

## A sinestesia na dança

**Mariana de Rosa Trotta**

Universidade Federal Fluminense

Palavras-chave: dança sinestesia semiótica

Por ser um caso particular de comunicação gestual estética, a dança instala uma relação motivada entre expressão e conteúdo e cria uma nova leitura do mundo. Para examinar essa leitura, será importante considerar que a dança-espetáculo é uma semiótica sincrética, isto é, um texto que se manifesta por meio de uma pluralidade de linguagens submetidas a uma enunciação que organiza o espetáculo como uma unidade de sentido. Assim, música, iluminação e gestualidade impõem-se como forças do espetáculo, ao mesmo tempo em que diluem as próprias particularidades na encenação.

Escolhemos para a análise o espetáculo *Lac* de Sandro Borelli, interpretado pelo Balé da Cidade de São Paulo.<sup>1</sup> Para examinar a função estética do espetáculo escolhido, o trabalho articula o sincretismo à sinestesia e põe em relevo o papel do elemento sensorial na produção do sentido. A base teórica do trabalho é a semiótica discursiva, especialmente os estudos de semiótica sincrética (FLOCH, 1985 e 2002) e aqueles que consideram o papel do corpo e dos afetos na produção do sentido (GREIMAS, 2002).

Para Greimas, os sistemas semi-simbólicos que se realizam em uma semiótica sincrética podem produzir relações sinestésicas:

Um sistema semi-simbólico pode se realizar numa substância sonora ou visual ou outra (...); mas outros se realizam numa semiótica sincrética, numa pluralidade de substâncias, produzindo assim uma sinestesia. (GREIMAS & COURTÊS, 1986)

A questão da sensorialidade, portanto, torna-se uma obrigação para o pesquisador da dança. Tratar de como as dimensões sensíveis e afetivas participam em maior ou menor grau da estruturação dos estilos é também uma maneira de reconhecer as diferenças de estilo da dança-espetáculo.

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

---

<sup>1</sup> Em 2001, o Balé da Cidade de São Paulo decidiu (re)montar *Lac*, um espetáculo inspirado no adágio do 2º Ato do consagrado *O Lago dos Cisnes*, que dialoga com o libreto de *O Lago dos Cisnes* de V.P. Begitchev e Vasily Geltzer. Segundo o coreógrafo Sandro Borelli, *Lac* é um *pas-de-deux* de inspiração clássica que mostra o comportamento entre dois animais (macho e fêmea) durante o acasalamento.

greimasianas aos estilos na dança-espetáculo, podemos conceituar cada um de acordo com a categorização de Greimas.

Para Greimas, a estética da graça situa-se sobre o plano onírico, trata o imaginário como uma potencialidade de construção do objeto e, exaltando a beleza da espera, considera-a como objeto da apreensão estética *per se*. (GREIMAS, 2002: 45).

A reflexão greimasiana no que diz respeito ao classicismo pode ser estendida perfeitamente à *dança clássica*: a beleza da espera é responsável por criar a atmosfera do onírico. Ao valorizar o plano alto, a *dança clássica* cria uma atmosfera de sonho, de algo inatingível. É como se o bailarino clássico não quisesse tocar o chão e sim planar com leveza. O uso da sapatilha de ponta, por exemplo, também garante a verticalidade da movimentação e um menor contato com o solo. Ao sair do chão, ganha-se o onírico. E tudo isso é feito com a beleza da espera, utilizando o princípio do *canon*, isto é, o mesmo movimento é realizado por todo o corpo de baile, mas um ocorre após o outro. O espectador espera o movimento seguinte no conforto de saber o que esperar.

O classicismo busca, assim, uma estética da “perfeição”, da *espera esperada*, em que o olhar do público é conduzido pelo coreógrafo, que dirige o olhar para os solistas ou para o corpo de baile em *canon*. Interessa-nos, agora, perceber que, ao privilegiar o sentido da visão, a *dança clássica* acaba por criar uma estética da graça, que resulta na *contemplação* da obra.

A *dança moderna*, por sua vez, realiza um percurso em direção à nascente, à essência da gesticulação. Não se trata mais de contemplar o objeto estético, mas de interagir com ele. Essa mudança de perspectiva soma ao sentido da visão o sentido do tato. O coreógrafo moderno propõe a seu público uma conjunção com a obra, à medida que apresenta novas texturas de figurino, de espaço de encenação e de gestualidade que se aproximam da práxis cotidiana. Ao sair de um espetáculo de *dança moderna*, o espectador percebe além de um apelo para o sentido da visão, uma sinestesia sentida pelos próprios bailarinos através do tato. Ao contrário de uma estética da graça que propõe um distanciamento do sujeito em relação à obra, procura-se uma *estética da evanescência*, que desfaz a separação e gradativamente chega à conjunção do sujeito com o objeto estético.

A *dança contemporânea* leva a proposta moderna ao extremo, na esperança total de conjunção do sujeito com o objeto, na conjunção por advir, devolvendo a cotidianidade das coisas e dos homens. Enquanto a estética clássica busca o relaxamento definitivo no *deslumbramento* da perfeição, as estéticas modernas e contemporâneas buscam-no na *imperfeição*. (GREIMAS, 2002: 30)

A forma moderna, ante o temor de que as simetrias instauradas produzam o efeito de sentido da iteratividade de *esperas esperadas*, propõe uma nova regra do jogo estético: a dissimetria, que se supõe criadora de novos choques e de outras fissuras. O discurso clássico seria, assim, uma “espera esperada”, o

moderno, “a espera inesperada” e o contemporâneo, “a espera esperada do inesperado”. A esperada do inesperado, na *dança contemporânea*, se transforma em cada nível na espera esperada do inesperado.

A arte contemporânea ressemantiza tanto os princípios estéticos que o limiar entre o que é estético e o que é utilitário é tênue, para os contemporâneos a qualquer hora ou momento haverá a apreensão do estético. É como se a espera fosse infinita. A paciente espera de uma realidade a advir é, portanto, o desejo de uma conjunção “real” com o objeto.

A partir do que foi exposto, podemos propor o discurso clássico como uma *estética da graça*, o moderno como a *estética da evanescência*, a contemporaneidade como a *estética da decomposição*.

O espetáculo *Lac* é bastante rico para fazer reflexões sobre como acontece o próprio sincretismo semiótico. Não se trata de uma mera soma de partes. Basta verificar que o espetáculo utiliza nada menos que a música de Tchaikovsky, texto que, por ter uma identidade própria e estar associado a um libreto bastante conhecido, favorece o reconhecimento das experiências que o público tem com a música, vivências essas que podem ser trazidas para o espetáculo.

*Lac* começa com a figura de uma mulher que parece estar aprisionada, seus movimentos estão paralisados e a mordaza<sup>2</sup> colabora com a idéia de que ela está submetida a forças que independem de sua vontade. Com os seios à mostra, despida, inicialmente, de sensações e emoções, ela não tem vontade. Por não haver cenário, a mulher torna-se o único foco, ela própria transforma-se em um cenário inusitado. Algo que reforça que a *dança contemporânea* cria a *espera esperada do inesperado*. O coreógrafo convida o público a esperar algo bem diferente do que a música sugere: uma mulher transformada em cisne, que irá dançar um *pas-de-deux* com o príncipe à maneira da *dança clássica*. Temos uma simbiose cênica: a fusão entre o figurino e o cenário. Não podemos nos esquecer de que determinados sentidos dessa simbiose foram trazidos da vivência que o público tem com a música de Tchaikovsky.

*Lac* apresenta mais de uma leitura temático-figurativa. Desenvolve-se o tema amoroso-sexual e ligado a ele aparece também a temática da opressão vs. liberdade, tema recorrente nos libretos de conto de fadas, apresentado no espetáculo como uma releitura do conto visto a partir da *dança contemporânea*.

Em *Lac* estes dois temas relacionam-se: é o ato sexual que permite que a fêmea se transforme em sujeito de seu próprio percurso narrativo, libertando-se da opressão a que foi submetida. Existem outros temas, como a temática feminista, mas analisaremos somente os dois, que nos parecem os mais relevantes.

O tema amoroso-sexual e a temática da opressão são figurativizados pela gestualidade e pelo figurino. A opressão, por exemplo, é fortemente figurativizada pelo figurino e pelos acessórios: a mordaza impede a gestualidade da boca.

---

<sup>2</sup> *Lac* apresenta uma grande simplicidade de figurino e cenário, o único figurino de todo o espetáculo é uma cueca e uma mordaza. A cueca, vestida tanto pelo “macho” como pela “fêmea”, é um figurino simples, encontrado no dia-a-dia, o que caracteriza a linguagem da dança contemporânea,

O figurino figurativiza a oposição *liberdade versus opressão* e, também, o ato sexual, o acasalamento. Em *Lac* a mordança e a cueca acabam por transformar o amor animal – o acasalamento – em um ato sexual, algo que discutiremos mais adiante.

A figurativização da sexualidade e da opressão pela gestualidade segue na mesma direção: a fêmea, que a princípio apresenta uma gestualidade aprisionada, com o corpo paralisado, inicia uma gestualidade do acasalamento quando percebe a presença do macho. Só quando o instinto transforma-se em desejo é que o acasalamento torna-se um ato sexual.

A cueca e a mordança sugerem um ato sexual humano e não um acasalamento entre animais. Inicialmente a gestualidade imita as aves, no final, contudo, a gestualidade assemelha-se à práxis gestual de dois namorados. Do ponto de vista da gestualidade, a humanização é decorrente do tato, quando os bailarinos se tocam, não somente como uma “muleta” gestual, eles passam à carícia, que é humana. Sugerem, assim, ao espectador uma nova visão dos fatos: tanto os homens como os animais relacionam-se instintivamente. Algo que reitera o que foi dito anteriormente: que a profundidade significa, entre outras coisas, intimidade. Essa é a relação que a *dança contemporânea* procura estabelecer com seu público, na qual o objeto estético ameaça absorver o sujeito. A apreciação, então, passa a ser de ordem tátil e não cognitiva. O espaço organizado da percepção se converte em um espaço em que todas as espécies de sinestésias são possíveis. (GREIMAS, 2002:70).

#### **Bibliografia:**

FLOCH, Jean-Marie. **Petites Mythologie de l’oeil et de l’esprit – pour une sémiotique plastique**. Paris; Amsterdam: Hadès-Benamins, 1985.

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

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

GREIMAS, Algirdas Julien. **Da Imperfeição**. São Paulo: Hacker, 2002