

**UNIVERSIDADE DE SOROCABA**  
**PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA**

**Maria da Graça Giradi Gonçalves**

**MARTHA GRAHAM: DANÇA, CORPO E COMUNICAÇÃO**

**Sorocaba/SP**  
**2009**

**Maria da Graça Giradi Gonçalves**

**MARTHA GRAHAM: DANÇA, CORPO E COMUNICAÇÃO**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Anthonio e Silva

**Sorocaba/SP  
2009**

**Maria da Graça Giradi Gonçalves**

**MARTHA GRAHAM: DANÇA, CORPO E COMUNICAÇÃO**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba.

Aprovado em:

**BANCA EXAMINADORA:**

Ass. \_\_\_\_\_  
Pres.: Prof. Dr. Jorge Anthonio e Silva

Ass. \_\_\_\_\_  
1º Exam. : Profª Drª Rosana van Langendonck

Ass. \_\_\_\_\_  
2º Exam. : Profª Drª Luciana Coutinho de Souza

À minha amada família: Sr Luís, Dona Cida,  
meus pais, Arnaldo, meu esposo e meus filhos  
Tiago e Lívia.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu orientador professor Dr. Jorge Anthonio e Silva, pelo apoio, contribuição e confiança.

Ao meu querido e amado marido, pela paciência, compreensão, ajuda e força durante toda empreitada.

A queridíssima Luciana, amiga, irmã, companheira, luz... Meu anjo da guarda.

Ao meu querido amigo Nildo Benedetti, que me fez enxergar com a cabeça, ouvir com os olhos e escrever com o coração.

A Lucinha, amiga desde sempre: ombro, muro, abrigo e fortaleza.

## RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo analisar as obras *Lamentation* e *Medea* de Martha Graham e os aspectos referentes à estrutura sígnica de sua dança que trazia, na época, novos valores estéticos, por meio do processo semiótico. Pretende, então, identificar em sua dança os traços que permitam vislumbrar a presença do ícone ou signo estético, ancorado nos conceitos da semiótica de Charlers Sanders Peirce. Assim, pôde-se mergulhar nos sistemas sígnicos para testar a hipótese de que a nova estética criada pela artista, que traz, em sua estrutura, o signo icônico, território do estético. Tal hipótese fornece os pressupostos para a análise das obras em questão, as quais refletem os estados emocionais e psicológicos mais profundos dos seres humanos. Perseguindo esse objetivo, empreende-se um trajeto que parte da apresentação de Martha Graham, do desenvolvimento de seu trabalho e do nascimento da dança moderna. Volta-se, também, o olhar para a dança como linguagem híbrida e como processo de semiose e para seu suporte, o corpo, o qual se manifesta como um corpo paradoxal. Finalmente, o bloco dos estudos fecha-se com as análises das referidas obras, que guiadas pelo processo da semiose, buscam aprofundar a compreensão de uma minúscula parte do vasto repertório dessa grande bailarina e coreógrafa. Espera-se, assim, estar contribuindo para um melhor entendimento dos processos comunicacionais artístico-culturais e oferecer a possibilidade de uma melhor fruição das obras citadas.

O resultado da busca dessas análises levou a uma constatação: as obras que permitiram esclarecer a intersemiose pretendida foram produzidas pela ação do signo icônico na revelação dos sentidos. Diante da compreensão do processo sígnico que se desenhou nessa empreitada, percebeu-se a revelação das múltiplas facetas do signo.

**Palavras chave:** Martha Graham, Dança, Corpo, Comunicação, Semiótica.

## ABSTRACT

This work aims to analyse Martha Graham's work pieces *Lamentation* and *Medea* and the features related to the signal frame of her dance, which brought at the time up, new aesthetics values, through a semiotic process. It intends, then, identify in her dance the traces evidencing a icon or an aesthetical sign anchored on semiotic concepts according Charles Sanders Peirce. It was possible then, to go deep in the sign systems to test the hypothesis that the new aesthetics created by the artist, which carry in this frame, the iconic sign, territory of aesthetics. Such hypothesis provides the assumption to analyse the related work pieces, which reflects the deepest human being emotional and psychological state. Pursuing this goal, a path is taken, departing from Martha Graham introduction, to the development to her work and the birth of modern dance also, the perception of a dance as hybrid language and the semioses process and for its own frame the human body, manifesting itself as a paradoxical body. At last, the Graham's work is analysed aiming to deepen the comprehension of part of her repertoire. The expectation is to contribute to a better cultural and artistic process comprehension in a communication viewpoint, offering the opportunity to enjoy the mentioned work pieces. From this work one can conclude: the work pieces were produced by iconic sign in revealing senses. Through the signal process comprehension revealed in this work, the multiple sign faces were perceived.

**Key words:** Martha Graham, Dance, Body, Communication, Semiotic.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>09</b>
<b>2 MARTHA GRAHAM E O NASCIMENTO DA DANÇA MODERNA.....</b>	<b>17</b>
<b>2.1 A dança moderna.....</b>	<b>22</b>
2.1.1 Princípios técnicos que fundamentaram a dança moderna.....	25
<b>2.2 A arte de Martha Graham.....</b>	<b>30</b>
2.2.1 Uma técnica em função da emoção .....	39
<b>3 UM OLHAR SOBRE A DANÇA .....</b>	<b>47</b>
<b>3.1 A dança como arte .....</b>	<b>48</b>
<b>3.2 A dança como linguagem a híbrida .....</b>	<b>51</b>
<b>3.3 A dança como semiose.....</b>	<b>55</b>
3.3.1 O signo perciano e sua classificação.....	66
<b>3.4 A dança como ícone/signo estético .....</b>	<b>73</b>
<b>4 O CORPO EM QUESTÃO.....</b>	<b>81</b>
<b>4.1 O corpo da mídia .....</b>	<b>83</b>
<b>4.2 O corpo da arte.....</b>	<b>89</b>
<b>4.3 Uma visão social das técnicas corporais.....</b>	<b>94</b>
<b>4.4 O corpo que dança: um corpo paradoxal.....</b>	<b>103</b>

<b>5 A INTERPRETAÇÃO DE UMA OBRA DE ARTE.....</b>	<b>114</b>
<b>5.1 Lamentation: a corporificação da dor .....</b>	<b>116</b>
<b>5.2 Medea: a personificação da ira.....</b>	<b>123</b>
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>135</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>138</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Martha Graham foi um dos grandes nomes da dança moderna norte-americana. Bailarina, coreógrafa e professora, ela rompeu com as rígidas convenções do balé e desenvolveu uma técnica que compreendia uma profunda relação entre respiração e movimento – extensão e relaxamento – forte contração da pélvis, gestos amplos e contato com o chão, abandonando, desta forma, alguns dos princípios básicos da dança tradicional.

Martha Graham não se opunha ao balé propriamente dito, mas à maneira superficial com que essa arte expressava, principalmente em relação à intensidade, o drama e a paixão. O balé não atendia as suas necessidades de expressão. Assim, diante desta falta, estruturou seu trabalho no “mundo interior”, revelando, por meio da dança, desejos, sonhos e emoções universais como alegria, ciúmes ou dor.

Desde a fundação de sua Companhia de Dança em 1926, coreografou mais de duzentos trabalhos explorando os mais diversos temas, como a sensibilidade feminina, a mitologia grega, os antigos rituais, as questões sociais e o folclore norte-americano. Após a segunda Guerra mundial, criou trabalhos baseados nas teorias freudianas e jungianas, centrando o tema na figura feminina. Incorporou um novo tipo de mulher, feminina não em sua fragilidade ou graça, mas em sua força e disposição, revelando aspectos do caráter interno da alma. Dessa forma, os arquétipos de suas heroínas irradiam uma personalidade feminina que luta não só contra um mundo dominado pelo poder masculino, mas principalmente com seus conflitos afetivos internos, numa mistura dialógica entre amor e ódio, felicidade e infelicidade e vida e morte.

A imutável crença de Graham no movimento que expressa emoções – boas ou ruins –, provocou muitas vezes a incompreensão de seus gestos. “Não quero que sejam entendidos, eu quero que sejam sentidos”, declarou certa vez em uma entrevista. Ao longo da sua carreira, ela manteve a capacidade de permanecer à frente de uma boa parte de sua audiência e a magnitude de sua personalidade artística ainda tem gerado detratores.

O sistema de movimento desenvolvido por Martha Graham é conhecido no mundo todo como um método de treinamento de um corpo expressivo, visceral e poético. O que a artista ambicionava era o desvelar da alma humana, comunicado por meio de uma linguagem artística que exigia absoluta disciplina e concentração – a dança.

O campo da comunicação cobre uma área de estudos e práticas tão abrangente que não se poderia abordá-lo por meio de uma única visão. Seu caráter multi, inter e transdisciplinar

abrange metodologias, objetos e referenciais teóricos que se originam em outros campos de saberes. Essa multiplicidade, ao mesmo tempo em que enriquece a pesquisa, traz-lhe dificuldades, pois exige do pesquisador um olhar tão complexo como é o objeto deste estudo: a dança. É tarefa difícil enxergar o todo sem deixar de entender as partes que compõem esse fenômeno comunicacional. Por isso é preciso fazer escolhas, uma vez que o objeto de estudo é delimitado pelo tema: a dança como linguagem, portanto, comunicação que envolve o corpo e especificamente a dança moderna representada pela estética de Martha Graham. No entanto, para este estudo, buscou-se um referencial teórico e metodológico adequado em diversas áreas, consciente de que são redes que vão se construindo na mente do pesquisador, portanto, não são neutras.

Dentre os vários formatos abarcados pelo fenômeno da comunicação, pode-se citar o verbal e o não-verbal. Nesse segundo formato, encontra-se o recorte deste estudo. O corpo é o elemento básico que constitui o estudo da comunicação não-verbal. Atualmente tem se notado um interesse pelo campo não-verbal como área rica para compreensão dos fenômenos comunicacionais da vida social e cultural, mas mesmo assim, ao se tratar do corpo na dança, o tema é ainda pouco frequente nas teorias da comunicação. Logo, esta pesquisa voltou-se para o campo não-verbal, abordando especificamente a dança como fenômeno comunicativo, compreendendo-a como um sistema de comunicação que se reflete na e pela atividade artístico-cultural de cada sociedade.

Como objeto base do estudo do objeto principal, Martha Graham e a análise de suas obras, a dança será analisada como reflexo de uma determinada organização social. Como expressão de uma cultura e de uma época, a dança está inserida em uma rede de relações sociais complexas que estão interligadas por diversos âmbitos da vida.

A história da dança mostra que diversas técnicas e metodologias foram sendo incorporadas ao desenvolvimento da dança como reflexo de uma época. Cada uma dessas técnicas – algumas transformadas em escolas, com acertos e defeitos que uma educação codificada pode assumir – embutiu valores estéticos nos corpos dançantes, valores estes que deveriam ser decodificados e interpretados pelo público. No caso da dança moderna, novos valores estéticos foram incorporados, os quais não foram aceitos de pronto.

Observando esse sistema de comunicação corporal, ou de linguagem corporal, outro aspecto será analisado: a dança como pensamento, sob a ótica da semiótica peirciana. Pensamento e linguagem são atividades inseparáveis, pois, o pensamento existe em uma mente sob forma de signos que para serem conhecidos necessitam de uma linguagem pela qual possam ser extrojados. A dança, como linguagem artística, brota, mesmo antes de se

manifestar por meio de movimentos plásticos, do pensamento, sob forma sígnica. O movimento entendido como signo assalta o corpo e o molda e desses encadeamentos nasce a dança, entendida como semiose, ou seja, como ação contínua de uma cadeia sígnica infinita de mediações, de natureza contínua. No entanto, para se constituir em uma linguagem artística, esse sistema se apropria de signos especiais, aos quais Peirce chama de “quase-signos”, ou signos estéticos. Porém, a dança atinge sua plenitude e síntese artística no seu veículo e suporte – o corpo.

O corpo é portador de signos. É suporte de identidades ao mesmo tempo em que é gerador de significados. Não há corpo neutro, pois é modelado por valores culturais e estéticos, tornando-se um tema rico para debates. Como espaço e reflexo de cultura e lugar de relações sociais, o corpo dá forma às inquietações humanas. Na dança, ele é expressão de si mesmo, é signo e intérprete e para isso, sofre transformações para se tornar um instrumento a serviço da arte. Um corpo artístico, além das transformações sofridas por meio da técnica, deve comunicar. O corpo que dança deverá ser compreendido como um corpo paradoxal, isto é, deverá haver coexistência de um corpo disciplinado com o corpo comunicativo. O corpo disciplinado é aquele que se transforma por meio da técnica – sistema disciplinar – e o comunicativo é o que, repleto de potencialidades criadoras e artísticas, carrega outros tantos corpos virtuais. O corpo do bailarino estará sempre em estado contraditório, pois é resultante da fusão corpórea cotidiana e estética tornando-se um campo de intensidades que se expande e transborda nele mesmo, gerando um mundo outro, no qual artista e plateia compartilham arte.

A partir do que foi exposto sobre Martha Graham e da criação de sua técnica inovadora, a qual revolucionou a linguagem da dança, alguns questionamentos sobre essa arte foram surgindo. Desta forma, pergunta-se, a princípio: se Graham criou uma nova técnica, gerando uma nova estética, que mudanças foram operadas na linguagem da dança por esta artista e como esses novos valores estéticos preconizados por ela estão expressos em sua obra? A partir destas questões, outras se instauram: como a dança se constitui no campo da comunicação como linguagem artística e qual a relação entre ela e seu suporte, o corpo?

Embora haja muita literatura a respeito de Martha Graham, inclusive alguns trabalhos científicos, falta, no entanto, uma abordagem que permita a análise de sua obra como linguagem específica da arte dentro do campo da comunicação, principalmente por se tratar de um tema pouco frequente nessa área: o corpo e a dança como objetos de estudo. Além do que, dentre as manifestações artístico culturais, a dança ainda é pouco privilegiada nesse universo. Desta forma, esta pesquisa apresenta uma visão transdisciplinar, apoiada no

instrumental teórico-semiótico, associado a outras áreas do conhecimento como sociologia e estética. Acredita-se que a semiótica peirciana possa amparar esta pesquisa, uma vez que esta teoria abrange um largo conceito de signo que pode ser aplicado a todas as áreas da comunicação. Guiada pelo processo da semiose, a análise das obras de Martha Graham busca aprofundar a compreensão de uma minúscula parte do vasto repertório dessa grande bailarina e coreógrafa do século XX. Espera-se, assim, estar contribuindo para um melhor entendimento dos processos comunicacionais artístico-culturais e oferecer a possibilidade de uma melhor fruição das suas obras *Lamentation* e *Medea*.

Dentre tantos temas abordados por Martha Graham, os relacionados às emoções – uma característica muito proeminente em sua obra – foram os que mais despertaram a atenção. Assim, a opção pela análise dessas obras específicas não teve um olhar neutro, mas sim o de analisá-las sob o ponto de vista de uma mulher buscando respostas em emoções – dor e ira – representadas por personagens femininas criadas por uma artista, como afirma a coreógrafa: “Na maioria dos balés que tenho feito, a mulher triunfou absoluta e completamente.” (1993, p. 28) Desta forma, fica evidente o universo feminino no cenário que compõe este estudo.

Partindo da proposta inicial desta pesquisa que é analisar, à luz da classificação semiótica dos signos de Charles Sanders Peirce, as obras *Lamentation* e *Medea* de Martha Graham e os aspectos referentes à sua dança, que carregava em sua estrutura coreográfica novos valores estéticos, outros objetivos lhe são inerentes:

- a) conhecer o contexto sócio-cultural em que Graham desenvolveu seu trabalho, apresentando mudanças ocorridas desde o nascimento do balé até a dança moderna;
- b) discorrer sobre a técnica desenvolvida pela artista;
- c) compreender a dança como linguagem artística e
- d) como resultado de uma linguagem híbrida (sonora e imagética): a dança não como uma imagem, mas sim como uma rede de imagens que se comunicam em uma cadeia sígnica, através de gestos em movimento, portanto;
- e) compreender a dança como semiose;
- f) apresentar a teoria semiótica de Charles Sanders Peirce, a qual irá sustentar não só o estudo da dança, mas também as análises das obras de Graham e
- g) identificar o corpo poético, ou o corpo que dança, como um corpo paradoxal.

A questão de como os valores estéticos e comunicativos desenvolvidos por Martha Graham foram expressos nas obras *Lamentation* e *Medea*, gera uma suposição geral que irá orientar a pesquisa, a saber: a hipótese de que a nova estética criada pela artista, traz, em sua estrutura, o signo icônico, território do estético, que fornece os pressupostos para a análise do

código artístico em questão. Para sustentar esta hipótese geral, outras hipóteses se delineiam: as de que as obras analisadas refletem os estados emocionais e psicológicos mais profundos dos seres humanos e a de que a técnica criada por Graham veio da necessidade da artista de expressar tais estados, que são universais. A dança moderna reestrutura elementos de construções artísticas anteriores, como o balé, e busca, assim, uma nova maneira de se comunicar, a qual apresenta um corpo que questiona os valores sociais e estéticos em seu conteúdo coreográfico. A classificação das linguagens híbridas, erigida por Lucia Santaella via teoria peirciana, permite deflagrar o modo de representação na dança como reflexo do pensamento. Na dança, o corpo é o instrumento básico para análise e reflexão. Como matriz geradora de gestos plenos de significados, ele se apresenta de modo diferenciado daqueles que se revelam tanto pela mídia como pela vida cotidiana, manifestando-se como um corpo paradoxal, isto é, um corpo virtual e latente em toda a espécie de corpos empíricos que possam formar e habitar.

Na busca por “quase-respostas”, em um primeiro momento, foi traçado um escopo teórico baseado em autores especializados em Martha Graham e na história da arte e da dança, principalmente, em relação à arte e à dança modernas. Num segundo, e calcado na Teoria do Signo e nas categorias fenomenológicas de Charles S. Peirce repercutidas sobretudo na voz de Lucia Santaella, o referencial teórico foi construído pela relação da dança com a arte e com o pensamento, como processo de semiose; do signo estético com a dança e desta com o corpo que a constitui. A abordagem em campos diferenciados do conhecimento e que foi sendo costurada pelos processos de comunicação, permitiu estabelecer a relação dança, corpo e comunicação sob diferentes óticas. Desta forma, o quadro teórico e conceitual busca fiar-se no emprego coerente de ideias e conceitos e na perspectiva do estado da arte. Assim, trabalhou-se a questão da linguagem gestual para chegar ao seu conteúdo estético, na forma e no ineditismo transformador criados pela bailarina e coreógrafa norte-americana.

Estabelecidas as bases teóricas e definido o corpus da pesquisa, busca-se um caminho para se chegar às “quase-respostas”. O método baseia-se essencialmente na pesquisa bibliográfica e na pesquisa dos trabalhos de Martha Graham em audiovisuais. O acesso à Internet foi de grande valia tanto na fase inicial de coleta e de elaboração do material teórico quanto como método de apoio durante todo o percurso da pesquisa.

Ao abordar a comunicação em seus aspectos conotativos, entende-se a dança como procedimento comunicacional pelo gesto e, sobretudo como qualidade estética do corpo. Este estudo, portanto, lida com campos de saberes confluentes como a sociologia e a estética que são próximos e, ao mesmo tempo distintos, uma vez que cada qual mantém seu núcleo

específico de análise. Por ser geral e, ao mesmo tempo específica, a Teoria dos Signos de Charles Sanders Peirce foi adotada como método analítico, porque permite a junção de diferentes abordagens cognitivas em um sistema de análise.

Assim, optou-se por uma metodologia que possibilita transitar entre essas diferentes áreas e traçar um referencial teórico coerente à complexidade do objeto estudado. A transdisciplinaridade é fundamental para análises que pretendam gerar interpretantes hipotéticos, como é o caso do objeto artístico aqui estudado. Neste sentido, como estratégia metodológica, em um primeiro momento, a pesquisa apoia-se em autores relacionados ao tema específico de Martha Graham e da dança moderna; em um segundo momento, busca-se abordar diferentes visões da dança e do corpo, permeadas pela comunicação a partir de uma revisão teórica. E num terceiro, o projeto se enquadra no território das mensagens e seus códigos e, como tem por objetivo analisar as obras *Lamentation* e *Medea* de Martha Graham, insere-se no tipo de pesquisa explicativa, centrando-se no porquê das coisas. Logo, para investigar como se constitui o sistema sógnico na obra de Martha Graham, partiu-se da suposição de que a dança como fenômeno cultural assim como sua plasticidade no palco podem ser recriadas como linguagem. Existe a hipótese de que a expressão artística da dança está ancorada nas relações sógnicas, as quais trazem em seu conteúdo elementos geradores de uma semiose calcada nos procedimentos compositivos que interligam a sonoridade à visualidade do gesto, desvelando as operações sógnicas desse sistema comunicacional. Para dar sustentação a essa hipótese, elegeu-se a teoria peirciana, capaz de promover a compreensão da dança como um processo semiótico. Desta forma procurou-se relacionar o referencial teórico com as deduções obtidas pela experiência das análises propostas neste estudo, apropriando-se de um método transdisciplinar, que pareceu ser o mais apropriado para se compreender fenômenos complexos que inter-relacionam questões epistemológicas, sociológicas, históricas, comunicacionais, estéticas e artísticas. Articulam-se várias áreas do conhecimento para se construir um saber mais abrangente.

As reflexões sobre o temário proposto estão organizadas em quatro capítulos. O primeiro apresenta a bailarina e coreógrafa Martha Graham: sua trajetória, sua obra e como sua técnica singular transformou o mundo da dança. Considerada uma das pioneiras da dança moderna, o legado deixado por esta artista orientou os rumos da dança contemporânea. Discorre também sobre o nascimento e o desenvolvimento da dança moderna no início do século XX.

O segundo capítulo abre o bloco de análises sobre a dança. O primeiro aspecto a ser analisado está calcado no seu caráter de linguagem artística e o segundo, trata das linguagens

híbridas como processos cognitivos e das relações que elas mantêm com o pensamento, com a percepção e conseqüentemente com os sentidos. Aliada à teoria peirciana, a teoria das três matrizes da linguagem e pensamento, desenvolvida por Lúcia Santaella, apresenta uma tríplice visão fundamentada no sonoro, no visual e no verbal. O terceiro aspecto apresenta a dança como processo semiótico, como semiose. Também apresenta a teoria de Charles Sanders Peirce e a classificação do signo, assim como associa a dança ao signo estético.

Intitulado *O corpo em questão*, o terceiro capítulo reflete sobre o corpo e resgata alguns autores que o pensaram criticamente como instrumento de comunicação e cultura. No campo da sociologia, Marcel Mauss apresenta técnicas corporais como elementos culturais; no campo da filosofia, além de Michel Foucault, que se dedica às disciplinas e às relações de poder, outra grande contribuição vem de Gilles Deleuze e Félix Guatarri, a qual repercute nas vozes de Renato Ferracini e José Gil. De conceitos como “corpo sem órgãos”, pode-se vislumbrar o que seria um corpo poético ou paradoxal a serviço da arte da dança. Ainda sobre esse assunto, é traçado um paralelo entre o corpo estético e o corpo midiático. Compreender como pensam esses autores é fundamental para visualizar a multiplicidade de formas pelas quais o corpo e, por extensão a dança, podem ser analisados.

No quarto capítulo, serão discutidos os aspectos que estão relacionados à análise de uma obra artística, para, em seguida, analisar o processo sógnico das danças *Lamentation* (1930) e *Medea* (1946). Ao considerar a dança como sistema de comunicação, busca-se fundamento na teoria peirciana, para tentar comprovar a presença do signo estético nessas obras.

Este estudo tem uma preocupação teórica e parte da necessidade de aprofundar o conhecimento na área, mas originou-se de uma prática profissional. Como professora de dança e de artes plásticas há mais de vinte e cinco anos, essas duas linguagens ofereceram e continuam oferecendo à pesquisadora possibilidades de viver as mais estimulantes, excitantes e maravilhosas experiências.

Em meados de 1986, a dança se tornaria um desafio, principalmente em relação à poética do corpo. Trabalhar tecnicamente com crianças não é tarefa tão difícil, basta ter um olhar cuidadoso e bem orientado sobre seus movimentos, que elas reproduzirão de modo mecânico a instrução dirigida. Mas como fazer com que uma criança ou um adolescente possam por meio da técnica comunicar sua expressividade interior? Martha Graham ofereceu as respostas. Propondo experiências sensório-motora-respiratórias, os resultados foram surpreendentes para aqueles(as) alunos(as) que, evidentemente, se deixaram envolver pelo processo libertador dos sentimentos, possibilitando ao gesto uma forte e vibrante qualidade

expressiva, ou seja, possibilidade de vivenciar o estado artístico, mesmo que o objetivo não visasse à profissionalização. Esse estudo prático, baseado em uma técnica ancorada na respiração e no movimento expressivo, fez com que o movimento do corpo fosse compreendido de uma forma mais integradora. Muitas vezes a prática nos afasta da reflexão teórica. E agora, após esses anos de magistério, a proposta é compreender de maneira mais profunda as experiências pretéritas de modo a aprofundar o conhecimento não só no campo da comunicação e da cultura como no campo desta arte que para a pesquisadora se faz vida: a dança.

Contudo, na busca por um interpretante “quase final” que se sabe passível de falha e de reestruturação, tem-se consciência da infinitude do devir e da impossibilidade de amordaçá-lo com interpretações definitivas e absolutas.

## 2 MARTHA GRAHAM E O NASCIMENTO DA DANÇA MODERNA

A essência da dança é a expressão do homem – a paisagem interna de sua alma. [...] É o desconhecido – quer sejam os mitos, quer as lendas, quer os rituais – que nos proporciona nossas lembranças. É a eterna pulsação da vida, o desejo absoluto.

Martha Graham

Ao olhar e analisar a obra de Martha Graham, bailarina, professora e coreógrafa norte-americana, torna-se inevitável compreender o contexto histórico e social no qual ela desenvolveu seu trabalho. Exatamente por viver em uma época de grandes transformações, na sua tensão mais alta, é que pôde inventar uma maneira nova capaz de exprimi-la, através de sua dança. Como ela mesma disse: “O artista está simplesmente refletindo seu tempo, não está à frente dele. Na maioria dos casos, é o público que tem de alcançar o mesmo estado.” (1993, p. 142) Graham queria que a energia do mundo vivo passasse através de sua obra e lhe desse vida. Nesse sentido, Garaudy (1980, p. 97) diz que: “O objetivo da arte de Martha Graham, o mais elevado que a arte se propôs em todos os tempos, é permitir que a energia do mundo vivo e o espírito de sua época passem através de sua obra e de seu corpo, dando-lhes vida.”

Para essa artista a dança era um ato vital. “Acho que o motivo pelo qual a dança tem mantido uma magia tão perene para o mundo é que ela tem sido o símbolo da realização da vida.” (GRAHAM, 1993, p. 11) Não só porque a arte é eterna, por revelar “a alma do homem”, mas principalmente porque o instrumento pelo qual a dança fala é o mesmo pelo qual a vida é vivida – o corpo humano. Graham (p.11) diz: “É o instrumento com que todos os princípios fundamentais da vida se tornam manifestos. Ele mantém em sua memória todas as questões da vida, da morte e do amor”. Graham inventou um modo revolucionário e original de movimentar o corpo e, por meio da dança, revelar a alegria, as paixões e os sofrimentos que são comuns a toda experiência humana. Ela tinha a capacidade de conectar o movimento a uma emoção. “Movimento na dança moderna não é o produto da invenção, mas

da descoberta – descoberta do que o corpo pode fazer<sup>1</sup>”, dizia Graham. Para ela (*apud* FREEDMAN, 1998, p. 56) a “dança é outra maneira de apresentar as coisas”. E continua: “Se pudesse ser dita em palavras, seria; mas fora as palavras, fora a pintura, fora a escultura, dentro do corpo existe um cenário interior que é revelado em movimento<sup>2</sup>.”

Quando finalmente começou a estudar dança profissionalmente, ela considerava-se muito velha, muito pequena, muito pesada e feia para ser levada a sério como dançarina – baixa, de aparência exótica, miúda, era o oposto do que se esperava nas bailarinas de sua época. Mas ela sabia o que queria fazer e perseguiu seu objetivo com intensa ferocidade. Freedman (1998, p. 13) diz que para Graham a “dança era sua razão de viver. Determinada a arriscar tudo, guiada por uma paixão abrasadora, ela dedicou-se total e absolutamente para sua arte<sup>3</sup>.” Ao perguntarem por que havia escolhido ser bailarina, ela responde: “Não escolhi. Fui escolhida para ser bailarina.” (GRAHAM, 1993, p.13)

Agnes de Mille (1991, p. ix) no prefácio de seu livro *Martha, the life and work of Martha Graham* diz que

Martha Graham queria dançar, não somente por prazer ou ser o centro das atenções e atrair a admiração, embora esses elementos tentadores entraram em seus planos. Graham queria atingir metas que eram bem diferentes. Ela não considerava a dança como entretenimento, mas como exploração, a celebração da vida. Era a sua maior razão de vida, esta dança que era de grande significância, em um sentido sacrossanto, e nunca ser tomada como frívola, ou usada, como muitos profissionais usam suas habilidades, para ganhar dinheiro.<sup>4</sup>

Seu trabalho era a sua razão de ser. Martha escolheu a dança. Ao fazer esta escolha – servindo ao trabalho com total exclusividade – pagou um preço alto, pois teve que abdicar da convivência de uma família, como almejava a maioria das mulheres de sua época. Agnes de Mille (1991, p. x) comenta que

---

<sup>1</sup> “Movement in modern dance is the product not of invention but of discovery – discovery of what the body will do”. (tradução livre)

<sup>2</sup> “Dance is another way of putting things”. “If it could be said in words, it would be; but outside of words, outside of painting, outside of sculpture, *inside* the body is an interior landscape which is revealed in movement”. (tradução livre)

<sup>3</sup> “Dance was her reason for living. Willing to risk everything, driven by a burning passion, she dedicated herself totally and absolutely to her art.” (tradução livre)

<sup>4</sup> “Martha Graham wanted to dance, not just to have a pleasant time or to be the center of attention and attract praise, although these tempting elements entered into her plans. Graham wanted to attain goals that were quite different. She did not look upon dancing as entertainment but as an exploration, a celebration of life. It was her very reason for living, this dance which was all-important, in a sense sacrosanct, and never to be taken frivolously or used, as many professionals use their skills, for monetary gain”. (tradução livre)

Martha, embora exteriormente o protótipo da mulher avançada e símbolo da conquista feminina, revela-se de certa forma, quando se avalia mais profundamente, estar entre as últimas representantes femininas sacrificadas, vítima do século XIX. Em todo caso, por esta e outras razões, Martha Graham foi supremamente importante como artista e mulher.<sup>5</sup>

Martha Graham era considerada uma herege por muitas pessoas no início de sua vida profissional, pois elas a achavam uma mulher assustadora e abusada. Sobre isso, Graham (1993, p. 85) concorda ao considerar que uma mulher herege

A todo lugar que vai, ela contraria o trajeto e os passos pesados daqueles a quem se opõe. Talvez seja uma herege de uma forma religiosa, talvez de uma forma social. Naquele tempo tinha a impressão de ser assim. Estava fora da esfera das mulheres. Não dançava da maneira que as pessoas dançavam. Tinha o que eu denominava uma contração uma libertação. Tirava partido do piso. Tirava partido do pé flexionado. Mostrava esforço. Meu pé era descalço. De muitas maneiras mostrava no palco o que a maioria das pessoas ia ao teatro para evitar.

Contra todas as probabilidades, Martha triunfou como bailarina e por mais de setenta anos ela dançou, coreografou e ensinou. Além de grande bailarina, ela também foi uma grande coreógrafa, embora não quisesse coreografar, o que fazia questão de frisar. No entanto, o tipo de dança que queria fazer não existia, assim se viu forçada a inventá-la. Em uma passagem de seu livro *Memória de Sangue* (1993, p. 158), diz que enquanto está coreografando está “trabalhando” e não “coreografando”.

Nunca me importei muito com a coreografia. É uma palavra maravilhosamente grande e pode abranger muitas coisas. Acho que realmente só comecei a coreografar para que pudesse ter algo em que me exhibir. Quando parei de dançar, foi para mim uma surpresa ser exaltada também por minha coreografia.

---

<sup>5</sup> Martha, although outwardly the prototype of the advanced woman and symbol of female achievement, in a sense reveals herself on deeper examination to have been among the last of sacrificial females, a nineteenth-century victim. In any case, on these and many other accounts Martha Graham was supremely important as an artist and as a woman.

Anos após ter conhecido Antony Turner, um famoso coreógrafo inglês, Martha o reencontrou e em uma conversa nos bastidores do teatro ele perguntou-lhe como gostaria de ser lembrada – como bailarina ou como coreógrafa. Ela respondeu-lhe “como bailarina”, ao que ele retrucou: “Tenho pena de você”. Já no final de sua carreira como bailarina declarou:

Um bailarino, mais do que qualquer outro ser humano, tem duas mortes: a primeira, a física, quando o corpo vigorosamente treinado não responde mais como desejaria. Afinal, eu coreografava para mim mesma. Nunca coreografei o que não podia fazer. Modifiquei passos em Medeia e em outros balés para adaptar a modificação. Mas eu sabia. E isso me obcecava. Eu só queria dançar. Sem a dança, queria morrer. (GRAHAM, 1993, p. 160)

Segundo Garaudy (1980, p. 97), Martha não foi, essencialmente, só uma bailarina e coreógrafa, mas, sobretudo, uma dramaturga.

Talvez o maior dramaturgo do nosso século, por ter levado o teatro de volta à sua especificidade, de tragédia grega com seu coro – da qual Nietzsche traçou, senão a história, pelo menos seu significado mais importante – ao nô japonês, em que a mesma palavra significa “ator” e “bailarino”, ao “teatro de Bali”, exaltado por Antonin Artaud, e que é antes de mais nada, e fundamentalmente, dança, dança evocada do mito.

Martha Graham fundou uma escola que ficou conhecida no mundo todo e desde a criação de sua pequena companhia em 1926 chamada *Martha Graham and Dance Group* até sua grande companhia *The Martha Graham Dance Company*, coreografou mais de duzentas danças<sup>6</sup>, dentre elas muitas obras primas. Porém, mais do que deixar obras primas, Martha é reconhecida por descobrir um novo caminho para os movimentos, se não belos para a época, eram significantes e suas descobertas e inovações elevaram o discurso da dança, ampliando maravilhosamente essa linguagem. Assim, por meio de seu extenso repertório e técnica distinta, Martha Graham transformou profundamente o vocabulário e a sintaxe da dança,

---

<sup>6</sup> Dentre as 191 danças coreografadas por Martha Graham exposta na lista feita por Agnes de Mille (1991), encontram-se quatro delas cujas músicas foram compostas por Heitor Villa-Lobos. São elas: *Two Primitives Canticles* (solo, Martha Graham) de 1931, *Dolorosa* (solo, Martha Graham) de 1931, *Incantation* (Martha Graham e grupo) de 1931 e *Offering* (solo, Martha Graham) de 1932.

criando códigos diferentes dos estabelecidos pelo balé, até então vigentes e alterando o curso da história da dança no século XX. Se não foi a pioneira da dança moderna, ela reinou soberana. Martha Duffy (1991) em um artigo para a revista *Time* logo após sua morte, diz que “ela era a divindade reinante da dança moderna. Se ela não a inventou – há sempre pioneiros em todo o movimento – ela a incorporou, a propagou, impôs uma disciplina clara sobre uma nova estética, arte rudimentar.”<sup>7</sup> Desta forma abriu o caminho para o que hoje denominamos dança contemporânea.

Graham treinou e inspirou gerações de bailarinos e coreógrafos. Dentre seus alunos estavam incluídos grandes nomes tais como Alvin Ailey, Twyla Tharp, Paul Taylor, Merce Cunningham, que dançaram em sua companhia, e inúmeros outros artistas como Madona e Liza Minelli, atores e atrizes como Gregory Peck, Woody Allen, Bety Davis, Kethleen Turner, e bailarinos e bailarinas como Rudolf Nureyev, Mikhail Barishnikov e Margot Fonteyn.

Desta maneira, Martha Graham não só expandiu os horizontes da dança moderna como também foi influência fundante da dança contemporânea, como reconhece a ex-crítica de dança do *New York Time*, Anna Kisselgoff (*apud* MANUS, 1998) ao dizer que

Ela criou uma linguagem de dança original – uma alternativa codificada para o idioma do balé clássico. [...] O nome de Martha Graham permanece um sinônimo virtual para a dança moderna. O aspecto espantoso da cena da dança de hoje é o aumento com o qual seu idioma tem também penetrado as companhias de balé e musicais do nosso tempo.<sup>8</sup>

No entanto, para se ter uma melhor ideia do legado artístico de Martha Graham, será feita uma apresentação dos principais fatores que contribuíram para o aparecimento da dança moderna, tomando-a como um fenômeno sócio-cultural, mostrando como alguns momentos foram importantes para o seu surgimento.

---

<sup>7</sup> “She was the reigning deity of modern dance. If she did not invent it – there are always forerunners in any movement – she embodied it, propagated it, imposed a clear discipline and aesthetic on a new, inchoate art”. (tradução livre).

<sup>8</sup> “She has created an original dance language – a codified alternative to the idiom of classical ballet. [...] Martha Graham's name remains a virtual synonym for modern dance. The astounding aspect of today's dance scene is the extent to which her idiom has also penetrated the ballet companies and musical theater of our time”.

## 2.1 A Dança Moderna

Na história, toda nova fase se caracteriza por uma transgressão ou uma revolta. A arte moderna, em sua totalidade, também nascerá dessa dialética. Isadora Duncan nega o balé clássico; Ruth Saint-Denis, antes de sua dança litúrgica, recusa a concepção individualista do teatro. Martha Graham, como suas antecessoras, rejeita as convenções clássicas do balé e do teatro individualista, mas também se opõe às outras duas artistas. Assim, a dança moderna de Martha Graham, não configura, em si, um fato isolado; ao contrário articula-se com o amplo e complexo contexto social, que desde a segunda metade do século XIX abalava o cenário europeu das artes, o qual envolveu, a princípio, a pintura, a música e a literatura e, um pouco mais tarde, alcançaria a dança e o teatro. “Não seria possível compreender o significado da dança moderna sem situá-la no conjunto deste movimento”, diz Garaundy (1980, p. 42). Desta forma, para se compreender o significado da dança moderna com mais profundidade, é importante definir o contexto histórico em que ela se originou.

Dentre os motivos que caracterizaram a passagem do ciclo chamado clássico e romântico para o moderno, podem-se destacar as transformações das tecnologias e da organização da produção econômica, com todas as consequências refletidas na ordem social e política. Ao tomar como exemplo as artes plásticas, fica evidente que o inevitável nascimento das tecnologias industriais iria colocar em crise o trabalho artesanal e suas técnicas refinadas e individuais, e assim provocar a transformação das estruturas e da finalidade da arte. Argan (2006, p. 17) comenta que:

“A passagem da tecnologia do artesanato, que utilizava os materiais e reproduzia os processos da natureza, para a tecnologia industrial, que se funda na ciência e age sobre a natureza, transformando (e freqüentemente degradando) o ambiente, é uma das principais causas da crise da arte”.

Desta forma, os artistas agora excluídos do sistema técnico-econômico da produção, do qual anteriormente eram os protagonistas, tornam-se intelectuais em estado de constante tensão com a mesma classe diretora a que pertenciam. O artista é um burguês que luta contra a burguesia. Vê-se um verdadeiro protesto contra uma produção racionalizada e industrializada que é tida como sinônimo de impessoalidade e desprezo pelos que a

produzem. O rápido desenvolvimento do sistema industrial justifica a constante e ansiosa mudança das tendências artísticas, das manifestações poéticas e das correntes vanguardistas, que não querem ficar atrás para e são tomadas por uma ânsia de reformismo e modernismo<sup>9</sup>.

A evolução artística no século XX propõe-se a interpretar, apoiar e acompanhar os progressos técnico-econômicos e a progressão na escala social da civilização industrial ao mesmo tempo em que questiona e critica essa mesma civilização, porque conduziu a guerra e a própria decadência humana. As artes desenvolvidas nessa época exigem uma expressão inteiramente espontânea fundamentada nas contradições. Por isso, mesclam nas correntes modernistas<sup>10</sup> – ora contrapondo-se ora justapondo-se – o material e o espiritual, o técnico e o científico, o alegórico e o poético, o humanitário e o social. Arnold Hauser (1982, p. 1124) se referindo ao século XX comenta que:

“O novo século é tão rico dos mais profundos antagonismos, a unidade do seu conceito de vida está tão profundamente ameaçada, que a combinação dos extremos mais opostos, a unificação das maiores contradições tornam-se o tema principal, muitas vezes, o tema único da sua arte.”

A arte moderna se apresenta como uma arte que foge à euforia das formas fascinantes, estabelecidas pelo romantismo ou mesmo pelo impressionismo. Segundo Hauser “é uma arte fundamentalmente ‘feia’” (1982, p. 1119), não no sentido oposto ao belo como juízo que a define como tal, mas no sentido de libertar-se das representações naturalistas e sentimentalistas do romantismo. Percebe-se, então, na pintura, a destruição dos valores pictóricos; na música, o abandono da melodia e da tonalidade; na poesia, a renúncia cuidadosa e consistente das imagens; na arquitetura, a substituição do projeto arquitetônico de caráter ornamentista e monumental pela prioridade do planejamento urbano racionalista e funcional e na dança, a subversão à escola acadêmica.

Essa consciência da transformação das próprias estruturas da vida e da atividade social é que vai formar as correntes e movimentos da arte moderna, preocupados em revolucionar principalmente as finalidades das artes. A arte que sempre esteve, de alguma forma, ligada ao trabalho e, com ele, estabelecia uma relação entre o homem e a natureza, diante de um mundo

---

<sup>9</sup> O termo modernismo deve ser considerado, aqui, de acordo com a língua, a qual designa um comportamento, uma atitude diante das inovações culturais e sociais.

<sup>10</sup> Neste caso, modernistas está se referindo à radicalização dos traços da arte moderna, ou seja, as correntes artísticas que se formaram na última década do século XIX e na primeira metade do século XX. Tomando como exemplo as vanguardas artísticas se formaram no interior do Modernismo.

completamente transformado pela ciência e pela técnica, viu-se obrigada a reformular seu conceito. Não era mais possível conceber uma natureza pura alheia à intervenção humana. Segundo Garaudy (1980, p. 47-48) “a arte, em cada época da ‘história humana da natureza’, procura estabelecer o equilíbrio e a harmonia entre a nova natureza e o novo homem que, nela, como dizia Hegel, pode sentir-se ‘em casa’, e partir uma vez mais ao ataque para uma nova transformação.”

Desta forma, só será possível compreender o significado da dança moderna por meio de uma visão sistêmica, que a situe no contexto global e dinâmico da sociedade e tentar responder qual o papel que ela poderia representar no estabelecimento de uma completa harmonia diante de uma nova natureza: a nova relação entre o homem e a natureza, entre o homem e o homem e entre o homem e a máquina, elemento novo que começou fazer parte do mundo dos homens desde o início do século XIX. A mecanização do trabalho e da vida como um todo fez com que o homem se tornasse um apêndice, ao manipulá-lo de fora e a aliená-lo cada vez mais. Se a proposta da dança moderna era participar da humanização da vida, seu primeiro problema seria inverter essa condição imposta aos homens.

E assim se deu a grande inversão da história da dança desde o Renascimento: os movimentos que partiam de fora – dirigidos por uma etiqueta senhoril, por um protocolo, por uma convenção estabelecida em definitivo, que o balé havia acatado – passam, agora, a serem construídos de dentro. Garaudy (1980, p. 49) comenta que

Contra as forças centrífugas do mecanismo implacável da vida contemporânea, a dança moderna afirmou o poder do corpo de se mover de dentro, como um centro autônomo de forças e decisão. [...] Contra o exclusivo virtuosismo mecânico das pernas, pôs o corpo todo para trabalhar, privilegiando, em lugar dos membros, periféricos, o centro gerador de todo o movimento, o tronco, a partir do qual a energia interna se expande em ondas sucessivas de explosão.

Se antes, a dança era julgada pela gramática acadêmica e bastava ao crítico comparar a execução do bailarino ao arquétipo ideal, agora, o julgamento exigia uma compreensão integral, das novas experiências culturais como da dinâmica do conjunto social e do papel que o bailarino representava na transformação desse conjunto, apontando novas possibilidades de expressão. No entanto, a dança moderna, segundo Garaudy (1980, p. 49) “não pretendia estabelecer um código novo, diferente daquele do balé clássico e oposto a ele, mas queria procurar métodos que dessem ao corpo meios de exprimir ou prefigurar novas experiências de

vida numa época nova e perturbadora da história.” O objetivo da dança moderna não visava a uma nova escola, mas a uma nova forma de encarar a vida, um novo meio de se aproximar do mundo, um mundo que apresentava problemas inéditos. As questões colocadas pela dança e pela arte moderna em geral, nada mais são do que questões sobre a finalidade e o sentido da vida, num mundo em plena transformação.

A dança moderna não se omitiu em relação à posição da vida, repleta de aspirações sangrentas, dominação, guerra e explorações violentas, como fez a dança romântica ao evadir-se da sociedade industrial e nem mascarou o empobrecimento humano, pois não era mais possível uma dança etérea e ideal: era preciso descer das pontas e colocar os pés no chão. Era preciso encontrar formas comunitárias e solidárias e mostrar ao mundo a falta daquilo que torna a vida digna de ser vivida por meio do conteúdo do gesto estridente, lamentoso, satírico, construídos a partir do próprio corpo.

Assim, a dança moderna contribuiu para devolver ao homem sua identidade, ao devolver-lhe o sentimento do corpo, como fonte de potência, como acolhedor do mundo real e como projeção de um mundo possível pela ação, despertando o desejo de expressar-se por inteiro, centrado em si mesmo e de desenvolver uma atividade que represente a própria vida, porém mais intensa, mais clara e mais significativa.

### **2.1.1 Princípios técnicos que fundamentaram a dança moderna**

Os princípios fundamentais que constituíram a dança moderna, em especial a norte-americana e a alemã, foram influenciados – ao menos em princípio – pelas ideias de François Delsarte. Como cantor fracassado – culpava seus professores por lhe aplicarem uma metodologia cega e uma técnica formalizada ineficaz, sem reflexão ou observação ao aluno – voltou suas reflexões e experiências aos movimentos corporais que traduzem os estados sensíveis interiores. Ele acreditava que toda arte performática deveria ser composta não por gestos mecânicos, mas por um comportamento artístico, ou seja, por movimentos que expressassem verdadeiramente os mais profundos sentimentos da alma humana. De modo semelhante pensa Jean Galard (2008, p. 19) quando diz que “a arte mais necessária, aquela para a qual cada instante oferece matéria e oportunidade, é entretanto de todas a mais rudimentar, a mais desprovida de princípios conscientes, de categorias estilísticas, de referências notórias: a arte do comportamento.” Delsarte iniciou, então, um minucioso

trabalho de pesquisa com fundamento científico e empírico. Interessou-se, primeiramente, pela descoberta da relação existente, em cena, entre a voz, o gesto e a emoção interior. Estabeleceu um catálogo de gestos correspondentes aos estados emocionais, examinou exageros patológicos e, aos poucos, constatou que a uma emoção ou a uma imagem cerebral, há um movimento ou tentativa de movimento correspondente.

Segundo Paul Boucier (1987, p. 245), as pesquisas de Delsarte mostram que: a) “todo o corpo é mobilizado para a expressão, principalmente o torso” – o que para os bailarinos modernos é considerado o centro gerador da força motora do gesto; b) “A expressão é obtida pela contração e pelo relaxamento dos músculos” – o que irá se tornar uma das características marcantes da técnica de Martha Graham; c) “todos os sentimentos têm sua própria tradução corporal”, como por exemplo: extensão, que corresponde à auto-realização, dobrar do corpo, tem como correspondente o sentimento de anulação. Assim, os gestos reforçam tais sentimentos e, por sua vez, estes reforçam os gestos.

As consequências de suas ideias sobre a dança foram quase imediatas. Como se percebe nas palavras de Paul Boucier (1987, p. 244-245):

Daí esse corolário-chave da dança moderna: a intensidade do sentimento comanda a intensidade do gesto. Trata-se de uma diferença fundamental – ao menos em princípio – em relação à dança acadêmica, que busca a execução, levada ao máximo de beleza formal, de gestos codificados, sem relação direta com o estado mental do executante.

A transmissão de seu sistema indicou o caminho à dança moderna nos Estados Unidos por meio de três divulgadores:

- a) Steele MacKay foi discípulo de Delsarte e apresentou aos Estados Unidos as teorias e métodos de seu mestre, por meio de artigos e conferências. Uma de suas alunas, Pote, ensinou a metodologia desartiana à mãe de Ruth Saint-Denis, que, por sua vez, passou-a para sua filha.
- b) Henriette Crane, que trabalhou com o filho de Delsarte em Paris e formou alunos nos Estados Unidos. Uma delas, Mary Perring King ensinou os elementos do delstismo a Ted Shawn, que mais tarde, conheceu a própria Henriette Crane e a convidou para dar aulas na Denishawnschool. Uma das melhores descrições que se tem do método delstiano e suas consequências lógicas foi escrito por Ted Shawn em seu livro *Every*

*little movement*, assim como em, *Dance we must*, encontra-se a teoria na qual toda a dança moderna se baseia: as relações do pensamento e do gesto.

- c) Geneviève Stebbins, também discípula de Delsarte aplicava o delartismo em suas aulas de dança, ensinou-o à Isadora Duncan.

Desta forma, estabeleceu-se historicamente a influência do delartismo nos Estados Unidos.

A Alemanha também conheceu o sistema desenvolvido por Delsarte, via Isadora Duncan que o importou em 1902, desenvolvendo-o em sua escola em Grünewald. Vários princípios delartianos foram inseridos no sistema de ensino desenvolvido por um dos mais completos teóricos do movimento no início do século XX, Rudolf Von Laban, que teve sua obra amplamente difundida na Alemanha, onde havia um grande interesse pela cultura física. Dos esforços de Laban e Mary Wigman<sup>11</sup> resultou a dança expressiva, que se inseria dentro do movimento estético Expressionismo<sup>12</sup>. No entanto Mary Wigman, sua aluna e depois sua assistente, rompe com ele por discordar de seu insistente método de contagem do ritmo, que destruía a imaginação do movimento. Segundo Bourcier (1987, p. 297) ela

Ficará com ele de 1913 a 1919. Concordam profundamente não a respeito das teorias cinéticas do mestre, cuja vontade e clareza intelectual nada tem a ver com o temperamento da bailarina, mas a respeito do sentido profundo da dança: a revelação de tudo o que jaz escondido no homem.

Rudolf Von Laban (1879-1958) criou um sistema ao mesmo tempo prático e teórico, cujo objetivo era delinear uma linguagem apropriada à movimentação humana aplicável à

---

<sup>11</sup> Mary Wigman (1886-1973) foi uma das principais representantes da corrente expressionista, partidária da dança livre. Discípula e colaboradora de Rudolf von Labans, em 1920 fundou em Dresden uma escola e, em 1949, inaugurou outra em Berlim Ocidental. Contrária à técnica convencional do balé clássico, de movimentos padronizados, para Wigman o mais importante eram as emoções do bailarino. Os movimentos livres e improvisados transformavam-se em séries rítmicas e expressivas, acompanhadas em geral apenas de um instrumento de percussão. De 1921 a 1923, Wigman e sua companhia atuaram por todo o mundo, exercendo uma influência decisiva na dança moderna americana. Entre 1933 e 1948, foi coreógrafa, bailarina e professora de dança em Dresden e Leipzig. Wigman publicou, entre outras obras, *A Linguagem da Dança* (1963).

<sup>12</sup> Expressionismo é um fenômeno europeu com dois centros distintos: o *fauves* (feras) francês e o movimento alemão *Die Brücke* (a ponte). Os dois movimentos se formaram quase que simultaneamente em 1905, como tendência antiimpressionista. Literalmente, expressão é o contrário de impressão, Enquanto no Impressionismo o movimento é exterior, isto é, a realidade (objeto) se imprime na consciência (sujeito), no Expressionismo o movimento se dá ao inverso, do interior para o exterior: é o sujeito que por si imprime o objeto. Contudo, tanto para o Impressionismo quanto para o Expressionismo, o encontro do sujeito com o objeto, continua sendo a abordagem direta do real. Todavia, a oposição à visão impressionista é profunda. Ao realismo que *capta*, contrapõe-se um realismo que *cria* a realidade. O expressionismo alemão pretende ser criação do ato artístico: no artista que o executa e, por conseguinte, na sociedade a que ele se dirige. (ARGAN, 1992, p.227)

dança, à terapia, à interpretação ou a qualquer outra atividade que faça uso da movimentação. Ao analisar a movimentação humana, Laban codificou as várias possibilidades de ações corporais, que envolviam trabalho de peso, funções e fluxos. Ao final de seu trabalho havia criado um esquema das várias qualidades do movimento, um sistema de notação que se aplica não somente ao universo cênico, mas a toda a gama de movimentos e a várias linguagens expressivas. Para identificação metodológica o sistema Laban foi organizado em quatro categorias: corpo, expressividade, forma e espaço. Segundo Ciane (2006, p. 37) “uma categoria interage com a outra em dupla hélice, reciprocamente provocando alterações e expansão das habilidades expressivas rumo ao ‘Domínio do Movimento’.”

A noção de espaço é fundamental para esse pesquisador do corpo, seja parado ou em movimento e é bastante simples. Laban imaginou uma esfera que cerca o corpo todo, denominada por ele de esfera do movimento ou kinesfera. O espaço interno é dividido em três níveis: o vertical, o horizontal e o axial sobre os quais se inscrevem doze direções de movimentos, ou seja, uma esfera com pontos de tangência: um icosaedro, que parece tanto uma esfera quanto um cubo, no qual o homem poderia executar todos os movimentos, como numa esfera, mas segundo as três dimensões do cubo.

Para Laban, a dança é essencialmente uma poética dos movimentos do corpo no espaço, sendo o espaço concebido a partir do corpo do bailarino e de seus limites.

Comentando sobre Laban em seu livro *Dançar a vida*, Garaundy (1980, p. 113) descreve como esse pesquisador compreendia a dança

Von Laban sublinha a especificação da dança: tudo que é mímica pode ser traduzido por palavras, mas não acontece o mesmo com a dança. A mímica é prosa da linguagem do movimento. A dança é a poesia. Uma imita a realidade, a outra penetra no mundo do silêncio onde o homem, para além do gesto utilitário, antecipa seu próprio futuro.

Semelhante é a visão de Bourcier (1987, p. 295)

Para Laban, a dança é o meio de dizer o indizível, da mesma forma que a característica da poesia ultrapassa o sentido das palavras. Acredita que a dança seja um meio de introspecção profunda: revela ao homem suas tendências fundamentais; a partir deste ponto, projeta-o para o futuro, fazendo-o pressentir sua personalidade virtual, que poderia realizar indo até o fim de suas pulsões.

Uma das mais ricas contribuições de Laban para a dança moderna foi pesquisar a poesia do movimento e das leis do movimento que regem ao mesmo tempo a dança e o trabalho. Ao dirigir o olhar sobre o sistema de Laban, Siqueira (2006, p. 81) completa dizendo que:

Além do trabalho, o cotidiano também se tornou importante fonte para construção de movimentos utilizados na dança. Na dança moderna, os movimentos seriam praticamente os mesmos utilizados nas atividades diárias. Por meio da educação, o aluno aprenderia a usar esses movimentos com desenvoltura e segurança.

Como se percebe nas palavras de Laban (1990, p. 15 *apud* SIQUEIRA, 2006, p. 81): “A aprendizagem da nova dança anima o desenvolvimento de uma consciência clara e precisa dos diferentes esforços do movimento, garantindo assim a apreciação e gozo de qualquer dos movimentos de ação, inclusive os mais simples.” A dança moderna encontrará uma de suas principais características técnicas nas idéias de Laban que estimulam o domínio do movimento – em todos os seus aspectos corporais e mentais – e que se valem do fluxo dele, o qual se estende por todas as articulações do corpo.

Percebe-se, então, que a dança, como toda arte de vanguarda, mais uma vez, refletiu o momento como a sociedade industrial lidava com os conflitos e transformações, até então, inéditas da vida. E para não ficar alheia à vida, os artistas se viram obrigados a repensar a própria vida, assim como repensar a arte e a sua função: não era mais possível representar superficialmente. Era preciso representar a vida de forma mais intensa, mais clara e mais significativa. E a forma que os artistas encontraram para fazer isso, foi exatamente desconstruindo as formas pré-estabelecidas, reconstruindo-as, resignificando-as de modo que a arte pudesse expressar a vida digna de ser vivida em si mesma. Inserida nesse espírito de inversão operada pela arte moderna, Martha Graham não procurou recriar um espetáculo visual, mas sim uma nova estética brotada dos novos ramos da árvore da realidade.

No universo da arte moderna, o trabalho revolucionário de Martha Graham pode ser comparado às inovações de Picasso e à genialidade musical de Stravinsky ou à arquitetura integradora de Frank Lloyd Wright. Assim, o que se fará a seguir é percorrer o caminho de como Martha Graham construiu sua obra baseada nas emoções humanas e de como criou a técnica para que sua arte pudesse ser expressa.

## 2.2 A arte de Martha Graham

Eu não queria começar com personagens ou idéias, mas com movimentos [...]. Queria movimento significativo. Eu não queria que fosse bonito ou fluido. Eu queria que fosse cheio de significado interior, com emoção e impulso.

Martha Graham

Martha Graham foi um dos maiores nomes da dança moderna americana e fundamentou uma das poucas técnicas de dança moderna utilizada até os dias de hoje. No entanto, seu maior objetivo não foi codificar uma técnica, mas sim expressar o interior do homem, revelar as emoções humanas. Para desenvolver suas obras Graham acabou estruturando uma técnica que permitisse a exploração de tal expressividade, mas como a maioria dos dançarinos modernos, chegou tardiamente à dança.

Martha Graham nascida em Allgheny, Pennsylvania, em 1894, assistiu seu primeiro espetáculo de dança somente em 1911. Passeando pelas ruas de Santa Bárbara (cidade em que morava desde 1908), ficou maravilhada com um cartaz anunciando o espetáculo de dança da companhia Denishawn, na qual Ruth Saint-Denis aparecia magnificamente vestida como uma deusa. Implorou a seu pai que a levasse para assistir ao espetáculo. Como frequentemente ia a Los Angeles, ele acabou levando-a. A partir daquele momento, ela sabia que seu destino havia sido traçado. “Meu destino foi selado. Eu não podia esperar para aprender a dançar como a deusa fez”<sup>13</sup>. Sabia que iria se tornar uma bailarina como Ruth Saint-Denis. Infelizmente isso só foi possível após a morte de seu pai. Ela o adorava.

George Graham foi um médico que trabalhava com distúrbios nervosos, o que na época era chamado de alienista e atualmente psiquiatra. Quando Martha era muito jovem, ele ensinou-lhe uma lição que ela jamais esqueceria. Surpreendida numa mentira, disse-lhe que sabia que ela estava mentindo pelo jeito como havia se movimentado. “O Movimento nunca mente” (GRAHAM, 1993, p. 24), afirmou ele – palavras que a artista iria repetir enfaticamente durante sua vida, aplicando esse conhecimento em suas próprias performances.

---

<sup>13</sup> “My fate was sealed. I couldn’t wait to learn to dance as the goddess did”. (FREEDMAN, 1998, p. 22)

“Também uma performance é honesta ou não é”<sup>14</sup> (HOROSCO, 2002, p. 1), diria Martha, mais tarde. Certa vez, a garota encontrava-se no gabinete do pai que lhe mostrou uma lâmina com água e perguntou-lhe o que via. Ela respondeu que era água. Ele perguntou se era água limpa, a que ela respondeu: - Acho que sim. Então, ele pegou um microscópio e mostrou-lhe a lâmina com água sob o aparelho. Martha ficou horrorizada e seu pai disse-lhe que deveria procurar a verdade, seja ela qual fosse – boa, má ou perturbadora. “Nunca esqueci a nitidez desse momento, que tem orientado minha vida como uma estrela. De uma forma curiosa, essa foi minha primeira aula de dança – um gesto em direção à verdade”, disse Graham (1993, p. 23). Seu pai contava-lhe muitas histórias, dentre as quais mitos gregos, conforme ela recorda: “Meus dias ficavam cheios desses contos, dessas descrições vivas, e às vezes, antes de dormir, ele enchia minha imaginação com pensamentos dessas pessoas que só existiam no reino da história.” (p. 28)

Embora sua herança fosse o Puritanismo, sua babá Lizzie, com suas fantasias e estórias, juntamente com os jardineiros japoneses, influenciaram sua primeira visão de mundo e ofereceram material mais que suficiente para moldar a ética, a moral e a cultura que iria se tornar seu teatro. Graham conviveu, na sua infância, com bruxas, folclore e com o mistério poético das coisas. Sobre Lizzie, Martha (1993, p. 32) fala carinhosamente

Eu era criança e nunca estivera dentro de um teatro, mas Lizzie trazia para minha imaginação suas descrições do palco e da canção que acompanhava o espetáculo. O quarto de brinquedos foi nosso primeiro teatro, onde elaborávamos histórias complicadas e construíamos cidades com blocos de madeira. Lizzie, cuja tarefa era proteger Mary, Geordie e eu, formava uma barreira para o mundo. Mas, por outro lado, ela criou uma grande e maravilhosa libertação para nós.

Teria nascido daí seu fascínio pelo teatro e sua dramaticidade?

A produção dramática da *Denishawn* causou uma indelével impressão em Martha, especialmente a dança de Ruth Saint-Denis, seu ídolo, que causou grande impacto em seu caminho artístico. Martha estudou dança durante três anos na escola local, mas como ela mesma disse: “Não era, porém, absolutamente nada em comparação a *Denishawn*” (1993, p. 52). Em 1916 entra para essa escola fundada por Ruth St. Denis e seu marido Ted Shawn para ensinar técnicas de dança americana e mundial. Para St. Denis, a dança era um autêntico ato

---

<sup>14</sup> “Either a performance is honest or it is not”. (tradução livre)

religioso. Durante oito anos, tanto como estudante quanto professora, Graham fez da *Denishawn* sua casa e sobre a escola diz que

A Srta. Ruth queria que Denishawn encarnasse o espírito da América e se adaptasse à necessidade americana, muito melhor que qualquer sistema de outros países. Apesar de Denishawn utilizar técnicas estrangeiras, não éramos restritos por elas quando a necessidade exigia a individualidade. (GRAHAM, 1993, p. 54)

Nessa escola eram ensinados balé, dança étnica, história da dança, arte oriental e filosofia grega, entre sessões de yoga e meditação. Ted Shawn havia coreografado um solo chamado *Serenata morisca*. A bailarina principal adoeceu. Ele olhou para os bailarinos e disse a Martha que era uma pena ela não saber dançar, pois poderia substituí-la. Martha, apressadamente, respondeu-lhe que podia fazê-lo e, ao término da apresentação, surpreso, Ted lhe diz que era assim que sempre quis que a personagem fosse interpretada. Foi sua primeira dança como profissional. Ted se afeiçoara a Martha e logo ela se tornaria sua assistente. Impressionado com seu talento, criou uma nova dança dramática para ela: *Xochitl*, inspirada na cultura asteca. Essa dança foi um enorme sucesso não só nos estados Unidos como também em Londres.

Durante as excursões pelo país, Martha passava grande parte do tempo com Louis Horst, o diretor musical que entrara na companhia para substituir o pianista por dez dias e permaneceu durante dez anos. Eles se tornaram grandes amigos. Louis foi uma pessoa muito importante no desenvolvimento artístico de Martha. Para ela

Ele era um grande homem no sentido de que acreditava que a dança era mais do que a música ou a dança, mas, na realidade, a própria vida. Encorajava todos os bailarinos a fazer o máximo que podiam. Ela achava que a dança era música, que o que se expressava por meio da dança era a figura da música. A identidade com a música e a dança, creio, era o tema de sua vida. Não tolerava mediocridade. (1993, p. 60)

Martha encontrava em Louis orientação e força. Admirava-o e tinha muito respeito por suas críticas. “Louis me despertou. Ele viu em mim algo estranho e diferente. Ele ensinou-me de certa maneira, disciplina e um profundo respeito pela música. [...] Ele teve muito a ver

com a minha formação no início da vida”<sup>15</sup> (FREEDMAN, 1998, p. 37), isto é, de sua vida profissional.

Intrigas e rivalidades sempre ocorrem dentro de companhias e na Denishawn não era diferente. Martha cansara disso e sentia que nada mais tinha para aprender ali e queria encontrar seu próprio caminho. Ela estava pronta para uma mudança.

Sua chance veio em 1923, quando lhe ofereceram para dançar, como solista, no *Greenwich Village Follies*, um teatro popular que combinava música, dança e cenários que frequentemente satirizavam os valores contemporâneos. Louis encorajou-a a aceitar o novo trabalho e ter sua própria carreira. Assim, após sete anos na *Denishawn*, rompe com a escola e se muda para Nova York. Louis também abandona a *Denishawn* e viaja para a Europa a fim de estudar as últimas tendências da música contemporânea. Ao deixar a escola Graham explica: “Não agüento mais dançar divindades hindus ou ritos astecas. Quero tratar dos problemas atuais.” (BOURCIER, 1987, p. 274). Pelo mesmo motivo, rejeita as danças alusivas de Isadora Duncan

Não quero ser árvore, flor, onda ou nuvem. Nós, o público, devemos procurar no corpo do bailarino não a imitação dos gestos cotidianos, nem os espetáculos da natureza, nem seres estranhos vindos de um outro mundo, mas um pouco deste milagre que é o ser humano motivado, disciplinado, concentrado. (BOURCIER, 1987, p. 274)

Naquele momento, ficou claro para Graham que o homem era a finalidade da sua ação coreográfica, o homem atual que se confronta e se ergue para enfrentar os problemas da sociedade, problemas permanentes da humanidade.

No *Greenwich Village Follies*, Graham foi capaz de conceber e coreografar suas próprias danças. Embora este trabalho lhe desse alguma independência econômica e artística, ela ainda procurava por alguma coisa maior. Sobre *Follies*, diz que não gostava e que era algo apenas profissional.

---

<sup>15</sup> “Louis brought me out. He saw me as something strange and different. He schooled me in certain behavior, discipline and a deep respect for music. [...] He had the most to do with shaping my early life”. (tradução livre)

Fazíamos pelo menos cinco apresentações por noite, mesmo aos domingos. Era uma disciplina para a qual Denishawn me preparara, e eu continuava a descobrir a disposição de ânimo e a emoção da platéia. Mas freqüentemente eu chorava até dormir. Não era o lugar onde eu decidira estar. Era minha responsabilidade estar ali para sustentar minha família. Saí em 1925, quando quis criar as minhas danças com base em meu próprio corpo. (GRAHAM, 1993, p. 80)

Foi então que ela ocupou uma posição na *Eastman School of Music*, onde estava livre dos condicionalismos de apresentação pública. Na *Eastman*, a Graham foi-lhe dado o controle completo sobre suas aulas e sobre todo o programa dança. Ela viu isso como uma oportunidade de envolver os alunos na experiência da dança, que estava começando a criar. Logo que começou a dar aulas, Louis voltou da Europa trazendo ideias excitantes sobre novos desenvolvimentos da música e da dança. Ele disse à Martha (*apud* FREEDMAN, 1998, p. 42): “Há coisas novas acontecendo, e você tem de começar agora. Você tem de começar rompendo com a Denishawn.”<sup>16</sup>

Após ter experimentado algumas danças solo, realizou seu primeiro trabalho em grupo, *Heretic* de 1929. Essa dança foi concebida para ser provocativa. Joan Martin, então crítico de dança do *New York Times*, considerou o trabalho “extremamente original e brilhante com vitalidade”<sup>17</sup> (FREEDMAN, 1998, p. 51). Mas nem todos gostaram desse novo tipo de dança.

Movimentos como angularidade, percussividade e tensão estavam em dissonância com os moldes estéticos da sociedade norte-americana no início do século vinte, o que provocou certo estranhamento<sup>18</sup>. Muitas pessoas dessa sociedade ainda estavam inconformadas com a imagem da nova mulher que buscava uma carreira, discutia assuntos sociais e procurava o reconhecimento de sua opinião. Graham e sua companheira, a dança moderna, eram alvo de frequentes piadas hostis e ridículas. Alguns críticos concordavam que a dança rude, vaga, sem sorrisos, parecia deformada e torturada. Ao mesmo tempo em que instaura signos particulares, isto é, uma singularização, e desorganiza uma estrutura artística já instituída, Graham desestrutura o juízo de valor estético, que até então prevalecia no chamado balé clássico. Vítor Chklovsky em seu artigo *A arte como processo*, citado por Toledo (1973), já havia despertado o interesse sobre esse efeito chamado por ele de singularização. O processo

<sup>16</sup> “There are new things happening, and you’ve got start now. You’ve got to start breaking away from Denishawn”. (tradução livre)

<sup>17</sup> “strikingly original and glowing with vitality”. (tradução livre)

<sup>18</sup> Vítor Chklovsky apresentava, já em 1917, a noção de “efeito de estranheza”. O estranhamento para Chklovsky era um artifício para despertar no leitor/espectador uma maior atenção ao objeto poético, desviando-se das normas já conhecidas por ele e desta forma agredindo seus sistemas de expectativas.

de singularização, também conhecido como estranhamento (*ostraniene*) e que alguns traduzem como desordem, é o efeito especial criado pela obra de arte para distanciar (ou estranhar) o receptor da apreensão comum do mundo, o que lhe permitiria entrar numa dimensão nova. Chklovski postula que a arte deve romper com a passividade de recepção, com os hábitos e com a percepção automatizada. Para isso há que provocar certo grau de estranhamento que ofereça resistência ao receptor. Assim, sem saber ao certo como agir em relação a esse efeito, um crítico chamado Stark Young, ao referir-se ao trabalho de Graham, escreveu: “Ela parece, no entanto, que estava para dar à luz um cubo.”<sup>19</sup> (FREEDMAN, 1998, p. 53). Louis Horst certa vez disse a Martha: “De vez em quando ataque a sua platéia com um chicote.” (1993, p. 177)

As primeiras experimentações em *Eastman* provaram ser a faísca de uma nova modalidade de dança que iria revolucionar as teorias em todas as artes do espetáculo. Para Graham, a representação do balé não era suficiente para atender às suas necessidades de expressão, pois esse tipo de representação havia deixado para trás o drama e a paixão. Ela acredita que através de movimentos convulsivos, contrativos, angulares e percursivos poderia representar e expressar o estado emocional e espiritual do homem, temas ignorados pela dança até então. Para evocar emoções fortes, buscou o movimento visceral, buscou repostas no próprio interior do corpo. São desse período *Lamentation e Primitive Mysteries*.

Nessa época, Graham estava particularmente sensível ao potencial da vida norte-americana: “A dança”, diz Graham (GARAUDY, 1980, p. 90) “revela o espírito do país onde ela tem suas raízes” e continua: “A América não se preocupa com o impressionismo. Não temos uma filosofia elaborada. A alma do país deve ser procurada no seu movimento e sentimo-la com uma força dramática de energia e vitalidade.” Assim, uma das primeiras grandes peças que compõe para sua companhia foi *Frontier* (1935), um solo sobre o desempenho pioneiro da mulher e que mostra a vontade de um povo que faz as fronteiras recuarem para o infinito, um mergulho ao desconhecido. Esta peça reuniu os dois homens que estariam perto de Graham, colaborando com ela, por quase toda a sua vida. Isamu Noguchi, escultor nipo-americano, criou um belo cenário, substituindo o fundo plano por objetos tridimensionais – juntos Graham e Noguchi revolucionaram a cenografia através da inclusão da escultura como elemento cênico – e seu amigo íntimo Louis Horst, forte influência em toda a vida de Martha, que compôs a música para *Fronteir*. Sobre Noguchi Graham (1993, p. 147) diz:

---

<sup>19</sup> “She looks as though she were about to give birth to a cube”. (tradução livre)

Nossa parceria terminou em dezembro de 1988, no dia em que Isamu morreu. Até então, ainda trabalhávamos em projetos para o futuro. Como era do nosso feitio, estávamos voltados para o ato da transformação, não para o passado. Nosso relacionamento era exclusiva e absolutamente de trabalho. Eu o adorava, e creio que esse sentimento era recíproco.

Ela retomará o tema do pioneirismo americano com seu primeiro balé célebre, *Appalachian Spring* (1944), cujo tema evoca, ao contrário de *Frontier*, os limites de seu povo. A coreografia, com suas explosões alegres, suas paradas repentinas, movimentos bruscos e intermitentes, permite denunciar o puritanismo e a escravidão industrial.

Graham faz questão de denunciar as injustiças e as opressões do mundo contemporâneo. Segundo Garaudy (1980, p. 91), a genialidade da artista encontra-se no “fato de ela ter criado a dança da idade da angústia e da revolta, e de lhe ter imprimido esta forma voluntária da luta do homem para alçar-se à grandeza da ação que esta época, ao mesmo tempo terrível é capaz de exaltar, exige dele.” Assim, *Deep Song* (1937), evoca a guerra da Espanha – na mesma época em que Picasso pintava Guernica.

A década de quarenta, é, particularmente, a dos grandes sucessos de Graham, nos diversos caminhos de sua inspiração que, sem dúvida, são o que há de essencial, de mais sólido e de mais conhecido em sua obra. Escolhe temas maiores, místicos e mitológicos, os quais servem como exemplos dos problemas fundamentais da humanidade.

Começa com *Letter to the world* (baseada nos poemas de Emily Dickison) de 1940, *Herodiade*, *Imagined Wind e Appalachian Spring* de 1944, *Cave of heart* (sobre o mito de Medeia ou amor-loucura) de 1946, *Errand into the maze* (Teseu e o Minotauro ou o homem perdido no labirinto de seu inconsciente) e *Night Journey* (“Viagem noturna”, a partir do tema de Édipo e Jocasta) de 1947. Esse trabalho revela-se como o melhor exemplo de fecundação de sua obra pela psicanálise, na qual o simbolismo freudiano alcança uma dimensão épica. Segundo Garaudy (1980, p. 96): “O incomparável filme realizado por Berthasabée de Rothschild põe imediatamente em relevo este simbolismo: *Night Journey* é, a meu ver, o ponto culminante da obra de Martha Graham, exprimindo ao mesmo tempo a essência de sua feminilidade e o confronto com o destino”. E continua na década de cinquenta com *Eye of Anguish* (história do rei Lear) e *Judith* de 1950, *The Triumph of Joan d’Arc* (1951), *Seraphic Dialogue* (solo de Joana d’Arc retomado como conjunto em 1955) e *Clytemnestra* (1958).

Segundo Garaudy (1980, p. 93), *Leatherman*, biógrafo de Martha, considerou *Clytemnestra* o ápice de sua criação artística. Alternada e simultaneamente, Graham encarnou todas as faces da mulher: a rainha que governa com autoridade, a esposa e assassina de

Agamenon, a amante enlouquecida de Egisto, a mãe apaixonada até conseguir a demência de Ifigênia e a fera vingadora de Electra e Orestes, mas no momento final, num único gesto de amor, cumpre-se sua redenção. A interpretação dessa rainha demoníaca aos sessenta e quatro anos foi um de seus maiores triunfos, porém, ao mesmo tempo, estava ficando evidente para ela e para o público que não dançaria para sempre.

A próxima década seria mais branda. Apesar das críticas, Graham não estava disposta a desistir de todas suas personagens. Naquela época dizia: “É tudo na vida que tem significado para mim.”<sup>20</sup> (FREEDMAN, 1998, p. 129). Entre 1959 e 1969, última década que atuou, Graham criou dez novos papéis para si mesma e mais oito novas danças para sua companhia, das quais não participou. Bastava estar trabalhando para se sentir feliz. Dentre esses trabalhos podem-se citar *Acrobats of God* (uma espécie de mistério sobre os padres do deserto, chamados por ela de “os atletas de Deus”) e *Alcestis* de 1960, *Phaedra* (princesa cretense que se apaixona tragicamente por seu jovem enteado – um retorno à mitologia grega) de 1962, *Circe* de 1963, *The Witch of Endor* (a profetisa que anunciou ao rei Saul sua derrota e morte) de 1965.

Ao final da década de sessenta, o público esperava que Martha não pudesse mais dançar, mas ela se recusa a desistir e surpreende mais uma vez criando um novo papel para si em *Time of snow* (em que aborda o romance de Abelardo e Heloise na França medieval) de 1968. Em 1969, porém, aos setenta e cinco anos, faz sua última performance em *The Lady of the house of sleep* e relutantemente anuncia sua aposentadoria: “A decisão fez-me fisicamente doente.”<sup>21</sup>, disse Martha (*apud* FREEDMAN, 1998, p. 135-136). E ainda:

Tive que voltar para o campo até que fizesse algumas adaptações dentro mim. Alguém me disse, 'Marta, você não é uma deusa. Você tem de admitir sua morte. Isso é difícil quando você vê-se como uma deusa e se comporta como uma [...]. No final, eu não quero que as pessoas sintam pena de mim. Se eu não posso dançar mais, então não quero. Ou finalmente não o farei.’<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> “It is all in life that has meaning for me”. (tradução livre)

<sup>21</sup> “The decision made me physically ill”. (tradução livre)

<sup>22</sup> “I had to retreat to the country until I made certain adjustments within myself. Someone told me, ‘Martha, you are not a goddess. You must admit your mortality’. That’s difficult when you see yourself as a goddess and behave like one [...]. In the end, I didn’t want people to feel sorry for me. If I can’t dance anymore, then I don’t want to. Or at last I won’t”. (tradução livre)

Mesmo não deixando de coreografar e dirigir sua companhia, lamentosamente Graham (1993, p. 160) diz: “Quando parei de dançar continuei a realizar danças, mas a princípio foi muito difícil criar para os outros que não meu próprio corpo. Muito, muito difícil. Não conseguia transferir isso de mim. Mas agora sei que posso, e o faço.” Assim, em 1975 faz *Lúcifer*, para Margot Fonteyn e Rudolf Nureyev e muitos outros trabalhos dentre os quais: *Acts of Light* de 1981, *The Ride of Spring* de 1984, *Celebration* e *Persephone* de 1987 e o último de todos *Maple leaf rag* de 1990.

A intuição de Graham era advinda não só do conhecimento dos mitos, mas, de algum modo, da adivinhação dos ritos que os precederam. Em 1937 ela escreveu que

A dança tem sua origem no rito, esta eterna aspiração à imortalidade. O rito nasceu, fundamentalmente, do desejo de se conseguir uma união com os seres que poderiam conceder a imortalidade do homem. Hoje, praticamos um rito de outro gênero, apesar da sombra que pesa sobre o mundo, pois buscamos uma imortalidade de outro tipo – a grandeza potencial do homem. (GARAUDY, 1980, p. 94)

Agnes de Mille, sua grande amiga, certa vez lhe perguntou como fazia aquelas coisas. Martha lhe respondeu:

Eu gostaria de saber. Se soubesse, as coisas não seriam tão terríveis de se contemplar. Na realidade nunca se sabe, apenas se percebem aquelas horríveis e inevitáveis pegadas seguindo, que fazem com que se vá adiante e trabalhe. Não acho que na arte exista jamais um precedente. Cada momento é novo, aterrador, ameaçador e repleto de esperança. Frequentemente me perguntam o que acho que será o futuro da dança. Sempre respondo que, se soubesse, gostaria de fazê-lo primeiro. Mas, na realidade, nunca se sabe. (1993, p. 173)

Porém, em relação à inspiração ela já tem uma melhor compreensão, mesmo sem saber ao certo o que significa

Estou absorta na magia do movimento e da luz. O movimento nunca mente. É a magia do que denomino o espaço exterior da imaginação. [...] E existe a inspiração. De onde ela vem? Principalmente do arrebatamento de viver. Eu a obtenho da variedade de uma árvore ou da ondulação do mar, de um pouco de poesia, da visão de um golfinho rompendo a água tranqüila e vindo em minha direção ... qualquer coisa que estimule instantaneamente uma pessoa. E se isso seria chamado de inspiração ou necessidade, eu realmente não sei. (1993, p. 15)

Graham também se interessou pelas teorias freudianas, na busca de atingir a profundidade da alma, esse movimento de mergulhar no desconhecido do ser – o que implicará em um esforço mental que será traduzido em movimentos corporais reveladores como torsões, tensões e muitos outros. Segundo Bourcier (1987, p. 277),

As ações coreográficas de Graham têm significados sobrepostos. A ação evidente narra uma seqüência de fatos expostos elípticamente; a significação profunda, em função da qual são escolhidos estes fatos, atinge os traços permanentes da alma humana. Graham apresenta quase sempre um elemento cenográfico que simboliza a multiplicidade de suas intenções e que permite seguir seu desenvolvimento através da ação coreográfica.

Esses elementos cenográficos funcionariam como um *leitmotiv* em forma de signo para o espectador, pois mais do que acompanhar a ação, Graham quer que ele participe da liturgia coreográfica.

### 2.2.1 Uma técnica em função da emoção

A técnica é o que permite ao corpo chegar a sua plena expressividade.

Martha Graham

No decorrer da longa carreira de Martha Graham, sua técnica manteve-se quase inalterada, a não ser no sentido de uma consolidação. Na sua visão

As técnicas não são tão diferentes. Em primeiro lugar, elas partilham uma dedicação à dança como um arrebatamento e como uma energia. Utilizam essa energia quer no balé, quer na dança contemporânea. Minha técnica é básica. Nunca a denominei a técnica de Martha Graham. Nunca. É um modo de fazer as coisas diferente de qualquer outra pessoa. É uma determinada utilização do corpo. É uma liberdade do corpo, um amor a ele. É um amor ao teatro como um meio pelo qual um bailarino consegue se expressar. (1993, p. 162)

Percebe-se, então, que Graham não se opunha ao balé propriamente dito, mas à maneira superficial com que essa arte expressava, principalmente em relação à intensidade, o drama e a paixão humanos. A técnica do balé não era suficiente para atender as necessidades de expressão da artista que, para suprir esta falta, estruturou seu trabalho baseado no “mundo interior”, o qual revela, por meio da dança, desejos, sonhos e emoções universais como alegria, ciúmes ou dor. Para ajudar a revelar o mundo interior de emoções e de sonhos, Graham começou pelo ato fundamental da vida: o ato de respirar. Ela observou que as mudanças na respiração – uma respiração ofegante, um suspiro, um soluço, um riso – sugerem arraigados estados emocionais. Sentada, respirando, observou os movimentos corporais decorrentes da respiração. O fluxo e o refluxo da respiração estão intimamente ligados aos movimentos do tronco que se contrai ao expirar e se dilata ao inspirar. A inalação, então, foi associada a um movimento de expansão e liberação do corpo, denominado “*release*” (liberação). A exalação foi associada a um movimento de contração, de deixar o sopro sair, denominado “*contraction*” (contração).

Graham também observou que o movimento partia sempre de um centro motor, a pélvis, e que se desenvolvia a partir deste centro seguindo a coluna lombar, torácica e cervical até chegar aos membros e à cabeça. A partir deste princípio de contração e liberação, Graham desenvolveu toda sua técnica. Dizia que uma boa bailarina deve se mover a partir da vagina. “Fico estupefada com o fato de que minha escola em Nova York tenha sido denominada ‘a casa da verdade pélvica’, porque grande parte do movimento se origina em um impulso pélvico ou porque digo a uma aluna ‘você simplesmente não está movendo a sua vagina’.” (1993, p. 142). Assim, Graham coloca o gesto fundamental ao nível do torso, o qual gera o movimento total numa sequência lógica. Segundo Garaudy (1980, p. 98-99) é no tronco que se atam e desatam as forças da vida: abaixo do diafragma, centro da respiração e na região pélvica e genital, ponto de apoio de todos os movimentos. Nele se encontram “as duas grandes linhas de força de toda a vida: vida do indivíduo na respiração, vida da espécie na sexualidade”. Como escreveu Bethsabée de Rothschild (*apud* BOURCIER, 1987, p. 279): “Um circuito vital parte da cavidade formada entre a coxa e a bacia, volta a subir para o corpo e fecha-se em si mesmo.”

A importância do centro na técnica de Graham é imensa, nenhum braço é erguido sem que a força propulsora do movimento parta do centro da pélvis, passe pelo diafragma e se desenvolva através de seu levantamento. Agnes de Mille (1991, p. 98) escreve que: “Na técnica de Graham, os braços e as pernas movem-se como resultado desse espasmo de percussivo vigor, como a tosse, mais como se move a ponta de um chicote quando se quebra o

pulso. A força do movimento passa da pélvis e diafragma para as extremidades, o pescoço e a cabeça.”<sup>23</sup>

Desta forma, percebe-se que Graham resume o movimento como sendo uma continuidade entre “*releases*” (liberação) e “*contraction*” (contração) a partir de um centro motor. Em *Corporeidade e Martha Graham: novos olhares sobre o corpo*, Patrícia Garcia Leal (2004) escreve que a continuidade crescente do movimento está associada a espiralidade, isto é, desenvolvimento da coluna em espiral, a qual está atrelada ao princípio básico da contração e liberação. Leal (2007) explica que

Uma contração nunca é igual à anterior, pois ao desenvolvê-la o corpo já se modificou, alongou, cresceu. Assim, o desenho resultante do movimento contínuo entre contrações e releases é sempre uma espiral. Os princípios do movimento em Graham são sempre os mesmos. Os exercícios variam, as posições se alteram, mas os princípios são sempre os mesmos. Assim, a partir de um centro motor, há uma sucessão contínua e crescente em espiral entre contrações e releases.

Juntamente com o uso controlado de contração e libertação, Graham aderiu ao poder da gravidade. Contrariamente aos movimentos graciosos do balé que desafia a gravidade, projetando uma arte aérea, na qual a bailarina quase sempre apresenta uma imagem frágil e etérea, a dança de Graham faz uso dessa força como elemento de expressão: uma relação do chão com a terra viva e carnal. Para Garaudy (1989, p. 100-101), essa relação seria o terceiro princípio da técnica da artista.

Em vez do esforço do balé clássico para fugir do chão, mergulhar o calcanhar no barro, sentir a seiva e o sangue e retomar, com a terra, o contato vital do caçador ou do guerreiro das primeiras eras. Ela inspira-se nos ritos saltitantes que observara nas danças rituais dos índios norte-americanos, que batem no chão como uma mola, para que o corpo salte no ar, onde se produzirá o tempo forte, como se, nesta projeção, se afirmasse o poder de alcançar a liberdade.

Frequentemente ela usa movimentos que vão para o chão. “O chão é uma direção”<sup>24</sup>, disse Graham (FREEDMAN, 1998, p. 58). Nada é mais dramático em sua técnica do que as

<sup>23</sup> “In the Graham technique, the arms and legs moved as a result of this spasm of percussive force, like a cough, much as the thong of a whip moves because of the crack of the handle. The force of movement passes from the pelvis and diaphragm to extremities, neck and head”. (tradução livre)

<sup>24</sup> “The floor is a direction”. (tradução livre)

quedas. Ela inventou uma série de quedas em que a bailarina, com os joelhos dobrados, afunda lentamente para trás em um movimento espiral, sem nada para sustentar a queda e, em seguida, recupera por inverter o processo em espiral para frente e para cima até alcançar uma posição ereta. Os joelhos foram utilizados como dobradiças para baixar e, então, levantar o corpo, como se o piso, fizesse parte do movimento. Graham (1993, p. 169) diz que: “Meus bailarinos nunca caem simplesmente por cair. Eles caem para se levantar.” De acordo com Agnes de Mille (1991, p. 100),

As quedas de Martha, como não eram uma rendição à gravidade, mas sim um movimento descendente, abaixando-se as coxas e as costas, tornaram-se não tanto uma queda como um desmanchar, um derreter para depois recuperar, mas sim uma comunhão com o solo e então a recuperação.<sup>25</sup>

Graham (*apud* GARAUDY, 1980, p. 101) define a “atitude”<sup>26</sup> (executada por ela na maior parte das vezes lateralmente) como “o instante de imobilidade aparente em que o corpo está pronto para a ação mais intensa e sutil, no momento de maior eficácia potencial”. E acrescentava: “Só pude descobrir uma lei da atitude: a linha perpendicular unindo a terra e o céu. O problema é juntar nessa linha as diferentes partes do corpo.” Outro princípio aplicado por Graham, que também é comum a todas as tendências da dança moderna, é o de usar a força do gesto em função da força da emoção. Segundo Bourcier (1987, p. 279-280),

Graham reage bruscamente à pulsão emotiva, por vezes de forma convulsiva, corta-a com paradas brutais, impõe mudanças de eixo. Volta a descobrir gestos rituais primitivos – que provavelmente reinventa, o que mais uma vez mostra a riqueza de sua intuição –, como a dança com os joelhos muito flexionados, típica das culturas mediterrâneas antigas.

Daí o uso fundamental da percussividade do movimento, das elevações e quedas e das vibrações que se seguem no período de recuperação, para a exteriorização das emoções. Mais uma contradição em relação ao balé, o qual se preocupa com simetrias, equilíbrios, harmonia

---

<sup>25</sup> “Martha’s fall, because they were not a yielding to gravity but a descent and lowering in thighs and back, became not so much a crashing down as a dissolving, a melting, and sliding, a communion with the ground and then recovery and reglvanizing”. (tradução livre)

<sup>26</sup> Palavra derivada do italiano *Attitudine*. Atribui-se a Carlo Blassis a invenção desta pose inspirada na estátua de Mercúrio, de Giovanni Bologna. No balé clássico, *Attitude* indica posição na qual o corpo é sustentado por uma perna enquanto a outra está levantada atrás ou na frente, com o joelho dobrado. (ACHCAR, 1986:339)

e graça permanentes. Enquanto no balé procura-se mostrar falta de esforço, fazendo parecer que todo movimento é feito com muita facilidade, Martha Graham procura revelar esforço por acreditar que a vida em si consiste de um esforço. Garaudy (1980, p. 100) diz que: “Martha Graham não pretende mascarar o esforço, as hesitações, os fracassos, mas, ao contrário, pôr a nu o homem do nosso século abrindo um caminho difícil entre forças que ultrapassam e lutando para dominá-las.”

Os braços arredondados que no balé apresentam linhas fluidas e suaves, características da feminilidade, na dança moderna de Graham, foram substituídas por linhas angulares e movimentos enérgicos, preenchendo com tensão os espaços que não são essenciais. Em *Martha Graham, The Evolution of Her Dance Theory and Training*, Horosko (2002, p. x-xi) escreve

Quando a companhia era composta exclusivamente por mulheres, suas danças refletiam o clima social de protesto usando, movimentos angulares, vigorosos e percussivos, propositalmente, bem como mãos fechadas e braços angulares para confrontar o conceito de movimento "feminino". Uma Segunda Posição (plié) larga na contração com os braços esticados posicionados ligeiramente girados e posições paralelas foram apresentados.<sup>27</sup>

Se o balé é ensinado através de posições fixas, a técnica de Graham se esforça para manter a circulação de fluxo por todo o corpo. Martha dança com o corpo inteiro, isto é, no corpo inteiro está aplicada sua técnica. Assim, o princípio da totalidade também faz parte de seu treinamento. No entendimento de Garaudy (1980, p. 101), nesse princípio,

[...] o corpo todo é instrumento articulado, coordenado, orientado. O tronco, os ombros, o rosto, o ventre, os quadris e as pernas formam um todo único, um conjunto significativo. E isto constitui mais que uma lição de dança. É uma lição de moral: sermos inteiramente o que somos em tudo que fazemos.

Do caderno de anotações de Martha, – “Desde minha época em *Follies* tem sido um hábito, na maioria das vezes, reunir alguns de meus livros prediletos à minha volta na cama e

---

<sup>27</sup> “When the company was composed entirely of women, her dances reflect the social climate of protest by using angular, vigorous, percussive, and purposeful movements as well as cupped hands and angular arms to confront the concept of "feminine" movements. A wide Second Position stretch (plié) in contraction with outstretched arms in a slight turnout position parallel positions were introduced”. (tradução livre)

copiar trechos em cadernos de estenografia verdes.” (1993, p. 182) – Laura Jacobs (2005) extraiu as palavras que sintetizam a força de sua técnica voltada para expressar as emoções mais profundas da alma humana.

Observa-se novamente nos cadernos de anotações de Graham, sua escolha de palavras como “dirigir”, “mergulhar”, tão imediatas e ativas. Estremecer, corar, agarrar, ter espasmo, cair, bater, esvoaçar, tremer – estes são verbos comumente usados para descrever o fluxo rápido de sangue de extrema emoção, tanto de alegria como de dor, que inundam e abraçam a todos nós. Estes são os verbos da dança de Graham, o que a técnica de Graham incorporou. Era visceral, coisas que atingem o coração e o estômago, e no mínimo em duas das suas obras de arte – *Cave of the Heart* e *Night Journey* – os dançarinos engoliram ou expeliram as suas próprias entranhas. Toda a dança de Graham é extraída da exalação, ou como ela disse uma vez, “vem da boca estômago”<sup>28</sup>.

Martha Graham mais do que descobrir, revelou uma maneira significativa e dramática de movimentação. As projeções em direção ao solo, as corridas ligeiras, seus saltos seguidos de quedas, a tensão vibrante e a energia pulsante de sua obra tinham o objetivo de despertar a imaginação do espectador, para revelar os conflitos e as paixões internas, a paisagem interior de que todos os homens compartilham.

Quando tanta dança, o balé em particular, parecia estar em uma festa de lançamentos e preenchimentos do corpo com o ar, Graham volta-se sobre si própria, para as cavernas, para as brechas e labirintos da psique. Daí a sua forte atração para os interiores épicos, para mulheres como Emily Dickinson, Joana d’Arc, para os destinos fantásticos de arquétipos do mito grego e para uma gama enorme de estórias repletas de caráter psíquico. Despida de qualquer falsidade ou vergonha, Graham foi, essencialmente, uma mulher teatral, que mostrava sua face nua e feroz. Num misto de misticismo e intelecto, fez de sua arte uma forma poderosa de expressão. Para esta bailarina, acima de qualquer ideal, acima de qualquer eficiência estava a expressão humana e através da respiração trouxe, do mundo interior de suas personagens, uma reflexão para o mundo exterior, o mesmo mundo real que a empurrou para dentro de sua alma. Assim, com Martha Graham, a dança moderna não é somente uma

<sup>28</sup> “Look again at that line from Graham’s notebooks, her choice of the words “driving,” “plunges,” so immediate, so active. Shudder, flush, grip, stab, spasm, drop, throb, knock, flutter, tremble, trill—these are verbs commonly used to describe the blood rushes of extreme emotion, both joy and pain, that flood and flare us all. These are the verbs of Graham dance, what the Graham technique embodied. It was about viscera, things that go bump in the heart and gut, and in at least two of her masterpieces —*Cave of the Heart* and *Night Journey*— dancers eat up or pull out their own entrails. All Graham dance is pulled from exhale, or as she once said, “from the pit of the stomach.” (tradução livre)

forma de comunicação, mas, sobretudo, torna-se um aspecto da consciência do mundo que está se construindo. Sobre a dança de Graham, Garaudy (1980, p. 101) diz:

[...] não ouço apenas o grito de um indivíduo, mas, em toda sua grandeza, o discernimento profético sobre o que está morrendo e o que está nascendo em nosso século. O movimento não pode mentir. Ele trai a menor de nossas desistências, a menor de nossas covardias, mas traduz também toda a nossa capacidade de recuperação e de sustentação.

No entanto, a totalidade advinda de sua técnica, toda essa metodologia não seria perceptível sem a ascese e a ilusão da criação poética. Para Graham, a dança não é a arte de evadir-se da realidade, mas ao contrário, de identificar-se com ela, para se alcançar uma vida mais elevada. Do mesmo modo que Cézane capta a forma fundamental, a poesia de Mallarmé ou Saint-John Perse sugerem mais do que dizem, a dança de Graham atinge sua monumentalidade pela simplicidade do meio. Ela diz que

Quando um bailarino está no máximo de seu potencial, ele possui duas coisas encantadoras, frágeis e deterioráveis. Uma é a espontaneidade a que se chega ao longo de anos de exercício. A outra é a simplicidade, mas não da espécie comum. É o estado de completa simplicidade, que custa nada menos do que absolutamente tudo, do qual fala T.S. Eliot. (1993, p. 21)

Tudo o que essa artista desejava era trabalhar: “Minha única paixão é trabalhar, ser o que Saint-John Perse denominava nascer para o instante, o momento atual. Tornar-se parte dessa constante na vida, a nossa única constante – a mudança.

Helen Keller, uma mulher que não podia falar corretamente, nem tampouco ver ou ouvir, frequentemente ia à escola de Graham. Não conseguia ver a dança, mas permitia que suas vibrações deixassem o chão e penetrassem em seu corpo. Certa vez, perguntou a Martha o que era saltar. Ela pediu à Merce Cunningham que se posicionasse na barra e colocou as mãos de Helen em seu corpo. Enquanto Merce saltava em primeira posição, as mãos de Helen permaneciam em seu corpo, subindo e descendo. Sua expressão passou de curiosidade à alegria. Seu entusiasmo era visível em seu rosto enquanto ela atirava os braços para cima e dizia: “– Como é parecido com o pensamento! Como isso é parecido com a mente!” (GRAHAM, 1993, p. 105-106)

De certa forma, pode-se compreender que o movimento sentido por Helen é o mesmo que o processado no pensamento. Uma das primeiras emoções que Helen sentiu foi a água correr sobre sua mão e uma das primeiras palavras que chegou a compreender foi a palavra ‘e’ – ‘E abra a janela’, ‘E feche a porta’. Talvez seja por esse motivo que a dança a atraía tanto, pois a palavra ‘e’ é inseparável da dança e antecede qualquer exercício ou movimento.

É o instante anterior que conduz à vida da vibração. O instante de onde brota a intuição que irá dar vida à arte. E um, dois, três. E...

Depois de apresentar como Martha Graham concebeu e expressou sua arte, torna-se interessante compreender a dança como linguagem artística e como estrutura do pensamento, expondo o mapa teórico e as ferramentas necessárias para as análises de suas obras *Lamentation* e *Medea*.

### 3 UM OLHAR SOBRE A DANÇA

Ó amigos, nada faço além de perguntar-vos o que é a dança; um e outro de vós parece respectivamente sabê-lo; mas sabê-lo totalmente em separado! Um me diz que ela é o que, e que se reduz àquilo que nossos olhos estão vendo; e o outro insiste em que ela representa alguma coisa, e que não existe então inteiramente nela mesma, mas principalmente em nós... Meus pensamentos são numerosos...

Valéry, 1996, p.48

As palavras de Paul Valéry, que foram tomadas como epígrafe, sintetizam com propriedade as muitas definições para o entendimento da dança, porque muitas podem ser as formas de compreendê-la: linguagem, arte, meio de comunicação, ritual, espetáculo, terapia, campo profissional, diversão, lazer. Seja como for, sempre estará associada a um aspecto da vida. Pensar a dança é, sobretudo, refletir sobre a própria vida. Portanto, é um campo sobre o qual pode-se refletir tanto culturalmente como através das teorias da arte ou das religiões, assim como do estudo lúdico e terapêutico ou mesmo educacional. Aqui, as reflexões recaem sobre seu aspecto artístico-cultural como linguagem artística, a qual encontra, em sua matriz geradora, a hibridação da linguagem sonora e da visual.

Como toda linguagem, a da dança vem do pensamento. O pensamento, que se organiza por meio de signos, é uma maneira de ordenar informações – uma ação. Assim, na dança, a organização dos movimentos se dá de modo semelhante ao que promove o surgimento dos pensamentos: o processo da semiose, cadeia infinita de autogeração sónica, pois envolve a atualização da tríade signo/objeto/interpretante.

A dança artística conjuga movimentos codificados com o frescor da originalidade, da criatividade, do movimento devir. Portanto, sua representação, impõe o signo estético, o qual

se encontra na modalidade de quase-signo, que integra na sua abordagem ambiguidades e contradições, podendo, desta forma, propor uma reestruturação de códigos ou uma transgressão.

É relevante ressaltar que dança é uma categoria genérica. Seu conceito inclui uma série de estilos, modos e lógicas distintos. Dança, então, são as danças. Várias vozes de diferentes manifestações corporais, que podem assumir características ritualísticas, populares ou eruditas. Cada um desses estilos reflete um momento cultural, social, histórico, político e econômico. A admissão do caráter plural da dança é um passo para compreendê-la como representação de um tempo e de uma cultura. No entanto, neste capítulo, além de considerar seu caráter geral, a atenção recai sobre seu caráter artístico manifestado na dança cênica. Assim, a dança será vista como arte, como uma linguagem híbrida, como semiose e como signo icônico.

### 3.1 A dança como arte

O homem é um ser que se criou ao criar uma linguagem.

Otávio Paz.

A arte é a mão direita da natureza. A última só nos deu o ser, mas a primeira tornou-nos homens.

Friedrich Schiller

Sabe-se que em um determinado momento nos primórdios da humanidade, o homem sentiu a necessidade de comunicar-se, seja por sinais, gestos, traços ou pinturas em pedras e vasos de argila, assim como num outro momento, passou a falar. É desta profunda necessidade de se comunicar, que Rousseau em *Ensaio sobre a origem das línguas* (1973, p. 165), considera que a linguagem tenha nascido da percepção do outro como semelhante. “Desde que um homem foi reconhecido por outro como ser sensível, pensante e semelhante a ele próprio, o desejo e necessidade de comunicar-lhe seus sentimentos e pensamentos fizeram-no buscar meios para isto.” E mais adiante sugere que

Não é a fome ou a sede, mas o amor, o ódio, a piedade, a cólera, que lhes arrancaram as primeiras vozes. Os frutos não fogem de nossas mãos, é possível nutrir-se com eles sem falar; acoisa-se em silêncio a presa que se quer comer; mas para emocionar um jovem coração, para repelir um agressor injusto, a natureza impõe sinais, gritos e queixumes. Eis as mais antigas palavras inventadas, eis por que as primeiras línguas foram cantantes e apaixonadas antes de serem simples e metódicas. (ROSSEAU, 1973, p. 170)

O surgimento da linguagem desencadeou a explosão da inventividade humana e a capacidade do homem em fazer referência a si e ao mundo com o qual interage por meio do que se chama consciência. A partir daí, o homem instituiu o trabalho e a religião, cujas manifestações eram inseparáveis do que hoje chamamos arte. Essa humanização conduziu à sacralização do mundo natural. Assim, a arte esteve, durante milhares de anos, profundamente ligada à religião, a qual determinava toda a sua produção. É certo que nas antigas sociedades grego-romanas, uma parte da produção artístico-artesanal escapava do poder religioso para se submeter ao poder político. É preciso lembrar que a arte, durante tantos outros séculos, não se distinguia da ciência ou da filosofia. Entretanto, havia diferenciação entre as artes liberais, dignas do homem livre, tais como gramática, retórica, lógica, aritmética, geometria, astronomia e música/dança e as artes servis ou mecânicas, aquelas próprias do trabalhador manual, muitas delas executadas por escravos ou homens livres e pobres, como agricultura, caça, pesca, medicina, engenharia, arquitetura, navegação, pintura, escultura, olaria, carpintaria, marcenaria, fiação e tecelagem, etc.. A arte, então, não se portava como um campo autônomo do conhecimento humano.

A partir do Renascimento, travou-se uma luta pela valorização das artes. A primeira conquista foi sua elevação à condição de conhecimento, como se percebe nas palavras de Chauí (2003, p. 276), “[...] nelas não havia apenas a aplicação rotineira de regras de fabricação manual de objetos, mas conhecimentos teóricos para a invenção e construção de instrumentos e para a realização de atividades como a medicina, a engenharia, a arquitetura, a balística, a pintura e a escultura.” Paul Bourcier (1987, p. 64) referindo-se à dança desse período diz que é nesse momento que “toma-se consciência das possibilidades de expressão estética do corpo e da atitude das regras para explorá-lo.” É também dessa época o primeiro tratado de dança: *De arte saltendi et choreas ducendi* (Da arte de dançar e conduzir coros), do primeiro grande mestre Domenico da Piacenza. Nesse tratado aparece, pela primeira vez, a palavra *balletto*, gênero não definido inteiramente, misto de dança, música, canto, mimos, declamação e até equitação e que mais tarde evoluiria para o balé.

A segunda valorização das artes deu-se no final do século XVII, percorrendo todo século XVIII – quando a dança se desvincula da corte e passa a depender de um público – até quase o final do século XIX, quando se distinguiram as finalidades das artes mecânicas, ou seja, as que são úteis aos homens – medicina, engenharia, jardinagem, culinária, artesanato, joalheria, tecelagem, marcenaria, vidraria, etc. – e as que têm por fim produzir o belo e despertar o sentimento de beleza – pintura, escultura, poesia ou literatura, música, dança e teatro.

A distinção das artes em úteis e belas (modo pelo qual muitos ainda hoje compreendem a arte, isto é, como belas-artes), provocou a separação entre técnica/útil e arte/beleza. A arte orienta-se, agora, para uma ação individual livre que vem da imaginação e da sensibilidade do artista – o gênio criador – que cria uma obra com a finalidade de provocar o sentimento de belo no espectador que por sua vez julga e avalia o objeto artístico. Dessa relação: artista/gênio criador, obra/belo e público/juízo de gosto, nasce uma disciplina filosófica: a estética.

No entanto, a partir de meados do século XIX e início do século XX, com tantas transformações arrasadoras, rapidamente essa divisão entre técnica e arte, útil e belo, modificou-se, fazendo com que a estética também fosse repensada. Trava-se uma nova batalha: a estética como campo autônomo de conhecimento. A arte torna-se uma linguagem autônoma. A dança não ficaria de fora.

Alguns problemas não resolvidos pela estética tradicional puderam ser observados e até certo ponto solucionados quando inseridos aos estudos dos sistemas comunicacionais que apresentam uma elaborada teoria dos signos. A maioria dos cientistas da cognição considera que a linguagem é a habilidade de empregar signos e combiná-los e que representa um modo eficiente de comunicação. A linguagem categoriza o mundo e reduz a complexidade das suas estruturas. Segundo Katz (2005, p. 229): “Sem a habilidade de categorizar ações e representações mentais, provavelmente, o homem não teria conquistado a linguagem.” Assim, a partir do reconhecimento da dança como arte, faz-se agora, uma reflexão, fundamentada nos estudos feitos por Charles Sandres Peirce, sobre o modo como essa linguagem artística se origina, isto é, sua matriz ou suas matrizes de linguagem; sua estruturação como forma de pensamento e o que a torna diferente das outras manifestações corporais, ou seja, o que a caracteriza como movimento estético.

### 3.2 A dança como linguagem híbrida

A Dança é a mãe de todas as artes. A Música e a Poesia existem no tempo. A Pintura e a Arquitectura no espaço. Mas a Dança vive em simultâneo, no tempo e no espaço.

Curt Sachs

As matrizes que geram o movimento são anteriores ao próprio movimento: nascem do pensamento. Segundo Peirce, onde quer que exista o pensamento, só poderá existir por mediação do signo. Pensamentos em signos e com signos. Assim, um pensamento que já é signo, tem de ser traduzido em alguma expressão concreta e material de linguagem, a qual possibilitará a comunicação. “Pensamento e linguagem são atividades inseparáveis: o pensamento influencia a linguagem e esta incide sobre o pensamento.” (PLAZA, 1997, p. 19)

As linguagens, assim como o pensamento, apresentam os três aspectos do signo: a) sua qualidade material – que dá ao pensamento a própria qualidade; b) a relação entre o pensamento-signo – que é estabelecida pela denotação ou conexão do real com outro signo e; c) sua função representativa, que gera significados. Esses três aspectos, que fundamentaram toda a filosofia peirciana, darão suporte ao sistema classificatório de linguagens desenvolvido por Lúcia Santaella. Assim, para lidar com a complexidade das linguagens, Santaella apoiou seu sistema classificatório na filosofia lógica ou semiótica de Charles Sanders Peirce, criando, desta forma, um sistema que permite a intermediação entre as modalidades do verbal, visual e sonoro e os conceitos peircianos. Esses conceitos serão mais bem explorados de maneira mais detalhada à frente ao tratar da classificação do signo.

Lucia Santaella (2001) em *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal* apresenta uma visão dialógica, interativa e intersemiótica das linguagens. Para essa autora, as linguagens, os processos e os sistemas sígnicos (escrita, desenho, música, cinema, rádio, televisão, teatro, computação gráfica, etc.) funcionam como os seres vivos, o que significa dizer que, os parentescos, as trocas, as migrações e os intercursos entre as linguagens são tão densos e complexos como as relações entre os seres humanos. “Enfim”, diz Santaella (p. 27), “o mundo das linguagens é tão movente e volátil quanto o mundo dos vivos.” No entanto, apesar de essa mistura e promiscuidade serem percebidas na vida, nas escolas e universidades, por sua vez, são colocadas, muitas vezes, em campos rigidamente separados e

acredita-se que esse fato ocorre por habitualmente se confundir uma linguagem com o canal que a veicula. A autora não descarta o meio pelo qual a linguagem é veiculada tem importância para se compreender como suas mensagens são produzidas, transmitidas e recebidas, porém, ressalta que: “a atenção ao canal veiculador das linguagens não deveria ser tão proeminente a ponto de nos cegar para as similaridades e as trocas de recursos entre os mais diversos sistemas e processos sógnicos.” (SANTAELLA, 2001, p. 27)

Diante de um poder multiplicador, as linguagens têm se proliferado enormemente na mesma proporção em que cada novo veículo ou meio é inventado. Em seu livro, Santaella propõe um tratamento mais “econômico” e “integrador” para se compreender como os signos se formam e como as linguagens e os meios se combinam e se misturam. Ela sugere que todas as formas de linguagem têm suas bases em três matrizes do pensamento, a saber: a matriz verbal, a matriz visual e a matriz sonora. Portanto, o verbal, o visual e o sonoro, assim como toda variedade de processos sógnicos que geram, são constituídos e definidos por raízes lógicas e cognitivas. A autora completa a explicação dizendo que: “Essas raízes são bem mais profundas e latentes do que a superfície dos canais e das mensagens podem nos levar a perceber.” (p. 29)

Sua teoria funciona como um mapa orientador para leitura de processos concretos de signos como, por exemplo, uma dança, um poema, um objeto sonoro, um programa de TV, um filme, entre tantos outros processos e entre todas as suas possíveis misturas e hibridações.

Santaella discute as matrizes da linguagem como processos cognitivos e as relações que elas mantêm com o pensamento, com a percepção e conseqüentemente com os sentidos. No entanto, é preciso compreender a ligação existente entre pensamento e linguagem.

No contexto peirciano, todo pensamento se dá em signos e deve ser entendido como: “Qualquer coisa que esteja presente à mente, seja ela de natureza similar a frases verbais, a imagens, a diagramas de relações de quaisquer espécies, a reações ou sentimentos, isso deve ser considerado como pensamento.” (p. 55) O funcionamento de cada pensamento estaria, então, nas classificações de signos, que em Peirce, abrangem desde os signos genuínos, que são pensamentos puramente abstratos até os signos mais degenerados, como um simples sentimento indefinido ou quase-signo. A ponte de ligação entre pensamento e linguagem fica mais clara ao considerar-se que os signos podem ser internos ou externos, isto é, podem se manifestar como pensamentos interiores ou suportes/meios externos, materiais. Na dança, como se verá, os pensamentos se manifestam simultaneamente. Assim, os vários tipos de signos estão intrinsecamente associados às diferentes formas de pensamento, como Santaella (p. 56) deixa claro ao dizer

Ora, cada um desses tipos de signos, que corresponde a distintas formas de representação (desde a mera presentificação, que se dá no quali-signo icônico, até a representação abstrata de um legi-signo simbólico), é uma forma de pensamento que tanto pode se manifestar internamente, naquilo que costumamos chamar de mundo interior, quando o signo se manifesta mais propriamente sob forma de pensamento, quanto se manifestar externamente, em suportes ou meios externos, quando o signo se manifesta sob a forma de pensamento extrojetado.

Santaella prefere chamar as “matrizes”, ou seja, lugar onde algo é gerado ou criado, de matrizes de linguagem e pensamento e não matrizes de signos e pensamento, por considerar as matrizes da linguagem menos abstratas do que as classes de signos, as quais já estariam manifestadas em linguagens igualmente manifestas. A maneira diferenciada como cada matriz exhibe as classes sígnicas é que irá gerar as várias modalidades, e estas ao se concretizarem, podem se misturar com o suporte ou meio específicos, vindo daí, uma enorme quantidade de linguagens. No entanto, a autora (p. 56-57) diz que

As matrizes de linguagem e pensamento estão sustentadas nas três classes principais de signos: o quali-signo icônico, remático para a sonoridade, o sin-signo indicial, dicente para a visualidade e o legi-signo simbólico, argumental para o discurso verbal. Entretanto, uma vez que as classes de signos são mais abstratas do que as matrizes, as classes reaparecem em distribuições diferenciadas específicas no interior de cada matriz o que dá origem às modalidades e submodalidades exibidas por cada matriz.

A teoria das matrizes, além de se fundamentar no contexto da semiótica ou da comunicação cognitivista, também está relacionada à percepção e esta aos sentidos humanos. Tecendo um nó teórico transdisciplinar das ciências cognitivas, as quais mantêm alguma similaridade com a sua própria, Santaella faz um mapeamento bastante detalhado de como os processos cognitivos são concebidos. Examina a teoria da mente modular sobre a qual diz: “Essa teoria se insere no contexto da teoria representacional da mente que, por sua vez, se insere no paradigma da concepção computacional da mente.” (p. 65). Esse pressuposto da psicologia cognitiva explica o comportamento não apenas por meio das relações de “entradas (*inputs*) e saídas (*outputs*)”, mas também pelo modo como as informações são codificadas na mente. Para essa teoria, as codificações são dependentes de um esquema de representação mental ou linguagem.

Segundo Jakendoff (*apud* SANTAELLA, 2001, p. 68) as linguagens da mente são três: a língua, a visão e a música. A faculdade da língua, mais vigorosa, apresenta três formas

de informação: a fonológica ou estrutura sonora, a sintática ou estrutura frasal e a conceitual ou estrutura do significado. A visão também se dá em três níveis: o esquema periférico, no qual não há representação de objeto no espaço, mas apenas fragmentos de pedaços pelos quais objetos percebidos podem ser construídos; o esquema em duas dimensões, que especifica formas, distâncias e orientações, mas não dá plena noção de objeto e a modelização em três dimensões, em quando se dá a codificação visual.

É quando se configura a noção de “constância do objeto”. Segundo Jakendoff (*apud* SANTAELLA, p. 69): “É essa codificação que permite que diferentes visões do objeto possam ser interligadas e guardadas na memória. De modo que o objeto possa ser identificado em quaisquer outras circunstâncias.” O autor examina o modo como essas três linguagens da mente se ligam para se ter uma compreensão unificada do mundo e sugere que há ligação entre o sistema visual e a faculdade da linguagem, pelo fato de que se pode falar sobre aquilo que se vê. Ao referir-se aos sentidos corporais, o autor suspeita que não há ligações estreitas entre as estruturas conceituais linguísticas e as representações corporais porque não é possível falar com precisão sobre tais sentidos, mesmo quando se tem uma consciência corporal bastante desenvolvida como no caso da dança, do esporte e da execução de um instrumento musical.

Em relação à música, Jakendoff suspeita que haja relação com a representação corporal e Santaella (p. 70) justifica:

[...] daí a música estar muito estreitamente ligada à dança que diz respeito aos estados dinâmicos do corpo. O efeito musical ou resposta emocional à música nasce do fato de que a música leva consigo representações corporais, mesmo quando a música não é dançada, ou seja, quando as representações corporais são trazidas em padrões motores. Uma tal hipótese incorpora muito naturalmente o fato de que tensão e relaxamento, estados corporais fundamentais, são também componentes da cognição musical. Além disso, essa hipótese ajuda a explicar por que a compreensão musical não é verbalizável, o que é uma característica típica dos sentidos mais diretamente ligados à representação corporal.

A teoria das três matrizes da linguagem e pensamento, apesar de serem muito distintas – principalmente nos aspectos de como os outros sentidos se unem para formar uma rede cognitiva interligada – apresenta alguma semelhança com a teoria da linguagem da mente, por ambas apresentarem uma tríplice visão fundamentada no verbal, visual e sonoro.

Essa teoria apresenta uma cartografia mais ampla das múltiplas formas de linguagem, contribuindo, desta maneira, com o avanço de estudos no campo das comunicações que não se

fundamentam em estruturas verbais ou linguísticas, como a dança. Assim, a base da dança estaria na matriz da sonoridade que se corporifica na plasticidade do corpo. Em outras palavras, à medida que gera formas plásticas em sequências, isto é, movimento, o corpo inevitavelmente estará submetido a uma temporalidade que determina, assim, uma sonoridade, tecendo dinâmicas de durações, de intensidades, de acelerações e de retardamentos. É através dessa temporalidade que o movimento se constitui em linguagem. A dança seria, então, a figuração do som.

No entanto, deve-se compreender que a sonoridade, aqui, não se refere à música que acompanha a dança, mas àquela de que os gestos em movimentos são constituídos. Nesse sentido, a dança é entendida como uma linguagem híbrida: sonora e visual. Ao propor a dança como uma figuração sonora, deve-se, portanto, tomar o cuidado de não resumi-la ao conceito de que dança é a linguagem do corpo em movimento. Se assim fosse, se poderia entender que esta faria parte de uma possível linguagem cinestésica, o que a descaracterizaria como arte, além de que o movimento do corpo não é privilégio da dança, nem constitui em si uma linguagem. O que faz, então, com que os movimentos corporais – dança – tornem-se obra de arte? Para que se possa identificar os movimentos que caracterizam a expressão estética, é necessário compreender que o movimento percebido na dança, isto é, o movimento instalado no corpo como dança, origina-se sob a forma de pensamento, que em termo perciano significa representação interpretativa do mundo: semiose.

### **3.3 A dança como semiose**

O musicólogo alemão Curt Sachs em *História Universal de la danza* considera a dança como um conjunto organizado de movimentos ritmados do corpo de caráter não utilitário, ou seja, movimentos que não estejam vinculados às finalidades de trabalho. É certo que muitas das antigas danças estavam associadas ao trabalho, sem, entretanto, ser movimento de trabalho (1943, p. 16). Dança seria, então, basicamente, movimentos e gestos. Mas não qualquer movimento ou gesto. Existe algo mais nessa atividade que a caracteriza como tal.

Mesmo os povos que viveram no período paleolítico ou como Hauser (1972, p. 20) o denomina, “Idade Mágica”, tiveram algum tipo de consciência, em uma fase pré-mágica, ao perceberem que seus gestos tornavam-se encantatórios ou mágicos se executados dentro de certas regras fluentes no tempo. Desta forma, os ritos já perfeitamente estruturados, “com seu

ritual fixo e a sua técnica prodigiosa já cristalizada em fórmulas, deve representar o termo da evolução de uma época de atividade empírica não regulamentada, constituída por simples tentativas e mera experimentação.” Por isso, a organização dos gestos evidencia o aprendizado de uma técnica que se presta, nessa época, a eficácia da magia. Porém, Hauser (p. 19) acredita que havia certa satisfação estética, embora ele considere “a potencialidade estética desse trabalho como um simples meio a serviço de um fim prático. Esta situação é claramente retratada nas relações existentes entre o gesto e a magia nas danças religiosas dos povos primitivos.” Assim, nas suas mais diversas manifestações, a dança se distingue das manifestações expressivas espontâneas por seu caráter de organização, que segundo Katz (2005), começa antes mesmo do movimento se apresentar no corpo.

A capacidade de organizar os movimentos corporais foi se tornando cada vez mais complexa e à medida que as civilizações evoluíram, as formas de dança se estruturaram de acordo com cada grupo étnico ou social. Portanto, dança e cultura são conceitos relacionados. Para Siqueira (2006, p. 73) a dança “é um texto cultural que reflete as condições, elementos e experiências culturais, tecnológicas e temáticas da sociedade. É uma forma de comunicação, uma linguagem que contém elementos universais e particulares ou específicos de uma dada cultura.” Ao considerar a dança como linguagem é preciso refleti-la na medida em que expressa valores coletivos e individuais, sujeita a constantes mudanças. A dança, por se constituir na manifestação do trânsito entre o biológico e o cultural, modeliza as questões permanentes no homem. No entanto, os modelos são substituídos sempre que ocorre uma ruptura epistemológica que gera novos conhecimentos.

Como fluxo constante de transformação e inovação de movimentos, a dança determina novos hábitos, tanto para si mesma quanto para quem a percebe. A explicação para essas mudanças de hábito pode ser encontrada na noção de semiose (ação do signo) e para compreendê-la, deve-se aceitar que a sua manifestação, a sua produção de sentido e a sua interpretação, estão inter-relacionadas e se explicam a partir da relação triádica signo-objeto-interpretante, exposta por Charles Sanders Peirce no desenvolvimento de sua arquitetura filosófica. Assim, sente-se a necessidade de apresentar, mesmo que de modo superficial, algumas partes dessa teoria na intenção de esclarecer alguns conceitos que serão usados tanto na análise da dança como processo semiótico quanto na análise das obras de Martha Graham.

A semiótica peirciana é uma ciência que possibilita investigar todas as linguagens possíveis, as quais se apresentam como fenômeno de produção sónica. Santaella (1999, p. 13) diz que o campo abarcado pela Semiótica é tão vasto que “chega a cobrir o que chamamos de vida” e “aquilo que chamamos de vida não é senão uma espécie de linguagem”. Na sua

inquieta indagação para compreender todas as aparências sensíveis (os fenômenos), o homem desperta significações. Ao considerar a dança como um fenômeno cultural, deve-se considerá-la também como um fenômeno comunicacional, pois, segundo Santaella (1999, p. 12)

[...] todo fenômeno de cultura só funciona culturalmente porque é também um fenômeno de comunicação, e considerando-se que esses fenômenos só comunicam porque se estruturam como linguagem, pode-se concluir que todo e qualquer fato cultural, toda e qualquer atividade ou prática social constituem-se como práticas significantes, isto é, práticas de produção de linguagem e de sentido.

Peirce entende por fenômeno “o conjunto total de tudo o que, de alguma maneira ou em qualquer sentido, está presente à mente”, independentemente de que corresponda ou não a uma coisa real. (CP, 1.284 *apud* LANGENDONCK, 2004, p. 62). Com uma estrutura científica fenomenológica, ele parte dos fenômenos para criar um sistema categorial do pensamento e da natureza e apresenta apenas três categorias formais e universais de como os fenômenos são apreendidos pela mente humana: primeiridade, segundidade e terceiridade.

A primeiridade remete ao sensível, ao acaso, possibilidade, originalidade, qualidade, liberdade. A primeiridade acolhe o ícone, o qualissigno e o rema. A segundidade diz respeito ao nível da experiência do existente, ao outro e está relacionada às ideias de dependência, determinação, dualidade, ação e reação, conflito, surpresa, dúvida, esforço e resistência, características do índice, do sinsigno e do dicissigno. A terceiridade trata da generalidade, continuidade, crescimento, inteligência. Está associada ao pensamento, à razão, cobrindo o campo do símbolo, legissigno e do argumento.

Desta forma, para Peirce tudo o que existe (os fenômenos), existe primeiramente como possibilidade (o acaso), em segundo como ação-reação (o outro) e, em terceiro, como regularidade (a lei). É importante notar que Peirce concede à possibilidade o mesmo estatuto de existência que a das outras duas instâncias. As categorias vão gerar, portanto, as três faculdades possíveis de apreensão do modo como todo e qualquer fenômeno nos aparece à consciência:

a) **Contemplar** – antes de mais nada é abrir-se para os sentidos, dar tempo para que os fenômenos se mostrem como um todo, sem recortá-lo, sem diferenciá-lo, nem analisá-lo. Deve-se olhá-lo com os mesmos olhos do artista: olhar que busca a diferença e não a semelhança nos objetos, livre de qualquer juízo ou interpretação. É desarmar-se das estruturas

conceituais para ater-se na presentidade e se deixar levar pelas suas qualidades sensíveis. Sem essa capacidade não se conseguirá ler os signos que se apresentam como qualidade, como o quali-signo. Segundo Santaella (2005, p. 30-31): “Nesse nível, portanto, o signo é considerado como pura possibilidade qualitativa” e para desenvolver essa capacidade “temos de expor pacientemente nossos sentidos às qualidades dos fenômenos, deixá-los apenas aparecerem tão-só e apenas como quali-signos.”

b) **Distinguir** – nesse nível, a capacidade perceptiva deve entrar em ação. Saber distinguir as diferenças na observação, selecionando o objeto de seu interesse. Agora, deve-se focar a atenção ao sin-signo do fenômeno, para suas características singulares que se projetam no aqui e no agora, no existente.

c) **Generalizar** – é extrair, do que era particular, características comuns que pertencem a uma classe geral. É “conseguir abstrair o geral do particular” (Santaella, 2005, p. 32). Ao se deter sob os aspectos mais gerais e abstratos do signo, será detectada a função do legi-signo. Para isso deve-se voltar a atenção para as regularidades, as leis que são responsáveis por sua localização em uma determinada classe de fenômeno. Segundo Langendonck (2004, p. 63): “Essa predisposição congênita para generalizar constrói nossa personalidade na formação de hábitos, que constituem a cultura e transmissão de conhecimento.”

Peirce considera que o acesso ao conhecimento se dá pela generalização da experiência perceptiva. Dessa mesma forma, para se fazer entender, a dança deve generalizar, isto é, mostrar o movimento como lei, o qual começa na percepção, na experiência do corpo no mundo. Katz (2005, p. 15) postula que a dança que se pretende arte

[...] vive na e pela tensão da dualidade lei/evento. Lei enquanto continuidade, inteligibilidade como código. E evento porque tudo o que acontece traz algo da arbitrariedade, com descontinuidades e probabilidades. No corpo, que é construção incessante, danças-falas descrevem os objetos através dos seus próprios pertencimentos. Dança é um conjunto de acontecimentos que funciona sem se apertar o botão, uma vez que nada separa a ocorrência daquilo ao qual ela se refere. Dança é quando e depois.

Antes de prosseguir com um melhor esclarecimento das categorias fenomenológicas, faz-se necessário esclarecer como Peirce concebe a consciência. Dentre as definições deixadas por ele pode-se citar *apud* Santaella (1999, p. 41), por exemplo:

Consciência é como um lago sem fundo no qual as idéias (partículas materiais da consciência) estão localizadas em permanente mobilidade. A razão (pensamento deliberado) é apenas a camada mais superficial da consciência. Aquela que está próxima da superfície. Sobre essa camada porque superficial, é a ela que nossa consciência está atada.

Assim, não dá para confundir consciência com razão. Apesar de não limitar a consciência à razão, isso não significa que Peirce a desprezasse. Segundo Santaella (1999, p. 41), apesar de considerar a razão como “parte da consciência, ela não compõe, nem de longe, o todo da consciência.” A lógica de Peirce se oferece como um método científico para orientar e ampliar a razão, mas não se limita a ela. A sua noção de consciência é ampla, dinâmica e tão complexa quanto o próprio cérebro. “Desse modo, tomando-se consciência como um todo, nada há nela senão estados mutáveis. O que chamamos de racionalidade sofre, a todo momento, a influência de interferências fora do nosso controle.” (p. 42) Não só as interferências externas (percepções que se chocam com o equipamento perceptivo a todo instante, relações interpessoais e intersubjetivas, relações sociais), como também as internas (aquelas de vêm do mundo interior) se comunicam num vai e vem aberto na forma de fluxo permanente entre dentro e fora. Desta forma, deve-se compreender que a consciência é o lugar onde interagem formas de pensamento. “As categorias, portanto, dizem respeito às modalidades peculiares com que os pensamentos são enformados e entretecidos.” (p. 42) São os modos de operação do pensamento-signo que se processam na mente. A partir dessa visão, pode-se expor com maior clareza como essas categorias se manifestam.

A primeira categoria é a primeiridade, a que corresponde à capacidade de contemplação.

**Primeiridade** – é a categoria em que a consciência se apresenta imediata, tal como é: pura qualidade de ser e de sentir. No discorrer sobre primeiridade, Santaella (1999, p. 43) comenta que

O sentimento como qualidade é, portanto aquilo que dá sabor, tom, matiz à consciência imediata, mas é também paradoxalmente justo o que se oculta ao nosso, porque para pensar precisamos nos deslocar no tempo, deslocamento que nos coloca fora do sentimento mesmo que tentamos capturar. A qualidade da consciência é tão tenra que não podemos sequer tocá-la sem estragá-la.

Como categoria do sentimento imediato, a primeiridade não estabelece relação com fenômenos anteriores. É a gênese de tudo, é o estado, segundo Langendonck (2004, p. 66) “grávido de todas as possibilidades de ser”. Os estados artísticos são o protótipo da primeiridade, pois livres e indeterminados não dependem de um outro para o seu estado de ser. Peirce (CP 1.302 *apud* LANGENDONCK, 2004, p. 66) esclarece:

A Idéia de Primeiridade é predominante nas idéias de frescor, vida, liberdade. O livre é aquele que não tem outro atrás dele, determinando suas ações [...] Liberdade pode apenas se manifestar na variedade e multiplicidade ilimitada e incontrolada.

A primeiridade também foi denominada por Peirce como Oriência ou Originalidade, da qual ele fala: “Originalidade é ser tal como aquele ser é, independentemente de qualquer coisa” (2005, p. 27). E ainda (*apud* PIGNATARI, 2004, p. 73)

A indeterminação é realmente o caráter do primeiro. Mas não a indeterminação da homogeneidade [ou seja, redundância – observação minha]. O primeiro é cheio de vida e variedade. Mas a variedade é apenas potencial, não está definidamente lá. [...] Como pode a variedade sair do ventre da homogeneidade? Somente por um princípio de espontaneidade, que constitui exatamente aquela variedade virtual que é o primeiro.

Nessa instância da primeiridade, o que a consciência apreende, segundo Santaella (1999, p. 46) são:

[...] estados de disponibilidade, percepção cândida, consciência esgarçada, desprendida e porosa, aberta ao mundo, sem lhe opor resistência; consciência passiva, sem eu, liberta dos policiamentos do autocontrole e de qualquer esforço de comparação, interpretação ou análise. Consciência assomada pela mera qualidade de um sentimento positivo, simples, intraduzível.

Pode-se concluir que a condição de um estado primeiro é não ter qualquer precedente, pois é o que é sem qualquer relação com qualquer outra coisa, porém, não é a qualidade em si mesma, mas a condição de qualidade do sentimento. Portanto, não se deve confundir a qualidade de sentimento de uma cor azul, por exemplo, com o objeto percebido como azul.

Assim, consciência em primeiridade é qualidade de sentimento, apreensão primeira dos fenômenos que se apresentam à mente, é um quase-signo, já que uma finíssima camada de mediação se interpõe entre a consciência e os fenômenos; mediação imperceptível, que se traduz em mera possibilidade de vir a ser. É a primeira, mais primitiva, simples e original das categorias. E ao se dar conta dessa qualidade de sentimento ela deixa de ser uma possibilidade para ser o que já é: segundo.

**Segundidade** – onde quer que haja um fenômeno, há qualidade, mas a qualidade para existir tem de estar encarnada numa matéria. Essa corporificação material é o passaporte para a segunda categoria. Não se sentiria o cheiro, o gosto, o tato, a aparência, etc., se não estivessem no mundo. Portanto, o estado segundo está determinado pelo objeto, que é reativo e final.

Segundidade é o reino do existente. O simples fato de existir significa que a consciência está reagindo o tempo todo em relação ao mundo. “Existir é sentir a ação dos fatos externos resistindo à nossa vontade.” (Santaella, 1999, p. 47)

Se a segundidade é a categoria da relação de um fenômeno com outro qualquer, isto quer dizer que estabelece uma relação de dependência, de dualidade, de ação e reação e de resistência. Sobre o estado segundo, Peirce (CP 8.266, *apud* Plaza, 2004, p. 44) diz que:

[...] não é um conceito, nem uma qualidade peculiar: é uma experiência. Manifesta-se plenamente no choque da reação entre o ego e não-ego. Aí está a dupla consciência do esforço e da resistência. É algo que não pode ser propriamente concebido, pois concebê-lo é generalizá-lo e generalizá-lo é perder o aqui e o agora que constituem a sua essência.

Essa força dual se manifesta quando a experiência é obrigada a mudar de ideia a respeito de si mesma. Quando o mundo real se força sobre uma consciência, em reação, ela exerce um esforço no sentido de manter as coisas como elas são (entendendo que para Peirce o real é aquilo que consiste em forçar seu reconhecimento como algo outro que não a criação da mente).

A segunda categoria, então, nos traz a ideia do outro, de alteridade, de negação do Eu (ego). Langendonck (2004, p. 64) ao interpretar a segundidade em “*O Outro*” diz:

O mundo é segundo, é outro e, portanto, sempre a nossa negação. O fenômeno externo propicia experiência de reação contra nossa consciência, experiência de realidade, de outro que nos diferencia dele. Essa experiência descreve um Eu diferente do não-Eu. A experiência do outro traz-nos, também, a idéia de interioridade. O passado, como temporalidade condensada, impõe resistência; em Peirce, o passado é o não-Eu. O passado como força factual pode ser relido, mas não modificado; como segundo, obriga-nos a reconhecê-lo e a mediá-lo.

Entre fenômeno e consciência há uma interseção: alguma coisa intrusa e forasteira se interpõe na consciência – força bipolar – e impele a inquietude, forçando o intérprete a uma reação ou a uma mudança de pensamento. Assim, o mundo é aquilo que é manifestado pela experiência e é a partir dessa experiência, provocada pelo fluxo da vida, que se estabelece o fundamento do pensamento. “A idéia de outro, de não, torna-se o próprio pivô do pensamento. A esse elemento, eu dou o nome de Segundidade.” (CP 1.324 *apud* LANGENDONCK, 2004, p. 65) Mas falar em pensamento é falar em mediação interpretativa entre a consciência e o fenômeno, saindo do estado segundo, o qual impulsiona o universo do terceiro.

Da consciência no seu modo de apreensão dos fenômenos como inconsciência ou suspensão da consciência (primeiridade), passou-se para a consciência que age (segundidade: experiência binária pura e, portanto, sem o controle da camada mediadora da intencionalidade, razão ou lei) e, agora, chega-se na consciência que interpreta: terceiridade.

**Terceiridade** – é o modo de experiência inteligível. É o que aproxima um primeiro e um segundo numa síntese intelectual, mediação sem a qual o pensamento não pode ser conhecimento. Para Peirce (CP 5.104 *apud* LANGENDONCK, 2004, p.70), terceiridade nada mais é que

[...] o caráter de um objeto que incorpora a Qualidade de estar Entre ou Mediação na sua forma mais simples e rudimentar; e eu a uso como o nome daquele elemento do fenômeno que é preponderante onde quer que mediação seja preponderante, e que encontra sua plenitude na Representação [...] Terceiridade, como eu uso o termo, é apenas um sinônimo para Representação.

Assim, a mais simples ideia de terceiridade é o signo ou representação. É por meio dela que o homem conhece o mundo, ou seja, o mundo real não permite acesso direto. Dele sabe-se apenas através do modo como se oferece aos sentidos: como representações ou

signos. Essas representações, no entanto, não se dão plena e em completude, pois é característica do signo representar e não substituir. Se fossem substituições equivalentes ao objeto, os signos seriam os próprios objetos e não as suas representações. Desta forma, para se compreender qualquer fenômeno a consciência produz um signo, ou seja, um pensamento como mediação entre essa consciência e o fenômeno. Isso já ocorre no nível da percepção, ou seja, a percepção do que está no mundo atinge a consciência na forma de um *percepto*, que, ao se instalar na consciência é traduzido como *percipuum* (*percepto* dentro do corpo) e depois de trilhar um mapa neuronal é traduzido como juízo de percepção. Santaella (1999, p. 51) bem explica mais, “é interpor uma camada interpretativa (juízo de percepção) entre consciência (*percipuum*) e o que é percebido (*percepto*).”

A maneira pela qual o homem conhece o mundo se dá através da representação e a maneira de interpretá-lo só é possível por meio de outra representação, a qual Peirce (CP 1.339 *apud* SANTAELLA, 2004, p. 19) denomina interpretante, como se pode perceber em suas palavras.

[...] O objeto de uma representação não pode ser nada além de uma representação, da qual a primeira representação é o interpretante. [...] De fato, não é nada além da representação, ela mesma concebida como despida de vestimentas irrelevantes. Mas estas vestimentas nunca podem ser completamente despidas; apenas podem ser trocadas por algo mais diáfano.

Têm-se, então, três eixos relacionados: o objeto que determina (causa) o signo e o signo que representa esse objeto para um intérprete, isto é, o signo produz um interpretante que irá provocar um efeito (resultado da causa) na mente do intérprete (sendo mente e intérprete não necessariamente humanos, como será verà à frente). Assim, o interpretante identifica um processo relacional entre o objeto e o signo. A interdependência dos três elementos objeto-signo-interpretante, mostra que essas relações são contínuas e que suas partes são indivisíveis. Para Peirce, o aspecto do fenômeno que caracteriza a terceiridade é pensamento e lei: “A terceira categoria dos elementos do fenômeno consiste naquilo que chamamos de lei, quando as contemplamos exteriormente; porém, quando olhamos para ambos os lados (interno e externo), chamamos pensamento”. (CP 1.420 *apud* LANGENDONCK, 2004, p. 71) Santaella (1999, p. 52) bem resume: “Compreender, interpretar é traduzir um pensamento em outro pensamento num movimento ininterrupto, pois

só podemos pensar um pensamento em outro pensamento”, ou seja, o significado de um pensamento ou signo é um outro pensamento ou signo.

No entanto, não se deve entender que a consciência interpretativa, a qual funda a natureza e a linguagem, condene as categorias da primeiridade e da segundidade a dissiparem-se dentro do estado terceiro ou de interpretação. Além desses três estados não serem estanques e nem excludentes, a camada do pensamento interpretativo, pensamento controlado, é apenas a camada mais superficial da consciência e a qualquer momento pode ser tomada por uma mera qualidade ou ser invadida por um conflito, abrindo uma fenda na racionalidade. Santaella (1999, p. 53) esclarece que

Tratam-se de instâncias, portanto, em que a abstração cognitiva é quase fendida e a consciência encontra um ponto tangencial em que é corpo do mundo, instante indiscernível e intraduzível de que maior proximidade física e viva da consciência com o fenômeno apreendido.

A mistura sígnica é parte integrante do pensamento e de todas as manifestações de linguagem. No entanto, para se compreender como se dá a semiose na linguagem da dança, é preciso entender a concepção peirciana de signo.

Muitas são as definições de signo dadas por Peirce distribuídas em sua vasta obra: ora de maneira sintética como: “Signo é alguma coisa que representa algo para alguém” (SANTAELLA, 2000, p. 11), ora com sentido mais amplo.

Mas nós podemos tomar signo num sentido tão largo a ponto de seu interpretante não ser um pensamento, mas uma ação ou experiência, ou podemos mesmo alargar tanto o significado de signo a ponto de seu interpretante não ser uma mera qualidade de sentimento. (CP 8.332 *apud* SANTAELLA, 2000, p. 91)

Uma definição de signo exemplar para a proposta deste trabalho e que ecoa na voz de Santaella (2005, p. 8) é

[...] qualquer coisa de qualquer espécie (uma palavra, um livro, uma biblioteca, um grito, uma pintura, um museu, uma pessoa, uma mancha de tinta, um vídeo) que representa uma outra coisa, chamada de objeto do signo, e que produz um efeito interpretativo em uma mente real ou potencial, efeito este que é chamado de interpretante do signo.

A posição lógica que cada um desses elementos ocupa no processo representativo é que irá definir signo, objeto e interpretante. No entanto, deve-se compreender que o signo não é uma classe de objetos, mas a função de um objeto no processo da semiose. Peirce (CP 2.308 *apud* NÖTH, 2005, p. 66) diz: “Nada é signo se não é interpretado como signo.” Isso significa que o signo só tem sua existência na mente do receptor, o que não quer dizer que seja na mente de um receptor humano. A semiose periana foca a comunicação, com especial interesse na significação. As mensagens (um signo ou uma cadeia de signos) são transmitidas de um signo produtor a um signo receptor, ambos viventes ou produtos viventes. Para Peirce a semiose ocorre entre viventes ou suas extensões, nesse sentido todos os organismos são viventes, até mesmo a mais simples célula, pois as células processam informações, as interpretam e as transformam em novas cadeias de informação. Embora a semiose tenha começado com a vida, não se esgotará com ela, pois os processos sígnicos produzem tantos e diferentes interpretantes que continuarão seu processo, independente de nós, humanos. Segundo Katz (2005, p. 97) “na relação triádica entre signo-objeto-interpretante, as representações não esgotam os objetos que representam, e o lugar do interpretante dinâmico pode ser ocupado por diversos tipos de sujeitos-interpretantes”, ou seja, qualquer sujeito de uma ação comunicativa. Desta forma, a mente humana é apenas mais uma semiose possível.

Para essa autora (p. 67), a dança nasce da reprodução do movimento no corpo em encadeamentos sob forma de pensamento, ou seja, o movimento na dança, entendido como signo, invade o corpo e o molda, promovendo um ajuste permanente, contínuo e infundável entre seu padrão (condição do vivente) e o padrão virtual (operador de dança); isto é, pensamento antes de o movimento se iniciar. Conforme a autora salienta na introdução de seu livro, o pensamento deve ser entendido como “o jeito que o movimento encontrou para se apresentar”, ou seja, deve ser compreendido no sentido de que traz à consciência quase-signos e não “no sentido do senso comum, isto é, como sendo uma referência a uma atividade somente reflexiva sobre um acontecimento, mas sim como sendo um tipo específico de acontecimento”. Nesse sentido, Katz (p. 65) diz que o movimento “abandona seu estado virtual e se apresenta no corpo como resultado de um processo de criação, que também pode ser chamado de semiose.”

Pensar a dança como um processo semiótico significa pensar na dinâmica do processo de estruturação dos seus movimentos enquanto estão sendo estruturados pelo pensamento, em uma ação contínua que se apresenta como única e que não é passível de repetição. Katz (p. 90) diz: “Porque é da qualidade do movimento morrer a cada vez que nasce”. No processo de semiose, os signos não se portam de maneira absoluta ou completa, pois nunca esgotam seus

objetos. “Nada pode nos dar o objeto em si, nem os sentidos, nem as palavras.” Katz (p. 172). Na dança esse caráter fica saliente ao revelar o pensamento do corpo como quase-signos, isto é, quase-pensamentos. Quanto mais próximos da dança, mais os movimentos são quase-pensamentos do corpo, pois ela descreve seus objetos através dos seus próprios pertencimentos. Katz (2005, 110) explica que na dança os movimentos

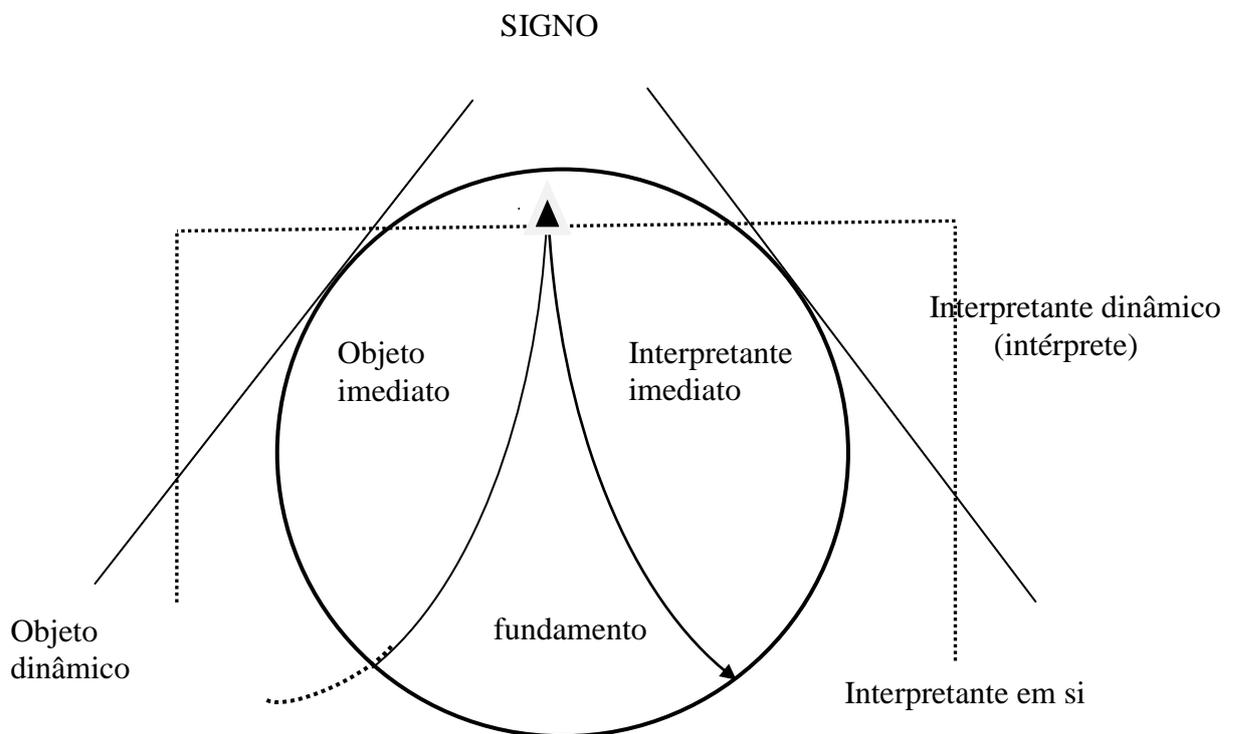
Criam a própria existência. Constroem a sua forma e, assim, circunscrevem a sua função. Por isso, apesar de pretensiosa, a tarefa de esculpir o corpo vivo se mostra possível. Quem esculpe é o movimento. E somente quando essa escultura de movimento se organiza tomando a mesma forma que o pensamento molda para existir é que o corpo dança.

O que se quer fazer notar aqui é que a característica básica da dança se dá na semiose como ação inteligente do signo ou quase-signo de gerar outros signos ou quase-signos. A definição de signo é um meio lógico de explicar o processo de semiose. Para Peirce o signo não é uma entidade monolítica, mas um complexo de relações triádicas que se autogeram, caracterizando o processo sógnico como continuidade e devir. Como a busca pelo passo perfeito, que está sempre lá, um ser-em-futuro, porque uma vez conquistado, quebraria a cadeia semiótica, isto é, teria chegado ao objeto em si, ao real. Esse processo é uma tendência da mente humana em busca da verdade. “Puro devaneio”, diria Katz (p. 139). Resta, portanto, saber como os signos funcionam e como se classificam nessa cadeia infinita, para que se possa identificar no processo criativo da dança a característica de seu signo maior: o signo estético.

### **3.3.1 O signo peirciano e sua classificação**

Como já visto, o universo do signo na teoria semiótica peirciana – que já contém o germen do movimento – é dinâmico e está em contínua evolução. Assim, uma mente diante de um signo procura identificar o objeto que esse signo representa, mediada pelo interpretante, que buscará interpretá-lo e decodificá-lo. Convém esclarecer que o signo abriga dois objetos – seu objeto como é representado (Objeto Direto) e seu objeto no mundo (Objeto Dinâmico) e três interpretantes – seu interpretante como representado ou entendido como se

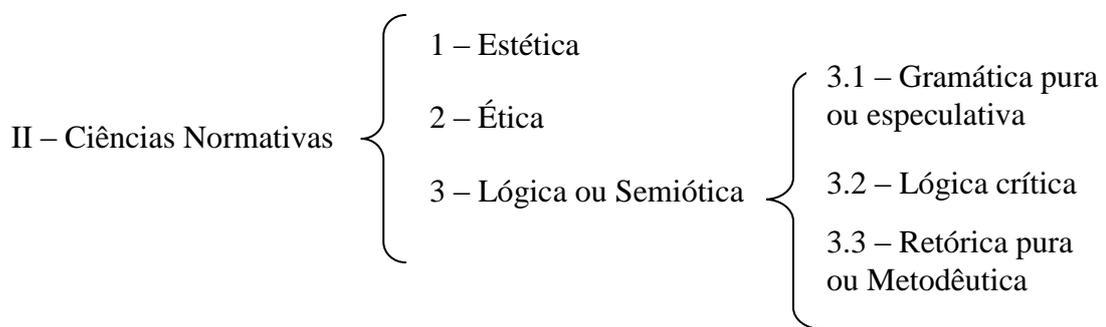
desejava, seu interpretante como é realizado e seu interpretante em si mesmo, isto é, o interpretante final. Para que se possa ter uma melhor visão de como esses elementos formam uma relação triádica com o signo, é interessante mostrar a representação abaixo, tirada do livro *O que é semiótica* de Lúcia Santaella (1999, p. 59).



A partir da relação triádica do signo, a semiótica ou lógica – que não trata apenas das leis do pensamento e das condições de verdade, mas debruça-se também sobre as condições gerais dos signos – divide-se em três ramos: a) gramática especulativa, que é o estudo de todos os tipos de signos e das possibilidades das formas de pensamento, isto é, o que é verdadeiro ao signo em relação ao significado; b) lógica crítica, que estuda as inferências, os raciocínios e os argumentos que estruturam as diversas espécies de signos, ou seja, o que é verdadeiro ao signo em relação a um objeto; e c) metodêutica ou retórica especulativa, que analisa os métodos pelos quais os argumentos são originados, isto é, estuda as leis da

significação e resignificação e como um pensamento dá origem a outro. Pode se ter uma melhor compreensão dessa estrutura quando colocada no quadro geral da arquitetura filosófica de Peirce, como no gráfico, extraído do livro *O que é semiótica* de Lúcia Santaella (1999, p. 27)

### I – Fenomenologia



### III – Metafísica

Enquanto a fenomenologia estuda os fenômenos tal como se apresentam aos sentidos, as ciências normativas os estudam na medida em que agem sobre o sujeito e o mesmo sobre eles. Já a metafísica faz do real seu objeto: os objetos resistem e reagem, tanto à nossa consciência quanto entre si.

Este estudo irá dedicar-se apenas à gramática especulativa, a qual analisa as categorias do signo. Embora Peirce, segundo Santaella (1999), tenha proposto dez tricotomias ou categorias, isto é, dez divisões triádicas do signo e sessenta e quatro classes, resultado de suas combinações e com uma possibilidade lógica de 59049 tipos de signos, serão descritos, aqui, segundo Santaella (2005, p. 10), apenas três modalidades dentre todas elas:

- a) a que se refere ao signo em si mesmo, nas suas propriedades internas: está relacionada à natureza de seu fundamento, isto é, aquilo que lhe dá capacidade para funcionar como tal, advém de uma teoria das potencialidades e limites de significação;
- b) a que trata de como o objeto se relaciona com seu signo (fundamento), na sua referência àquilo que ele indica: aquilo que o signo representa e ao qual se aplica. De

modo genérico, ela pode ser considerada o contexto do signo, da qual se extrai a teoria da objetivação;

- c) a que estuda a relação entre o signo e seu interpretante, nos tipos de efeitos que está apto a produzir nos receptores: deriva-se uma teoria da interpretação, com as implicações quanto a seus efeitos sobre o intérprete (individual ou coletivo).

É importante lembrar que a semiótica está alicerçada na fenomenologia, pois há signos de terceiridade, os genuínos, e os de segundidade e de primeiridade, que são quase-signos.

A primeira tricotomia trata do signo em si mesmo, criando relações sintáticas, as quais o fundamentam e que envolvem três espécies: quali-signo, sin-signo e legi-signo.

Quali-signo é quando uma qualidade funciona como signo. Peirce (CP 2.244 *apud* NÖTH, 2005, p. 76) diz: “O quali-signo é uma qualidade de um signo. Não pode, em verdade atuar como um signo, enquanto não se corporificar.” Ele pode apenas sugerir e esse poder de sugestão que a qualidade desperta é que faz dela um signo, passando a funcionar como quase-signo. A mera cor verde, não é a mata, mas lembra, sugere isso, o mesmo pode acontecer com o som, a textura, as formas, etc.

Sin-signo é a propriedade de existir, que dá ao existente a função de signo. O existente funciona como signo de cada uma das referências e potencialmente de todas. Como exemplo, temos uma pessoa que sinaliza para várias direções: o modo como se veste, gesticula ou fala; a maneira como desloca um olhar ou um sorriso, enfim, todos estes sinais e muitos outros mais estão potencialmente cheios de significado.

Legi-signo, como a própria nomenclatura sugere, refere-se às leis, portanto, não é uma existência singular, mas é algo estabelecido e de caráter geral para que possa agir sobre um caso singular, fazendo com que este se amolde à sua generalidade. Como explica Santaella (2005, p. 13): “É fazer com que, surgindo uma determinada situação, as coisas ocorram de acordo com aquilo que a lei prescreve.” Desta maneira, quando algo tem a propriedade de lei, na semiótica recebe o nome de legissigno, como são as palavras, as convenções sociais e as próprias leis do direito.

Na dança, segundo Katz (2005, p. 245) “o movimento é, simultaneamente, matéria e comando. O movimento torna possível que a pura qualidade apareça e a conduz por todas as etapas necessárias até que se instale no corpo como passo de dança.” Ao se fazer passo de dança ou sequência de passos, o movimento fixa o código que dura, a sua moldura. “Um global, onde o estável pertence ao que muda” (p. 9). Percebe-se nessa citação, a existência de

um entrelaçamento harmônico entre quali-signo e legi-signo, porque aquilo que o legi-signo intenta representar é a forma sensível de sua qualidade, tal como é, na própria forma pela qual esse legi-signo toma corpo, ou seja, o corpo do signo engendra-se numa composição plástica que dá forma àquilo que o signo quer significar. E Katz (2005, p. 9-10) completa:

Na espessura desse coexistir, o corpo irrompe como um conjunto ativo de falas. Proliferantes e diversificadas. Cada qual se produzindo como permanente fazer/desfazer, numa continuidade que não descaracteriza a unidade do corpo que se profere a si mesmo.

A segunda categoria estabelece relações semânticas (semelhança, determinação existencial e convencionalidade) entre os signos e os objetos representados por eles. Dividem-se em ícone, índice e símbolo. Na fala de Peirce (2005, p. 52),

Um *Ícone* é um signo que se refere ao Objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui quer um tal Objeto realmente exista ou não. É certo que, a menos que realmente exista um tal Objeto, o Ícone não atua como signo, o que nada tem a ver com seu caráter como signo. Qualquer coisa, seja uma qualidade, um existente individual ou uma lei, é Ícone de qualquer coisa, na medida em que for semelhante a essa coisa e utilizado como um seu signo.

O ícone, então, é um signo que mantém uma relação analógica ou de semelhança com o objeto representado. Pode-se tomar como ícones uma escultura humana, uma fotografia, um diagrama, um esquema, uma obra de arte.

O índice é um signo que, de certa forma, pode ser denominado como um ícone especial por manter alguma qualidade em comum com o objeto e por denotar a existência desse objeto, mas caracteriza-se, principalmente, pelo fato de ser modificado por ele. Nas palavras de Santaella (1999, p. 66),

[...] uma coisa singular funciona como signo porque indica o universo do qual faz parte. Tudo que existe, portanto, é um índice ou pode funcionar como índice. Basta, para tal, que seja constatada a relação com seu objeto de que o índice é parte e com o qual está existencialmente conectado.

Existe, no entanto, uma distinção fundamental que Peirce (2005, p. 66) estabelece entre índices genuínos ou reagentes e índices degenerados ou designações. “Se a Secundidade for uma relação existencial, o Índice é *genuíno*. Se a Secundidade for referência, o índice é degenerado.”

Pode-se exemplificar um índice como um céu nublado que indica chuva, o cheiro forte vindo da cozinha sinaliza que o feijão queimou, assim, a percepção reconhece a existência do fenômeno e instantaneamente desencadeia um processo reativo de produção sónica desembocando no simbólico.

O símbolo é um signo que se forma a partir de um ato consciente, de uma associação de ideias produzidas por meio de convenções e que mantém com o objeto uma relação arbitrária. Não existe, por exemplo, nenhuma razão pela qual o objeto ‘maçã’ é chamado de ‘maçã’, apenas convencionou-se. Assim, tem-se todo o léxico, todas as palavras e todas as representações convencionais, não se limitando às expressões lingüísticas, mas incluindo também todas as manifestações comunicativas. Desta forma, Teixeira Coelho (2003, p. 60) anuncia que: “[...] nada seria responsável pelo fato de um signo ser um símbolo a não ser a disposição das pessoas de interpretá-lo como tal.” Sobre o símbolo, Peirce (2005, p. 53) diz que

Não apenas é ele geral, mas também o Objeto ao qual se refere é de natureza geral. Ora, o que é geral tem seu ser nos casos que determina. Portanto, deve haver casos existentes daquilo que o Símbolo denota, embora devamos aqui considerar “existente” como o existente no universo possivelmente imaginário ao qual o Símbolo se refere. Através da associação ou de uma outra lei, o Símbolo será indiretamente afetado por esses casos, e com isso o Símbolo envolverá uma espécie de Índice, ainda que um Índice de tipo especial. No entanto, não é de modo algum verdadeiro que o leve efeito desses casos sobre o Símbolo explica o caráter significante do Símbolo.

A terceira tricotomia estudará a relação entre signo e seu interpretante, resultando em três níveis de interpretante: rema, dicissigno ou dicente e argumento. Um rema é quando um signo se apresenta a seu interpretante como possibilidade qualitativa que pode ou não se verificar. O rema nada mais é do que uma hipótese interpretativa, uma conjectura. Referindo-se a quali-signos icônicos, eles só poderão produzir interpretantes remáticos, como é o caso de supor que a pipoca se parece com a forma de um cachorrinho, ou mesmo uma palavra isolada, como ‘alto’, pode funcionar como rema.

Um dicissigno ou dicente é um signo de existência real. Quando se diz que a água está fria, isto significa que o signo é indicial ou dicente, pois ele descreve ou representa um fato real.

Um argumento é um símbolo de lei, de juízo e que incorpora bases lógicas do legi-signo, como são os silogismos.

Resumindo graficamente, numa adaptação da *Tábua de correspondência das tricotomias peircianas* de Pignatari (2004, p. 55), temos:

DIVISÃO DOS SIGNOS				
CATEGORIA	Signo em relação a si mesmo	Signo em relação ao objeto	Signo em relação ao interpretante	Reino
Primeiridade	Quali-signo	Ícone	Rema	Do possível
Segundidade	Sin-signo	Índice	Dicissigno	Do existente
Terceiridade	Legi-signo	Símbolo	Argumento	Da regra, da lei

Depois dessa visão geral sobre como a fenomenologia sustenta e complementa a semiótica peirciana, pode-se compreender que a dança acomoda um ajuste extraordinário entre Parmênides<sup>29</sup> (o que é, é) e Heráclito<sup>30</sup> (tudo o que flui). Primeiridade e terceiridade em perfeita harmonia, respirando polissemia em um ambiente que é permanente de produção de semiose: o movimento que dança.

A próxima reflexão será sobre como esse movimento se estrutura através do signo.

### 3.4 A dança como ícone/signo estético

A dança, como a arte em geral, se encontra na instância da primeiridade, em que a propriedade puramente qualitativa fica em evidência e reina como possibilidade. Katz (2005, p. 250) ao perguntar, responde: “O que são os passos da dança senão existentes como névoas de possibilidades em que a ação presentifica? Que apenas no instante exato da presentificação ganham posição e velocidade?” Sua presentificação (sua manifestação) é o seu modo de ser (sua identificação). Aparência como interpretante, não como modelo estabelecido. Dança que brota do frescor criativo, da originalidade. Ou como diz Valéry: “A dança, depois de tudo, é meramente uma forma de tempo, a criação de uma espécie de tempo ou de uma espécie muito distinta e singular de tempo.” (COPELAND; COHEN, 1983. P. 55-65 *apud* KATZ, 2005, p. 251). Ou ainda como sugere Bachelard (2001, p. 5) ao discorrer sobre a linguagem poética/estética como um jogo de passagem, fenomenológica, para “imagens invividas”, “quando a consciência imaginante cria e vive a imagem poética”. Neste caso, a função do quase-discurso – porque não se trata, aqui, da linguagem como instrumento, das linguagens-sistemas, ou mesmo signo-lógica, muito distante do signo-estético da arte – seria “criar ser”, criar o ser, criar a existência. Na sua visão, o discurso artístico não significa nada anterior a si mesmo, apenas cria um mundo novo (cósmico) inseparável de sua manifestação/existência de

---

<sup>29</sup> Parmênides de Eléia (n. c.515 a.C.) foi provavelmente o mais importante filósofo grego pré-socráticos. Ele dizia que o ser é e o não ser não é, não podendo haver ambiguidade nessa questão (princípio da não contradição: contraditórios não podem coexistir ao mesmo tempo. Foi o precursor de todo pensamento que se apóia na permanência das coisas. (Marcondes Filho, 2004, p. 18)

<sup>30</sup> Heráclito de Éfeso (m. após 480 a.C.). Filósofo grego que, em oposição à visão de Parmênides, o devir, isto é, a transformação da coisa em seu contrário é a base de tudo. A harmonia do todo, que tudo abarca, acolhe também todas as coisas que estão, separadamente, em eterno conflito. É conhecido principalmente pela doutrina do “fluxo” de todas as coisas, e pela afirmação famosa de que não podemos entrar duas vezes no mesmo rio porque as águas estão sempre fluindo. (Dicionário Oxford de filosofia, 1997, p. 180-181)

sua experiência. Assim, é dessa criação na experiência e através do contato que é imediato, não-analisável e intraduzível, que a arte se caracteriza como primeiro.

Santaella (1999, p. 54) diz que “a ação ou experiência também podem funcionar como signo porque se apresenta como resposta ou marca que deixamos no mundo, aquilo que nossa ação nele inculca.” Desta forma, os signos da linguagem artística não se manifestam como signos genuínos ou triádico, como os encontrados na terceira categoria. Os signos da primeira e da segunda categorias emergem como signos não genuínos, isto é, formas quase-sígnicas da consciência ou linguagem. Na classificação peirciana dos signos, os quase-signos se manifestam como ícones. Então, pode-se compreender o ícone como o signo que representa as manifestações estéticas. Segundo Santaella (2000, p. 177): “De fato, sendo algo que se apresenta na proeminência da primeiridade, que é aquilo que tem frescor, originalidade, sendo espontâneo e livre, enfim, algo de natureza monádica, o ícone parece preencher muitas das condições do signo estético.”

Peirce postulou três níveis de iconicidade: o ícone puro, o atual e o signo icônico ou hipoícone (ícones já materializados). Um ícone puro faz parte do reino absoluto das qualidades. Qualidade é mera potencialidade abstrata que só pode ter uma natureza mental, prenhe de possibilidades que nem sequer foram atualizadas, um modo de ser sem ter modo de estar. Um ícone atual diz respeito à função desempenhada pelo ícone nos processos perceptivos e um hipoícone ou signos icônicos que são ícones degenerados. Estes signos apresentam um alto grau de degeneração porque apresentam seus objetos por semelhança.

Pensar a dança como função estética significa, sobretudo, refletir sobre suas próprias qualidades. Segundo Katz (2005, p. 62) o caminho que o movimento percorre até se instalar, materialmente, em um corpo físico ocorre sob forma de comunicação icônica (uma forma se comunica com a outra em estado de ícone). No ícone, o relevante é a qualidade que se comunica por forma. Forma que traz similitudes e semelhanças. A função do ícone é representar formas e sentimentos gerados no solo fecundo de onde o frescor das estreias nunca deixa de brotar a cada universo. A dança nasce desse mesmo solo em que os passos são registros de movimentos que representam forma e sentimento e se processam numa cadeia incessante de tradução/ associação de formas. “Formas que também tomam a forma de uma forma de sentimento. Porque o sentimento não escapa a esta cadeia. Sentimento nasce como uma qualidade, e essa qualidade tem uma forma: a forma da qualidade de sentimento”, diz Katz (p. 206). Forma e sentimento: disso trata o ícone.

O que se capta do mundo não são objetos, mas objetos co-produzidos pelo pensamento. O pensamento humano não é o real, ele traduz o real ou cria um outro possível.

A realidade especial da dança encontra-se no segundo caso, pois cria um real: forma realizável que sugere e expressa. Segundo Katz (2005, p. 206), “a dança seria a mais real das artes porque representaria espontaneamente uma intuição, sendo, portanto, o caminho mais curto entre imaginação e fato.”

No ícone, a forma permanece independente do signo, apesar de o signo (através do seu objeto imediato) significar a forma simultaneamente ao que a ela é. Na dança tem-se a ilusão de que o objeto percebido é de fato o próprio objeto. Para Katz (p. 173-174), essa percepção

[...] se legitima através de uma característica icônica primeira, que retém os traços formais do objeto no ato da percepção. A similaridade destes traços formais, a mais próxima possível, a mais perfeita a ponto de fazer crer que nem houve mediação, e é isso que o bailarino persegue sempre entre o passo que está no pensamento do seu cérebro e o passo que aparece como pensamento no seu corpo.

Desta forma, o ícone é um signo que não tem poder de representação, pois as qualidades materiais de seu objeto imediato não se reportam a algo que está fora do signo, mas apenas apresentam-se a si mesmas. É por isso que a interpretação ou o conhecimento que está apto a instaurar é apenas uma possibilidade de compreensão. Nesse sentido, Katz (p. 63) afirma que

O movimento, que é sempre plural, pois que pertence a uma cadeia de traduções, evidencia o modelo de comunicação icônica com muita propriedade. Movimento como resultado de uma tradução (de formas) que não finda. Daí que o significado do movimento deve ser prioritariamente buscado nessa cadeia que tece, e não em interpretações estrangeiras a esse processo tradutório que o constitui. Movimento porque criação de movimento. Movimento onde turbilhonam possibilidades probabilísticas.

O signo estético não quer comunicar algo que esteja fora dele, mas coloca-se ele próprio como objeto. Daí que ele produz como interpretante, apenas qualidades de sentimentos. Segundo a mesma autora (p. 232), “a dança se constrói, primordialmente, a partir de imagens”, e quanto mais próximas daquilo a que se referem, mais “imagens-coisas” se tornam, isto é, mais quase-objeto ou signos estéticos. “As coisas, só elas me falam. As coisas de Rodin, as das catedrais, as da antiguidade. Todas as coisas que são perfeitas. Elas me apontam os meus modelos: um mundo de movimento e de vida, na pura simplicidade de seu

desígnio, que é o de nascer as coisas.”(CAMPOS; RILKE, 1994, p. 14 *apud* KATZ, 2005, p. 232)

Apurando ainda mais os hipoícones, Peirce classifica-os em três tipos: a) **imagens** que são signos por meras qualidades, isto é, a representação se mantém no nível da mera aparência, portanto, primeiridade; b) **diagramas** que são signos cuja semelhança se evidencia nas relações diádicas entre suas próprias partes, isto é, a aparência não é o mais determinante, mas as relações internas entre signo e objeto que são representadas por similaridade: partes do signo remetem a partes do objeto, assim, sua relação direta com o objeto o insere no universo do segundo e c) **metáforas** que são signos que representam um paralelismo entre dois elementos, isto é, aproxima o significado de duas coisas distintas.

O paralelismo se resolve numa relação triádica, portanto, terceiridade. Eliminando a referência a um objeto fora de si, o signo icônico foge à representação, assim sua qualidade material e sua sintaxe determinarão não só seu objeto imediato, mas também as qualidades que este poderá gerar no pensamento do intérprete. Em sendo signo, mesmo que estético, produzirá um interpretante, isto quer dizer que signos icônicos, em sua relação com o interpretante imediato só poderão gerar interpretações hipotéticas ou analógicas. Neste sentido, o signo icônico revela uma característica que é comum às linguagens artísticas: a abertura. Peirce (CP, 4.531 *apud* SANTAELLA, 2004, p. 113) em sua teoria semiótica, já preconizava o conceito de obra aberta defendido por Umberto Eco, quando diz que:

Cada ícone participa de algum caráter mais ou menos aberto de seu objeto. Eles, um e todos, participam do caráter mais aberto de todas as mentiras e decepções: sua abertura. No entanto, eles têm muito mais a ver com o caráter da verdade do que têm os índices e os Símbolos. Um Ícone não está inequivocamente para esta ou aquela coisa existente como índice está... Seu objeto pode ser uma pura ficção quanto à sua existência. Muito menos é seu objeto necessariamente uma coisa de uma espécie habitualmente encontrável. Mas há uma segurança que o Ícone fornece no mais alto grau. Ou seja, aquela que mostra diante do olhar da mente – a forma do Ícone que é também seu objeto – deve ser logicamente possível.

Eco (2005, p. 40) salienta (para que não ocorram equívocos terminológicos) que o termo “aberta” atribuído a determinadas obras, apesar de bem delinear uma nova relação entre obra e intérprete, sugere uma convenção que “permita fazer abstração de outros significados possíveis e legítimos da mesma expressão.” E mais à frente, na mesma página, completa:

[...] a forma torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria... uma obra de arte, forma acabada e *fechada* em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também *aberta*, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original.

A noção de interpretante de Peirce contribui para que se aceite que toda vez que uma coreografia é dançada ou a cada montagem de uma mesma peça, seja vista como única, pois o fluxo da semiose não interrompe as tríades, ou seja, cada coreografia, cada reapresentação, não se repetem, pois o corpo do bailarino já não é mais o mesmo corpo; e a mesma obra já não é a mesma obra, mesmo sendo reconhecida como tal. Entretanto, o mais importante da semiótica, como meio de compreensão do estético, não está apenas na ambiguidade de interpretações ou no elenco variado de interpretantes, mas sim, no exame das classes e misturas sígnicas que essa ciência permite.

Nessa medida, o signo estético – a dança – desperta qualidades de sentimentos e aparece como uma “razoabilidade concreta”. Em “A estética e as artes” in *Estética de Platão à Peirce*, Santaella (2000) esclarece muito bem o conceito peirciano de “razoabilidade concreta”, que na visão de Peirce é um conceito mais abrangente do que a estética tradicional, substituindo o “belo” pelo “admirável”.

O “admirável” para Peirce (*apud* SANTAELLA, 2000) seria o crescimento da razoabilidade concreta, que é o atributo de integrar a terceiridade na primeiridade, isto é, a continuidade da terceiridade a qual expressa crescimento; a atualização da segundidade, que se expressa na concreção; e a potencialidade da primeiridade, expressa na razoabilidade. “Razoabilidade é, assim, sinônimo de potencialidade da idéia, algo dinâmico, sempre em processo de materialização em signos internos e externos.” (p. 141). O ideal estético, então, estaria no crescimento da razoabilidade. Para Peirce nada mais pode ser “admirável” do que o crescimento da razão, porque ele está em estado constante de incompletude.

Segundo Katz (2005, p. 117), a dança não se reduz ao funcionamento mecânico do corpo, pois seus movimentos surgem “quando o corpo se aplica a forma estética que a produção do pensamento circuita no cérebro. Existiria dança apenas quando o sistema possuísse complexidade em grau suficiente para engendrá-la e, então, também o discurso capaz de descrê-la.” Do que se pode apreender que os movimentos plásticos da dança são construídos a partir de uma razão criativa. Nesse sentido, Peirce (*apud* SANTAELLA, 2000, p. 144) diz que

[...] só na razoabilidade, ou razão criativa – aquela que incorpora a complexidade dos elementos da ação, surpresa, conflito, dúvida, *insight*, emoção e, até mesmo, e principalmente, os sentimentos mais vagos e incertos – pode ser encontrado o atributo próprio desse ideal.

A razoabilidade concretiza-se e cresce na medida em que, ao se adotar o ideal da razoabilidade, este passa a guiar a ética, enquanto a lógica oferece os meios do autocontrole crítico do pensamento para atingi-lo. Esse autocontrole é possível pelo cultivo de hábitos de pensamento, de ação e de sentimento, e pela mudança desses hábitos tão logo isso se prove necessário. Peirce, (*apud* SANTAELLA, 2000, p. 146-147), considera que os eventos existentes são descontínuos, enquanto que o hábito é continuidade, garantindo que as particularidades irão se repetir com certa regularidade. Assim, caracterizou o conceito ou interpretante lógico como um hábito operativo. Isto quer dizer que a lei da mente é móvel, aberta, volátil, do que decorre que a lei do hábito é a lei de adquirir novos hábitos. Para Peirce, segundo a leitura de Santaella (p. 147), mudanças de hábitos são

[...] as modificações de uma pessoa em relação à ação do pensamento, da conduta e do sentimento, nada estaria mais apto do que tal mudança para preencher a função de um futuro condicional com uma referência geral de natureza hipotética; nada, enfim, poderia estar mais apto para entrar em sintonia com a tendencialidade, a natureza evolutiva do interpretante final pragmatista, cuja direção é guiada pelo ideal estético.

Pensamentos são hábitos mentais e os hábitos são padrões de ação que preparam o organismo humano para ocorrências futuras possíveis, diz Santaella (2000, p. 148). A essência da racionalidade está na autocrítica. Os hábitos de pensamentos, que conduzem as ações humanas, não devem ser conduzidos cegamente, mas devem ser notados por um autocontrole operado através da autocrítica. Portanto, cabe à estética o papel de, em sua relação com o autocontrole, ser o controle do controle. Isso quer dizer que qualquer princípio ético é controlado em função de uma referência ao ideal estético último, sempre inatingível, evitando, assim, que o pensamento fique paralisado no “conforto de crenças desvitalizadas.” É nesse ponto que a questão da estética, ligada às obras de arte, se torna imprescindível. Peirce dá dicas para as respostas quando diz que a estética “lida com o ideal em si mesmo, cuja mera materialização cativa e absorve a atenção da prática [ou ética] e da lógica.” (CP, 5.551 *apud* SANTAELLA, 2000, p. 149)

Nesse sentido, fica claro que existem coisas que têm a função de corporificar qualidades de sentimento e oferecer oportunidade para que as qualidades de sentimento se atualizem no mundo. “Ora, muitas coisas podem dar corpo a qualidades de sentimento, mas as coisas que, de modo mais cabal, o fazem são, sem dúvida, as obras de arte” (p. 149). As obras de arte evitam os exageros ou atomização de qualquer categoria, pois misturam as três categorias de maneira mais idealmente harmônica. Santaella postula com facilidade que as obras de arte, por serem “objetos privilegiados de revelação do ideal” – mesmo na sua aparente fragilidade discursiva ou ideológica – são o modo mais poderoso de crescimento da razoabilidade.

O ideal estético é nutrido pelo cultivo de hábitos de sentimentos, os quais só podem ser cultivados pela exposição da sensibilidade humana às obras de arte, porque elas carregam qualidades de sentimentos. No entanto, a mudança de hábitos de sentimento é incomparavelmente mais difícil do que a mudança de hábitos de pensamento. Santaella (p. 150) explica que

[...] enquanto o pensamento e a ação podem se modificar através de argumentos lógicos ou da força do bom senso, os hábitos de sentimento só se modificam através do sofrimento ou da exposição constante do sentimento a objetos ou situações capazes de produzir sua regeneração.

“As obras de arte não são apenas ambíguas encarnações de qualidades de sentimentos, mas formas de sabedoria, de um tipo que fala à sensibilidade, ao mesmo tempo em que convida a razão a se integrar ludicamente ao sentir.” (p. 151) Santaella traduz a ideia de Peirce sobre a estética e diz que ela está indissolúvelmente atada à ética e à lógica, o que significa dizer,

[...] que a estética e os objetos de arte, em que ela se materializa, lidam com sentimentos-guias, enquanto a lógica e seus produtos precípuos, que a ciência cria, funcionam como meios propícios para a efetivação desses sentimentos no mundo. A arte guia, enquanto a ciência fornece os meios para que a razoabilidade cresça em direção ao ideal, sempre futuro, sempre aberto. Não é senão como fruto dessa abertura e dessa futuridade que a arte é sábia sem saber. (p. 151)

Com sua noção de estética, Peirce quase satisfaz perfeitamente o sonho de Schiller<sup>31</sup> de unir razão e sentimento, ou seja, conciliar os rigores do pensamento às liberdades do espírito, integrar a ética e a estética na intenção do crescimento humano. O que caracteriza, então, o estético na dança é exatamente a integração entre a razão e a sensação, que iludindo com a aparência de seus códigos rígidos perfura imediatamente os poros fechados e como uma rajada de vento concentrada, irrompe num fluxo livre de semiose permanente. Nessa medida, o ícone torna-se como medula da linguagem artística e por razão dessa semelhança estrutural, a dança se revela como signo estético.

Uma vez que a dança se caracteriza como uma linguagem artística, a qual emerge sob o signo da invenção, ela só pode constituir-se se ancorada no ícone e, portanto, em estado primeiro. Assim, por se apresentar na instância da primeiridade, a dança é um rema, pois, como signo de possibilidade qualitativa, não afirma nada, apenas sugere possibilidades, enquanto, sob o ângulo da natureza do signo em si mesmo, ela se apresenta como polifuncional: é um sin-signo devido ao seu caráter inovador e criativo, mas, na sua materialidade, é um quali-signo, assim como é também um legi-signo, pois os aspectos da convencionalidade de seus códigos são levados em consideração. Semiose na mais perfeita harmonia instalada no instrumento, suporte e meio artístico: o corpo.

No próximo capítulo se fará uma explanação de como o corpo, *locus* perfeito e permanente de semiose sintetiza toda a arte da dança.

---

<sup>31</sup> Johann Cristoph Friedrich Schiller (1759-1805). Poeta e erudito alemão, conhecido na filosofia sobretudo por sua influente insistência na importância da estética. Schiller adotou o idealismo da escola alemã da época e desempenhou um papel importante ao associar o movimento literário do romantismo aos temas filosóficos do período. Schiller desenvolveu sua concepção de estética dentro de uma perspectiva geral da epistemologia que sublinha o modo como os diferentes temperamentos e caracteres das pessoas influenciam as suas interpretações do mundo. Dicionário Oxford de filosofia (1997, p.352).

## 4 O CORPO EM QUESTÃO

Não nos fadigamos de nos maravilhar com a  
idéia de que o corpo humano tornou-se possível.

Nietzsche

O corpo é a primeira forma de visibilidade humana. Com fronteira definida, experimentam-se fenomenologicamente seus estados a cada dia, seja por meio da dor ou do prazer. Sua presença aguda invade lugares, exige compreensão, determina funcionamentos sociais, cria disciplinamentos. Palco de sonhos, de desejos, de frustrações, de tiranias e de redenção, o corpo se desvela e se revela em uma materialidade polissêmica, tornando-se um nó de múltiplos investimentos e inquietações. Desta forma, seus múltiplos sentidos pedem, assim, múltiplos olhares, teorias, interação de saberes, para que dele se fale. Mesmo se restringindo ao estudo do corpo humano, são incontáveis os caminhos e numerosas as formas de abordagem: da medicina à arte, passando pela antropologia e pela moda, da psicologia até a engenharia genética, há sempre novas maneiras de conhecer o corpo, assim como possibilidades inéditas de estranhá-lo.

O corpo de um indivíduo é o suporte de sua identidade e, ao mesmo tempo em que ele pode manifestar particularidades de sua subjetividade e de sua fisionomia, pode escondê-las ou transformá-las. Sua visibilidade concreta acompanha todo ser humano, do nascimento à sua morte. Essa certeza, contudo, o faz finito e sujeito a transformações – nem sempre desejáveis ou previsíveis. Ao longo dos anos, suas formas, seu peso, seu funcionamento, seus ritmos, seus hábitos, assim como os conceitos sobre si mesmo, foram sendo remodelados.

O corpo já foi visto, pelo pensamento ocidental, inseparável do cosmo; não autônomo, pois era dependente da moral e da natureza. Do corpo poroso, passou-se ao corpo regrado segundo a moral cristã e, por ela, considerado pecador e inferior, tornando-se um campo para a expiação de seus crimes e para libertá-lo de seus erros, foi submetido a torturas físicas e psicológicas. Para tal, toda uma tecnologia de punição foi desenvolvida – ao que parece até hoje em desenvolvimento. Separado de sua alma pelo cartesianismo, o corpo transforma-se em um fantasma, inimigo do sujeito. Estabeleceu-se a primazia da razão sobre as sensações e percepções. Esse pensamento atravessou séculos e nos últimos cinquenta anos os seres humanos vêm tentando libertar seus corpos de antigos vínculos não apenas religiosos, geográficos, temporais e morais, mas, também, genéticos.

Um corpo é sempre biocultural, tanto em seu nível genético quanto em sua expressão oral e gestual como também em seu aspecto psicológico, como diz Marcel Mauss (2003, p. 405): “É o tríplice ponto de vista, o do ‘homem total’, que é necessário.” Anteriormente visto somente como suporte, o corpo, atualmente, parece ser entendido como um conjunto que reúne pensamento e percepções, carne e abstrações, de maneira não dicotômica, mas una, inserido em um contexto cultural. O corpo – espaço tanto biológico como simbólico – intérprete e executor de infindáveis virtualidades, inesgotável fonte de desassossego e de prazeres, não cessa de inquietar. Assim, os mais radicais questionamentos foram abordados pelas artes e pelas ciências, também pela filosofia e pela psicanálise.

Verdadeiro arquivo vivo, seu caráter mutável em constante transição tanto responde às mudanças como as produz, refletindo-as em um mundo com fluxos, movimentos e conexões cada vez mais intensos. De acordo com Santaella (2004, p. 66-67) em *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*,

[...] esse estado de coisas resultou, sobretudo, da aceleração das descobertas científicas e tecnológicas que vem afetando profundamente nossas habilidades para observar, transformar e manipular as funções corporais e nossos conceitos do corpo. Pesquisas em campos como a farmacologia, fisiologia cerebral, tecnologia reprodutiva, doenças próteses e a biônica levantam questões psíquicas e culturais que vão muito além dos limites meramente técnicos. As distinções entre masculino/feminino, vivo/morto, corpo/descorporificação, eu/outro, autônomo/controlado, orgânico/inorgânico estão sendo crescentemente erodidas. [...] Enfim, o corpo foi se tornando um foco de indagações e contestações para qual converge grande parte dos discursos culturais. Longe de estar à margem desses discursos, a arte, ao contrário, é a esfera da cultura que toma a dianteira fazendo emergir complexidades até então insuspeitadas que as teorias e críticas das artes buscam deslindar.

Mais a frente, Santaella (p. 67) explica que as mutações pelas quais o corpo vem passando produzem inquietações que se incorporam ao imaginário cultural, mesmo não sendo imediatamente percebidas ou conscientemente apreendidas, elas já estão lá, no âmago da cultura, e o que os artistas fazem é “dar forma a interrogações humanas que as outras linguagens da cultura ainda não puderam claramente explicar.”

Na dança, o corpo é expressão de si mesmo, é intérprete e signo. É ele que dá forma às inquietações humanas, é o espaço e reflexo de cultura, *lócus* de relações sociais e quando está em cena, atuando, obedece a um conjunto de rituais. Ele mesmo sofre transformações para se tornar um instrumento a serviço da arte.

No entanto, antes de ser entendido como recurso e fonte de conhecimento, o corpo foi durante muito tempo abandonado, não só pela religião, mas também pela ciência. A seguir, serão mostrados diferentes olhares sobre o corpo, considerando que as mudanças provocadas na cultura, se refletem no mesmo, assim como suas transformações são refletidas na cultura e, conseqüentemente, na dança.

#### 4.1 O corpo da mídia

Enquanto ele bebe, seduzido pela imagem de sua beleza, deixa-se tomar por um reflexo sem consciência.

Edwige Regenwetter

O corpo, forjado pela matéria da qual é feito o mundo, revela-se como espaço de toda a imposição de limites sociais e psicológicos que são dados à sua conduta. Durante o século XX, a propaganda e o marketing desenvolveram uma magnífica tecnologia para poder agir sobre as relações pessoais e produtos no que diz respeito à imagem do eu, especialmente sobre a sua aparência. “São, de fato”, segundo Santaella (2004, p. 126), “as representações nas mídias e publicidade que têm o mais profundo efeito sobre as experiências do corpo”. As imagens do corpo veiculadas pelas mídias de massa traçam um plano perfeito e idealizado do ser. Tais imagens “surgem assim como uma espécie de economia psíquica de auto-estima e de reforço do poder pessoal.” (p. 126) A fixação no e pelo corpo apresenta-se como ato necessário, como posse de algo imaculadamente possível, não importando muito as condições para a realização de sua conquista, o que importa é o “corpo forte, belo, jovem, veloz, preciso, perfeito, inacreditavelmente perfeito.” (p. 127). O culto ao corpo tornou-se a ordem do dia – ou melhor, de um dia, pois no outro, novos aparatos estão à disposição no mercado – desenvolvendo-se, desta forma, a cultura do narcisismo. Segundo Castro (2003, p. 15 *apud* SANTAELLA, 2004, p. 127) o culto ao corpo é um “tipo de relação dos indivíduos com seus corpos que tem como preocupação básica seu modelamento a fim de aproximá-lo o mais possível do padrão de beleza estabelecido”. Soares (2006, p. 120) em *Corpo e história* comenta que

A subjetividade humana que implica mergulho e reflexão, compreensão de desejos e sonhos reduz-se à intimidade narcísica de centímetros de bíceps, cinturas, coxas, nádegas, de pedaços de corpo que são transformados com astúcia e perseverança com o *auxílio* não apenas dos exercícios físicos mas, também de todo um mercado que existe em função da norma a ser alcançada.

O mercado da beleza, da boa forma, da juventude, coloca à disposição de seus consumidores uma infinidade de próteses químicas – aminoácidos, vitaminas, alimentos dietéticos, energéticos, medicamentos para melhorar a memória, suprimir a ansiedade, o estresse, etc. – como tantas outras próteses de silicone, cerâmica, porcelana, titânio, etc., como também cirurgias plásticas. Tais próteses acrescentam e ou retiram coisas do corpo para que ele alcance a forma desejada ou para que possa se adequar à norma, mesmo que isso signifique consumir principalmente a si mesmo. Qual seria o limite, uma vez que tudo no corpo e do corpo está comercializado? Parece que hoje, o corpo encontra-se, também, na fronteira do capital. Sant’Anna em seu artigo *Corpo, a próxima fronteira do capital*, (Folha de São Paulo, 16 mar.1997 *apud* SOARES, 2006, p. 126) chama a atenção quando diz que “o interesse econômico que o corpo desperta deveria servir para esclarecer à sociedade quais são os grupos que ganham e os que perdem com a transformação das diversas partes do humano em equivalentes gerais de riqueza”. Pode-se compreender que o corpo é visto como um reservatório de “produtos caros”, função que se associa à de sua exibição: exibir-se no campo esportivo, nas passarelas da moda, nas academias de ginástica, nas casas noturnas ou como “cardápios humanos” que são oferecidos no rentável comércio sexual.

Tem-se a impressão de que parte da população, ao apropriar-se das conquistas estéticas e dos rendimentos corporais, o faz de maneira quase ingênua, ao crer na promessa sempre implícita, de conquista de uma juventude eterna, de um corpo esbelto e belo, de uma superperformance atlética, sexual, etc.. Sant’Anna (*apud* SOARES, 2006, p. 127-128) acredita que isso se deve à banalização proporcionada pela publicidade.

A vulgarização dessa tendência floresce na publicidade, seduzida pelo apelo ao “bio”, e na megaindústria alimentar-terapêutica, que facilmente se agrega às indústrias do lazer e do bem-estar. Como se fosse possível dizer: a vida está na moda! Entretanto, parece que ainda estamos longe de dar lugar a sentimentos tão gerais e enfáticos quando se trata de defender o direito à informação de toda a população sobre as possibilidades de vida e também de morte, geradas no cotidiano de laboratórios, indústrias e no domínio da pesquisa científica.

Assim, os aspectos que estruturam a cultura do corpo são: de um lado as mídias, que têm a incumbência de sustentar a temática, estando sempre presente na vida diária dos consumidores, informando as últimas novidades e descobertas tecnológicas e científicas, ditando sempre novas tendências, novos padrões de beleza e comportamento; por outro a indústria da beleza, que deve garantir assíduos comportamentos de consumir objetos e produtos desenvolvidos para tal sem os quais ela não poderá existir.

A imagem do corpo está espalhada por todos os cantos: nas revistas, nos *outdoors*, nos programas e comerciais de TV, no cinema, enfim, nos mais diversos meios de comunicação de massa – sempre vigilantes – de força subliminar tal que, mesmo sabendo-se de seu poder, os mais conscientes não escapam de sua influência inconsciente. Viria daí a tamanha insatisfação com o próprio corpo? Santaella (2004, p. 130) diz que

Fica difícil abdicar da retórica da beleza e da estética funcional que refletem na disciplina feroz a que o corpo é submetido. Por traz dessa disciplina, entretanto, oculta-se aquilo que lhe dá a força de sua persistência: o processo mediante o qual as pessoas se submetem ao ideal narcísico e o processo por meio do qual a sociedade prescreve que se conforme com isso, não lhes deixando alternativa a não ser amar a si mesmas, investir em si mesmas de acordo com as regras que lhe são impostas pela sociedade.

Em *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*, Suely Rolnik (2007) compõe uma concepção do desejo sob dois aspectos: como processo de produção e como dimensão do poder. Nesse último analisa o modo de produção do desejo na sociedade industrial e de mídia, a qual encara o desejo como “falta”. A autora lembra que a “estratégia do desejo mais comum nessa sociedade consiste em não se encarar a condição de finito ilimitado” (p. 183), para alucinar o privilégio da eternidade da completude, ou seja, imaginar que existe um ou alguns lugares essenciais e infinitos (eterna juventude, seja sempre saudável e belo, assim será feliz). Para se “chegar lá (‘lá’ é esse lugar estável e pleno)”, os caminhos/ “movimentos” limitam-se a um ou vários “programas” com início, meio e fim ou a uma hierarquia na qual o que prevalece é o “privilégio”. “Mania de insistir na eternidade do eu e no seu poder de soberania” (p. 185). Rolnik nomeia essa mania, em suas mais variadas manifestações de “narcisismo”. Os narcisistas também são conhecidos como “yuppies”. Eles insistem na unidade intrínseca de um sujeito, mesmo que múltiplo e fragmentado por não acolher novos afetos.

Essa autora acredita que o processo de desterritorialização intensa desencadeia na maioria das pessoas desorientação e desconcertos, isto é, vivem em estado de fragilidade permanente. Ela denomina esse sintoma de processo de fragilização em espiral ascendente e explica que

[...] quanto maior a desorientação, maior vulnerabilidade a se deixar capturar pelo amparo que as centrais de distribuição de sentido e valor oferecem, investindo-as de um *suposto saber*. E quanto mais isso acontece, mais se agrava, necessariamente, a perda de sensibilidade ao corpo vibrátil: ele vai sendo mais e mais desconsiderado. Por sua vez, mais enfraquecida fica a potência de criação do desejo, mais intimidado e amortecido o gesto criador. Mais se acentua a desorientação. E quanto maior a desorientação [...] (ROLNICK, 2007, p. 101).

O processo de desterritorialização gera a “carência” nas pessoas, as quais vivem a angústia provocada por ela como falta. Quando isso acontece, as pessoas buscam suprir essa sensação investindo nas linguagens que as mídias prestigiam, na tentativa de se conseguir as matérias que melhor expressem ou as mais cotadas no mercado para reconstruírem seus territórios. Na verdade, segundo Rolnik (2007), o que elas pretendem com isso é “se apropriar do poder de certas imagens para reassegurar-se em seu território narcísico abalado.” (p. 104)

A mídia assume o papel de “especuladora de sentidos e valores”: é ela que determina, com absoluta exclusividade, quais os sentidos mais rentáveis através de seleção das imagens que opera. “Cria-se, em sua prática e em seu discurso, a miragem de um oásis de felicidade e *glamour* no árido deserto da sociedade midiática”, intensificando a sensação de carência. Esse modo de produção “funciona na base da incitação do desejo”, não no sentido de acolher o invisível (primeiro movimento do desejo, ou seja, intensidades no próprio momento em que surgem), mas para “entulhar tudo de imagem até que o gesto criador fique soterrado e não possa mais se lançar.” (p. 107) Assim, o que caracteriza esse modo de produção do desejo são a incitação da força de desejo e a esterilização de sua potência criadora.

Se os sinais de dominação e exploração estão tão evidentes, por que as pessoas aceitam investir seus afetos em direções tão opostas à expansão da vida? Por que razão as verdadeiras imagens foram substituídas pela “verdadeira” imagem simulada? Rolnick (p. 105-106) justifica que quanto mais histéricas as pessoas ficam, mais perversa a mídia se apresenta e vice-versa, isto é, quanto mais enfeitiçadas, “mais elas se convertem em vítimas, cúmplices de sua própria captura.” A audácia dos meios massivos de comunicação é tanta que provoca um alto grau de ansiedade nas pessoas e essa ansiedade (falta) acaba alimentando o

funcionamento perverso desses mesmos meios. Volta-se ao processo de fragilização em espiral ascendente. Nesse sentido, Rolnick (p. 184) concorda com Santaella quando diz que são as pessoas, por conta do seu investimento de desejo, que atualizam a mídia, dando a ela o poder de centralizar os sentidos e os valores

O problema não está na mídia em si, mas no poder centralizador de sentido que nós mesmos lhe atribuímos, para que ela nos ampare em nossa desorientação, de modo a preencher nossa suposta carência e facilitar o trabalho de nossa consciência. [...] O privilégio continua sendo, mais do que nunca, a virtude suprema; a fé cega no infinito continua firme: do paraíso perdido da família disparamos rumo à terra prometida do sucesso.

A imagem da mulher é, certamente, a mais explorada por exercer um fascínio erótico, ou seja, de mulher-objeto que se separa de seu corpo vivo, tridimensional, para se converter em um corpo bidimensional a serviço do mercado de signos. Signos que se distanciam cada vez mais de seus objetos e que são perseguidos pelos mesmos. Míriam Cristina Carlos Silva em seu livro *Comunicação e cultura antropofágicas: mídia, corpo e paisagem na erótico-poesia oswaldiana* (2007, p. 80) questiona o corpo erótico apresentado pelos meios massivos:

O corpo está em todos os cantos, em todos os meios, agora, de massa – a massa que Oswald pôde imaginar, mas jamais dimensionar com precisão em sua quantidade e forma e que, ainda, até agora, ao que parece, não digeriu o seu “biscoito-fino” – e ao mesmo tempo anula-se, transforma-se em signo cada vez mais distante de seu objeto. A superabundância de corpos-imagens que nos cercam cria nova espécie de fragmentação, a transformação do tridimensional em bidimensional, a da criação de máscaras, o inexpressivo que redundava com insistência e já não traz nenhuma mensagem.

Silva comenta que são corpos produzidos essencialmente pela e para a visão, principalmente os exibidos pela TV: “trata-se, exclusivamente, do corpo da exclusão”, porque as imagens encenadas por tais meios – vídeoclips, publicidades, revistas, etc. – além de destituir o sentido das aparências dos que não se enquadram em seus moldes, excluem todos aqueles que ficam à margem de seu glorioso exibicionismo. “Trata-se de um corpo fechado”. Fechado em sua padronização, em seu idealismo, coberto por uma transparente camada de verniz, que nada mostra além de uma simulação. A imagem narcísica não se abre à alteridade,

pois o outro pode ser uma barca furada ou pode estar contaminado com o vírus da breiguice. Tal imagem deve ser sempre *in*, sempre por dentro e, se possível, por cima.

Os corpos homogeneizados se repetem: o mesmo olhar, as mesmas poses, a mesma abertura de sorriso. Teatro de um único e mesmo texto, que não traz outro significado senão mecanismos de escravização – exibi-lo para melhor domá-lo. Ao transformar os corpos em imagem e elevá-las ao *status* de símbolo de adoração e de ideais de transformação, continua-se o processo de dominação, agora, de maneira mais terrível, pois se trata da dominação do simulacro, termo aqui usado no sentido de falsidade, de fingimento, de imitação. Mas ao que parece, isso não importa muito, o importante é exibi-la à exaustão. No entanto, o corpo da mídia, deserto de sentido, é apenas reproduzidor de significados estáveis, não atualiza o velho para renová-lo e desta forma, “perde em criatividade”, pois nada cria de novo. A mídia apenas atualiza exaustivamente a simulação de potência. Para Pierre Levy, em seu livro *O que é virtual?* (2001), a virtualidade se apresenta como movimento de tornar-se outro: processo de acolhimento da alteridade. Para ele, o virtual não se opõe ao real, mas ao atual, sendo que virtual e atual são simplesmente duas formas diferentes de ser, e que mantém pouca relação com o falso, com a ilusão ou com o imaginário. Ao contrário, é uma forma fecunda e poderosa que estimula os processos criativos, abre devires, excita os sentidos sob a monótona presença física imediata. Virtual significa força e é o que existe em potência e tende a atualizar-se. O virtual implica invenção e atualização, para Levy (2001, p. 16-17)

[...] é criação, invenção de uma forma a partir de uma configuração dinâmica de forças e finalidades. Acontece então algo mais que a dotação de realidade a um possível ou que uma escolha entre um conjunto predeterminado. Uma produção de qualidades novas, uma transformação das idéias, um verdadeiro devir que alimenta de volta o virtual.

A constante novidade que a mídia sugere é falsa, pois nada mais é que a repetição de um padrão inatingível. Segundo Camargo e Hoff (2002, p. 74-75 *apud* SILVA, 2007, p. 85),

A mídia é capaz de imprimir ao cotidiano e aos produtos um dinamismo e uma novidade que, de fato, não existem. *Há sempre alguma modificação aparente que não altera substancialmente nem a realidade, nem o produto;* é o que acontece também com o modelo de erótico midiático. Trata-se do rito sem mito, de fazer a adoração do vazio, um fenômeno do mundo contemporâneo, econômico e midiático por excelência, em que se perde a relação com a origem, a essência causal do fenômeno, ou seja, quando ocorre a valorização de algo que se distancia de sua razão de ser, do porquê de seu acontecimento primeiro.

O corpo, refém da mídia, aquele que foi trocado por imagens, está sufocado pela visão que o anestesia, que o adormece, que o mata. Restará, ainda, algum corpo real? Liberto dos limites e regras que lhe são impostos de fora para dentro? Haveria um corpo livre e pleno, em busca de seus desejos próprios, não regulados pelo mercado de consumo? Seria possível um corpo transpassado por sensações ou permeado por um olhar distribuidor de sensações, que na pele e na mente, não destroem a individualidade? Teria a arte força suficiente para neutralizar a síndrome da carência e captura instituída pelo império das imagens massivas transformando o corpo não mais em fantasma da alma, mas em fantasma de si próprio?

## 4.2 O corpo da arte

Vede este corpo, que salta como a chama sucede à chama, vede como pisa e esmaga o que é verdadeiro! Como destrói o próprio lugar onde está, e como se embriaga do excesso de suas mudanças.

Paul Valery.

Muito diferente dos fantasmas que emergem da força do recalque do corpo (desde Descartes) ou da falta de conteúdo (aqueles criados pela mídia), Bachelard (2001), em seu devaneio filosófico, acredita que os fantasmas que se formam no devaneio dos artistas são os intercessores que ensinam a habitar a fronteira sensibilizada do real e do imaginário. Sua força centra-se no poético, como afirma esse autor,

Esses fantasmas do devaneio são conduzidos por uma força *poética*. Essa força poética anima todos os sentidos; o devaneio torna-se polissensorial. Da página poética recebemos uma renovação da alegria de perceber, uma sutileza de todos os sentidos – sutileza que traz o privilégio da percepção de um sentido para o outro, numa espécie de correspondência baudelariana alertada. Correspondências que têm a propriedade de despertar, e não mais de entorpecer. (p. 156)

O poético possibilita um espaço que une a intimidade do ser que sonha à intimidade dos seres sonhados por ele. O sonho ou devaneio poético a que Bachelard se refere, pode ser compreendido como a imaginação, a criação ou o “cogito” do poeta/artista. No entanto o

“cogito” do devaneio não deve ser confundido com o cogito cartesiano (*cogito ergo sum*) que se divide na dialética do sujeito e do objeto. O “cogito” do artista não articula o pensamento sob o modelo da objetividade, não espera, não erra, pois se liga imediatamente ao seu objeto, à sua imagem. As imagens poéticas são imediatas e vivem seu primeiro interesse, qual seja: “O sujeito do devaneio pasma-se de receber imagens, fica pasmado, encantado, desperto” (p. 147). Seu ser está ligado à imagem e é, a seu tempo, o ser da imagem, como são as imagens da dança, que oferecem e provocam admiração, ou melhor, despertam qualidades que são admiráveis, isto é, qualidades estéticas.

Embrenhar-se nos estados estéticos torna possível a aproximação do ser fragmentado, generalizado, dominado pelo simulacro ao ser total, ou absoluto, daquele que se deixa penetrar pelas imagens cósmicas. Tais imagens exprimem “o todo do Todo”, ou seja, contêm o universo por um de seus signos. Ao compartilhar as imagens criadas pelo sonhador/artista, o ser humano sonha com seus sonhos, participa do mundo criado por ele, colocando-o em contato com a profundidade de seu ser, desperta e educa seu espírito para uma consciência sensível, na qual a razão e os sentidos se fundem para a experiência no todo; diferentemente da vida ativa, isto é, da vida superficial, que é “fragmentadora fora de nós e em nós. Ela nos atira para fora de todas as coisas. Então, estamos sempre *fora*. Sempre em face das coisas, em face do mundo, em face dos homens de humanidade variegada.” (p. 156) Assim, Bachelard (2001, p. 167) sugere que

Uma única imagem invade todo o universo. Difunde por todo o universo a felicidade que sentimos ao habitar no próprio mundo dessa imagem. O sonhador, em seu devaneio sem limite nem reserva, se entrega de corpo e alma à imagem que acaba de encantá-lo. O sonhador está num mundo, disso ele não poderia duvidar. Uma única imagem cósmica lhe proporciona uma unidade de devaneio, uma unidade de mundo. Outras imagens nascem da imagem primeira, reúnem-se, embelezam-se mutuamente. As imagens nunca se contradizem, o sonhador do mundo não conhece a divisão do seu ser.

Por isso, a imaginação do artista, materializada nas imagens da arte, coloca o ser humano em contato com o cosmo, sentindo-se universo. Ao tornar a criação artística conhecimento e penetrar no fundo dessa criação, ele reencontra o natural, “um devaneio de primeiro cosmos e de primeiro sonhador”, mas com a razão desperta que é parte essencial na formação do total, do ideal, isto é, a mais elevada e ardente aspiração: a liberdade.

Fazendo um paralelo com as ideias de Jorge Anthonio e Silva (2003) expostas em seu livro *O fragmento e a síntese*, pode-se perceber a importância da educação estética na

formação do autoconhecimento do ser humano. Silva faz uma análise da obra de Friedrich von Schiller intitulada *A educação estética do homem*, que busca o bem moral, isto é, a ética, pela educação estética. Comenta que tal formação será conquistada não pela “mera imitação” ou pelo “saber puro”, mas pela constante “transformação do homem real em sujeito ideal feito de subjetividade, sentido e razão”. *A educação estética do homem* apropria-se da dialética: matéria/espírito, vida sensível/forma, necessidade física/predisposição moral, natureza/razão para buscar aquilo que se espera permanente na vida humana: a liberdade. Liberdade que se oferece como arte, vital na formação de toda humanidade. A arte seria, então, o exercício de uma liberdade educadora, pois,

[...] é um constructo, no qual as forças do espírito que generaliza harmonizam-se com os sentidos que fragmentam para a edificação para a edificação de uma totalidade na qual funda-se o verdadeiro destino da humanidade: o apaziguamento de conflitos pela autonomia de um ser que se apropria chamar absoluto. Em sendo a arte representação, o princípio da formulação de belas aparências eleva a razão ao seu mais glorificante estágio de humanidade, fazendo aquela co-natural com sensibilidade, eliminando a cisão entre o homem do saber abstrato e o da experiência de se estar no mundo. O ser torna-se cosmo, sente-se universo e age moralmente movido pela justeza de saber-se posto como um fragmento vital na composição de uma síntese ideal, que a todos aperfeiçoa, porque feita de vontade e pelo saber-se um constante devir que busca a perfeição. (2003, p. xix)

Ao contrário do hedonismo proclamado pela mídia de massa, o defendido por Schiller, na voz de Silva busca “o bem moral pela via da beleza que educa, cria, re-cria e aprimora na eticidade”. Da mesma forma, pode-se dizer sobre os estados estéticos da publicidade e da arte: enquanto o primeiro cria para atender e manter o controle do mercado, independente de uma ética, o segundo está em constante aprimoramento da vontade própria para chegar a um conhecimento mais elevado, estimulado pela sensibilidade que o faz agir eticamente. Silva (p. xx) diz que o estado estético é um ato de volição e explica que a essência do homem estético se assemelha à da arte porque

[...] nesta encontra uma totalidade pura, pronta para ser decodificada e refeita, porque é livre em sua autodeterminação. O homem estético sabe que no verdadeiro objeto artístico vive a independência da auto-significação, de poder ser ressignificado fora da limitação do espaço-temporalidade. Essa liberdade na aparência determina a relação entre o sujeito e o objeto de seu conhecimento, através de uma contemplação evolutivamente inteligente.

Ao participar do fato artístico, o ser cria significações e reconstrói o conhecimento de si e do mundo, apresentando-se eticamente. Seria o mesmo que dizer que o caminho da ética deveria ser traçado pela educação estética. Silva (2003, p. xx-xxi) em sua reflexão sobre as cartas de Schiller, esplendidamente expõe suas ideias para a construção de uma nova humanidade, qual seja:

A beleza da verdadeira arte muda o estado das coisas para o homem ao produzir ressonâncias que atingem transformadoramente o conhecimento sensível, estabelecendo inter-relações reconstrutoras da representação em relação intrínseca com o real ou o imaginado. As representações tornam-se conhecimento perene da realidade e do imaginado uma vez que se fazem arquitetura do ser contingente que pretende a afirmação do absoluto em si. Bela ou não, a arte pode gerar efeitos simbólicos, quando não físicos, e adulterar a repetência das coisas – como o estilo – invocando o beneplácito dos deuses e aversão justificável pelo terrorífico que só a razão pode justificar. Belo ou magnífico, o fato artístico, para Schiller (e como o tinha o idealismo alemão), pode lançar as bases de uma nova humanidade que se inicia na orientação positiva de cada um para aperfeiçoar-se.

A perfeição aqui defendida não é aquela que a mídia impõe, dita ou que uma minoria controla. Inversamente, é aquela produzida em liberdade sob a certeza da autonomia de um ser que não se deixa reduzir pela razão, especialmente a razão que apenas consome, mas que faz dela harmonia com a natureza sensível, tornando-o “o ser da compaixão que faz engrandecer”. Habitar o mundo da arte ensina a todos os seres possibilidades de engrandecimento nesse universo que é o de todos. O processo da liberdade, então, busca caminhos para existências singulares, não serializados, em que os corpos podem voltar a agir com autonomia.

Em uma dança artística, o ser da imagem estética, isto é, o corpo poético do bailarino transforma-se para tornar-se agente transformador – como em uma via de mão dupla infinita. Ao criar e despertar a afetividade, seja pela intensidade cênica ou pela verdade de gestos e movimentos, o espectador, imerso no mundo poético, recria a maneira pela qual entende o mundo, impulsionando novos modos de subjetivação. Tomado pela emoção, os objetos à sua volta ganham novo sentido, abrindo-se para o devaneio poético, para o estado segundo, o qual Morin (1999) sugere. Essa é uma abertura para um mundo belo, para mundos belos, que educa o espírito. Bachelard (2001, p. 13) recomenda que

A quem deseja devanear bem, devemos dizer: comece por ser feliz. Então o devaneio percorre o seu verdadeiro destino: tornar-se devaneio poético: tudo, por ele e nele, se torna belo. Se o sonhador tivesse “a técnica”, com seu devaneio faria uma obra. E essa obra seria grandiosa, porque o mundo sonhado é automaticamente grandioso.

Entrar em contato com um corpo poético é resgatar o poético que existe em cada ser. E o que seria o estado poético? Para Paul Valéry (1996), na apresentação de Marcelo Coelho, o estado poético está associado a uma “sensação de universo”, ou seja, a sensação de que as coisas e as próprias sensações estão ligadas umas as outras. Elas não se extinguem na pura percepção nem se limitam a meros conceitos ou a palavras que as denotam. A poesia (assim como outras formas de arte) transforma ou faz oscilar uma simples linguagem denotativa em

[...] uma força capaz de superar seu caráter instrumental e transitivo, para criar harmonias sonoras e espessuras encantatórias, como se, por passe de mágica, a forma de um verso e o jogo de suas vogais e consoantes ganhasse a materialidade, a força edênica de ser uma “coisa”. Não mais um sinal neutro da coisa que designa, mas a coisa ela mesma, a realidade palpável, o sabor, o contorno, o cristal e a carne de nossas percepções. (1996, p. 12)

No diálogo *A Alma e a dança*, Paul Valéry (1996) apresenta três personagens que se regalam ao ver a bailarina Athiktê em cena: Fedro a vê como metáfora do amor (espírito), Erixímaco, o médico, a vê como puro exercício do corpo (razão) e Sócrates a vê na conciliação dos dois. Assim, ele descreve o estado estético na metáfora do corpo da bailarina, sob a voz da personagem Sócrates.

E o corpo, que é o que é, eis que não pode mais se conter na extensão! – Onde ficar? – Onde mudar? – Essa Unidade aspira ao papel do Todo. Quer representar a universalidade da alma! Quer remediar sua identidade pelo número de seus atos! Sendo coisa, explode em acontecimentos! – Exalta-se! – E como o pensamento excitado toca toda substância, vibra entre os tempos e os instantes, atravessa todas as diferenças; e como em nosso espírito se formam simetricamente as hipóteses, e como os possíveis se ordenam e se enunciam – esse corpo exercita-se em todas as suas partes, e se combina consigo mesmo, e dá forma depois de forma, e sai sem cessar de si! Ei-lo enfim nesse estado comparável ao da chama, em meio às trocas mais ativas... Não se pode mais falar de “movimento”... Não se distingue mais entre os atos e os seus membros... (1996, p. 59-60).

O corpo, apesar de todas as suas táticas, não é apenas um meio de aparência enganosa, como é apresentado pelos meios massivos de comunicação; é também território de fascínio, sedução, meio para pactos estéticos que celebram a criatividade, o prazer, a dor, o humor e o amor. Para tanto, o corpo em estado estético, como na dança cênica, também sofre alterações, seja através de técnicas específicas ou de meios tecnológicos, para torná-lo estético e significativo, pois como diz Bachelard, sem a técnica, não há obra (2001, p. 13). Se esse corpo, para significar e expressar-se poeticamente sofre alteração, não deve ser o corpo que se manifesta nas ações do dia-a-dia, no cotidiano. Então, pergunta-se, como pode ser compreendido esse corpo? Como se manifesta? Que transformações ocorrem? Se o corpo adquire significado por meio da experiência social e cultural, seja individual ou grupal, tornando-se discurso passível de infinitas leituras, o que se pretende a seguir é trazer uma visão social das técnicas corporais.

### **4.3 Uma visão social das técnicas corporais.**

A sociologia clássica privilegiou os estudos no enfoque econômico e de classes, em detrimento dos estudos do corpo. A antropologia, por sua vez, buscava investigar o grau de providências sociais e culturais necessárias à sobrevivência humana e sua reprodução. A maioria desses estudos procurava determinar a separação entre natureza e cultura, na busca por respostas que atendessem à pergunta: o que é o homem? Muitas respostas foram propostas, sendo que a mais importante centra-se na existência do tabu e na afirmação de que os comportamentos humanos são determinados por regras culturais. Partem daí todas as dicotomias: corpo/alma, instinto/intelecto, sexualidade/ civilização. Hoje, no entanto, a centralidade do corpo é discutida sob uma pluralidade de teorias que vão desde a reencarnação naturalista, passando por versões neo-iluministas ou por movimentos de libertação do corpo, seja como organismo (visão nietzschiana) ou como campo de forças (visão deleuziana). Discutido por Lipovetsky (1989) como corpo hedonista e narcísico no contexto da cultura de consumo; exposto e delatado por Foucault (2004) como corpo disciplinado por meio de estratégias de vigilância e de punição como forma de controle e poder; refletido por Featherstone (1995) e Canclini (1995) num viés neomarxista como corpo do consumo ou ameaçado de perder a corporalidade por simulacros na visão apocalíptica de Boudrillard (1991), o corpo continua sendo campo fértil para instigantes estudos.

Um dos primeiros teóricos a abordar o corpo em uma visão sociológica foi Marcel Mauss (1872-1950). Sua obra, fundamental para os estudos contemporâneos, inaugura uma atitude epistemológica interdisciplinar que trata dos fenômenos sociais a partir da noção de fato social total. Partindo da concepção de fato social de seu tio Émile Durkheim – o fato social tratado como “coisa”, objeto a ser estudado –, Mauss introduz no conceito o aspecto simbólico, ultrapassando os limites do positivismo. Esses fatos sociais são complexos, pois: “Neles, tudo se mistura, tudo se constitui a vida propriamente social das sociedades”. Mauss (2003, p. 187) em *Sociologia e antropologia* descreve o que compreende como fato social total:

Nesses fenômenos sociais “totais”, como nos propomos chamá-los, exprimem-se de uma só vez, as mais diversas instituições: religiosas, jurídicas e morais – essas sendo políticas e familiares ao mesmo tempo –; sem contar os fenômenos estéticos em que resultam esses fatos e fenômenos morfológicos que essas instituições manifestam.

Entre seus ensaios clássicos encontra-se o *Ensaio sobre a dádiva*, publicado em 1923-24. Nele, Mauss aborda a questão da troca e da reciprocidade como fundamentos da vida social. Dedicar-se, sobretudo, às implicações morais da troca, pois a considera “uma das rochas humanas sobre as quais estão erigidas nossas sociedades”. A troca, para Mauss, é uma relação que envolve três termos: dar, receber e retribuir. No processo da dádiva, obrigatoriamente se estabelece uma conduta moral, a qual Mauss acredita ser fator fundante da sociedade e de sua “civilidade”.

Em 1935 é publicado um texto sobre *As técnicas corporais*, ensaio que desperta interesse nesse estudo, pois as manifestações artísticas como a dança, o teatro, a pantomima, as performances, etc., que fundamentam seu trabalho no corpo, são apreendidas culturalmente e, portanto, refletem seu contexto social, isto é, participa do que Mauss chama de fato social total. Em sua discussão sobre as técnicas corporais, Mauss relaciona o fisiológico com o social e com o individual/grupal. Tinha especial interesse nos fatos sociais que exigem dos investigadores uma “tríplice consideração” ou uma tríplice visão do “homem total”, ou seja: o homem como uma unidade bio-psíquica-social. A inédita noção de “técnicas corporais” ampliou a compreensão de muitos gestos, movimentos e usos do corpo humano, retirando-os puramente do âmbito biológico, pois atuam ao mesmo tempo como “símbolos morais e intelectuais”, os “*habitus*” de uma sociedade que são apreendidos e aprovados pela tradição. No entanto, para esse autor, o *habitus* não designa os “hábitos metafísicos” ou a “memória

misteriosa”. Para Mauss, “esses ‘hábitos’ variam não simplesmente com os indivíduos e suas imitações, variam sobretudo com as sociedades, as educações, as conveniências e as modas, os prestígios.” (2003, p. 404)

Em uma tentativa de organizar os modos de agir: “atos tradicionais” e “ritos”, Mauss pensou tais ações como técnicas do corpo, entendendo-as como “as maneiras pelas quais os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo”. (p. 401). A maneira de se comer, andar, nadar ou mesmo as posições sexuais, o difícil equilíbrio na posição de cócoras, o escarro etc., são apreendidos culturalmente por meio do ensino técnico. Assim, fica clara a noção das atividades corporais não como atos individuais, mas como representação de uma sociedade. Cada sociedade tem seus hábitos próprios, isto quer dizer que cada cultura instrumentaliza o corpo ao seu modo. Tais técnicas são difundidas pela educação, ou seja, “atos bem sucedidos”. Desta forma, para Mauss (p. 407) a técnica é “ato tradicional eficaz”, que de certa forma não difere do ato mágico, religioso, simbólico; “não há técnica e não há transmissão se não houver tradição”.

As técnicas do corpo lidam, portanto, com o mais natural objeto técnico e ao mesmo tempo meio técnico do homem: o corpo. Antes de usar instrumentos materiais, necessariamente, deve-se aprender a usar o próprio corpo. Portanto, o corpo é a primeira coisa que um ser humano precisa aprender a controlar. Cada sociedade vai fornecer suas próprias formas de controle. As técnicas do corpo são estruturadas, montadas, agrupadas, na consciência de cada indivíduo e formam um sistema simbólico de ação e interpretação. São classificadas dentro de um sistema de ordem social, sendo, permitidas ou proibidas. Mauss parte de dois princípios para a classificação das várias técnicas corporais: a divisão por sexos e por idades. Desenvolve outra classificação que segue a “biografia normal de um indivíduo”, isto é, por fases do desenvolvimento humano: técnicas do nascimento e obstetrícia, da infância, da adolescência, da idade adulta. Dentre estas últimas – que incorporam as do sono, do repouso, da atividade ou do movimento, dos cuidados do corpo, do consumo e da reprodução – esse estudo interessa-se pelas técnicas do movimento, as quais o autor divide em: técnicas dos movimentos do corpo inteiro – rastejar, pisar, andar, correr e técnicas de repouso ativo, próprias do estético e dos jogos do corpo como dançar. Mauss considera esse tipo de técnica como profissional e complexa. Passa a relatar os movimentos de saltar, escalar, descer, nadar e completa com os movimentos de força: empurrar, puxar, levantar, lançar, arremessar e segurar. Nessa categoria encontram-se todas as habilidades manuais assim como a prestidigitação, a acrobacia, o atletismo, etc.. Sobre a dança, o autor concorda com a divisão feita por Curt Sachs em danças de repouso e danças de ação. No entanto, não concorda com a

repartição dessas danças em extrovertidas e introvertidas, as quais são relacionadas com o gênero. Como sociólogo, vê essas manifestações de maneira mais complexa e prefere compreender a dança como um “produto da civilização”, lembrando que as “coisas completamente naturais” são, na realidade, históricas e culturais. (p. 416-417)

O corpo que dança, seja em repouso ativo ou em ação, se vale de técnicas, isto é, sua adaptação para um determinado uso, ou seja, atingir uma finalidade pré-estabelecida, qual seja: o poético ou estados estéticos. Portanto, é um corpo educado para ser eficaz, sendo o corpo total que entra em ação (cena), pois segue e estabelece parâmetros culturais e sociais, integrando-se ao conceito de fato social total.

Nízia Villaça e Fred Góes (1998) em *Em nome do corpo*, no segundo capítulo *O corpo com-siderado*, fazem uma reflexão sobre como o corpo vem sendo tratado pela sociologia. Dizem que a sociologia não tem dado destaque a ele, apesar do trabalho de Boudieu, Goffman e das técnicas corporais de Mauss. Diante de uma pluralidade de visões, os autores seguem a proposta de uma teoria analítica do corpo defendida por Arthur Frank<sup>32</sup>.

Para Frank (*apud* VILLAÇA; GÓES, 1998, p. 43-44), mais do que necessidades abstratas da sociedade, o corpo é um problema para si mesmo, pois deriva seus próprios problemas dentro de um contexto social. Em sua teoria demonstra como os sistemas sociais são constituídos a partir das “tarefas do corpo”, o que permite entender como os corpos vivenciam tais tarefas conforme imposições de determinados sistemas, como por exemplo, a moda.

Esse autor postula que o corpo existe por meio de: a) discursos – relação de conhecimentos das possibilidades e dos limites do corpo, determinando normas de como compreendê-lo; b) instituições – conceito relacionado ao tempo e ao espaço, um lugar (existente ou não) onde se pode estar e que mantém uma relação de interdependência com os discursos, pois “eles as constituem e elas os modificam” e c) corporeidade – os corpos resultam de outros corpos: surgem na intersecção das instituições, dos discursos e da corporeidade. Em relação ao comportamento corporal, Frank qualifica quatro estilos que se entrecruzam: a) controle versus contingência – a previsibilidade do corpo por meio da adoção de disciplinas; b) desejo em oposição à falta – a consciência da falta justifica o desejo submisso à disciplina e ao controle, o qual faz reproduzir tal falta; c) relação com os outros – pode ser monádica ou diádica, sendo a segunda dividida em ação comunicativa ou de dominação do outro e d) relação consigo mesmo – associação ou dissociação do corpo com

---

<sup>32</sup> Arthur W. Frank é professor de sociologia na University of Calgary, Calgary, Alberta Canada T2N 1N4. Conferencista internacional em doenças, ética e discursos. Informações retiradas de [www.ucalgary.ca/~frank/](http://www.ucalgary.ca/~frank/).

sua corporeidade. Essas quatro relações se desdobram em: corpo disciplinado, corpo narcísico, corpo dominador e corpo comunicativo.

Segundo Arthur Frank (*apud* VILLAÇA; GÓES, 1998), o controle do corpo se dá por meio da “arregimentação”, justificada pelo medo de suas faltas e incertezas. A arregimentação ou disciplina traz um certo consolo, um alívio para os corpos que se sentem em falta. O corpo disciplinado deseja submeter-se ao regime disciplinar, prevenindo a total desintegração. Ele se reconhece na disciplina: o soldado se conhece em treinamento, assim como o bailarino. Para que a disciplina seja mantida o sentido da falta deve permanecer consciente. Um modo de se manter essa consciência é dispor um corpo disciplinado em alguma hierarquia (militar, monástica, acadêmica ou outra). Desta forma, a subordinação é ao mesmo tempo um instrumental contra a falta e um resultado da mesma.

O corpo disciplinado, em relação com outros corpos, ainda segundo Frank, é monádico, pois trabalha solitariamente, mesmo quando se exercita entre outros, como no caso das práticas de dança. Em relação consigo mesmo estaria em um processo de dissociação, pois o bailarino tolera as dores e as fadigas, porque seu corpo se tornará um instrumento artístico, reforçando a idéia de Frank (p. 47-48) de que “o corpo é formado não apenas pela corporeidade, mas também pelos discursos e pelas instituições que a transcendem e alienam.”

A propósito do corpo espelhado ou narcísico, Arthur Frank (p. 49) diz que, em relação com o outro, ele conserva-se monádico, como o disciplinado, mas com objetivos opostos. Enquanto o corpo disciplinado “se fecha na sua prática disciplinar, o narcísico se abre ao mundo exterior, mas seus objetivos estão ligados à sua autocontemplação.” Assim, o corpo disciplinado, pelo medo de sua própria contigência, deseja a superação da falta consciente e o narcísico produz constantemente desejos para não sentir a falta.

Ao abordar o corpo comunicativo, esse autor diz que mais do que uma realidade, ele é uma prática, pois se apresenta como um corpo em processo, como Villaça e Góes (p. 51) esclarecem:

Trata-se da emergência do corpo comunicativo nas práticas estéticas da dança e da performance e nas práticas dos cuidados médicos, ou seja, a relação entre o corpo doente e quem o atende. A qualidade essencial do corpo comunicativo é que ele é um corpo em processo. Nessa configuração, a contingência do corpo não é um problema, mas uma possibilidade.

Deve-se, no entanto, compreender o corpo poético como paradoxal, isto é, a coexistência de um corpo disciplinado com o corpo comunicativo. O corpo disciplinado, aquele que se transforma por meio da técnica – regime disciplinar que o torna monádico em relação aos outros e dissociado em relação a si mesmo –, torna-se necessário como instrumento para o corpo comunicativo – o que se manifesta durante a dança e que mantém relações opostas às do corpo disciplinado referentes aos outros ou consigo mesmo. Arthur Frank (*apud* VILLAÇA; GÓES, 1998, p. 51) esclarece que: “Quando a relação diádica com o outro se cruza com um desejo que está sendo produzido e com uma relação consigo mesmo não dissociada, ela não precisa mais ser de dominação e a contingência não responde a uma ameaça.” Cria-se, desta forma, uma dimensão intensiva, um território desterritorializado que vai além da disciplina, do controle ou das identificações narcísicas criando novas relações estéticas.

Villaça e Góes (p. 53), além de localizarem o corpo comunicativo na dança, também o identificam “no teatro, no circo, na música popular e clássica, na fala, no gesto e no silêncio, integrando, também, o espaço infantil da espontaneidade e criatividade, no universo dos deficientes auditivos, dos excluídos da norma, num projeto de comunicação total e performática com a platéia.” Esses autores apresentam o corpo comunicativo como “considerado”, pois: “Nessa dimensão, o corpo é com-siderado, ou seja, se integra no cosmos, faz parte do sideral, é corpo de cinco pontas numa estrela como desenhou Leonardo da Vinci.”

Ainda sobre a questão das técnicas que disciplinam o corpo, Michel Foucault desenvolveu um dos pensamentos mais férteis sobre as relações de poder e controle sobre ele. Em *Vigiar e punir* (2004), o autor defende que em toda e qualquer sociedade, o corpo está submetido a relações de poder que lhe impõem limitações, obrigações ou proibições. Por meio de várias estratégias, com múltiplas origens, o corpo está inserido em um campo político. Assim,

[...] as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais. Este investimento político do corpo está ligado, segundo relações complexas e recíprocas, à sua utilização econômica; é, numa boa proporção, como força de produção que o corpo é investido por relações de poder e de dominação; mas em compensação sua constituição como força de trabalho só é possível se ele está preso num sistema de sujeição (onde a necessidade é também um instrumento político cuidadosamente organizado, calculado e utilizado); o corpo só se torna útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso (FOUCAULT, 2004, p. 25-26).

Foucault (p. 24) argumenta sobre a importância de se organizar uma história dos castigos “com base nas idéias morais ou nas estruturas jurídicas” modernas. Os castigos sempre tiveram como objeto o corpo, com a intenção de controlar suas forças. A partir do final século XIII até meados do século XIX, percebem-se três dispositivos do poder de punir: o corpo que é supliciado (o regime dos suplícios), a alma que tem suas representações manipuladas (o regime das punições) e o corpo que é treinado (o regime disciplinador, que também contém traços do segundo regime). Para Foucault, se no século XVII, o poder era personificado no corpo do soberano, durante o século XIX, com a República e com a entrada do regime econômico, tal poder passou a ser inadequado ao capitalismo: o que importa, agora, é o corpo da sociedade, ou seja, a materialidade do poder é exercida sobre o corpo dos indivíduos. Com isso, o poder de punir foi se transformando na sociedade: de gerador da morte passa a se preocupar com a vida: o poder sobre a vida. Como esse autor (p. 15) escreveu: “os rituais modernos da execução capital dão testemunho desse duplo processo – supressão do espetáculo, anulação da dor” em busca de “uma execução que atinja a vida mais que o corpo.”

Toda essa política punitiva centrava o interesse em disciplinar inicialmente os corpos, depois os “espíritos”. O papel das disciplinas é fabricar “corpos submissos e exercitados”. Corpos “dóceis”. Segundo Foucault (p. 118), “é dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado.” As disciplinas permitem um minucioso controle para torná-lo dócil e produtivo. Ao mesmo tempo em que a disciplina aumenta a força do corpo (como utilidade econômica) a diminui (como utilidade política), tornando-o obediente: “ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma ‘aptidão’, uma ‘capacidade’ que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita.” (p. 119) Assim, a disciplina torna o corpo mais dócil e mais útil, e vice-versa. Nesse sentido, Foucault (p. 117-118) escreve que

Houve, durante a época clássica, uma descoberta do corpo como objeto e alvo de poder. Encontraríamos facilmente sinais dessa grande atenção dedicada então ao corpo - ao corpo que se manipula, se modela, se treina, que obedece, responde, se torna hábil ou cujas forças se multiplicam. O grande livro do Homem-máquina foi escrito simultaneamente em dois registros: no anátomo-metafísico, cujas primeiras páginas haviam sido escritas por Descartes e que os médicos, os filósofos continuaram; o outro, técnico-político, constituído por um conjunto de regulamentos militares, escolares, hospitalares e por processos empíricos e refletidos para controlar ou corrigir as operações do corpo. Dois registros bem distintos, pois tratava-se ora de submissão e utilização, ora de funcionamento e de explicação: corpo útil, corpo inteligível. E entretanto, de um ao outro, pontos de cruzamento.

Como exemplo de um corpo que “se manipula, se modela, se treina, que obedece, responde, se torna hábil ou cujas forças se multiplicam”, Foucault (p. 118) cita a formação do soldado, também um homem-máquina.

Segunda metade do século XVIII: o soldado tornou-se algo que se fabrica; de uma massa informe, de um corpo inapto, fez-se a máquina de que se precisa; corrigiram-se aos poucos as posturas; lentamente uma coação calculada percorre cada parte do corpo, se assenhoreia dele, dobra o conjunto, torna-o perpetuamente disponível, e se prolonga, em silêncio, no automatismo dos hábitos; em resumo, foi "expulso o camponês" e lhe foi dada a "fisionomia de soldado".

O treino ou disciplinamento militar tratava não só de cuidar da massa bruta – corpo, mas de trabalhar cada detalhe ou cada parte individualmente exaustivamente. Trata-se de mantê-lo ao nível mesmo da mecânica — movimentos, gestos atitude, rapidez: poder infinitesimal sobre o corpo ativo. Da mesma forma que o soldado tem seu corpo manipulado, modelado, treinado, obediente, com habilidades e forças ampliadas pelas técnicas disciplinares, também o do bailarino, do acrobata, do atleta ou qualquer outro que apresenta desenvolvido grau performático, devem sujeitar seu corpo ao mesmo método ou técnicas de disciplinas.

Tais técnicas submetem o corpo a um determinado tempo e espaço específicos. Para esse filósofo “um corpo disciplinado é a base de um gesto eficiente.” (p. 130) Nesse sentido argumenta que

[...] o controle disciplinar não consiste simplesmente em ensinar ou impor uma série de gestos definidos; impõe a melhor relação entre um gesto e a atitude global do corpo, que é sua condição de eficácia e de rapidez. No bom emprego do corpo, que permite um bom emprego do tempo, nada deve ficar ocioso ou inútil: tudo deve ser chamado a formar o suporte do ato requerido. Um corpo bem disciplinado forma o contexto de realização do mínimo gesto. Uma boa caligrafia, por exemplo, supõe uma ginástica – uma rotina cujo rigoroso código abrange o corpo por inteiro, da ponta do pé à extremidade do indicador (FOUCAULT, 2004, p. 129-130)

Quanto ao espaço, Foucault (p. 123) esclarece que “a disciplina organiza um espaço analítico”. Os lugares específicos para se aplicar a disciplina demarcam não só a “necessidade de vigiar, de romper as comunicações perigosas, mas também de criar um espaço útil”. Esse autor descreve os lugares de disciplinamento desta forma:

Cada indivíduo no seu lugar; e em cada lugar, um indivíduo. Evitar as distribuições por grupos; decompor as implantações coletivas; analisar as pluralidades confusas, maciças ou fugidias. O espaço disciplinar tende a se dividir em tantas parcelas quanto corpos ou elementos há a repartir. É preciso anular os efeitos das repartições indecisas, o desaparecimento descontrolado dos indivíduos, sua circulação difusa, sua coagulação inutilizável e perigosa; tática de antideserção, de antivadiagem, de antiaglomeração. Importa estabelecer as presenças e as ausências, saber onde e como encontrar os indivíduos, instaurar as comunicações úteis, interromper as outras, poder a cada instante vigiar o comportamento de cada um, apreciá-lo, sancioná-lo, medir as qualidades ou os méritos. (p. 123-124)

Pode-se comparar o espaço disciplinar descrito por Foucault ao local de preparação (sala de aula, palco) dos corpos que se expressam por meio da dança, pois se faz necessário que o mestre de dança vigie atentamente seus exercícios para que cada corpo que baila seja conhecido, dominado de modo que se possa utilizá-lo com eficiência. Ele (p. 123) fala de um desses espaços: a cela de um convento, lugar onde a disciplina adquire “procedimento arquitetural e religioso”, assim como nas salas específicas onde se trabalham os corpos para a dança. “Solidão necessária do corpo e da alma”, lembrando a relação monádica dos corpos disciplinados de Arthur Frank.

A disciplina, então, opera na transformação de um conjunto de pessoas “confusas, inúteis ou perigosas em uma multiplicidade organizada” como se fossem “quadros vivos”. Foucault (p. 126-127) resume os espaços disciplinares como espaços complexos.

São espaços que realizam a fixação e permitem a circulação; recortam segmentos individuais e estabelecem ligações operatórias; marcam lugares e indicam valores; garantem a obediência dos indivíduos, mas também uma melhor economia do tempo e dos gestos. São espaços mistos: reais pois que regem a disposição de edifícios, de salas, de móveis, mas ideais, pois projetam-se sobre essa organização, caracterizações, estimativas, hierarquias.

Entretanto, diferentemente da disciplina que objetiva apenas a economia, “a eficácia dos movimentos, sua organização interna”, agindo somente sobre as forças para obter o controle dos corpos e sobre os corpos, a técnica desenvolvida no corpo artístico do bailarino presta-se aos elementos significativos dos movimentos ou à sua linguagem: a dança; a coação se faz sobre “os sinais”, ou, numa visão pierciana, sobre os signos icônicos. Tal corpo torna-se, então, corpo-signo estético. Diferentemente do signo corpo- mídia que se distancia cada vez mais de seu objeto, o corpo signo icônico busca constantemente alcançá-lo, sem, no

entanto, conseguir tocá-lo. A busca se torna fluxo contínuo infinito de devires, ou seja, semiose.

Como território no qual a dança se instala, o corpo foi tratado até aqui sob um olhar sociológico, como um corpo disciplinado ou dócil e ao mesmo tempo comunicativo ou poético. Ponto de intersecção entre uma natureza trabalhada – um corpo empírico ou corpo dito comum modificado pela técnica – e a cultura que o constrói, é construído por ela através de um processo intersemiótico. O próximo assunto irá investigar como esse corpo – o poético – se constitui ou se apresenta de maneira particular na dança.

#### **4.4 O corpo que dança: um corpo paradoxal.**

O bailarino – artista do corpo – usa como primeiro território e suporte material seu corpo físico: biológico, psicológico e mental, devidamente treinado ou, como será chamado daqui para frente, corpo apto para expressar-se poeticamente ou artisticamente. No entanto, esse corpo apto – suporte estético – para se tornar ele mesmo arte, deve carregar potencialidades criadoras e artísticas, não no sentido oposto em torná-lo real, ao contrário, um corpo que carrega virtualidades que constantemente se atualizam e tornam-se virtuais, desterritorializam-se do material para territorializar-se no impossível real. Deleuze e Guatarri (2000) ao abordarem a arte em *O que é filosofia*, consideram-na como “um monumento composto de perceptos, de afectos e de blocos de sensações que fazem as vezes de linguagem”, porque ela quebra a organização: percepção, afecções e opiniões. Portanto, para esses autores “a arte não tem opinião”, é “ser de sensações”; uma construção (monumento) criada por artistas. Assim, o que o artista faz é criar blocos de perceptos e afetos, como os autores mostram

É de toda a arte que seria preciso dizer: o artista é mos-trador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformamos com eles, ele nos apanha no composto. Os girassóis de Van Gogh são devires, como os cardos de Dürer ou as mimosas de Bonnard. (p.227) [...] O monumento não atualiza o acontecimento virtual, mas o incorpora ou o encarna: dá-lhe um corpo, uma vida, um universo. Estes universos não são nem virtuais, nem atuais, são possíveis, o possível como categoria estética (“possível, por favor, senão eu sufoco”), a existência do possível, enquanto que os acontecimentos são a realidade do virtual, formas de um pensamento-Natureza que sobrevoam todos os universos possíveis. (p.229-230)

Desta forma, o bailarino (intérprete e criador), assim como todo artista: “é alguém que cria suas próprias impossibilidades, e ao mesmo tempo cria um possível” (DELEUZE; GUATARRI, 2000, p. 167) ou voltando a Valery (1996, p. 60) ao se referir à bailarina Athiktê: Ela faz ver o instante... [...] Rouba da natureza atitudes impossíveis, sob as vistas do próprio Tempo!... Ele se deixa iludir... Ela atravessa o absurdo impunemente... Ela é divina dentro do instável, e oferece-o a nossos olhos.

Percebe-se, então, que tal corpo – que se apresenta em estado artístico –, cria uma pulsão de vida outra ou vidas outras absurdas e perfeitamente possíveis em seu corpo biológico, emprestando-lhe o ar vital e inculcando-lhe a própria organicidade. O corpo poético é um artificial artístico, portanto, inorgânico, possibilitado pelo corpo apto, portanto, orgânico. É o virtual que se atualiza ou se recria em um real estético, é coexistente e paradoxal. É desse paradoxo que nasce o estado vivo da arte da dança. Desse corpo uno, mas ao mesmo tempo aberto a todas as multiplicidades que se auto geram nele mesmo, que engloba todos os outros corpos, ações e zonas possíveis – entre elas a zona de relação com o espectador: território dos afetos e afetações –, nasce o corpo em estado de arte. Um corpo de devires.

No entanto, deve-se esclarecer como o corpo apto é compreendido neste trabalho. Enquanto está em cena dançando ou atuando, o bailarino revela-se através de seu corpo visível, que é o corpo de uma pessoa comum, um “corpo cotidiano” no conceito de Renato Ferracini (2006). Por outro lado, não é apenas o comum, o cotidiano, porque um corpo comum não executa os movimentos como um bailarino treinado para a arte, pois o bailarino faz uso de uma técnica formalizada que diferenciará sua mecânica corpórea. A partir do corpo comum (o que carrega a vida) constrói-se, então, um corpo apto, técnico (o que carrega a forma artística). Pode-se pensar, então, que existem duas maneiras diferentes de se compreender esse corpo, no entanto, não se deve pensar em uma dualidade: a vida de um lado e a técnica formal do outro. É que devido à sua multiplicidade de vidas o artista bailarino anima sua técnica, transformando-a em devires, em um campo de intensidades virtuais. Essa divisão se dá apenas no campo conceitual e abstrato. É uma divisão didática, pois o corpo do bailarino é constituído pela fusão ou justaposição de ambos os corpos. O termo técnica é compreendido, aqui, no mesmo sentido que os gregos atribuíam à palavra *tékhne*. Para os gregos não havia diferença entre a faculdade formal e a artística, ou seja, a arte e a técnica eram uma e mesma coisa, não eram pensadas separadamente. A palavra arte vem do latim *ars* que correspondente em grego ao termo *tékhne*. A *tékhne*, para os gregos, era a própria obra de arte. Assim, forma e vida não são dois pólos divergentes, mas um território comum, no qual

um corpo se funde no outro. A técnica, no seu sentido de *tékhne*, possibilita ao bailarino operacionalizar sua organicidade<sup>33</sup>, ou seja, harmonizar as capacidades corpóreas externas (aspectos visíveis da forma física) com as capacidades operativas e criadoras (aspectos invisíveis ou extracorpóreos). Renato Ferracini (2005, p. 3) acredita que a *téckhne* ultrapassa a técnica. Nesse sentido diz que

A técnica pensada enquanto implosão da dualidade forma/vida, enquanto *tékhne*, é justamente a capacidade do ator em ultrapassar esse limite formal. A *tékhne*, para o ator, é a busca de seu “fluxo de vida intensivo” através dos aspectos formais e precisos da musculatura de seu corpo. Isso não é novo. [...] Se a *téckhne* é o conceito que implode esse dualismo forma/conteúdo, talvez seja a idéia de um *corpo-subjétil* que implodirá e transbordará esses conceitos de corpo com comportamento cotidiano e um corpo-em-arte.

O corpo apto, então, é habitado pela integração dos comportamentos cotidiano e extracotidiano e é o trabalho (a *tékhne*) desenvolvido para e por ele que o corpo do bailarino se torna um campo de intensidades, se expande e transborda nele mesmo, ou como Ferracini o denomina: corpo-em-arte ou corpo-subjétil. Esse autor explica que a imagem de “corpo-subjétil”, veio de uma palavra inventada por Artaud e que Derrida define como “aquilo que está no espaço entre o sujeito, o subjetivo e o objeto, o objetivo. Nem um, nem outro, mas o espaço ‘entre’”. Ferracini (2005, p. 7) descreve o corpo-subjétil como

Sendo o corpo-subjétil composto por uma diagonal técnica/estética, forma/vida, podemos olhá-lo não como um ponto, formado por uma estrutura profunda e com um centro localizável, que deve ser esclarecido, entendido, semantizado e rebatido sobre um ou outro plano significante, mas podemos olhar o corpo-subjétil como uma multiplicidade, um espaço de conexões e re-conexões infinitas sem qualquer centro ou estrutura, como um *continuum* de recriação que pode ser quebrado, retomado em outra ponta, reconstruído, mantendo-se numa autoprodução.

---

<sup>33</sup> Por organicidade Grotowski, (1992, p. 2) compreende “dinamizar um determinado fluxo de vida, uma corrente quase biológica de impulsos”. Ferracini (2003, p. 11) diz que organicidade “é uma inter-relação integral corpo-mente-alma, uma espécie de *totalidade psicofísica*”. Ou ainda como Ana Elvira Wuo (1997) pensa: É próprio do corpo, é aquilo que organiza o sentimento de percepção, sentimento de verdade em relação ao trabalho corpóreo. Por exemplo, em uma ação física, a organicidade está presente quando meu corpo físico- psíquico tem uma sensação de estar pleno, sensação de verdade. Citações extraídas de *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator* de Renato Ferracini, (2003).

O corpo artístico do bailarino, enquanto corpo apto ou corpo subjétil, se encontra nessa zona “entre”, é ao mesmo tempo presença e não-presença, pois dilui os elementos formais, corpóreos e físicos do corpo cotidiano e o lança em uma virtualização, juntamente com o espectador, em um mundo de possibilidades, um espaço de desejo, de contato, de jogo. Assim, percebe-se que em um corpo artístico o que mais se evidencia é justamente a sua invisibilidade, sua virtualidade, ou seja, seu caráter poético; o que se vê é o invisível, portanto, paradoxal. Ferracini (2006, p. 2) em *Invisibilidade e virtualização do corpo-em-arte: presença = não presença* esclarece que

[...] enquanto processo de virtualização, de intensificação, no próprio processo de desterritorialização, o corpo-subjétil passa a ser uma não-presença, pois o próprio virtual, de certa forma, é uma não-presença. É nesse sentido que o corpo-subjétil, enquanto ser de sensação, ser poético, torna-se, de certo modo, duplamente invisível, ou ainda, invisível em vários níveis, porque é virtualizado. Por um lado o corpo-subjétil, como processo de virtualização, em um ambiente poético, como no caso do Estado Cênico, lança-se e ao mesmo tempo gera uma zona intensiva, incorpórea e, portanto invisível, convidando o espectador a entrar nela por todos os lados.

O que esse autor diz é que ao mesmo tempo em que o corpo empírico do bailarino se dilui, desaparece, se desterritorializa, nessa “zona de turbulência”, ele se torna presente, reaparece, se reterritorializa no virtual, no corpo apto ou “corpo subjétil”. Mas esse corpo uno só se tornará um corpo artístico-estético-poético, quando estiver em cena, criar um outro plano, uma zona de intensidades, na qual artistas e espectadores se fundem no que Deleuze e Guatarri chamam de “zona de vizinhança ou um limite de indiscernibilidade com um outro”. Segundo Deleuze e Guatarri (2000, p. 31-32), nessa zona de vizinhança “os componentes permanecem distintos, mas algo passa de um a outro, algo de indecível entre os dois: há um domínio ab que pertence tanto a a quanto a b, em que a e b ‘se tornam’ indiscerníveis.” Esse algo é o “algo mais” a que Yoshi Oida se refere ao orientar como um ator (pode-se ler também como um bailarino, pois ambos fazem do corpo suporte para sua arte) deve fazer uso de seu corpo. Nesse sentido Oida (2001, p. 20-21) diz que

Interpretar, para mim, não é algo que está ligado a me exibir ou exibir minha técnica. Em vez disso, é revelar, através da atuação, “algo mais”, alguma coisa que o público não encontra na vida cotidiana. O ator não demonstra isso. Não é visivelmente físico mas, através do comprometimento da imaginação do espectador, “algo mais” irá surgir em sua mente. Para que isso ocorra, o público não deve ter a mínima percepção do que o ator estiver fazendo. Os espectadores têm de esquecer o ator. O ator deve desaparecer.

Esse “algo mais” ou essa “zona” de relações invisíveis lembra o conceito de “aura”<sup>34</sup>. Cabe citar George Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha* (2005). Esse autor traz um conjunto teórico que questiona as relações epistemológicas e críticas que desembocam em uma inversão de valores ao discutir o minimalismo, oferecendo uma conceituação múltipla. Destaca, porém, a integração de duas redes conceituais vindas de Walter Benjamin: a da “aura” e a da “imagem dialética”. Para Didi-Huberman a aura é um conceito que procura dar conta da “dupla eficácia do volume: ser a distância e invadir” enquanto “forma presente”, cuja percepção sustenta de latências, ou seja, virtualidades, que ela exprime. O volume referido pelo autor é o objeto artístico, é o “ser de sensação”. Nesse jogo de visível e invisível, presença e não-presença, ele sugere que

*Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos, para experimentar que o que não vemos com toda evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (obra visual de perda). [...] Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão de *ser* – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí. (2005, p. 34)*

Didi-Huberman convida os espectadores a participarem do jogo, lançado pelo artista, entre o que é visto e o que é mostrado, ou o que os vê. No caso dos bailarinos, não há trocadilho ou metáfora. Seu corpo apto – “subjétil”, expandido, potencializado artisticamente –, ao entrar em cena, se justapõe, se funde ao corpo obra-estética, tornando-se ele mesmo obra de arte ou o “ser de sensações” de Deleuze e Guatarri, ou literalmente “o que nos olha” de Didi-Huberman. Desta forma, ao se lançar e lançar os espectadores nessa “zona de turbulência”, o bailarino cria essa zona virtual e intensiva – duplamente paradoxal – e dela se torna presença. De um lado, o corpo apto ou corpo-subjétil é dependente do corpo empírico ou cotidiano como suporte de si mesmo; por outro, o corpo apto ou corpo-subjétil quando em cena, em apresentação artística e, portanto, corpo estético-artístico, é independente, pois é “ser de sensação”, ou seja, obra de arte. Como Deleuze e Guatarri (2000, p. 213) dizem:

---

<sup>34</sup> O conceito de aura foi desenvolvido por Walter Benjamin em seu texto *A obra de arte na época de sua Reprodutibilidade Técnica* (1936). Sobre esse conceito Benjamin diz que: “Poder-se-ia defini-la como a única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que esteja”. Conceito, ele mesmo, contraditório, pois uma realidade longínqua não se pode alcançar, por mais próxima que esteja, ou seja, uma realidade irreal. (1975, p. 15)

Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si.

Desta forma, quando se revela por meio da dança, o bailarino funde-se a ela. Esse estado artístico será sempre contraditório, pois é resultante da fusão corpórea cotidiana e estética, gerada pelo corpo-em-arte. Dependência e independência coexistem em um mesmo corpo: um corpo paradoxal.

Esse amalgama de estados corpóreos do ator/bailarino artista, desencadeia uma embaralhada rede conceitual, como explica Ferracini (2003, p. 2)

Sendo portanto, a figura do ator pluridimensional, heterogênea, constituída por um primeiro plano enquanto corpo-físico-celular-nervoso-fisiológico-mental (corpo cotidiano) que é seu suporte material potencialmente artístico e em um segundo plano que engloba o primeiro, enquanto “vida” orgânica/inorgânica que transborda e vetoriza esse corpo cotidiano, transformando-o em corpo-artístico (corpo-subjétil), ele, atuante, em Estado Cênico, confunde-se e justapõe-se em artista e obra. Justaposição do corpo cotidiano com o corpo obra estética - no primeiro a discussão conceitual ou referente está inserida dentro do plano de imanência filosófico ou do plano de referência das ciências biológicas e no segundo essa mesma discussão encontra-se dentro do plano de composição estético. Talvez seja essa justaposição, confundindo-se com fusão/fissão de planos no ator em Estado Cênico que cause os distúrbios de reflexões conceituais, pois nesse instante ele funde, não somente as teorias, mas também as críticas possíveis do homem e da estética contemporânea além de também incorporar signos sociais, pessoais e passionais.

Apesar de Deleuze e Guatarri (2000) apresentarem de maneira primorosa a obra de arte como ser de sensações, ou seja, como blocos de sensações (afetos e perceptos) que se suportam em si mesmos por meio da pintura, da literatura, da escultura e até mesmo da música, não citam a dança. Possivelmente seja mais fácil identificar um ser de sensação, como suporte independente, nessas manifestações artísticas, pois são fixas e eternas. Já para o ator/bailarino/*performers* cujo suporte do objeto artístico é seu próprio corpo e cuja arte é efêmera, pensar o corpo como suporte independente, torna-se mais complicado, pois se pode pensar que durante a apresentação, o corpo matéria artística seria uma outra substância independente de seu corpo físico. Mas dessa forma não seria pensar nos dualismos das substâncias? Na divisão de corpo-mente-espírito, já não mais aceitos na atualidade? Como,

então, realizar essa separação? Como separar o corpo estético (obra) de seu dono (autor/criador), uma vez que o que aqui se defende é exatamente a unicidade e a multiplicidade do corpo em arte? Ferrari (2003, p. 4) sugere uma possível resposta que seria

[...] pensar o corpo-subjétil não como um bloco de sensações que se conserva em si, no corpo, como um suporte durável, passível de ser repetido de maneira igual, eterna e fechada, mas deve ser pensado enquanto um bloco de afectos e perceptos que *vão se construindo* no momento da atuação, sendo que essa construção criativa dos afectos e perceptos no corpo enquanto monumento engloba o ator como um ser integrado, incluindo aí, obviamente, o corpo cotidiano.[...] , o futuro do suporte simplesmente não existe. Ele é um eterno presente que se constrói e se desvanece ao mesmo tempo. Um ziguezague de territorialização-desterritorialização entre corpo-subjétil e corpo cotidiano. O passado também não existe nesse estado, apesar de depender dele como base de recriação.

Na dança, a obra de arte não se conserva no futuro, pois vai sendo construída e reconstruída a cada instante por um material real, mas virtual, que se encontra na borda ou fronteira do corpo comum e do corpo estético-artístico, mesmo não existindo tal borda ou fronteira. É nesse instante – fora do tempo e espaço (tempo não-linear e espaço-não euclidiano, como os de Escher<sup>35</sup>), sem limite, marcado por um *continuum* desvanecente e virtual – que o corpo-arte torna-se independente, entra na sensação. Mesmo sendo um instante ínfimo de contínua recriação, ele gera, a cada devir, movimento, um fluxo eterno que coexiste com sua evanescência. Deleuze e Guatarri (2000, p. 216-217), mesmo não falando especificamente da dança, deixam aberto o pensamento ao dizerem que

O que se conserva, de direito, não é o material, que constitui somente a condição de fato; mas, enquanto é preenchida esta condição (enquanto a tela, a cor ou a pedra não virem pó), o que se conserva em si é o percepto ou o afecto. Mesmo se o material só durasse alguns segundos, daria à sensação o poder de existir e de se conservar em si, na eternidade que coexiste com esta curta duração. Enquanto dura o material, é de uma eternidade que a sensação desfruta nesses mesmos momentos. A sensação não se realiza no material, sem que o material entre inteiramente na sensação, no percepto ou no afecto. Toda a matéria se torna expressiva.

---

<sup>35</sup> Maurits Cornelis Escher (1898-1972) foi um artista plástico holandês conhecido por suas gravuras que representam construções impossíveis. Esse artista brincava com o espaço, que é tridimensional, ao representá-lo bidimensionalmente. Com isso ele criava figuras impossíveis, representações distorcidas e paradoxos.

O corpo estético-artístico, ou corpo poético, termo que tem sido abordado desde o início deste trabalho, (re)vela-se, então, pelo devir e manifesta-se através do corpo apto (estado “entre”) perpassado a cada instante pelo fluxo de multiplicidades, gerando um território outro de puras intensidades, um mundo que alcança o cosmo, no qual artista e platéia compartilham arte: sensações. De acordo com Guilles Deleuze e Félix Guatarri (2000, p. 236)

Às forças cósmicas ou cosmogênicas correspondem devires-animais, vegetais, moleculares: até que o corpo desapareça no fundo ou entre no muro, ou inversamente que o fundo se contorça e turbilhone na zona de indiscernibilidade do corpo. Numa palavra, o ser de sensação não é a carne, mas o composto das forças não humanas do cosmos, dos devires não humanos do homem, e da casa ambígua que os troca e os ajusta, os faz turbilhonar como os ventos. A carne é somente o revelador que desaparece no que revela: o composto de sensações.

Enquanto esses estudiosos não fazem referência direta à dança, José Gil em “O corpo paradoxal” in *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo* com organização de Daniel Lins e Sylvio Gadelha (2002), cita-a algumas vezes como exemplo de um corpo paradoxal, o qual chama de empírico-transcendental, que se forma a partir do conceito de corpo-sem-órgãos<sup>36</sup>, de Deleuze. Gil questiona o estatuto do corpo trivial, comum, cotidiano dentro do grande quadro teórico do corpo-sem-órgão – conceito que vem sendo esboçado desde as primeiras obras de Deleuze, como *Diferença e repetição*, *Lógica do sentido*, ficando mais claro em o *Anti-Édipo* e tendo um texto especial em *Mil Platôs*, denominado *Como criar para si um corpo sem órgãos*. O autor acredita que mesmo Deleuze dando algumas “indicações preciosas” em *Como criar para si um corpo sem órgãos*, seu leitor, ao final, continua sem

---

<sup>36</sup> Em um dos Mil Platôs *Capitalismo e esquizofrenia* (1996) de Gilles Deleuze e Guattari encontra-se o texto *Como Criar para Si um Corpo sem Órgãos*. Os filósofos vão entender a substância como a possibilidade de unir todos os corpos sem órgãos, ou seja, todas as experimentações individuais, cada corpo sem órgãos é como um modo. Como uma transposição dos conceitos que Spinoza cria na ética com os conceitos que eles estão criando no Mil Platôs. Um corpo sem órgãos se faz não contra os órgãos, mas contra a organização dos órgãos sob a forma de um organismo (um corpo em que cada parte tem a sua função assinalada). A ideia chave do conceito de corpo sem órgãos é que os órgãos vão ser destituídos de suas funções orgânicas nos processos de desejo, como se percebe em uma passagem do livro: “Mas por que este desfile lúgubre de corpos costurados, vitrificados, catatonizados, aspirados, posto que o CsO é também pleno de alegria, de êxtase, de dança?[...]Será tão triste e perigoso não mais suportar os olhos para ver, os pulmões para respirar, a boca para engolir, a língua para falar, o cérebro para pensar, o ânus e a laringe, a cabeça e as pernas? Por que não caminhar com a cabeça, cantar com o sinos, ver com a pele, respirar com o ventre, Coisa simples, Entidade, Corpo pleno, Viagem imóvel, Anorexia, Visão cutânea, Yoga, Krishna, Love, Experimentação. Os filósofos o associam a um ovo: meio de intensidade pura, no qual, a intensidade Zero age como princípio de produção.

saber como fazer de seu corpo com órgãos um corpo-sem-órgãos. Vem daí a contribuição de José Gil, porque além de deixar claro o que é um corpo paradoxal, empírico-transcendental – um corpo-sem-órgãos – se preocupa principalmente em como fazê-lo emergir em sua superfície. Gil (2002, p. 145) diz onde e como encontrá-lo.

Ora o corpo paradoxal é o corpo virtual e latente em toda a espécie de corpos empíricos que nos formam e habitam. É através dele que a dança e a arte em geral são possíveis. E também a formação do corpo-sem-órgãos: porque se este é primeiro, e os corpos empíricos atualizações reduzidas e ficções realizadas segundo imperativos de saberes e poderes, a verdade é que nossa condição habitual é essa, a de existir sobretudo como corpo empírico funcional, orgânico, dóxico, que recusa a intensidade e os paradoxos – esse mesmo corpo por onde nos vêm a doença e a morte.

E indica o caminho para despertar o corpo-sem-órgãos “que sempre esteve lá”, mesmo antes do corpo comum, nesse corpo aprisionado por camadas e camadas de saberes e práticas. Nesse sentido o autor diz que

[...] para se fazer um corpo-sem-órgãos é necessário fazer funcionar a lógica do paradoxo e do corpo paradoxal. Pode ser através da arte, da dança, do afeto, de agenciamentos múltiplos do pensamento, da palavra e do corpo. Mas, para que o paradoxo se desencadeie, é preciso criar um vazio interior, ou espaço interior por onde os primeiros movimentos paradoxais possam exercer-se *fora* dos modelos sensório-motores habituais que enclausuram o corpo. (2002, p. 145)

Desaparecer, perder para tudo encontrar: vazio em que “tudo esta aí”. Ao considerar o corpo empírico-transcendental como latência (invisibilidade, virtualidade, fluxo de intensidades) no corpo comum, Gil o considera não mais como “fenômeno” – percebido visível e concretamente, ocupando um espaço objetivo, mas como “metafenômeno” – visível e virtual ao mesmo tempo, carregado por um feixe de forças, capaz de transformar o espaço e o tempo, produtor e emissor de signos sendo ele mesmo transemiótico e que comporta simultaneamente um interior orgânico e inorgânico, pronto a dissolver-se na superfície da pele, esta também paradoxal, pois ao mesmo tempo interior e exterior, interface entre o espaço interno e externo, elemento que opera a reversão do fundo à superfície. Gil (2002, p. 140) descreve esse corpo como

Um corpo habitado por, e habitando outros corpos e outros espíritos, e existindo ao mesmo tempo na abertura permanente ao mundo através do silêncio e da não-inscrição. Um corpo que se abre e se fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e outros elementos, um corpo que pode ser desertado, esvaziado, roubado da sua alma e pode ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida. Um corpo humano porque pode devir animal, mineral, vegetal, devir atmosfera, buraco, oceano, devir puro movimento. Em suma um corpo paradoxal.

Aí está: um corpo que dança.

Um fator decorrente dos paradoxos do corpo é, sem dúvida, “a união da alma e do corpo” e deste, decorre outro imediato que é a consciência deixar-se invadir pelos movimentos do corpo. Vem daí a consciência do corpo tão cara aos que dançam. A consciência do corpo se faz, sobretudo, sob a forma de pequenas percepções. Ela nasce dos “buracos” da “consciência clara”, ou seja, a consciência intencional, clara e distinta que dá sentido ao mundo, não dá conta de ligar as imagens, os movimentos do corpo – muito velozes – à sua significação, como por exemplo, em uma intensidade afetiva que se expande. Para tampar esses “buracos” da consciência, a consciência do corpo impregna a consciência clara obscurecendo-a com “elementos impuros”, isto é, pequenas percepções dos movimentos do corpo e dos movimentos afetivos e cinestésicos e pequenas percepções do espaço e do tempo. Isso não significa que esses “elementos impuros” (afetos e ritmos corporais) dos quais Gil fala, vão abaixar o nível da consciência. Simplesmente vão criar outro tipo de consciência, ou seja, os movimentos conscientes que, agora, vão dirigir os movimentos da consciência: “A consciência dos movimentos mudou-se em movimentos de consciência”. (2002, p. 142)

A percepção visível do corpo que dança desencadeia outras percepções não visíveis, virtuais. A autopercepção ou autoconsciência do corpo que dança cria um espaço próprio: ao fazer um *tour en l'air*<sup>37</sup>, o bailarino cria um espaço virtual onde plano, linhas e eixo giram no ar. O chão não é mais o plano, sem deixar de sê-lo, o baixo torna-se alto, sem que se perca a orientação. É do movimento empírico que se abre um espaço paradoxal virtual. Esse movimento de dança, sob o ponto de vista do bailarino, ou seja, de seu interior, de sua profundidade é vivido no espaço de seu corpo. Esse espaço não é o mesmo vivido na consciência de um objeto real, por exemplo. Como vivido de um corpo, ultrapassa o vivido da consciência, localizando-se na fronteira entre o sentido e o pensado. O *tour en l'air*, enquanto vivenciado pelo bailarino, torna-se corpo-movimento-pensamento, isto é, pensamento deste movimento preciso do corpo enquanto é pensado. O fazer artístico por meio da dança, então, configura uma ação que denota o próprio pensamento do corpo. É ação inteligente, o seu

<sup>37</sup> Movimento do balé no qual o bailarino se lança no ar girando seu corpo várias vezes antes de tocar o chão.

próprio significado. O que é visível, o que se apresenta como movimento estético é pensamento do corpo. Assim, os movimentos produzidos em uma dança artística carregam pensamentos, conceitos, interpretações, ideias, produção de signos gerados no vazio do corpo-sem-órgão, ou corpo-subjétil, ou apto que transbordam e transcendem o corpo comum, lançando-o em devir mundo, libertando a vida.

Na esperança de que os apontamentos feitos sobre a formação do corpo artístico em ação possam ter oferecido, mesmo que parcialmente, uma compreensão de seu comportamento no contexto da dança como síntese dessa arte, passa-se, agora, à análise de sua concretude – a obra de arte.

## 5 A INTERPRETAÇÃO DE UMA OBRA DE ARTE.

Quem poderia convencer um sonhador de  
cosmos que a Terra gira sobre si mesma e voa no  
céu?

Gaston Bachelard

Antes de um mergulho semiótico nas obras coreografadas por Martha Graham, faz-se necessário um esclarecimento. Por se tratar de uma linguagem artística como é a dança, alguns alertas devem ser lembrados, pois ao se fazer a leitura de uma obra de arte ou ao traduzi-la com objetivos acadêmicos, esta perderia sua função de qualidade ou de primeiridade, para se instaurar na terceiridade – tomando por empréstimo a teoria semiótica de Peirce. Deixaria de habitar o estado segundo de poesia para se tornar prosa, parafraseando Edgar Morin, ou mesmo Bachelard, quando diz que o discurso poético não remete a nada anteriormente que não seja a si mesmo, apenas cria seres e mundos imaginários que não podem ser separados de suas manifestações e de suas experiências. Esse autor orienta os leitores a terem a “ousadia” de lê-lo “sem reticências, sem redução, sem preocupação de ‘objetividade’”, convidando-os a acrescentar suas próprias fantasias às do poeta. Assim, segundo Bachelard (2001, p. 197): “O leitor conhecerá a imaginação em sua essência, porque a viverá em seu excesso, no absoluto de uma imagem inacreditável, signo de um ser extraordinário.” Ou ainda quando Lotman (1978) afirma que ao transpor a linguagem artística para a linguagem comum, aquela teria sua estrutura destruída, apresentando-se ao receptor sem o mesmo volume de informação, isto é, sem poesia, e arte sem poesia perde sua essência, não sendo mais arte.

Décio Pignatari, em *Semiótica e literatura*, refere-se à impossibilidade de tradução como a impossibilidade de “resumir” um poema ou uma forma, um quadro ou uma sinfonia. Assim sendo, Pignatari (2004, p. 24) argumenta que: “Nesses casos, questões de forma tornam a prevalecer – formas que são “irresumíveis” e “inconceituais”. E propõe uma solução:

Para analisá-las, no entanto, precisamos de conceitos aplicáveis em operações lógicas do pensamento, que são operações *metalingüísticas*, sem as quais não há possibilidade de abordagem científica e de comunicação racional. Sempre tendo em vista, porém, que um conceito jamais poderá substituir uma forma, um símbolo jamais poderá substituir um ícone – este é o drama e a fascinação da análise literária.

Embora Pignatari estivesse se referindo à análise literária, esta solução poderia ser aplicada a toda e qualquer análise de processos poéticos, ou seja, do signo poético em termos semióticos, pois como afirma Roman Jakobson (1969, p. 119),

[...] numerosos traços poéticos pertencem não apenas à ciência da linguagem, mas a toda a teoria dos signos, vale dizer, à Semiótica geral. Esta afirmativa, contudo, é válida tanto para a arte verbal como para todas as variedades de linguagem, de vez que a linguagem compartilha muitas propriedades com alguns outros signos ou mesmo com todos eles (traços pansemióticos).

Teixeira Coelho (2003, p. 115), em “Semiótica Selvagem ou Poética do Signo” in *Semiótica, Informação e Comunicação*, sugere o “fazer poético como solução e alternativa essencial para a abordagem analítica”, uma vez que a construção segunda seria idêntica à original, excluindo o explicar, permanecendo apenas no fazer primeiro, ou seja, é a própria obra de arte que se traduz em signos. No entanto, o autor considera que o homem não está preparado para contrariar a necessidade de explicar experiências simbólicas vividas, propondo então, uma hibridação das doutrinas e metodologias, desde que haja uma linha mínima de organização no foco da abordagem. Pensando assim, a semiótica se tornaria um “instrumento de construção, multiplicação e fruição dos signos” (p.115). Recorrendo a Peirce, que compreende a arte como um quase-signo, isto é, um signo icônico ou um “simples perfeito e sem partes”, pode-se dizer que a linguagem que é produzida em funções estéticas deve ser refletida sobre suas próprias qualidades, isto é, qualidades icônicas. Em outras palavras, o signo estético aspira à completude, pois se fundamenta no ícone, assim sendo, signo que não se remete a um objeto real, não “distrai de si” e, na sua relação com o interpretante, só pode gerar analogias, isto é, mensagens estéticas ambíguas.

Júlio Plaza (1997, p.31) em “A tradução intersemiótica como pensamento em signos” in *Tradução Intersemiótica* completa que: “Todo signo, mesmo o mais radicalmente icônico, existe no tempo. Nessa medida, embora o signo estético se proponha como completo, ele não pode ser lançado para fora da cadeia semiótica que é a cadeia do tempo.”

Parece que se está diante de um paradoxo intransponível, porque o signo estético, ao mesmo tempo em que promove seu caráter autônomo, almeja sua tradução. Neste caso, em detrimento de um, o outro sairá ferido. Para Plaza (1997, p. 31), a “questão da autonomia do signo estético toca muito de perto a tradução intersemiótica.”

Assim sendo, é com esse espírito que se pretende abordar esta análise: sob o olhar da semiótica, uma interpretação ancorada no ícone.

### 5.1 Lamentation: a corporificação da dor.

*Lamentation (Lamentação)*, uma das criações mais espantosas de Martha Graham, foi apresentada pela primeira vez em 8 de janeiro de 1930. Esta coreografia reflete a dramatização da ideia da artista sobre movimento. Em uma gravação feita por sua Companhia, denominado *Dance in America*, com introdução de Gregory Peck, Martha (1976) dá uma série de depoimentos sobre as danças apresentadas e sobre *Lamentation* diz: “Lamentação é uma dança muito antiga e é sobre um assunto também bastante antigo. É a tragédia que toma conta do corpo, e a vestimenta usada é apenas um tubo, mas é como se você estivesse se esticando por dentro da própria pele.”<sup>38</sup>

Martha apropriou-se da música de Zoltán Kodály<sup>39</sup> (1882-1967), um dos mais notáveis músicos húngaros de todos os tempos. É uma peça para piano, opus 3 nº2.

Segundo J.J. de Moraes (*apud* SANTAELLA, 2002), a dança coreografada seria a tradução plástica e visual do ritmo sonoro. Para Moraes, há três maneiras de ouvir: a) ouvir emocionalmente, b) ouvir com o corpo e c) ouvir intelectualmente. Fazendo uma analogia com as categorias fenomenológicas de Peirce, respectivamente: a) primeiridade, b) secundidade e c) terceiridade, a coreografia, isto é, a arte de figurar o som estaria na segunda modalidade do ato de escutar, pois estabelece uma contiguidade entre a música e o corpo e também se insere na natureza do terceiro por fazer uso da movimentação convencional: a técnica desenvolvida por Martha Graham.

---

<sup>38</sup> “Lamentation is a very old dance and it’s about a very old subject. It’s the tragedy that obsesses the body. And the garment that is worn is just a tube of a material but it’s though you’re stretching inside your own skin. One of the first times I did it was in Brooklyn.” (tradução de Noemi Rodrigues Alves Benevenuto Fontão. Profa inglês / português. Bacharel e tradutora/ interprete)

<sup>39</sup> Pesquisador, compositor, e musicólogo, educador, linguista e doutor em filosofia, nasceu em Keckskemét, Hungria. Como um dos maiores estudiosos e codificadores da autêntica música popular húngara, Koály recolheu mais de 3.500 melodias. Nas suas obras combina o impressionismo com o folclore empregando harmonias modernas; por vezes, usa o atonalismo. Tem seu nome associado ao *Método Kodály*, que revolucionou o sistema de aprendizagem musical até então em vigor, o qual tornou-se muito aplicado em escolas de música, embora não tenha sido o autor isolado dos princípios diretores do mesmo. (ELLMERICH, 1979, p.125)

A coreografia mostra uma bailarina que se encontra sentada em um banco baixo, sobre o qual desenvolverá toda a dança, levantando-se apenas alguns momentos próximos ao final. Está vestida com um tubo de tecido elástico na cor roxa, como uma mortalha que cobre sua cabeça deixando apenas descobertos a face, as mãos, os pés descalços e parte de seu peito vestido com um *collant* vermelho. Com os joelhos amplamente afastados e com as mãos juntas e fechadas entre eles, o corpo ligeiramente à frente e a cabeça baixa, o que se vê é um triângulo apoiado em um retângulo. Começa a dança em profundo silêncio e ela balança a cabeça repetidamente. Como eco desse movimento, a música começa e a figura de aparência mumificada atira, angustiadamente, o corpo de um lado para o outro, mergulhando profundamente suas mãos dentro do tecido, girando-as e torcendo-as. Conforme seu corpo se move, o tecido que o veste também se movimenta, dobrando sobre si mesmo, formando contornos e sombras assustadoras. Após uma pausa, as contrações aumentam com o deslocamento dos pés e dos joelhos no ar e, após outro silêncio, a bailarina retorna à posição inicial. Recomeça: puxa o tecido para cima e em seguida mergulha suas mãos fechadas em direção à pélvis, transformando o dorso em outro retângulo. Continua a debater-se de um lado para o outro, agora com maior rotação do tronco, à medida que o volume e a intensidade da música aumentam até que, num gesto abrupto, solta as mãos do tecido, com uma cobre a face e desloca a outra em direção oposta, formando dois triângulos opostos ao lançar o tronco violentamente para a direita. Quando o lança para a esquerda, suas mãos abertas fazem, agora, com a cabeça um único triângulo, repetindo o movimento de lançar-se para a direita e esquerda por mais duas vezes. O silêncio, isto é, a pausa musical é profunda. A música recomeça e os movimentos circulares do corpo terminam com os braços esticados acima da cabeça cobrindo, desta forma, toda a parte superior do corpo, formando com o tecido o desenho de um cilindro para, em seguida, abaixá-los e retornar à forma triangular. Mais um silêncio. O pé e o braço direitos contraem-se repetidamente e no auge da dramaticidade, a figura do triângulo se faz proeminente projetando-se para todas as direções. A bailarina envolve-se mais intimamente com o tecido, projetando novo triângulo que lhe cobre as mãos movimentando-se com lentas contrações, e num último gesto, estica sua mortalha ao máximo, na tentativa de soltar-se do tecido e, trazendo o corpo à frente, curva-se em direção a um dos pés, terminando completamente coberta.

Partindo de um olhar contemplativo, o que se apresenta à consciência de maneira imediata, mas tremendamente perturbadora nesta obra de arte, é um sentimento que angustia, que sufoca e contrações seguidas de extensões em ritmos alternados de aceleração e lentidão. A imobilidade aparente levanta suspeita. Estas sensações, livres de qualquer interferência da

razão, nascem das profundezas do mundo interior que, neste instante, tornam-se totais. No entanto, estas qualidades são tão tenras que não se pode sequer tocá-las, porque ao senti-las, se esvaecem. Recorrendo à teoria semiótica de Peirce, estas sensações que a obra revela num primeiro momento, são apreendidas pela primeiridade, que é a categoria do sentimento imediato, sem reflexão, da qualidade ainda não distinta, como define o autor (CP, 8.328 *apud* NÖTH, 2005, p. 63): “primeiridade é o modo de ser daquilo que é tal como é, positivamente e sem referência a outra coisa qualquer.” Assim, o signo em si mesmo, que se apresenta como uma qualidade, é classificado como quali-signo icônico. Esta dança não se refere a algo que está fora, isto é, o sentimento da dor, mas é “‘a coisa em si’ – a pura corporificação da dor.” (FREEDMAN, 1998, p. 61)

Gaston Bachelard (*apud* Teixeira Coelho, 2003) refere-se à arte como construção poética, entendendo construção como um momento fenomenológico, uma passagem para imagens invividas, quer dizer, imagens não criadas pela realidade, mas por poetas/ artistas, que usam, desta forma, um discurso poético ou quase-discurso para criar uma outra existência. Trata-se, portanto, de um fingir que é a própria verdade. Ao criar estas “imagens invividas”, a busca pela verdade torna o fingimento real. Pode-se, neste momento, dizer que nesta coreografia Martha Graham recria a dor, lembrando Fernando Pessoa em *Autopiscografia in Cancioneiro*,

O poeta é um fingidor.  
Finge tão completamente  
Que chega a fingir que é dor  
A dor que deveras sente.

A dança como materialidade concreta – e aqui mais uma vez recorre-se aos conceitos de Charles Sanders Peirce – possui signo (*representamen*), objeto e interpretante, ou seja, o signo, que representa uma coisa, só é signo desta coisa porque está submetido a essa relação. Por isso, a relação entre a percepção corporificada do signo, a dança, que representa seu objeto dinâmico, a dor, é identificada como um hipócone, mais precisamente como um diagrama porque as relações internas entre signo e objeto são representadas por similaridade, isto é, a imagem se apresenta como qualidade que estabelece relação de referência com o objeto, reduzindo-o a seus traços essenciais. Assim, o signo/dança, na sua relação direta com o objeto, insere-a no universo do segundo. Peirce (2005, p. 64) explica desta forma: “os que

representam as relações, principalmente as diádicas, ou as que são assim consideradas, das partes de uma coisa através de relações análogas em suas próprias partes, são diagramas.” O fato de esta dança – figurações sonoras – apontar para algo existente no mundo considerado real caracteriza sua secundidade, isto é, seus movimentos estão em tal grau de relação com o objeto que sugerem, não a modo de uma “imitação servil”, mas do estabelecimento de uma analogia com suas qualidades; da mesma forma, enquanto representação da dor real, *Lamentation* apresenta formas plásticas essencialmente indiciais, pois “buscam reproduzir o aspecto exterior das coisas, os elementos visuais são postos a serviço da vocação mimética, ou seja, reproduzir a ilusão de que a imagem figurada é igual ou semelhante ao objeto real” (Santaella, 2001, p. 227). Assim, as formas advindas de contorções, de expressões fisionômicas, da tensão do peito do pé, da projeção da cabeça e da posição das mãos, são isomórficas ao “estado” dor, secundidade “visceral”.

Muitos são os movimentos indiciais da dor nesta dança, sendo os mais evidentes as contrações e as extensões – características próprias da técnica desenvolvida por Graham – associados aos rebatimentos como tentativa de livrar-se da mortalha que aprisiona uma imagem insuportável de pesar e sofrimento, como a própria autora indica na apresentação do vídeo. Outro indício de que este sentimento está aprisionado pode ser percebido pelo fato de a bailarina desenvolver os movimentos, na maior parte do tempo, sentada sobre um banco. É um aspecto muito interessante, pois, pelo fato de tratar-se da arte do movimento pela plasticidade corporal, espera-se dessa forma de expressão uma exploração intensa do espaço pelos movimentos de dança, o que reforça a ideia de prisão ao confinar os gestos a um banco. Neste sentido, o banco pode funcionar como metáfora dessa prisão, pois estabelece uma relação de semelhança entre os dois. Desta forma, a visibilidade da metáfora eleva sua qualidade gestual ao máximo de sua força de expressão. Outro aspecto metafórico que se percebe está na veste da bailarina cuja mortalha, segundo a coreógrafa, seria a extensão da própria pele, conforme depoimento da artista na apresentação do vídeo. Assim, ao esticar a vestimenta, ela estaria testando os perímetros e a fronteira da dor: “tragédia que toma conta do corpo.”

Na medida em que as contrações aumentam, a bailarina num gesto ascendente e em seguida descendente termina o movimento com as mãos mergulhadas na pélvis, na tentativa de expelir a dor que lhe consome as entranhas. A figura do triângulo nesse momento é proeminente. Com base no *Dicionário de Símbolos* de Chevalier e Gheerbrant (2006), podem-se fazer várias leituras da simbologia desta forma geométrica. O triângulo na alquimia é símbolo do fogo e do coração. Portanto, pode-se notar a relação entre a forma triangular e a

cor vermelha do *collant* que aparece só na altura do peito, pois o vermelho representa simbolicamente a cor do fogo e do coração. A dor é fogo que queima o coração. O vermelho também é a cor do sangue que alimenta a vida e esse mesmo sangue é símbolo de morte. Além da figura do triângulo na primeira superfície, observa-se a figura de um cilindro, que sugere a ideia de um casulo, que gera não vida, mas dor. O roxo representa, na psicologia, espiritualidade, criatividade, realeza, sabedoria, resplandecência e, sobretudo dor. Assim, a intérprete, como um lamento, testemunha a própria dor.

Depois de intensas e repetidas contrações do corpo e do pé, pela primeira vez, a bailarina se levanta do banco e esboça um gesto de súplica, em uma atitude de oração. Ela levanta-se voltada para o lado esquerdo com a mão esquerda apertada na altura do coração e a direita erguida com a palma para frente e dirige seu olhar para o alto, para o superior. Mais uma vez, percebem-se traços indiciais e simbólicos. O movimento de levantar e de olhar para o “céu” já indica que está se dirigindo a algo maior. Segundo o *Dicionário de Símbolos* (2006, p. 342), a esquerda é o lado honroso, representa o Céu (Yang), e o lado direito (Yin), as horas nefastas, o luto e as mãos levantadas com as palmas viradas para frente são o símbolo de súplica (2006, p. 591). A bailarina volta para o interior da dor e sua expressão transforma-se de uma imagem que lembra a *pietà*<sup>40</sup>, principalmente pela posição de suas mãos e de seu olhar, em uma imagem de desespero e terror. Isso a faz levantar-se novamente, agora para a direita, para o lado do luto, projetando a forma do triângulo, formado pela cabeça e mãos, em sentido inverso ao mostrado até então, criando o ápice da instabilidade e, exausta, como última esperança, no máximo da extensão de seu braço, tenta se livrar da dor. Em vão, sucumbe a ela.

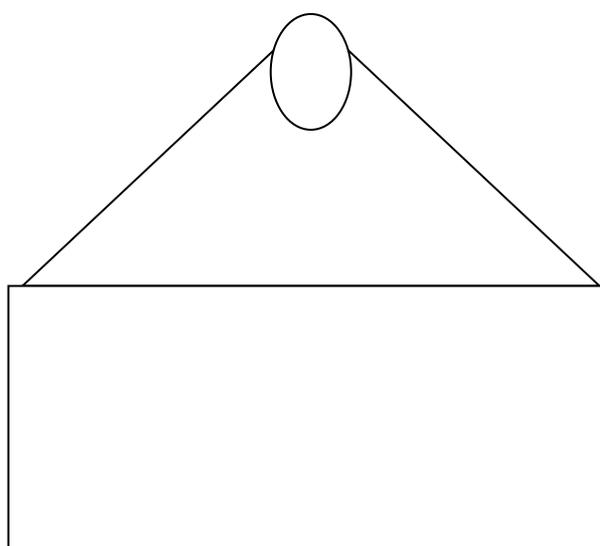
Além do pico da instabilidade, com a representação do triângulo invertido, percebe-se fortemente que essa ideia foi identificada durante todo o desenvolvimento coreográfico. Mesmo a posição inicial, aparentemente estável, já traz o gem da instabilidade indicada pela movimentação da cabeça. Oscilação: inconformação, negação? Na cabeça encontra-se o símbolo da ordem, do governo, da autoridade e da razão (2006, p. 151). Ela simboliza, igualmente, o espírito manifestado, em relação ao corpo, que é uma manifestação da matéria. Pode-se, então, associar a oscilação da cabeça como uma negação a uma ordem estabelecida ou a uma autoridade, ou mesmo como uma inconformação ao estado de espírito, pronto a rebelar-se. Graham (1993, p. 90) sobre seus trabalhos dessa época concorda com os críticos que os chamaram de danças de revolta: “Foi nesse período que eu estava executando o que os

---

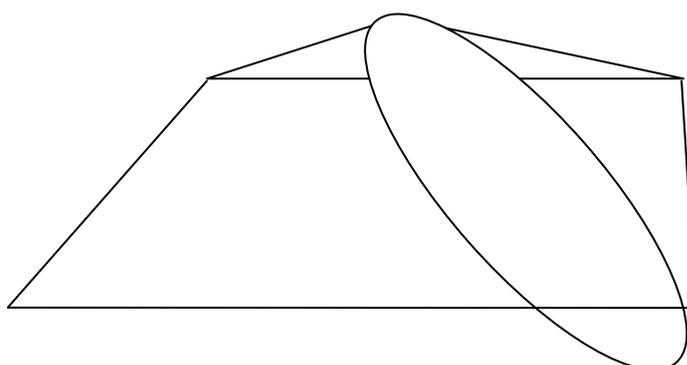
<sup>40</sup> Pietà significa piedade em português. Representa Jesus morto nos braços de sua mãe Maria. A mais famosa escultura da *pietà* foi feita por Michelangelo em 1499, aos 23 anos de idade.

críticos denominavam minhas longas e lanosas danças de revolta e, ao lembrá-las, percebo que eram bastante revoltantes.”

Observando a posição inicial da dança, um triângulo mais ou menos equilátero constituído pela cabeça e pelos braços dobrados, apoiado sobre um retângulo relativamente proporcional, por sua vez formado pela posição das pernas e pés completamente apoiados no solo, tem-se uma figura relativamente estável e equilibrada:



E comparando-a à posição final,



Percebe-se uma figura em total desequilíbrio: deformada, projetada para baixo e completamente coberta pela vestimenta, desprovida de qualquer personalidade. Mas é preciso notar a instabilidade esboçada em vários momentos dessa coreografia. As repetidas vezes em que a bailarina levanta o pé tensionado e projeta seu corpo e cabeça para trás e depois para frente, ora com menos, ora com mais intensidade, sugerem tal instabilidade, pois deslocam o eixo de suporte (outra característica de sua técnica), provocando o desequilíbrio das formas em movimento. Esses movimentos funcionam como signos indicias. As pausas musicais frequentes reforçam o desequilíbrio rítmico do movimento, alternando ação com repouso.

Percebe-se o entrelaçamento dessa dança com a arquitetura pelos seus aspectos rítmicos e harmônicos, isto é, na iconicidade interna: paralelismos, contrastes, repetições, movimentos ascendentes e descendentes, variações sobre um mesmo tema, inversão, etc. Esse entrelaçamento não é percebido somente pela sintaxe temporal, como também pelos aspectos visual e tátil que caracterizam essas duas manifestações artísticas. Outra associação direta se faz pelos gestos angulares, desenhando formas geométricas simplificadas com as linhas recém-nascidas da arquitetura moderna, que primavam pela simples geometrização. Todos esses aspectos internos do signo, principalmente, aqui, a repetição, reforçam os aspectos de uma mensagem poética. Como vem lembrar Jakobson (1969, p. 150),

A repetência produzida pela aplicação de equivalência à seqüência torna reiteráveis não apenas as seqüências da mensagem poética, mas a totalidade desta. A capacidade de reiteração, imediata ou retardada, a reificação de uma mensagem poética e de seus constituintes, a conversão de uma mensagem em algo duradouro – tudo isso representa, de fato, uma propriedade inerente e efetiva da poesia.

Sabe-se que após uma apresentação, certa mulher foi ao encontro de Martha no camarim e chorando amargamente, atirou-se em seus braços dizendo-lhe que nunca poderia avaliar o que havia feito a ela naquela noite; agradecendo-lhe, retirou-se. Martha Graham não compreendera a razão daquela manifestação, até que alguém, mais tarde, contou-lhe que aquela senhora vira seu filho de nove anos ser atropelado e morto por um caminhão e que não fora capaz de expressar sua dor e se render às lágrimas até ter visto *Lamentation*. Sobre esse episódio, Graham (1976) disse mais tarde, em depoimento gravado, o que aprendera: “É uma

história importante em minha vida. Ela fez com que eu entendesse que sempre há uma pessoa com quem nos comunicamos na plateia. Uma <sup>41</sup>.”

É exatamente esta a função da arte, comunicar de modo que possibilite ao receptor atingir o estado poético ou, tomando a semiótica peirciana, fazer com que o estado terceiro converta-se num estado primeiro, ou seja, a arte tocando a vida.

## 5.2 Medea: a personificação da ira

A próxima dança a ser analisada faz parte da obra *Cave of the heart (Ferida do coração)* coreografada por Graham em 1946. Sobre esta dança, a autora (1976) fala que

*Cave of the heart* também é uma dança que veio do passado e veio de mais de uma forma. É a lenda de uma feiticeira. É um mito de uma mulher que está obcecada por amor. Quando eu fiz na Ásia pela primeira vez, me lembro na Birmânia que não compreenderam quem era Medea, e eles certamente nunca tinham ouvido falar de *Cave of the heart*, mas eles compreenderam exatamente aquilo que eu queria dizer e deram um nome que não consigo repetir em Birmanês, mas ele é o equivalente a que um elefante faz quando vai à loucura.

Com música de Samuel Barber, foi baseada no mito de Medeia. Esse foi o segundo experimento de Graham usando tema da mitologia grega (o primeiro foi em 1933 com *Tragic Patterns*) e de profunda exploração da psicologia jungiana. Tratava-se de um estudo apavorante e revelador da inveja na qual a figura central, Medeia, literalmente, come seu próprio coração, e finalmente após assassinar sua rival com extrema crueldade, refugia-se em sua armadura de pontas de fogo, escultura produzida por Isamu Noguchi. No entanto, antes de adentrar na análise de Medeia, se faz necessário conhecer o objeto, ou melhor, os objetos dinâmicos dessa dança, que funcionam como contexto prévio da concepção coreográfica de Graham.

No processo lógico da semiose, aquilo que está fora da corrente sígnica, foi denominado por Peirce de objeto dinâmico. Porém, o fato de o objeto dinâmico ser mediado pelo objeto imediato, não faz com que perca o poder de influenciar o signo, o qual só funciona

---

<sup>41</sup> “It’s a very deep story in my life. It made me realize that there is always one person to whom you speak to in the audience. One.” (tradução de Noemi Rodrigues Alves Benevenuto Fontão. Profa. inglês/português. Bacharel e tradutora/ interprete)

como tal porque é determinado pelo objeto dinâmico. Para Peirce (CP 6.212 *apud* Katz, 2005, p. 171)

[...] todo conhecimento, todo pensamento lógico entra pela porta da percepção e sai pela porta da ação deliberada. O pensamento que não estiver em condições de apresentar seu passaporte nessas duas portas não tem o direito de se apresentar como pensamento.

Assim para que se possa chegar a um interpretante final dessa dança, que na sua materialidade concreta se apresenta como um ícone, nessa coreografia, particularmente, é preciso começar pela percepção de seu objeto dinâmico: a lenda de Medeia.

A versão mais conhecida do mito grego de Medeia está na base da tragédia de Eurípedes. Construída como a soma de todos os mitos e lendas a respeito da personagem, reduz Medeia a uma mulher vingativa, extremamente ciumenta e infanticida.

Medeia (em grego Mideia) significa “a do bom conselho” é neta de Hélio (Sol) e vive na distante Cólquia, na ilha de Ea, sob o reinado de seu pai Aetes. Por artimanhas de Afrodite e Eros, se apaixona por Jasão, chefe dos argonautas, que havia chegado à ilha à procura do Velocino de Ouro, um objeto mágico que estava sob a guarda de Aetes. Quando Medeia soube que seu pai pretendia matar Jasão e os argonautas, usa seus poderes mágicos (era sacerdotisa de Hécate), os quais fazem com que Jasão cumpra as tarefas impostas por seu pai, vença o dragão guardião do Velocino e se aposses dele. Contrariando a família, foge com Jasão para a Grécia. Na perseguição, quando seu pai se aproximava dos fugitivos, Medeia, que havia levado consigo seu irmão ainda bebê, mata-o e joga seu corpo esquartejado ao mar, obrigando Aetes a parar a perseguição para recolher as partes do corpo a fim de dar ao filho um enterro apropriado. Com isso, os argonautas conseguiram escapar. Ao chegarem a Iolcos, descobriram que o rei Pélias havia matado o pai de Jasão. Este implora à esposa que o vingue. Medeia então convenceu as filhas do rei Pélias a cozerem o pai num caldeirão com ervas mágicas, para que ele recuperasse a juventude. Por mais este crime, viu-se a necessidade de fugirem para Corinto.

Depois de anos casado, Jasão abandona Medeia para desposar Glauce, filha do rei Creonte, de Corinto. Vitimizada pela traição de seu marido, Medeia ficou louca de raiva. Por esse homem ela tinha traído o pai, matado o irmão, causado a morte de um rei, adquirido a reputação de feiticeira malvada, e agora ele preparava-se para mandá-la para o exílio.

Primeiro chorou muito, depois se revoltou contra a injustiça e em seguida planeja uma vingança contra Jasão. Fingindo o perdão, Medeia lhe fala com palavras gentis, para poder executar seu plano assustador. Por traz da beleza de um vestido oferecido à noiva e de um diadema de ouro oferecido ao seu pai, estava escondido um veneno, que queimaria até os ossos a quem os usasse. Glauce e seu pai morreram em grande sofrimento. Mas seus planos não pararam por aí e vai mais longe do que qualquer mente e alma humanas podem conjurar: ela mata seus próprios filhos. Fez tudo isso para que Jasão se sentisse tão desgraçado quanto ela tinha se sentido, ao ponto do sacrifício da vida dos próprios filhos não lhe parecer um preço tão alto. Seu avô Hélio lhe envia um carro puxado por dragões e, assim, Medeia foge para Atenas, onde se casou com Egeu.

Para compor seu balé *Cave of the heart*, do qual se extrai a dança de Medeia, Graham contou com a colaboração de seu amigo íntimo e compositor Samuel Barber<sup>42</sup> (1910-1981). A partitura desse balé foi encomendada pelo fundo Ditson da Universidade Columbia e dançada pela primeira vez por Martha e sua companhia no Teatro Macmillan da Universidade de Columbia em maio de 1946. Graham usou o título *Cave of the heart (Ferida do coração)*, enquanto o compositor Samuel Barber preferiu usar o título da fonte original para a suíte composta para orquestra completa. A partitura foi dedicada a Martha Graham.

Graham e Barber estavam fascinados pela correspondência entre a mitologia grega e os problemas do mundo contemporâneo. O poder dramático e implacável do mito grego conduziu os esforços combinados no balé Medeia, resultado de uma imersão complexa no significado desse mito. Nem Barber, nem Graham desejaram usar a lenda de Medeia e Jasão literalmente no balé. Essas figuras lendárias serviram mais para revelar o estado psicológico do ciúme e da vingança, sentimentos universais, do que narrar a lenda, como o próprio Barber escreveu na partitura do balé que ele mesmo regeu, cujas anotações foram transcritas na contracapa do disco *Ballet Suite "Medea"*, opus 23 gravado pela *London* [1973]: “Essas figuras míticas serviram sim para projetar os estados psicológicos de ciúme e vingança, que são eternos<sup>43</sup>”.

---

<sup>42</sup> A música de Barber é completamente artesanal, construída em uma estrutura, inicialmente conservadora, e posteriormente mais livre, ao mesmo tempo lírica, ritmicamente complexa e com ricas harmonias. Nascido em 1910 em West Chester, Pensilvânia, Barber escreveu sua primeira peça aos 7 anos de idade e tentou a sua primeira ópera aos 10 anos. Na idade de 14 anos ele entrou no *Curtis Institute*, onde estudou voz, piano e composição. No panteão dos músicos americanos, Samuel Barber ocupa uma projeção proeminente. Juntamente com as obras de George Gershwin e Aaron Copland, a sua é a mais frequentemente tocada.

<sup>43</sup> “These mythical figures served rather to project psychological states of jealousy and vengeance which are timeless”.

Assim, Medeia diz respeito a aspectos do problema que sempre foram de interesse de Barber – amor possessivo e destrutivo que nutre a si mesmo. A inveja é a força motora por trás desta poderosa e agressiva partitura, o trabalho é um ato de catarse tanto para a platéia quanto para o compositor.

Ainda de acordo com as anotações feitas por Samuel Barber na partitura do balé transcritas na contracapa do disco *Ballet Suite “Medea”*, opus 23 gravado pela *London* [1973],

A coreografia e a música foram concebidas em dois níveis de tempo, o mítico antigo e o contemporâneo. Medeia e Jasão aparecem primeiramente como deidades, como figuras super-humanas da tragédia grega. Como a tensão e o conflito entre eles aumenta, eles deixam seus lendários papéis e de tempos em tempos tornam-se homem e mulher modernos, pegos nas redes do ciúme e do amor destrutivo; e que no final reassumem suas qualidades míticas. Tanto na dança quanto na música, são usadas as linguagens arcaica e contemporânea. Medeia, em sua última cena depois do desenlace final, torna-se mais uma vez a descendente do sol.<sup>44</sup>

A suite segue aproximadamente a forma de uma tragédia grega<sup>45</sup> e é composta de sete movimentos: a) Párodo, b) Coro: Medeia e Jasão, c) A jovem princesa. Jasão, d) Coro, e) Medeia, f) Kantikos Agonias e g) Exodos.

No Párodos, primeiro movimento, os personagens são apresentados. O Coro, lírica e reflexivamente, comenta sobre a ação que irá se desdobrar. No terceiro movimento, a jovem princesa aparece em uma dança de frescura e inocência, seguida pela heróica dança de Jasão. Outro lamurioso Coro leva à dança de Medea, de obsessiva e diabólica vingança. O Kantikos Agonias é um interlúdio de ameaça e agouro, seguido dos terríveis crimes de Medeia, o assassinato da princesa e de seus próprios filhos, anunciado no início do Êxodo por uma fanfarra de trombetas violentas. Nesta última secção, os diversos temas dos principais

---

<sup>44</sup> “The choreography and music were conceived, as it were, on two time levels, the ancient mythical and the contemporary. Medea and Jasão first appear as godlike, super-human figures of Greek tragedy. As the tension and conflict between them increase, they step out of their legendary roles from time to time and become the modern man and woman, caught in the nets of jealousy and destructive love; and at the end reassume their mythical quality. In both the dancing and music, archaic and contemporary idioms are used. Medea, in her final scene after the denouement, becomes once more the descendant of the sun”.

<sup>45</sup> A tragédia grega era constituída de: 1) Prólogo – é a primeira cena antes da entrada do coro ou antes da primeira intervenção do coro; 2) Párado – inicialmente era a entrada do coro cantando e dançando na orquestra, o espaço cênico em frente e abaixo do palco; 3) Episódios ou partes – são cenas no palco, entre os cantos corais, sejam estásimos ou diálogos líricos, em que participa no mínimo um ator; 4) Estásimos – cantos e danças do coro na orquestra que separam os episódios e 5) Êxodo – inicialmente, como indica o seu nome, era simplesmente a saída do coro cantando e dançando ao final da peça, mas com a diminuição gradual do papel do coro, passou a ser a última cena depois do último estásimo e que termina o drama. Disponível em: <<http://greek.hp.vilabol.uol.com.br/teatro.htm>>

personagens da obra são colocados juntos e, pouco a pouco, a música vai diminuindo e Medeia e Jasão retornam à lenda do passado.

Além de Medeia e Jasão, há mais dois personagens que compõem o balé: a jovem princesa que Jasão desposou por ambição e pela qual traiu Medeia e um criado que assume a parte do coro (espectador) da tragédia grega, o qual interpreta (comenta) as ações das personagens. Na primeira apresentação, Martha Graham interpretou Medeia e Jasão foi dançado por Erick Hawkins, o primeiro bailarino a compor o grupo em 1938, seguido de Merce Cunningham em 1939. Erick foi seu marido e o grande amor de sua vida. O papel da jovem princesa foi interpretado magnificamente por uma garota japonesa Iuriko Kikuchi. Segundo De Mille (1991, p. 280), Martha foi a primeira coreógrafa a incorporar orientais e negros em sua companhia.

Além da contribuição musical de Samuel Barber, *Cave of the heart*, também foi concebida com a colaboração de Isamu Noguchi, cenógrafo e também amigo de Graham. O cenário desse balé não se limita a um adereço cênico, que reforça a ideia da coreografia. Ele faz parte da vestimenta e compõe a própria personagem.

Martha Graham (1993, p. 148) diz :

Quando eu precisei de um lugar para Medéia no palco, o âmago de sua existência, Isamu trouxe uma cobra. E quando me preocupei em resolver o problema insolúvel de representar Medéia voando para retornar a seu pai, o Sol, Isamu projetou para mim um vestido moldado com vibrantes e reluzentes pedaços de fios de bronze, que se tornaram meu traje e se moviam comigo pelo palco como minha carruagem de chamas.

A dança Medeia é o grande momento de *Cave of the heart*, pois nela se revela a personificação descabida do ciúme e do ódio, sentimentos que levam à obsessão da vingança. Por isso é também conhecida como a dança da vingança. Assim, por meio do movimento figurativo, se buscará identificar os elementos que possam confirmar essa proposta.

A bailarina usa um longo vestido preto com aplicações de sinuosas linhas douradas com um pedaço de tecido vermelho, como uma corda, pendurado na altura do peito e com cabelo preso no alto da cabeça em forma de “rabo de cavalo” com um arranjo de fios dourados. Quando a música começa, exibindo um tema adagioso (lento), a intérprete sai de dentro de uma plataforma que sustenta uma espécie de escultura com muitos fios dourados que se projetam para cima e para fora, em forma de raios. Lentamente se levanta e caminha

cautelosamente para a direita ao mesmo tempo em que esboça grande tensão nas mãos. Repentinamente para em uma posição ereta com pés unidos e braços ao longo do corpo, mantendo as mãos muito tensas e cabeça altivamente virada para o lado direito. Ao mesmo tempo em que a música muda completamente de andamento e de tema, a bailarina começa freneticamente a vibrar a coxa esquerda com a mão esquerda totalmente aberta apoiada sobre ela e, com muita tensão, dirige a mão direita em direção ao pedaço de pano vermelho solto sobre o peito. Gradativamente e sem desviar a posição da cabeça vai puxando o longo pedaço de tecido de dentro de seu vestido, enrolando-o na mão até separar-se por completo do corpo, ao mesmo tempo em que se percebe um forte tremor por todo o corpo. Apresenta-o, segurando com as mãos e braços esticados acima da cabeça e lança os quadris de um lado para o outro. Num gesto abrupto e com uma forte contração, deixa-se abraçar pela longa tira de tecido, cruzando os braços à frente do peito. Mantém essa posição enquanto vibra intensamente o corpo e as pernas. O olhar está fixo na direção do público e a expressão esboça um sorriso. Abre os braços muito controladamente esticando as pontas do cordão cruzado na cintura à frente do corpo. Depois de uma forte contração abdominal, desloca-se para a esquerda através de um passo com direita e marca o tempo forte da música com uma jogada de quadril e com peso do corpo sobre a perna esquerda. Repete essa sequência alternando os lados por mais seis vezes até que solta o cordão de sua cintura e o segura no alto com apenas a mão direita, aplicando-lhe uma força ondulante como se estivesse se movimentando sozinho. Logo após lança a longa tira ao chão e depois de alguns giros, ajoelha e desloca-se em direção a ela, movendo freneticamente os joelhos com os braços abertos elevados ao lado e acima da cabeça, a qual gira com força e depois se atira para frente, debruçando-se sobre o tecido. A bailarina pega o cordão do chão e, ajoelhada, desloca-se lateralmente para a esquerda, abrindo e fechando os joelhos, como se estivesse comendo o cordão até devorá-lo totalmente, para em seguida arremessá-lo novamente ao chão. Debruça-se sobre ele, gira a cabeça violentamente e se afasta, ajoelhando numa forte contração do tronco, com braços levantados e com mãos muito tensas em forma de garras. Repete a sequência, se levanta e dança agitadamente (giros, contrações, quedas) de frente para a corda que permanece no chão. Joga-se de costas no chão e com o cordão esticado nas mãos, rola de um lado para o outro. Quando levanta, a bailarina desenvolve uma série de passos, deslocando-se para a direita, com a corda sempre esticada acima da cabeça até que desesperadamente, atira seu tronco de um lado para o outro, como se o cordão a puxasse, ao mesmo tempo em que se movimenta freneticamente para os lados. De repente, a música para e volta ao tema inicial. Desta vez com mais força e dramaticidade. A dançarina solta

violentamente uma das mãos, enquanto estende a corda no alto e numa forte flexão do tronco e sem dobrar as pernas vai descendo lentamente o braço e enrolando a corda no chão. Ao voltar o tronco ereto, sobe a mão aberta com os dedos muito tensos, como se segurasse algo, até a máxima extensão do braço, o qual balança de um lado para o outro, como que mostrando um suposto objeto em sua mão. Seu olhar não se desvia de sua mão e sua expressão é de intensa satisfação. Flexiona novamente o tronco ereto à frente até o chão, pega o cordão e através de movimentos pendulares com os joelhos flexionados numa ampla segunda posição<sup>46</sup>, vai enrolando-o em uma das mãos e num rápido gesto, o esconde dentro de seu vestido. Olha para o lado e sai correndo em direção à escultura. Entra nela e sai da plataforma vestindo a escultura como uma armadura de pontas, a qual projeta para frente. Sem música, roda com ela deslocando-se para a direita e para a esquerda e termina elevando sua base lentamente de baixo para cima até seu ápice, sobre a cabeça.

Nesta coreografia, percebe-se a mais profunda ligação do som com o gesto. O gesto é o próprio som ou vice-versa. Santaella (2001, p. 154) diz que “quando se trata do corpo e da fisicalidade gestual” e da “dinâmica das gestualidades sonoras, quando a prática musical é concebida gestualmente, o gesto é o ponto de partida para a sintaxe composicional”. Assim, partindo das sintaxes musicais – lembrando que ainda se trata de primeiridade, isto é, o som como uma matriz da proeminência das possibilidades qualitativas – em nível de segundidade, pois, aqui, o gesto está no comando da sintaxe musical, entra-se na terceiridade, pois a música foi produzida sobre uma base abstrata pré-determinada do sistema convencional dessa linguagem. Dentre a enorme diversidade dos sistemas convencionais estabelecidos pela música, os princípios básicos que regem sua sintaxe, são: o ritmo, a melodia e a harmonia. Na coreografia descrita acima, o ritmo é o caráter proeminente. O que não quer dizer que a melodia e a harmonia não estejam presentes. No entanto, o ritmo que, para Santaella (2001) se encontra na primeiridade, pois está diretamente ligado ao tempo, o qual é primordial, também pode ser dividido. Segundo Santaella (2001, p. 171), o ritmo apresenta três submodalidades: o proto-ritmo e o aleatório, a repetição e o ritmo cíclico e as leis e convencionalidade do ritmo. A Suite *Medea* opus 23, que nesta análise não está dissociada do movimento, apresenta um ritmo, o qual é regido por uma lei – a sintaxe que é regida pela segundidade –, pois, ele apresenta uma “contiguidade e extensão do gesto rítmico em relação a um evento.” (SANTAELLA, 2001, p. 172)

---

<sup>46</sup> Uma das cinco posições básicas do balé, na qual as pernas se afastam uma da outra numa distância aproximada de um pé e meio entre os dois calcanhares. Como mostra a figura: 

A melodia, que na parte percussiva da coreografia funciona como um apoio do tema, na parte adagiosa (movimento lento) predomina e se torna tema principal, ficando para as cordas<sup>47</sup> e um pouco dos metais, a sua execução. Para Santaella (2001, p. 177), a melodia se encontra na segundidade, porque é uma “atualização de um certo tipo de sequência dentro do campo de variações possíveis de um padrão.” Só que neste caso, é uma atualização mediada por leis, portanto terceiridade. Percebe-se, nesse momento da coreografia o clímax, não só musical, mas também da dança: o ato concreto da vingança. De que modo? Volta-se, agora, para a corporificação do som, ou seja, os movimentos plásticos da dança, que não são executados somente por uma bailarina, mas também por uma personagem: a representação icônica Medeia.

Partindo, novamente, das primeiras percepções, nelas já se nota alto grau de tensão, vibração, tremores, fortes contrações, arremessos do corpo e do cabelo para várias direções, movimentos bruscos. No entanto, ao percebê-las já se tornaram indícios de uma grande irritabilidade, de uma raiva desmedida. Medeia, ao saber que fora traída, planeja vingar-se de Jásão, assassinando sua nova esposa e seus próprios filhos. Embora seu comportamento fosse movido por uma compulsão cega de violência, portanto, um fenômeno da segundidade, sua raiva, evidencia uma natureza de legi-signo. Em Medeia a raiva configura-se como um legi-signo porque existe a predisposição para matar como uma tendência geral, uma vez que a personagem já havia assassinado outras pessoas anteriormente e principalmente porque ela articula o pensamento e usa o raciocínio lógico para cometer os próximos crimes. Percebe-se essa intenção, na coreografia, desde o momento em que sai de sua armadura (carruagem), e caminha de forma cautelosa, pé ante pé, como estivesse preparando o bote: formas sin-significas de movimentação. Medeia sabe o que quer, tem sob controle a sua intenção. Em suas mãos traz o símbolo da dominação, do controle, da decisão e da destruição. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 589-590), as posições relativas das mãos e dos dedos simbolizam atitudes interiores. Na iconografia hindu, os gestos das mãos são conhecidos como *mudra*. O *abhaya-mudra* ou ausência de medo é atribuído ao gesto da mão levantada com dedos estendidos e palma para frente. Esse *mudra* é atribuído a Kali, força do tempo

---

<sup>47</sup> As cordas (violinos, violas, violoncelos, contrabaixos, harpas, piano) e os metais (trompetes, trombones, trompas, tubas) são grupos de instrumentos musicais que fazem parte de uma orquestra, assim como as madeiras (flautas, flautins, oboés, corne-inglês, clarinetes, clarinete baixo, fagotes, contrafagotes), os instrumentos de percussão (tímpanos, triângulo, caixas, bumbo, pratos, carrilhão sinfônico, etc.) e os instrumentos de teclas (piano, cravo, órgão).

destruidor, que está, ela própria além do medo. Quando a mão é levada para baixo, Kali destrói os elementos não permanentes e dispensa, assim, a felicidade. Na maior parte da coreografia, Medeia irá mostrar essa posição das mãos.

A raiva de Medeia, portanto, não é explosiva, mas alimentada na forma de vingança mortal. Percebe-se isso, quando começa o tema de sua apresentação e ela começa a tremer internamente todos os músculos do corpo, sem, no entanto, mover qualquer membro. No entanto, a partir daí, começa a executar seu terrível plano. Tira do “âmago de sua existência” uma cobra, representada pelo longo cordão de tecido vermelho brilhante em forma de linha, que adquire um valor simbólico. Esse pedaço de tecido carrega a simbologia da essência humana de Medeia, que ela mesma torna-se neste balé, metáfora dos estados emocionais universais. Em uma entrevista para o *Ballet Review*, Noguchi (*apud* DE MILLE, 1991, p. 279) disse:

Nós começamos com a cobra. A cobra é a água. É a passagem pela qual os deuses se revelam. [...] Martha não me pediu para fazer o corpo de uma cobra da qual Medeia iria emergir. Estes são objetos que eu faço derivados da representação de um estado emocional.<sup>48</sup>

A serpente ocupa um lugar importante nas mitologias das culturas primitivas. Uma das mais antigas representações da serpente foi identificada por meio de uma simples linha. A linha não tem começo nem fim; é só movimentar-se para tornar-se suscetível a todas as representações e metamorfoses. Da linha, só se vê a parte manifesta, presente. Mas sabe-se que ela continua, em ambos os lados, para o invisível infinito. Com a serpente acontece a mesma coisa. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 815), a serpente visível, rápida como um relâmpago,

[...] sempre surge de uma abertura escura, fenda ou rachadura, para cuspir morte ou vida antes de retornar ao invisível. Ou então abandona os ímpetus masculinos para fazer-se feminina: enrosca-se, beija, abraça, sufoca, engole, digere e dorme. Esta serpente fêmea é a invisível serpente-princípio que mora nas profundas camadas da terra. Ela é enigmática, secreta; é impossível prever-lhe as decisões, que são tão súbitas quanto suas metamorfoses.

---

<sup>48</sup> We start with the snake. The snake is water. It is the passage from which the gods evolve. [...] Martha didn't ask me to make a snake pad from which Medea would emerge. These are objects that I make that derive from a depiction of an emotional state. (tradução livre)

No caso, Medeia surge de uma plataforma rente ao solo (parte inferior), tira de dentro de si a serpente, por meio da qual se manifesta. Exibe-a como um troféu, erguendo o tecido acima de sua cabeça, a qual revela seu estado emocional: “cuspir morte”. Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 816) também dizem que “em todos os casos, exprimem o aspecto terrestre, i.e., a agressividade e a força da manifestação do grande deus das trevas que a serpente representa”, e ainda que: “Os infernos e os oceanos, a água primordial e a terra profunda formam apenas uma prima matéria, uma substância primordial – a da serpente”. Daí a associação da serpente, também, com o diabólico. Segundo Santaella (2005, p. 155), a raiva se “torna um pecado mortal, quando se transforma em ira mortal. O lado imperdoável da raiva é selvagem, bestial, amedrontador, destrutivo e, conseqüentemente, um pecado mortal a ser punido pelo fogo do inferno.” A ira é o mais sangrento e violento dos pecados capitais. Na tradição judaico-cristã, a ira e a vingança estão associadas à imagem de um demônio terrível, Satã – “o Príncipe das Trevas”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 743)

Medeia deixa-se abraçar e enrolar pela cobra, como ritual preparatório de seu golpe. Nesse momento, sua expressão esboça um sorriso presunçoso e um olhar de extrema frieza, enquanto seu ventre “treme de raiva”, movimentos que se apresentam como sin-signos de sua raiva e de sua intenção de vingança.

Ao se soltar da serpente, mas ainda segurando-a em sua mão, esta parece ganhar vida e começa a mexer-se. Medeia atira a cobra ao chão e em movimentos de chão que sugerem um ato de adoração, como num rito sagrado, engole a cobra. Aqui, a serpente, que até então, representava as emoções de uma fêmea ferida na imagem do mal, ou por meio da maldade, torna-se metáfora de seu próprio coração. Como Graham (1976) diz em seu depoimento na gravação dessa dança: “Desde então percebi que a glória do mal, a paixão do ciúme está lá. Há uma velha ferida, onde uma mulher está comendo seu próprio coração e o nome dessa ferida é a inveja.”<sup>49</sup> Assim, também seu coração pode ser tomado como metáfora de seus próprios filhos.

Esse descabido ato de raiva, a tal ponto de ferir o próprio coração para vingar-se de seu ex-marido, foi provocado inicialmente por um profundo sentimento de ciúme. Caberia citar, nesse momento, uma passagem da ópera *Otelo* de Giuseppe Verdi (1994)

---

<sup>49</sup> “Always since that time I’ve realized that the glory of Evil, the passion of jealousy is there. There is an old wound cut where a woman is eating her own heart and the title of that wound is cut is envy.” (tradução de Noemi Rodrigues Alves Benevenuto Fontão. Profa. inglês/português. Bacharel e tradutora/interprete).

Iago: - Tema, senhor, o ciúme  
 É uma hidra torva, malévola, cega  
 Com seu veneno infecta a si mesma,  
 Vívida chaga, o peito lhe dilacera.<sup>50</sup>

“O coração simboliza, manifestadamente, o centro da vida”, dizem Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 282). O próprio coração que deu vida a seus filhos é comido e cuspidos para fora em forma de sangue. Noguchi diz (*apud* DE MILLE, 1991, p. 279): “[...] Em *Cave of the heart*, Medeia dança com um tecido vermelho em sua boca. Ela está dançando com uma cobra em sua boca. Depois ela vomita-a de sua boca como sangue.”<sup>51</sup> O mesmo sangue que fora veículo de vida, ao ser vomitado e esparramado na terra, transmuta-se em metáfora de morte. Com escrevem Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 944): “Pois esta é, com efeito, a ambivalência deste vermelho do sangue profundo: escondido, ele é a condição da vida. Espalhado, significa morte.” Daí, a cor vermelha do tecido que simboliza o sangue, que por sua vez, simboliza a morte. A morte, também pode ser associada ao preto – a cor de seu vestido. O preto como evocação da morte está presente nos trajes de luto. “O preto”, segundo Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 740-741), “é a cor do luto; não como o branco, mas de uma maneira mais opressiva”. É um luto sem esperança. “Como um ‘nada’ sem possibilidades, como um ‘nada’ morto depois da morte do Sol, como um silêncio eterno, sem futuro, sem mesmo esperança de um futuro, ressoa interiormente o *preto*”<sup>52</sup>, escreveu Kandinsky (1969, p. 129). Medeia dança sobre o sangue derramado no chão, ora debruça-se sobre ele mexendo desesperadamente o cabelo, ora em pé, ora ajoelhada e por meio de seus gestos, isto é, posição e movimentação de seus braços e mãos e principalmente pelo sorriso sarcástico, nota-se nela certa satisfação.

Novamente, em posse da cobra, trava-se uma luta, como se Medeia lutasse contra seu próprio desejo. No chão, ela rola de um lado para outro com a serpente nas mãos, levanta-se e retoma o controle, exibindo-a novamente acima da cabeça. A música e os movimentos são

<sup>50</sup> Iago: - Temete, sgnor, la gelosia!

È un ídra fosca, livida, cieca,

Col suo velono se stessa attosca,

Vivida piaga le squarcia il seno. (tradução de Nildo Máximo Benedetti. Mestre em literatura italiana pela FFLCH e doutor em literatura brasileira pela FFLCH)

<sup>51</sup> “In *Cave of the Heart*, Medea dances with a red cloth in her mouth. She is dancing with the snake in her mouth. Then she spews it out of her mouth like blood”. (tradução livre)

<sup>52</sup> Comme un “rien” sans possibilités, comme un “rien” mort après la mort du soleil, comme un silence éternel, sans avenir, sans l’espérance même d’un avenir, résonne intérieurement le *noir*. (tradução livre)

precisos, como em um cálculo. Seu plano está em ação. A luta recomeça. Agora com maior intensidade. Chega-se ao ápice da coreografia. Medeia sai vencedora. A vingança está completa. A serpente não mais se mexe. Morta, é depositada no solo. No gesto esboçado pela sua mão altiva, em forma de garra, está concentrada toda a “glória do mal”, como diz Graham. Medeia mostra seu poder destruidor, sua vitória. Finalmente havia se vingado. Sua face é tomada por uma expressão de intensa satisfação. De modo muito consciente e sem esboçar qualquer tipo de arrependimento, recolhe a serpente por meio de movimentos circulares, guardando-a dentro de seu peito, como se voltasse para si mesma. Ao perceber seu ato, foge e refugia-se em sua auréola de pontas douradas. Sobre esse acessório, Noguchi (*apud* DE MILLE, 1991, p. 280) disse: “Eu pensei nela como o sol. Medeia é a filha do sol. Ela retornou às suas origens”. Medeia veste sua roupa de fogo que se transforma em um tipo de armadura e torna-se intocável, girando-a de um lado para outro.

Qualquer outra mulher que tivesse este comportamento, certamente, poderia contar com a cólera dos deuses caindo sobre si, mas para Medeia, neta do deus Sol e sacerdotisa de Hécate, foi mandada uma carruagem puxada por dragões para poder fugir. Assim, o vestido/escultura criado por Noguchi torna-se metáfora de sua carruagem. Percebe-se a ideia de fuga no movimento ascendente com que ela conduz sua carruagem e alça vôo. “Mostre-me quão baixo uma pessoa pode ir”, dizia Martha.

Martha Graham tinha uma intensa e instintiva necessidade de extrair a verdade dos movimentos de sua dança – um gesto em direção à verdade. O movimento nunca mente. A verdade está lá: boa, má ou perturbadora.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final desta pesquisa em que se buscou um interpretante final dos balés *Lamentation* e *Medea* de Martha Graham, deparou-se com um conjunto deles, o que, por um lado, parece ser satisfatório à proposta deste estudo, mas por outro, reconhece-se que há, ainda, muita indagação tangente, possibilitando um novo começar.

Ao se deparar com a realidade como uma rede sógnica, toma-se consciência da infinitude do processo interpretativo. Assim, não há como se fazer interpretações definitivas, pois bem se sabe que semiose é, segundo Santaella (1986, p. 185 *apud* SOUZA, 2003, p. 175)

[...] uma cadeia infinita de signos, na qual a relação do signo com o objeto dinâmico recai numa regressão infinita de signos e a relação do signo com o intérprete entra numa progressão infinita de signos. O alfa e o ômega dessa cadeia sem fim, isto é, o objeto original e o interpretante final são sempre inatingíveis.

Assim, em todo e qualquer processo de investigação semiótica, sempre se está no meio da cadeia sógnica, na qual as representações só poderão ser despidas parcialmente, como diz Peirce (*apud* SANTAELLA, 2004, p. 66): “mas nunca se conseguirá despi-la por completo; muda-se apenas por roupa mais diáfana [...]”. Por isso, não se pode impor um determinado comportamento ao intérprete no ato fruidor. Pensando assim, a semiótica se tornaria um instrumento de construção, multiplicação e fruição dos signos. Recorrendo a Peirce, que compreende a arte como um quase-signo, isto é, um signo icônico ou um “simples perfeito e sem partes”, pode-se dizer que a linguagem produzida em funções estéticas deve ser refletida sobre suas próprias qualidades, isto é, qualidades icônicas. Em outras palavras, o signo estético aspira à completude, pois se fundamenta no ícone; assim sendo, signo que não se remete a um objeto real, não “distrai de si” e, na sua relação com o interpretante, só pode gerar analogias, isto é, mensagens estéticas ambíguas.

A linguagem produzida por signos estéticos percorre dois caminhos opostos: ou está fundada na visão aristotélica de imitação do real (mimese); ou simplesmente cria outro real, que exige um re-conhecimento, um conhecer outra vez, que por sua vez exige um olhar disposto a romper com o já visto.

O conteúdo desta pesquisa se insere na segunda concepção do signo estético, portanto, passível de múltiplas interpretações e aberta para infinitas interpretações. Assim, este trabalho procurou verificar a presença do signo estético e de suas subdivisões na dança de Martha Graham, *Lamentation* e *Medea*. Seus movimentos singulares foram sendo delineados – gestos amplos e linhas angulares, movimentos enérgicos e rudes, extensão e relaxamento, forte contração da pélvis e contato com o chão – através destas composições. Ancorado pela teoria peirceana, verificou-se, nestas danças, a forte presença do ícone, uma vez que sua representação está fundamentada por similaridade, mas advém de marcas indicias, pois aponta para algo da existência real, não de maneira imitativa, mas analógica em suas qualidades. Signo e objeto sofrem um isomorfismo: a tensão instaura-se dentro e fora do signo. Assim, estas coreografias, ao reproduzirem em movimentos a dinâmica do real (sentimentos humanos), rompem a transitividade do signo para fazê-lo voltar-se sobre si mesmo, buscando não retratar a coisa, mas ser a coisa.

Estas representações (ou quase-representação) icônicas, que trazem em sua estrutura hipóícones, como diagramas e metáforas, seriam, segundo Peirce, a representação mais próxima do estético, isto é, uma quase-estética que estaria tão próxima da estética-objeto inicial, que poderia se confundir com a própria criação. Assim, o signo estético, na sua modalidade de quase-signo, que integra na abordagem ambiguidades e contradições, podendo, desta forma, libertar-se das estruturas preestabelecidas, possibilita inúmeras interpretações ou significações; isto efetivamente, leva ao processo de autogeração súnica, pois envolve a atualização da tríade signo/objeto/interpretante.

Pode-se concluir que todos os signos que estas danças carregam em sua relação com o objeto e com o interpretante, apesar de apresentarem elementos simbólicos, estes, ficam fragilizados no papel de legisladores do interpretante, e assim, não geram interpretantes lógicos significativos, pois estes símbolos também funcionam como possibilidade, e o efeito a que estão aptos a produzir assemelha-se à abertura interpretativa. O que, então, caracterizaria a interpretação destas obras, seria o desencadeamento de possibilidades qualitativas que os sin-signos icônicos despertaram. Desta forma, a interpretação destas danças se deu por meio do interpretante imediato e do dinâmico emocional. Sabendo-se que o lugar lógico do intérprete é o lugar do interpretante dinâmico, é a partir dele que se inicia o reconhecimento e recuperação do objeto em si, até se chegar ao interpretante imediato que, em nível de primeiridade, designa a qualidade sensível do signo, para o modo como o signo representa a si mesmo. Assim, segundo Santaella (2004, p. 83) cabe ao “interpretante dinâmico, na sua pluralidade sempre relativa de atualização, ir desatando e realizando” as possibilidades no

interpretante imediato. Se o interpretante imediato é uma mera hipótese, para produzir o interpretante efetivo, esse signo que carrega um alto poder de sugestão e evocação, só poderá gerar um interpretante dinâmico em nível emocional.

No entanto, o propósito de todo signo é chegar ao interpretante final, mesmo sabendo-o inacessível. O interpretante último, gerado pelos signos icônicos das obras analisadas, se apresenta como remático, cuja tendência é gerar qualidades que são admiráveis, isto é, qualidades estéticas. Esse tipo de signo aspira a uma mudança de hábito de sentimento, como Santaella (2000, p. 143) diz: “a regeneração de sentimentos, digamos, calcificados.” Desta forma, o episódio, anteriormente relatado, da espectadora de *Lamentation*, que perdera seu filho, presta-se como um ótimo exemplo do poder modificador do hábito de sentimento que a arte da dança (signo estético) produziu em sua mente, atingindo, assim, a finalidade de toda arte: tocar a vida.

No percurso do trabalho, procurou-se, sobretudo, penetrar na rede do processo sógnico da dança e em especial, das danças *Lamentation* e *Medea* de Martha Graham, a fim de se compreender como se constituíam as semioses, assim como sua relação com o corpo, *locus* perfeito e permanente de semiose.

“O corpo é um traje sagrado. É o primeiro e o último traje de uma pessoa: é nele que se entra na vida e é com ele que se parte dela; deve ser tratado com honra, e com alegria e medo também. Mas sempre com graça.”, dizia Martha (1993, p.14). Graça que dá à vida a dignidade de ser vivida. A dança, e a arte de modo geral, é uma das poucas situações pela qual, tão perfeitamente, emerge o puro sentimento de gratidão pela vida.

## REFERÊNCIAS

- ABRÃO, Bernadette Siqueira. **História da filosofia**. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Coleção Os Pensadores).
- ACHCAR, Dalal. **Ballet: arte, técnica, interpretação**. Rio de Janeiro: Cia Brasileira de Artes Gráficas, 1986.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARBER, Samuel. **Overture, first essay and Medea's dance of Vengeance**. Regência de Yoel Levi, Atlanta Symphony Orchestra. [Atlanta]: Telarc, 1991. 1 CD.
- \_\_\_\_\_. **Symphony nº 2 (opus 19) and Medea: Ballet Suite (opus 23)**. Regente Samuel Barber, The New Symphony Orchestra of London. [Londres]: London, [1973]. 1 LP.
- BAUDRILLARD, Jean. A dupla exterminação. In: \_\_\_\_\_. **Tela total: mito-ironias da era virtual e da imagem**. Porto Alegre: Sulinas, 1997.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Rio de Janeiro: Opera Mundi, 1971.
- BLACKBURN, Simon. **Dicionário Oxford de filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- BOITO, Arrigo. **Otello**: libreto da ópera de mesmo nome de Giuseppe Verdi. [Milano]: G. Ricordi & C, 1994. 1 LP.
- BOURCIER, Paul. **História da dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Petrópolis: Vozes, 2001.
- BRUNEL, Pierre (Org.). *Medéia*. In: \_\_\_\_\_. **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- CAMPOS, Haroldo de (Org.). **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CAMPOS, Haroldo de. **Ideograma: lógica, poesia, linguagem**. São Paulo: Edusp, 2000.
- CANCLINI, Nestor García. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- CHALHUB, Samira. **Funções da linguagem**. São Paulo: Editora Ática, 1995.
- CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 2003.

CHERRY, Colin. **A comunicação humana: uma recapitulação, uma vista de conjunto, e uma crítica.** São Paulo: Cultrix, 1994.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

CLIFFORD, Geertz. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: LTC, 1989.

COELHO NETO, Teixeira. **Semiótica, informação e comunicação.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

DELEUZE, Gilles. **Conversações.** São Paulo: Editora 34, 1992. (Coleção TRANS).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia.** Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. (Coleção TRANS).

\_\_\_\_\_. **O que é filosofia.** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. (Coleção TRANS).

DE MILLE, Agnes. **Martha, the life and work of Martha Graham.** New York: Random House, 1991.

DEMPSEY, Amy. **Estilo, escolas & movimentos.** São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

DENISHAWN: the birth of modern dance. Produzido por Kultur. Center Dance Collective. New Jersey, 1988. 1 DVD (40 min).

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: Editora 34, 2005.

DUFFY, Martha; NEWMAN, Nancy. **The deity of modern dance Martha Graham: 1894-1991.** Nova York, 1991.

Disponível em: <<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,972747,00.html>>.

Acesso em: 04 ago. 2009.

ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

FEARTHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo.** São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento.** São Paulo: Annabrum, 2006.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator.** Campinas, SP: Unicamp, 2003.

\_\_\_\_\_. **Corpo cotidiano e corpo subjétil: relações.** 2003. Disponível em:

<<http://www.renatoferracini.com/Abrace2003-CorpoCotidianoeCorpoSubje.rtf>>. Acesso em: 25 fev. 2009.

\_\_\_\_\_. **Paradoxa da presença**. 2006. Disponível em: <<http://www.renatoferracini.com/Abrace2006-ParadoxadaPresena.doc>>. Acesso em: 28 fev. 2009.

FISHER, B. A.; ADAMS, Katherine L. **Interpersonal communication**: pragmatics of human relationships. New York: Randon House, 1994.

FREEDMAN, Russel. **Martha Graham**: A dancer's life. New York: Clarion Books, 1998.

FOULKES, Julia L. **Modern Bodies**: dance and American modernism from Martha Graham to Alvin Ailey. North Carolina: The University of North Carolina Press, 2002.

GRAHAM, Martha. **Memória do sangue**. São Paulo: Siciliano, 1903.

HALL, Edward T. **A Dimensão oculta**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

HOROSKO, Marian. **Martha Graham**: the evolution of her dance theory and training. Florida: University Press of Florida, 2002.

JACOB, Laura. Martha contra mundum. **New Criterion**. Nova York, jun. 2005. Disponível em: <[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_hb3345/is\\_10\\_23/ai\\_n29190405/](http://findarticles.com/p/articles/mi_hb3345/is_10_23/ai_n29190405/)>. Acesso em: 10 nov. 2007.

JAKOBSON, Roman. **Lingüística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1995.

JEAN, Galard. **A beleza do gesto**. São Paulo: Edusp, 2008.

JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Editora, 1993.

KADOTA, Neiva Pitta. **A construção da linguagem**: introdução à lingüística, semiótica e comunicação. São Paulo: Wisdom Books, 2004.

KANDINSKY, Vassili. **Du spirituel dans l'art**: et dans la peinture en particulier. Paris: Médiations, 1969.

KATZ, Helena Tania. **Um, dois, três**: a dança é pensamento do corpo. Belo Horizonte: FID, 2005.

LANGENDONCK, Rosana van. **Merce Cunningham**: Dança Cósmica: acaso, tempo e espaço. São Paulo: Edição do autor, 2004.

LEAL, Patrícia Garcia. **Corporeidade e Martha Graham**: novos olhares sobre o corpo. São Paulo, jun. 2004. Disponível em: <<http://www.educacaofisica.com.br/download.asp?tp=biblioteca&id...>>. Acesso em: 04 nov. 2007.

LEITE, Nina Virgínia de Araújo. **Corpo linguagem**: gestos e afetos. Campinas: Mercado de Letras, 2003.

LÉVY, Pierre. **O que é virtual?** São Paulo: Editora 34, 2001.

LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (Org.). **Nietzsche e Deleuze: o que pode o corpo.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LITTLEJOHN, S. W. **Teorias da comunicação humana.** Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto poético.** Lisboa: Estampa, 1978.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia.** São paulo: Cosac Naify, 2003.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Até que ponto, de fato, nos comunicamos?** São Paulo: Paulus, 2004.

MARTHA Graham Center of Contemporary Dance. Disponível em: <<http://www.marthagrahamdance.org>>. Acesso em: 10 nov. 2007.

MARTHA Graham Dance Company: dance in America. Direção de Merrill Broackway. [s.l.]: WNET/13/Educational Broadcasting Corporation, 1976. 1 DVD (90 min).

MARTHA Graham in performance: a dancer's world. Direção Alexander Hammid. [s.l.]: Kroll Productions, 1961. 1 DVD (93 min).

MARTHA Graham. **Noguchi Museum.** Disponível em: <<http://www.noguchi.org/graham.html>>. Acesso em: 10 nov. 2007.

MARTHA Graham: the dancer revealed. Direção de Catherine Tatge. New York: BBC, 1994. 1 DVD (60 min).

MANUS, Susan. What's old is new. **The Library of Congress.** Nova York, jun. 1998. Disponível em: <[www.loc.gov/loc/lcib/9806/graham.html](http://www.loc.gov/loc/lcib/9806/graham.html)>. Acesso em: 10 nov. 2007.

MENDES, Miriam Garcia. **A dança.** São Paulo: Ática, 1985.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção.** São Paulo: Freitas Bastos, 1971.

\_\_\_\_\_. **O homem e a comunicação: a prosa do mundo.** Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1974.

\_\_\_\_\_. **Visível e o invisível.** São Paulo: Perspectiva, 1971.

MONTEIRO, Mariana. **Noverre: cartas sobre a dança.** São Paulo: Edusp, 2006.

MORIN, Edgar. **Amor, poesia, sabedoria.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

NEWMAN, Geral; LAYFIELD, Eleanor N. **Martha Graham: founder of modern dance.** Danbury: [s.n.], 1998.

NÖRT, Winfrid. **Panorama da semiótica**: de Platão a Peirce. São Paulo: Annabrum, 2005.

OIDA, Yoshi. **O ator invisível**. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura**. São Paulo: Cortez e Moraes, 2004.

RECTOR, Mônica; TRINTA, Aluisio Ramos. **Comunicação do corpo**. São Paulo: Ática, 1993.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2007.

ROUSSEAU, Jean-Jaques. **Ensaio sobre a origem das línguas**. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

SANTAELLA, Lucia. **A teoria geral dos signos**: como as linguagens significam as coisas. São Paulo: Editora Pioneira, 2004.

\_\_\_\_\_. **Corpo e comunicação**. São Paulo: Paulus, 2004.

\_\_\_\_\_. **Estética de Platão a Peirce**. São Paulo: Experimento, 2000.

\_\_\_\_\_. **Matrizes da linguagem e pensamento**: sonora, visual, verbal. São Paulo: Iluminuras, 2002.

\_\_\_\_\_. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1999. (Coleção primeiros passos; v. 103)

\_\_\_\_\_. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

SILVA, Jorge Anthonio. **O fragmento e a síntese**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SILVA, Miriam Cristina Carlos. **Comunicação e cultura antropofágicas**: mídia, corpo e paisagem na erótico-poética oswaldiana. Porto Alegre: Sulina, Sorocaba, SP: Eduniso, 2007.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. **Corpo, comunicação e cultura**. São Paulo: Autores Associados, 2006.

SOARES, Carmen Lúcia (Org.). **Corpo e história**. Campinas: Autores Associados, 2006.

SOUZA, Luciana Coutinho Pagliarini de. **A trama do texto e da imagem**: matrizes, categorias e semiose. 2003. 188 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.

SOUZA, Luciana. C. P.; DRIGO, Maria Ogécia. Charge jornalística e poesia: interfaces entre comunicação e arte. **Verso e Reverso**, São Leopoldo, n. 3, v. 51, 2008.

TEACHOUT, Terry. Martha Graham. **The Time 100**. Disponível em:  
<<http://www.pathfinder.com/time/time100/artists/profile/graham.html>>. Acesso em 10 nov. 2007.

THE MARTHA Graham legacy. **New York Times**. Disponível em:  
<<http://www.dl.ket.org/humanities/dance/graham.htm>>. Acesso em: 12 nov. 2007.

TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1973.

TRACY, Robert. **Goddnes: Martha Graham's dancers remember**. New York: Proscenium Publishers, 1996.

VALÉRY, Paul. **A alma e a dança e outros diálogos**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

VILLAÇA, Nízia; GÓES, Fred. **Em nome do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.