revestimento de um esquema narrativo (FIORIN, 2011, p. 92).

Outro aspecto que o autor ressalta é que as mesmas figuras podem manifestar temas diversos, dependendo do texto em que tais figuras estiverem inseridas. Ou seja, uma figura sozinha não produz sentido. É a relação entre elas que faz o sentido e gera um processo de simbolização que estabelece para uma dada figura, uma determinada interpretação temática. Um texto também pode ter mais de um percurso figurativo, isto é, o número de percursos vai depender dos temas que se deseja manifestar. Esses percursos podem ser opostos quando, por exemplo, revelam dois temas antagônicos (que se opõem) e podem ser superpostos quando dois

percursos com quebra de coerência podem criar determinados efeitos de sentido que visam tematizar relações entre duas ou mais ordens de fenômenos distintos como, por exemplo, a descrição de um percurso figurativo de determinado personagem ou sujeito do texto que descreve algo marcante do caráter ou índole desse sujeito. Para isso, os percursos figurativos devem manter uma coerência interna para evitar a inverossimilhança no texto.

Os percursos temáticos também devem manter uma coerência interna e quando isso não ocorre, o texto torna-se contraditório. É possível haver textos com percurso temáticos antitéticos (ideia de confronto ou negação um do outro) ou superpostos, para criar determinados efeitos de sentido como ocorre nos textos figurativos.

Segundo Fiorin (2011, p. 106), “para uma análise de um texto não interessam a figura ou o tema isolados”. Para encontrar o tema geral que unifica os temas disseminados num discurso temático ou mesmo encontrar o tema que vai dar sentido às figuras, é necessário apreender os encadeamentos de temas e figuras em percursos figurativos ou temáticos.

Nessas condições, segundo Greimas (2004, p. 80), se cada leitura dotada de uma visão de mundo lhe é própria, esta vai impor, por isso mesmo, condicionamentos variáveis ao reconhecimento de objetos e, na sequência, a identificação das figuras visuais como algo que represente os objetos do mundo. Mesmo que, em algumas situações frequentes, se contente com esquemas vagos, há a exigência, por vezes, de uma reprodução minuciosa dos detalhes “verídicos”<sup>36</sup>. Nessa perspectiva, ao entendermos a dança como linguagem, num primeiro momento compreende-se que, na comunicação dos textos em dança, é necessário o reconhecimento da existência de um contrato entre duas partes: o destinador e o destinatário.

Num segundo momento é possível compreender o texto-dança como objeto de significação. O balé *Lago do cisne* pode ser um exemplo desse mecanismo. Nele o coreógrafo, por meio de um fazer-persuasivo, leva o público a reconhecer as figuras do mundo, ou seja, o reconhecimento (fazer-interpretativo) da figura-cisne na bailarina no percurso gerativo de sentido.

---

36 Aspas do autor.

Além disso, é ainda possível apreender o contexto sintagmático do texto que se manifesta por meio das isotopias que atravessam os inúmeros discursos que circulam em cada cultura. Embora se possa pensar que qualquer interpretação de um texto é válida, Fiorin considera que as diversas leituras que um texto aceita ou as múltiplas interpretações oriundas dele acontecem porque o texto já possui indicadores dessa polissemia.

Dessa maneira, o texto pode admitir mais de uma leitura, mas não qualquer leitura, pois as várias leituras não são realizadas a partir do livre arbítrio do leitor, mas das virtualidades significativas já presentes no texto. As “leituras”, assim, não provêm da fantasia do leitor; elas estão inscritas no texto. Por isso, a isotopia garante a coerência semântica do texto, o que faz dele uma unidade: “a reiteração, a redundância, a repetição e a recorrência de traços semânticos ao longo do discurso” (FIORIN, 2011, p. 112).

Greimas tomou emprestado o termo isotopia do domínio da físico-química, transferindo-o para a análise da semântica e atribuindo-lhe uma significação específica ao longo de um texto. As categorias sêmicas podem ser temáticas (abstratas) ou figurativas, configuradas como um plano de leitura que atribui ao texto uma unidade de sentido (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 275).

Com este ponto de vista, Greimas (2002, p. 33) analisa o “olhar” de Palomar<sup>37</sup> durante um passeio numa praia deserta, quando este avista uma jovem mulher deitada na areia com seus seios nus tomando sol. Ele tenta, em vão, desviar seu olhar do objeto de desejo, ele tenta não ver, mas a visão do seio nu é mais forte e faz com que ele olhe diversas vezes, tentando, afinal, estabelecer um sentido para o seio observado e para si mesmo. Greimas esclarece que “ver” o busto da moça ganha proporções em que o uso do “olhar” faz com o que aquele seio seja absorvido completamente pela paisagem, pois Palomar não pára ali. Seu olhar, por um momento, avança na forma figurativa do desejo, prolongando a isotopia da visualidade pela tatilidade até que o instante de “felicidade” termina com a separação progressiva do sujeito e do objeto enquanto, este é visto como o relevo do seio da mulher através do olhar do sujeito que o acompanha como se esboçasse um desenho.

---

37 Palomar em Calvino (1983, p. 12-1) (GREIMAS, 2002, p. 32).

O termo semiótico isotopia surge na análise de Greimas caracterizando a “descontinuidade”, interpretada como um desvio que separa o seio nu da moça deitada na praia, mas se manifesta como o “relâmpago” que representa figurativamente e consagra a superação de fronteiras. Por meio dessa análise, o semioticista apresenta um sujeito que é modificado pelo objeto estético, “[o qual] se transforma em ator sintático que, manifestando de tal modo sua ‘pregnância’, avança sobre o sujeito observador” (GREIMAS, 2002, p. 33). No texto analisado, o objeto estético constitui-se na produção da descontinuidade sobre o contínuo do espaço visual.

Barros (2005, p. 83) considera que isotopia “é a reiteração de qualquer unidade semântica (repetição de temas ou recorrência de figuras) no discurso, o que assegura sua linha sintagmática e sua coerência semântica”. A autora fala ainda de isotopia figurativa e isotopia temática. A primeira refere-se à redundância de traços figurativos, pela associação de figuras aparentadas e correlacionadas a um tema. A segunda está relacionada à repetição de unidades abstratas em um mesmo percurso temático.

Fiorin (2011) ressalta que o conceito de isotopia é também extremamente importante para a análise do discurso, pois, a partir dos planos de leitura, é possível controlar a interpretação dos textos plurissignificativos e definir os mecanismos de construção do discurso<sup>38</sup>.

Enfatizando o mundo sensível-visual-auditivo, o corpo, situado lado a lado a outros corpos e objetos, vai originar a “gestualidade”, seja ela comunicativa, expressiva ou lúdica. Essa gestualidade natural transforma-se em gestualidade cultural que se define como signo natural por sua virtualidade semiótica ao revelar-se como elemento constitutivo de significado.

Greimas e Courtés (2011, p. 236) consideram que a gestualidade consiste a partir não mais dos gestos considerados como signos, mas de textos gestuais como danças folclóricas, balés, números de acrobacias e pantomima. Nesse sentido, no âmbito da semiótica francesa, a dança, como um texto de função estética, inclusive, pode proporcionar ao destinatário uma leitura pluri-isotópica, ou seja, o texto em dança pode admitir mais de uma leitura. Mas é importante ressaltar que, semioticamente falando, essas leituras são realizadas em função de certas linhas

---

38 O autor cita os discursos humorísticos como exemplo (FIORIN, 2011, p. 117).

interpretativas, considerando que o texto já carrega em si determinados sentidos previamente determinados.

Assim, no processo de linguagem, o corpo que dança se apresenta uníssono no movimento, no tempo e no espaço, de forma indissolúvel em que a dança faz do corpo uma melodia e torna a melodia encarnada e “apaixonada”. Podemos visualizar essa ideia através de Valéry (1996). O poeta nos apresenta Fedro como moralizador do texto dançado por Athiktê e, ao mesmo tempo, revela-nos uma tentativa de superação metafísica entre a alma e o corpo quando discute “o que é a dança”, através dos passos da dançarina <sup>39</sup>:

Fedro: (...) Ela traça rosas, entrelaces, estrelas de movimento e cercas mágicas... Salta e corre de círculos que mal haviam se fechado... Salta e corre de fantasmas!... Colhe uma flor, que nada mais é de repente do que um sorriso!... Ah! Como protesta contra sua existência por uma leveza inesgotável... Ela se perde no meio dos sons, retorna seguindo um fio... É a flauta confiável que a salvou! Ó melodia! (...) Ela inteira, Sócrates, inteira era o amor! (VALÉRY, 1996, p.43).

Progressivamente, vamos percebendo que os atributos comunicacionais da linguagem, localizados em nossa experiência cotidiana e que, por analogia, emprestamos a outras práticas e fenômenos sociais, também podem ser aplicados à dança-espetáculo. Considerando que a linguagem em dança pode ser um conjunto organizado de informações conceituais e procedimentos que medeiam a comunicação, aquela se configura como um produto de um ato discursivo sempre marcado pelas condições em que foi produzido e pelas condições de sua recepção.

O espetáculo de dança sempre comunica algo a seus espectadores por meio de sistemas de diversos e complexos sinais, caracterizados por um processo de significação sempre em construção. Normalmente, segundo o senso comum, a expressão “ter um significado” adapta-se bem a situações nas quais algo ou um signo podem ter o mesmo significado para a maioria.

---

<sup>39</sup> Paul Valéry (1875-1945) é um poeta do século passado e seu diálogo “A alma e a dança” imita a forma criada por Platão, tomando emprestados os personagens do filósofo grego, com exceção da bailarina Athiktê. Assim, as reflexões em “A alma e a dança” apresentam-se platônicas em sua forma-diálogo, e nietzschianas em seu conteúdo tecido por perspicaz crítica às limitações humanas (VALÉRY, 1996, p. 17- 68).

Mas, na dança, não é bem assim, pois cada estilo de dança possui, em sua malha, aspectos ou códigos técnicos, culturais, históricos e sociais próprios que vão trazer marcas peculiares e significativas aos textos em cena.

“A alma e a dança” de Paul Valéry ainda contribui para nossa reflexão quando vislumbramos o impacto da dança de Athiktê sobre seu público e sobre si mesma:

Sócrates: - Erixímaco, esse serzinho dá o que pensar... Reúne em si, assume uma majestade que estava confusa em todos nós, e que habitava imperceptivelmente os atores deste festim... Um simples andar, e aqui está a deusa; e nós, quase deuses! É como se ela pagasse o espaço com belos atos bem iguais, e forjasse como calcanhar as sonoras efígies do movimento. Parece enumerar e contar moedas de ouro puro, aquilo que gastamos distraidamente bem vulgares níqueis de passos, quando vamos em algum lugar.

Erixímaco: - Caro Sócrates, ela nos ensina o que fazemos, mostrando claramente as nossas almas o que nossos corpos obscuramente realizam.

Sócrates: - Está inteira em seus olhos fechados, e sozinha com sua alma, no seio de alguma íntima atenção... Ela se sente transformar em algum acontecimento.

Erixímaco: - Ela se transforma toda em dança, e se consagra toda ao movimento total! (...) então menina como te sentes agora? (...) De ondas voltas?

Athiktê: Asilo, asilo, ó meu asilo, Turbilhão! – Eu estava em ti, ó movimento, e fora de todas as coisas... (VALÉRY, 1996. p. 33-39 e 68).

Numa análise sucinta do diálogo citado, o poeta descreve-nos um corpo-que-dança e que se apresenta em uníssono no movimento, no tempo e no espaço, de forma indissolúvel, em que a dança faz do corpo uma melodia e torna a melodia encarnada. O texto também revela, no nível narrativo, a articulação entre o plano de expressão e o plano de conteúdo, sob o ponto de vista da relação entre sujeitos e objetos ou sujeitos e sujeitos, o estabelecimento de um “contrato” que mantém o olhar do público sobre a bailarina. Assim, na relação enunciador e enunciatário, os efeitos de sentidos de qualificações modais modificam o sujeito (essas qualificações modais e o sujeito fazem parte da narrativa e o exame de enunciador e do enunciatário recorre a isso como estratégia apenas para análise). Considerando a distinção

entre o sujeito do fazer e o sujeito do estado, o primeiro age transformando o sujeito do estado, alterando a junção (conjunção ou disjunção). Em a “Alma e a dança”, o sujeito do fazer (a bailarina) entra em conjunção com o sujeito do estado (o público) que sofre as paixões.

Nessa perspectiva, Barros (2011) acrescenta que a relação entre um destinador e um destinatário ocorre, inclusive, mediante objetos de valor que circulam entre eles e os constituem como sujeitos *competentes* para que a comunicação seja significativa. Para isso, esses sujeitos precisam ter qualidades modais (o querer, o dever, o saber ou o poder) e semânticas (valores e projetos que determinam a comunicação) decorrentes das relações históricas, sociais e ideológicas. Ou seja, a um fazer-persuasivo do destinador corresponde um fazer-interpretativo do destinatário.

Surge, assim, a possibilidade de explorar as questões que envolvem a parceria conceitual entre linguagem e dança com “um olhar para aquele que olha”: uma preocupação com a relação entre o olhar – aqui compreendido como uma pergunta sobre *quem* olha, motivado por quais interesses e premissas – e o que é visto – aqui compreendido como uma pergunta sobre a extensão em que o que é visto carrega a marca daquele que vê, e também afeta e transforma aquele que vê.

Considerando a presença de um público, o espetáculo de dança também funciona dialogicamente como um fio condutor que conecta o bailarino (enunciador) ao público (enunciatário), permitindo a interação entre ambos - emissor e receptor - em uma situação de comunicação. No discurso dialógico há o reconhecimento das vozes que se reconhecem mutuamente e é o que pode acontecer em discursos artísticos.

Criando e dando formas ao fenômeno da emoção, a dança permite explorar com ideias originais a corporeidade do ser dançante no espaço, seja ele qual for. São esas ideias, traduzidas por uma linguagem tecnológica corporal que nos permite expressar e comunicar mensagens por um vocabulário técnico e corporal próprio, nos sensibilizando para o belo, o estético, o cultural e o social.

Nas entrelinhas da totalidade do *ser*; em que o imaginário sempre se apresenta em construção, o corpo transcende uma expressão conceitual, e o gesto em dança é a experiência de formas múltiplas de movimento. Desse modo, a dança é o corpo transfigurando-se em expressões e conteúdos que se dão a re-conhecer pelo sujeito-destinatário. E dessa maneira, o corpo-destinador que sente pode ser simultaneamente o corpo que se expressa em dança, dilatando-se em sentidos, e o corpo-destinatário que sente é aquele que se emociona e moraliza o texto. Temos aqui, portanto a distinção entre corpo-que-dança (o corpo que *motoramente* dança) e o corpo-que-sente (o corpo-sensível no sentido semiótico).

Nessa perspectiva, o processo de “linguagens” verbais, não verbais e sincréticas na arte são frutos de uma fluida dialética que se estabelece entre autores e intérpretes circunstanciados, marcados por especificidades históricas, exercitando-se em torno de problemas que não são dados *a priori*, mas construídos, desconstruídos e reconstruídos por força das peculiaridades do momento, dos recursos e disposições da comunidade interpretativa que está se mobilizando.

### **2.1.1 Semiótica, sincretismo e o semissimbolismo**

Partindo do princípio de que a semiótica francesa interessa-se pela construção de sentido no texto a fim de apontar as regularidades das articulações sintáticas e semânticas que dão materialidade ao sentido desse texto, é possível, considerar a relação entre o plano de conteúdo e o plano de expressão e suas especificidades.

A leitura de um texto vai permitir usar a linguagem verbal e identificar nela diferentes momentos. No entanto, a análise desse texto sob a perspectiva da semiótica francesa precisa estar baseada em um levantamento dos diferentes níveis do conteúdo ou mesmo do plano da expressão, conforme as linguagens articuladas no texto analisado. Reiterando, os sistemas verbais englobam as línguas naturais, enquanto os não verbais tratam, por exemplo, da música, da escultura e da pintura e os sistemas sincréticos são aqueles que acionam várias

linguagens de manifestação como um filme, uma canção e o espetáculo de dança.

Sobre sincretismo, Hjelmeslev, em *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*, aborda o termo como um fenômeno na gramática tradicional e na fonologia moderna como *neutralização* “que consiste no fato de que, em certas condições, a comutação entre duas invariantes pode ser suspensa” (HJELMESLEV, 2006, p. 93). Aqui, a invariante é um correlato da comutação mútua e comutação é uma mutação entre os membros de um dado paradigma ou ideia. Invariantes, portanto, são grandezas nas quais a diferença da expressão corresponde à diferença do conteúdo e vice-versa.

O autor ainda traz termos como *superposição*,  *fusão* e  *implicação*. *Grosso modo*, *superposição* é tratada como uma mutação suspensa entre dois funtivos e uma categoria estabelecida por uma suposição - nos dois planos da língua – como um sincretismo. A  *fusão* consiste na “manifestação de um sincretismo que, do ponto de vista da hierarquia da substância, é idêntico à manifestação de todos ou de nenhum dos funtivos que entram num sincretismo”. E a  *implicação* é “a manifestação de um sincretismo que, do ponto de vista da hierarquia da substância, é idêntico à manifestação de um ou de vários funtivos que entram no sincretismo, mas não de todos” (HJELMESLEV, 2006, p. 95).

Hjelmeslev considera que o estudo de um texto ou suas partes (frases) são passíveis de análise em dependências da mesma natureza e em todas as linguagens. Assim, Greimas ao enveredar pela semiótica, dedicou-se a estudar a estrutura do texto estabelecendo funções organizadoras do texto no percurso gerativo do sentido.

Greimas e Courtes (2011) estabelecem dois tipos de sincretismo. O primeiro se baseia no projeto hjelmsleviano em que a superposição implica de uma relação entre dois ou vários termos ou categorias heterogêneas, recobrando-as com o auxílio de uma grandeza semiótica ou linguística que os organiza. Os termos e categorias são funtivos (destinador, destinatário, sujeito do fazer, sujeito do estado etc.), que em alguns textos podem ser invariantes e em outros textos superpostos, realizando um sincretismo. O segundo tipo de sincretismo é mais amplo. Para os autores:

Serão consideradas como sincréticas as semióticas que – como a ópera ou o cinema – acionam várias linguagens de manifestação da mesma forma, a comunicação verbal não é somente de tipo linguístico: inclui igualmente elementos paralinguísticos (como gestualidade ou a proxêmica), sociolinguísticos, etc (GREIMAS; COURTES, 2011, p. 476).

Várias são as formas de construção de textos sincréticos e as linguagens que os integram são diversificadas, além de não contribuir na mesma medida para a constituição do sentido único. Embora as linguagens pareçam ter cada qual uma relativa autonomia, no conjunto e dotadas de uma coerência interna, formam um todo de sentido. Nessa perspectiva, a presença de todas e determinadas linguagens é necessária para a construção de sentido de “determinado” texto e cada uma dessas linguagens diz respeito a sua especificidade.

Fiorin considera que, teoricamente, é impossível pensar que, numa semiótica sincrética cuja substância do plano da expressão seja constituída pela linguagem oral e pela linguagem visual, as substâncias que as compõem manifestem uma mesma forma. Na semiótica oral, por exemplo, a forma é dada por traços fônicos, sons e suas regras combinatórias. No caso da semiótica visual, a forma já é um sistema de imagens nos traços eidéticos, topológicos e cromáticos. Assim, para o autor, “nas semióticas sincréticas, o sincretismo não é somente do conteúdo, mas também da forma da expressão, corresponde a uma substância de expressão. É a posição de invariância como dizia Hjermeslev” (FIORIN, 2009, p. 37).

Outro aspecto levantado por Fiorin (2009) é que, quando se pensa na manifestação da linguagem sincrética, não se pode pensar simplesmente na “manifestação” em termos de sons e imagens. Na sobreposição de diferentes formas, é preciso tomar traços comuns entre elas. Por exemplo, no caso da linguagem oral, verificam-se traços comuns de uma dada oposição fonológica.

Nessa perspectiva, é necessário apontar, em textos sincréticos, os traços comuns da expressão das várias linguagens, visando à identificação de categorias que podem explicar a coerência e a integração do conjunto em uma unidade de sentido. Tais categorias precisam ser eficientes para trabalhar as diferentes materialidades que sincretizam a textualização.

Inspirado em Floch, Fiorin (2009) afirma que a sincretização é um mecanismo de uma única enunciação sincrética realizada por um único enunciador, que utiliza uma pluralidade de linguagens de manifestação para constituir um texto sincrético a partir de um conteúdo e uma forma de expressão. Assim, um texto pode ser considerado sincrético quando seu plano da expressão é composto por uma pluralidade de substâncias para uma única forma.

Em uma manifestação sincrética audiovisual, tomando como exemplo a dança, a gesticulação, o tom de voz, os ruídos do corpo e certas movimentações corporais do sujeito no espaço, são elementos de determinados sistemas que vão, cada um contraindo sincretismo com o outro, produzir um efeito de sentido que vai influenciando na avaliação do leitor em relação ao papel actancial do sujeito na narrativa do texto e da coreografia. Nos traços das expressões articuladas, percebem-se as escolhas do enunciador e as opções de interação com o enunciatário ao concretizar a rede de correlações semânticas e a rede significante sincrética.

No processo, correlacionam-se, por exemplo, vozes com seus timbres e entonações, a música, os movimentos corporais e andamento rítmico. Intervêm igualmente na produção e comunicação sincrética as expressões fisionômicas, cinéticas, proxêmicas, de iluminação, do jogo de distâncias, das posturas corporais, do figurino, do cenário e etc. No caso da dança visualizada na tela da TV ou do computador ainda há a expressão da movimentação das câmeras de filmagem.

Segundo Oliveira e Teixeira (2009, p. 84), a semiótica sincrética em seus jogos figurativos, temáticos, enunciativos, e passionais dirige nossa atenção à organização da expressão em que o “significante sincrético, nos envolve e resiste mostrando-se, em uma indicação para ser visto, ouvido, degustado, percorrido, provado, enfim, sentido esteticamente”.

Em discursos não verbais e sincréticos, a dimensão passional, por exemplo, deve ser buscada em outros lugares e não nas palavras, ou apenas nas palavras. Nesse sentido, a abordagem ao texto pelo plano da expressão é um caminho possível, tendo em vista os efeitos estéticos do texto (LARA; MATTE, 2009). No caso do discurso da dança, o plano da expressão pode trazer categorias como direção, ritmo, densidade e cor.

Em poucas palavras, é possível observar diferentes linguagens que constituem o espetáculo de dança como texto expresso sincreticamente que, a partir de suas particularidades integradas de interpretação, articula paralelismos de procedimentos metodológicos que conferem ao objeto um efeito de unidade. Por isso, deve-se sempre considerar a pluralidade de linguagens que envolve os movimentos, a trilha sonora, o cenário, o figurino, a iluminação e outros detalhes como, por exemplo, projeções simultâneas de imagens. Tudo organizado num todo de significação para construir o sentido da obra.

Outro aspecto é que, de modo geral, em textos de função estética como poesia, dança, pintura e tantas outras possibilidades poéticas, o plano da expressão pode não se limitar a expressar o conteúdo, nesse caso, ele cria novas relações com o conteúdo (LARA; MATTE, 2009). Nesse sentido, destinatários e sujeitos, como o poeta e o bailarino, na comunicação de seus textos, por exemplo, recriam o conteúdo na expressão, fazendo com que a articulação entre os dois planos contribua para a totalidade da significação do texto através de estratégias de textualização. A criatividade do artista é o que permite explorar ainda mais as relações entre o plano do conteúdo e o plano da expressão.

Enfim, em qualquer linguagem ou texto, “os sistemas semissimbólicos são sistemas significantes, caracterizados não pela conformidade entre as unidades do plano da expressão e do plano do conteúdo, mas pela correlação entre categorias que advêm dos dois planos “ (LARA; MATTE, 2009, p. 137). No entanto, as autoras alertam que caso haja uma correlação entre termos, temos um sistema simbólico e não semissimbólico.

Essa relação semissimbólica entre expressão (significante) e conteúdo (significado) no texto, pode ser arbitrária porque é fixada em determinado contexto (que também é um texto), mas é balizada pela relação estabelecida entre os dois planos da linguagem. Arbitrária quando é fixada em determinado microuniverso semântico e é balizada pela relação estabelecida entre os dois planos da linguagem. Uma relação semissimbólica, quando reiterada constantemente, tende a transformar-se numa relação simbólica ao longo do tempo.

Assim, tomando-se o texto como um todo dotado de sentido, o plano da expressão passa a ser objeto de estudo quando há uma relação entre uma forma de expressão e uma forma de

conteúdo. Nesse caso, o semissimbolismo se estabelece como uma relação entre uma categoria do significante e uma categoria do significado, relação necessária entre o plano da expressão e o plano do conteúdo do texto (GREIMAS, 1981 p. 116).

Evidentemente, há textos em que o plano da expressão funciona apenas como veículo do conteúdo; entretanto, em outros casos, categorias do plano da expressão e outras do plano do conteúdo são associadas de forma específica, entre o arbitrário do signo e o motivado do símbolo, caracterização das relações semissimbólicas. Pietroforte (2004, p. 9) reitera que “a relação entre uma forma de expressão e uma forma de conteúdo manifesta-se quando há uma relação entre os eixos paradigmáticos de cada uma delas, e quando eles são projetados no eixo sintagmático”.

Floch (1985, p. 15) define semissimbolismo semiótico como uma semiótica poética utilizando a definição de função poética da linguagem de Roman Jakobson. Para o autor, essa função poética se associa com as correlações e contrastes estabelecidos, visando apreender o mundo das estruturas profundas de onde nascem as figuras ambivalentes e frágeis que fazem coexistir os contrários. Além disso, Floch considera que da semiótica verbal para a semiótica plástica há correlações, por exemplo, de grandes mitologias cromáticas entre a cor e o sentido. Uma dessas mitologias diz respeito ao preto (expressão) relacionando ao luto (conteúdo) e à cor das cerimônias fúnebres, enquanto o branco (expressão) é a cor da vida (conteúdo). Mas detalhe, isso não significa que sejam mitologias presentes em toda cultura porque a relação é sempre arbitrária.

Para Pietroforte (2004):

Se em uma pintura, por exemplo, as cores quentes são relacionadas a conteúdos do sagrado, e as cores frias, do profano, em seu texto há uma projeção no eixo sintagmático da relação entre os paradigmas que formam a categoria de expressão *cor quente vs. cor fria* e a categoria de conteúdo *sagrado vs. profano*. Assim, toda relação semissimbólica é poética mas nem toda relação poética é semissimbólica (PIETROFORTE, 2004, p. 10).

Os textos considerados poéticos pela semiótica têm uma organização secundária de expressão em que o plano da expressão, primordialmente, expressa o conteúdo com que mantém uma relação arbitrária, podendo, porém estabelecer novas e motivadas relações entre a expressão e o conteúdo. Essas novas relações têm a função de negar a relação já conhecida entre texto e realidade e,

instalar novas perspectivas que refundem ou refazem o “real”, que retiram dos saberes do senso-comum o caráter de verdade única, que colocam em seu lugar a verdade textual (e contextual) de um mundo sensorial, corporal – de sons, cores, formas, cheiros –, refeitos pelo discurso (BARROS, 2004, p. 37).

Barros (2004) observa que há, no semissimbolismo, variações de dimensão e de nível de análise tanto no plano da expressão como no plano do conteúdo e que o mesmo pode estar localizado em uma parte do texto ou no texto inteiro. Para a semiótica, os recursos do plano da expressão são um dos elementos fundamentais da poeticidade do texto, pois dão a ele sensorialidade e corporalidade e refazem o mundo sensível.

Em textos sincréticos, como os da dança-espetáculo, podemos abordar categorias do plano da expressão e relacioná-las semissimbolicamente a categorias do plano do conteúdo que envolvem componentes topológicos, cromáticos e eidéticos, como pistas para uma sobredeterminação tímica ou fórica dos termos do quadrado semiótico. No caso de um espetáculo de dança, pode-se ter, por exemplo, em sua expressão, de acordo com as categorias plásticas *luz vs trevas*, verificadas na iluminação cênica, uma relação semissimbólica entre as categorias cromáticas (*claro vs escuro*) e as categorias semânticas (*vida vs. morte*).

No *Lago do Cisne*, por exemplo, temos duas personagens marcantes no texto: a bailarina-cisne branco e a bailarina-cisne negro, em que as cores (categoria cromática) dos figurinos são respectivamente *branco* (expressão) relacionada à categoria semântica *do bem* (conteúdo) e, *negro* (expressão) relacionado à categoria semântica *do mal* (conteúdo) que por sua vez trazem pistas para uma sobredeterminação tímica ou fórica dos termos dos planos do conteúdo e dos planos da expressão.

Para Barros (2003, p. 211), o semissymbolismo, caracterizado por essas novas relações que se estabelecem entre o plano da expressão e o plano do conteúdo, oferece a possibilidade de uma nova leitura de mundo, ao associar diretamente relações da expressão com o sentido, isto é, o sentido emerge da expressão.

## 2.2. A semiótica visual e o espetáculo de dança

Comprovadamente, a trajetória da semiótica francesa, que é delineada pela revisão e pelo aprofundamento de suas categorias e aplicações, deixa vislumbrar uma teoria em constante movimento e reformulação. Essa capacidade de “reinventar-se” propiciou o surgimento da semiótica das paixões e, na década de 1980, de uma semiótica visual que acolhe a instabilidade, abrindo-se para domínios em torno de textos poéticos verbais, não verbais e sincréticos, sobretudo aqueles fornecidos pelas artes plásticas. (LARA; MORATO, 2008, p. 148; LARA; MATTE, 2009, p.11).

A semiótica visual surge, então, como uma possibilidade de acesso quando explicita o gesto como linguagem e/ou cenas enunciativas e quando aponta para um caráter de regularidade na produção de sentido, inclusive, na tela televisiva ou do computador.

Para a semiótica, não existe percepção direta e isso significa que nem mesmo a visão é uma forma de percepção direta: seria sempre mediada pela linguagem, ou seja, é sempre uma interpretação do mundo.<sup>40</sup> Segundo Oliveira e Landowski

(...) todo texto visual é resultado de princípios estéticos de seu enunciador, ou seja, toda a imagem que não segue cânones ou padrões estéticos cujos significados foram previamente definidos no seu respectivo contexto social, pode ser considerada um texto *semi-simbólico*. Esta locução foi criada pela semiótica visual pra diferenciar outros códigos, nos quais as relações entre

---

40 Vide: Visões diferentes do mundo. <http://agencia.fapesp.br/13147> e <http://www.nature.com/neuro/journal/v14/n1/abs/nn.2706.html>. Acessados em 11/12/2013

plano de expressão ou significante e o plano de conteúdo, ou significado, são convencionadas socialmente, como no caso das línguas naturais, ou seja, os idiomas. Assim, a relação entre expressão e conteúdo não é direta, imediata e fechada. O conteúdo pode ser induzido, sugerido, mostrado, porque o significante já é o significado; a expressão é o conteúdo. Isto quer dizer também que expressa através do caráter mostrativo, indicativo e até os aspectos não arbitrários e não convencionados do texto, no plano de expressão são os que definem a sua semi-simbolicidade (*sic*) inteiramente representativo de si mesmo (OLIVEIRA *et al.*, 1995, p. 108).

Floch (1985, p. 15), no entanto, alerta que toda semiótica plástica é semissimbólica, mas nem todo semissimbolismo é uma semiótica plástica. A semiótica plástica, ao tratar de qualquer manifestação visual como texto, abre uma porta singular para “leituras” que nos possibilitam compreender e aprofundar a descrição e a análise da produção de sentido de textos visuais, a partir de procedimentos metodológicos fundamentados em estatutos diferenciados, tendo em vista o percurso gerativo de sentido, ocupando-se, prioritariamente, da descrição e análise do plano da expressão do texto. Para o autor, a semiótica plástica é um caso particular da semiótica semissimbólica e também um tipo de semiótica poética, pois é autônoma quanto à sua organização formal e à sua significação.

Para Oliveira (2004, p. 12), tratar textos visuais a partir do modelo abstrato proposto por Greimas “é a abertura para mostrar a operacionalidade da teoria semiótica, assim como seus limites, indicadores de progressões a serem elaborados”.

Segundo Greimas (2004), a escolha do termo semiótica plástica para designar o campo de investigação de textos visuais não é inocente, uma vez que seu uso implica admitir que “rabiscos” que cobrem planos pictóricos constituem conjuntos significantes e que as coleções desses conjuntos são sistemas significantes. Para o semioticista, está justificada a intervenção da teoria semiótica. Por outro lado, ele mesmo alerta que não podemos levar em conta, somente e simplesmente, a materialidade dos traços e das regiões impressas no suporte pictórico.

O autor considera que os sistemas de representação são como pontos de partida obrigatórios para a reflexão sobre a visualidade. As representações são normalmente compostas pela

correspondência entre dois sistemas - o gráfico e o fônico, por exemplo - de tal maneira que as unidades-figuras, produzidas por um dos sistemas, podem ser homologadas a unidades-figuras de outro sistema, sem que qualquer vínculo “natural” se estabeleça termo a termo entre dois tipos de figuras. Em se tratando de semelhança, o que se pode levantar são analogias entre os dois sistemas. Ainda sobre a ideia de representação, o autor cita as representações icônicas. Em resumo, essas representações icônicas funcionam como códigos de reconhecimento que tornam o mundo inteligível e manuseável, através da identificação de figuras como objetos classificados, relacionadas umas às outras e interpretadas como processos que se podem atribuir ou não a sujeitos, objetos, etc.

Por tal perspectiva, o termo imagem, comumente usado na semiótica plástica, é polissêmico pois pode estar associado, por exemplo, a fotografias, pinturas e esculturas. No entanto, imagem, para a semiótica, está associada a tudo que se pode “ver” e, nesse sentido, uma palavra escrita numa folha de papel é tanto uma imagem escrita como uma imagem acústica. Pietroforte (2008) considera que, quando se trata do plano de expressão plástica, a imagem do conteúdo muitas vezes é confundida com a imagem que se vê por intermédio de uma expressão e exemplifica explanando sobre um desenho de uma árvore que,

é formado por meio de categorias plásticas, pois nele há cromatismo e forma, dispostos numa topologia - trata-se de imagem vista-, mas reconhecer nesse significante uma relação com o conceito árvore diz respeito ao plano do conteúdo, pois são categorias semânticas que definem o conceito árvore – trata-se da imagem imaginada. Construída por meio de formas semânticas, a imagem do conteúdo tem propriedades conceituais que, quando textualizadas em semiótica plástica, passam pelo processo de manifestação em que categorias de conteúdo são traduzidas em categorias plásticas (PIETROFORTE, 2008, p. 34)

Pensando no percurso dos textos imagéticos passíveis de serem pesquisados, a análise semiótica do discurso também deve se voltar para dentro do texto na investigação de suas “marcas”, para seus mecanismos internos de agenciamento do sentido e para o contexto que sustenta esse texto, ou seja, a intertextualidade contextual. Essa abordagem permite-nos analisar os sentidos do texto, questão a que se dedica a semiótica francesa, ao examinar os

mecanismos e procedimentos de seu plano de conteúdo e de seu plano de expressão.

Como foi proposto por Hjelmslev, Greimas (2004) explora a relação particular entre o plano da expressão e o plano do conteúdo que foi assumida pela semiótica como uma relação articuladora e organizadora de toda a linguagem. A disjunção dos dois planos permitiu explorá-los com profundidade, adotando uma homologação de correlações entre figuras da expressão e figuras do conteúdo.

Segundo Floch (1895), a semiótica plástica opera com três categorias. A *cromática* é a categoria responsável pela manifestação por intermédio das cores. A *eidética* é responsável pela manifestação por intermédio da forma e a *topológica* é a categoria responsável pela manifestação da distribuição espacial dos elementos figurativizados. Essas categorias têm a função de orientar o “sentido” da expressão plástica que são estabelecidos na homologação entre os grupos de categorias plásticas e o conteúdo semântico do texto plástico. Sem essa homologação, as categorias não fazem sentido entre si.

Greimas e Courtés (2011, p. 494-495), curiosamente desenvolveram o conceito de *semiótica teatral*. Os autores tratam o termo espetáculo para designar o discurso teatral, mas em um campo semiótico muito mais vasto, abrangendo igualmente a ópera, o balé, o circo, as corridas, as competições esportivas, etc. A definição de espetáculo, para esses autores, portanto, compreende do ponto de vista interno, características como, por exemplo, a presença de um espaço tridimensional fechado e a distribuição proxêmica. Do ponto de vista externo, há a presença de um actante observador<sup>41</sup>.

Nesse aspecto, para a semiótica greimasiana, tudo que se passa em cena no momento do espetáculo e todas as linguagens de manifestação que ocorrem para a produção de sentido vão correlacionar a presença dos significantes com a presença de um único significado. Assim, a gestualidade oral (entonação, timbre, etc.), a gestualidade visual (mímicas, corpo em movimento, gesticulações, expressão facial etc), proxêmica (movimentação cênica dos atores, dos bailarinos, dos objetos, dos cenários, etc.), programação cromática (jogos de luzes, cor

---

41 Os autores excluem dessa definição as cerimônias, os rituais míticos, por exemplo, em que a presença de espectadores não é necessária (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 495).

dos figurinos, etc.) e finalmente o discurso verbal são categorias relevantes a serem consideradas (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 494).

Inúmeras linguagens podem alinhar-se ao sistema visual e o afluxo dessas linguagens, cada uma com seu plano de expressão, dialoga com um plano de conteúdo. A imagem em movimento (*kínesis*), os recursos da cinética (imagem em movimento) e a linguagem cenográfica (cenários, figurinos) produzem o efeito de realidade, *mímeses* do mundo natural, que confere ao produto final efeito de veracidade, impacto e autenticidade. Assim, em um espetáculo de dança, como já foi citado, nas várias linguagens articuladas, podemos encontrar diferentes substâncias da expressão atuando no texto. Em alguns casos, em determinados espetáculos de dança há ainda a presença de linguagens gráficas e projeções de vídeo em cena.

Conforme Hénault (2004), a aplicação de métodos peculiares à semiótica visual pode fornecer uma aproximação mais flexível dos fenômenos instáveis da expressão sensível que devem conduzir a pesquisa fundamental a um novo nível consolidado e codificado, concernente à grande variação de relação entre a forma do conteúdo e da forma da expressão. Nesse sentido, o percurso semissimbólico pode instaurar entre essas duas formas o fortalecimento dos significados por meio do paralelismo das categorias do plano da expressão com o plano do conteúdo.

Para a autora, alguns artistas contemporâneos, através de suas obras abstratas e de seus estratégias improváveis, têm se imposto como novas presenças e novas interpretações da vida coletiva. Hénault (2004) acredita que, ao explorar essa nova fonte de arte, a semiótica, teoricamente restrita, mas cientificamente inventiva, descobrirá novas leis da expressão visual que serão revertidas, como um tesouro comum, ao conhecimento da antropologia e da cognição.

No espetáculo de dança, o movimento é um deslocamento no tempo e no espaço. São, portanto, elementos de ordens diferentes. Na dramaturgia em dança, percebemos através de um discurso sincrético e do semissimbolismo, imagens e cenas que se compõem como um “corpo” em somatória de outros corpos em sentidos que se dão a ver. Tudo é “corpo” e faz

parte do “corpo”.

### **2.2.1. Semiótica, corpo e movimento**

Greimas (1975) aponta para a possibilidade de se tratar a gestualidade como um sistema semiológico, considerando que o corpo humano, graças à sua mobilidade, reúne condições que servem como suporte a códigos de expressões que podem gerar significações.

No campo da semiótica, o corpo retorna de forma explícita nos anos 1980, com as temáticas passionais, com a estesia e a ancoragem da semiose na experiência do sensível sob a articulação da semiótica da ação e da semiótica das paixões. Para Fontanille (2004), se há paixão em semiótica, há corpos semiotizados.

Com a incursão no universo sensível, promovido pelas ferramentas tensivas, a semiótica francesa acaba retomando, na década de 1990, alguns princípios fenomenológicos, tendo em Merleau-Ponty sua principal referência. Assim, o corpo (que percebe e sente) encontra um lugar significativo na investigação sobre o sentido. O corpo (instância proprioceptiva) passa a ser a instância produtora de sentido, considerando que é o lugar onde acontece a operação de semiose.

No corpo, o plano do conteúdo (de origem interoceptiva) é posto em relação com o plano da expressão (de origem exteroceptiva). Assim, se a interoceptividade relaciona-se com as sensações (que correspondem ao mundo interior, cognitivo e emocional do sujeito) e a exteroceptividade relaciona-se às percepções (associadas ao mundo exterior pelos sentidos), cabe à proprioceptividade (corporeidade) fazer a passagem de um para o outro.

Para Fontanille (2004), quando o corpo explicita-se na semiótica, somos convidados a tratar o corpo semiótico sob um ângulo fenomenal e, para isso, o corpo do operador torna-se necessário. É uma operação ou uma propriedade que se compromete a examinar a formação

das diferenças significativas e das posições axiológicas a partir da percepção e da presença sensível desse fenômeno.

Como já foi mencionado, para a semiótica da escola francesa, só há conteúdo porque este se veicula numa expressão. Tem-se aí uma relação sêmica que proporciona todo esse “parecer do sentido”, apreendido por meio das formas de linguagem. Assim, o corpo, o movimento, o tempo e o espaço são elementos de uma presença, de uma existência semiótica. Para a semiótica, o corpo está primeiro na sede da experiência sensível e na relação com o mundo como fenômeno, na medida em que essa experiência pode se prolongar dentro das práticas significantes e/ou nas experiências estéticas.

A evolução semiótica caracteriza-se pela operação que relaciona os dois planos de uma linguagem em que o corpo é tratado como sede da semiose. Este também aparece como única instância comum às duas faces ou planos da linguagem, já que pode fundar, garantir ou realizar a reunião desses planos em um todo significado. Portanto, é tratado como fenômeno e não como um agrupamento de operações lógico-formais; tal fenômeno realiza operações que implicam um sujeito epistemológico cujo corpo possui conteúdos significantes e projetos de valor.

Nessa abertura, uma semiótica das paixões (GREIMAS; FONTANILLE, 1993) é claramente desenvolvida como uma alternativa a uma semiótica psicologizante e, assim, a abordagem semiótica do corpo assume finalmente uma ambivalência recorrente que resulta em um duplo estatuto na produção de conjuntos significantes: o corpo como substrato da semiose (substância) e o corpo como figura semiótica (no meio de outras figuras).

A semiótica trabalha com a correlação *forma da expressão vs. forma do conteúdo*. A forma recorta a substância para gerar sentido, mas, “substância” e “forma” são coisas distintas. Assim, para a semiótica do corpo, a forma e as transformações das figuras do corpo fornecem uma representação discursiva das operações profundas do processo semiótico. Possíveis leituras sensíveis (tátil, visual e olfativa) apontam para uma semiotização da vida. Entre o corpo “mola” e “substrato” das operações semióticas e também como figura discursiva, o corpo, num percurso gerativo de significação, não é mais limitado ao lógico formal. Agora é

também fenomenológico, é operador sensível e encarnado.

Bevidas evidencia a dimensão tímica que busca investigar as raízes do sentido não em um “corpo que sente”, mas num “corpo-que-sente”:

A simplicidade das expressões não deve mascarar o desafio teórico que embute: o corpo e o sentido não interessam à semiótica como realidades ontológicas (biológica, neurológica, perceptual...), mas como realidades semiotizadas, de efeitos de sentido situados à “escala humana”. O “horizonte ôntico” diante do qual a Semiótica se detém não deve conotar um “corpo-fora-linguagem”, um corpo-fora-sentido, um “alem-sentido”, ou ainda um “corpo-além-sentido”. Ao contrário, o “corpo-que-sente” que ela institui como instância de mediação entre mundo e sujeito lhe faz descobrir hoje, aquém da mínima captação de uma diferença no nível da percepção – onde depositara o lugar da emergência categorial e modal do sentido -, um limiar mais baixo, da somação da menor oscilação tensiva da timia, isto é, do sentir. Esse recuo “do inteligível ao sensível” amplia seu campo de descrição. Faz o registro do simbólico morder um pouco mais do real sensível do corpo, sem perder a coerência do projeto teórico, sem resvalar para o minado terreno da “ontologia” do corpo. No corpo-que-sente ela encontra seu “*fiat sensus*”, o lugar de um “sentido-além”, entendido como um “sentido-a-mais”, um “sentido-ainda” (BEIVIDAS, 1996, p. 129-130).

Para esse autor, o sensível do corpo, em meio a um percurso gerativo da subjetividade inconsciente, pode ampliar o campo de atuação da semiótica das paixões ao pleitear a contrapartida de uma sensibilização individual para a sensibilização e moralização concebidas como operações de interpretação e regulação das configurações passionais no espaço comunitário.

De acordo com Greimas e Fontanille (1993), a sensibilização é o processo pelo qual a cultura interpreta certos dispositivos modais, construindo taxionomias culturais que filtram os dispositivos modais para manifestá-los como paixão do discurso. Por outro lado, a moralização é o processo pelo qual a cultura liga um dispositivo sensibilizado a uma norma, gerada principalmente para regular a comunicação passional em determinada comunidade. Essa sensibilização é individual, mas acontece na moralização que é social.

Também para Tatit (1996), o princípio do conceito de corpo, na semiótica francesa, está associado aos estudos dedicados à paixão. Segundo o autor, o projeto de descrição das paixões foi inaugurado no seio da semiótica por Greimas, no artigo *De la modalisation de l'être*, em 1979. Nesse texto, a existência do modal é citada como um lugar de conflito de valores, configurando um universo de desigualdades e de desequilíbrios objetivos e subjetivos, orquestrado por oscilações tensivas que privilegiam um e outro alternadamente.

Com a semiótica das paixões, Greimas e Fontanille (1993) apresentam um mundo que se transforma em sentido no interior do sujeito pela mediação de um corpo que percebe e acrescenta a fase de “sensibilização” tímica em que o mundo transforma-se em sentido; em que as figuras exteroceptivas interiorizam-se e a figuratividade pode ser concebida como um modo de pensamento do sujeito.

A mediação do corpo, por ocasião da homogeneidade da existência semiótica, acrescenta

categorias proprioceptivas que constituem de algum modo seu “perfume” tímico, e até sensibiliza – dir-se-á ulteriormente “patemiza” - cá e lá o universo de formas cognitivas que aí se delineiam. (...) A homogeneização da dimensão semiótica da existência obtém-se assim pela suspensão do elo que une as figuras de mundo com seu “significado” extra-semiótico, isto é, entre outros com as “leis da natureza”, imanentes ao mundo, e por sua colocação em relação, enquanto significado, com diversos modos de articulação e de representação semióticos; o que lhes acontece de mais notável na circunstância é que figuras do mundo só podem “fazer sentido” a custa da sensibilização que lhes impõe a mediação do corpo (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 13-14).

Segundo os autores, o postulado sobre a homogeneidade do universo nas formas semióticas permite rever os problemas levantados pelo desdobramento discursivo. Em particular, a semiótica da ação, ao atribuir ao corpo o *status* formal, com conceitos de actante e de transformação, deslocou a problemática dos investimentos semânticos, descarregando-se sobre a noção de estado. Esse estado, na perspectiva do sujeito que age, é antes de qualquer coisa um “estado de coisas” do mundo que se encontra transformado pelo sujeito. Além disso, é, também, o “estado de alma” do sujeito competente, considerando-se a ação e a competência

modal, que ao mesmo tempo sofre transformações.

Para Fontanille (2004a), o corpo é um actante<sup>42</sup> que, por sua vez, tem um “corpo”. Por um lado, distinguir-se-á como *chair* (carne) aquilo que resiste à ação transformadora dos estados de coisas ou dela participa, mas que também desempenha o papel de centro de referência e é a instância enunciante como princípio de resistência/impulsão material. A carne é também o lugar de núcleo sensorio-motor da experiência semiótica. De outro lado, o corpo próprio é aquilo que se constrói na reunião dos dois planos da linguagem, no discurso em ação.

Para Fontanille (2004a; 2011) as duas instâncias EU/ELE do actante pressupõem-se e definem-se reciprocamente: o ELE é a parte de si mesmo que o EU projeta fora de si para poder se construir como actante. O EU é essa parte de si mesmo a que ELE se refere construindo-se. A “encarnação” dos processos semióticos acontece a partir da identificação e do inventário das figuras na linguagem do corpo (texto e imagens, principalmente) e culmina na definição e tipologia das figuras-corpo.

Em *Soma & Séma*<sup>43</sup>, Fontanille (2004a) trabalha com duas propostas primordiais. A primeira é reconhecer que o “actante” é um corpo e que os efeitos desse corpo sobre a semiose e sobre as instâncias do discurso é uma realidade. A segunda, é examinar a diversidade dos modos do sensível, explorar os campos sensíveis e construir os primeiros elementos de uma sintaxe das figuras corporais do discurso.

Resumidamente, a sintaxe figurativa repousa sobre as figuras do corpo conduzindo a uma tipologia dessas figuras que aparecem como formas semióticas de polissensorialidade e como suportes da memória do discurso. Nesse exercício discursivo, o actante reencontra a significação de seus erros e de seus lapsos. Na sequência, o ator do discurso redimensiona-se

---

42 O actante pode ser concebido como aquele que realiza ou sofre o ato. Actantes são seres ou coisas que de alguma maneira participam do processo ultrapassando o termo “personagem”. Seres humanos, animais, objetos ou conceitos podem ser considerados actantes em um determinado percurso narrativo (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 21).

43 A título de curiosidade, *soma* em *Homero* designa sempre o corpo (realidade inteligível e realidade sensível). A extensão do termo a toda realidade material (substância indeterminada comum aos corpos) e sólida se relaciona com a espiritualização da *psyque* a perspectiva dualista, de origem platônica que permite o jogo de palavras *Soma/Séma*. Entretanto se o corpo como realidade sensível é o que aprisiona, é também o que exprime *Séma* designando todo sinal (signo) de uma presença que sem ele permaneceria imperceptível e não identificada.  
Disponível em <http://www.filoinfo.bem-vindo.net/plotinus/soma>. Acesso em 20/06/2012.

em força, forma e *aura*, e os conteúdos de significação serão moldados para o interior de recipientes. Nas transformações figurativas, há interações entre substrato material, entre as energias e a forma das membranas que elas contêm. A sintaxe do discurso, por sua vez, desenha-se como uma memória das interações entre figuras.

Fontanille (2004a) propõe, dessa forma, uma sintaxe sensório-motora elementar em que movimentos íntimos da carne, pulsações, dilatações e contrações estão sujeitos aos limiares de *saturação e remanência* e são, de fato, modalizados como “toleráveis ou intoleráveis”, “perceptíveis ou imperceptíveis”, marcados pela polarização tímica da experiência. Nessa visão intencional e/ou orientação axiológica, enumeram-se três etapas aspectuais: a “saída *de Si*”, o “*se dirigir para*” e “*a espera*”. Aqui, o EU, por exemplo, manifesta-se na dilatação e contração da carne enquanto o Si-mesmo apresenta-se na estabilidade (imobilidade) e instabilidade (deformação) da forma do próprio corpo.

Para o autor, tanto na sintaxe sensório-motora como na sintaxe figurativa, a interação entre o sistema material e as energias é um acontecimento em que o esquema imaginário de toda experiência sensorial é marcado no discurso por figuras de vida como, por exemplo, degustação, luz, odor etc.

Na sintaxe figurativa, existe uma iconização que aponta para “a” semelhança existente em certos signos, entre sua forma e seu referente. A iconicidade pode ser definida pela equivalência entre dois tipos de relação: de um lado, a relação entre uma figura sonora natural e a interação entre matéria e energia que a produz; de outro, a relação entre uma figura sonora linguística e, por exemplo, a sensação motora bucal que corresponde a sua articulação. A correspondência entre interior e exterior que funda a iconicidade pode ser descrita como: A está para B assim como X está para Y, sendo que A e X representam figuras sensoriais quaisquer enquanto B e Y representam esquemas de interação matéria/energia, das quais B é interno e Y é externo (FONTANILLE, 2004a, p. 30).

Segundo Fontanille (2011), a esquematização narrativa tradicional supõe um actante perfeitamente senhor de seu corpo, um corpo dócil, domesticado, que não faz senão o que está programado, que não é nada mais que um lugar de efetuação pragmática dos atos calculáveis

a partir de um programa narrativo.

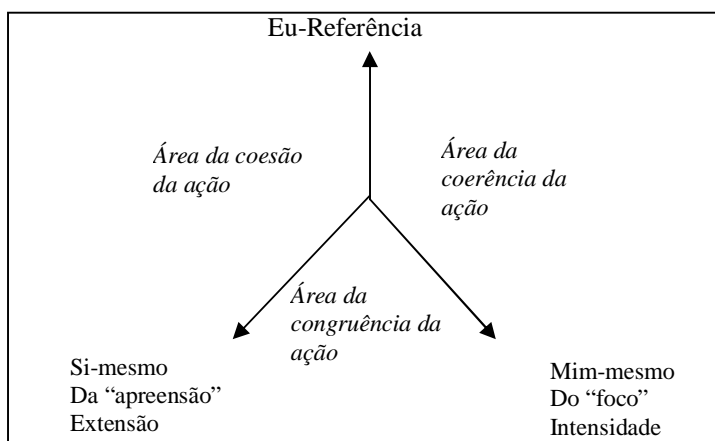
O semioticista, entretanto, alerta que nenhum ator humano pode ser assim programado (a imperfeição é natural mesmo na linguagem mais coloquial). Pelo contrário, a arte e a dramatização envolvem e exigem um corpo imperfeito e desconformado. Para o autor, se a programação pode ser definida como uma forma de necessidade, qual é a margem de liberdade do actante ou de uma liberdade individualizante que torna possíveis tanto as falhas na ação quanto a beleza do gesto? (FONTANILLE, 2004).

Na produção do ato e na esquematização narrativa, o EU (carne) é a instância de referência, identidade suscetível de modificação, sede da sensório-motricidade, sistema material em que a inércia (por remanência ou por saturação) se manifesta. Por outro lado, o SI-mesmo (*corpo próprio*) divide-se em *Si-Mesmo-idem* que corresponde à identidade dos papéis, cujo modo de produção depende da repetição; e em *Si-Mesmo-ipse* que corresponde à identidade das atitudes, cujo modo de construção depende da acumulação progressiva de objetivos (*traits* – em português, “traços”) (FONTANILLE, 2004).

Se considerarmos que toda identidade actante constrói-se no ato e que todo ato emerge da animação sensório-motora do actante, o modelo de ato repousa sobre a interação entre a carne e o corpo-próprio, entre o EU e o SI-mesmo. O ato resulta, portanto, da correlação (convergente e divergente) entre as pressões exercidas sobre o EU/carne (do tipo sensório-motor) e as pressões exercidas sobre o corpo próprio. Assim, toda figura do ato poderá ser definida como resultado de uma dupla determinação de um dado equilíbrio ou desequilíbrio entre os dois tipos de pressão.

O EU/carne é representado no modelo por uma valência de intensidade (força, resistência, energia e intensidade sensível) enquanto o SI-mesmo/corpo-próprio é representado por uma valência de extensidade (duração, espaço, número de alteridades integradas e outros aspectos da mesma natureza).

Nessa perspectiva, os termos do esquema são distribuídos em posições relativas, nas tensões entre e em torno de um "ponto triplo".<sup>44</sup>



QUADRO 4 - Ponto triplo  
 Fonte: FONTANILLE, 2004a, p. 32.

O ponto triplo está articulado entre os três eixos elencados: No Eu-carne (*Moi-référent*): sede da fonte sensorio-motora onde se localiza a instância de referência, a identidade postulada, mas quase sempre suscetível de se deslocar, pois adota mais de uma posição. Há ainda uma subdivisão nos dois eixos Si-mesmo e Mim-mesmo que é a instância da identidade em construção semiótica.

Nas tensões entre os três eixos estão, portanto, estabelecidas três zonas de correlações que por sua vez, caracterizam os três tipos de esquemas: *coesão* (confronto entre o EU-carne e o Si-mesmo), *coerência* (movimentações do Eu-carne estabelecida pelo princípio da visada que caracteriza o Mim-mesmo) e a *congruência* (ação que precede o equilíbrio entre os pontos do SI/MIM). Assim, para o Fontanille (2004, 2011), conforme o predomínio das zonas e esquemas de correlações, tem-se a produção de textos ou discurso coesos, coerentes ou congruentes.

44 Tradução nossa.

Em Si-mesmo (*Soi-idem*), está a identidade dos papéis de Si-mesmo, instância que se refere ao meu-corpo, corresponde à perspectiva da *saisie*<sup>45</sup> (“apreensão”- lugar onde seu caráter reflete a escolha do pronome refletido por ele designado) e, em Mim-mesmo (*Soi-ipse*) está a identidade das atitudes, cujo modo de construção repousa sobre a acumulação progressiva dos traços transitórios e sobre o não encobrimento de cada nova fase anterior por uma nova fase, aqui o actante descobre um tipo de perspectiva da *visée* (“visada”), espécie de objetivo projetado ou “foco”, numa dimensão de intensidade temporalizante (FONTANILLE, 2004a, 2011).

A tipologia de Fontanille (2011) propõe uma organização textual que leva em consideração a predominância de um ou outro programa narrativo, ou ainda a presença de mais de um programa no interior do texto.

Para Greimas e Fontanille (1993), o corpo em movimento conhece uma pressão, uma tensão (atração, impulso, obstáculo etc.) que é o resultado de seu próprio movimento e, ao mesmo tempo, das linhas de tendência e das forças de resistência da substância que ele enfrenta. A configuração do sentido é, portanto, uma modulação do corpo perceptivo em movimento.

Para esses autores, o corpo é o mediador entre a exteroceptividade e a interoceptividade e, também, é o “analisador das atmosferas tímicas” convertendo-as em figuras semióticas equivalentes, no âmbito corporal. Mas como as significações psíquicas encarnam-se e adquirem o peso de presença sensível? Para Fontanille (2004b), o corpo é o operador da semiose e o “encarnamento” acontece quando a figura semiótica do “envelope corporal” impõe-se.

O envelope corporal é dotado de propriedades das quais decorrem as funções, os percursos e os papéis para esses percursos. O envelope configura-se em quatro percursos figurativos. O primeiro atua na manutenção e capacidade de sustentação da unidade do EU, como um todo, cujas partes reúne e às quais dá uma forma global e estável. As operações semânticas são as unificações e as coesões. O segundo percurso é o poder distintivo, filtro de intensidade e

---

<sup>45</sup> *Saisie*: referência à compreensão ou apreensão de algo pelo sentido e/ou pela razão (Fontanille, 2004a. p. 37).

percurso figurativo da troca, ele opera a distinção entre o próprio e o não próprio na posição de interface ou de fronteira. O terceiro é o percurso figurativo da triagem axiológica em que o envelope é, ao mesmo tempo, um receptor sensível, tanto para o prazer quanto para a dor, e um emissor nutriente ou tóxico. O quarto percurso figurativo é o de inscrição, pois relaciona o conjunto dos estímulos recebidos do interior e do exterior, mantendo em si os traços, mas, simultaneamente, reconfigurando-os de tal maneira que possam figurar como significante. Este percurso abarca também o princípio semiótico da “marca” (FONTANILLE, 2004b, p. 105-106).

Assim, entendendo o corpo em movimento, pela perspectiva da semiótica, podemos ousar pensar em um dado movimento corporal instalado sob o “envelope”, e a dança entre outras expressões é aventada:

A tela do pintor, a página branca do poeta, as folhas riscadas de linhas regulares do compositor, a cena ou o terreno de que dispõem o dançarino ou o arquiteto, e evidentemente a película do filme, a tela do cinema, materializam, simbolizam e restabelecem essa experiência da fronteira entre dois corpos em simbiose como superfícies de inscrição, com seu caráter paradoxal, que se encontra novamente na obra de arte, de ser ao mesmo tempo uma superfície de separação e uma superfície de contatos (ANZIEU *apud* FONTANILLE, 2004b, p. 107).

O “Ele-envelope” é o operador corporal da reunião do plano do conteúdo e do plano da expressão em que o contato entre os corpos, a continuidade entre a carne e seu envelope é o suficiente para a operação. O envelope corporal é uma verdadeira interface semiótica: de um lado, contém o plano do conteúdo e, de outro, o plano da expressão. O envelope corporal é o operador da reunião dos planos, mas, segundo Fontanille (2004), para que o corpo-envelope seja o protótipo de todas as interfaces semióticas, é preciso reconhecer nele outra propriedade, a capacidade de debreagem e, em especial, a debreagem enunciativa.

O autor apresenta o exemplo de uma “roupa”. Nesse caso, trata-se da conversão de um envelope funcional em superfície de inscrição semiótica mais ou menos autônoma num objeto realmente semiótico. Essa autonomia parcial ocorre pela impossibilidade de uma debreagem

completa, pois os pontos fixos, pescoço, ombro e cintura, por exemplo, aí existentes, continuam justamente enfatizando o “ser roupa” da roupa.

Dessa maneira, a debreagem enunciativa, sob a forma de uma modificação das propriedades figurativas de envelope, afeta, com efeito, a conexidade por pluralização das superfícies; a compacidade por disjunção com o corpo; a interface de triagem por inversão do fora e do dentro e a marca por instrumentalização das inscrições (FONTANILLE, 2004b).

Cada figura de corpo corresponde a uma figura de movimento. O corpo-envelope carrega as “deformações” e diversas formas de debreagem que envolvem os envelopes significantes e as superfícies de inscrição. O corpo-interno fornece o espaço interno que os actantes podem ocupar, percorrer e modificar com seu próprio movimento. O corpo-*dêixis* (posição de referência) permite perceber e apreciar o movimento relativo de um corpo em relação a outros corpos<sup>46</sup>. E o corpo-carne é o das mudanças de consistência e de densidade.<sup>47</sup>

	EXPERIÊNCIA OBJETIVANTE (SITUAR-SE)	EXPERIÊNCIA SUBJETIVANTE (SENTIR-SE)
EXPERIÊNCIA EXISTENCIAL “SER UM CORPO” ( O EU)	<i>Corpo-dêixis</i> MOVIMENTO	<i>Corpo- carne</i> <i>MOÇÕES ÍNTIMAS</i>
EXPERIÊNCIA ATRIBUTIVA “TER UM CORPO” ( O ELE)	<i>Corpo-envelope</i> <i>DEFORMAÇÃO</i>	<i>Corpo-espaço interno</i> <i>AGITAÇÃO</i>

QUADRO 5 - Tipologia dos movimentos corporais.  
Fonte: FONTANILLE, 2004b, p. 109.

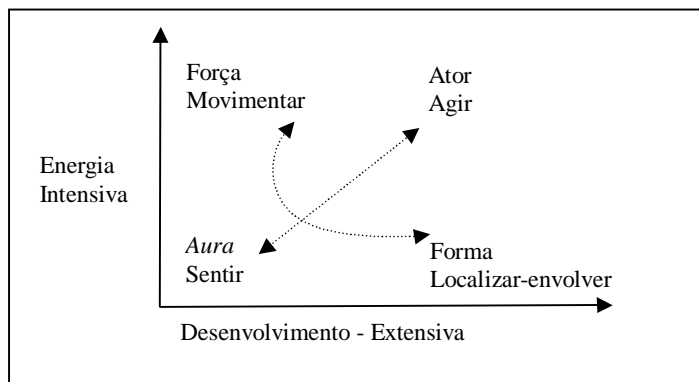
Em *Corps et Sens*, Fontanille (2011) considera que, junto com o percurso dos diferentes tipos de campos sensíveis do corpo, nasce uma nova hipótese: as propriedades e os tipos de campos

46 Somente a existência do corpo-referência funda uma mudança de posição. A percepção do movimento aplicado ao corpo *dêitico* é a percepção de um movimento (FONTANILLE, 2004b, p. 109).

47 A percepção dessas transformações de consistência e de densidade é sempre uma percepção de dilatações ou de contrações das “moções íntimas”. O autor propõe uma trilogia dos movimentos corporais decorrentes da tipologia das figuras do corpo (FONTANILLE, 2004b, p. 109).

sensíveis são decorrentes, em parte, da instância corporal que é solicitada e do tipo de predicado a que ela é aplicada, dependendo do caso, um corpo próprio único ou múltiplo, de um corpo interno ou carne.

Nos vários campos sensíveis, as “flutuações” afetam diretamente a capacidade de os corpos moverem-se e implantarem no espaço e no tempo a intensidade das dinâmicas subjacentes ao movimento. Por esse ponto de vista, a somatização Si-corpo-próprio, Si-corpo-interno, Eu-carne e Eu-referência, com suas especificidades, basear-se-ão nas interações entre as partes e a energia responsáveis pela animação corporal (e pela gradação de intensidade). Por outro lado, de maneira mais ou menos estável, nas quais as figuras do corpo se implantam e se inscrevem na extensidade (FONTANILLE, 2011, p. 77).

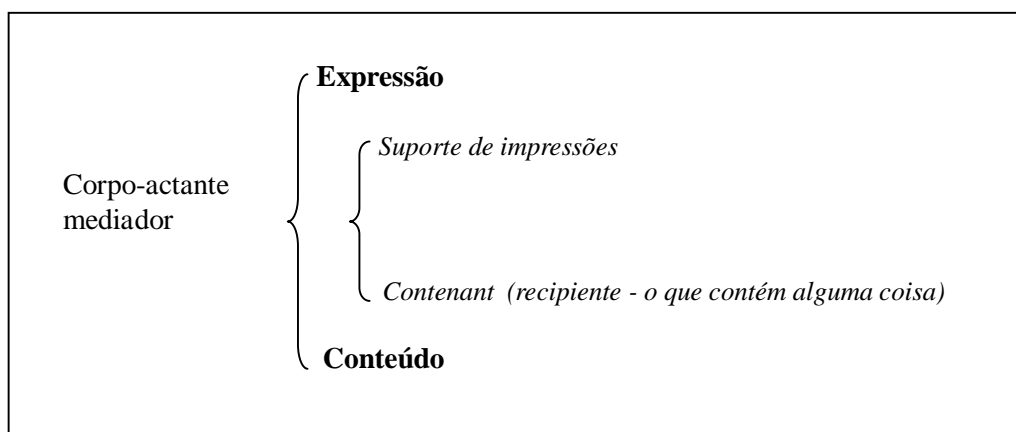


QUADRO 6 - Tópicos do corpo sensível  
 Fonte:FONTANILLE, 2011, p. 77.

Segundo o semiótico, a aproximação entre os gradientes da intensidade (dinâmicas de transformação das instâncias actanciais) e da extensidade (inscrições espaço-temporal) permite vislumbrar o corpo sensível sob o ponto de vista das manifestações do corpo-actante. Dentro da estrutura tensiva assim formada, a evolução das interações entre a intensidade e a extensidade obedece a dois gráficos diferentes: evoluções convergentes (a diagonal do espaço interno da estrutura tensiva) e evoluções divergentes (o gráfico em arco) (FONTANILLE, 2011).

Desta maneira, de acordo com Fontanille (2011), temos quatro tipos de manifestação de figuras dos corpos actantes que definem posições extremas nos gráficos da estrutura tensiva e cada um, por sua vez, corresponde a um predicado típico dedutivo de suas propriedades tensivas. Nesse caso, o ator não é mais uma figura única em que se pode manifestar o actante.

Nessa perspectiva, Fontanille ainda considera que, se concordamos sobre o papel da mediação entre os dois planos da linguagem no/do corpo, precisamos interrogar-nos a respeito da natureza dessa mediação corporal em que o envelope (que contém) desempenha um papel decisivo.



QUADRO 7 -: Corpo-actante e a função semiótica  
 Fonte: FONTANILLE, 2011, p. 97.

Esse envelope tem duas faces. Uma face versa sobre o conteúdo (o envelope-recipiente), a outra, sobre a expressão (o envelope-face de inscrição). Para o autor, todo corpo-actante, portanto, é suscetível de ser recipiente para os conteúdos e de receber as impressões após as interações com outros corpos-actantes.

Numa visão geral, se o movimento e/ou gesto corporal é o que torna visível os possíveis sentidos de uma dança, ficamos confortáveis em pensar que a dança é um tipo de “envelope” e, como expressão, comunica algo a seus espectadores por meio de sistemas de diversos e complexos sinais. Não um sinal em si ou para si mesmo, mas um processo de significação

sempre em construção.

Para Fontanille (2004<sup>a</sup> e 2011), as instâncias do EU (*moi*) e do SI/MIM (*soi*)<sup>48</sup> pressupõem-se reciprocamente considerando que o SI/MIM busca no EU uma reflexividade para construir sua identidade e que o SI/MIM é uma parte do actante que o EU projeta para se construir.

O movimento ou o gesto em dança não existe apenas como a matéria prima da dança. O movimento é o que permite, entre outras coisas, formular impressões, representar experiências, projetar valores, sentidos e significados, revelar culturas; sentimentos; sensações, emoções e pensamentos, trazendo à luz a materialidade própria da dança. Quem dança transforma seu próprio corpo molda-se, remodela-se, reconfigura-se e, quando a dança se manifesta no corpo, esta transforma esse corpo, dilatando-o numa explosão de sentidos.

Um corpo ao dançar desenha no tempo e no espaço com seus gestos. São movimentos orquestrados pelo sensível e pelo inteligível<sup>49</sup> do ser em deslocamento e pelas impulsões do movimento, gerando formas e (re)formas em constantes transformações e mostrando na dança uma realidade visível e dinâmica do pensamento e das emoções. Portanto, a exemplo dos pintores que usam as cores e as linhas para dar forma no plano pictórico, e dos poetas que se utilizam de palavras para construir seus poemas, o bailarino e o coreógrafo utilizam-se dos gestos corporais para dar “corpo” ao texto.

Nas entrelinhas da totalidade do *ser*; em que o imaginário sempre se apresenta em construção, o corpo transcende uma expressão conceitual, e o gesto em dança é a experiência de formas múltiplas de movimento. Desse modo, a dança é o corpo transfigurando-se em expressões e conteúdos que se dão a re-conhecer. Assim, na dualidade da comunicação o corpo-destinador que sente é simultaneamente o corpo que também se expressa em dança, dilatando-se em sentidos, e o corpo-destinatário é o que se emociona e moraliza o texto.

---

<sup>48</sup> O uso do SI/MIM é devido ao fato de que são duas instâncias distintas que fazem parte do mesmo *soi* (FONTANILLE, 2004<sup>a</sup> e 2011).

<sup>49</sup> Cabe abordar o sensível, não como algo a ser traduzido pelo inteligível, mas como algo que deve ser apreendido na tensão que o articula com o inteligível (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 281).

As reflexões semióticas de Fontanille sobre o *corpo* apresentam o conceito de corpo-próprio como portador da identidade desse *corpo* que se constrói no processo de semiose e, no desenvolvimento sintagmático considerando e focando principalmente nos aspectos tempo e espaço. Nesse Corpo, as instâncias EU (*moi*) e SI/MIM (*soi*) constituem determinações topológicas como o centro de referência instituído pelo EU-carne (corpo sensível) e os horizontes do campo. Paralelamente, as determinações tensivas que correspondem à profundidade (*intensidade vs. extensidade*) resultante da correlação entre o Eu e o SI/MIM (*soi*) apontam para o aprofundamento do conceito de campo de presença que Fontanille (2011) denomina de espaço tensivo de campo posicional.

Nesse sentido, considerando que o corpo na semiótica se entrelaça às abordagens da semiótica tensiva, o alinhamento da pesquisa em semiótica hoje apresenta duas direções. A primeira busca analisar o que está “além” do percurso gerativo de sentido, em sua formulação clássica, e a segunda busca analisar o que está “aquém” do percurso, determinando uma revisão de seus níveis. No âmbito do “aquém”, a tarefa é examinar as pré-condições do sentido. Para Lara e Mate:

Se a significação se apresenta sob a forma de unidades discretas, é preciso considerar que essa discretização opera sobre um contínuo, que constitui uma potencialidade de sentido. Portanto, é necessário introduzir a instabilidade e deslizamento sob a estabilidade do discurso (LARA; MATTE, 2009, p. 16).

Assim, a linguagem ao ser descrita como uma tensão permanente na presença de um equilíbrio precário, derivado de forças desestabilizadoras e estabilizadoras, abre caminho para o franco desenvolvimento da semiótica tensiva no diálogo e/ou nas relações entre o corpo-que-dança e o corpo-que-sente.

### 2.2.2. A tensividade e o texto da dança

Especular e circular o poema constrói-se incessantemente, talvez por ser a existência do sentido, sobretudo, uma existência crítica: jamais feita, sempre por refazer (ZILBERBERG, 2006a, p. 277).

O modelo narrativo, em que se embasou a semiótica greimasiana durante as décadas de 1970 e 1980, tinha como expectativa geral o acordo e o encontro dos actantes ao longo de um percurso que era constantemente obstruído por forças antagônicas, promotoras de desavenças e separações. No que diz respeito ao estudo dos textos não verbais e sincréticos, havia uma lacuna, preenchida com as contribuições de atores como Jean-Marie Floch, com suas análises sobre pinturas, fotografias e *marketing*, sobretudo a partir do conceito de semissimbolismo.

Atualmente, é perceptível que as teorias sobre a semiótica estão em “movimento”. A revisão e discussão sobre o modelo de análise semiótico greimasiano é constante e aponta para novas propostas. Um desses desdobramentos atuais denomina-se semiótica tensiva. Herman Parret, ao prefaciar *Razão e poética do sentido*, em Zilberberg (2006a, p. 11), afirma que a teoria desse autor “em torno e a partir da obra de Algirdas Julien Greimas, é provavelmente a mais original, a mais formal, a mais radical, a mais ‘genial’”.

De maneira sintética, segundo Lara e Matte:

Embora seja um produto interdisciplinar, que incorpora contribuições multidisciplinares como a Antropologia e a Filosofia, a semiótica é, em grande parte, estrutural e de inspiração hjelmsleviana. Não se manteve, no entanto, num puro formalismo – apreendendo o sentido via suas descontinuidades e centrando-se na análise das estruturas enunciadas, independente do sujeito da enunciação. Ao contrário, investiu na enunciação, na afetividade, na expressão e na continuidade, (...), desdobrando-se em semiótica das paixões, semiótica visual, semiótica tensiva, semiótica da canção... Essas “novas” formas de fazer semiótica não têm a pretensão de substituir a semiótica dita clássica – que tem no quadrado semiótico e no esquema narrativo canônico seus “estandartes” - mas apenas avançar em direção a outros pontos de vista e/ou outras coerências, o que tem o mérito de

apontar para uma teoria nunca pronta e acabada, em contínua remodelação (MATTE; LARA, 2009, p. 13-14).

O semioticista Claude Zilberberg aborda, no conjunto de sua obra, uma incansável e criativa pesquisa, ampliando e aprofundando o potencial do modelo semiótico de Greimas com uma diversidade de fontes, entre as quais enfatizo poetas como Mallarmé e Paul Valéry que homologam ao seu projeto tons “de uma poética semiotizada e de uma semiótica poetizada” (ZILBERBERG, 2001, p. 12).

Fontanille acredita que o surgimento da semiótica tensiva ocorreu devido à necessidade de articulação entre a análise dos estados de coisas e a análise dos estados de alma. A proposta básica da teoria é que a oposição de valores, na categoria de base do nível fundamental, seja trabalhada em duas valências: uma na profundidade extensa e a outra na profundidade intensa.

Antes de qualquer categorização, uma determinada grandeza é, para o sujeito do discurso, primeiramente uma *presença sensível*. Essa presença exprime-se, segundo nós mesmos, ao mesmo tempo em termos de intensidade e em termos de extensão e quantidade (...). Qual seria, por exemplo, a qualidade de presença dos elementos naturais? Antes de identificar esta ou aquela matéria, este ou aquele elemento, reconhecemos suas propriedades táteis ou visuais: o quente e o frio, o liso e o áspero, o visível e o invisível, o móvel e o imóvel, o sólido e o fluido (FONTANILLE, 2007, p. 75).

Com efeito, atualmente, a semiótica tensiva explora a gradação do quadrado semiótico no discurso pela inter-relação entre intensidade (*sensível*) e extensidade (*inteligível*) (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001).

Para Zilberberg, a tensividade constitui-se na relação entre a intensidade e a extensidade, ou seja, entre os estados de alma e os estados de coisas, entre uma medida intensiva e um número extensivo. Segundo ele, “o espaço tensivo apresenta-se ao mesmo tempo como um modelo hierárquico para as categorias que se supõe pertinentes e como uma representação espacial cômoda dos estados e acontecimentos que surgem no campo de presença” (ZILBERBERG,

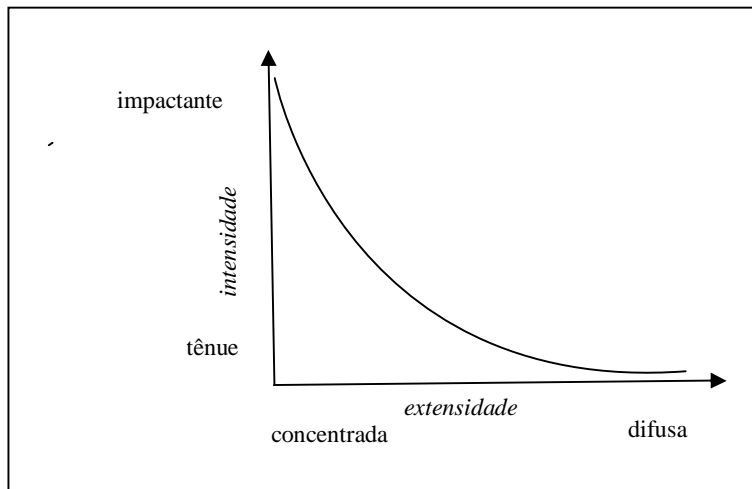
2011a, p. 253).

O semiótico ainda afirma: “ninguém, no fundo, contesta a supremacia do sensível perante o inteligível” (ZILBERBERG, 2011a, p.45). Nesse sentido, a questão é saber em que posição se deve situar o sensível.

O espaço tensivo é abordado por ele sob o ponto de vista paradigmático e sintagmático. No paradigmático, o espaço tensivo é compreendido pelo eixo da intensidade, na linha das ordenadas, sobre a qual incidem os estados de alma que afetam o sujeito, e o eixo da extensidade, linha das abscissas, em que incide a consistência variável dos estados de coisas. Sob o ponto de vista sintagmático, “o eixo da intensidade, voltado para o sujeito, é o regente e o eixo da extensidade, o regido” (ZILBERBERG, 2011a, p. 253). O autor complementa,

do ponto de vista da recção, o eixo da intensidade comanda o da extensidade, enquanto, do ponto de vista da manifestação, o eixo da extensidade se impõe como manifestante e o da intensidade como forma manifestada. E sempre no capítulo dos enigmas: as correlações inversas, ou seja, aquelas que se apoiam na reversão das valências, prevalecem sobre as correlações conversas (...). Submetido à lei comum, o espaço tensivo pede uma unidade discreta, uma unidade de medida para a intensidade e de contagem para a extensidade (ZILBERBERG, 2011a, p. 253).

De acordo com o autor, o mérito do espaço tensivo é duplo, primeiro porque permite o uso de um diagrama e segundo porque apresenta a reciprocidade entre os diagramas e as redes. No diagrama, a representação gráfica convencional, com relação divergente entre as duas profundidades, é realizada através do eixo das ordenadas (intensidade) e do eixo das abscissas (extensidade). Nestes, “os valores de limite inferior da intensidade e da extensidade são respectivamente: /tênue/ e /concentrado/; os de limite superior são: /impactante/ e /difuso/” (ZILBERBERG, 2011a, p. 248).



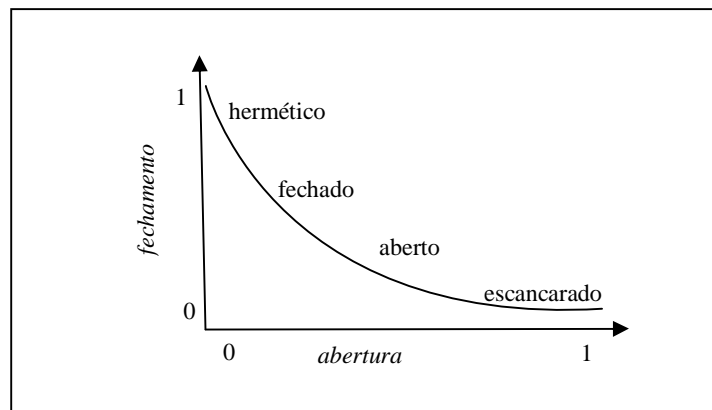
QUADRO 8 - Diagrama do espaço tensivo  
 Fonte: ZIBERBERG, 2011a, p. 249.

Em relação ao termo rede, Zilberberg associa-o a uma espécie de gradação das dimensões em que subcategorias formam uma rede de hierarquia, por exemplo

1			0
hermético	fechado	aberto	escancarado

QUADRO 9 – Rede de hierarquia  
 Fonte: ZIBERBERG, 2011a, p. 275.

E essa mesma rede pode ser apresentada através de um diagrama:



QUADRO 10 – Rede em forma de diagrama  
 Fonte: ZIBERBERG, 2011a, p. 27.

Segundo Fiorin, a linguagem é uma relação de equilíbrio precário devido a forças estabilizadoras e desestabilizadoras; a semiótica tensiva, nessa esteira, propõe estudar as figuras de instabilidade como a variação, o devir, o processo, a identidade, a continuidade e outros. O autor enfatiza que a pertinência “nesse desenvolvimento da semiótica, é a direção da continuidade, ou seja, o aumento e a diminuição”, considerando que, baseado no papel do acento, no plano da expressão, o aspecto, visto como o devir ascendente ou descendente de uma determinada intensidade, ocupa um lugar de destaque na teoria. (FIORIN, 2008, p. 134-135).

Zilberberg e Fontanille (2001) creem que o sentido, portanto, é compreendido e tratado como um contínuo e, no percurso gerativo, há graus de união e de rompimento que podem ser dosados e calculados por parâmetros tensivos (intensidade e extensidade), cujos aumentos ou diminuições explicam melhor a natureza afetiva das interações humanas. Por isso, para uma maior precisão descritiva, tornou-se necessário introduzir, no modelo semiótico das oposições, um sistema de quantificação subjetiva.

No espaço tensivo, os gradientes de intensidade e os de extensidade são postos em perspectiva pelo “foco” ou pela “apreensão” de um sujeito perceptivo, que os converte em profundidades semânticas. Resumidamente, o gradiente designa o modo contínuo das grandezas; a profundidade designa a orientação de um observador que foca ou apreende; a valência, uma profundidade correlata a outra profundidade. Na relação entre as duas profundidades, uma vai definir a intensidade e a outra, a extensidade. A partir da consideração do *foco* e da *apreensão*, podemos falar em graus de presença.

Dessa maneira, se o *foco* e a *apreensão* que o sujeito tem do objeto forem tônicos, isso indica que a presença é plena, pois se realizou totalmente. No entanto, se o *foco* for tônico, ou seja, se o sujeito percebe o objeto sem, no entanto, apreendê-lo, isso indica que ele é atualizante, pois instaura a falta. Por isso, nas duas situações elencadas acima, o objeto em relação ao sujeito está na *dêixis* da presença. Porém, se tanto o *foco* do sujeito quanto a *apreensão* que ele tem dos objetos, forem átonos, tratar-se-á de uma presença virtualizante (inexistente). Ainda há a posição da surpresa em que a *apreensão* é tônica, mas o *foco* é átono. Nesse caso, a presença é potencializante, pois ela poderá se constituir se o sujeito focar o objeto. Nas duas

últimas posições estamos na *dêixis* da ausência.

Para Teixeira (2008, p.190), “o problema que está na origem da semiótica tensiva é construir um modelo descritivo dos fenômenos contínuos diretamente associados ao universo sensível”. A teoria fundada sobre conceitos de valência e valor, intensidade e extensidade, andamento, percepção e outros aspectos, tem, nos estudos tensivos, a proposta para uma sintaxe que visa dar conta dos movimentos e inflexões que servem de base para a construção discursiva. A autora enfatiza que, nesse contexto, a pertinência da noção de “ritmo” aparece.

Em alusão à noção de “ritmo”, Pietroforte (2004) considera que, em um sistema semiótico cujo plano de expressão é uma forma que se realiza como duração, é na extensão desse tempo que o ritmo interfere com uma determinada marcação. Por isso, a batida e o andamento de uma música qualquer, por exemplo, com sua forma de acentuação traz, em seu andamento, modificações de acordo com as repetições, durante o mesmo intervalo de tempo. Nesse sentido, batida e andamento podem ser definidos em termos de tonicidade a partir de uma relação entre acentos tônicos e átonos. Para o autor, outro aspecto indispensável numa análise são os efeitos variação do ritmo numa mesma batida e no mesmo andamento.

Com efeito, para Zilberberg (2006b),

como falar do devir, sem levar em consideração sua velocidade, seu andamento? O andamento é senhor, tanto de nossos pensamentos, quanto de nossos afetos, dado que ele controla despoticamente os aumentos e as diminuições constitutivas de nossas vivências. Não é contudo, a existência do andamento que está em questão, e sim sua autoridade: como estabelecer rudimentos de uma *semiótica do acontecimento* sem a prevalência do andamento (ZILBERBERG, 2006b, p. 168)

Na semiótica tensiva o ritmo, portanto, será abordado na relação entre as dimensões da intensidade e extensidade. Como subdivisões da dimensão intensidade, temos o andamento e a tonicidade, enquanto nas subdivisões da extensidade, encontramos a temporalidade e a espacialidade. Nessas relações, é possível movimentar e estabelecer interseções e interações

entre todos os elementos do discurso. Além disso, será possível identificar de que modo o enunciador e enunciatário interagem. Nessa perspectiva, sobre as dimensões e subdimensões, regentes e regidas, Zilberberg propõe o seguinte quadro conceitual:

<i>dimensões</i>	intensidade regente		extensidade regida	
subdimensões foremas	andamento	tonicidade	temporalidade	espacialidade
direção	aceleração vs. desaceleração	tonificação vs. atonização	foco vs. apreensão	abertura vs. fechamento
posição	adiantamento vs. retardamento	superioridade vs. inferioridade	anterioridade vs. posterioridade	exterioridade vs. interioridade
elã	rapidez vs. lentidão	tonicidade vs. atonia	brevidade vs. longevidade	deslocamento vs. repouso

QUADRO 11 – Tensividade: Dimensões e subdimensões  
Fonte: ZILBERBERG, 2011a , p. 74.

A observação sobre o quadro 11 permite-nos fazer uma síntese e compreender que, para a subdivisão *andamento*, a direção tem por norte o par aceleração ou desaceleração. Com referência à posição, as diferenças de andamento, os assincronismos, produzem pelo ponto de vista objetal, retardamentos e adiantamentos, mas, pelo ponto de vista subjetal, precursores e retardatários. Sobre o elã, as diferenças no *andamento* são a rapidez e a lentidão o que dá aos actantes vivacidade e energia para superar obstáculos e resistências ou, por outro lado, apatia e prostração. Para a subdimensão da *tonicidade*, a direção encerra a tonificação e a atonização, isto é, a acentuação e o enfraquecimento. A posição indica, respectivamente, a superioridade e a inferioridade. O elã, por sua vez, estabelece a tonicidade e a atonia, ou seja, é aquela força que pede uma garantia (fundo de reserva) que permite a continuidade do fazer uma antecipação ou a perda da “energia” para o fazer. Para a *temporalidade*, a direção

distingue a apreensão e o foco. A apreensão incide sobre o “já” e o foco, sobre o “ainda não”. A posição diferencia a anterioridade e a posterioridade, o que nos permite, por exemplo, estabelecer cronologias. O elã caracteriza a brevidade e a longevidade, possibilitando, por exemplo, explicar fenômenos como a relação entre o tempo de narração e o tempo do narrado. As valências produzidas pelo elã são componentes da espera, da paciência e da impaciência. Para a *espacialidade*, a direção individualiza a abertura (assimetria) e o fechamento (simetria, oclusão) que, devido à tonicidade, produzem programas de entrada ou penetração, de saída ou escape. A posição distingue o exterior (fora) e o interior (dentro) de algum “lugar”, e o elã, resulta no contraste entre o repouso (inércia) e o movimento (potência), entre o lugar e o deslocamento (ZILBERBERG, 2011a; FIORIN, 2008).

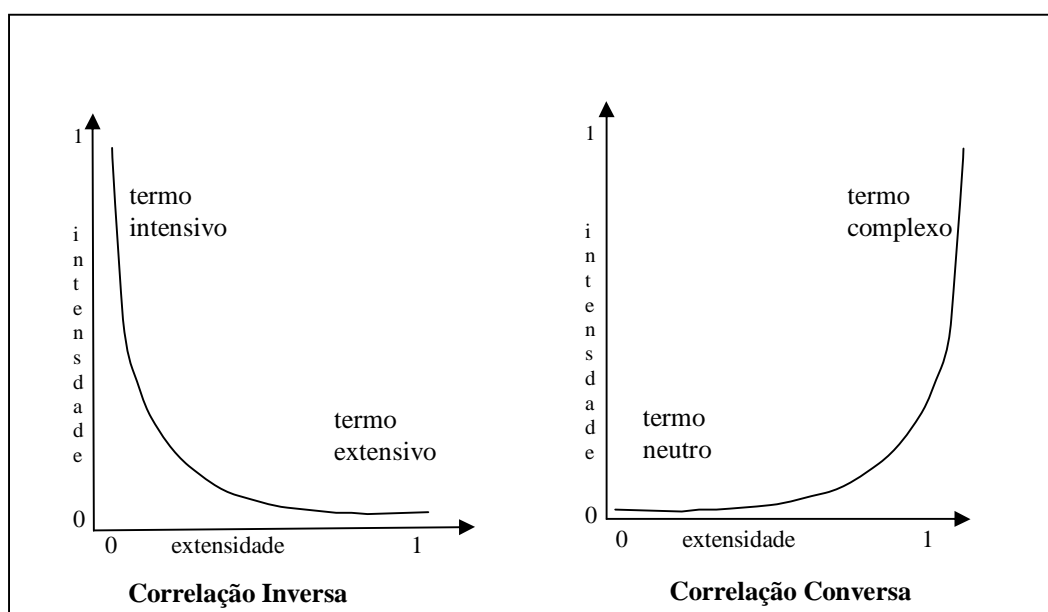
Assim, Zilberberg afirma que um dos méritos do espaço tensivo é o de nos levar a investigar a amplitude, a velocidade e a duração dos devires, não os considerando como evidentes em si. O estilo tensivo mostra-se em movimentos de ascendência e descendência. Para o autor, a relação de contrariedade, estabelecida entre a descendência e a ascendência tensiva, pertence ao plano da expressão. A ascendência tem como ponto de partida a permanência de um estado vivido pelo sujeito enquanto a duração é o núcleo do estado (de uma pessoa ou coisa) naquilo que tem de durável. “Esse estado, quando se refere a um sujeito, pressupõe uma lentidão extrema” (ZILBERBERG, 2011a, p.23).

A questão em destaque para a semiótica tensiva é a compreensão da “arena” onde se estabelece a relação entre sujeito e objeto como campo perceptivo, considerando que sob esse ponto de vista, o sujeito constrói-se na passagem por um percurso em busca de um objeto. Nesse percurso, a junção ganha certa autonomia em relação ao ponto de vista da ação, pensada enquanto estado na coexistência dos dois termos da oposição, uma vez que o sujeito constrói o objeto com sua percepção e, ao fazê-lo, constrói a si mesmo como sujeito dessa percepção.

Dessa forma, a responsável pela matização da relação entre sujeito e objeto é a *tensividade*, que entende os processos de significação pela ótica das conformações ou modulações e que assume o campo de presença, em dada interlocução, entre o enunciador e o enunciatário. Por exemplo, considerando o modo de existência, se a percepção do sujeito é manipulada pelo

*foco* (eixo da extensidade), o valor em discussão pode irromper no *campo da presença* com um andamento acelerado, prejudicando a intelecção e provocando *espanto*. Se por outro lado, esse valor penetra, preferencialmente, o campo pelo regime da *apreensão* (eixo da intensidade), este pode apresentar, conforme o caso, uma aceleração compatível com a intelecção (ZILBERBERG, 2007).

Assim, ao lado do quadrado semiótico, os eixos da intensidade e da extensidade são regulados por inflexões de tonicidade, e dois modos da relação, entre estes eixos, podem ser gerados. No primeiro modo teremos um diagrama com uma curva de tensão conversas e no outro uma curva de tensão inversa.



QUADRO 12 – Correlação inversa e correlação conversas  
 Fonte: ZILBERBERG, 2011a, p. 89.

Conforme quadro 12, as relações entre a intensidade e a extensidade podem ser inversas ou conversas. Como exemplo dessas relações, Fiorin explica que, na relação conversas, quanto mais forte o sentimento, mais dilatado será o tempo e, na relação inversa, quanto mais forte o sentimento, menos extenso será. O autor completa:

Dáí decorrem as seguintes implicações. A primeira é que, se a intensidade rege a extensidade, então o andamento rege a duração (temporalidade) numa correlação inversa (quanto mais... menos, quanto menos, mais...) e a tonicidade governa a profundidade (espacialidade) numa correlação conversã (quanto mais tonicidade, mais campo de desdobramento). As subdimensões de uma mesma dimensão têm uma relação conversã. Assim, mais tonicidade implica andamento mais forte; tonicidade menos forte provoca andamento menos rápido; maior espacialidade ocasiona maior temporalidade; menor temporalidade obriga a uma menor espacialidade. Isso significa que o produto da tonicidade e do andamento é o impacto, ou aquilo que se chamã *valores de absoluto*; o resultado da maior extensão temporal e da maior extensão espacial é a universalidade, ou o que se denominã *valores de universo*.

Os valores de absoluto, e de universo podem manter uma relação conversã ou inversã. Assim será conversã, se quanto maior for o impacto, maior for a difusão; se quanto menor for o impacto, menor for a difusão. Nesse caso teremos uma relação e...e. Será inversã, quando, quanto maior o impacto, menor for a difusão ou, quanto menor o impacto, maior for a difusão. Nesse caso, haverá uma relação ou...ou (FIORIN, 2008, p.135-136).

Acerca da construção das oposições, de modo geral, é preciso que depreendãs uma nova sintaxe, a qual, necessariamente, deverá se dividir em uma sintaxe intensiva e uma sintaxe extensiva. A sintaxe intensiva vai operar por misturas e triagens e a sintaxe extensiva por aumentos e diminuições, sendo que o sujeito pode aumentar um aumento ou uma diminuição ou diminuir um aumento ou uma diminuição. O *mais* e o *menos* seriam, portanto, operações mínimas e que gerariam as seguintes possibilidades:

	AUMENTAR	DIMINUIR
AUMENTAR	Aumentar um aumento Exceder (acrescentar um mais)	Aumentar uma diminuição Extenuar (acrescentar um mais)
DIMINUIR	Diminuir um aumento Moderar (retirar um mais)	Diminuir uma diminuição Suprir (retirar um menos)

QUADRO 13 – Construções de oposições tensivas  
Fonte: ZILBERBERG, 2011b, p. 21.

Em semiótica, é notório que a narratividade é marcada por transformações de estados conjuntos entre sujeitos e objetos de valor e no percurso, ao tratar do conceito de geratividade, essencialmente sob o ponto de vista da arbitrariedade, Zilberberg (2006) incentiva-nos a olhá-lo sob o prisma da adequação e da pertinência, introduzindo conseqüentemente o tema do fazer missivo.

Subdividido entre valores emissivos e remissivos, o fazer missivo propõe-se a descrever o devir narrativo em suas continuidades emissivas, que regem seus avanços, suas paradas remissivas, que regem seus recuos, promovendo descontinuidades. Assim, a emissividade rege relações narrativas entre o sujeito e o objeto de valor, enquanto a remissividade rege as relações entre o sujeito e o anti-sujeito. Quando o sujeito, em regime emissivo, vai ao encontro do objeto, o tempo (duração) tende a acelerar e o espaço (movimento) tende a se abrir em outros espaços. De outro lado, como no regime remissivo, o antissujeito quando vai de encontro à *performance* narrativa do sujeito, há os efeitos de desaceleração do tempo e do fechamento do espaço, em função da “parada” na continuidade narrativa (PIETROFORTE, 2010, p.26).

Para Zilberberg (2006a, p. 133-134), ao antiprograma, à parada, corresponde um fazer remissivo. Em relação ao programa, à parada da parada, há o corresponder de um fazer emissivo que também pode ser denominado continuativo. Nesse processo, faz-se uma comparação dos valores respectivos do fazer emissivo e do fazer remissivo considerando que alguma coisa aconteça ou deixe de acontecer. Conseqüentemente do quadro do valor

instantâneo do processo resultam do ajustamento os seguintes subvalores: 1) do fazer missivo que são de ardor e de arroubo. 2) do fazer remissivo que são de inibição, de parada, de *stase*. Ainda segundo o semiótico, o fazer missivo “desconcerta”, porque a noção de parada é limite para a foria e forma para a topia:

Em resumo, o fazer missivo, menos visto que entrevisto, explica que o tempo e o espaço assumem alternadamente a hegemonia: O tempo como razão do espaço. O espaço como imagem do tempo, e assim como os físicos são convidados a pensar um complexo espaço-tempo, o semiótico parece estar convidado a munir o espaço com razões e o tempo com imagens (ZILBERBERG, 2006a, p. 147).

Em linhas gerais, o fazer missivo recebe valores tensivos articulados entre os valores *remissivo* e *emissivo*. As missividades, no devir narrativo, são correlacionadas rítmica e sintaticamente, produzindo as matrizes de continuidades e discontinuidades que vão estruturar os discurso verbais, discursos não verbais e os discursos sincréticos.

No nível fundamental ou profundo, por exemplo, podemos chegar a organizações mínimas de sentido, localizando as possíveis categorias de base, operacionalizadas pelo quadrado semiótico que dá conta de muitos textos e, embora trate de muitas questões analíticas, não dá conta de “tudo” ou de todas. No nível fundamental, a subjetividade, a paixão e a poética pedem mais do que uma análise entre os contrários e seus sub-contrários. Nesse nível as aproximações entre a dança e a semiótica tensiva passam pela trilha do conceito de valência, suas gradações e a missividade.

Desse modo, os estados de alma e os estados de coisas podem ser evidenciados nos atores do texto e na construção de sentido da dança-texto, em meio a modulações, conjunções e disjunções; isotopias, emoções e paixões, missividade, sujeitos e objetos, destinadores e destinatários, enunciadore e enunciatários, todos presentes no percurso gerativo de sentido do espetáculo de dança seja este presencial ou veiculado nas telas de TV e computadores.

Assim, ao lado e ampliando a articulação do plano de conteúdo e do plano da expressão, a semiótica tensiva vai ao encontro da problemática sobre a dimensão contínua do sentido em textos artísticos e sincréticos e de relação semissimbólica, tendo em vista a especificidade do plano da expressão, em particular o do espetáculo de dança.

“‘Semiótica sonhadora, sonhada e intermitente’, ‘semiótica do tremor, da cintilação, da hesitação’, ‘semiótica lúdica um pouco fantasiosa’, assim é a semiótica de Claude Zilberberg de acordo com suas próprias determinações”, são as primeiras palavras escritas por Herman Parret no prefácio de *Razão e Poética do Sentido*, em Zilberberg (2006a, p.11). E, com efeito, frente a esse edifício teórico, não há como permanecer da mesma maneira ou no mesmo lugar, diante do “incômodo e das ressonâncias” que a tensividade produz.

Por isso, sem estancar o vasto referencial da semiótica tensiva como um meio de acesso e análise de textos visuais e sincréticos, a perspectiva da tensividade aponta inúmeras possibilidades para se discutir a construção do sentido no escopo desta pesquisa.

O texto da dança está lá, disposto como um acontecimento a se desvendar, e os personagens do texto da dança desfilam como sujeitos actanciais. Temas e figuras, debruçamentos, valores, isotopias e muito mais participam da “dança”. O espaço tensivo tem, por finalidade, nos levar a investigar a amplitude, o andamento, a velocidade e a duração dos devires, descortinando a ascendência e a descendência na malha dos textos coreográficos. Os gradientes contribuem para a matização da relação entre sujeito e objeto; entre as curvas de tensão conversa e curvas de tensão inversa e, assim, as “cortinas” se abrem e os sentidos do espetáculo de dança se mostram.

## CAPÍTULO III

### A DANÇA NO PALCO DA TELA: A SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA

O desenho não é a forma, mas a maneira de ver a forma.  
(DEGAS *apud* FLOCH, 1985, p. 24)

#### 3.1 *A Sagração da Primavera: para além e aquém da superfície*

Os vídeos dos espetáculos de dança que constituem o *corpus* desta pesquisa são tratados como textos sincréticos e são analisados através das relações semissimbólicas que se articulam mediante determinados andamentos, ritmos, variações de tonicidade, espacialidade e gradações presentes nos discursos. Assim, a título de uma introdução para as análises contidas neste capítulo, creio ser oportuno uma breve recapitulação sobre os aspectos teóricos metodológicos que articulam este trabalho.

Resumidamente, como já foi exposto nos capítulos anteriores, para a semiótica francesa, tanto o espetáculo de dança presencial quanto o vídeo ou filme deste espetáculo, podem ser considerados textos sincréticos, pois o discurso em dança se apresenta na correlação entre várias linguagens.

Nesses termos, semissimbolicamente, a semiótica francesa vai examinar a produção de sentido no/do discurso a partir das relações entre o plano de conteúdo (PC) e o plano da expressão (PE). No PC o exame se realiza em três níveis: o fundamental, o narrativo e o discursivo que embora possam ser estudados separadamente, se encadeiam e se complementam. É importante ressaltar que do primeiro ao último nível, há um enriquecimento e uma complexificação do sentido que culmina com sua concretização, no nível discursivo, por meio de temas e figuras que se articulam.

No nível fundamental estão presentes estruturas elementares da significação (categorias semânticas de base), isto é, são oposições mais abrangentes e abstratas que sustentam o sentido articulado aos seus termos. Essas categorias, *A vs. B* e *não-A* e *não-B*, são representadas no quadrado semiótico organizado a partir de oposições semânticas entre os termos podendo contrair três relações: 1) de *contrariedade* entre *A vs. B* e *não-A vs. não-B*. 2) de *contraditoriedade* entre *A e não-A* e *B e não-B*. 3) de *complementariedade* entre *não-B e A* e *não-A e B*. Assim, os termos de um eixo semântico aplicados ao quadrado semiótico são categorias mais abstratas correlatas a conceitos ou termos universais como *morte vs. vida*, *natureza vs. cultura* e *identidade vs. alteridade* que são revestidos de valorizações positivas ou negativas por meio da relação *euforia vs. disforia*.

No nível narrativo, estão as relações que se instauram entre sujeitos e entre sujeitos e objetos com os quais esses sujeitos buscam entrar em junção (*conjunção* =  $S \cap O$  ou *disjunção* =  $S \cup O$ ). Nestas relações não se pode perder de vista os valores que se inscrevem nos objetos, tornando-os objetos de valor (Ov). Essas relações ainda são dadas entre um destinador-manipulador que persuade o sujeito a assumir um contrato (ou executar uma ação). Este, uma vez manipulado (dotado de um *querer* e/ou de um *dever-fazer*), deve adquirir uma *competência* (um *poder* e um *saber-fazer*) para executar a *performance* (transformação narrativa) que será, em seguida, sancionada, cognitiva é pragmaticamente, por um destinador julgador.

Ao estudar as modalidades que incidem sobre o sujeito de fazer (aquele realiza a transformação) e sobre o sujeito de estado (o que entra em conjunção ou disjunção com o Ov), observamos que esses actantes podem, inclusive, serem sincretizados em um mesmo ator no nível discursivo. No nível narrativo ainda se faz o estudo das paixões, por meio da observação dos “estados de alma”.

No nível discursivo, estudam-se as projeções de pessoa, tempo e espaço da enunciação no texto enunciado e as relações que se estabelecem entre enunciador e enunciatário. Soma-se a isso a investigação da correlação entre *temas* (mais abstratos) e *figuras* (mais concretas) em percursos que dão “corpo” aos discursos. Nesse nível, as categorias mais abstratas dos níveis anteriores concretizam-se nos percursos temáticos e figurativos.

Enquanto o tema é o elemento semântico que designa um elemento não presente no mundo natural (mas que exerce um papel de categoria ordenadora de fatos observáveis), a figura, vai remeter a algo presente no mundo tornando natural (ou desconstruído como tal) o discurso um simulacro desse mundo. Além disso, são os percursos temáticos e os figurativos que dão acesso às formações discursivas que vão remeter às informações sobre valores socioculturais que constroem as relações estabelecidas entre enunciador e enunciatário. São os recursos argumentativos mobilizados no fazer persuasivo do enunciador e no fazer interpretativo correlato do enunciatário, vão permitir o estabelecimento ou o rompimento de contratos entre os sujeitos.

Quando se trata de texto visual o estudo do plano de expressão (PE), se faz através da identificação dos formantes plásticos (categorias), dos contrastes plásticos (sintagmas) e da montagem dos níveis constituintes. Esses formantes se correlacionam semissimbolicamente com as categorias do PC (exemplo: *branco vs. vermelho* → *cor fria vs. cor quente*), uma vez que fazem parte da cadeia da expressão que correspondem a uma unidade do PC. Os sintagmas se distribuem de acordo com as dimensões presentes no nível da expressão de cada texto.

No texto sincrético da dança o PE, nas dimensões topológicas, vai tratar da espacialidade, enquanto nas eidéticas das formas; nas cromáticas aborda a luz e as cores; nas cinéticas, a imagem em movimento na tela; nas proxêmicas, a organização da movimentação dos personagens no espaço; na sonorização, a trilha sonora e/ou músicas; e na cenográfica, os cenários e figurinos. Todas essas categorias são pistas para uma sobre-determinação tímica ou fórica nos termos do quadrado semiótico.

Portanto, no intuito de compreender como o espetáculo de dança tem construído sua significação, o semissimbolismo como ferramenta de acesso é usado com a atenção voltada para conceitos e termos semióticos plásticos que envolvem a relação entre o PE e o PC considerando que o PC é o lugar onde o texto diz o que diz e o PE é o lugar de trabalho das diferentes linguagens que carregam os sentidos do PC.

No percurso desta investigação, a semiótica tensiva complementa a análise pretendida a partir das correlações das graduações das grandezas presentes nos espetáculos com as categorias de andamento, tonicidade, temporalidade e espacialidade.

Diante do exposto, considerando o sincretismo de linguagens tais como a movimentação no espaço e os gestos dos bailarinos, o figurino, a trilha sonora (música e ruídos), o cenário e a iluminação, o ponto de partida para as análises do *corpus* deste trabalho se encontra principalmente no PE e nas relações semissimbólicas presentes.

No intuito de enriquecer a descrição do *corpus* em relação à expressão coreográfica, paralelamente às categorias semióticas plásticas, são elencadas, categorias oriundas da pesquisa em dança relativas ao esforço e à forma postuladas em Laban (1971); em Ostrower (1987), relativas à expressão e à direção do movimento visual, e de Coimbra (2003), referente às direções estruturais quanto à organização dos bailarinos em cena. Esses estudiosos vêm colaborar com as categorias plásticas e com as categorias tensivas.

Sincreticamente, ambos os espetáculos analisados trazem no PE vários recursos que remetem ao mesmo conteúdo. Pode-se constatar, inclusive, que os coreógrafos criam relações entre as linguagens (coreográfica, figurino, cenográfica, iluminação e trilha sonora) para a construção de sentido das obras.

Para discorrer sobre as análises, optei por três perspectivas. A primeira se caracteriza pela descrição e análise da plasticidade das cenas coreográficas de *A Sagração da Primavera* em ambos os espetáculos nas correlações semióticas. Na segunda, proponho uma análise dialética entre as versões de Vaslav Nijinsky e de Pina Bausch. Finalmente com os resultados destas análises, é apresentada uma correlação entre as obras e o *libreto* original da obra de Stravinsky.

### 3.2 Dialética de *A Sagração da Primavera*: os discursos de Vaslav Nijinsky e de Pina Bausch

No sincretismo de ambos os espetáculos estudados, encontram-se a partitura musical de Igor Stravinsky que funciona como uma espécie de fio de costura para os sentidos ali construídos. A partitura original de Stravinsky é executada por duas diferentes orquestras com algumas variantes relativas às nuances e interpretações artísticas pessoais tanto dos maestros como dos músicos. Detalhe importante é que, na partitura original do compositor, não há nenhuma versão verbalizada em letra ou cantada sobre o título ou temática da obra que possam servir como âncora verbal para a semantização dos espetáculos em cena.

Segundo Portinari (1989, p.119), junto a Nicolas Roerich, Igor Stravinsky concebeu o *libreto* de *A Sagração da Primavera* que versa sobre um rito tribal em uma Rússia pagã e primitiva no qual uma virgem é sacrificada para propiciar vida e fertilidade da terra.

A partitura musical do compositor centra-se, principalmente, na cadência rítmica, totalmente destacada em sua estética, o núcleo essencial de sua obra. Ela também é caracterizada pela carência de foco e pelo declínio da “musicalidade” como já se prenunciava na literatura e na pintura da época. Sem dúvida, nessas esferas, é uma orientação muito específica para qualquer composição coreográfica, pois se observa em *A Sagração da Primavera* a renúncia ao universo da lógica, da objetividade característica da produção artística do início do século XX.

Os traços distintos do ritmo da obra de Stravinsky evidenciam-se pelo uso frequente da síncope (valor das pausas), dos deslocamentos, das acentuações e, sobretudo, simultaneidade à oposição de compassos binários e ternários. Para muitos críticos, no panorama da música ocidental, nenhuma obra, até então, se manifestava tão ousada no sentido de privilegiar o ritmo ao ponto de fazer dele a mola propulsora de todo o discurso sonoro.

Estruturalmente, a partitura original é dividida em duas partes essenciais: a adoração da terra e o sacrifício. A orquestra é composta por oito trompas, o timbre mais marcante da obra, que se

encontra distribuído entre trinta e oito instrumentos de sopro. Tudo tem início com a execução de compassos de fagote, seguidos pelo princípio de uma musicalidade de base folclórica lituana, ou seja, por um andamento sem nenhuma simetria, repleto de padrões complexos; por um timbre raro nos instrumentos; pela forma; pelos aspectos harmônicos; pela maneira como se utilizavam as dissonâncias, e o valor conferido à percussão que sobreleva a própria melodia. A partitura musical, portanto, materializa uma abordagem quase impraticável até aquele momento histórico. Ainda hoje, a natureza vanguardista da composição musical gera certo desnorreamento no público, por seu teor provocativo e instigante.<sup>50</sup>

The image shows a page of a musical score for the Fagotto I part of 'Le Sacre du Printemps' by Igor Stravinsky. The title 'Fagotto I' is written at the top left, followed by 'Le Sacre du Printemps' and '(The Rite of Spring)'. Below this, the composer's name 'Igor Stravinsky, 1898' is written. The score is for the 'Premiere Partie' and 'L'Adoration de La Terre', specifically the 'Introduction'. The tempo is marked 'Lento dal tempo rubato'. The score consists of six staves of music. The first staff begins with 'Solo ad lib'. The second staff has 'In tempo' and 'poco accel'. The third staff has 'In tempo' and 'Poco meno mosso'. The fourth staff has 'P' and 'poco più f'. The fifth staff has 'poco più f'. The sixth staff is a single line of music.

FIGURA 2 – Fragmento da partitura de *A Sagração da Primavera* de Stravinsky  
Fonte: Cavalcante (2009, p.1)<sup>51</sup>

50 Disponível em: <http://www.infoescola.com/musica/a-sagracao-da-primavera/>. Acesso em 17/02/2014.

51 Disponível em:  
[http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.aspcodigo=2767&titulo=A\\_eterna\\_Sagracao\\_da\\_Primavera,\\_de\\_Stravinsky](http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.aspcodigo=2767&titulo=A_eterna_Sagracao_da_Primavera,_de_Stravinsky). Acesso em 17/02/2014.

O músico utilizou um ritmo assimétrico, percussão em dissonância, polirritmia, politonalidade e *ostinato* (ideias persistentemente repetidas). Em *A Sagração da Primavera*, portanto, o ritmo é a marca vital da estética de Stravinsky.<sup>52</sup>

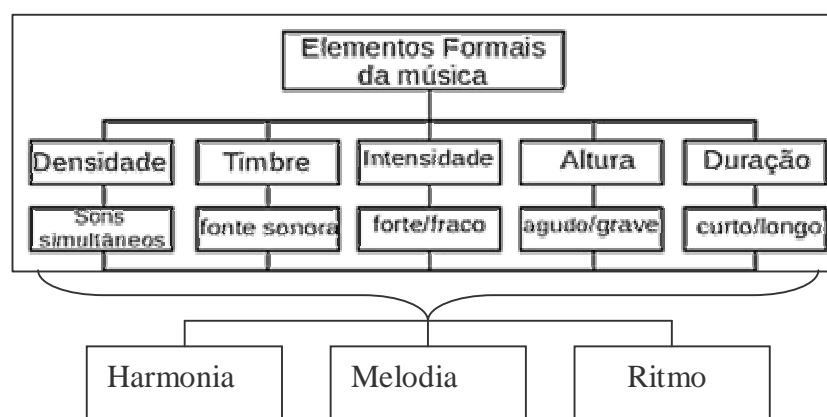
Na partitura de *A Sagração da Primavera*, além da carência de foco, um novo conceito de “musicalidade” aflora. Sobretudo, a obra é caracterizada por um conjunto de fragmentos melódicos e por pausas, criando redes complexas na musicalidade. Assim, nessa esteira musical, a obra é uma influência definitiva para qualquer composição coreográfica, uma vez que a criação de uma nova lógica de compassos torna-se necessária.

Outro aspecto relevante, observável na obra de Stravinsky, é que as escolhas relativas à combinação dos materiais sonoros determinam o caráter expressivo musical sugerindo impressões de força, movimento, forma e proporção da composição. Nesse sentido, segundo França (2003), em um processo gradual ou súbito, durante uma passagem na música, repetições, variações, contrastes, superposições, simultaneidades e deslocamentos, determinam a articulação estrutural da mesma e ainda podem transformá-la, por exemplo, de graciosa para agressiva.

Para a descrição da trilha sonora dos espetáculos do *corpus*, utilizei os conceitos e metalinguagem da área da música como o caráter expressivo, a densidade, o timbre (qualidade de identificação da origem sonora: piano, flauta, tuba, violino, etc.), a intensidade (propriedade do som de ser mais forte ou mais fraco), altura (propriedade de registro do som: mais grave ou mais agudo), a duração (tempo de produção do som longo ou som curto) (ARTAXO; MONTEIRO, 2008, p.26-30).

---

52 Disponível em [http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=2767&titulo=A\\_eterna\\_Sagracao\\_da\\_Primavera\\_de\\_Stravinsky](http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=2767&titulo=A_eterna_Sagracao_da_Primavera_de_Stravinsky) Acesso em 15/08/2014



QUADRO 14 – Adaptação: Elementos formais da música

Fonte: <http://www.arte.seed.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=136e>, Acesso em 15/08/2014.

Além desses elementos, nas descrições dos espetáculos, o andamento rítmico está relacionado às variações da velocidade (aceleração e desaceleração) da composição musical entre os formantes lento, moderado e rápido, além das pausas musicais (tempos de espera e paradas) conforme Testi (1963, p.24).

São três as diferenças básicas entre as duas obras coreográficas do *corpus*. A primeira é que *A Sagração da Primavera* de Vaslav Nijinsky, é executada por uma orquestra presencial concomitantemente ao desenvolvimento da coreografia, enquanto a coreografia de Pina Bausch tem como trilha a música executada mecanicamente, ou seja, é uma gravação. A segunda diferença é a maneira como Vaslav Nijinsky e Pina Bausch, doravante denominados nas siglas VN e PB, apropriam-se da partitura musical para suas composições coreográficas. A terceira diferença é a maneira como as imagens foram captadas e editadas para publicação em mídia digital.

Como as descrições dos espetáculos foram feitas a partir de vídeos assistidos na tela do computador, não podemos esquecer que estes, antes de serem publicados no *YouTube*, foram editados por alguém. Isso significa que sobre a enunciação própria do texto da dança temos sobreposta a enunciação das câmeras de vídeo que filmaram os espetáculos. Os vários ângulos e direções da filmagem, os *zooms* da câmera, os *closes* de rosto aproximando as expressões faciais da tela, as edições das imagens capturadas pelas filmadoras, os tratamentos de luz

feitos na mesa de edição do vídeo e tantos outros detalhes que também se relacionam com a linguagem da dança em cena, participando da produção de sentido de *A Sagração da Primavera*.

No PGS, o nível fundamental é o ponto de partida para determinarmos o percurso mais geral e abstrato. Nesse percurso, é preciso compreender que o bailarino é uma pessoa de “carne e osso” (pessoa ontológica), representada conceitualmente por um corpo-que-dança e que conta uma história. Portanto é o corpo-que-sente que pode, por exemplo, representar o enunciador, o narrador ou até mesmo o sujeito da narrativa dos níveis subsequentes.

Embora, em virtude de a linguagem específica da dança no caso desta pesquisa estar privilegiando a análise do nível fundamental e do nível discursivo e considerando que estamos imersos na semiótica e em sua metalinguagem, para facilitar as leituras e análises, distinguiremos o corpo-que-dança no sentido coreográfico do corpo-que-sente (ou corpo sensível) no sentido semiótico.

VN coreografou *A Sagração da Primavera* com o acompanhamento de Igor Stravinsky e Nicolas Roerich que assinou a composição do cenário e dos trajes dos bailarinos. O argumento, o cenário, o figurino e a maquiagem dos artistas situavam-se dentro da tradição da arte simbolista russa<sup>53</sup>. O figurino, em especial, foi inspirado nas roupas do antigo e multicolorido folclore russo campesino, em que cada grupo social se vestia de uma maneira e com cores de significados místicos. As mulheres, em especial, nessas culturas, eram destacadas entre si principalmente pelo tipo de adereço sobre suas cabeças. As casadas, por exemplo, sempre usavam lenços, largas tiaras e toucas sobre suas cabeças, as matronas (mulheres respeitáveis, mais velhas, casadas ou não) também cobriam as cabeças com acessórios que as distinguiam entre as outras mulheres da comunidade. As jovens e as adolescentes (vírgens) usavam coroas de flores sobre os longos cabelos trançados.

É importante reiterar que a versão analisada nesta pesquisa é a versão mais recente de

---

53 O advento da escola simbolista russa significou uma reação contra o realismo e o naturalismo na arte, tal como foi concebido pela arte do final do século XIX. O que estava em pauta para o simbolismo russo era o valor absoluto da arte e sua independência ilimitada. Nesse sentido, a função da arte e os problemas intrínsecos ao fazer artístico adquirem importância fundamental. *Grosso modo*, o pessimismo filosófico se alia a um individualismo absoluto, cujo isolamento só pode ser superado por meio da arte (CAVALIERE, 2008, p.1).

Millicent Hodson produzida pelo Teatro Mariinsky - *Rússia*. Esse espetáculo foi filmado com seis câmeras, durante uma apresentação com público presente no próprio Teatro Mariinsky em 2008. Posteriormente foi editado e divulgado em DVD e também publicado no *YouTube*.

PB, por sua vez, coreografou sem a intenção de fazer uma releitura das concepções de VN ou dos figurinos de Roerich ou do roteiro do *libreto* original. O crucial para a coreógrafa era compreender o que Stravinsky tinha concebido e escrito musicalmente e, para ela, não havia nada a acrescentar ao que já estava lá: uma jovem, a eleita, que dança solitária até morrer (BAUSCH *apud* ENDICOTT, 2012).

A *Sagração da Primavera* de PB foi dançada pelo corpo de baile alemão Tanztheater Wuppertal, dirigido pela própria coreógrafa e apresentado pela primeira vez no Teatro Ópera de Wuppertal. Na montagem de PB, seus bailarinos usam trajes contemporâneos, desprovidos de qualquer acessório, dando a estes a aparência “contemporânea” de homens e mulheres comuns dos dias atuais. As mulheres usam vestido branco com finas alças nos ombros e de leve transparência, enquanto os homens, sem camisas, usam apenas uma calça preta.

A produção de PB que analisamos foi filmada com uma única câmera, em um estúdio em Mainz, na Alemanha, no ano de 1978, especificamente para um vídeo de divulgação. O *zoom* entre aproximações, distanciamentos e enquadramentos das imagens (de corpo ou rostos) é um recurso exaustivamente utilizado tanto na filmagem como na edição do filme. As imagens registradas e, posteriormente, editadas correspondem ao vídeo publicado em quatro partes no *YouTube*. Nas imagens do filme no canto esquerdo e no alto da tela está inscrito o símbolo @DF theater (Biblioteca de Dança de Vincent-Wareen<sup>54</sup>) o que indica que o filme publicado no *YouTube* faz parte do acervo de filmes dessa biblioteca.

*Grosso modo*, tanto a música de Stravinsky como as coreografias de VN e PB dialogam sincreticamente numa relação de inquietante estruturação de ritmos totalmente independentes, harmonias estranhas (dissonâncias) aos ouvidos e aos olhos; a repetição drástica das frases longas; a transferência constante dos acentos rítmicos e a insistente utilização de novos

---

54 <http://enbc.asp.visard.ca/Record.htm?record=10140034280929682160&lang=EN>

timbres e gestos. Tudo isso são características que contribuem para gerar um estranhamento no público. Sobretudo, são aspectos que transformam o espaço e o tempo dos espetáculos em uma provocação de sentidos e poéticas diversas no enunciatário através de marcas no andamento e na tonicidade dos discursos instaurados.

No entanto, VN trabalhou alinhado à partitura e *libreto* de Stravinsky utilizando no PE, principalmente, uma gestualidade e uma movimentação em peso-firme, em contraponto à estética comum ao Balé Clássico ocidental. Todos os bailarinos dançam de sapatilha plana, diferente do normal para uma companhia de balé profissional da mesma estirpe em que as bailarinas usam as tradicionais sapatilhas de ponta. Outra característica marcante na gestualidade está nas posições dos membros inferiores executada *en dedans* (fechados, para dentro) em detrimento do *en dehors* (abertos, para fora) característica da técnica corporal do Balé Clássico.

Diferentemente de VN, em *A Sagração da Primavera* de PB, além de a apresentação da dança ser executada sob uma gravação da partitura de Stravinsky, tocada por uma orquestra, a coreografia é contínua, isto é, sem intervalos, entre cenas. O único elemento cênico é o palco inteiramente coberto por terra e um tecido vermelho que ora está no chão, ora nas mãos dos personagens. Os bailarinos dançam descalços e não há indícios de maquiagem em seus corpos, o que ao longo do texto dançado revela expressões desalinhadas e sôfregas pelo aparente esforço extenuante.

Assim, para proporcionar uma descrição mais minuciosa do *corpus*, foi elaborada, na primeira fase desta pesquisa, uma pré-análise dos vídeos em que foram levantadas as categorias mais marcantes de *A Sagração da Primavera*, com o objetivo de elaborar um instrumental metodológico voltado para a coleta de dados.

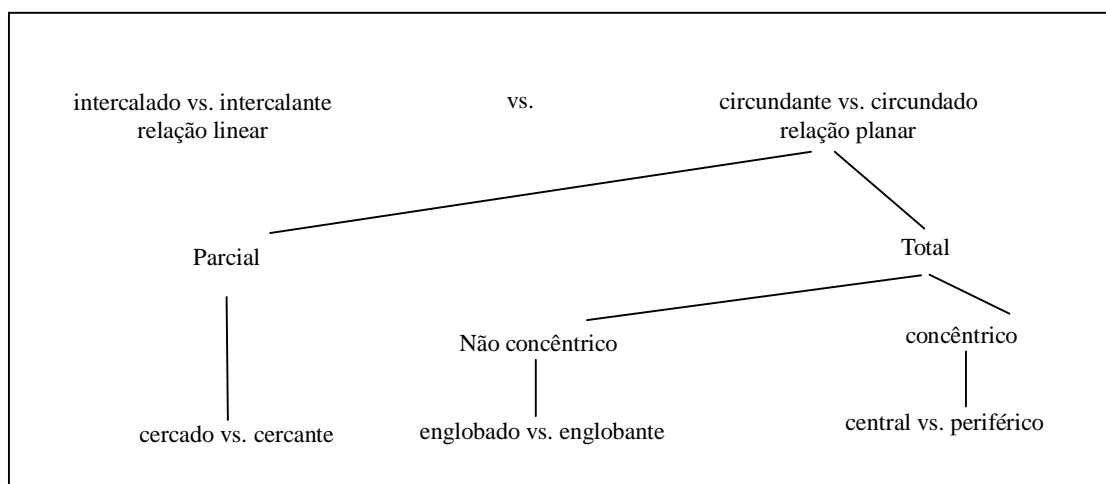
Em suma, nas descrições dos dois espetáculos, as correlações semissimbólicas e seus efeitos de sentido, foram orientados a partir das relações estabelecidas entre o PE e o PC. Nessa perspectiva, no PE, a determinação das categorias plásticas e seus formantes correlatos à categorias semânticas no PC, nos dão a ver a construção do sentido na sucessão das cenas dançadas na tela. No PGS do discurso dançado, a relação semissimbólica é determinada a

partir do nível fundamental na busca pela categoria semântica de base.

Nessa perspectiva, analisando as categorias de expressão responsáveis pela distribuição dos elementos plásticos da dança em cena na tela do computador ou da TV, na dimensão coreográfica, os formantes estão relacionados com as organizações da movimentação na cena em movimentos *motores* (sem deslocamento no espaço) e *locomotores* (com deslocamento no espaço), distribuídos entre execuções em uníssono (*uniforme*) versus execuções em outras formas como cânon, contraste simultâneo, antífona (*multiforme*).

Na dimensão da gestualidade, o recurso da repetição sistemática na forma que os movimentos corporais se manifestam nos formantes *circularidade vs. linearidade*, *peso-leve vs. peso-firme* e *contração vs. extensão*.

A dimensão topológica, por sua vez é composta através das relações lineares (espaços lineares lado a lado) e das relações planares (espaços em torno de espaços). Segundo Floch (1985, p. 30), os formantes *intercalado vs. intercalante* são estabelecidos pelas relações lineares, enquanto os formantes *circundado vs. circundante* com suas subdivisões: *englobado vs. englobante*, *cercado vs. cercante* e *central vs. periférico* são formados pelas relações planares.



QUADRO 15 - Relação Linear e Relação Planar  
Fonte: FLOCH, 1985, p.30.

A dimensão eidética é constituída pelos formantes *circular vs. retilíneo* e *vertical vs. horizontal*. Na dimensão cromática encontramos formantes no âmbito da iluminação e dos figurinos em cena de maneira que *branco vs. vermelho* é uma oposição que aparece nos figurinos femininos, enquanto o *branco vs. preto* enfoca as oposições nos figurinos *femininos vs. Masculinos*. A oposição *claro vs. escuro* está para a iluminação.

Na dimensão cinética, os formantes estão associados às imagens visualizadas na tela considerando: 1- as imagens em *zoom (aproximação vs. distanciamento)*. 2- os ângulos de filmagem *parcial vs. geral*. 3- o enquadramento da imagem segundo a *continuidade* ou *descontinuidade* da imagem coreográfica.

Na dimensão proxêmica, os formantes são relacionados à dança organizada em *solos* quando um bailarina ou bailarino dança sozinho ou em destaque dentro de um grupo, *versus* a dança executada por um grupo de bailarinos na tela ou no mesmo espaço cênico.

As dimensões plásticas articuladas para esta pesquisa são, portanto: coreográficas, gestuais, topológicas, eidéticas, cromáticas, cinéticas e proxêmicas, considerando o sincretismo das linguagens. No PE de *A Sagração da Primavera* de VN e PB, estas dimensões foram correlacionadas à categorias semânticas no PC conforme o seguinte quadro:

<b>Correlação entre o PE e o PC</b>	
<b>Plano da Expressão – PE Dimensões</b>	<b>Plano do Conteúdo Categorias</b>
<b>Coreográfico</b> <i>uniforme vs. multiforme</i> <i>motor vs. locomotor</i>	<b>Coreográfico</b> <i>unidade vs. multiplicidade</i> <i>passivo vs. ativo</i>
<b>Gestualidade</b> <i>circularidade vs. linearidade</i> <i>peso-leve vs. peso-firme</i> <i>contração vs. extensão</i> <i>sinuosa vs. direta</i>	<b>Gestualidade</b> <i>contínuo vs. descontínuo</i> <i>leveza vs. firmeza /feminino vs. masculino</i> <i>opressão vs. libertação</i> <i>aleatória vs. objetiva</i>
<b>Topologia</b> <i>intercalante vs. intercalado</i> <i>circudante vs. circundado</i> <i>englobante vs. englobado</i> <i>central vs. periférico</i> <i>baixo vs. alto</i>	<b>Topologia</b> <i>identidade vs. alteridade</i> <i>identidade vs. alteridade</i> <i>identidade vs. alteridade</i> <i>concentrado vs. difuso</i> <i>terra vs. céu</i>
<b>Eidético</b> <i>circular vs. retilíneo</i> <i>vertical vs. horizontal</i>	<b>Eidético</b> <i>centrado vs. direcionado</i> <i>vida vs. morte</i>
<b>Cromático</b> <i>claro vs. escuro</i> <i>branco vs. policolorido</i> <i>branco vs. preto</i> <i>branco vs. vermelho</i>	<b>Cromático</b> <i>presença vs. ausência</i> <i>frio vs. quente</i> <i>feminino vs. masculino</i> <i>identidade vs. alteridade</i>
<b>Cinético</b> <i>aproximação vs. distanciamento</i> <i>continuidade vs. descontinuidade</i> <i>parcial vs. geral</i>	<b>Cinético</b> <i>fechado vs. aberto</i> <i>concentrado vs. difuso</i> <i>isolado vs. ampliado</i>
<b>Proxêmico</b> <i>grupo vs. solo</i> <i>simetria vs. assimetria</i>	<b>Proxêmico</b> <i>identidade vs. alteridade</i> <i>equilíbrio vs. desequilíbrio</i>

QUADRO 16 - Correlação semissimbólica entre o PE e o PC

Além dos formantes e categorias plásticas já sinalizados, também surgiram no processo formantes e categorias correlacionadas ao gênero *homem vs. mulher*. Nota que por serem mais concretos (nível discursivo), estes não pertencem ao mesmo tipo de formantes e respectivas categorias que são mais abstratas como aquelas relacionadas no quadro 16.

A seguir, apresentamos as descrições de cada espetáculo com suas especificidades, seus pontos mais marcantes, suas diferenças em diálogo e uma planilha panorâmica com as relações semissimbólicas de ambos os espetáculos. No geral, as figuras estão organizadas de quatro em quatro fotos capturadas dos vídeos analisados e minutadas conforme DVD em anexo.

### **3.2.1 A Sagração da Primavera e Vaslav Nijinsky**

Visualiza-se na tela o maestro, com sua batuta nas mãos e o olhar atento na partitura e na orquestra, quando se inicia a música. Em seguida, junto à imagem de um instrumentista, ouve-se seu solo de fagote (instrumento de sopro) na altura aguda, com uma melodia de tonalidades folclóricas da Lituânia, enquanto a orquestra abre o espetáculo executando a introdução da peça.

Nos primeiros quarenta e dois segundos surge na tela o título “*Le Sacre du Printemps*” anunciando que o espetáculo está distribuído em duas partes. No quadragésimo sétimo segundo, surge na tela o nome de VN como coreógrafo e Millicent Hodson como reconstrutora da coreografia. No quinquagésimo terceiro segundo surgem na tela os nomes de Igor Stravinsky e Nicolas Roerich como autores do libreto. A orquestração expande-se progressivamente com outros instrumentos de sopro e cordas, em diversas camadas, incorporando um motivo novo no compasso apresentado pelo solo de oboé.

A cena se desenvolve no fosso localizado à frente do palco em que a orquestra (em trajas predominantemente na cor preta) está exposta sob um foco de luz (*categoria englobado vs.*

*englobante*). Cineticamente, as imagens são revesadas entre o maestro e os músicos tocando seus instrumentos. É perceptível que o *cameraman*, enquadra a imagem conforme os instrumentos em destaque ou em situação de solo, utilizando-se inclusive, do recurso do *zoom* (aproximação da imagem na tela). Semioticamente, a introdução sonora e visual da orquestra é o prenúncio de um devir articulado pelo sincretismo entre a sonoridade da música e as imagens dos músicos (com seus instrumentos), do maestro e da “ancoragem”<sup>55</sup> do texto verbal através do título do espetáculo, o que aponta para a temática: *A Sagração da Primavera*



FIGURA 3 - *A Sagração da Primavera* VN

Minutagem: 1- 00:00:10; 2- 00:00:17; 3- 00:00:42; 4- 00:02:19

As escuras cortinas se abrem, subindo de baixo para cima, e expõem um cenário, em toda a extensão do fundo do palco, composto por uma tela pintada com matizes impressionistas de uma paisagem com montanhas esverdeadas, céu azul nublado, um lago e algumas flores. O piso esverdeado do palco se estende num percurso de figurativização, complementando a cena ancorando os personagens no ambiente campesino. A música, o cenário, a luz e a dança se fundem. Assim, o PE apresenta a dimensão topológica com os formantes *alto vs. baixo*, a dimensão cromática nos formantes *claro vs. escuro*, a dimensão proxêmica *solo vs. grupo* e a dimensão cinética nos formantes *aproximação vs. distanciamento*, que se relacionam ao PC homologando respectivamente as categorias *celeste vs. terrestre*, *presença vs. ausência*, *identidade vs. alteridade* e *aberto vs. fechado*.

Em cena, surgem os quatro pequenos grupos distintos de bailarinos (dois grupos femininos e dois masculinos) e uma solista em destaque à frente do palco, com maquiagem e gestualidade

---

55 Barthes (1984, p. 32-33).

encurvada figurativizando uma anciã. Os grupos de bailarinos em círculos permanecem agachados e estáticos até que a música altera repentinamente seu andamento acelerando o andamento rítmico e em intensidade tônica. Nesse momento, a dança é iniciada em uníssono<sup>56</sup> (*uniforme*) pelo grupo de bailarinos (personagens masculinos) à esquerda da tela com saltitos e movimentos dos braços executados em *peso-firme*<sup>57</sup> sem deslocamento pelo palco.

Os figurinos dos personagens são baseados em coloridas vestes folclóricas russas-lituanas. Os grupos de bailarinos são distinguidos entre gênero, paletas de cores diferenciadas e toucas sobre as cabeças que denotam os personagens em cena. Os homens usam roupas brancas com bordados e acessórios entre o vermelho e o marrom e, alguns usam uma touca típica do folclore russo sobre suas cabeças. Sobre as mulheres, enquanto um grupo usa as cores azul e branco, outro grupo usa a cor vermelha. A anciã usa um lenço alaranjado amarrado sobre sua cabeça denotando que se trata de uma “mulher respeitável” na comunidade e sobre seu corpo usa uma roupa em que a cor laranja também é predominante. Algumas personagens femininas também usam toucas e outras usam tiaras sobre longas tranças postiças (denotando que são mulheres jovens e virgens).

O percurso figurativo do figurino enuncia uma comunidade organizada em que cada grupo social no individual e no coletivo tem seu papel temático no folclore russo. Nesse aspecto, a linguagem do figurino no PE relaciona a dimensão cromática nos formantes *branco-azul-violeta vs. vermelho-laranja-marrom* ao PC com as categorias *cores quentes vs. cores frias* enfatizando a categoria semântica de base *identidade vs. alteridade*.

---

56 Dança em *uníssono* é a execução dos mesmos movimentos ao mesmo tempo, podendo variar nas direções (frente, traz, direita, esquerda, diagonais e variações) ou nos níveis (alto, médio ou baixo). Faz parte dos conceitos que compõe as Direções Estruturais da Forma Coreográfica (COIMBRA, 2003, p. 73).

57 *Peso-firme vs. peso-leve* referem-se à ações de movimento que se contrapõe no âmbito de força na ação muscular no quesito qualidade do movimento. Enquanto o *peso-firme* aparenta força ou forte o *peso-leve* dá ideia de leve e/ou relaxada (LABAN, 1978, p.114).



FIGURA 4 – A Sagração da Primavera VN  
Minutagem: 00:03:18

Na sequência, a anciã (solista), inicia sua movimentação dançando e interagindo com os grupos em cena alternadamente através de uma gestualidade marcada por movimentos em *circularidade vs. linearidade*, manuseando as varetas em suas mãos, gesticulando com os braços e com a cabeça numa espécie de “diálogo” e um “chamado”. Os grupos de homens jovens e anciões (figurativizados pela barba grisalha) progressivamente executam uma saltitante movimentação em uníssono (coreografia), intercalando formações eidéticas circulares e em fileiras<sup>58</sup> tanto nos movimentos corporais (gestualidade) quanto na ocupação do espaço.

Temos em cena no PE a dimensão proxêmica (*grupo vs. solo*) e as topológicas (*central vs. periférica*) em correlação com o PC e com as categorias semânticas *identidade vs. alteridade* e *concentrado vs. difuso*. As dimensões coreográfica, gestual, eidética e proxêmica homologam respectivamente no PC as categorias *unidade vs. multiplicidade*, *contínuo vs. descontínuo*, *centrado vs. direcionado* e *identidade vs. alteridade*. Ceticamente, os formantes no PE, *aproximação vs. distanciamento*, homologam as categorias *fechado vs. aberto* e os formantes cromáticos figurinos, *branco vs. colorido*, homologam no PC as categorias *frio vs. quente*.

---

58 Fileiras, colunas, diagonais, círculos, semicírculos, meias luas, triângulos e suas variações são maneiras de organizar bailarinos e atores no espaço cênico e faz parte dos conceitos que compõe as Direções Estruturais da Forma Coreográfica (COIMBRA, 2003, p. 74-75).



FIGURA 5 – *A Sagração da Primavera VN*

Minutagem: 1- 00:03:32; 2- 00:03:40; 3- 00:04:02; 4- 00:04:23/00:05:12

Na sequência do vídeo do espetáculo, os homens paralisam seus movimentos. No canto direito da tela, no fundo do palco, entra em cena, dançando, um grupo de mulheres intercalando, nas formações, fileiras e círculos até se posicionarem no canto esquerdo no fundo do palco. Enquanto isso o grupos de mulheres estáticas agachadas no chão, se levantam e dançam num deslocamento em diagonal passando pelo centro do palco em direção ao grupo de mulheres que acabou de entrar em cena. Ao se juntarem, organizam-se numa formação de uma única fileira em movimentos executados em uníssono. A cor do vestido desses dois grupos de mulheres que se juntam é vermelha.

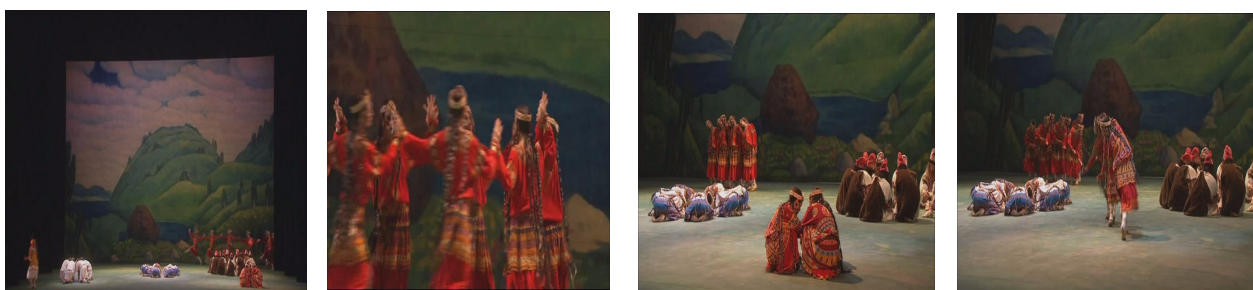


FIGURA 6 – *A Sagração da Primavera VN*

Minutagem: 1- 00:05:15; 2- 00:05:21; 3- 00:05:28; 4- 00:05:39

A anciã sai de cena e o grupo de mulheres que permanecia agachado desde o início da cena inicia sua movimentação se deslocando para o canto esquerdo da tela, isto é, para o fundo do palco. Este grupo está de vestido de branco e azul. Concomitantemente todos os personagens

em cena dançam divididos em dois programas de movimentação distintos: enquanto basicamente os homens saltitam, as mulheres giram. Na sequência todos realizam movimentos em uníssono se deslocando em um “vai e vem” na dimensão topológica com os formantes *englobante vs. englobado*. Na música há um destaque percussivo em concomitância a uma gesticulação de braços em *peso-firme* dos homens.

Assim, no PE das figuras 6 e 7, as dimensões coreográfica, gestual, topológica, eidética, cromática e suas homologações correspondentes no PC correspondem às mesmas da fig. 4. Em relação às dimensões cinética e proxêmica, os respectivos formantes *parcial vs. geral* e *simétrico vs. assimétrico* são homologados no PC às categorias *isolado vs. ampliado* e *identidade vs. alteridade*.



FIGURA 7 – A Sagração da Primavera VN  
Minutagem: 1- 00:05:50; 2- 00:05:56; 3- 00:06:03; 4- 00:06:11

Os grupos continuam a dança cruzando o palco da direita para a esquerda e vice-versa. Os grupos de homens se movimentam pautados principalmente na intensidade (tônica) percussiva da orquestra e acompanhamento de instrumentos de altura mais grave com uma movimentação de *peso-firme* e com os punhos fechados para cima, enquanto as mulheres têm uma movimentação em peso-leve ao som de instrumentos de altura mais aguda. A dança é executada em uníssono entre o próprio grupo, mas em relação aos outros grupos sua execução é um contraste simultâneo<sup>59</sup>. Os personagens masculinos exibem sua força em contraponto à aparente fragilidade das personagens femininas. Como em um jogo, as mulheres correm de um lado para outro até que se formam alguns pares de casais entre mulheres e homens.

<sup>59</sup> Dança em *contraste simultâneo* é a execução ao mesmo tempo de movimentos diferentes por um grupo de bailarinos. Faz parte dos conceitos que compõem as Direções Estruturais da Forma Coreográfica (COIMBRA, 2003, p. 73).

Na dança desses pares, os homens erguem as mulheres do solo de várias maneiras, numa gestualidade correlacionada no PE aos formantes *peso-firme vs. peso-leve* e aos termos *passivo vs. ativo* no PC, associados à categoria *masculino vs. feminino* denotando os papéis sociais do grupo e a superioridade masculina fé força sobre o feminino. Até aqui a música é rápida e sincopada apresentando um andamento acelerado de intensidade tônica.

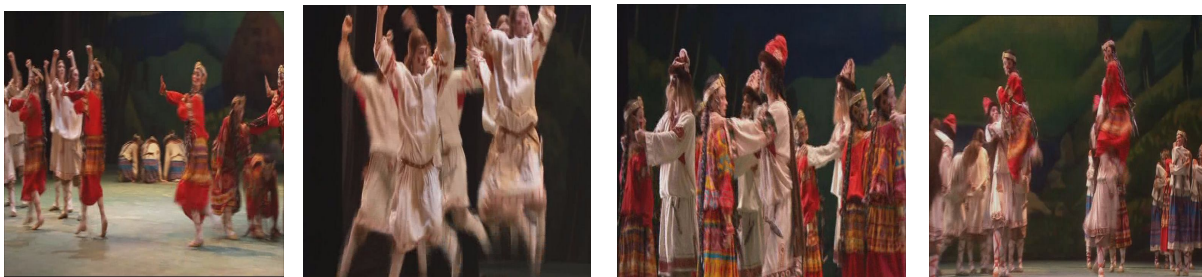


FIGURA 8 – A Sagração da Primavera VN

Minutagem: 1- 00:06:31; 2- 00:06:34; 3- 00:07:06; 4- 00:07:35

Na final dessa sequência, numa dança em pares (homens e mulheres), a cadência (progressão de acordes e pequenos intervalos) e a altura da melodia apresentam uma desaceleração e uma atonificação na intensidade. Um novo grupo diferenciado de mulheres (figurino de base branca com bordados em tons avermelhados e violáceos) que trazem as cabeças cobertas com uma touca entra em cena dançando em trios nas formações de fileiras se juntando a mais dois trios de mulheres enquanto os homens saem pelas coxias. Ficam em cena três grupos distintos de mulheres. Em seguida, os grupos de homens retornam à cena numa movimentação marcada pelo contraste visual entre seus movimentos bruscos em *peso-firme* e os movimentos graciosos das mulheres em *peso-leve*.

Nessa parte da coreografia, no PE os formantes *mulher vs. homem* homologam no PC com as categorias semânticas *passivo vs. ativo*. Assim, no PE das figuras 8 e 9, as dimensões coreográfica, eidética e cromática e suas homologações correspondentes no PC são as mesmas da fig. 4. Em relação às dimensões gestual, topológica, cinética e proxêmica os respectivos formantes *peso-leve vs. peso-firme* e *central vs. periférico, aproximação vs. distanciamento*

estão homologados no PC às categorias *passivo vs. ativo*, *concentrado vs. difuso*, *fechado vs. aberto*.

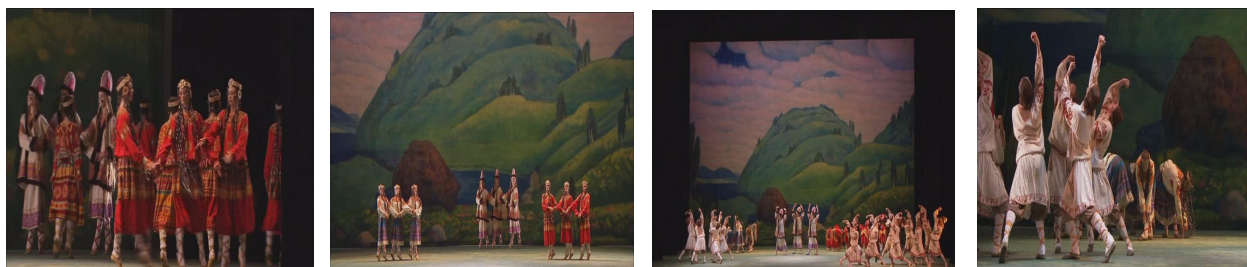


FIGURA 9 – A *Sagração da Primavera* VN

Minutagem: 1- 00:07:59; 2- 00:08:17; 3- 00:10:09; 4- 00:10:15

Novamente, há na orquestra, uma aceleração no andamento e tonificação da intensidade por meio dos timbres dos instrumentos de sopro, cordas e metais em altura aguda e dissonâncias que dominam sonoramente essa parte da coreografia. Todos os personagens em cena, dançam em uníssono nas formações predominantes entre duplas e trios. De repente há uma desaceleração no andamento (parada), orientada por instrumentos de sopro, enquanto os personagens desfazem suas formações e os trios de personagens femininas diferenciadas principalmente pelas toucas na cabeça, saem de cena em fileira pelo lado direito da tela. Mantêm-se no PE os mesmos formantes com as mesmas homologações no PC da fig. 8-9.



FIGURA 10 – A *Sagração da Primavera* VN

Minutagem: 1- 00:10:55; 2- 00:10:59; 3- 00:11:04; 4- 00:11:33

Na sequência, novamente há na orquestra, uma aceleração no andamento e um aumento da intensidade sonora (tonicidade) com instrumentos de alturas graves e percussão em ritmo energético e variado (parada da parada). Os homens se dividem em duplas preenchendo o espaço cênico e gestualmente parecem desafiar-se para uma luta (ou jogos). O grupo de mulheres está subdividido em trios e duplas, enquanto umas dançam entre os pares em luta outras se deitam no chão (como se assistissem à cena). Mantêm-se no PE os mesmos formantes com as mesmas homologações no PC da fig. 8-9 e 10.

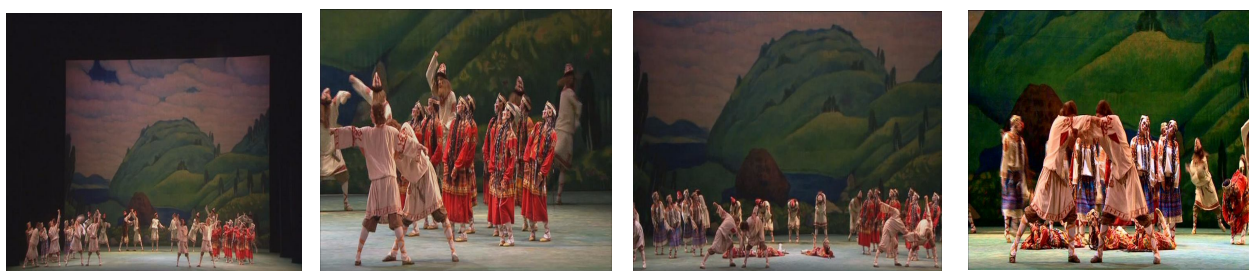


FIGURA 11– *A Sagração da Primavera* VN  
Minutagem: 1- 00:11:44; 2- 00:11:49; 3- 00:12:01; 4- 00:12:09

Após essa movimentação, todos (homens e mulheres) seguem para uma dança entre os grupos e entre si que varia com dinamicidade a ocupação do espaço cênico em organizações de pequenos e grandes círculos, fileiras e colunas. Progressivamente todos os personagens em cena se envolvem numa alegre e descontraída dança com palmas e várias formações na dimensão eidética *círculos e fileiras e circular vs. retilíneo*. Cineticamente algumas tomadas de imagem são realizadas de cima mostrando o coletivo da coreografia de maneira diferenciada de um espetáculo assistido presencialmente no teatro.

Nessa perspectiva, o espetáculo mediado pela tela da TV ou computador proporciona uma outra experiência particular passada ao público. Assim, temos a dimensão no PE os mesmos formantes no PE em homologação às categorias no PC. A ênfase está sobre a dimensão cinética *aproximação vs. distanciamento e parcial vs. geral*, na dimensão topológica *central vs. periférico* vistas por ângulos diferentes da imagem correlacionados às categorias semânticas *aberto vs. fechado, isolado vs. ampliado e concentrado vs. difuso* no PC.

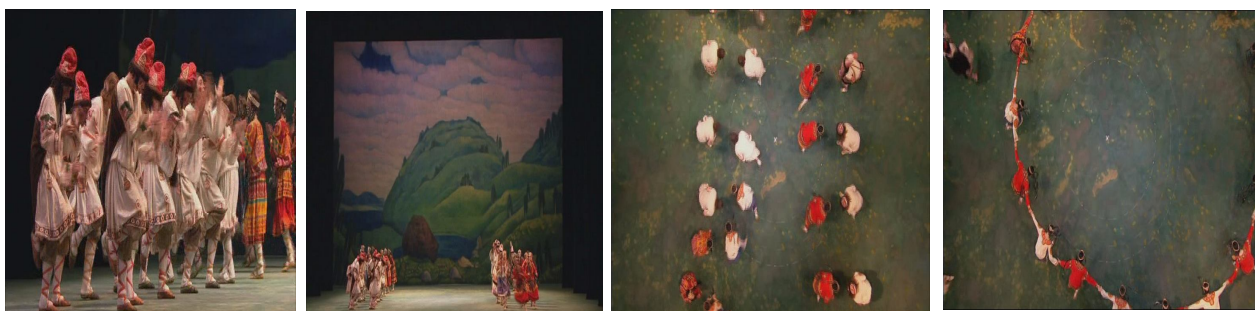


FIGURA 12 – A Sagração da Primavera VN  
 Minutagem: 1- 00:12:41; 2- 00:11:43; 3- 00:12:48; 4- 00:13:14

Parada e parada da parada. A cena é interrompida com um pesado *ostinato* (repetição insistente de um elemento e da frase musical) na tuba e ocorre a entrada de um personagem vestido de branco, de longa barba e longos cabelos brancos figurativizando um ancião, trazido por um grupo de outros anciãos. Essa entrada quebra o clima de descontração (parada). Todo o grupo permanece estático, posicionado em um único grande círculo, enquanto o ancião caminha pausadamente até o centro deste círculo. Ao se posicionar, o grupo, em movimentos *motores* (movimentos sem deslocamento no espaço), começa a se debater - homens e mulheres, cada um a sua maneira, como se não tivessem controle sobre seus movimentos. Enquanto isso, o ancião fixa seus olhos para o alto (para cima).

A música desacelera no andamento, ocorre uma pausa e todos ficam estáticos. O ancião solista, apoiado pelos outros anciãos, ajoelha-se vagorosamente diante dos olhos atentos de todo o grupo e beija o solo sob uma quase ausência de música. Nesse mesmo clima, o ancião solista, com a ajuda dos outros anciãos, se coloca novamente em pé. A dimensão cinética nesta cena, através do recurso cinético do *zoom*, aproxima a imagem na tela possibilitando a visualização da expressão facial ampliada pela maquiagem do ancião solista. Assim, no PE, as dimensões coreográfica (*uniforme vs. multiforme* e *motor vs. locomotor*), gestualidade (*circularidade vs. linearidade, direta vs. sinuosa*), topológico (*englobante vs. englobado*), eidética (*circular vs. retilíneo*), cromático (*figurinos branco vs. colorido*), cinético (*aproximação vs. distanciamento*) e proxêmica (*grupo vs. solo*), homologam, receptivamente, no PC as categorias *unidade vs. multiplicidade* e *passivo vs. ativo, contínuo vs. descontínuo, objetivo vs. aleatório, identidade vs. alteridade, centrado vs. direcionado, frio vs. quente,*

*fechado vs. aberto e identidade vs. alteridade.*



FIGURA 13 – *A Sagração da Primavera VN*

Minutagem: 1- 00:13:34; 2- 00:13:46; 3- 00:14:00; 4- 00:14:24

Sob o aumento progressivo do volume sonoro e da aceleração rítmica, tanto da percussão como dos metais da orquestra, o grupo sai da forma circular e inicia uma dança frenética e acelerada entre corridas, saltos, saltitos e giros, ocupando o espaço cênico em todas as direções (frente, atrás, direita, esquerda e nas diagonais) e na dimensão de altura (nível alto, médio e baixo)<sup>60</sup> Subdivididos entre solos, duplas, trios e quartetos, todos executam movimentos entre uníssono ou contraste simultâneo, golpeando o solo com os pés. Os personagens dançam, aparentemente de maneira improvisada, enquanto o ancião de longas barbas brancas permanece no centro do palco. Seu olhar se direciona insistentemente para o alto.

A cena termina com o grupo de homens e mulheres formando um círculo compacto em volta do ancião que permanece no centro do palco em aparente estado de transe. Homens e mulheres seguem nessa formação movimentando o braço e punho fechado direito socando o ar para cima. Em seguida, o grupo, em pé com os braços erguidos acima da cabeça em gestualidade de ovação, fecha o círculo. A música cessa e as luzes se apagam. Temos aqui a

---

<sup>60</sup> A ocupação do espaço cênico na perspectiva da direção (frente, trás, direita, esquerda e diagonais) e da altura (nível alto, médio e baixo) são categorias para análise e composição coreográfica baseadas na maneira como o corpo e os movimentos corporais ocupam e se posicionam no espaço (COIMBRA, 2003, p. 65). Nessa perspectiva o espaço cênico e o espaço de dança na tela podem ser subdivididos na dimensão de profundidade (*frente vs. atrás*), na dimensão de largura (*lado direito vs. lado esquerdo*), na dimensão da altura (*alto vs. baixo*). Além disso, ainda podemos pensar nas gradações entre essas grandezas, por exemplo, na dimensão da largura temos as diagonais e na dimensão da altura temos o nível médio como gradação intermediária que são os movimentos em “agachamento” que estão entre os movimentos no nível baixo (representados por movimentações deitadas ou de joelhos no chão) e os movimentos executados em nível alto, que correspondem a movimentos nas pontas dos pés em saltitos e saltos no ar.

*parada* da primeira parte do espetáculo.

No PE a dimensão coreográfica (*uniforme vs. multiforme* e *motor vs. locomotor*), gestualidade (*circularidade vs. linearidade, direta vs. sinuosa*) topológica nos formantes (*englobante vs. englobado*), eidética (*circular vs. retilíneo* e *vertical vs. horizontal*), cromáticos (*figurinos branco vs. colorido*), cinético (*aproximação vs. distanciamento*), a dimensão proxêmica nos formantes *solo vs. grupo* sobredeterminam respectivamente as categorias semânticas no PC e homologam respectivamente no PC as categorias *unidade vs. multiplicidade* e *passivo vs. ativo, contínuo vs. descontínuo* e *objetivo vs. aleatório, identidades vs. alteridade, centrado vs. direcionado* e *vida vs. morte, frio vs. quente, fechado vs. aberto* e novamente *identidade vs. alteridade*.

Nessa sequência, mais uma vez, algumas imagens são direcionadas por uma câmera por cima mostrando o coletivo da coreografia na dimensão no PE na dimensão cinética *parcial vs. geral*, correlacionada às categorias semânticas *isolado vs. geral vs. fechado* no PC. Parada.



FIGURA 14 – *A Sagração da Primavera* VN  
Minutagem: 1- 00:14:54; 2- 00:15:04; 3- 00:15:06; 4- 00:15:42

A retomada do texto (*parada da parada - música*) se dá lentamente em meio à pouquíssima luz. Enquanto a imagem desliza sobre as bancadas do teatro para o canto direito da tela, ouve-se a orquestra iniciando a execução da música em timbres suaves e uma sonoridade tratada de modo muito próximo à estética musical impressionista. Cineticamente, o movimento da imagem para a direita estaciona na figura do maestro regendo a orquestra à sua frente.

Novamente, em cena a orquestra, em quase total escuridão (cada músico tem apenas uma pequena luminária com um facho de luz sobre sua partitura). Na frente do palco, uma grande tela exposta no lugar da cortina figurativiza, novamente, um ambiente campesino. No lado esquerdo da tela, está inserida a imagem de uma pessoa encapuzada por uma capa, voltados para centro da tela, segurando um arco com uma flecha. No lado direito da mesma tela, está a imagem de três pessoas também encapuzadas, porém, com uma capa com a aparência de animais com chifres parecidos com alces também voltados para o centro da tela. Em todas as figuras pintadas não se vêem e não é possível identificar os rostos.

Diferentemente da introdução da primeira parte do espetáculo, no PE a intensidade sonora agora é átona e o ritmo é mais lento (andamento desacelerado). A dimensão cromática nos formantes *luz vs. sombra* e *claro vs. escuro* junto à dimensão topológica *alto vs. baixo* e *cercante vs. cercado*, no PC se correlacionam com as categorias cromáticas *aberto vs. fechado*; e topológicas *identidade vs. alteridade*. Essas categorias aliadas à figurativização construída no enunciado e a ancoragem no tema “*sagração*” inscrito no início do vídeo do espetáculo, apontam para um provável percurso temático-figurativo místico. Para as outras dimensões no PE: cinético (*aproximação vs. distanciamento*) e proxêmica (*grupo vs. solo*), homologam respectivamente no PC às categorias *fechado vs. aberto* e *identidade vs. alteridade*. Nessa cena não há dança.



FIGURA 15 – *A Sagração da Primavera VN*  
Minutagem: 1- 00:15:58; 2- 00:16:17; 3- 00:17:55; 4- 00:18:17

Em cena, há uma relativa desaceleração do andamento da orquestra (ritmo mais lento e timbres suaves entre violinos e flautas) da introdução. A cortina (temática) abre-se de baixo para cima, revelando um novo cenário pintado em uma grande tela fixada no fundo do palco, ancorando a cena ao meio campesino, mas representando um ambiente noturno. Ainda nessa tela, há duas figuras “fantasmagóricas” pintadas que parecem levitar no ar sobre as personagens já posicionadas no palco. Em cena, há doze mulheres estáticas, posicionadas em forma de círculo sob o foco de uma iluminação clara no centro do palco também na forma circular. As personagens estão com as costas voltadas para dentro do círculo e os rostos para fora. A dança é reiniciada ao som de violinos em timbres mais agudos (parada as parada da coreografia).

O *zoom* (dimensão cinética) realizado na filmagem pela aproximação abrupta da imagem na tela, destaca ainda mais a maquiagem, a expressão facial, a expressão corporal (contração abdominal) e a movimentação em uníssono no sentido anti-horário da formação circular do grupo de bailarinas. Na dança, as mulheres realizam jogos coreográficos formando círculos dentro de círculos, saindo e entrando entre estes círculos que são demarcados por um canhão de luz projetado no palco (a partir do teto e coxias) e, por um grande círculo desenhado no piso. Essa sequência coreográfica é realizada gestualmente por meio de pequenos e grandes passos em caminhadas, saltitos, giros, voltas e contrações abdominais.

No PE, nos formantes das dimensões coreográficas (*uniforme vs. multiforme, motor vs. locomotor*), gestualidade (*circularidade vs. linearidade, peso-leve vs. peso-firme*) topológicas (*central vs. periférico*), eidética (*circular vs. retilíneo*), cromático (*claro vs. escuro*), cinética (*aproximação vs. distanciamento e parcial vs. geral*), proxêmica (*simetria vs. assimetria e grupo vs. solo*) correlacionam-se na sobredeterminação do PC, às categorias semânticas *unidade vs. multiplicidade e passivo vs. ativo; contínuo vs. descontínuo e leveza vs. firmeza, concentrado vs. difuso, centrado vs. direcionado, presença vs. ausência, fechado vs. aberto e isolado vs. ampliado, identidade vs. alteridade*. A missividade é marcante, nessa passagem do espetáculo, por meio das paradas remissivas e das continuidades emissivas, que correlacionam ritmicamente à categoria *descontinuidade vs. continuidade*.



FIGURA 16 – A Sagração da Primavera VN

Minutagem: 1- 00:19:48; 2- 00:19:54; 3- 00:20:45; 4- 00:21:34

Durante a coreografia, a mesma personagem feminina “cai” da formação circular indo para o chão (nível baixo) duas vezes. Essas quedas são destacadas pelo *zoom* (aproximação da imagem) e pela aceleração do ritmo e andamento da orquestra, da intensificação tônica e variação do timbre dos instrumentos. Na primeira queda, há uma pequena pausa (parada) na partitura, que é retomada concomitantemente com a volta da personagem para a formação circular. Já na segunda queda, há uma acentuada aceleração no andamento e tonificação da intensidade sonora. Há uma alteração drástica no enredo coreográfico em que a personagem que caiu do círculo é “empurrada” pelas outras personagens para o centro do círculo permanecendo ali em pé e estática enquanto as outras bailarinas dançam “intensamente” ao seu redor. Estas personagens usam vestidos brancos bordados de vermelho e sobre as longas tranças, trazem tiaras figurativizando, segundo o folclore russo, mulheres jovens e virgens.

A relação semissimbólica entre o PE e o PC tem nas dimensões coreográfica (*uniforme vs. multiforme* e *motor vs. locomotor*), gestualidade (*circularidade vs. linearidade*), topológico (*englobante vs. englobado*), eidética (*circular vs. retilíneo, vertical vs. horizontal*), cromáticos (*figurinos branco vs. vermelho e iluminação clara vs. escura*), cinético (*aproximação vs. distanciamento* e *inteiro vs. fracionado*) e proxêmica (*grupo vs. solo* e *simetria vs. assimetria*), homologação com as categorias *unidade vs. multiplicidade* e *passivo vs. ativo, contínuo vs. descontínuo, identidade vs. alteridade, centrado vs. direcionado, frio vs. quente, fechado vs. aberto* e *isolado vs. ampliado, identidade vs. alteridade* e *equilíbrio vs. desequilíbrio*.



FIGURA 17 - A *Sagração da Primavera* VN  
 Minutagem: 1- 00:22:19; 2- 00:22:37; 3- 00:22:59; 4- 00:23:15

Na sequência coreográfica, a música muda sua cadência quase saturando na aceleração do ritmo e na tonificação da intensidade sonora. Há um acentuado aumento na altura aliada à variação de timbres que exploram a forte característica dissonante da partitura musical da obra. Nessa passagem as personagens cercam a bailarina solista e alternam sua movimentação vigorosa entre saltos, saltitos e giros, ocupando o espaço nos níveis alto, médio e baixo (saltos, agachamentos e movimentos executados no chão), enquanto a solista imóvel permanece em pé, estática. Algumas imagens dessa sequência são tomadas de cima, mostrando, mais uma vez, o coletivo da coreografia de maneira diferenciada: parada da solista e continuação do grupo de mulheres.

No PE, a dimensão cinética nos formantes *aproximação vs. distanciamento* mantém-se correlacionada à categoria *aberto vs. fechado* no PC. A movimentação das bailarinas ao redor da personagem estática, no centro do círculo, incide cada vez mais sobre a semantização do discurso que, determinado pela relação semissimbólica entre a dimensão plástica topológica planar *englobante vs. englobado* homologa a categoria semântica de base *identidade vs. alteridade*. Nas outras dimensões, seus formantes e suas respectivas homologações no PC são os mesmos da Fig. 17.

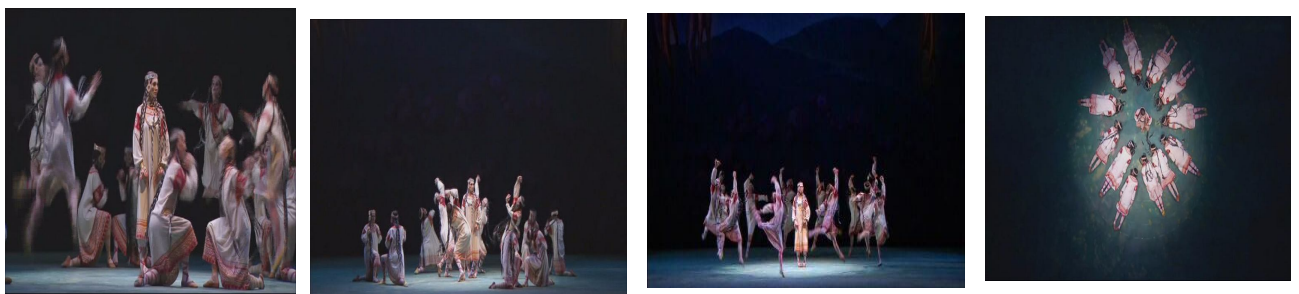


FIGURA 18- A *Sagração da Primavera* VN  
 Minutagem: 1- 00:23:22; 2- 00:23:29; 3- 00:24:21; 4- 00:24:50

Segue-se uma acentuada tonificação na intensidade dos metais e da percussão que altera determinadamente o caráter musical. Enquanto isso, a solista permanece paralisada dentro do foco circular de luz e em volta dela as outras personagens dançam em círculos, numa movimentação caracterizada por gesticulações dos braços em *peso-firme*, em giros, voltas e quedas no chão. Mantém-se no PE os mesmos formantes com as mesmas homologações no PC das categorias semânticas da Fig. 18.

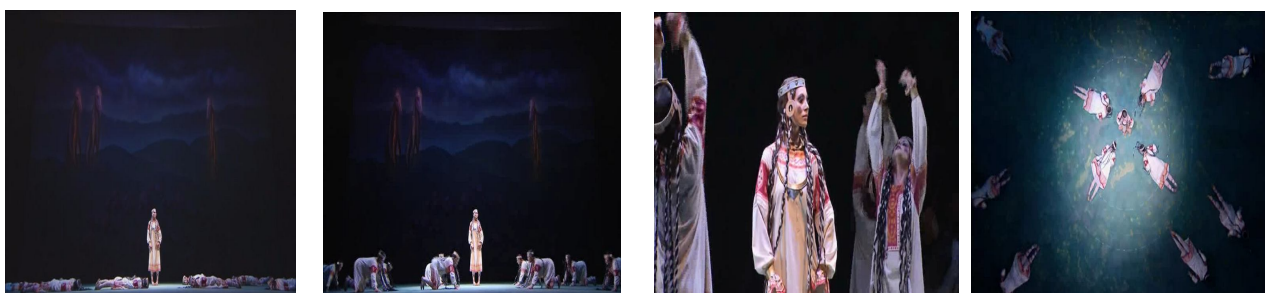


FIGURA 19 – *A Sagração da Primavera VN*  
Minutagem: 1- 00:25:03; 2- 00:25:19; 3- 00:25:28; 4- 00:25:32

O andamento rítmico novamente sofre uma moderada desaceleração com a mudança de instrumentos musicais e pela cadência sonora em *ostinato*. Entram em cena pelo fundo do palco, personagens que vestem escuras peles de animais desfilando e cruzando em diagonais pelas costas da solista que permanece no foco circular de luz clara. Nesse trajeto, ao passar por ela, tais personagens se curvam como num ato de reverência. Tanto a solista como o grupo de mulheres em cena permanecem estáticas. Aos poucos os personagens masculinos se juntam aos personagens encapuzados e anciãos (personagens de cabelos e barbas grisalhas), dançando em uníssono, numa espécie de procissão em volta da solista que permanece imóvel. Os personagens encapuzados se posicionam no fundo do palco, enquanto os anciãos em dois grupos distintos, dançam, em formas circulares, um grupo de cada lado da solista. Subitamente, há um aumento muito acentuado no volume da música, aliado à entrada abrupta dos metais.

Coreograficamente, os anciãos, posicionados no fundo do palco, avançam para frente em uníssono numa espécie de marcha executada no nível médio, em direção à solista ainda inerte,

formando novamente um círculo em volta dela. Na sequência, os anciãos também entram no círculo. Logo depois, os outros personagens (homens e mulheres) se aproximam integrando o mesmo círculo. Depois se formam dois círculos (um dentro do outro) que se movimentam em sentido horário, em volta da solista.

Assim, no PE os formantes *uniforme vs. multiforme* e *motor vs. locomotor* (coreográfico), *central vs. periférico*, *intercalante vs. intercalado* e *englobante vs. englobado* (topológicos), *circularidade vs. linearidade* e *peso leve vs. peso-firme* (gestuais), formações em *círculos vs. formações em fileiras (eidéticas)*, *claro vs. escuro* e *branco vs. cor* (cromático), *solo vs. grupo* (proxêmico), *aproximação vs. distanciamento* e *parcial vs. geral (cinética)* se correlacionam no geral com o PC nas categorias *unidade vs. multiplicidade* e *passivo vs. ativo*, *identidade vs. alteridade*, *contínuo vs. descontínuo* e *ativo vs. passivo*, *presença vs. ausência* e *frio vs. quente* e finalmente as categorias *fechado vs. aberto* e *isolado vs. ampliado*.



FIGURA 20 – *A Sagração da Primavera* VN

Minutagem: 1- 00:25:50; 2- 00:26:55; 3- 00:28:08; 4- 00:28:40

Finalmente, as luzes em cena apagam-se, permanecendo apenas um foco circular de canhão de luz muito clara no centro do palco, destacando a solista do todo. É a última cena e o ápice do espetáculo. A música assume uma vitalidade rítmica se distinguindo do todo da obra. Em desaceleração os homens e as mulheres saem de cena na qual permanece apenas a solista no centro de um círculo formado pelos anciãos e os encapuzados. Subitamente, instrumentos de cordas interrompem o andamento rítmico e o caráter expressivo musical tonifica a densidade da música. Parada e continuação da continuação.

Sob a aproximação da imagem em *zoom*, a solista inicia uma dança frenética que passa por

aceleração e desaceleração no andamento rítmico, de tonicidade entre tônica e átona em meio a gesticulações, saltos e giros. A parada do grupo de mulheres intensifica a parada da solista. No PE a ênfase está nas dimensões cinética com os formantes *aproximação vs. distanciamento*, na dimensão topológica com os formantes *central vs. periférico* e *englobante vs. englobado* que se correlacionam com o PC nas categorias *concentrado vs. difuso* e *identidade vs. alteridade*.



FIGURA 21 – *A Sagração da Primavera VN*  
Minutagem: 1- 00:29:09; 2- 00:29:12; 3- 00:29:13; 4- 00:29:18

Sob a aproximação do *zoom*, na sequência coreográfica, entre contorções com as pernas fletidas, em meio a giros, saltitos, saltos e tremores nos joelhos e percussão corporal (batidas nos joelhos), estendendo os braços para os anciãos e os encapuzados que permanecem na formação circular à sua volta, a solista parece dizer “estou com medo” inclusive com sua expressão facial. Na dimensão cinética, os formantes *aproximação vs. distanciamento* são homologados no PC com a categoria *fechado vs. aberto*. A ênfase dessa cena se posiciona sobre a solista que dança no centro do palco, em meio ao círculo formado pela iluminação e do círculo formado pelos personagens masculinos à sua volta. Em linhas gerais, as mesmas características no semissimbolismo entre o PE e o PC são as mesmas da *Fig. 22*.



FIGURA 22 – *A Sagração da Primavera VN*  
 Minutagem: 1- 00:29:56; 2- 00:30:12; 3- 00:30:32; 4- 00:31:05

As expressões faciais e gestuais favorecidas pelo efeito cinético do *zoom* mostram uma mulher de expressão concentrada. A solista lança-se ao solo várias vezes e, reerguendo-se, retoma sua movimentação. Acelera seus movimentos até o paroxismo, seguindo os ritmos irregulares de música, os quais se aceleram, inapelavelmente, em direção a um clímax no qual ela desfalece derradeiramente e cai no chão. As dimensões topológica, cinética, cromática, gestual e coreográfica nessa cena permanecem as mesmas. Na dimensão eidética os formantes *verticalidade vs. horizontalidade* homologam no PC a categoria *vida vs. morte*.



FIGURA 23 – *A Sagração da Primavera VN*  
 Minutagem: 1- 00:31:45; 2- 00:31:49; 3- 00:32:13; 4- 00:32:26

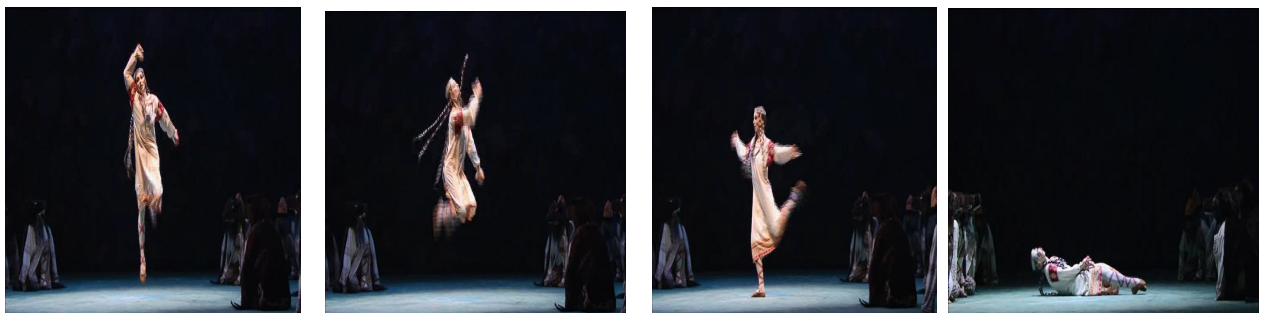


FIGURA 24 – *A Sagração da Primavera VN*  
 Minutagem: 5- 00:33:04; 6- 00:33:05; 7- 00:33:26; 8- 00:33:50

De joelhos, perante os anciãos no círculo ritual, os personagens encapuzados aproximam-se e levantam nos próprios braços, acima de suas cabeças, como uma espécie de oferenda, o corpo da solista desfalecida. Nos últimos acordes musicais, os homens e os anciãos em um pulo se agacham em volta e aos pés dos encapuzados. A solista com último suspiro, solta os braços ao longo do corpo. As dimensões topológica, eidética, cinética, proxêmica, cromática, gestual e coreográfica, nessa cena, permanecem as mesmas. Na tela-cenário, uma iluminação rosácea surge no contorno das montanhas. A orquestra se cala e antes que as luzes de cena se apaguem, um rápido *zoom* aproxima na tela a imagem da solista elevada nos braços (topológico: *baixo vs. alto*) dos personagens encapuzados numa expressão corporal que indica completo desfalecimento: Termina o vídeo (parada da continuação).

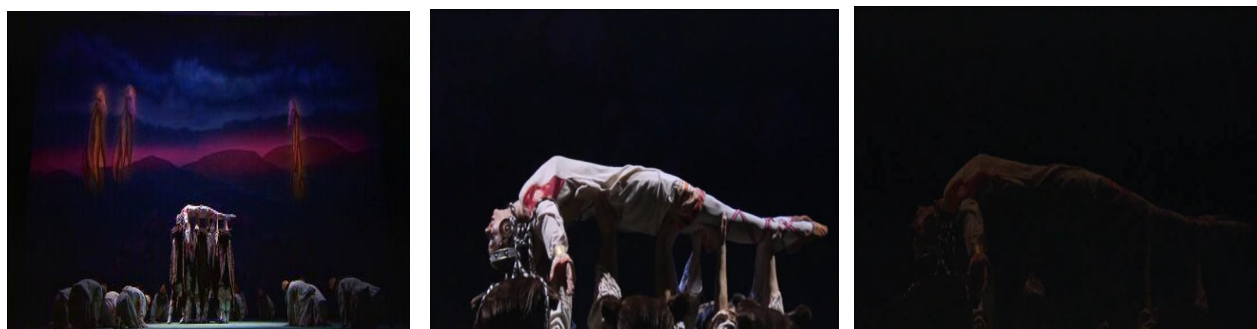


FIGURA 25 – *A Sagração da Primavera* VN  
Minutagem: 1- 00:33:04 2- 00:33:58; 3- 00:33:59

Nestas últimas cenas de *A Sagração da Primavera* de VN, a música é densa, tônica e acelerada. No PE da coreografia temos a intensificação mais pontual da dimensão cinética nos formantes *aproximação vs. distanciamento*; na dimensão proxêmica, os formantes *grupo vs. solo*; na dimensão topológica, os formantes *englobante vs. englobado*; na dimensão eidética, os formantes *circular vs. retilíneo*; na dimensão cromática, com os formantes *claro vs. escuro* homologados semanticamente ao PC nas categorias *fechado vs. aberto*, *identidade vs. alteridade*; *presença vs. ausência*.

O sincretismo e as categorias no PE junto ao percurso de figurativização do enunciado num processo de euforização sugerem uma tematização do ritualístico intensificado pela marca da

“circularidade”, praticamente em todas as cenas correlacionadas nas dimensões topológica, eidética, proxêmica, gestual, coreográfica, cinética e até na cromática, por meio das delimitações circulares de luz projetada no piso do palco. Portanto, a evidência de uma *circularidade euforizante* presente em todas as cenas, faz dessa “marca” o objeto de valor (Ov) do texto, semantizado como o simulacro de um *ritual místico*.

Na cadeia desses estados, a solista (sujeito de fazer) é manipulada pelo corpo-expressivo dos actantes em cena, isto é, do coletivo de personagens em cena (homens, mulheres, anciãos e encapuzados), do cenário, da música e da luz. Tudo em cena é persuasivo para a modalização tendo em vista a assinatura do contrato (de veridicção) para a conjunção entre a mulher (S) e o objeto ritual (Ov).

### 3.2.2 *A Sagração da Primavera de Pina Bausch*

Em cena, após um breve *blackout* (ausência de iluminação cênica), surge em *fade-in* (recurso para clarear gradualmente a imagem), na tela e em *zoom* fechado, uma bailarina deitada de braços em um tecido vermelho, movimentando lentamente em *peso-leve* a cabeça e seu tronco. Logo incia-se a música em andamento lento e intensidade átona, enquanto o *zoom* é aberto expondo todo o corpo da mulher deitada sobre o tecido vermelho na terra. Sobre a mulher, um fecho de luz clara distingue-a de um todo em sombras.

No PE a dimensão cromática *claro vs. escuro* e a dimensão cinética nos formantes *aproximação vs. distanciamento* homologam no PC as categorias *quente vs. frio* e *presença vs. ausência*. Em relação às dimensões coreográfica (*motor vs. locomotor*), gestualidade (*circularidade vs. linearidade, direta vs. sinuosa*), topológico (*englobante vs. englobado*), eidética (*circular vs. retilíneo*), cromático (*figurinos branco vs. colorido*), cinético (*aproximação vs. distanciamento*) e proxêmica (*solo vs. grupo*), estas homologam respectivamente no PC as categorias *unidade vs. multiplicidade* e *passivo vs. ativo, contínuo vs. descontínuo, objetivo vs. aleatório, identidades vs. alteridade, centrado vs. direcionado*,

*frio vs. quente, fechado vs. aberto e identidade vs. alteridade.*



FIGURA 26 – *A Sagração da Primavera* PB  
Minutagem: 1- 00:34:14 2- 00:34:25; 3- 00:34:39; 4- 00:34:45

Logo, entra outra mulher pela lateral direita da tela, correndo em diagonal sob outro fecho de luz clara. Ela passa pela mulher deitada, estaciona, agacha em contração abdominal em nível médio. Lentamente ao voltar à posição em pé, essa bailarina levanta seu vestido até o rosto, expondo seu corpo até pouco acima da cintura, o que remete no PE, aos formantes *nu vs. vestido* homologando as categorias *natureza vs. cultura*.

Permanecem no PE a dimensão cromática *claro vs. escuro* e a dimensão cinética nos formantes *aproximação vs. distanciamento* que se homologam no PC as categorias *quente vs. frio* e *presença vs. ausência*. As dimensões coreográfica, gestual, topológica, eidética e proxêmica com seus formantes e homologações no PC praticamente são as mesmas da Fig 25. A diferença está no crescimento do espetáculo em relação ao preenchimento do espaço cênico com a presença de mais uma personagem feminina.



FIGURA 27 – *A Sagração da Primavera* PB  
Minutagem: 1- 00:34:45 2- 00:34:50; 3- 00:34:51; 4- 00:34:55

Em seguida outras personagens femininas vão entrando em cena pelas diagonais, numa sequência coreográfica executada alternadamente entre contrastes simultâneos e em *cânon*s, nos níveis alto, médio e baixo. O andamento e a intensidade da música se desenvolvem em aceleração e aumento da tonicidade. A movimentação coreográfica acompanha a cadência da música que é delineada por giros, saltos, saltitos, corridas, caminhadas, além de pequenos e grandes agachamentos. Depois, esse grupo em cena se distribui no espaço entre duplas, trios e solos executando movimentos entre uníssono, contraste simultâneo e *cânon*.

Até aqui, no PE da coreografia, toda a gestualidade é marcada pela *circularidade* vs. *linearidade* entre movimentos de *peso-leve* e *peso-firme* numa crescente dinâmica entre aceleração no andamento e aumento na tonicidade. Na dimensão cromática, os formantes são *claro* vs. *escuro*. Eideticamente, pela disposição do grupo no espaço, temos os formantes *circular* vs. *retilíneo*. A dimensão cinética é trabalhada nos formantes *aproximação* vs. *distanciamento* da imagem (*zoom*), entre deslocamento da imagem para a direita e esquerda acompanhando determinados movimentos das personagens. Esses formates se homologam no PC as categorias *fechado* vs. *aberto*, *opressão* vs. *libertação*, *presença* vs. *ausência* e *identidade* vs. *alteridade*.



FIGURA 28– *A Sagração da Primavera* PB

Minutagem: 1- 00:35:12 2- 00:35:29; 3- 00:35:47; 4- 00:36:11

A música desacelera radicalmente no andamento, na tonicidade e com um instrumento de timbre diferente em relação à cena anterior. Aos poucos, outros instrumentos de sopro de timbres diferenciados e mais agudos densificam a composição, acelerando-a ainda mais no andamento, na tonicidade, na dissonância e na escala da música. As mulheres nesta cena,

dançam freneticamente e repetidamente em *cânon*<sup>61</sup> em todas as direções, ao mesmo tempo e ocupando todo o espaço em volta da mulher com o tecido nas mãos. Nessa movimentação, a mulher que estava deitada sobre o tecido vermelho vai se levantando lentamente (agora com o tecido nas mãos). Na dimensão proxêmica, os formantes *grupo vs. solo* são as marcas, nessa cena da correlação no PC às categorias *identidade vs. alteridade*. A dimensão cinética acrescenta os formantes *parcial vs. geral* homologando no PC as categorias *isolado vs. ampliado*. As correlações semissimbólicas PE e PC são mantidas nesta cena.



FIGURA 29 – *A Sagração da Primavera* PB  
 Minutagem: 1- 00:37:14 2- 00:37:18; 3- 00:37:23; 4- 00:37:27

De repente, junto a uma aceleração abrupta no andamento da música, todas as bailarinas param subitamente olhando para a mulher em pé com o tecido vermelho nas mãos. A música novamente desacelera drasticamente o andamento e inicia-se um solo de fagote, enquanto a solista deixa o tecido cair no piso de terra. Em seguida, a música volta a acelerar progressivamente no andamento e em notas mais graves, enquanto a solista se reúne a esse grupo de mulheres, deslocando-se para o fundo do palco de onde todas, em uníssono, ficam a olhar para o tecido caído sobre a terra.

Em seguida, juntamente com uma mudança súbita de timbres (instrumentos de sopro para instrumentos de corda) em altura mais grave e em aceleração do andamento, as mulheres em uníssono numa formação grupal mais compacta, iniciam uma dança de gestualidade

61 Movimentos em *cânon*, na dança, estão associados à ideia de continuidade do mesmo movimento ou de movimentos diferentes, mas com a sobreposição de partes distintas em tempos distintos. Em dança essa estrutura produz uma rica “tapeçaria” de dança, na qual o traçado do movimento é o mesmo em diferentes grupos de dançarinos diferenciando, no entanto, no tempo e no início de cada frase de cada grupo. É uma sucessão de movimentos em tempos predeterminados. Por exemplo, em um grupo dividido em quatro subgrupos, o subgrupo 1 inicia o movimento no tempo 1; o subgrupo 2 no tempo 2; o subgrupo 3 no tempo 3; e o subgrupo 4 no tempo 4 (COIMBRA, 2003, p. 73).

executada repetidamente nas categorias *circularidade vs. linearidade* em *peso-firme vs. peso-leve*.

No PE, novas categorias na dimensão da gestualidade entram em cena: *contração vs. expansão* homologados à categoria *opressão vs. libertação*. Ceticamente a utilização do *zoom* aproxima a imagem da tela intensificando a imagem da expressão facial de esforço físico das personagens. Entre as mulheres, portanto a dimensão proxêmica *grupo vs. solo* continuam sendo as marcas de *A Sagração da Primavera* na correlação no PC na categoria *identidade vs. alteridade*. Como na versão coreografada por VN, há uma ênfase nos solos femininos embora em PB estes sejam mais alternáveis. As outras dimensões e seus formantes e suas correlações semissimbólicas no PC são praticamente mantidas nesta cena.

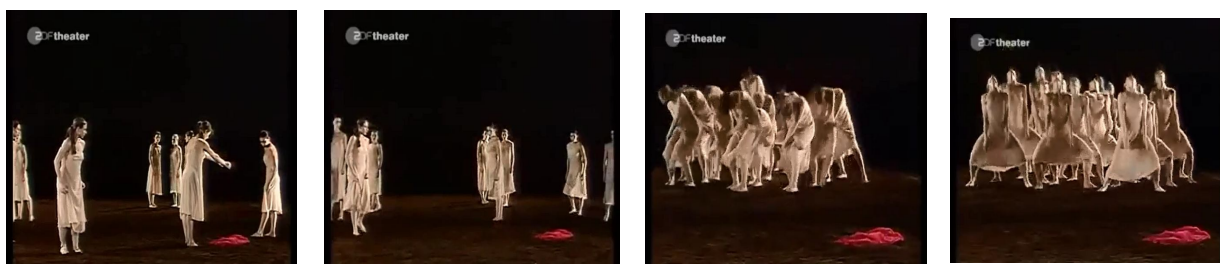


FIGURA 30 – *A Sagração da Primavera* PB  
Minutagem: 1- 00:37:39 2- 00:37:44; 3- 00:37:59; 4- 00:38:01

Na sequência, ao som de estridentes marcas sonoras no quadro de repetições da mesma gestualidade frenética, nas mesmas proporções eidéticas, topológicas e proxêmicas da cena anterior, várias solistas saem e voltam alternadamente, com movimentos em contraste simultâneo. Ao mesmo tempo em que a cadência da música é acelerada progressivamente, destaca-se em cena o tecido vermelho no chão e um grupo de mulheres que em uníssono realiza movimentos circulares (pernas e braços), entre contrações muito intensas de tronco (músculo reto-abdominal), lançamentos de pernas à frente ou ao lado do corpo e saltos, executando a mesma sequência coreográfica repetidamente.

No PE, na dimensão da gestualidade, as categorias *contração vs. extensão* junto à dimensão proxêmica com os formantes *grupo vs. solo* são correlatas no PC, às categorias semânticas

*opressão vs. libertação e identidade vs. alteridade* que são as marcas dessa cena.



FIGURA 31 – *A Sagração da Primavera* PB

Minutagem: 1- 00:38:23 2- 00:38:26; 3- 00:38:32; 4- 00:39:12

Parada e parada da parada: as movimentações das personagens femininas são interrompidas por mais uma mudança radical no andamento e na cadência da música. O caráter musical é notadamente alterado pela forte percussão que coincide com a entrada dos personagens masculinos no espaço cênico. A partir daí, a presença dos homens em cena altera e intensifica a composição visual do espaço trazendo no PE os formantes *mulher vs. homem*. Tanto a corporeidade, como a cor dos figurinos (branco *vs. preto*) revelam as categorias semânticas no PC *feminino vs. masculino*.

Assim, homens e mulheres preenchem todo o espaço em gestualidades semelhantes às das cenas anteriores: *circularidade vs. linearidade, contração vs. extensão, peso-leve vs. peso-firme*. A coreografia se desenvolve na dimensão proxêmica entre os formantes *grupo vs. solo*, enquanto uma das mulheres se agacha e pega o tecido vermelho nas mãos. No PC esses formantes estão homologados às categorias *opressão vs. libertação e identidade vs. alteridade*. Ao longo da coreografia no nível profundo, intensifica-se a categoria semântica de base *identidade vs. alteridade*.



FIGURA 32 – *A Sagração da Primavera* PB

Minutagem: 1- 00:39:23 2- 00:39:44; 3- 00:39:49; 4- 00:40:07

Em seguida, a movimentação pelo espaço se realiza numa gestualidade em uníssono nos formantes *circularidade vs. linearidade, contrações vs. extensões* executadas por *peso-firme vs. peso-leve*. Os grupos de mulheres e de homens se reúnem no centro do palco formando um único grupo entre solos alternados de mulheres e de homens. Concomitantemente, a mulher com o tecido vermelho nas mãos se levanta, permanecendo em pé. Subitamente, o caráter da música se altera com a mudança de timbre (dos metais para cordas), mantendo a variação rítmica dos compassos em um volume de som mais baixo.

Nesse momento, a solista dança com o tecido vermelho, destacando-se do grupo que, na sequência, vai se separando em um grupo de mulheres e um grupo de homens. Em seguida, a mulher passa o tecido vermelho para outra mulher que, também dança com o tecido e, assim, umas vão passando o tecido para as outras, se revezando em seis solos. Na sétima troca que, coincide com mais uma alteração na cadência da música marcada por pesada percussão de tambores, a mulher antes de ser arrastada por um dos homens do grupo, deixa o tecido cair no chão de terra. Em seguida, após se soltar das mãos do homem, a mulher dança freneticamente enquanto os outros homens vão se aproximando dela. Ao fechar um cerco em volta da mesma, estes a agarram e, ao som agudo dos metais e forte percussão, a jogam sobre um dos homens que a segura e a sustenta sentada de frente sobre seus ombros.

No PE os formantes das dimensões elencadas permanecem os mesmos e suas respectivas homologações estão registradas na Fig. 32, porém mais intensos na execução e na diferenciação da gestualidade feminina e masculina. A dimensão topológica apenas é acrescida nos formantes *central vs. periférico* homologados no PC às categorias *concentrado vs. difuso*.



FIGURA 33 – *A Sagração da Primavera* PB  
 Minutagem: 1- 00:40:29 2- 00:40:45; 3- 00:42:18; 4- 00:42:22

Em cena, outra mudança de caráter musical ocorre marcada por uma acentuada aceleração no andamento entre instrumentos de cordas, metais, madeira e percussão. Em contraste simultâneo, três sequências coreográficas são desenroladas ao mesmo tempo: 1) o homem vai descendo lentamente a mulher de seus ombros até o chão; 2) o grupo de homens dança em uníssono, concentrado no centro do palco e no nível baixo; 3) algumas mulheres dançam no fundo e outras dispersas nas laterais do palco. Novamente o caráter e a cadência da música mudam drasticamente, enquanto todos correm e se posicionam nas extremidades do palco, deixando em destaque e centralizado no espaço o tecido vermelho no chão. Na sequência, o timbre agudo de um instrumento de sopro desacelera radicalmente o andamento da música e os personagens femininos e masculinos alteram radicalmente sua movimentação e gestualidade (parada).

Todo o grupo se movimenta lentamente formando um grande círculo, intercalando homens e mulheres em volta do tecido vermelho no centro (parada da parada). Nesse grande círculo, a coreografia segue por quase três minutos em uníssono, nos formantes da gestualidade: *circularidade vs. linearidade, contrações vs. extensões* executadas por *peso-firme vs. peso-leve* em correlação às categorias *opressão vs. libertação* e *identidade vs. alteridade e contínuo vs. descontínuo* no PC. A variação da movimentação nessa formação circular se desenvolve da direita para a esquerda, para frente e para trás nos três níveis da altura (alto, médio e baixo), entre corridas, andadas e movimentos motores (sem deslocamentos).

Assim, na dimensão topológica os formantes mais marcantes são o *englobante vs. englobado* e *central vs. periférico* homologados no PC às categorias *identidade vs. alteridade* e

*concentrado vs. difuso*. Na dimensão eidética, os formantes mais marcantes são o *circular vs. retilíneo* e o *vertical vs. horizontal* homologados, no PC, às categorias *centrado vs. direcionado* e *vida vs. morte*. Cineticamente, os formantes *parcial vs. geral* e *aproximação vs. distanciamento* homologam-se no PC as categorias *isolado vs. ampliado* e *fechado vs. aberto*. As dimensões proxêmica e cromáticas com seus respectivos formantes e homologações no PC são os mesmos da Fig. 33.



FIGURA 34 – *A Sagração da Primavera PB*  
Minutagem: 1- 00:42:31 2- 00:42:42; 3- 00:43:17; 4- 00:45:06

Em seguida, paralelamente a uma rápida mudança e acentuado aceleração no andamento da música, há também a aceleração da movimentação coreográfica até que todos os personagens, em uníssono, começam a correr freneticamente ainda em círculo. Do grupo destaca-se uma dança também frenética entre um homem e uma mulher. Novamente, há uma *parada* brusca, juntamente com a desaceleração tanto do andamento da música quanto da coreografia. Logo, ao som de um instrumento de sopro na altura sonora aguda (*parada da parada*), os homens se aproximam e cercam uma das mulheres.

Em seguida, mais uma súbita mudança no andamento da música é marcada principalmente pelo timbre das trompas e pela percussão dos tambores enquanto, concomitantemente, os homens dançam em uníssono (com sons de percussão corporal) separando uma das mulheres de um dos grupos de mulheres que permanece estacionado no fundo do palco no chão. Ao final dessa sequência coreográfica a mulher, em isolamento, corre em direção ao centro do palco, pega o tecido vermelho e se posiciona de joelhos.

O recurso do *zoom* entre aproximações, distanciamentos e enquadramentos das imagens focando a mulher, o homem e o grupo é um recurso exaustivamente utilizado nesta cena. Como na Fig. 34, no PE as dimensões plásticas homologam-se principalmente as categorias semânticas *identidade e alteridade, fechado vs. aberto, presença vs. ausência, feminino vs. masculino*. Há a figurativização de gênero *homem vs. mulher* através da gestualidade (*peso-leve vs. peso-firme e contração vs. extensão e circularidade vs. linearidade*) aliados aos suportes da dança, a cada cena ficam mais fortes e evidentes.



FIGURA 35 – *A Sagração da Primavera* PB  
Minutagem: 1- 00:46:09 2- 00:46:11; 3- 00:46:34; 4- 00:46:52

Em cena, com a mulher ajoelhada, a música entra numa sequência entre aceleração e desaceleração em sincretismo com a movimentação no espaço e com as gestualidades dos homens em uníssono entre si. As mulheres se movimentam igualmente em uníssono, mas, numa gestualidade executada em contraste simultâneo com a dos homens. A partir daí, a movimentação coreográfica segue uma sequência de repetições em que predominam movimentos mais lentos, leves e circulares para o grupo das mulheres e movimentos mais rápidos, firmes e retilíneos para o grupo dos homens. Na dimensão proxêmica os formantes *grupo vs. solo* são cada vez mais distintos e pontuais.

A sequência coreográfica é interrompida junto a uma breve pausa (parada) na música e logo uma parada da parada, retomando a movimentação cênica. No PE, um *zoom* aproxima e foca na tela a gestualidade curvada e as fisionomias contraídas das mulheres, homologando os formantes da gestualidade às categorias do PC *feminino vs. masculino e identidade vs. alteridade*. Em destaque, o tecido vermelho em meio a toda movimentação dos personagens

pouco a pouco vai se revestindo de uma expectativa e de uma figurativização.



FIGURA 36 – *A Sagração da Primavera* PB

Minutagem: 1- 00:47:15 2- 00:47:33; 3- 00:47:49; 4- 00:49:10

Após mais uma parada, a música tem uma retomada (parada da parada) lenta e quase inaudível. Um homem permanece deitado sobre o tecido vermelho, enquanto o grupo de homens e o de mulheres quase imóveis se entreolham indefinidamente. Progressivamente, um instrumento de percussão quebra o quase silêncio, numa batida forte e crescente na velocidade rítmica e na intensidade sonora, entre grande densidade de acordes dissonantes e polirrítmicos marcados pela entrada de vários timbres (metais, madeira, pratos e cordas). Concomitantemente, inicia-se uma movimentação frenética geral. Entre repetitivos *cânon*s e contrastes simultâneos, homens e mulheres se debatem, contraem, estendem, pulam, se jogam e rolam na terra. Durante toda a cena, um dos homens permanece deitado sobre o tecido vermelho. No PE os formantes e suas respectivas homologações em categorias no PC são as mesmas da Fig. 36.

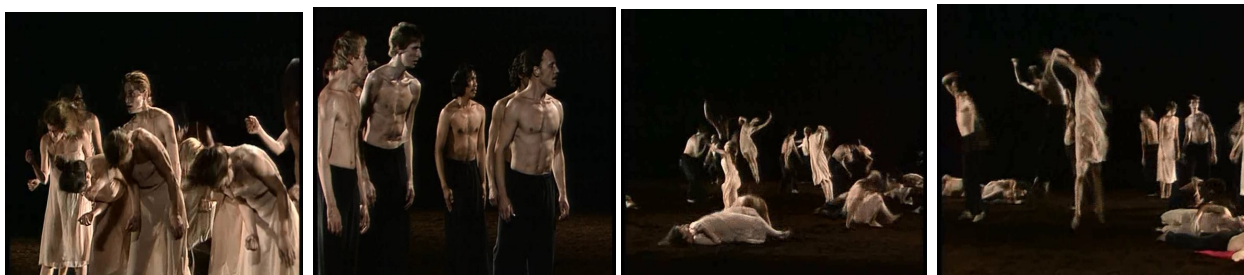


FIGURA 37 – *A Sagração da Primavera* PB

Minutagem: 1- 00:49:21 2- 00:49:34; 3- 00:49:51; 4- 00:50:13

As mulheres interrompem a movimentação locomotora, permanecendo no lugar em movimentação motora com a gestualidade caracterizada por tremores corporais, como que desnorteadas. Enquanto isso, os outros homens correm freneticamente de um lado para o outro (frente-atrás, direita-esquerda, diagonais e circularmente) como se estivessem procurando alguma coisa ou alguém. A música permanece acelerada no andamento, mas, em volume e tonicidade mais baixa, misturando-se ao som da respiração ofegante dos bailarinos. Em seguida, pouco a pouco, as mulheres começam a se movimentar pelo palco correndo freneticamente como os homens, agora se tocando e abraçando uns aos outros, até que surge mais uma pausa na música (parada).

Sob a aproximação do *zoom*, visualizam-se os bailarinos interromperem mais uma vez, a movimentação locomotora (parada). Em primeiro plano, permanece a imagem do homem deitado sobre o tecido, enquanto os outros bailarinos (homens e mulheres) ofegantes permanecem estacionados no lugar. Ouve-se apenas a respiração de todos em cena. No PE, na dimensão topológica os formantes *grupo vs. solo* e *central vs. periférico* homologam-se no PC às categorias *identidade vs. alteridade* e *concentrado vs. difuso*.



FIGURA 38 – *A Sagração da Primavera* PB

Minutagem: 1- 00:50:21; 2- 00:50:25; 3- 00:50:42; 4- 00:51:03

Após a (breve) pausa, a música reinicia (parada da parada) lentamente, em ritmo moderado mantendo o caráter de uma sonoridade dissonante. Aproximada pelo *zoom*, a mesma imagem descrita acima, do homem deitado sobre o tecido vermelho e um grupo de homens e mulheres paralisados, é desfeita vagarosamente, enquanto a câmera desloca o enquadramento e o foco do *zoom* para a esquerda. No trajeto da câmera, nota-se um espaço do palco vazio e percebe-

se o grupo de bailarinos bem disperso pelo espaço, mas em volta do homem deitado sobre o tecido vermelho. A música é mantida em ritmo lento, tonicidade átona e sonoridade dissonante. A maioria dos homens sai de cena, permanecendo, somente, o homem deitado sobre o tecido vermelho. (A dança está concentrada nas mulheres que se movem lentamente e em solos alternados, em duplas ou em movimentações em contraste simultâneo: parada da parada da dança).

A gestualidade é marcada por circularidade, linearidade, giros, contração, dilatação, corridas e andadas nos níveis alto, médio e baixo. Novamente uma desaceleração no andamento musical termina com mais uma pausa enquanto as mulheres se reúnem em um grupo compacto e de costas para o público (parada). A música reinicia lentamente, sob a aproximação do *zoom* que isola um pequeno grupo de mulheres do todo em cena (parada da parada). De maneira aleatória, as mulheres uma a uma, dançando saem do círculo e voltam até que a cadência da música vai-se alterando. A câmera desloca as imagens da direita para esquerda, entre aproximações e distanciamentos do *zoom*, de maneira que se pode visualizar outros pequenos grupos dispersos no espaço cênico em volta do homem deitado sobre o tecido vermelho. No PE são mantidos os formantes das dimensões da Fig. 37, homologando e enfatizando, no nível profundo, a categoria semântica de base *identidade vs. alteridade*.



FIGURA 39 – A *Sagração da Primavera* PB  
Minutagem: 1- 00:51:18; 2- 00:51:44; 3- 00:53:02; 4- 00:53:49

A música progressivamente vai acelerando o andamento rítmico com instrumentos de sopro de sonoridade aguda, enquanto as mulheres, pouco a pouco, numa movimentação alternada entre uníssono e *cânon*, vão desfazendo a formação circular e se posicionando dispersas no

palco em gestualidades compatíveis com os formantes *contração vs. extensa*, homologando no PC a categoria *opressão vs. libertação*. Enquanto as mulheres dançam, o homem que está deitado sobre o tecido vermelho se levanta lentamente.

A música segue em andamento lento, alterando progressivamente mudanças de timbres e breves pausas (paradas) sobre as quais, segue a coreografia das mulheres a que também se associam pausas e retomadas (paradas e paradas da parada), nos movimentos de andamento ora moderados, ora lentos, de predominância gestual em circularidade. Toda a movimentação parece estar voltada para o tecido vermelho depositado no chão. Um grupo de homens observa a movimentação das mulheres. Subitamente, ocorre mais uma breve pausa (parada) na música e na dança. O som retorna lentamente em andamento lento, volume baixo e timbre suave, as mulheres se reúnem de costas novamente em um pequeno círculo fechado. O homem que estava deitado sobre o tecido se afasta enquanto uma das mulheres recolhe o tecido e se junta ao grupo de mulheres.

A missividade é uma marca crescente no espetáculo o qual, entre paradas remissivas e continuidades emissivas, se correlaciona ritmicamente produzindo matrizes no PE de *continuidade e descontinuidade*.



FIGURA 40 – *A Sagração da Primavera* PB  
Minutagem: 1- 00:54:20; 2- 00:54:27; 3- 00:56:12; 4- 00:56:28

Sob a aproximação do *zoom*, o grupo de mulheres em círculo se movimenta lentamente em *peso leve*. A música é lenta, pausada, de timbre suave, mas densa, criando um clima de suspense. Uma a uma, as mulheres, com o tecido vermelho nas mãos, saem do círculo e se

dirigem ao homem em pé no centro do palco. Trava-se uma espécie de contato (comunicação) visual em cada aproximação. Quando a sexta mulher sai do círculo, o andamento da música entra em aceleração, o som aumenta, a altura tonifica-se e o timbre fica estridente, culminando com a entrada de uma forte e intensa percussividade no bumbo. Na medida em que a mulher se dirige em direção ao homem (de pé no centro do palco), ela é acompanhada pela aproximação do *zoom* da câmera que estabiliza o foco sobre o par *homem/mulher* parados um de frente para o outro, destacando o momento em que o homem segura, com *peso-firme*, a mulher pelos braços.

No PE, ressaltam-se as dimensões proxêmica (*grupo vs. solo*), gestual (*peso-leve vs. peso-firme*), cinética (*aproximação vs. distanciamento*), topológico (*central vs. periférico*), cromático (*figurino branco vs. figurino preto, branco vs. vermelho*) homologando-se no PC as categorias *identidade vs. alteridade, opressão vs. libertação, fechado vs. aberto, concentrado vs. difuso, feminino vs. masculino* e novamente *identidade vs. alteridade*.



FIGURA 41 – *A Sagração da Primavera* PB  
Minutagem: 1- 00:56:52; 2- 00:57:01; 3- 00:57:41; 4- 00:58:24

A cena segue em aceleração geral: música, coreografia e gestualidade. O caráter da música altera-se totalmente com a entrada de uma pesada batida percussiva de bumbo, seguida pelo timbre sonoro de vários metais em altura muito aguda, caminhando para uma musicalidade densa (muitos instrumentos) e dissonante. Somam-se à trilha sonora, sons de percussão corporal provenientes das gestualidades em *peso-firme* e da frenética movimentação coreográfica. A coreografia, em concomitância com a trilha sonora, é acelerada e de

gestualidade frenética. Num primeiro momento, enquanto a mulher e o homem permanecem estacionados no centro do palco, o corpo de baile dança em uníssono: as mulheres concentradas do lado esquerdo e os homens concentrados do lado direito da tela.

A gestualidade das personagens femininas é bem diferenciada da gestualidade dos personagens masculinos, contribuindo para a figurativização do ser-feminino e do ser-masculino. Em volta do casal em pé no centro do palco, a movimentação coreográfica das mulheres e dos homens ocupa todo o espaço do palco entre suportes ("pegadas" em que o bailarino segura e ergue a bailarina nos braços ou em seu próprio corpo), saltos e corridas que se repetem dispersos, ora individualmente, ora coletivamente. Os pares ou casais encenam um jogo de fugas e toques corporais, e as mulheres, na maioria das vezes, são seguradas e cercadas em *peso-firme*, intensificando a ideia de dominação pelos homens.

Desenvolvem-se jogos coreográficos que mesclam uma aparente opressão dos homens sobre as mulheres e a aparente submissão das mulheres. Essa relação *opressão masculina vs. submissão feminina* é figurativizada por meio de danças a dois entre os homens e as mulheres. Diferentemente dos outros casais, a movimentação coreográfica do casal solista é de andamento lento e tonicidade átona. A gestualidade também é diferenciada: no lugar da correria e do enérgico debater corporal de uns com outros, a mulher solista permanece quase estática, enquanto o homem, lentamente e em *peso-leve*, troca seu vestido branco por um vestido vermelho. Cineticamente, durante toda a cena, a imagem na tela se desloca da direita para esquerda aproximando e expandindo o *zoom*.

Nessa sequência, no PE, a dimensão da gestualidade tem nos formantes *peso leve vs. peso firme*, a homologação com as categorias *feminino vs. masculino*. Os formantes nas dimensões proxêmica (*grupo vs. solo*), topológica (*intercalante vs. intercalado*) e cromática (*figurino branco vs. figurino vermelho*) homologam as categorias *identidade vs. alteridade*. Na dimensão cinética, os formantes *aproximação vs. distanciamento* e *contínuo vs. descontínuo* homologam as categorias *fechado vs. aberto* e *concentrado vs. difuso*.



FIGURA 42 – *A Sagração da Primavera* PB

Minutagem: 1- 00:58:25; 2- 00:58:36; 3- 00:58:46; 4- 00:59:04

Na sequência, a trilha sonora da cena anterior se repete mantendo o andamento acelerado, a musicalidade densa e estridente (timbre dos metais), além da percussão que sobressai. A coreografia do grupo é, também, praticamente repetida com algumas variações relativas à ocupação de espaço. A mulher vestida de vermelho se movimenta entre o grupo posicionado por todo o palco. A dança desse grupo mantém uma gestualidade delineada por contorções e contrações (tanto de tronco como de membros) que, em uníssono (*uniforme*), se repetem várias vezes, ora individualmente, ora coletivamente.

Na dança, também existem partes coreográficas em que pares ou casais repetem o jogo de corridas, toques corporais e suportes em que as mulheres, na maioria das vezes, são seguradas em peso-firme pelos personagens masculinos, intensificando a figurativização de dominação dos homens sobre as mulheres. Em meio ao aparente delírio dançante de todos. Todo o espaço cênico é ocupado, enquanto um homem (aparente líder do grupo) observa a mulher vestida de vermelho, em (aparente) passividade de pé e em destaque na cena.

A gestualidade dos personagens se desenvolve de maneira frenética, marcada pela repetição sistemática de circularidade, linearidade, contrações e dilatações corporais. Nessa perspectiva, no PE os formantes *grupo vs. solo*, *contração vs. extensão*, *uniforme vs. multiforme*, *peso-leve vs. peso-firme* homologam-se no PC as categorias *identidade vs. alteridade*, *opressão vs. liberdade*, *unidade vs. multiplicidade* e *feminino vs. masculino*.



FIGURA 43 – A *Sagração da Primavera* PB

Minutagem: 1- 00:59:13; 2- 00:59:46; 3- 00:59:59; 4- 01:00:07

No segundo momento da mesma cena, enquanto os homens e as mulheres se posicionam deitados no chão (nível baixo), na lateral esquerda da tela, o casal solista se aproxima novamente um do outro. De dentro desse grande grupo (homens e mulheres), sempre com os olhares voltados para o casal solista (homem e mulher vestida de vermelho), ora um pequeno grupo feminino, ora um grupo masculino se destaca no palco, numa coreografia executada em uníssono, intercalando *grupo vs. solistas*, com a gestualidade marcada principalmente por circularidades, por contrações e dilatações corporais, mas com sequências distintas entre os gêneros.

Cineticamente, o jogo de *zoom* entre *aproximação* e *distanciamento* e o vai e vem (deslocamento) da direita para esquerda da imagem, provoca um dinamismo sobre a dança, diferente do espetáculo assistido presencialmente em um teatro. Enquanto a aproximação da imagem nos permite visualizar as expressões faciais em desalinho e a respiração ofegante e o corpo suado dos personagens, o distanciamento da imagem, por outro lado, nos permite visualizar o todo do coletivo em cena. Assim, os formantes *aproximação vs. distanciamento* da dimensão cinética no PE, homologam-se no PC a categoria *fechamento vs. abertura*. Na dimensão topológica os formantes *intercalante vs. intercalado* homologam no PC à categoria *identidade vs. alteridade*.

Todas as dimensões plásticas e suas homologações semânticas no PC corroboram para um crescente percurso de figurativização do feminino, do masculino e de seus papéis sociais. O delineamento da circularidade e da repetição sistemática nas dimensões gestuais, topológicas,

eidéticas e cromáticas aponta para a ritualidade retratada tanto pelos personagens e pela iluminação, como pelo tecido vermelho (em cena durante todo espetáculo), agora, figurativizado como um vestido, uma marca sobre uma das personagens. Parada.



FIGURA 44 – *A Sagração da Primavera* PB

Minutagem: 1- 01:00:17; 2- 01:00:29; 3- 01:00:40; 4- 01:00:53

O final da cena anterior é marcado por uma drástica desaceleração no andamento rítmico, pelo decréscimo tanto da densidade, como da altura e do volume da música. Parada da parada. Coreograficamente, o homem solista conduz lentamente a mulher vestida de vermelho (solista) para frente do palco, enquanto o grupo (mulheres e homens) caminha, também, vagorosamente até se posicionar no fundo do palco. Na mesma cadência, todos os personagens em cena dançam em uníssono, em movimento motor (sem deslocamento), numa gestualidade cambaleante, em *peso-leve* e andamento lento. Parada da Parada.

Progressivamente, o andamento rítmico da música volta a acelerar e, juntamente com a entrada de instrumentos de timbre metálico de altura aguda, os personagens femininos e masculinos iniciam uma sequência coreográfica, avançando em uníssono para a frente do palco em direção ao casal solista em uníssono, numa gestualidade em peso-firme com contrações, dilatações, circularidade e linearidade em um andamento entre moderado e rápido.

Na sequência, em acelerações e desacelerações rítmicas, entre várias mudanças de timbre, alteração na altura e cadência da música, o grupo dança de maneira enérgica na mesma gestualidade e na mesma linha coreográfica. Enquanto o grupo dança, o homem solista caminha junto com a mulher solista, ambos voltados para o fundo do palco em direção ao

grupo (homens e mulheres). Em seguida, o homem empurra em *peso-leve* a mulher vestida de vermelho que se desloca em direção à frente do palco.

Na dimensão cromática, os formantes *figurino branco vs. figurino vermelho*, temos a homologação no PC às categorias *identidade vs. alteridade*. Na dimensão da gestualidade os formantes *contração vs. dilatação, circularidade vs. retilinearidade, peso-leve vs. peso firme* homologam no PC as categorias semânticas *opressão vs. libertação*. A figurativização da personagem feminina vestida de vermelho é crescente distinguindo-a do grupo feminino em cena. A figura de um dos personagens masculinos, também em destaque, endossa a semantização da relação de gênero *mulher vs. homem*, correlatos às categorias *feminino vs. masculino* na correlação *passivo vs. ativo*.



FIGURA 45 – *A Sagração da Primavera* PB  
Minutagem: 1- 01:01:53; 2- 01:02:30; 3- 01:02:46; 4- 01:03:18

Na última cena, a música vai desacelerando, enquanto, todos os personagens vão se posicionando lentamente em *peso-leve* no fundo do palco, com os olhos fixos na solista (mulher vestida de vermelho) que, por sua vez, se mantém posicionada no centro do palco enquanto o homem solista se deita no chão (na terra), junto ao grupo de personagens em cena. Subitamente, a música muda de caráter com a entrada de instrumentos de cordas em altura grave que interrompem o andamento rítmico tonificando a densidade da música, que se desenvolve entre acelerações, desacelerações, breves pausas, oscilação entre alturas graves e agudas.

No centro do palco, a solista (mulher de vestido vermelho) executa uma dança que condensa

toda a movimentação feminina realizada ao longo do espetáculo, diante dos olhos atentos de todo o grupo (homens e mulheres), que permanece estático até o final da extenuante dança. Esse solo é dançado com tanta força e inebriante repetição que a alça do vestido da solista arrebenta, deixando o busto nu da bailarina em exposição. A coreografia termina (parada da continuação) com um aparente desfalecimento da bailarina, que cai de frente no chão e ali permanece estática.

Logo depois dessa queda, a trilha sonora também termina (parada da continuação) abruptamente ao som agudo de metais, sucedido por duas batidas de bumbo. Sobre o palco, a terra, que cobre o piso, no final do espetáculo, encontra-se revolta como num campo de batalha. O grupo estático fica a olhar a mulher deitada no chão de terra. O homem solista também permanece no chão deitado (*vertical vs. horizontal*). Os vestidos brancos das bailarinas, ao final do espetáculo, terminam sujos e manchados. A imagem desaparece da tela em *fade-in*. Parada da continuação do espetáculo.

No PE, na dimensão cromática os formantes *figurino branco vs. figurino vermelho*, temos a homologação no PC com as categorias *identidade vs. alteridade*. Na dimensão coreográfica, os formantes *motor vs. locomotor* correlacionam-se no PC às categorias *passivo vs. ativo*. Na dimensão da gestualidade os formantes *contração vs. dilatação, circularidade vs. retilinearidade, peso-leve vs. peso firme* homologam no PC a categoria semântica *opressão vs. libertação*. Na dimensão proxêmica, os formantes *solo vs. grupo e parcial vs. geral* homologam-se no PC as categorias *identidade vs. alteridade e equilíbrio vs. desequilíbrio*. Na dimensão cinética, os formantes *aproximação vs. distanciamento, continuidade vs. descontinuidade e parcial vs. geral* homologam-se no PC às categorias *fechado vs. aberto, concentrado vs. difuso, isolado vs. ampliado*. Na dimensão eidética os formantes *vertical vs. horizontal* homologam no PC as categorias *vida vs. morte*.



FIGURA 46 – *A Sagração da Primavera* PB  
 Minutagem: 1- 01:04:42; 2- 01:05:03; 3- 01:06:01; 4- 01:06:18

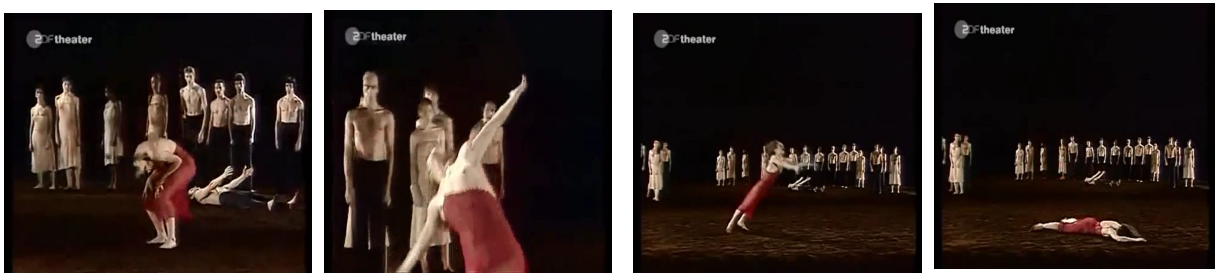


FIGURA 47 – *A Sagração da Primavera* PB  
 Minutagem: 1- 01:06:17; 2- 01:07:32; 3- 01:08:49; 4- 01:08:51

Em PB, algumas gestualidades de aparente banalidade e de fácil execução acabam se mostrando complexas e significativas, ampliadas pelo recurso da repetição sistemática. A base técnica de dança do corpo de baile de PB é classificada como dançateatro localizada no bojo das danças chamadas contemporâneas que optam por uma gestualidade “híbrida” imprimindo sobre o corpo do bailarino um sincretismo de técnicas. Em PB tanto a gestualidade como a forma coreográfica são descentralizadas, o que influencia toda a estética do espetáculo.

De modo geral, em *A Sagração da Primavera*, PB explora no PE uma gestualidade marcada pela *circularidade*, por movimentos executados em *peso-firme* e em contração abdominal. Coreograficamente, a organização da dança é *multiforme* e *locomotora*. A ocupação do palco e da tela na dimensão topológica se dá principalmente nos formantes *cercante*, *englobante* e *intercalado*. Eideticamente, a obra é marcada pela *circularidade*.

Na dimensão cromática os formantes referentes à iluminação cênica estão dentro da gradação *claro – não claro – não escuro – escuro*, variando entre as cenas os gradientes da claridade ao escuro total. Os formantes referentes ao figurino, estão correlacionados à categoria figurativa

de *gênero* (feminino e masculino) e à categoria fundamental *identidade* (personagens com vestidos brancos) vs. *alteridade* (personagem com vestido vermelho).

Na dimensão cinética, na maior parte do espetáculo, os efeitos do *zoom* aproximam as imagens, possibilitando a visualização de expressões faciais, corporais e a respiração dos bailarinos, o que em um espetáculo presencial, não seria possível. Da mesma maneira, o enquadramento da câmera ou da edição da imagem, muitas vezes, acompanha um personagem ou um grupo de bailarinos em determinada movimentação, mantendo o olhar “concentrado” do público. Por fim, na dimensão proxêmica, os formantes *grupo*, numa organização na sua maioria *assimétrica*, homologam-se no PC à categoria semântica de base *identidade* vs. *alteridade*.

*Grosso modo*, em ambos os espetáculos descritos e analisados, as dimensões plásticas registradas estão relacionadas às maneiras como as sequências coreográficas se posicionam no espaço e nas principais marcas que a gestualidade apresenta, independentemente da matriz técnica dos bailarinos (balé clássico ou dança-teatro) e em como as imagens se articulam no espaço cênico e na tela.

Assim, no percalço das descrições dos espetáculos, foi possível montar uma planilha com os formantes plásticos mais marcantes, distribuídos entre as dimensões (regentes e regidas) e suas subdimensões. Nesta planilha, formantes e subsequentes categorias semânticas em negrito são aquelas que se encontram em predomínio na cena descrita.

As cenas na planilha estão relacionadas conforme a enumeração das figuras que organizam as fotos capturadas ao longo dos filmes:

Dimensões	A Sagração da Primavera de VN		A Sagração da Primavera de PB	
	PE - Formantes	PC - Categorias	PE - Formantes	PC- Categorias
Coreográfica	FIG. 3-4 <i>uniforme</i> vs. <i>multiforme</i> <i>motor</i> vs. <i>locomotor</i>	<i>unidade</i> vs. <i>multiplicidade</i> <i>passivo</i> vs. <i>ativo</i>	FIG. 26 <i>motor</i> vs. <i>locomotor</i>	<i>passivo</i> vs. <i>ativo</i>
Gestualidade	<i>contração</i> vs. <i>expansão</i>	<i>opressão</i> vs. <i>liberdade</i>	<i>peso-leve</i> vs. <i>peso-firme</i>	<i>leveza</i> vs. <i>firmeza</i>
Topológica	<i>alto</i> vs. <i>baixo</i> <i>englobante</i> vs. <i>englobado</i>	<i>celeste</i> vs. <i>terrestre</i> <i>identidade</i> vs. <i>alteridade</i>	<i>baixo</i> vs. <i>alto</i>	<i>terrestre</i> vs. <i>celeste</i>
Eidética	<i>circular</i> vs. <i>retilíneo</i>	<i>centrado</i> vs. <i>direcionado</i>	<i>vertical</i> vs. <i>horizontal</i>	<i>vida</i> vs. <i>morte</i>
Cromática	(luz) <i>claro</i> vs. <i>escuro</i> (figurino) <i>vermelho-laranja-marrom</i> vs. <i>branco-azul-violeta</i>	<i>presença</i> vs. <i>ausência</i> <i>quentes</i> vs. <i>frias</i>	<i>claro</i> vs. <i>escuro</i>	<i>presença</i> vs. <i>ausência</i>
Cinética	<i>aproximação</i> vs. <i>distanciamento</i>	<i>fechado</i> vs. <i>aberto</i>	<i>aproximação</i> vs. <i>distanciamento</i>	<i>fechado</i> vs. <i>aberto</i>
Proxêmica	<i>grupo</i> vs. <i>solo</i> <i>simétrico</i> vs. <i>assimétrico</i>	<i>identidade</i> vs. <i>alteridade</i> <i>equilíbrio</i> vs. <i>desequilíbrio</i>	<i>grupo</i> v. <i>solo</i>	<i>identidade</i> vs. <i>alteridade</i>
Coreográfica	FIG. 5 <i>uniforme</i> vs. <i>multiforme</i> <i>motor</i> vs. <i>locomotor</i>	<i>unidade</i> vs. <i>multiplicidade</i> <i>passivo</i> vs. <i>ativo</i>	FIG. 27 <i>uniforme</i> vs. <i>multiforme</i> <i>motor</i> vs. <i>locomotor</i>	<i>unidade</i> vs. <i>multiplicidade</i> <i>passivo</i> vs. <i>ativo</i>
Gestualidade	<i>circularidade</i> vs. <i>linearidade</i>	<i>contínuo</i> vs. <i>descontínuo</i>	<i>peso-leve</i> vs. <i>peso-firme</i>	<i>leveza</i> vs. <i>firmeza</i>
Topológica	<i>central</i> vs. <i>periférico</i>	<i>concentrado</i> vs. <i>difuso</i>	<i>baixo</i> vs. <i>alto</i>	<i>terrestre</i> vs. <i>celeste</i>
Eidética	<i>circular</i> vs. <i>retilíneo</i>	<i>centrado</i> vs. <i>direcionado</i>	<i>vertical</i> vs. <i>horizontal</i>	<i>vida</i> vs. <i>morte</i>
Cromática	(figurino) <i>branco</i> vs. <i>policolorido</i> vs.	<i>identidade</i> vs. <i>alteridade</i>	<i>claro</i> vs. <i>escuro</i>	<i>presença</i> vs. <i>ausência</i>
Cinética	<i>aproximação</i> vs. <i>distanciamento</i>	<i>fechado</i> vs. <i>aberto</i>	<i>aproximação</i> vs. <i>distanciamento</i>	<i>fechado</i> vs. <i>aberto</i>
Proxêmica	<i>grupo</i> vs. <i>solo</i> <i>simetria</i> vs. <i>assimetria</i>	<i>identidade</i> vs. <i>alteridade</i> <i>equilíbrio</i> vs. <i>desequilíbrio</i>	<i>grupo</i> vs. <i>solo</i>	<i>identidade</i> vs. <i>alteridade</i>
Coreográfica	FIG. 6-7 <i>uniforme</i> vs. <i>multiforme</i> <i>motor</i> vs. <i>locomotor</i>	<i>unidade</i> vs. <i>multiplicidade</i> <i>passivo</i> vs. <i>ativo</i>	FIG. 28 <i>uniforme</i> vs. <i>multiforme</i> <i>motor</i> vs. <i>locomotor</i>	<i>unidade</i> vs. <i>multiplicidade</i> <i>passivo</i> vs. <i>ativo</i>
Gestualidade	<i>circularidade</i> vs. <i>linearidade</i> <i>peso-leve</i> vs. <i>peso-firme</i>	<i>contínuo</i> vs. <i>descontínuo</i> <i>leveza</i> vs. <i>firmeza</i>	<i>circularidade</i> vs. <i>linearidade</i> <i>peso-leve</i> vs. <i>peso-firme</i>	<i>contínuo</i> vs. <i>descontínuo</i> <i>leveza</i> vs. <i>firmeza</i>
Topológica	<i>englobante</i> vs. <i>englobado</i>	<i>identidade</i> vs. <i>alteridade</i>	<i>englobante</i> vs. <i>englobado</i>	<i>identidade</i> vs. <i>alteridade</i>
Eidética	<i>circular</i> vs. <i>retilíneo</i>	<i>centrado</i> vs. <i>direcionado</i>	<i>circular</i> vs. <i>retilíneo</i> <i>vertical</i> vs. <i>horizontal</i>	<i>centrado</i> vs. <i>direcionado</i> <i>vida</i> vs. <i>morte</i>
Cromática	(figurino) <i>branco</i> vs. <i>policolorido</i>	<i>frio</i> vs. <i>quente</i>	<i>branco</i> vs. <i>vermelho</i> <i>claro</i> vs. <i>escuro</i>	<i>frio</i> vs. <i>quente</i> <i>presença</i> vs. <i>ausência</i>
Cinética	<i>parcial</i> vs. <i>geral</i>	<i>isolado</i> vs. <i>ampliado</i>	<i>aproximação</i> vs. <i>distanciamento</i>	<i>fechado</i> vs. <i>aberto</i>
Proxêmica	<i>grupo</i> vs. <i>solo</i> <i>simetria</i> vs. <i>assimetria</i>	<i>identidade</i> vs. <i>alteridade</i> <i>equilíbrio</i> vs. <i>desequilíbrio</i>	<i>grupo</i> vs. <i>solo</i> <i>simetria</i> vs. <i>assimetria</i>	<i>identidade</i> vs. <i>alteridade</i> <i>equilíbrio</i> vs. <i>desequilíbrio</i>
Coreográfica	FIG. 8-9 <i>uniforme</i> vs. <i>multiforme</i> <i>motor</i> vs. <i>locomotor</i>	<i>unidade</i> vs. <i>multiplicidade</i> <i>passivo</i> vs. <i>ativo</i>	FIG. 29 <i>uniforme</i> vs. <i>multiforme</i> <i>motor</i> vs. <i>locomotor</i>	<i>unidade</i> vs. <i>multiplicidade</i> <i>passivo</i> vs. <i>ativo</i>
Gestualidade	<i>peso-leve</i> vs. <i>peso-firme</i>	<i>feminino</i> vs. <i>masculino</i>	<i>peso-leve</i> vs. <i>peso-firme</i> <i>circularidade</i> vs. <i>linearidade</i>	<i>leveza</i> vs. <i>firmeza</i> <i>contínuo</i> vs. <i>descontínuo</i>
Topológica	<i>central</i> vs. <i>periférico</i>	<i>concentrado</i> vs. <i>difuso</i>	<i>englobante</i> vs. <i>englobado</i>	<i>identidade</i> vs. <i>alteridade</i>
Eidética	<i>circular</i> vs. <i>retilíneo</i>	<i>centrado</i> vs. <i>direcionado</i>	<i>circular</i> vs. <i>retilíneo</i> <i>vertical</i> vs. <i>horizontal</i>	<i>centrado</i> vs. <i>direcionado</i> <i>vida</i> vs. <i>morte</i>

Dimensões	A Sagração da Primavera de VN		A Sagração da Primavera de PB	
	PE - Formantes	PC - Categorias	PE - Formantes	PC- Categorias
Cromática	(figurino) <i>branco vs. policolorido</i>	<i>frio vs. quente</i>	<i>Branco vs. vermelho claro vs. escuro</i>	<i>frio vs. quente presença vs. ausência</i>
Cinética	<i>aproximação vs. distanciamento</i>	<i>fechado vs. aberto</i>	<i>aproximação vs. distanciamento parcial vs. geral</i>	<i>fechado vs. aberto isolado vs. ampliado</i>
Proxêmica	<i>grupo vs. solo simetria vs. assimetria</i>	<i>identidade vs. alteridade equilíbrio vs. desequilíbrio</i>	<i>grupo vs. solo simetria vs. assimetria</i>	<i>identidade vs. alteridade equilíbrio vs. desequilíbrio</i>
Coreográfica	<b>FIG. 19-11</b> <i>Parada e parada da parada uniforme vs. multiforme motor vs. locomotor</i>	<i>unidade vs. multiplicidade passivo vs. ativo</i>	<b>FIG. 30</b> <i>uniforme vs. multiforme motor vs. locomotor</i>	<i>unidade vs. multiplicidade passivo vs. ativo</i>
Gestualidade	<i>peso-leve vs. peso-firme</i>	<i>feminino vs. masculino</i>	<i>peso-leve vs. peso-firme circularidade vs. linearidade contração vs. expansão</i>	<i>leveza vs. firmeza contínuo vs. descontínuo opressão vs. libertação</i>
Topológica	<i>central vs. periférico</i>	<i>concentrado vs. difuso</i>	<i>englobante vs. englobado cercante vs. cercado</i>	<i>Identidade vs. alteridade Identidade vs. alteridade</i>
Eidética	<i>circular vs. retilíneo</i>	<i>centrado vs. direcionado</i>	<i>circular vs. .retilíneo</i>	<i>centrado vs. direcionado</i>
Cromática	(figurino) <i>branco vs. policolorido</i>	<i>frio vs. quente</i>	<i>branco vs. vermelho claro vs. escuro</i>	<i>frio vs. quente presença vs. ausência</i>
Cinética	<i>aproximação vs. distanciamento</i>	<i>fechado vs. aberto</i>	<i>aproximação vs. distanciamento</i>	<i>fechado vs. aberto</i>
Proxêmica	<i>grupo vs. solo simetria vs. assimetria</i>	<i>identidade vs. alteridade equilíbrio vs. desequilíbrio</i>	<i>grupo vs. solo simetria vs. assimetria</i>	<i>identidade vs. alteridade equilíbrio vs. desequilíbrio</i>
Coreográfica	<b>FIG. 12</b> <i>uniforme vs. multiforme motor vs. locomotor</i>	<i>unidade vs. multiplicidade passivo vs. ativo</i>	<b>FIG. 31</b> <i>uniforme vs. multiforme motor vs. locomotor</i>	<i>unidade vs. multiplicidade passivo vs. ativo</i>
Gestualidade	<i>peso-leve vs. peso-firme circularidade vs. linearidade contração vs. expansão</i>	<i>leveza vs. firmeza contínuo vs. descontínuo opressão vs. libertação</i>	<i>peso-leve vs. peso-firme circularidade vs. linearidade contração vs. expansão</i>	<i>leveza vs. firmeza contínuo vs. descontínuo opressão vs. libertação</i>
Topológica	<i>central vs. periférico intercalante vs. intercalado</i>	<i>concentrado vs. difuso identidade vs. alteridade</i>	<i>englobante vs. englobado cercante vs. cercado</i>	<i>Identidade vs. alteridade Identidade vs. alteridade</i>
Eidética	<i>circular vs. retilíneo</i>	<i>centrado vs. direcionado</i>	<i>circular vs. .retilíneo</i>	<i>centrado vs. direcionado</i>
Cromática	(figurino) <i>branco vs. policolorido</i>	<i>frio vs. quente</i>	<i>branco vs. vermelho claro vs. escuro</i>	<i>frio vs. quente presença vs. ausência</i>
Cinética	<i>aproximação vs. distanciamento parcial vs. geral</i>	<i>fechado vs. aberto isolado vs. ampliado</i>	<i>aproximação vs. distanciamento</i>	<i>fechado vs. aberto</i>
Proxêmica	<i>grupo vs. solo simetria vs. assimetria</i>	<i>identidade vs. alteridade equilíbrio vs. desequilíbrio</i>	<i>grupo vs. solo simetria vs. assimetria</i>	<i>identidade vs. alteridade equilíbrio vs. desequilíbrio</i>
Coreográfica	<b>FIG.13</b> <i>Parada e Parada da parada uniforme vs. multiforme motor vs. locomotor</i>	<i>unidade vs. multiplicidade passivo vs. ativo</i>	<b>FIG.32</b> <i>Parada e Parada da parada uniforme vs. multiforme motor vs. locomotor</i>	<i>unidade vs. multiplicidade passivo vs. ativo</i>
Gestualidade	<i>peso-leve vs. peso-firme contração vs. expansão direta vs. sinuosa</i>	<i>leveza vs. firmeza opressão vs. libertação objetivo vs. aleatório</i>	<i>peso-leve vs. peso-firme contração vs. expansão circularidade vs. linearidade</i>	<i>leveza vs. firmeza opressão vs. libertação contínuo vs. descontínuo</i>
Topológica	<i>englobante vs. englobado</i>	<i>identidade vs. alteridade</i>	<i>englobante vs. englobado cercante vs. cercado</i>	<i>Identidade vs. alteridade Identidade vs. alteridade</i>
Eidética	<i>circular vs. retilíneo vertical vs. horizontal</i>	<i>centrado vs. direcionado vida vs. morte</i>	<i>circular vs. .retilíneo</i>	<i>centrado vs. direcionado</i>
Cromática	<i>figurinos branco vs. colorido</i>	<i>frio vs. quente</i>	<i>branco vs. vermelho claro vs. escuro branco vs. preto</i>	<i>frio vs. quente presença vs. ausência feminino vs. masculino</i>

Dimensões	A Sagração da Primavera de VN		A Sagração da Primavera de PB	
	PE - Formantes	PC - Categorias	PE - Formantes	PC- Categorias
Cinética	<i>aproximação vs. distanciamento</i>	<i>fechado vs. aberto</i>	<i>aproximação vs. distanciamento</i>	<i>fechado vs. aberto</i>
Proxêmica	<i>grupo vs. solo simetria vs. assimetria</i>	<i>identidades vs. alteridade equilíbrio vs. desequilíbrio</i>	<i>grupo vs. solo simetria vs. assimetria</i>	<i>identidade vs. alteridade equilíbrio vs. desequilíbrio</i>
Coreográfica	<b>FIG.14</b> <i>Parada uniforme vs. multiforme motor vs. locomotor</i>	<i>unidade vs. multiplicidade passivo vs. ativo</i>	<b>FIG. 33</b> <i>uniforme vs. multiforme motor vs. locomotor</i>	<i>unidade vs. multiplicidade passivo vs. ativo</i>
Gestualidade	<i>circularidade vs. linearidade direta vs. sinuosa</i>	<i>contínuo vs. descontínuo objetivo vs. aleatório</i>	<i>circularidade vs. linearidade peso-leve vs. peso-firme contração vs. expansão</i>	<i>contínuo vs. descontínuo leveza vs. firmeza opressão vs. libertação</i>
Topológica	<i>englobante vs. englobado</i>	<i>identidades vs. alteridade</i>	<i>englobante vs. englobado cercante vs. cercado central vs. periférico</i>	<i>Identidade vs. alteridade Identidade vs. alteridade concentrado vs. difuso</i>
Eidética	<i>circular vs. retilíneo vertical vs. horizontal</i>	<i>centrado vs. direcionado vida vs. morte</i>	<i>circular vs. .retilíneo</i>	<i>centrado vs. direcionado</i>
Cromática	<i>figurinos branco vs. colorido</i>	<i>frio vs. quente</i>	<i>branco vs. vermelho claro vs. escuro branco vs. preto</i>	<i>frio vs. quente presença vs. ausência feminino vs. masculino</i>
Cinética	<i>aproximação vs. distanciamento</i>	<i>aberto vs. fechado</i>	<i>aproximação vs. distanciamento parcial vs. geral</i>	<i>fechado vs. aberto isolado vs. ampliado</i>
Proxêmica	<i>grupo vs. solo simetria vs. assimetria</i>	<i>identidade vs. alteridade equilíbrio vs. desequilíbrio</i>	<i>grupo vs. solo simetria vs. assimetria</i>	<i>identidade vs. alteridade equilíbrio vs. desequilíbrio</i>
Coreográfica	<b>FIG.15</b> <i>Parada da parada Musicalidade</i> X	X	<b>FIG. 34</b> <i>Parada e Parada da parada uniforme vs. multiforme motor vs. locomotor</i>	<i>unidade vs. multiplicidade passivo vs. ativo</i>
Gestualidade	X	X	<i>peso-leve vs. peso-firme circularidade vs. linearidade contração vs. expansão</i>	<i>leveza vs. firmeza contínuo vs. descontínuo opressão vs. libertação</i>
Topológica	<i>baixo vs. alto cercante vs. cercado</i>	<i>terrestre vs. celeste identidade vs. alteridade</i>	<i>englobante vs. englobado cercante vs. cercado central vs. periférico</i>	<i>Identidade vs. alteridade Identidade vs. alteridade concentrado vs. difuso</i>
Eidética	X	X	<i>circular vs. .retilíneo vertical vs. horizontal</i>	<i>centrado vs. direcionado vida vs. morte</i>
Cromática	<i>claro vs. escuro</i>	<i>presença vs. ausência</i>	<i>claro vs. escuro branco vs. vermelho branco vs. preto</i>	<i>presença vs. ausência frio vs. quente feminino vs. masculino</i>
Cinética	<i>aproximação vs. distanciamento</i>	<i>fechado vs. aberto</i>	<i>aproximação vs. distanciamento parcial vs. geral</i>	<i>fechado vs. aberto isolado vs. ampliado</i>
Proxêmica	<i>grupo vs. solo simetria vs. assimetria</i>	<i>grupo vs. solo simetria vs. assimetria</i>	<i>solo vs. grupo simetria vs. assimetria</i>	<i>identidade vs. alteridade equilíbrio vs. desequilíbrio</i>
Coreográfica	<b>FIG.16</b> <i>Parada da parada da coreografia uniforme vs. multiforme motor vs. locomotor</i>	<i>unidade vs. multiplicidade passivo vs. ativo</i>	<b>FIG. 35</b> <i>Parada e parada da parada</i> <i>uniforme vs. multiforme motor vs. locomotor</i>	<i>unidade vs. multiplicidade passivo vs. ativo</i>
Gestualidade	<i>circularidade vs. .linearidade peso-leve vs. peso-firme</i>	<i>contínuo vs. descontínuo leveza vs. firmeza</i>	<i>circularidade vs. linearidade peso-leve vs. peso-firme contração vs. expansão</i>	<i>contínuo vs. descontínuo leveza vs. firmeza opressão vs. libertação</i>
Topológica	<i>central vs. periférico</i>	<i>concentrado vs. difuso</i>	<i>englobante vs. englobado cercante vs. cercado central vs. periférico</i>	<i>Identidade vs. alteridade Identidade vs. alteridade concentrado vs. difuso</i>

Dimensões	A Sagração da Primavera de VN		A Sagração da Primavera de PB	
	PE - Formantes	PC - Categorias	PE - Formantes	PC- Categorias
Eidética	<i>circular vs. retilíneo</i>	<i>centrado vs. direcionado</i>	<i>circular vs. .retilíneo vertical vs. horizontal</i>	<i>centrado vs. direcionado vida vs. morte</i>
Cromática	<i>claro vs. escuro</i>	<i>presença vs. ausência</i>	<i>claro vs. escuro branco vs. vermelho branco vs. preto</i>	<i>presença vs. ausência frio vs. quente feminino vs. masculino</i>
Cinética	<i>aproximação vs. distanciamento parcial vs. geral</i>	<i>fechado vs. aberto isolado vs. ampliado</i>	<i>aproximação vs. distanciamento parcial vs. geral</i>	<i>fechado vs. aberto isolado vs. ampliado</i>
Proxêmica	<i>grupo vs. solo simetria vs. assimetria</i>	<i>identidade vs. alteridade equilíbrio vs. desequilíbrio</i>	<i>grupo vs. solo simetria vs. assimetria</i>	<i>identidade vs. alteridade equilíbrio vs. desequilíbrio</i>
Coreográfica	<b>FIG.17</b> <i>uniforme vs. multiforme motor vs. locomotor</i>	<i>unidade vs. multiplicidade passivo vs. ativo</i>	<b>FIG. 36</b> <i>Parada e parada da parada uniforme vs. multiforme motor vs. locomotor</i>	<i>unidade vs. multiplicidade passivo vs. ativo</i>
Gestualidade	<i>circularidade vs. .linearidade peso-leve vs. peso-firme</i>	<i>contínuo vs. descontínuo leveza vs. firmeza</i>	<i>circularidade vs. linearidade peso-leve vs. peso-firme contração vs. expansão</i>	<i>contínuo vs. descontínuo leveza vs. firmeza opressão vs. libertação</i>
Topológica	<i>englobante vs. englobado</i>	<i>Identidade vs. alteridade</i>	<i>englobante vs. englobado</i>	<i>Identidade vs. alteridade</i>
Eidética	<i>circular vs. retilíneo vertical vs. horizontal</i>	<i>centrado vs. direcionado vida vs. morte</i>	<i>circular vs. .retilíneo vertical vs. horizontal</i>	<i>centrado vs. direcionado vida vs. morte</i>
Cromática	<i>(Iluminação)claro vs. escuro (vestido )branco vs. vermelho</i>	<i>presença vs. ausência frio vs. quente</i>	<i>claro vs. escuro branco vs. vermelho branco vs. preto</i>	<i>presença vs. ausência frio vs. quente feminino vs. masculino</i>
Cinética	<i>aproximação vs. distanciamento parcial vs. geral</i>	<i>fechado vs. aberto isolado vs. ampliado</i>	<i>aproximação vs. distanciamento parcial vs. geral</i>	<i>fechado vs. aberto isolado vs. ampliado</i>
Proxêmica	<i>grupo vs. solo simetria vs. assimetria</i>	<i>identidade vs. alteridade equilíbrio vs. desequilíbrio</i>	<i>grupo vs. solo simetria vs. assimetria</i>	<i>identidade vs. alteridade equilíbrio vs. desequilíbrio</i>
Coreográfica	<b>FIG.18</b> <i>Parada – solista Continuação do Grupo uniforme vs. multiforme motor vs. locomotor</i>	<i>unidade vs. multiplicidade passivo vs. ativo</i>	<b>FIG. 37</b> <i>Parada e parada da parada uniforme vs. multiforme motor vs. locomotor</i>	<i>unidade vs. multiplicidade passivo vs. ativo</i>
Gestualidade	<i>circularidade vs. .linearidade peso-leve vs. peso-firme</i>	<i>contínuo vs. descontínuo leveza vs. firmeza</i>	<i>circularidade vs. linearidade peso-leve vs. peso-firme contração vs. expansão</i>	<i>contínuo vs. descontínuo leveza vs. firmeza opressão vs. libertação</i>
Topológica	<i>englobante vs. englobado</i>	<i>identidade vs. alteridade</i>	<i>englobante vs. englobado cercante vs. cercado</i>	<i>Identidade vs. alteridade Identidade vs. alteridade</i>
Eidética	<i>circular vs. retilíneo vertical vs. horizontal</i>	<i>centrado vs. direcionado vida vs. morte</i>	<i>circular vs. .retilíneo vertical vs. horizontal</i>	<i>centrado vs. direcionado vida vs. morte</i>
Cromática	<i>(Iluminação)claro vs. escuro (vestido )branco vs. vermelho</i>	<i>presença vs. ausência frio vs. quente</i>	<i>claro vs. escuro branco vs. vermelho branco vs. preto</i>	<i>presença vs. ausência frio vs. quente feminino vs. masculino</i>
Cinética	<i>aproximação vs. distanciamento parcial vs. geral</i>	<i>fechado vs. aberto isolado vs. ampliado</i>	<i>aproximação vs. distanciamento parcial vs. geral</i>	<i>fechado vs. aberto isolado vs. ampliado</i>
Proxêmica	<i>grupo vs. solo simetria vs. assimetria</i>	<i>identidade vs. alteridade equilíbrio vs. desequilíbrio</i>	<i>grupo vs. solo simetria vs. assimetria</i>	<i>identidade vs. alteridade equilíbrio vs. desequilíbrio</i>
Coreográfica	<b>FIG.19</b> <i>uniforme vs. multiforme motor vs. locomotor</i>	<i>unidade vs. multiplicidade passivo vs. ativo</i>	<b>FIG. 38</b> <i>Parada da música Parada da coreografia uniforme vs. multiforme motor vs. locomotor</i>	<i>unidade vs. multiplicidade passivo vs. ativo</i>

Dimensões	A Sagração da Primavera de VN		A Sagração da Primavera de PB	
	PE - Formantes	PC - Categorias	PE - Formantes	PC- Categorias
Gestualidade	<i>circularidade vs. linearidade</i> <i>peso-leve vs. peso-firme</i>	<i>contínuo vs. descontínuo</i> <i>leveza vs. firmeza</i>	<i>circularidade vs. linearidade</i> <i>peso-leve vs. peso-firme</i> <i>contração vs. expansão</i>	<i>contínuo vs. descontínuo</i> <i>leveza vs. firmeza</i> <i>opressão vs. libertação</i>
Topológica	<i>englobante vs. englobado</i>	<i>identidade vs. alteridade</i>	<i>grupo vs. solo</i> <i>central vs. periférico</i>	<i>identidade vs. alteridade</i> <i>concentrado vs. difuso</i>
Eidética	<i>circular vs. retilíneo</i> <i>vertical vs. horizontal</i>	<i>centrado vs. direcionado</i> <i>vida vs. morte</i>	<i>circular vs. retilíneo</i> <i>vertical vs. horizontal</i>	<i>centrado vs. direcionado</i> <i>vida vs. morte</i>
Cromática	(Iluminação) <i>claro vs. escuro</i> (vestido) <i>branco vs. vermelho</i>	<i>presença vs. ausência</i> <i>frio vs. quente</i>	<i>claro vs. escuro</i> <i>branco vs. vermelho</i> <i>branco vs. preto</i>	<i>presença vs. ausência</i> <i>frio vs. quente</i> <i>feminino vs. masculino</i>
Cinética	<i>aproximação vs. distanciamento</i> <i>parcial vs. geral</i>	<i>fechado vs. aberto</i> <i>isolado vs. ampliado</i>	<i>aproximação vs. distanciamento</i> <i>parcial vs. geral</i>	<i>fechado vs. aberto</i> <i>isolado vs. ampliado</i>
Proxêmica	<i>grupo vs. solo</i> <i>simetria vs. assimetria</i>	<i>identidade vs. alteridade</i> <i>equilíbrio vs. desequilíbrio</i>	<i>grupo vs. solo</i> <i>simetria vs. assimetria</i>	<i>identidade vs. alteridade</i> <i>equilíbrio vs. desequilíbrio</i>
Coreográfica	<b>FIG.20</b>  <i>uniforme vs. multiforme</i> <i>motor vs. locomotor</i>	  <i>unidade vs. multiplicidade</i> <i>passivo vs. ativo</i>	<b>FIG. 39</b> <i>Parada da parada (musica)</i> <i>Parada da parada (dança)</i> <i>Parada e parada da parada</i> <i>uniforme vs. multiforme</i> <i>motor vs. locomotor</i>	  <i>unidade vs. multiplicidade</i> <i>passivo vs. ativo</i>
Gestualidade	<i>circularidade vs. linearidade</i> <i>peso-leve vs. peso-firme</i>	<i>contínuo vs. descontínuo</i> <i>leveza vs. firmeza</i>	<i>circularidade vs. linearidade</i> <i>peso-leve vs. peso-firme</i> <i>contração vs. expansão</i>	<i>contínuo vs. descontínuo</i> <i>leveza vs. firmeza</i> <i>opressão vs. libertação</i>
Topológica	<i>englobante vs. englobado</i> <i>intercalante vs. intercalado</i>	<i>identidade vs. alteridade</i> <i>identidade vs. alteridade</i>	<i>englobante vs. englobado</i> <i>cercante vs. cercado</i>	<i>identidade vs. alteridade</i> <i>identidade vs. alteridade</i>
Eidética	<i>circular vs. retilíneo</i>	<i>centrado vs. direcionado</i>	<i>circular vs. retilíneo</i> <i>vertical vs. horizontal</i>	<i>centrado vs. direcionado</i> <i>vida vs. morte</i>
Cromática	(iluminação) <i>claro vs. escuro</i> (figurino) <i>branco vs. colorido</i>	<i>presença vs. ausência</i> <i>frio vs. quente</i>	<i>claro vs. escuro</i> <i>branco vs. vermelho</i> <i>branco vs. preto</i>	<i>presença vs. ausência</i> <i>frio vs. quente</i> <i>feminino vs. masculino</i>
Cinética	<i>aproximação vs. distanciamento</i> <i>parcial vs. geral</i>	<i>fechado vs. aberto</i> <i>isolado vs. ampliado</i>	<i>aproximação vs. distanciamento</i> <i>parcial vs. geral</i>	<i>fechado vs. aberto</i> <i>isolado vs. ampliado</i>
Proxêmica	<i>grupo vs. solo</i> <i>simetria vs. assimetria</i>	<i>identidade vs. alteridade</i> <i>equilíbrio vs. desequilíbrio</i>	<i>grupo vs. solo</i> <i>simetria vs. assimetria</i>	<i>identidade vs. alteridade</i> <i>equilíbrio vs. desequilíbrio</i>
Coreográfica	<b>FIG. 21</b> <i>Parada da parada (solista)</i> <i>uniforme vs. multiforme</i> <i>motor vs. locomotor</i>	  <i>unidade vs. multiplicidade</i> <i>passivo vs. ativo</i>	<b>FIG. 40-41</b> <i>Parada e parada da parada</i> <i>uniforme vs. multiforme</i> <i>motor vs. locomotor</i>	  <i>unidade vs. multiplicidade</i> <i>passivo vs. ativo</i>
Gestualidade	<i>circularidade vs. linearidade</i> <i>peso-leve vs. peso-firme</i> <i>contração vs. extensão</i>	<i>contínuo vs. descontínuo</i> <i>passivo vs. ativo</i> <i>opressão vs. liberdade</i>	<i>circularidade vs. linearidade</i> <i>peso-leve vs. peso-firme</i> <i>contração vs. expansão</i>	<i>contínuo vs. descontínuo</i> <i>leveza vs. firmeza</i> <i>opressão vs. libertação</i>
Topológica	<i>englobante vs. englobado</i> <i>central vs. periférico</i> <i>intercalante vs. intercalado</i>	<i>identidade vs. alteridade</i> <i>concentrado vs. difuso</i> <i>identidade vs. alteridade</i>	<i>englobante vs. englobado</i> <i>cercante vs. cercado</i> <i>central vs. periférico</i>	<i>Identidade vs. alteridade</i> <i>Identidade vs. alteridade</i> <i>concentrado vs. difuso</i>
Eidética	<i>circular vs. retilíneo</i> <i>vertical vs. horizontal</i>	<i>centrado vs. direcionado</i> <i>vida vs. morte</i>	<i>circular vs. retilíneo</i> <i>vertical vs. horizontal</i>	<i>centrado vs. direcionado</i> <i>vida vs. morte</i>
Cromática	(iluminação) <i>claro vs. escuro</i> (figurino) <i>branco vs. colorido</i>	<i>presença vs. ausência</i> <i>frio vs. quente</i>	<i>claro vs. escuro</i> <i>branco vs. vermelho</i> <i>branco vs. preto</i>	<i>presença vs. ausência</i> <i>frio vs. quente</i> <i>feminino vs. masculino</i>
Cinética	<i>aproximação vs. distanciamento</i> <i>parcial vs. geral</i>	<i>fechado vs. aberto</i> <i>isolado vs. ampliado</i>	<i>aproximação vs. distanciamento</i> <i>continuidade vs. descontinuidade</i>	<i>fechado vs. aberto</i> <i>concentrado vs. difuso</i>

Dimensões	A Sagração da Primavera de VN		A Sagração da Primavera de PB	
	PE - Formantes	PC - Categorias	PE - Formantes	PC - Categorias
Proxêmica	grupo vs. <i>solo</i> <i>simetria</i> vs. <i>assimetria</i>	identidade vs. <i>alteridade</i> <i>concentrado</i> vs. <i>difuso</i>	grupo vs. <i>solo</i> <i>simetria</i> vs. <i>assimetria</i>	<i>identidade</i> vs. <i>alteridade</i> <i>equilíbrio</i> vs. <i>desequilíbrio</i>
Coreográfica	FIG.22 <i>uniforme</i> vs. <i>multiforme</i> <i>motor</i> vs. <i>locomotor</i>	<i>unidade</i> vs. <i>multiplicidade</i> <i>passivo</i> vs. <i>ativo</i>	FIG. 42-43 <i>uniforme</i> vs. <i>multiforme</i> <i>motor</i> vs. <i>locomotor</i>	<i>unidade</i> vs. <i>multiplicidade</i> <i>passivo</i> vs. <i>ativo</i>
Gestualidade	<i>circularidade</i> vs. <i>linearidade</i> <i>peso-leve</i> vs. <i>peso-firme</i> <i>contração</i> vs. <i>extensão</i>	<i>contínuo</i> vs. <i>descontínuo</i> <i>passivo</i> vs. <i>ativo</i> <i>opressão</i> vs. <i>liberdade</i>	<i>circularidade</i> vs. <i>linearidade</i> <i>peso-leve</i> vs. <i>peso-firme</i> <i>contração</i> vs. <i>expansão</i>	<i>contínuo</i> vs. <i>descontínuo</i> <i>leveza</i> vs. <i>firmeza</i> <i>opressão</i> vs. <i>libertação</i>
Topológica	<i>englobante</i> vs. <i>englobado</i> <i>central</i> vs. <i>periférico</i> <i>intercalante</i> vs. <i>intercalado</i>	<i>identidade</i> vs. <i>alteridade</i> <i>integrado</i> vs. <i>disperso</i> <i>identidade</i> vs. <i>alteridade</i>	<i>englobante</i> vs. <i>englobado</i> <i>cercante</i> vs. <i>cercado</i> <i>central</i> vs. <i>periférico</i>	<i>identidade</i> vs. <i>alteridade</i> <i>identidade</i> vs. <i>alteridade</i> <i>integrado</i> vs. <i>disperso</i>
Eidética	<i>circular</i> vs. <i>retilíneo</i> <i>vertical</i> vs. <i>horizontal</i>	<i>centrado</i> vs. <i>direcionado</i> <i>vida</i> vs. <i>morte</i>	<i>circular</i> vs. <i>retilíneo</i> <i>vertical</i> vs. <i>horizontal</i>	<i>centrado</i> vs. <i>direcionado</i> <i>vida</i> vs. <i>morte</i>
Cromática	(iluminação) <i>claro</i> vs. <i>escuro</i> (figurino) <i>branco</i> vs. <i>colorido</i>	<i>presença</i> vs. <i>ausência</i> <i>frio</i> vs. <i>quente</i>	<i>claro</i> vs. <i>escuro</i> <i>branco</i> vs. <i>vermelho</i> <i>branco</i> vs. <i>preto</i>	<i>presença</i> vs. <i>ausência</i> <i>frio</i> vs. <i>quente</i> <i>feminino</i> vs. <i>masculino</i>
Cinética	<i>aproximação</i> vs. <i>distanciamento</i> <i>parcial</i> vs. <i>geral</i>	<i>fechado</i> vs. <i>aberto</i> <i>isolado</i> vs. <i>ampliado</i>	<i>aproximação</i> vs. <i>distanciamento</i> <i>parcial</i> vs. <i>geral</i>	<i>fechado</i> vs. <i>aberto</i> <i>isolado</i> vs. <i>ampliado</i>
Proxêmica	grupo vs. <i>solo</i> <i>simetria</i> vs. <i>assimetria</i>	identidade vs. <i>alteridade</i> <i>concentrado</i> vs. <i>difuso</i>	grupo vs. <i>solo</i> <i>simetria</i> vs. <i>assimetria</i>	<i>identidade</i> vs. <i>alteridade</i> <i>equilíbrio</i> vs. <i>desequilíbrio</i>
Coreográfica	FIG.23-24 <i>uniforme</i> vs. <i>multiforme</i> <i>motor</i> vs. <i>locomotor</i>	<i>unidade</i> vs. <i>multiplicidade</i> <i>passivo</i> vs. <i>ativo</i>	FIG. 44-45 <i>Parada e Parada da parada.</i> <i>uniforme</i> vs. <i>multiforme</i> <i>motor</i> vs. <i>locomotor</i>	<i>unidade</i> vs. <i>multiplicidade</i> <i>passivo</i> vs. <i>ativo</i>
Gestualidade	<i>circularidade</i> vs. <i>linearidade</i> <i>peso-leve</i> vs. <i>peso-firme</i> <i>contração</i> vs. <i>extensão</i>	<i>contínuo</i> vs. <i>descontínuo</i> <i>passivo</i> vs. <i>ativo</i> <i>opressão</i> vs. <i>liberdade</i>	<i>circularidade</i> vs. <i>linearidade</i> <i>peso-leve</i> vs. <i>peso-firme</i> <i>contração</i> vs. <i>expansão</i>	<i>contínuo</i> vs. <i>descontínuo</i> <i>leveza</i> vs. <i>firmeza</i> <i>opressão</i> vs. <i>libertação</i>
Topológica	<i>englobante</i> vs. <i>englobado</i> <i>intercalante</i> vs. <i>intercalado</i> <i>central</i> vs. <i>periférico</i> <i>baixo</i> vs. <i>alto</i>	identidade vs. <i>alteridade</i> identidade vs. <i>alteridade</i> <i>concentrado</i> vs. <i>difuso</i> <i>terrestre</i> vs. <i>celeste</i>	<i>englobante</i> vs. <i>englobado</i> <i>intercalante</i> vs. <i>intercalado</i> <i>cercante</i> vs. <i>cercado</i>	identidade vs. <i>alteridade</i> identidade vs. <i>alteridade</i> identidade vs. <i>alteridade</i>
Eidética	<i>circular</i> vs. <i>retilíneo</i> <i>vertical</i> vs. <i>horizontal</i>	<i>centrado</i> vs. <i>direcionado</i> <i>vida</i> vs. <i>morte</i>	<i>circular</i> vs. <i>retilíneo</i> <i>vertical</i> vs. <i>horizontal</i>	<i>centrado</i> vs. <i>direcionado</i> <i>vida</i> vs. <i>morte</i>
Cromática	(iluminação) <i>claro</i> vs. <i>escuro</i> (figurino) <i>branco</i> vs. <i>colorido</i>	<i>presença</i> vs. <i>ausência</i> <i>frio</i> vs. <i>quente</i>	<i>claro</i> vs. <i>escuro</i> (vestido) <i>branco</i> vs. <i>vermelho</i> <i>branco</i> vs. <i>preto</i>	<i>presença</i> vs. <i>ausência</i> identidade vs. <i>alteridade</i> <i>feminino</i> vs. <i>masculino</i>
Cinética	<i>aproximação</i> vs. <i>distanciamento</i> <i>parcial</i> vs. <i>geral</i> <i>continuidade</i> vs. <i>descontinuidade</i>	<i>fechado</i> vs. <i>aberto</i> <i>isolado</i> vs. <i>ampliado</i> <i>concentrado</i> vs. <i>difuso</i>	<i>aproximação</i> vs. <i>distanciamento</i> <i>parcial</i> vs. <i>geral</i> <i>continuidade</i> vs. <i>descontinuidade</i>	<i>fechado</i> vs. <i>aberto</i> <i>isolado</i> vs. <i>ampliado</i> <i>concentrado</i> vs. <i>difuso</i>
Proxêmica	grupo vs. <i>solo</i> <i>simetria</i> vs. <i>assimetria</i>	identidade vs. <i>alteridade</i> <i>concentrado</i> vs. <i>difuso</i>	grupo vs. <i>solo</i> <i>simetria</i> vs. <i>assimetria</i>	<i>identidade</i> vs. <i>alteridade</i> <i>equilíbrio</i> vs. <i>desequilíbrio</i>
Coreográfica	FIG.25 <i>Parada da continuação</i> <i>uniforme</i> vs. <i>multiforme</i> <i>motor</i> vs. <i>locomotor</i>	<i>unidade</i> vs. <i>multiplicidade</i> <i>passivo</i> vs. <i>ativo</i>	FIG.46-47 <i>Parada da continuação</i> <i>uniforme</i> vs. <i>multiforme</i> <i>motor</i> vs. <i>locomotor</i>	<i>unidade</i> vs. <i>multiplicidade</i> <i>passivo</i> vs. <i>ativo</i>
Gestualidade	<i>circularidade</i> vs. <i>linearidade</i> <i>peso-leve</i> vs. <i>peso-firme</i> <i>contração</i> vs. <i>extensão</i>	<i>contínuo</i> vs. <i>descontínuo</i> <i>passivo</i> vs. <i>ativo</i> <i>opressão</i> vs. <i>liberdade</i>	<i>circularidade</i> vs. <i>linearidade</i> <i>peso-leve</i> vs. <i>peso-firme</i> <i>contração</i> vs. <i>expansão</i> <i>sinuosa</i> vs. <i>direta</i>	<i>contínuo</i> vs. <i>descontínuo</i> <i>leveza</i> vs. <i>firmeza</i> <i>opressão</i> vs. <i>libertação</i> <i>aleatório</i> vs. <i>objetivo</i>
Topológica	<i>englobante</i> vs. <i>englobado</i> <i>baixo</i> vs. <i>alto</i>	identidade vs. <i>alteridade</i> <i>terrestre</i> vs. <i>celeste</i>	<i>cercante</i> vs. <i>cercado</i>	identidade vs. <i>alteridade</i>
Eidética	<i>circular</i> vs. <i>retilíneo</i> <i>vertical</i> vs. <i>horizontal</i>	<i>centrado</i> vs. <i>direcionado</i> <i>vida</i> vs. <i>morte</i>	<i>circular</i> vs. <i>retilíneo</i> <i>vertical</i> vs. <i>horizontal</i>	<i>centrado</i> vs. <i>direcionado</i> <i>vida</i> vs. <i>morte</i>

<i>Dimensões</i>	<i>A Sagração da Primavera de VN</i>		<i>A Sagração da Primavera de PB</i>	
	<i>PE - Formantes</i>	<i>PC - Categorias</i>	<i>PE - Formantes</i>	<i>PC - Categorias</i>
<b>Cromática</b>	<i>(iluminação)claro vs. escuro (figurino)branco vs. colorido</i>	<i>presença vs. ausência frio vs. quente</i>	<i>claro vs. escuro (vestido ) branco vs. vermelho branco vs. preto</i>	<i>presença vs. ausência identidade vs. alteridade feminino vs. masculino</i>
<b>Cinética</b>	<i>aproximação vs. distanciamento parcial vs. geral continuidade vs. descontinuidade</i>	<i>fechado vs. aberto isolado vs. ampliado concentrado vs. difuso</i>	<i>aproximação vs. distanciamento parcial vs. geral continuidade vs. descontinuidade</i>	<i>fechado vs. aberto isolado vs. ampliado concentrado vs. difuso</i>
<b>Proxêmica</b>	<i>grupo vs. solo simetria vs. assimetria</i>	<i>identidade vs. alteridade concentrado vs. difuso</i>	<i>grupo vs. solo simetria vs. assimetria</i>	<i>identidade vs. alteridade equilíbrio vs. desequilíbrio</i>

QUADRO 17 – Semissimbolismo entre o PE e o PC de VN e PB

De acordo com a planilha do Quadro 17, as relações semissimbólicas possibilitam a visualização das correlações entre o PE e o PC de ambos os discursos dançados de *A Sagração da Primavera*, através das dimensões plásticas relacionadas (coreográfica, gestual, topológica, eidética, cromática, cinética e proxêmica) e das categorias semânticas que orientam a construção do sentido nas cenas que compõe os espetáculos. Dessa maneira, é possível determinar nas redes de relações entre as categorias plásticas da expressão, os contrastes definidos por elas em correlação com o PC e o modo como estes costumam os elementos plásticos e o sentido do espetáculo de dança.

Semioticamente as orientações, que as categorias no PC imprimem no texto, não são estruturas estáticas ou polarizadas entre dois limites semânticos. Essas orientações são dinâmicas, pois sistematizam as afirmações e negações dos termos simples que geram um eixo semântico no desenvolvimento dos discursos, de modo que a afirmação de um termo implica a negação do seu contrário. Entretanto, diante da complexidade e do grande número de registros, a estratégia para levantar as características semissimbólicas mais marcantes de ambos os espetáculos foi uma quantificação baseada no maior número de citações de determinado formante e seu correlato semântico anotado ao longo das cenas. Essa quantificação pretende apontar para um predomínio semântico relativo a uma determinada dimensão plástica, considerando as duas orientações possíveis entre contrários e

subcontrários.

É importante citar que a análise e a quantificação da planilha tiveram como aliada uma constante reavaliação dos filmes. Dessa maneira, foi possível elaborar uma síntese da planilha das relações semissimbólicas organizadas entre as 7 dimensões plásticas e os 22 pares de formantes com suas respectivas correlações no PC. Desse apanhado numérico, 16 correlações entre VN e PB apontam para similaridades enquanto 6 correlações apontam para diferenças na construção de sentido em cada espetáculo. Vide planilha do Quadro 18:

<b>Correlação entre o PE e o PC</b>			
<b>Plano da Expressão – PE Dimensões</b>	<b>Plano do Conteúdo - PC Categorias</b>	<b>Categorias Semânticas VN</b>	<b>Categorias Semânticas PB</b>
<b>Coreográfico</b> <i>uniforme vs. multiforme</i> <i>motor vs. locomotor</i>	<b>Coreográfico</b> <i>unidade vs. multiplicidade</i> <i>passivo vs. ativo</i>	<i>unidade</i> <i>ativo</i>	<i>multiplicidade</i> <i>ativo</i>
<b>Gestualidade</b> <i>circularidade vs. linearidade</i> <i>peso-leve vs. peso-firme</i> <i>contração vs. extensão</i> <i>sinuosa vs. direta</i>	<b>Gestualidade</b> <i>contínuo vs. descontínuo</i> <i>leveza vs. firmeza e</i> <i>opressão vs. libertação</i> <i>aleatória vs. objetiva</i>	<i>Contínuo</i> <i>leveza vs. firmeza/ masculino</i> <i>libertação</i> <i>objetiva</i>	<i>contínuo</i> <i>firmeza / feminino</i> <i>opressão</i> <i>objetiva</i>
<b>Topologia</b> <i>intercalante vs. intercalado</i> <i>cercante vs. englobado</i> <i>englobante vs. englobado</i> <i>central vs. periférico</i> <i>baixo vs. alto</i>	<b>Topologia</b> <i>identidade vs. alteridade</i> <i>identidade vs. alteridade</i> <i>identidade vs. alteridade</i> <i>concentrado vs. difuso</i> <i>terra vs. céu</i>	<i>identidade</i> <i>identidade</i> <i>identidade</i> <i>concentrado</i> <i>céu</i>	<i>Identidade</i> <i>identidade</i> <i>identidade</i> <i>concentrado</i> <i>terra</i>
<b>Eidético</b> <i>circular vs. retilíneo</i> <i>vertical vs. horizontal</i>	<b>Eidético</b> <i>centrado vs. direcionado</i> <i>vida vs. morte</i>	<i>centrado</i> <i>vida</i>	<i>centrado</i> <i>vida</i>
<b>Cromático</b> <i>claro vs. escuro</i> <i>branco vs. policolorido</i> <i>branco vs. preto</i> <i>branco vs. vermelho</i>	<b>Cromático</b> <i>presença vs. ausência</i> <i>frio vs. quente</i> <i>feminino vs. masculino</i> <i>identidade vs. alteridade</i>	<i>presença</i> <i>frio</i> <i>feminino</i> <i>identidade</i>	<i>presença</i> <i>frio</i> <i>feminino</i> <i>alteridade</i>
<b>Cinético</b> <i>aproximação vs. distanciamento</i> <i>continuidade vs. descontinuidade</i> <i>parcial vs. geral</i>	<b>Cinético</b> <i>fechado vs. aberto</i> <i>concentrado vs. difuso</i> <i>isolado vs. ampliado</i>	<i>fechado</i> <i>concentrado</i> <i>isolado</i>	<i>fechado</i> <i>concentrado</i> <i>ampliado</i>
<b>Proxêmico</b> <i>grupo vs. solo</i> <i>simetria vs. assimetria</i>	<b>Proxêmico</b> <i>identidade vs. alteridade</i> <i>equilíbrio vs. desequilíbrio</i>	<i>identidade</i> <i>equilíbrio</i>	<i>identidade</i> <i>equilíbrio</i>

QUADRO 18 – Síntese da Descrição Plástica VN vs. BP

Sobre as similaridades plásticas entre os sentidos inscritos em VN e em PB, a principal está na maneira como ambos exploram a circularidade e suas variantes no PE, tanto no uso do corpo como no uso do espaço cênico. A dimensão gestual é visível através de movimentos corporais, enquanto a dimensão eidética é visível nas formas do conjunto de bailarinos presentes no espaço. Em ambos os espetáculos, tanto os gestos como as movimentações coreográficas ocorreram nos formantes *circularidade vs. linearidade* através de gestos executados numa movimentação entre circular e linear. Da mesma maneira, a dimensão eidética ocorreu predominantemente entre círculos e fileiras. Tais dimensões estão correlacionadas respectivamente ao PC com as categorias *continuidade vs. descontinuidade* e *centrado vs. direcionado*. Conforme as planilhas, as categorias semânticas de base de ambos os espetáculos têm como termos predominantes *continuidade* e *centrado*.

As relações planares *circundantes* e lineares *intercalantes* representam a posição espacial do grupo de personagens em cena. Enquanto isso, as relações planares *circundados* e *intercalados* indicam a posição espacial dos personagens que estão em situação de solo. Em ambos os discursos dançados de *A Sagração da Primavera*, a ocupação do espaço cênico e a visualização na tela na dimensão topológica no PE, têm nos formantes *cercante, englobante* e *intercalado* uma correlação que endossa a categoria de base *identidade vs. alteridade*. Da mesma maneira os formantes *central vs. periférico* predominam, enfatizando as categorias *identidade* e *integrado*.

Embora os figurinos sejam totalmente diferentes e a iluminação varie de um espetáculo para o outro, a intensidade do formante *claro*, as características da dimensão cromática dos dois espetáculos também são semelhantes. Em VN, por exemplo, há mais variedade de cores claras, enquanto em PB a claridade acontece no jogo de gradações entre as cenas. Assim entre as categorias semânticas *presença vs. ausência, frio vs. quente* e *feminino vs. masculino* as cores apontam para as tendências semânticas *presença, frio* e *feminino*.

Na dimensão proxêmica, o formante *grupo* é representado pelo conjunto de bailarinos/personagens em cena, enquanto o formante *solo* é representado pelos personagens solistas em destaque nas cenas coreográficas. É digno de nota que o *solo* pode ser executado em meio ao *grupo* ou fora do *grupo*. Nesse sentido, o formante *grupo* está para a categoria

*identidade* como *solo* está para *alteridade*. As planilhas nos mostram que a organização da movimentação de personagens em cena mais marcante foi a dos *grupos* organizados na maior parte das vezes de maneira *simétrica* homologando-se no PC às categorias semânticas *identidade* e *equilíbrio*.

Na dimensão *cinética*, os recursos do *zoom* e dos ângulos de filmagem, possibilitam uma visualização privilegiada da coreografia, o que, de certa maneira, corrobora as análises apontadas nas planilhas. Nessa trilha, no que diz respeito às categorias *fechado* vs. *aberto* e *concentrado* vs. *difuso*, nessas planilhas, a predominância está para *fechado* e *concentrado*.

Resumidamente, as similaridades nas relações semissimbólicas de *A Sagração da Primavera* nas versões de VN e PB têm no PC as categorias semânticas: *passivo* vs. *ativo*, *contínuo* vs. *descontínuo*, *aleatório* vs. *objetivo*, *identidade* vs. *alteridade*, *integrado* vs. *disperso*, *centrado* vs. *direcionado*, *vida* vs. *morte*, *presença* vs. *ausência*, *frio* vs. *quente*, *feminino* vs. *masculino*, *fechado* vs. *aberto*, *concentrado* vs. *difuso*, *equilíbrio* vs. *desequilíbrio*.

Sobre as diferenças entre os dois espetáculos, estas se encontram nas dimensões coreográfica, gestual, topológica, cromática e cinética.

Na dimensão coreográfica (PE), os formantes *uniforme* vs. *multiforme* se correlacionam no PC com as categorias *unidade* vs. *multiplicidade*. Nesse caso, a predominância semântica na versão de VN está mais para a categoria *unidade* enquanto PB está mais para *multiplicidade*.

Na gestualidade (PE), os formantes *peso-leve* vs. *peso-firme* se correlacionam no PC com os dois pares de categorias semânticas distintas: *leveza* vs. *firmeza* e *feminino* vs. *masculino*. Outros formantes desta mesma dimensão são *contração* vs. *extensão* que se correlacionam ao PC com as categorias *opressão* vs. *libertação*. Aqui a predominância semântica de VN está para *firmeza* associada ao gênero *masculino* e *liberdade*, enquanto PB está para *firmeza* associada ao gênero *feminino* e à *opressão* no sentido de estar oprimido ou deprimido.

Na dimensão topológica (PE), os formantes *baixo* vs. *alto* se correlacionam no PE às categorias *terra* vs. *céu*. A predominância semântica na versão de VN está mais para a

categoria *céu* enquanto PB está mais para *terra*.

Na dimensão cinética (PE), os formantes *parcial vs. geral* se correlacionam no PE às categorias *isolado vs. ampliado*. A predominância semântica na versão de VN está mais para a categoria *isolado*, enquanto PB está mais para *ampliado*.

Na dimensão cromática (PE), os formantes *branco vs. vermelho* se correlacionam no PE às categorias *identidade vs. alteridade*. Nesse caso, a predominância semântica na versão de VN privilegia para a categoria *identidade*. Especificamente, para PB, este formante está visível nos vestidos femininos das últimas cenas (Fig. 42 a 47) e aponta para a *alteridade*.

De modo geral, a descrição de ambos os espetáculos revelaram que a predominância nas relações semissimbólicas entre o PE e o PC, está para a categoria semântica de base *identidade vs. alteridade*, principalmente nas últimas cenas em que as personagens em destaque (cada uma na sua versão), figurativizam a *alteridade*, em contrapartida o *grupo* de personagens ao seu redor figurativiza a *identidade*.

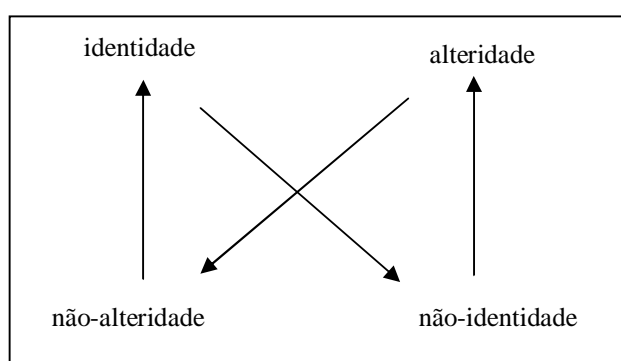
Em linhas gerais, *identidade* e *alteridade* são conceitos diferentes que se interligam. A *identidade* é construída de pertenças múltiplas, “o eu e o outro, o nós e o eles”, isto é, a identidade se constrói dinamicamente dentro de um “grupo” enquanto a *alteridade* se faz presente na forma como o outro é percebido, observado e “escolhido”. O termo *alteridade* é um substantivo feminino que expressa o estado do “outro” ou daquele que é diferente. É um termo abordado pela filosofia e pela antropologia, para os quais um dos princípios fundamentais da *alteridade* é que o homem na sua vertente social tem uma relação de interação e dependência com o outro.

Por esse motivo, o corpo-que-sente na sua forma individual (eu-carne), só pode existir através de um contato com o "outro". A *alteridade*, neste caso tem a ver com as diferenças e o estudo entre o corpo e o outro, e nessa perspectiva ela assume um papel essencial na construção de sentido em *A Sagração da Primavera*.

PE	<i>intercalante vs. intercalado</i>
	<i>cercante vs. cercado</i>
	<i>englobante vs. englobado</i>
	<i>(vestido) branco vs. vermelho</i>
	<i>grupo vs. solo</i>
PC	<i>Identidade vs. alteridade</i>

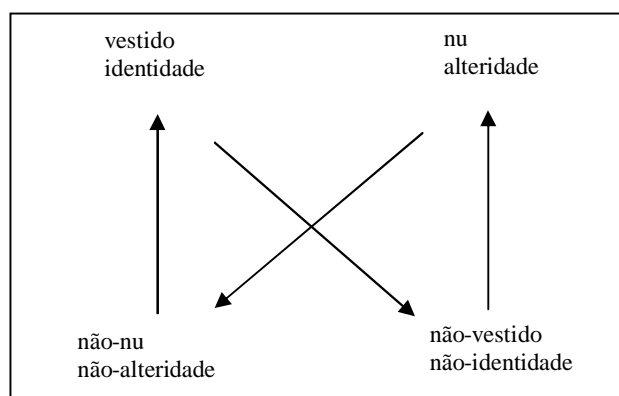
QUADRO 19 – Relação semissimbólica

Durante os espetáculos, enquanto o grupo está em cena a *identidade* deste vai se firmando, se construindo à medida que os/as solistas também vão surgindo. Por um lado quando os personagens mediante formantes plásticos do PE semelhantes apontam para a afirmação *identidade*, e por outro lado, à medida que surge uma movimentação ou *gestualidade* que distingue um personagem do todo da *identidade* grupal temos a *alteridade*. Nesse processo, também faz parte a negação da *alteridade* que se baseia no nivelamento do solista com o grupo. A categoria *identidade vs. alteridade* pode ser articulada em um quadrado semiótico, de maneira que se pode aplicar cada termo simples contrário a seus contraditórios.



QUADRO 20 – Quadrado semiótico 2

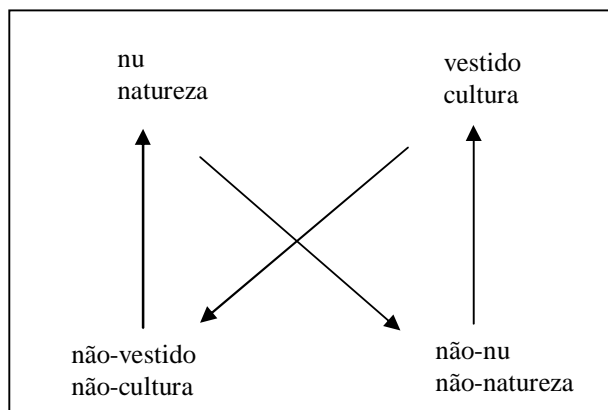
Nesse sentido, outro aspecto observado é a maneira como o *corpo* é exposto em ambos os espetáculos. Em *A Sagração da Primavera* de VN, tanto as personagens femininas como os personagens masculinos têm seus corpos totalmente vestidos enquanto, em PB, os corpos são parcialmente vestidos (homens sem camisa e mulheres com vestidos transparentes). Em PB inclusive, em algumas cenas, os corpos de algumas personagens femininas são vistos mais acima da cintura expondo a calcinha e a solista vestida de vermelho tem seu busto parcialmente nu. Nesse caso, no PE os formantes para essas categorias podem ser *vestido vs. nu* correlacionados à categoria de base *identidade vs. alteridade* uma vez que o corpo vestido se correlaciona à identidade do grupo e a nudez à *alteridade*, ao diferencial, ao que distingue o “um” do “todo” para determinado fim. Assim, quando colocamos esses formantes no quadrado semiótico temos:



QUADRO 21 – Quadrado semiótico 3

Por outro lado, com base em Floch (1985, p. 33), ao fazer a análise no PC, pode-se dizer que esses formantes se correlacionam à categoria semântica de base *natureza vs. cultura* para uma semântica fundamental, uma vez que as partes expostas (nuas) dos personagens em cena figurativizam a natureza enquanto seus figurinos e/ou adereços (toucas, tiaras, lenços etc.) figurativizam a cultura lituana russa. Nessa perspectiva, a correlação semissimbólica do texto garante o significado poético do nu complexificado com os valores culturais projetado sobre a natureza humana. Para Pietroforte (2004, p. 25), “há no chamado nu artístico a construção de uma estética que realiza a nudez em meio a valores culturais, e é dentre eles que o corpo que

se despe adquire seu estatuto semiótico”. No PE, os formantes para essas categorias são (corpo) *nu vs. vestido*. Quando colocamos esses formantes no quadrado semiótico temos:



QUADRO 22 – Quadrado semiótico 4

Dessa maneira, tanto para as versões de VN como de PB, os corpos podem ser realizados em conjunção com valores que determinam uma *identidade*, ou um modo de vida traduzida pelas categorias nu/não-nu/vestido/não-vestido. Em VN, o *vestido* figurativiza um tempo histórico (antigo), uma organização social subdividida em classes representadas por um figurino específico que possui significados culturais como, por exemplo, a solista final que está figurativizada como uma mulher jovem e euforizada pelo grupo. Em PB, o *vestido* também figurativiza um tempo histórico (contemporâneo) e uma organização social subdividida e figurativizada entre os gêneros homens e mulheres, como exemplo, os homens usam calças compridas e as mulheres usam vestidos.

Mas qual o sentido da nudez em PB? Floch (1985), mais uma vez, nos dá uma pista ao considerar que os contrastes formados no PE são o que determina a figurativização. Assim em *A Sagração da Primavera* em PB o corpo exposto semi-vestido é um objeto descritivo que, em seu programa de base, determina a *identidade* dos personagens. Um busto nu e o ventre da mulher, por exemplo, na maioria das culturas, são associados à capacidade natural da mulher de gerar vidas e amamentar. Assim, complexificado com os valores culturais de modo geral, o

corpo exposto da mulher no espetáculo, inclusive pela transparência do vestido, associa-se à feminilidade, à fertilidade, ao nutrir, ao gerar vida. Da mesma maneira sobre a cor vermelha do vestido complexificado com o valor cultural como a cor do sangue, no PE na dimensão cromática com os formantes do *(vestido) branco vs. vermelho* homologa-se no PC às categorias *frio vs. quente* e as categorias semânticas *vida vs. morte*.



FIGURA 48 – *A Sagração da Primavera* PB

Minutagem: 1- 0:34:55; 2- 00:58:34; 3- 01:01:07; 4- 01:05:45

Assim, no nível profundo, pode-se dizer que o corpo é uma instância “extensa”, uma vez que é ele quem dirige o processo perceptível do discurso. O corpo também é a categoria que subsume uma relação de identidade entre o ator e o objeto e, nesse sentido, o “corpo-sensível” é a correlação entre sua estrutura extensa e intensa reguladas por andamentos e tonicidades. Assim, nos corpos dos bailarinos em cena, junto às outras dimensões no PE, a gestualidade transformou-se em elo articulador e articulado no interior da obra.

A perturbação do comportamento corporal, visivelmente afetado como, por exemplo, o tremor das pernas e a expressão facial contraída da solista, revela, na coreografia, estados passionais socialmente carregados de sentido. Segundo Tatit (2008):

Construindo o simulacro, mítico de um lado e merleau-pontiano de outro, de um “corpo que sente” assimilando e transformando os “estados de coisas” por meio da competência contida nos “estados de alma”, a teoria recuperou um plano de existência homogênea nos extratos profundos do modelo para poder explicar os desvios, mormente os passionais, que se processam na superfície (TATIT, 2008, p.13).

Nesse sentido, tendo em vista o corpo-que-sente as descrições de *A Sagração da Primavera*, demonstram atores, personagens inquietos e actantes que operam uma espécie de contato sensível com o mundo. As determinações de papéis actanciais no discurso, sobretudo operam as transformações do ser do actante, o domínio do ator e as trocas intersubjetivas, que ultrapassam o quadro da ação, agora funcionando como mudança de ponto de vista. Nesse sentido a paixão é considerada uma problemática tensiva e sensível, como uma organização sintagmática, modal e aspectual e como matéria de investigação da práxis enunciativa (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 295-296).

Tatit (2008, p.38), inspirado nos autores de *Semiótica das Paixões*, cita a posição de um “quase-sujeito” em interação com uma espécie de “sombra de valor”. No nível profundo, essa sombra de valor funciona como um pressentimento de atrações a serem posteriormente modalizadas, transpondo processos de discretização e, ao mesmo tempo, instruindo gradações aspectuais processadas no discurso. O autor ainda considera que os simulacros levantados provêm da práxis do sujeito epistemológico em contato com a macrossemiótica e que estes delineiam um quadro imaginário independente das operações cognitivas comuns à semiótica. Por isso, pode-se propor que um simulacro imaginário se correlacione ao plano do sentir em meio às modulações tensivas.

Nessa esteira, o corpo-que-dança em *A Sagração da Primavera*, é semiotizado tendo em vista sua caracterização como *extenso*, revelando que as tensões fóricas participam do discurso a partir de modulações contínuas que transparecem na superfície dos textos dançados, trazendo à luz a presença do corpo-que-sente. Extensivamente, “como espaço o corpo pode abrir, fechar, concentrar, circunscrever, ocupar, difundir, criar distâncias, etc. Como tempo, pode parar, continuar, esperar, recordar, prever, antecipar, precipitar, criar durações, etc”. O corpo, sobretudo é aquilo que dura, é a própria distância entre os actantes, cuja variação despende do andamento aspectualizado pelo texto, por exemplo, maior velocidade, menor duração e vice-versa (TATIT, 2008, p. 44).

Assim, o corpo-que-dança tem o papel decisivo na mediação entre os dois planos da linguagem no/do corpo. Com base em Fontanille (2011), pode-se dizer que a aproximação entre as gradações da intensidade (dinâmicas de transformação das instâncias actanciais) e da

extensidade (inscrições espaço-temporal) permite-nos vislumbrar o corpo sensível na dança sob o ponto de vista das manifestações do corpo-actante percebido. Dentro de uma estrutura tensiva, o processo das homologações entre a intensidade (andamento e tonicidade) e a extensidade (tempo e espaço) obedece a dois movimentos tensivos diferentes: evoluções conversas e evoluções inversas.

Nesse sentido, o corpo em movimento ou o corpo-que-dança em *A Sagração da Primavera* é um corpo operador da semiose e quando o “encarnamento” (vide Cap. II) acontece é porque o corpo-que-sente e o “envelope corporal” estão se impondo. Segundo Fontanille (2011, p.89), esse envelope corporal tem duas faces. Enquanto a primeira versa sobre o conteúdo (intenso), a outra versa sobre a expressão (extenso) e a relação de ambas é o que torna visível os sentidos inscritos na dança como um processo de significação sempre em construção.

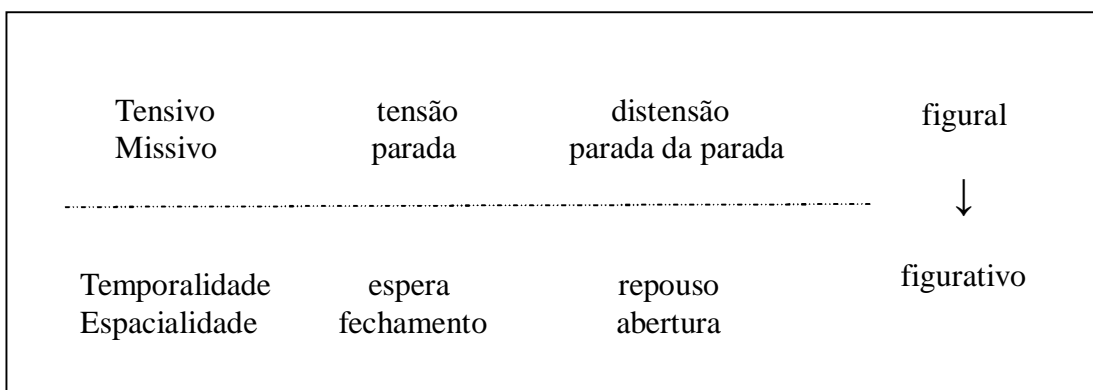
Para Tatit (2008, p.46), a noção abrangente de corpo (intenso e extenso) ordena o tempo subjetivo do ser - a duração – e o espaço que materializa essas relações. O autor cita o poeta Valéry quando este “atribui 'forma artística' como um recurso privilegiado de manifestação do corpo que percebe e sente”. Para Tatit (2008), a forma artística constitui um rito de desaceleração da linguagem quando refreia a transposição (dimensão utilitária do sentido) do PE ao PC, valorizando a organização rítmica do primeiro. Na medida em que nega uma determinação utilitária de uma conversão imediata da expressão em conteúdo, na forma artística, sobretudo se instaura o espaço da matéria como representante perene (encanto) de uma duração subjetiva, constituindo um gesto de “liberdade” como as durações, as paradas etc.

No caso de *A Sagração da Primavera*, o parâmetro do “encanto” está justamente na preservação do PE através de recursos rítmicos comprometidos tanto com as dimensões plásticas como gestualidade, coreografia, topológica, cinética, cromáticas, proxêmicas quanto com as sonoridades em cena. O corpo sensível no corpo-que-dança é visualizado por meio das desacelerações, acelerações, paradas e paradas das paradas que manobram a percepção, apresentando nos espetáculos de VN e PB um presente extenso: o instante enunciativo transformado numa *duração* regida pela dimensão intensa.

Assim, ao descrever os espetáculos, os fatos semióticos são indubitavelmente filiados ao espaço tensivo, que é produzido pela projeção do corpo-que-sente (intensidade) sobre o corpo-que-dança (extensidade), em que a direção é do sensível para o inteligível. A partir de ambas as descrições, é possível verificar o fazer missivo nos textos e como esse fazer missivo contribui para o levantamento da gramática tensiva do espetáculo de dança.

Para Zilberberg (2006a), no fazer missivo, o tempo e o espaço assumem alternadamente a hegemonia: o tempo como razão do espaço e o espaço como imagem do tempo. Para o semioticista, a remissividade ou antiprograma (parada) se configura como uma *cronopoesi* (im-plosão) do tempo e fechamento do espaço, enquanto a emissividade ou programa se configura como *cronotrofia* (ex-plosão) do tempo e abertura do espaço.

Assim, o fazer remissivo é *cronopoiético*: de temporalidade expectante, espacialmente fechado, de ordem intensa em processo passional (figural). Já o fazer emissivo é *cronotrófico*: de temporalidade originante, espacialmente aberto e de ordem extensa (figurativo). O patamar missivo surge como um furtivo na geração de sentido, discretizando o tempo e o espaço entre processos solidários, articulados entre descontinuidades (pausas, interrupções etc) e continuidades (o que não pára), modalizando o actante, por exemplo, entre “fechamentos” e “aberturas”. Conforme as descrições e análises das cenas, o fazer missivo, portanto, *desconcerta* o texto, pois a noção de parada é limite para a foria.



QUADRO 23 – Interface: Espaço e Tempo  
Fonte: ZILBERBERG, 2006a, p. 147.

Dessa maneira, a descrição possibilita a contagem das figuras (fotos) que compõem cada espetáculo, considerando os fechamentos (antiprogramas – paradas), as aberturas (programa - parada das paradas) e a *combinação* de ambos. Assim as descrições dos espetáculos, foram organizadas pautadas nos andamentos rítmicos da música correlacionados com a coreografia, nas paradas, nas paradas das paradas e nas combinações mais marcantes ao longo dos discursos.

Especificamente, a parada é interpretada por uma pausa (de breve a longa) tanto na coreografia como na música. A parada da parada é interpretada pela parada da pausa e continuação ou retomada da dança ou da música ou de ambos. A combinação é interpretada como parada seguida de parada da parada. A parada da continuação detona tanto uma finalização coreográfica e musical do espetáculo, quanto as pausas presentes. Conforme descrição, temos o seguinte resultado em número de registros:

<i>A Sagração da Primavera de VN</i>					<i>A Sagração da Primavera de PB</i>			
Missividade	Parada fechado	Para da parada aberto	Combinado	Parada da continuação	Parada fechado	Para da parada Aberto	Combinado	Parada da continuação
<i>música</i>	2	2	3	2	1	1	8	1
<i>coreografia</i>	2	2			1	1		

QUADRO 24 – Missividade em *A Sagração da Primavera* de VN e PB

Nesses registros, em *A Sagração da Primavera* de VN, pode-se observar o equilíbrio missivo com a representação básica de um para cada fator da missividade. Mas, para a versão de PB, pode-se observar a dominância das combinações entre parada e parada da parada principalmente do meio do espetáculo para o final.

VN apresenta um espetáculo subdividido em duas partes por uma parada (coreografia e música) e depois através de uma parada da parada retoma gradativamente (primeiro a música e depois a coreografia) o discurso, enquanto PB desenvolve um discurso contínuo entre parada e parada da parada. Curiosamente em ambos os espetáculos o primeiro registro de fator combinado ocorre na entrada de um pesado *ostinato* na tuba, uma mudança de clima e ritmo, marcados pela paralisação dos personagens em cena. Outra similaridade está na entrada em cena de elementos novos na tela e na ênfase do gênero masculino. Enquanto em VN tem-se o personagem ancião (solista) junto ao grupo de homens também figurativizados como homens mais velhos pelo figurino e adereços, em PB, a combinação é marcada pela entrada dos personagens masculinos que dançam virilmente, alterando os solos entre eles mesmos.

Temos aqui, por exemplo, a presença de antiactantes<sup>62</sup> que interrompem o discurso do espetáculo produzindo o efeito de sentido passional (figural) apontando para o figurativo. É importante ressaltar que um antiprograma e um antisujeito numa narrativa, assim como um antiactante no discurso, não representam necessariamente um vilão ou uma vilã ou algo ruim. O efeito principal desses atores no discurso da dança é a passionalização e a tensificação do texto através dos fechamentos e das aberturas missivas. Assim, diante da contagem de um maior número de registros de remissividade em *A Sagração da Primavera* de PB, o efeito passional em comparação à versão de VN, é mais alto e mais intenso.

A descrição dos espetáculos também nos mostra que, de forma geral, ambos se apropriam do andamento rítmico da música, nas variações de pausas e silêncios tanto de instrumentos como da música. Há o aproveitamento das cadências, acelerações e desacelerações, dos timbres, das alturas, da densidade, do volume e de cada detalhe sonoro. Considerando o espetáculo de dança na tela, *A Sagração da Primavera* ainda tem, relacionada aos aspectos da música, a linguagem fílmica. Esta, por sua vez, traz consigo costuras entre elementos visuais que produzem o enunciado fílmico por meio de procedimentos de enquadramento, direcionalidade, duração, aproximação, distanciamentos, cortes, edição etc tratados na imagem.

---

62 O antiactante assume sozinho os valores remissivos e sua resistência permite inscrever no texto o efeito de sentido capital: progressão. O antiactante encarrega das recções, das relações objetais, regula a aspectualização passante (segmentação) e, “resistindo”, produz no discurso uma boa temporalização de superfície (ZILBERBERG, 2006a, p.154-146).

Para a descrição e análise dos espetáculos de VN e PB, a articulação entre a imagem e a trilha sonora gerou a necessidade da identificação de categorias que participassem de ambas as formas de expressão: a visual e a musical. Nessa abordagem o sentido *sensível* está localizado no resultado ou no “contágio” gerado pela relação das expressões visuais e sonoras. Assim no ensejo de homologar as correlações entre as expressões e os sentidos das diferentes linguagens, o ritmo torna-se a propriedade comum de ambos em condições de propiciar suturas audiovisuais em que o tempo musical e o movimento da dança se sincretizam. Para esse fim foi utilizado o quadro conceitual tensivo sobre as dimensões (intensidade-regente) e subdimensões (foremas) baseado em Zilberberg (2011, p. 74).

Segundo o Zilberberg (2011, p. 78), as subdivisões andamento, tonicidade, temporalidade e espacialidade trazem o cruzamento dos foremas direção, posição e elã. Cada um desses foremas tem quatro pares de valências tratadas dentro de duas propriedades estruturais: a *recção* das subdimensões pelo mesmo forema é homogeneizante e a comutação dos foremas para uma mesma dimensão é diferenciadora ou seja, em função do forema selecionado, a subdimensão muda de construção ou de aspecto na acepção genérica do termo. Nesse sentido, os registros dos espetáculos se apresentam conforme a seguinte planilha:

<i>Dimensões</i>	<i>Subdimensões</i>	<i>Foremas</i>						
		<i>A Sagração da Primavera de VN</i>			<i>A Sagração da Primavera de PB</i>			
		<i>direção</i>	<i>posição</i>	<i>elã</i>		<i>direção</i>	<i>posição</i>	<i>elã</i>
<b>Regente</b>  <b>Extensidade</b>	<b>Andamento</b>	<i>acelerada + desacelerada -</i>	<i>Adiantamento + retardamento -</i>	<i>Rapidez + lentidão -</i>		<i>acelerada + desacelerada -</i>	<i>Adiantamento + retardamento -</i>	<i>Rapidez + lentidão -</i>
	FIG. 3-4	-	+	-	FIG.26	+	-	-
	FIG. 5	-	+	+	FIG.27	-	-	-
	FIG.6-7	-	+	-	FIG.28	+	-	-
	FIG.8-9	-	+	+	FIG.29	-	-	-
	FIG.10-11	-	-	+	FIG.30	+	+	+
	FIG.12	+	-	+	FIG.31	-	-	-
	FIG.13	-	-	+	FIG.32	+	+	+
	FIG.14	+	+	+	FIG.33	+	+	+
	FIG.15	-	-	-	FIG.34	-	-	-
	FIG.16	-	-	-	FIG.35	-	-	-
	FIG.17	-	-	-	FIG.36	+	+	+
	FIG.18	+	+	+	FIG.37	-	-	-
	FIG.19	+	+	+	FIG.38	+	+	+
	FIG.20	-	-	-	FIG.39	-	-	+
	FIG.21	+	+	+	FIG.40-41	-	-	-
	FIG.22	+	-	+	FIG.42-43	+	+	+
	FIG.23-24	-	-	-	FIG.44-45	-	-	-
	FIG.25	-	-	-	FIG.46-47	-	+	+
	<b>Tonicidade</b>	<i>Tonificação + atonização -</i>	<i>Superioridade + inferioridade -</i>	<i>tonicidade + atonía -</i>		<i>Tonificação + atonização -</i>	<i>Superioridade + inferioridade -</i>	<i>tonicidade + atonía -</i>
	FIG. 3-4	-	+	+	FIG.26	-	-	-
	FIG. 5	+	+	+	FIG.27	-	-	-
	FIG.6-7	-	+	+	FIG.28	-	-	-
	FIG.8-9	+	+	+	FIG.29	-	-	-
	FIG.10-11	-	+	-	FIG.30	+	+	+
FIG.12	+	+	+	FIG.31	+	+	+	
FIG.13	+	+	+	FIG.32	+	+	+	
FIG.14	+	+	+	FIG.33	+	+	+	
FIG.15	-	+	+	FIG.34	-	-	-	
FIG.16	-	-	-	FIG.35	+	+	+	
FIG.17	-	-	-	FIG.36	+	+	+	
FIG.18	+	+	+	FIG.37	+	+	+	
FIG.19	+	+	+	FIG.38	+	+	+	
FIG.20	-	-	+	FIG.39	+	-	+	
FIG.21	+	+	+	FIG.40-41	-	+	-	
FIG.22	+	+	+	FIG.42-43	+	+	+	
FIG.23-24	+	+	+	FIG.44-45	+	+	+	
FIG.25	+	+	+	FIG.46-47	+	-	+	

	<b>Temporalidade</b>	<i>Foco</i> +	<i>Anterioridade</i> +	<i>brevidade</i> +		<i>Foco</i> +	<i>Anterioridade</i> +	<i>brevidade</i> +
		<i>apreensão</i> -	<i>posterioridade</i> -	<i>longevidade</i> -		<i>apreensão</i> -	<i>posterioridad</i> -	<i>longevidade</i> -
	FIG. 3-4	-	+	-	FIG.26	-	+	-
	FIG. 5	-	+	-	FIG.27	-	+	-
	FIG.6-7	-	+	-	FIG.28	-	+	-
	FIG.8-9	-	+	-	FIG.29	-	+	-
	FIG.10-11	-	+	-	FIG.30	-	+	-
	FIG.12	-	+	-	FIG.31	-	+	-
	FIG.13	-	+	-	FIG.32	-	+	+
	FIG.14	-	+	-	FIG.33	-	+	+
	FIG.15	-	+	-	FIG.34	-	+	-
	FIG.16	-	+	-	FIG.35	-	+	-
	FIG.17	-	-	-	FIG.36	-	+	-
	FIG.18	+	-	-	FIG.37	-	+	-
	FIG.19	+	-	+	FIG.38	-	+	-
	FIG.20	+	-	+	FIG.39	-	+	-
	FIG.21	+	-	+	FIG.40-41	-	+	-
	FIG.22	+	-	+	FIG.42-43	+	-	+
	FIG.23-24	+	-	+	FIG.44-45	+	-	-
	FIG.25	+	-	+	FIG.46-47	+	-	+
	<b>Espacialidade</b>	<i>Abertura</i> +	<i>Exterioridade</i> +	<i>Deslocamento</i> +		<i>Abertura</i> +	<i>Exterioridade</i> +	<i>Deslocamento</i> +
		<i>fechamento</i> -	<i>interioridade</i> -	<i>repouso</i> -		<i>fechamento</i> -	<i>interioridade</i> -	<i>repouso</i> -
<b>Regida</b>	FIG. 3-4	-	+	-	FIG.26	+	-	-
	FIG. 5	-	+	-	FIG.27	+	-	+
	FIG.6-7	-	+	-	FIG.28	+	-	+
	FIG.8-9	-	+	+	FIG.29	+	+	+
	FIG.10-11	-	+	+	FIG.30	+	-	+
	FIG.12	-	+	+	FIG.31	+	+	+
	FIG.13	+	+	+	FIG.32	+	+	+
	FIG.14	+	+	+	FIG.33	+	-	+
	FIG.15	-	+	+	FIG.34	-	-	-
	FIG.16	-	+	+	FIG.35	-	+	+
	FIG.17	-	-	+	FIG.36	-	+	+
	FIG.18	-	-	+	FIG.37	-	+	+
	FIG.19	-	-	+	FIG.38	+	-	+
	FIG.20	-	-	+	FIG.39	-	-	-
	FIG.21	-	-	+	FIG.40-41	-	-	+
	FIG.22	-	-	+	FIG.42-43	-	-	+
	FIG.23-24	-	-	+	FIG.44-45	+	-	+
FIG.25	-	-	-	FIG.46-47	+	-	+	

QUADRO 25 – Planilha das Categorias Aspectuais e Formas: *A Sagração da Primavera* VN e PB

Assim, como a planilha das relações semissimbólicas, esta planilha também foi elaborada de acordo com os registros das cenas demarcadas por fotografias, que estão organizadas em grupos de no máximo quatro fotos com o objetivo de associar as imagens às análises e ao espetáculo. Nesse sentido, o andamento é relativo à velocidade em que as cenas se desenvolvem, a tonicidade é relativa à força ou tonificação expressiva que a cena traz, a temporalidade está para a duração da cena, enquanto o espaço é relativo a como o espaço da cena é percebido, considerando-se a movimentação dentro dele.

Outro aspecto que se fez necessário para a interpretação dos dados apontados pela planilha do quadro 26 são os relativos à direção do sentido relativa à *estética* dentro da sintaxe extensiva. Sobre a estética numa abordagem tensiva, Zilberberg (2011b) pensa, por exemplo, no processo da arte contemporânea em comparação à arte renascentista. O critério que o autor adota é inspirado em Alexis Tocqueville, utilizando-se da distância existente entre a obra e o enunciador para, a partir desse critério, levantar dois paradigmas:

próximo [Arte Contemporânea] ↓	distante [Arte Renascentista] ↓
corpo movimento sensações natureza o real o homem  pequenos objetos da vida privada	alma sentimentos ideias além da natureza ideal a divindade  grandes temas que demandam a imaginação

QUADRO 26 – A Arte Contemporânea e a Arte Renascentista  
 Fonte: ZILBERBERG, 2011b, p.45.

Nessa abordagem, a análise tensiva entre VN e PB também vai considerar as distâncias estéticas e históricas próprias de cada obra representada pelos espetáculos de dança. O

espetáculo de VN está no bojo do balé clássico (originado nas cortes da Itália renascentista durante o século XV), enquanto o PB está no bojo das danças contemporâneas. Dessa maneira, pode-se associar a obra de VN à Arte Renascentista no quadro 27 e a obra de PB à Arte Contemporânea, o que nos leva a desconfiar das “similaridades” e tratá-las como pistas euforizantes ou desforizantes.

Nessa perspectiva, a planilha do quadro número 27, reúne a síntese comparativa e quantificada das vezes em que os foremas foram observados dentro das subdivisões regentes e regidas. A comparação é realizada entre os maiores e os menores registros relativos a cada subdivisão e seus subseqüentes foremas.

<i>Dimensões</i>	<i>Subdimensões</i>	<i>Foremas</i>								
		<i>direção</i>	<i>VN</i>	<i>PB</i>	<i>posição</i>	<i>VN</i>	<i>PB</i>	<i>elã</i>	<i>VN</i>	<i>PB</i>
<b>Intensidade regente</b>	<b>Andamento</b>	<i>aceleração</i> <i>desaceleração</i>	06 12	08 10	<i>adiantamento</i> <i>retardamento</i>	08 10	06 12	<i>rapidez</i> <i>lentidão</i>	10 08	08 10
	<b>Tonicidade</b>	<i>tonificação</i> <i>atonização</i>	11 07	12 06	<i>superioridade</i> <i>inferioridade</i>	15 03	11 07	<i>tonicidade</i> <i>atonia</i>	15 03	12 06
<b>Extensidade Regida</b>	<b>Temporalidade</b>	<i>foco</i> <i>apreensão</i>	07 11	03 15	<i>anterioridade</i> <i>posterioridade</i>	10 08	15 03	<i>brevidade</i> <i>longevidade</i>	06 12	04 14
	<b>Espacialidade</b>	<i>abertura</i> <i>fechamento</i>	02 16	12 06	<i>exterioridade</i> <i>interioridade</i>	10 08	06 12	<i>deslocamento</i> <i>repouso</i>	13 05	15 03

QUADRO 27 – Categorias Aspectuais e Foremas: *A Sagração da Primavera* VN e PB

Ao relacionarmos os dados encontrados, podemos perceber que os dois espetáculos, também aqui, apresentam similaridades e diferenças. Sobre as diferenças, por exemplo, na subdivisão do andamento, a predominância no elã em VN está para *rapidez* (+) enquanto em PB a predominância está para *lentidão* (-). Na subdivisão espaço, a predominância referente à direção em VN está para *fechamento* (-) enquanto para PB está para *abertura* (+). E na posição ainda na subdivisão espaço, enquanto VN está para *exterioridade* (+), PB está para *interioridade* (-).

É importante salientar que, devido aos fatores da *recção* e da *comutação*, cada forema traz em si grandezas ou gradações sob as quatro direções tensivas previstas por Zilberberg (2011). Para o semiótico, uma indicação de andamento, por exemplo, corresponde à variação de velocidade da seguinte maneira: *minimização*-ir muito lentamente, *atenuação*-desaceleração, *restabelecimento*-aceleração e *recrudescimento*-precipitação. Isso significa que as grandezas tensivas de cada forema não são estanques.

Nesse sentido, aos resultados dos foremas similares encontrados entre VN e PB, foi acrescentado o sinal + para o maior registro e – para o menor registro, com o objetivo de gerar uma quantificação (subjéctiva), cujos aumentos ou diminuições tendem a explicar melhor a natureza das correlações dos parâmetros tensivos em ambos os espetáculos de dança.

<i>Dimensões</i>	<i>Subdimensões</i>	<i>Foremas</i>					
		<i>A Sagração da Primavera de VN</i>			<i>A Sagração da Primavera de PB</i>		
		<i>direção</i>	<i>posição</i>	<i>elã</i>	<i>direção</i>	<i>posição</i>	<i>elã</i>
<b>Intensidade regente</b>	<b>Andamento</b>	+ <i>desacelerado</i>	– <i>retardada</i>	+ <i>rápido</i>	– <i>desacelerado</i>	+ <i>retardada</i>	– <i>lento</i>
	<b>Tonicidade</b>	– <i>tonificado</i>	+ <i>superior</i>	+ <i>tônico</i>	+ <i>tonificado</i>	– <i>superior</i>	– <i>tônico</i>
<b>Extensidade Regida</b>	<b>Temporalidade</b>	– <i>apreensão</i>	– <i>anterioridade</i>	– <i>longevidade</i>	+ <i>apreensão</i>	+ <i>anterioridade</i>	+ <i>longevidade</i>
	<b>Espacialidade</b>	+ <i>fechamento</i>	+ <i>exterioridade</i>	– <i>deslocamento</i>	+ <i>abertura</i>	– <i>Interioridade</i>	+ <i>deslocamento</i>

QUADRO 28 – Síntese /Categorias Aspectuais e Foremas: *A Sagração da Primavera VN e PB*

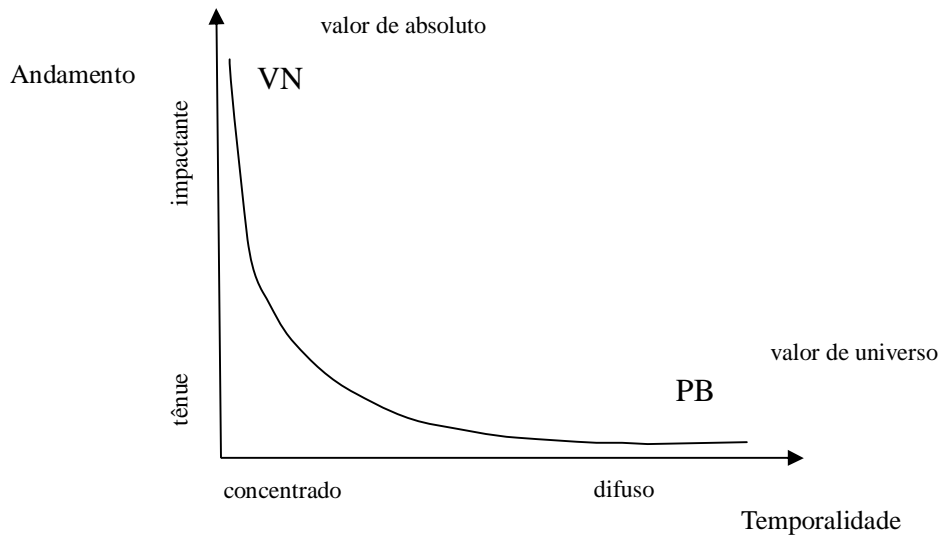
Do ponto de vista tensivo, no nível profundo, as noções de continuidades (foria) e descontinuidade (disforia) refletem respectivamente, um modo intenso e um modo extenso em que o corpo semiótico vai relacionar valores de andamento, de tonicidade, de temporalidade e de espacialidade. A investigação do espaço tensivo em *A Sagração da Primavera* tanto de VN como de PB, mostra-nos que os foremas direção, posição e elã são unidades que definem as predisposições do actante em seu contato com o mundo.

No espaço tensivo, os gradientes de intensidade e os gradientes de extensidade são postos em perspectiva convertendo as relações em profundidades semânticas. Na relação entre as duas profundidades, uma define a intensidade, enquanto a outra, a extensidade e ambas vão apontar para graus de presença. Sob a perspectiva sintagmática, o eixo da intensidade está voltado para o sujeito, o actante, os estados de alma, o que rege, enquanto o da extensidade é o objeto, o estado de coisa, o regido. Ambos os eixos estão voltados um para o outro, sendo que o eixo da extensidade é o resultado da diluição do eixo da intensidade e essa diluição está configurada entre graus de concentração (+) e graus de difusão (-) de tal intensidade.

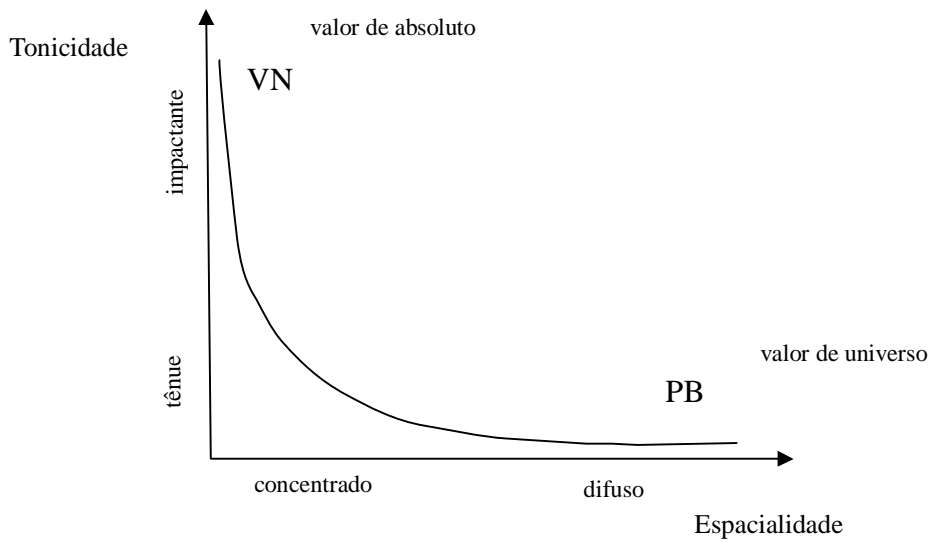
O quadro das categorias tensivas, estabelecido por Zilberberg (2011, p.74), nos possibilita portanto, perceber que o ritmo provoca uma expectativa e engendra no discurso uma espera e uma direção a algo. Sob essa perceptiva, *grosso modo*, a análise dos dois espetáculos nos mostra um jogo intermitente entre variações rítmicas, acelerações e desacelerações no andamento, entremeadas de emissividade e remissividade.

A maneira como a intensidade é mais ou menos diluída na extensidade é mostrada entre correlações conversas e correlações inversas, entre esquemas ascendentes ou descendentes e esquemas da amplificação e atenuação (FONTANILLE, 2007, p.111-118).

Para Zilberberg (2012, p.90), os valores semióticos são resultantes da convergência da intensidade e da extensidade e também são visualizados em gráficos nos quais podem ser percebidos valores de universo e valores de absoluto. Na perspectiva dos valores de universo sensíveis (amplos, abrangentes), as valências são extensivas e os valores do absoluto são intensos e concentrados, enquanto os valores de universo são tênues e difusos. Por outro lado, na perspectiva dos valores de absoluto sensíveis (impactantes, concentrados) principalmente sob os valores intensivos, os valores de universo são difusos e tênues, enquanto os valores de absoluto são concentrados, mas seu impacto é grande e, por isso, compensa sua falta. Nesse sentido *A Sagração da Primavera* pode ser representada nos seguintes diagramas:



QUADRO 29 – Diagrama da Correlação Inversa - Andamento/Temporalidade: Direção e Elã



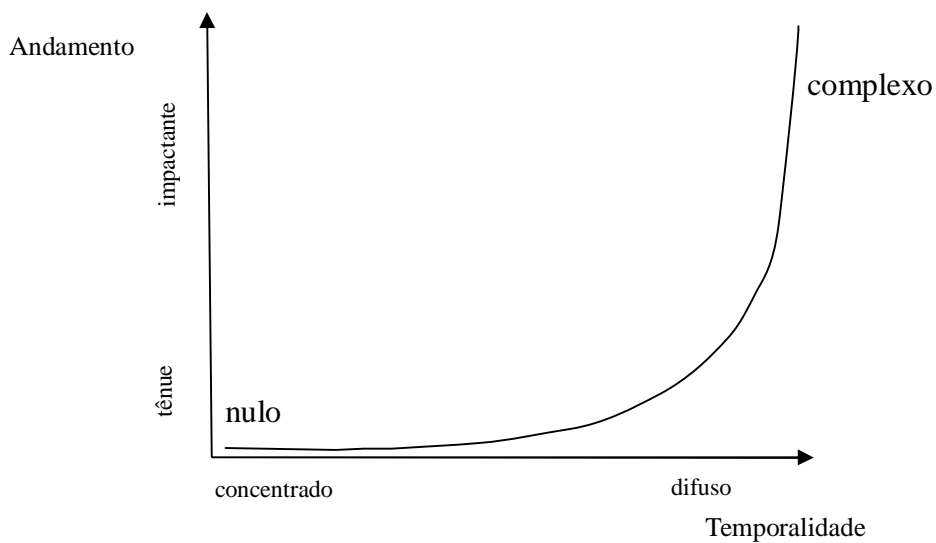
QUADRO 30 - Diagrama da Correlação Inversa - Tonicidade/Espacialidade: Elã

Os diagramas dos Quadros 29 e 30 apresentam uma correlação inversa. O primeiro engloba a relação das subdimensões andamento e temporalidade nos foremas direção e elã. O segundo nas subdimensões tonicidade e espacialidade está o forema elã. Em ambos os diagramas, VN percorre na correlação inversa o esquema de decadência em que o impacto é de relaxamento produzido pelo desenvolvimento da extensão (PE). No início do enunciado, principalmente quando inicia a coreografia, o impacto é condensado.

Devido às paradas e paradas das paradas, há tensões intermediária. Em VN, a predominância é de espaço concentrado e tonicidade impactante. Já PB explora um esquema de descendência quanto à espacialidade difusa e tonicidade tênue. VN explora os valores de absoluto, enquanto PB explora os valores de universo.

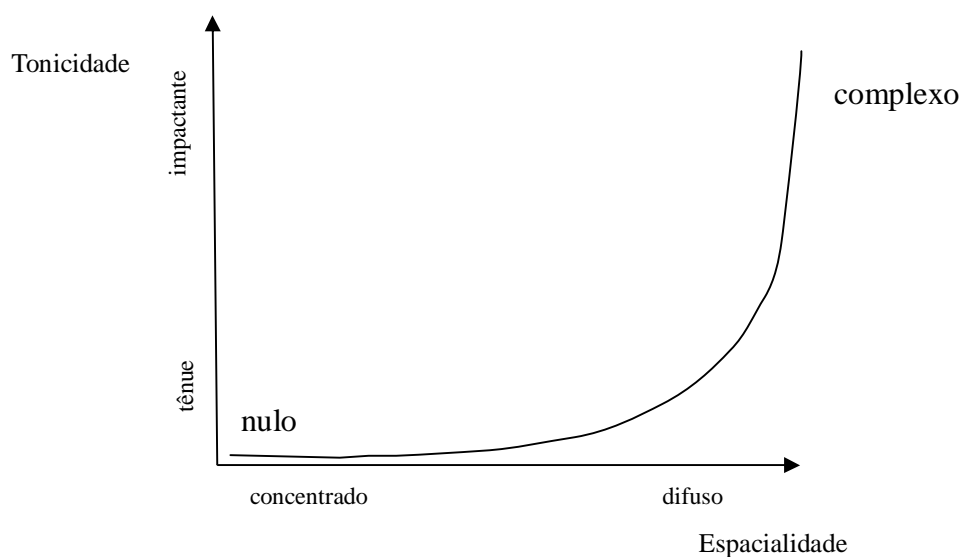
O diagrama do Quadro 31, por sua vez, representa a correlação conversa que engloba a relação das subdimensões andamento e temporalidade no forema posição e as subdimensões tonicidade e espacialidade no forema direção. *A Sagração da Primavera* de VN, nesse diagrama, em ambas as subdimensões, é de complexificação das tensões e dos desdobramentos, conduzindo ao relaxamento tanto nos foremas *posição* como *direção*. Em cena, a atenuação tensiva leva a uma posição que confere uma neutralidade e um relaxamento da presença.

Por outro lado, nas mesmas subdivisões em PB, temos o princípio da gradação, que parte do mínimo da intensidade e de uma fraca extensão, desembocando em uma tensão maior ou máxima, igualmente desdobrada na tensão situação em que o sensível e o inteligível crescem paralelamente. Em *A Sagração da Primavera* de PB, até a primeira metade do espetáculo a ampliação é de pouca aceleração, possuindo uma intensidade dramática; da segunda parte para frente, junto com a crescente aceleração, há uma intensificação, marcando uma amplificação crescente que atinge uma força extenuante (concentração), haja vista as imagens em *zoom* somadas às sonoridades das respirações ofegantes dos bailarinos.



QUADRO 31 – Diagrama da Correlação Conversa - Andamento/Temporalidade: Posição e da Correlação Conversa – Tonicidade/Espacialidade: Direção

E, por fim, o diagrama do Quadro 32, que também representa a correlação conversiva, nas subdimensões tonicidade e espacialidade no forema posição, VN se encontra em posição de amplificação geral, em que a superioridade e a exterioridade crescem gradativamente. Em PB, o percurso segue a linha da atenuação, do relaxamento e do desaparecimento gradativo dos mesmos foremas principalmente no final do espetáculo em que, em VN, a solista dança posicionada no centro do palco e no final depois de sua dança que termina no solo (chão) é levantada ao alto pelo grupo (acima da cabeça de todos) colocada em evidência inclusive pelo *zoom* sobre seu corpo. Em PB, a solista, depois de sua extenuante dança, termina desacordada no solo em meio à terra e distante do grupo.



QUADRO 32 – Diagrama da Correlação Conversa -Tonicidade/Espacialidade: Direção

Os diagramas apresentados, no mesmo sistema tensivo, mostram que VN realiza na totalidade do espetáculo um processo do nulo em direção ao complexo, enquanto PB realiza o processo ao contrário. Por isso, VN e PB não aparecem nos quadros porque eles se movem dentro dos diagramas.

Os finais de ambos os espetáculos são marcados pelo solo de uma mulher aparentemente escolhida ao longo do discurso dançado para fazer algo, para determinada finalidade relacionados com um determinado objeto de valor do grupo. Essa articulação vai gradativamente ficando mais clara pelas categorias plásticas articuladas à trilha sonora. Sem dúvida, a música de Stravinsky é engenhosamente aproveitada pelos coreógrafos de cada espetáculo, por meio das variações dos ritmos, da densidade, da altura, do timbre, da cadência e da velocidade no andamento, que em seu semissimbolismo e sua tensividade, vão dando contorno às operações de triagem e mistura.

De modo geral, as operações de triagem e mistura são, respectivamente, referentes aos estados de coisas em regimes de valorização ou desvalorização. “Consideradas como operações axiológicas, isto é, concebidas para elaborar objetos de valor, a triagem o faz por eliminação,

e a mistura por adjunção” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p.211). Assim, os solos em *A Sagração da Primavera*, em ambos os espetáculos, funciona como operação de valor em regime de triagem em relação à solista final que, no processo coreográfico, cumpre inegavelmente um tratamento partitivo em que a personagem feminina é “eleita” e separada do grupo para uma “dança” final. Nessa perspectiva temos as seguintes possibilidades tensivas:

	Totalização (mistura)	Partição (triagem)
Tônico	<i> fusão</i>	<i> distinção</i>
Átono	<i> adição</i>	<i> subtração</i>

QUADRO 33 – *Mistura vs. Triagem*

Fonte: FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p.212.

Assim, como a triagem nos espetáculos ocorre em meio a acelerações e tonicidades, temos, no processo, as categorias  *fusão* para o grupo e  *distinção* para a solista feminina.

Outro aspecto marcante do discurso dançado é a circularidade presente todo o tempo no percurso de ambos os espetáculos. Segundo Renônes (2002, p. 117),  *grosso modo* sob a perspectiva da antropologia, a circularidade, está associada ao conceito básico de ritual, que é um tipo de passagem para a morte e, em seguida, para vida. É, ainda nessa concepção, uma preparação para um ciclo vital: o de vida – morte – renascimento, ou seja, um  *continuum*. Segundo o autor, uma das características que marcam o ritual é a circularidade nas formas de expressar e realizar as práticas ritualísticas, por exemplo, as danças circulares religiosas pré e pós-caça em diversas tribos étnicas e festas religiosas.

Nesse sentido, a circularidade em *A Sagração da Primavera*, em ambos os espetáculos, semissimbolicamente se associa ao ritual, representado extenuadamente tanto pelos movimentos circulares como pela ocupação do espaço em formas circulares, pelas demarcações cromáticas e eidéticas em circularidade. Na perspectiva da semântica

fundamental, as linhas circulares e as linhas retilíneas realizam os termos da categoria do conteúdo *continuidade vs. descontinuidade* associados à representação do ritual que segundo Renônes (2002), a princípio, é a passagem para a continuidade da vida.

Por outro dado, nas duas montagens de *A Sagração da Primavera*, as análises do ponto de vista semissimbólico apontam para um discurso em que, no PE, os formantes plásticos remetem de forma privilegiada a categoria semântica de base *identidade vs. alteridade* do PC. Nessa perspectiva, a personagem solista que dança até desfalecer é euforizada, na medida em que é positiva a conjunção do sujeito em alteridade com o rito. O próprio título do espetáculo *A Sagração da Primavera* (em português) ganha força no sentido em construção voltado para *descontinuidade vs. continuidade* de um ciclo (circular), dos rituais e dos valores identitários do grupo que podem ser correlacionados por um lado à categoria semântica de base *vida vs. morte* e, por outro, a *identidade vs. alteridade*.

Além disso, é possível apreender no contexto sintagmático de *A Sagração da Primavera*, nas versões de VN e de PB esquemas que se manifestaram por meio das isotopias. Como já salientado por Fiorin (2011), as diversas leituras que um texto aceita ou as múltiplas interpretações oriundas dele acontecem porque o texto já possui indicadores dessa polissemia.

Nessa perspectiva, a isotopia está presente nas interpretações sobre o corpo-que-dança, os figurinos, a nudez, a iluminação cênica e o cenário. Neles, as categorias figurativas configuradas como um plano de leitura também contribuíram para atribuir ao texto uma unidade de sentido. Como exemplo: 1- a circularidade presente nas dimensões plásticas em VN e PB; 2- os figurinos e os adereços usados em VN; 3- o tecido vermelho e o vestido vermelho utilizados por PB; 4- a nudez da “eleita” em PB.

A isotopia surge, portanto caracterizando a “descontinuidade”, interpretada como um “desvio” que correlaciona os corpos dos personagens, a dança, os figurinos, a luz, as cores, o cenário, a música dos espetáculos etc, manifestando-se sincreticamente como um “relâmpago” e consagrando a superação da leitura dos textos. Note-se que, no processo de geração de sentido, os personagens são modificados pelo objeto estético que se constitui na produção da descontinuidade sobre o contínuo do espaço cênico na tela.

### 3.3 A Sagração da Primavera: do libreto ao espetáculo de dança

No *livreto* de Stravinsky, *A Sagração da Primavera*<sup>63</sup> tem a seguinte proposição:

Primeira parte: Adoração da Terra (*L'adoration de la Terre*)

- Introdução.
- Os augures da primavera: dança das adolescentes
- Jogo do rapto: ritual da abdução
- Os círculos da primavera
- Jogo das tribos rivais
- Cortejo do sábio e a adoração da terra
- Dança da terra

Segunda parte: O sacrifício (*Le sacrifice*)

- Introdução
- Círculos místicos das adolescentes
- Glorificação da “eleita”
- Evocação dos ancestrais
- A realização do ritual dos ancestrais
- Dança sacrificial da “eleita”

Num primeiro momento, quando se lê o *livreto* da maneira como está descrito acima, fica claro que o espetáculo possui duas cenas distintas, que em cada uma delas há uma introdução e que entre cada parte há um intervalo (uma pausa – parada) e, em seguida, a retomada (parada da parada). A primeira parte possui o título “Adoração da Terra”. Ao longo dos subtítulos, o leitor (o enunciário) já recebe indicativos de que essa “terra” está relacionada a um grupo social específico, composto por adolescentes e pessoas jovens e por pessoas mais velhas (cortejo do sábio). Também se pode dizer que em meio a esse grupo há atividades como jogos, brincadeiras, competições e dança. A época sazonal do ano é a primavera e há um prenúncio ritualístico devido a termos como ritual da abdução, círculos da primavera e adoração da terra.

A segunda parte, sob o título “O Sacrifício”, também é seguida de outros subtítulos que não

---

63 SUZZONI, 2013, p. 6.

deixam dúvidas sobre o encaminhamento mítico e místico do espetáculo. Agora com a menção de que haverá uma eleita (no feminino) – uma mulher que será escolhida (eleita) para ser glorificada e sacrificada. Note-se que, se há uma eleita, isso significa que há, em meio às personagens em cena (que ainda não se sabe quem), uma que será escolhida para ser sacrificada. Outro aspecto muito evidente é o componente místico e ritualístico que *A Sagração da Primavera*, em sua origem, traz delineado pelos termos: círculos místicos, glorificação da “eleita”, evocação dos ancestrais, ritual dos ancestrais, dança sacrificial da “eleita”.

Assim, ao relacionarmos a descrição do *libreto* à *Sagração da Primavera* de VN, é possível associar alguns detalhes cênicos recíprocos como cenário, iluminação, figurinos etc. A primeira parte está associada ao período diurno, porque o ambiente é claro, a paisagem é verde, o céu está azul e iluminado, figurativizando o dia. Uma marca actancial está no gênero masculino e no grupo. As atividades do grupo estão marcadas pela competitividade (jogos, tribos rivais), na terra e no rito. A segunda parte, por sua vez, associa-se ao período noturno pela ambientação e iluminação mais escura, pelo céu escuro no cenário pintado figurativizando a noite. Outra marca actancial repousa sobre as personagens femininas (identidade) e sobre a eleita (alteridade). O mote místico e ritualístico ganha força principalmente com as plasticidades circulares.

O *libreto* do espetáculo, além da descrição das cenas, por meio dos subtítulos, traz explicações mais detalhadas sobre a obra e sua origem o que elucida ainda mais as marcas sensíveis da obra de VN. Assim, segundo Suzzoni (2013, p. 6), uma jovem deve ser escolhida em meio a outras mulheres da comunidade e sacrificada em um ritual, a fim de trazer vida sobre a terra. Portanto, nesse contexto, seu destino é dançar até morrer. Essa rede fundamental de relações pode ser formalizada na correlação entre os termos contrários *identidade vs. alteridade* responsável pela orientação de seu sentido mais geral e abstrato: *identidade* → *não-identidade* → *alteridade*.

Por outro lado, no *libreto* original de Stravinsky e Roerich, uma outra categoria semântica fundamental organiza o sentido: a associação entre *vida e morte*, define a categoria semântica de base *vida vs. morte*.

Além disso, no *libreto* de *A Sagração da Primavera*, no nível narrativo do PGS, há um contrato místico que é aceito pela mulher a ser sacrificada (*MS*) que “crê” nos valores do destinador (o grupo social) que possui a crença no rito, mantendo a *continuidade* do círculo ritual e a *continuidade* dos valores coletivos. *MS* é axiologizada positivamente pelo grupo social como “destinada” e “submissa”, por manter e aceitar sua missão, em um ritual (*Ov*) a fim de trazer vida sobre a terra, o que no PGS é realizado, pois a eleita dança até morrer como já estava culturalmente sentenciado. Em outras palavras: *MS* aceita a manipulação

Ao relacionarmos *A Sagração da Primavera* nas versões de VN e de PB com a proposta do *libreto*, voltamos nossos olhos num primeiro momento, para os ambientes cênicos de ambos os espetáculos. Veremos que o piso do palco representa a terra, o altar onde o ritual e o sacrifício vão acontecer. Em VN, o palco é coberto por um piso esverdeado/marrom com a marcação de um círculo ritualístico dentro de outro, enquanto em PB, o palco é literalmente forrado de terra, relacionando-se à categoria semântica de base *natureza vs. cultura*. As contrações corporais e a repetição sistemática de circularidade, tanto nos corpos dos bailarinos como na ocupação do espaço, endossam uma perspectiva mítica e ritualística. Assim, os formantes no PE dos cenários e ambientações das versões de VN e PB são correlacionados à categoria no PC *natureza vs. cultura* e homologados às categorias semânticas de base *vida e cultura*.

As análises semissimbólicas apontam para o ritual: a passagem para a continuidade da vida em que as categorias *identidade vs. alteridade* e *vida vs. morte* são construídas lado a lado nos espetáculos de VN e PB. Paralelamente, a tensividade tem na missividade, no ritmo dos discursos e nas operações de triagem e mistura dimensões importantes na construção de sentido dos espetáculos de dança.

Tensivamente, os esquemas discursivos tanto no *libreto* quanto nas obras de VN e PB asseguram a solidariedade entre o sensível (a intensidade) e o inteligível (a extensidade), por meio das variações e gradações entre a tensão afetiva ou emocional e o relaxamento cognitivo. Nesse sentido, *A Sagração da Primavera*, navega entre os esquemas de ascendência e descendências, de amplificação e atenuação conferindo aos discursos do *libreto* e dos espetáculos, um discurso “apaixonado”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A dança é um modo de existir.  
GARAUDY (1980, p. 13)

A estreia de *A Sagração da Primavera*, em 1913 na capital francesa, foi considerada um desastre. A maioria dos críticos, na época, não entendeu a proposta de Stravinsky e Nijinsky. Segundo entrevistas e documentos daquele tempo, o espetáculo foi comparado a uma orgia dionisíaca e frenética <sup>64</sup>. *Grosso modo*, a avaliação negativa referente à obra era compartilhada por muitos que assistiram ao espetáculo, o que por fim influenciou na sua retirada do repertório do *Ballets Russes* de Diaguilev, naquele mesmo ano.

Coreografado de maneira totalmente inovadora para aquela época, o espetáculo surpreendeu a todos com a incompreendida genialidade de Vaslav Nijinsky. Posteriormente outros coreógrafos trabalharam com a partitura de Stravinsky, entre estes a alemã Pina Bausch. Da mesma maneira, muitos, na plateia, de Bausch, também ficaram incomodados com a nova estética de dança proposta por ela. A controvérsia reinou entre os críticos. Mas a genialidade da partitura, mais uma vez encontrou alguém à sua altura.

A estética de Bausch é tão visual quanto cinética. Logo, o plano da expressão não é apenas o veículo do plano do conteúdo. Também nessa versão de *A Sagração da Primavera*, é ressaltada a agressividade de homens e mulheres uns para com os outros, sobretudo dos homens para com as mulheres. O texto, a priori, trabalha em uma linha divisória entre o personagem no palco e a pessoa real a qual, para a coreógrafa, deve desaparecer, de modo que se tenha a impressão de assistir a eventos da vida real teatralizados.

As análises, nesta pesquisa, confirmaram a hipótese referente à existência de uma correlação

---

<sup>64</sup> <http://ocanto.esenseu.net/index.html>. Acesso em 30/05/2010.  
<http://operamundi.uol.com.br/conteudo/noticias/12253/hoje+na+historia+1913++igor+stravinsky+estreia+em+paris+seu+polemico+bale+a+sagracao+da+primavera.shtml>. Acesso em 28/12/2014.

entre as categorias da semiótica visual e as categorias da pesquisa em dança nesta tese. Mas não é só isso. A possibilidade de ampliação do texto em dança mediante o corpomídia veiculado no *YouTube*, transborda sentidos que só podem ser percebidos por meio da tecnologia mediada e usada.

Ao pensarmos no papel actancial dessa tecnologia, pela perspectiva da semiótica francesa, nos deparamos com dois aspectos teóricos: 1- a relação entre sujeitos, objetos, destinadores e destinatários e, 2- a aspectualização espacial e temporal decorrente dos diferentes tipos de espaços considerando o espetáculo presencial (no teatro) e o espetáculo virtual (na tela do computador).

No teatro, a posição frontal do bailarino proporciona ao espectador um foco rígido e específico de acordo com o assento onde o mesmo se encontra. Os assentos da platéia, por exemplo, na maioria das vezes, são organizados semicircularmente e em muitos casos ainda tem-se uma galeria que fica num andar superior ao do palco, o que proporciona ao destinatário um olhar diferenciado “por cima”.

Se no teatro a relação entre destinador e destinatário é sempre direta e uniespacial, no *YouTube* a relação é indireta e multiespacial proporcionada pelas câmaras filmadoras, *zoom* e edições de vídeo que transformam ou ampliam os sentidos da dança, o que, de certa maneira, fixam e conduzem o olhar do destinatário. Além disso, tem-se a possibilidade de comentários de internautas na página do *YouTube* que podem interferir e influenciar no sentido do vídeo publicado.

Assim, ao analisar *A Sagração da Primavera* nas obras de Vaslav Nijinsky e Pina Bausch na tela do computador, abriu-se uma porta para uma rede de relações em que o palco emoldurado pela tela do computador continuou sendo palco, mas um outro espaço, um espaço alterado. Além disso, a aspectualização temporal, característica do evento virtual, contribui como um fator preponderante nas relações caracterizadas pelo *assincronismo*<sup>65</sup> entre destinador-

---

<sup>65</sup> Termo utilizado em educação a distância para caracterizar a comunicação que não ocorre exatamente ao mesmo tempo, não-simultânea. Dessa forma, a mensagem emitida por uma pessoa é recebida e respondida mais tarde pelas outras. <http://www.educabrasil.com.br/eb/dic/dicionario.asp?id=201>. Acesso em 28/12/2014

destinatário, isto é, a interatividade (em tempos diferentes) entre o espetáculo de dança e o público acontece de acordo com as disponibilidades tanto da obra no *YouTube* como do espectador.

Outro ponto relevante é a confirmação da possibilidade de diferentes construções de sentido do texto em dança de *A Sagração da Primavera* entre Vaslav Nijinsky e Pina Bausch, embora a base musical seja a mesma. As obras revelam personagens e heroínas cujas vozes estão associadas a tempos sóciohistóricos diferenciados, embora a força e a contemporaneidade do discurso se mantenham as mesmas, pois a sociedade do mesmo modo permanece viva entre os paradigmas que se constroem e reproduzem todos os dias. Talvez por isso existam certos estranhamentos provenientes de determinado público.

Ambos os espetáculos, cada qual, com seus textos e dramaturgia, se propõem a promover rupturas. Emblemáticos no discurso imprimem um sentido ao texto dançado que mantém viva questões sobre a mulher na sociedade e sobre sua humanidade. Por outro lado as obras nos remetem aos primórdios da humanidade quando em suas danças circulares, posteriormente as *choreas* e as danças macabras em que *A Sagração da Primavera*, traz à tona o rito que dialoga com a vida e a morte.

Em *A Sagração da Primavera* o impacto é infalível e passional em ambos os espetáculos. Nessa perspectiva, no percurso gerativo de sentido, tanto em Nijinski como em Bausch, a eleita, talvez não seja um sujeito totalmente resignado, passivo, que dança até morrer, mas uma rebelde que sabe que foi “escolhida”, que deve e que deve e que vai ter que morrer. Ela dança uma dança frenética e extenuante (como nas danças macabras da Idade Média) que parece mais indicar o desejo de fuga e a vida.

Em Bausch, não é a arte transformada em vida, mas a vida transformada em arte. Por isso podemos desconfiar de que o sacrifício da eleita pode não ser o de garantir a fertilidade da terra, mas o de cumprir um ritual de domínio social. Na versão de Bausch, por exemplo, os rostos, os cabelos e os membros dos dançarinos estão visivelmente marcados pelo extremo esforço e pelo suor, poderosa metáfora sobre as escolhas e responsabilidade dos contratos coletivos.

O uso da repetição também é bem evidente em ambos os espetáculos, variando na forma, na velocidade, na intensidade e na extensidade da gestualidade. A dança, nessa situação, tem uma potência transformadora de vida e de influência, nos textos de Nijinski e de Bausch. E como todo texto, estes também têm seu teor de persuasão. Mas há de se considerar diante das análises que as repetições coreográficas não são meras repetições. São reforços de dramaturgia que intensificam o sentido e, por isso, não são estáticas e estanques, mas cada repetição é um movimento novo, um novo envelope corporal carregado e ampliado em paixões semióticas.

Além disso, em ambos os espetáculos, *A Sagração da Primavera* traz à luz a discussão da alteridade (do outro) e das relações de gênero, considerando que são também termos conceituais. A análise realizada até aqui nos leva a refletir sobre como algumas crenças alimentam a sociedade e determinados grupos sociais. Elas reverberam quadros de valores e ritos socioculturais que, numa relação de dominação, subjagam uns aos outros – enunciadores e enunciatários – expondo-os a inúmeros sacrifícios também conceituais. Em *A Sagração da Primavera*, não apenas a mulher sacrificada assina o contrato veridictório; todos o assinam: as eleitas, de um lado, e a sociedade, do outro.

Os textos de Vaslav Nijinsky e de Pina Bausch permanecem únicos e emblemáticos. Cada cena e cada corpo em cena têm suas marcas em que sujeitos e objetos, destinatários e destinatários, enunciadores e enunciatários passeiam em conjunções e disjunções ao se revelarem no texto em meio às relações entre o plano da expressão e o plano do conteúdo. Desvelando textos e paixões de todos os “lados” gerando continuamente, certo estranhamento no enunciatário do espetáculo.

Do diálogo entre a semiótica e dança, neste trabalho, sobressaem tres ponderações: 1- que a semiótica possibilita, pelas categorizações semissimbólicas propostas, uma metodologia para análise de dança tanto presencial como *on-line*, mostrando que a categoria do plano de conteúdo pode estar relacionada não apenas a uma, mas há um conjunto de categorias do plano da expressão; 2- que a dança traz, tanto às técnicas corporais como à toda plasticidade cênica, uma possibilidade de gerar sentidos pré-determinados pelas relações semissimbólicas e; 3- que a abordagem da semiótica tensiva, através do estudo do ritmo (dos valores missivos

e emissivos), das continuidades e discontinuidades, das acelerações e desacelerações, das tonicidades e atonicidades etc, podem trazer elucidações relevantes que valorizam a perenidade da obra artística em dança.

Sem dúvidas ao final desta pesquisa, conclui-se que a dança como texto sincrético manifesta-se como linguagem, encarnada na dramaturgia. Ela engloba toda uma realização cênica, lugar em que o texto dramaturgic não só “parece que diz”, mas “diz o que diz” por razões impregnadas de efeitos de um sentido muito particular em se tratando da tela do computador ou da TV. Portanto, constata-se que a dança é uma linguagem sincrética!

A condução do discurso de *A Sagração da Primavera*, no ciberespaço, direcionou o ponto de vista do destinatário-enunciatário, influenciando e manipulando, fazendo com que toda a movimentação e gestualidade se tornassem carregadas de sentido. Nessa perspectiva, fiquei pensando sobre a análise do impacto sobre o destinatário-enunciatário do espetáculo de dança. Assim, na tentativa de apontar e dar continuidade ao trabalho iniciado, confesso: o desafio é inebriante e as ideias não param de pulular. A exemplo das análises realizadas, a sensação é de que ainda há mais a se desvendar. Minha esperança é de que as reflexões aqui geradas possam contribuir para a área da linguagem, da semiótica e da dança. Ainda há caminhos a serem desbravados!

Embora a tensividade ainda tenha, em seu bojo, tremores e cintilações muito atraentes e, acredito, sejam frutíferos para aplicações no âmbito do espetáculo de dança, uma pausa nesta pesquisa é necessária para uma nova retomada.

O campo da análise semiótica se mostra vasto, complexo e instigante. A relação entre o plano da expressão e o plano do conteúdo ainda oferecem-nos muito potencial para um aprofundamento da pesquisa, considerando o semissimbolismo e o estatuto da expressão corporal no discurso da dança.

## REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 2ª ed. São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- ABRIL, Degas. *Abril coleção grandes mestres*. José Ruy Gandra (tradução). São Paulo: Abril, 2011. v. 11.
- ARAUJO, Honácio Braga. *Creative commons e o direito à cultura livre: as licenças criativas frente às limitações do direito autoral na internet*. <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/textolivre/article/view/102>. Acesso em 07/01/2014.
- ARTAXO, Inês; MONTEIRO, Gizele de Assis. *Ritmo e movimento: teoria e prática*. São Paulo: Phorte, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Ed. UNESP/ Hucitec, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*. São Paulo: Hucitec UNICAMP, 1995.
- BARBOSA, Simone Diniz Junqueira; SILVA, Bruno Santana. *Interação humano-computador*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2010.
- BARROS, Diana Pessoa de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. FFLCH/USP: Humanitas, 2002. UNESP; Hucitec, 1998.
- \_\_\_\_\_. Estudos do discurso. In: FIORIN, José Luiz (org.) *Introdução à linguística II: princípios e análise*. São Paulo: Contexto, 2003. pág. 187-219.
- \_\_\_\_\_. Língua, literatura e ensino na perspectiva do discurso. *Scripta*. Belo Horizonte: UFMG, v.7, n. 14. 1º sem. 2004. p. 33-40.
- \_\_\_\_\_. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Editora Parma LTDA/Série Fundamentos 72, 2005.
- \_\_\_\_\_. A comunicação humana. In: FIORIN, José Luiz (org.) *Introdução à Linguística : I. Objetos teóricos*. São Paulo: Editora Contexto, 2011.
- BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- \_\_\_\_\_. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1984.

BEIVIDAS, Waldir. Do sentido ao corpo: semiótica e metapsicologia. In: *Corpo e sentido*. (org.) SILVA, Ignácio Assis. São Paulo: Editora Unesp, 1996. p. 119-143.

BELMIRO, Angela. Fala, escritura e navegação: caminhos da cognição. In: COSCARELI, C.V. (org.). *Novas tecnologias, novos textos, novas formas de pensar*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

BOURCIER, Paul. *História da dança no ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

CALDEIRA, Solange Pimentel. *O lamento da imperatriz: a linguagem em trânsito e o espaço urbano em Pina Bausch*. São Paulo: Annablume, 2009.

CASTELLS, Manuel. *Sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 1999. v 1.

\_\_\_\_\_. Sociedade em rede: do conhecimento à política. In: *A sociedade em rede: do conhecimento à ação política*. Portugal: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2006.

CAVALCANTI, Jardel Dias. A eterna Sagração da primavera de Stravinsky. In: *Digestão Cultural/coluna*. Londrina: Digestão Cultural, 2009. p. 1. Disponível em: [http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.aspxcodigo=2767&titulo=A\\_eterna\\_Sagracao\\_da\\_Primavera\\_de\\_Stravinsky](http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.aspxcodigo=2767&titulo=A_eterna_Sagracao_da_Primavera_de_Stravinsky). Acesso em 15/08/2014.

CAVALIERE, Arlete. *O teatro simbolista russo: entre criação e crítica*. In: ANAIS: V ABRACE, GT Territórios e fronteiras. BH: UFMG, 2008. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios/Arlete%20Cavaliere%20-%20O%20teatro%20simbolista%20Russo%20criacao%20e%20critica.pdf>. Acesso em 15/08/2014

COCTEAU, Jean. Une dynamite indispensable. In: *Livret Dossier*. Paris: l'Arche Éditeur, 2012.

COEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COIMBRA, Isabel [Isabel Cristina Vieira Coimbra Diniz]. *Dança: movimento em adoração*. Belo Horizonte: Atikté, 2003.

CORTINA Arnaldo. SILVA, Fernando Moreno da. *Semiótica e comunicação: estudo sobre textos sincréticos*. Araraquara, SP: Cultura Acadêmica, 2014.

CORTINA Arnaldo; MARCHEZAM, Renata Coelho. (Org.). *Razões e sensibilidade: a semiótica em foco*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2004.

COURTÉS, Joseph. *Introdução à semiótica narrativa e discursiva*. Coimbra (Portugal): Almedina, 1979.

DANTAS, Mônica Fagundes. *Dança e linguagem: a construção de sentidos coreográficos*. *Revista Perfil*. ESEF/UFRGS, ano 1, n. 1, 1997. p.52-66.

DELUIZ, Neize. *Pesquisa em educação física: controvérsias e alternativas*. Rio de Janeiro: EEF-UFRJ, 1990. (mimeografado)

DIMANTAS, Hernani. Linkania: a multidão hiperconectada. In: LEÃO, Lucia (Org.). *Derivas: cartografias do ciberespaço*. São Paulo: Annablume, 2004.

DIAS, Marcelo Cafiero.; NOVAIS, Ana Elisa. *Por uma matriz de letramento digital*. In: III ENCONTRO SOBRE HIPERTEXTO, 2009, Belo Horizonte. *Anais*. Belo Horizonte: CEFET-MG, 2009. Disponível em: <http://www.ufpe.br/nehte/hipertexto2009/anais/p-w/por-uma-matriz.pdf>. Acessado em: 21 de agosto de 2010.

DINIZ, Isabel Cristina Vieira Coimbra. *Corpo em cena - corpo em texto: a dança no contexto*. In: SEMINÁRIO DE DANÇA CONTEMPORÂNEA DA EEEFTO/UFGM, 8, 2009, Coletânea. Belo Horizonte: EEEFTO/UFGM, 2009. pág. 11-23.

DISCINI, Norma. Da presença sensível. In: *Cadernos de Semiótica Aplicada – CASA*. v. 8, n.2, dez. São Paulo: UNESP, 2010. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>. Acesso em 10 de novembro de 2011.

DOMINGUES, Diana. (org.) *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: UNESP, 1997.

DONDIS, A. Donis. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DUMAIS-LVOWSKI, Christian. Stravinski et les ballets russes. In: SUZZONI, Jacques-François. *Stravinsk & les ballets russes: Le sacre du printemps et l’oiseau de feu*. St. Petersburg: Théâtre Mariinsky - Belair Classiques, 2013.

ECO, Umberto. *Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o wuppertal dança-teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Annablume, 2007.

ELLMERICH, Luis. *História da dança*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1987.

FAHLBUSCH, Hannelore. *Dança: moderna-contemporânea*. Rio de Janeiro: Sprint, 1990.

FIORIN, José Luiz (org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: EDUSP, 1994.

FIORIN, José Luiz. O corpo nos estudos da semiótica francesa. In: *Corpo e sentido*. SILVA, Ignácio Assis (org.). São Paulo: Editora Unesp, 1996. p. 85-89.

FIORIN, José Luiz. Sendas e veredas da semiótica narrativa e discursiva. In: *Delta – Revista de Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada*. São Paulo: Delta, 1999. v.15, n.1, p177-207

\_\_\_\_\_. Três questões sobre a relação entre expressão e conteúdo. In: *Itinerários: Revista de literatura*. Araraquara: UNESP. 2003. Pág. 77-89.

\_\_\_\_\_. O projeto hjelmsleviano e a semiótica francesa. In: *Galáxia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica*. v.3. n, 5, São Paulo: PUC, 2003b. Disponível em <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1314/810>. Acesso em 24 de julho de 2014.

\_\_\_\_\_. A semiótica discursiva. In: LARA, Gláucia Muniz Proença; MACHADO, Ida Lúcia; EMEDIATO, Wander (org.). *Análises do discurso hoje*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. v. 1, p. 121-144.

\_\_\_\_\_. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2011.

ENDICOTT, Jo Ann. Au coeur du sacre de Pina. In: *Livret Dossier*. Paris: l'Arche Éditeur, 2012.

FLOCH, Jean-Marie. *Petites mythologies de l'oeil et de de l'esprit: por une semiotique plastique*. Paris/Amsterdam: Hadés/Benjamin, 1985.

\_\_\_\_\_. Semiótica Plástica e linguagem publicitária: análise de um anúncio da campanha de lançamento do cigarro “news”. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de; TEIXEIRA, Lúcia (Orgs.). *Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

\_\_\_\_\_. *Sémiotique, marketing, et communication: sous les signes, les stratégique*. Paris: PUF, 2009.

\_\_\_\_\_. *Identités visuelles*. Paris: PUF, 2010.

FOLEY William, *Anthropological Linguistics*. Oxford: Blackwell, 1997.

FONTANILLE, J. *Soma et séma: Figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004a.

\_\_\_\_\_. A semiótica do corpo: entre psicanálise, fenomenologia e antropologia. In: *Razões e sensibilidade: a semiótica em foco*. CORTINA, Arnaldo; MARCHEZAN, Renata Coelho. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2004b.

\_\_\_\_\_. *Corps et sens*. Paris: Presses Universitaires de France, 2011.

FRAGOSO, Suely; RECUERO, Raquel; AMARAL, Adriana. *Métodos de pesquisa para internet*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

FRANÇA, Cecília Cavaliere. O som e a forma: do gesto ao valor. In: HENTSCHKE, Liane; Del Ben, Luciana (eds.). *Ensino de Música: propostas para pensar e agir em sala de aula*. São Paulo: Editora Moderna, 2003.

FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de. *Manual de normalização de publicações técnico-científicas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

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

GIANNETTI, Cláudia. *Estética digital: sintonia da arte, a ciência e a tecnologia*. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.

GONÇALVES, Elisa P. *Conversas sobre: iniciação à pesquisa científica*. Campinas: Alínea, 2001.

GRAHAM, Martha. *Mémoire de la danse*. New York: ACTES SUD, 1992.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Sobre o sentido: ensaios semióticos*. Rio de Janeiro: Vozes, 1975.

\_\_\_\_\_. *Semiótica figurativa e semiótica plástica. Significação*. Araraquara: Centro de Estudos Semióticos, 1984.

\_\_\_\_\_. *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

\_\_\_\_\_. *Semiótica figurativa ou semiótica plástica*. In: *Semiótica plástica*. OLIVEIRA, Ana Cláudia de. (org.) São Paulo: Hackers Editores, 2004.

GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques. *Semiótica das paixões: dos estados de coisas aos estados de alma*. São Paulo: Ática, 1993.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS; Joseph. *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette Supérieur, 1993.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, 2011.

GUATTERINI, Marinella. *La abc della danza: la storia, le tecniche, i grandi coreografi della scena moderna e contemporanea*. Milano: Mondadori, 2008.

HAGUETTE, Teresa Maria Frota. *Metodologias qualitativas na sociologia*. Petrópolis: Vozes, 1992

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes. 1995.

HÉNAULT, Anne. *Les enjeux de la sémiotique*. Paris: PUF, 1993.

\_\_\_\_\_. *História concisa da semiótica*. São Paulo: Editora Parábola, 2006.

HÉNAULT, Anne. Prépambule. In: HÉNAULT, Anne; BEYAERT, Anne. *Ateliers de sémiotique visuelle*. Paris: PUF, 2004.

KATZ, Helena, *Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: FID, 2005.

KRAUS, Richard & CHAPMAN, Sarah. *History of the dance in art and education*. New Jersey: Prentice-Hall, 1981.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

LARA, Gláucia Muniz Proença; MATTE, Ana Cristina Fricke. *Ensaio de semiótica: aprendendo com o texto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

LARA, Gláucia Muniz Proença; MORATO, Elisson. Relação conteúdo/expressão na pintura de mestre Ataíde. In: LARA, Gláucia M. P. *et al. Análises do discurso hoje – v. 1*. Rio de Janeiro: Lucerna/Nova Fronteira, 2008.

LAVILLE, Christian; DIONNE, Jean. *A construção do saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas*. Porto Alegre: Editora Artes Médicas/Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

*LE PETIT ROBERT: Micro. Le dictionnaire de référence pour l'apprentissage du français*. Redaction dirigé par Alain Rey. Paris: Le Robert, 2011

LESSIG, Lawrence. *Cultura livre: como a grande mídia usa a tecnologia e a lei para bloquear a cultura e controlar a criatividade*. São Paulo: Trama, 2005.

LÉVY, P. *O que é virtual?* São Paulo: Ed. 34, 1996.

\_\_\_\_\_. *Cibercultura*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.

LOPES, Ivã Carlos; HERNADES, Nilton. *Semiótica objetos e práticas*. São Paulo: Editora Contexto, 2009.

LÜDKE, Menga e ANDRE Marli E. D. A. *Pesquisa em educação: abordagens qualitativas*. São Paulo: EPU, 1986.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas: Pontes, 1997.

\_\_\_\_\_. *Termos-chave da análise do discurso*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

MARCUSCHI, L. A. Gêneros textuais emergentes no contexto da tecnologia digital. In: MARCUSCHI, L. A. e XAVIER, A. C. (orgs.). *Hipertexto e gêneros digitais: novas formas de construção do sentido*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005. p.13-67.

MATTE, Ana Cristina Fricke. *Vozes e canções infantis brasileiras: emoções no tempo*. São Paulo: Faculdade de Filosofia letras e Ciências Humanas/USP, 2002. (Tese de doutorado)

\_\_\_\_\_. O processo semiótico de comunicação. In: *Cadernos de Semiótica Aplicada*. São Paulo: CASA, 2008. v. 6, n.2, 2008

MATTE, Ana Cristina Fricke. Liberdade em duas palavras: creative commons. In: *Texto Livre: linguagem e tecnologia*. Belo Horizonte, 2010. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/textolivres/article/view/73>. Acesso em 07/01/2014.

MATTE, Ana Cristina Fricke e LARA, Gláucia Muniz Proença. *Um panorama da semiótica greimasiana*. FALE/UFMG. Texto de aula, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.

MAGALHÃES, Gildo. *Introdução à metodologia da pesquisa: caminhos da ciência e tecnologia*. São Paulo: Ática, 2005.

MARCONDES FILHO, C. *Super-ciber: a civilização místico-tecnológica do século XXI*. São Paulo: Ática, 1997.

MATURANA, Humberto. *Cognição, ciência e vida cotidiana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

MEDEIROS, João Bosco. *Redação científica: a prática de fichamentos, resumos e resenhas*. São Paulo: Atlas, 2013.

MURRAY, Louis. *Dentro da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

OLIVEIRA Ana Cláudia de. Semiótica plástica ou semiótica visual? In: *Semiótica plástica*. OLIVEIRA, Ana Cláudia de. (org.) São Paulo: Hackers Editores, 2004.

OLIVEIRA Ana Cláudia de, LANDOWSKI, Eric. *Do inteligível ao sensível: em torno da obra de Algirdas Julien Greimas*. São Paulo: EDUC, 1995.

OLIVEIRA, Ana Cláudia de; TEIXEIRA, Lúcia (orgs.). *Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 2001.

OSTROWER, Fayga. *Universos da arte*. Rio de Janeiro: Campus, 1987.

PÁDUA, Elisabete Matallo Marchesini. *Metodologia da pesquisa: abordagem teórico prática*. Campinas: Papirus, 1997.

PENTEADO, C. L. C., SANTOS, M. B. P. & ARAUJO, R. P. A. *Metodologia de pesquisa de blogs de política: análise das eleições presidenciais de 2006 e do movimento “cansei”*. In: REV. SOCIOL. POLÍT., Curitiba, v. 17, n. 34, p. 159-181, out. 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rsocp/v17n34/a12v17n34.pdf>. Acesso em 11/01/2014

PETERSON, Eugene H. *A mensagem: bíblia em linguagem contemporânea*. São Paulo: Editora Vida, 2011.

PIETROFORTE, Antônio Vicente. *Semiótica visual: os percursos do olhar*. São Paulo: Contexto, 2004.

\_\_\_\_\_. *Análise do texto visual: a construção da imagem*. São Paulo: Contexto, 2008a

\_\_\_\_\_. *Tópicos de semiótica: modelos teóricos e aplicações*. São Paulo: AnnaBlume, 2008b

\_\_\_\_\_. *Retórica e semiótica*. São Paulo: Serviço de Comunicação Social/FFLCH/USP, 2008c. (Produção Acadêmica Premiada)

\_\_\_\_\_. *Enunciação e tensividade: a semiótica na batida do samba*. São Paulo: AnnaBlume, 2010.

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

RENÔNES, Albor Vives. *O riso doido: atualizando o mito, o rito e o teatro grego*. São Paulo: Agora, 2002.

ROBATO, Lia. *Dança em processo: a linguagem do indizível*. Salvador: Centro Editoria e Didático da UFBA, 1994.

SACHS, Kurt. *World history of the dance*. New York: W.W.Norton & Company, 1965.

SANTANA, Ivani. *Dança na cultura digital*. Salvador: EDUFBA, 2006.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 2006.

SEDDA, Franciscu. *Reflexões acerca do glocal: com base no estudo semiótico da cultura. Matrizes*. São Paulo: USP. v. 2 n.1, 2008. Disponível em: <http://www.matrizes.usp.br/index.php/matrizes/article/view/190/321>. Acesso em 06/01/2014.

SERRANO, Paulo. H. *Cognição e interacionalidade através do YouTube*. BOCC. Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação, 2009.

SERRANO, Paulo H., PAIVA, Cláudio Cardoso. Critérios de categorização para os vídeos do youtube. In: XXXI CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO Natal: Intercom, 2008.

SIBONY, Daniel. *Le corps et la danse*. Paris: Seuil, 1995.

SILVA, Ignacio Assis. *Figurativização e metamorfose: o mito de narciso*. São Paulo: Editora UNESP, 1995.

SOARES, Magda. *Novas práticas de leitura e escrita: letramento na cibercultura*. Educ. Soc. v. 23. nº. 81. Campinas. Dec. 2002.

SOGABE, Milton. Arte e tecnologia. In.: LEÃO, Lucia (org.). *Derivas: cartografias do ciberespaço*. São Paulo: Annablume, 2004.

SOULAGES, Jean-Claude. Instrumentos de análise do discurso os estudos televisuais. In: *Análises do discurso hoje*. v.1. Rio de Janeiro: Lucerna, 2008. pág. 255-277.

SOUZA, José Fernando Rodrigues. *As origens da modern dance: uma análise sociológica*. São Paulo: Annablume, 2009.

SPANGHERO, Maíra. Tecnologia para entender dança: as notações coreográficas. *Moringa*. João Pessoa: UFP, n.2, n.1, 2011. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/9987>. Acesso em 11/01/2014.

STINSON, Susan. Research as coreography. In: *National Dance Association Scholar Lecture*. Reston: NDS and American Alliance for Health, Physical Education, Recreation and Dance, 1994.

SUZZONI, Jacques-François. *Stravinsk & les ballets russes: Le sacre du printemps e l'oiseau de feu*. St. Petersburg: Théâtre Mariinsky- Belair Classiques. 2013.

TATIT, Luiz. Corpo na semiótica e nas artes. In: SILVA, Ignácio Assis (org.). *Corpo e sentido*. São Paulo: Editora Unesp, 1996. p. 119-143.

\_\_\_\_\_. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume, 2008. 2a. Edição.

TEIXEIRA, Lúcia. Achados e perdidos: análise semiótica de cartazes de cinema. In: LARA, Gláucia Muniz Proença et al. *Análises do discurso hoje*. v.1. Rio de Janeiro: Lucerna, 2008. pág. 169-198.

TESTI, Flavio. *Introduzione alla musica*. Italy: Officine Grafiche Dell'Editore Arnoldo Mondadori – XII, 1963.

TOMAZI, Carolina. *Elementos de semiótica tensiva: por uma gramática tensiva visual*. São Paulo: Atlas, 2012.

TROTТА, Mariana de Rosa. *A dança espetáculo: uma análise semiótica*. Rio de Janeiro: Pós-graduação em Letras/ Universidade Federal Fluminense, 2010. (Tese de doutorado)

\_\_\_\_\_. *O discurso da dança: uma perspectiva semiótica*. Curitiba: Editora CRV, 2011.

VALÉRY, Paul. *A alma e a dança*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. *Degas, danse, dessin*. Paris: Gallimard, 2003.

\_\_\_\_\_. *Degas, dança, desenho*. São Paulo: Cosac, 2012.

VIEGAS, Waldir. *Fundamentos lógicos da metodologia científica*. Brasília: Editora UNB, 2007.

ZILBERBERG, Claude. Information rythmique. In: *L'essor du poème*. Paris: Phoriques, 1985.

\_\_\_\_\_. Défense et illustration de l'intensité. In: FONTANILLE, Jacques. *La quantité et ses modulations qualitatives*. Limoges: Palim/Benjamins, 1992. p. 75-110.

\_\_\_\_\_. *Razão e poética do sentido*. São Paulo: EDUSP, 2006a.

\_\_\_\_\_. Síntese da gramática tensiva. In: *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo: USP, v. 33, n. 25. 2006b. p.163-204. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65626>. Acesso em 05/05/2014.

\_\_\_\_\_. *Éléments de grammaire tensive*. Limoges: PULIM, 2006c.

\_\_\_\_\_. Louvando o acontecimento. In: *Revista Galáxia*. São Paulo: PPGCS-PUC, n.13, p. 13-28, jun., 2007. p.13-28.

\_\_\_\_\_. *Elementos de semiótica tensiva*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011a.

\_\_\_\_\_. *Des formes de vie aux valeurs*. Paris: PUF, 2011b.

\_\_\_\_\_. *La structure tensive: suivi de note sur la structure des paradigmes eu de sur la dualité de la poétique*. Liège: Presses Universitaires de Liège, 2012.

## SITES PESQUISADOS

<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/textolivre/>

[http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.aspcodigo=2767&titulo=A\\_eterna\\_Sagracao\\_da\\_Primavera,\\_de\\_Stravinsky](http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.aspcodigo=2767&titulo=A_eterna_Sagracao_da_Primavera,_de_Stravinsky)

<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios/>

<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/>

<http://www.scielo.br/>

<http://www.matrizes.usp.br/>

<http://www.revistas.usp.br/significacao/>

<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/>

<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/ges.html>

<http://www.paulohsms.wordpress.com>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Culturalivre>

<http://ocanto.esenviseu.net/index.html>

<http://www.filoinfo.bem-vindo.net/plotinus/soma>

<http://agencia.fapesp.br/13147>

<http://www.nature.com/neuro/journal/v14/n1/abs/nn.2706.html>

<http://www.infoescola.com/musica/a-sagracao-da-primavera/>

[http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&link\\_id=905:libretto&task=viewlink.](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&link_id=905:libretto&task=viewlink)

<http://www.educabrazil.com.br/eb/dic/dicionario.asp?>

[http://operamundi.uol.com.br/conteudo/noticias/12253/hoje+na+historia+1913++igor+stravis+ky+estreia+em+paris+seu+polemico+bale+a+sagracao+da+primavera.shtml.](http://operamundi.uol.com.br/conteudo/noticias/12253/hoje+na+historia+1913++igor+stravis+ky+estreia+em+paris+seu+polemico+bale+a+sagracao+da+primavera.shtml)

[http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&link\\_id=905:libretto&task=viewlink](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&link_id=905:libretto&task=viewlink)

## ANEXO A

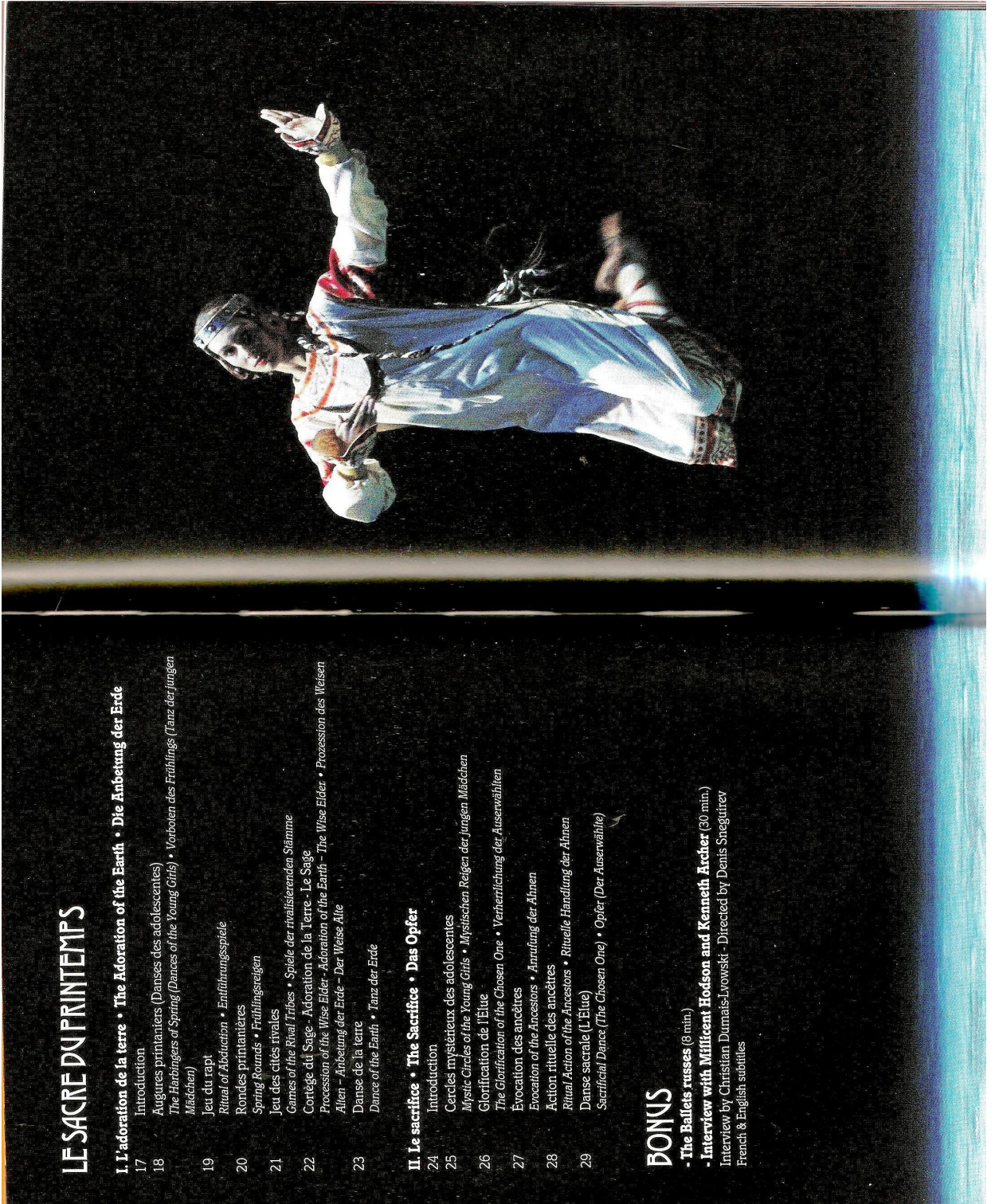
Libreto de *A Sagração da Primavera*. Versão Vaslav Nijinsky. Mariinsky Theatre.  
1913- 2013: 100th Anniversary Collectors Edition

### LESACRE DU PRINTEMPS

- I. L'adoration de la terre • The Adoration of the Earth • Die Anbetung der Erde**
- 17 Introduction  
18 *Augures printaniers (Dances des adolescentes)*  
*The Harbingers of Spring (Dances of the Young Girls) • Vorboten des Frühlings (Tanz der jungen Mädchen)*
- 19 *Jeu du rapt*  
*Ritual of Abduction • Entführungsspiele*
- 20 *Rondes printanières*  
*Spring Rounds • Frühlingsreigen*
- 21 *Jeu des cités rivales*  
*Games of the Rival Tribes • Spiele der rivalisierenden Stämme*
- 22 *Cortège du Sage - Adoration de la Terre - Le Sage*  
*Procession of the Wise Elder - Adoration of the Earth - The Wise Elder • Prozession des Weisen Alten - Anbetung der Erde - Der Weise Alte*
- 23 *Danse de la terre*  
*Dance of the Earth • Tanz der Erde*
- II. Le sacrifice • The Sacrifice • Das Opfer**
- 24 Introduction  
25 *Cercles mystérieux des adolescentes*  
*Mystic Circles of the Young Girls • Mysterischen Reigen der jungen Mädchen*
- 26 *Glorification de l'Elue*  
*The Glorification of the Chosen One • Verherrlichung der Auserwählten*
- 27 *Évocation des ancêtres*  
*Evocation of the Ancestors • Anrufung der Ahnen*
- 28 *Action rituelle des ancêtres*  
*Ritual Action of the Ancestors • Rituelle Handlung der Ahnen*
- 29 *Danse sacrée (L'Elue)*  
*Sacrificial Dance (The Chosen One) • Opfer (Der Auserwählte)*

### BONUS

- **The Ballets russes** (8 min.)
- **Interview with Millicent Hodson and Kenneth Archer** (30 min.)  
Interview by Christian Dumais-Lyowski - Directed by Denis Snegutnev  
French & English subtitles



**Le Sacre du printemps  
Das Frühlingsopfer  
The Rite of Spring**

*Musique de/Music von/* Igor Stravinsky  
*Chorégraphie et mise en scène de/  
Choreography and Regie von/  
Choreography and direction by* Pina Bausch

**Tanztheater Wuppertal**

Arnaldo Alvarez – Anne Marie Benati – Hiltrud Blanck –  
Elisabeth Clarke – Fernando Cortizo – Gary Austin  
Crocker – Jo Ann Endicott – Lutz Förster – John Giffin –  
Urs Kaufmann – Ed Kortlandt – Luis P. Layag –  
Mari Di Lena – Beatrice Libonati – Stephanie Macon –  
Anne Martin – Yolanda Meier – Dominique Mercy –  
Jan Minarik – Vivienne Newport – Barbara Passow –  
Jacques Antoinnes Patarozzi – Arthur Rosenfeld –  
Heinz Samm – Dana Robin Sapiro – Meryl Tankard –  
Christian Trouillas  
*et / und / and*  
Malou Airaudo

*Décor et costumes/Bühne und Kostime/Set and costume* Rolf Borzik  
*Assistant à la chorégraphie/Mitarbeiter/Choreography Assistant* Hans Pop

*L'enregistrement du /Die Einspielung des /The recording of the* Cleveland  
*Orchestra dirigé par / dirigiert von / directed by* Pierre Boulez  
*Avec l'aimable autorisation de /Mit freundlicher Genehmigung von/  
With courtesy of* Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH

*Une production de /Eine Produktion des /A Production by* ZDF  
*Enregistré au /Aufgezeichnet im /Recorded in* Studio Hamburg  
*Lumière /Licht /Light* Pitt Kulbach  
*Opérateur /Kameramann /Cameraman* Michael Hopf  
*Chef technique /Technische Leitung /Technical direction* Kurt Schroedter  
*Image /Bildregie /Picture Editing* Gerhard Hennig  
*Son / Ton / Sound* Christian Slotty  
*Direction de l'enregistrement /Aufnahmeleitung /  
Recording direction* Uwe Petersen, Jens Ohlenbusch  
*Direction de la production /Produktionsleitung /  
Production directors* Hans Stürzer, Horst Müller  
*Édition /Redaktion /Edition* Harro Eisele  
*Régie /Regie /Direction* Pit Weyrich  
© 1978 ZDF, Mainz

*Création le 3 décembre 1975 à l'Opéra de Wuppertal /  
Première am 3. Dezember 1975 im Wuppertaler Opernhaus /  
First performance on the 3rd of December, 1975, at the Wuppertal Opera*

*Production du DVD /DVD Produktion /DVD Production*  
**Kultur. Medien. Konzepte, Berlin**

*Cette publication a été établie en collaboration avec le /In Zusammenarbeit  
mit dem /With the* Tanztheater Wuppertal *et la /und der / and the*  
Pina Bausch Foundation, Wuppertal

*Tous droits réservés /Alle Rechte vorbehalten /All rights reserved*  
© 2012 L'Arche Éditeur, Paris

*Droits mondiaux de distribution /Weltweitertrieb /World distribution rights*  
L'Arche Éditeur S.A., 86, rue Bonaparte, F-75006 Paris.

**ANEXO B**

*Libreto de A Sagração da Primavera*

Versão Pina Bausch: Dossier. Paris: L'Arche Éditeur, 2012.