

Por uma semiótica da gestualidade e seus desdobramentos na dança e em outras linguagens

Seraphim Pietroforte

Em seus modos de expressão, a humanidade, ao ingressar nos campos do signo e da significação, vale-se do corpo, constantemente, nas articulações efetivadas entre o mundo, os seres humanos e as linguagens. Dessa maneira: (1) em sua semiótica, a humanidade recorre aos cinco sentidos para dar significados a imagens, sons, odores, gostos e sensações tácteis; (2) as línguas naturais se constituem mediante o aparelho fonador, formado, por sua vez, a partir de outros aparelhos biológicos essencialmente vitais, tais quais os sistemas digestivo e respiratório; (3) o próprio corpo, com a gestualidade, torna-se meio de comunicação, gerando línguas de sinais, poses, teatros, danças etc. Ao que tudo indica, a significação, em seus liames com o corpo, parece se encontrar na origem, se não da própria vida, ao menos da consciência humana.

Isso posto, no tópico da significação, muito se discute; na história das religiões, filosofias e ciências, sempre houve quem se ocupasse do sentido da vida e da morte, das coisas dos mundos naturais e imaginários, das relações entre a humanidade e o trabalho. Nessas circunstâncias, não se pretende, diante da história das linguagens humanas, explicar suas origens, perdidas no passado; sabe-se, entretanto, alguns fatos relevantes sobre o corpo e o sentido: (1) os homens de neandertal erigiam cemitérios, com os defuntos enterrados com as cabeças na direção oriental, ou seja, do sol nascente, articulando a categoria semântica *vida vs. morte* com o simbolismo do corpo humano, a terra, o território e o cosmos (Eliade, 1978: 19-47); (2) encontram-se, em cavernas, além da arte rupestre, fixada nos tetos e paredes, pegadas associadas a passos de dança (Bourcier, 2001: 1-18); (3) segundo George Plekhanov, nas *Cartas sem endereço*, gestos e danças, provavelmente, originaram-se a partir de gestos oriundos do trabalho agrícola e seus modos de produção, já no período neolítico (Plekhanov, 1969: 165-194).

Estabelecem-se, portanto, estudos diacrônicos, buscando pelo sentido através do tempo; outros pensadores, porém, sem se descuidar dos processos históricos, refletem sobre a significação enquanto sistemas organizados, em que um elemento se define em relação aos demais. Para prosseguir, recorre-se aos últimos e, especialmente, a Roland Barthes, para, com as teorias semiológicas e semióticas, encaminhar algumas considerações sobre as linguagens que envolvem, diretamente, as presenças do corpo, feito a dança, enquanto arte, e a gestualidade, em geral.

comunicação e significação

Em busca de tipologias dos sistemas semióticos, nas teorias do signo, principalmente naquelas derivadas da linguística, costumam-se distinguir sistemas significantes verbais, ou seja, as línguas naturais, e sistemas não-verbais, os quais, nessa situação, por se definirem em negação ao verbal, perdem especificidade; além disso, preveem-se, nessas classificações, os sistemas ditos sincréticos, resultado da articulação entre conjuntos significantes verbais e não-verbais. Não se pretende, porém, apresentar análises críticas dessas tipologias; o ponto de partida adotado, em vez de ancorado nos sistemas verbais, baseia-se na observação das relações objetivas entre a humanidade, suas linguagens e o mundo englobante.

Dessa maneira, constata-se o quanto, embora necessária, a dicotomia *língua vs. fala*, encaminhada por Ferdinand de Saussure, revela-se artificial, uma vez considerada a língua inserida na comunicação social, formada, por sua vez, na articulação de variados sistemas semióticos. Evidentemente, a língua admite ser abordada enquanto sistema de signos, em cujos significados e significantes se definem, respectivamente, conceitos e imagens acústicas; contudo, além da dimensão sistemática, a língua se realiza em processos de comunicação, próprios da enunciação, responsáveis pela formação de cenas enunciativas, nas quais, além das semióticas verbais, envolvem-se, constitutivamente, outras semióticas. Dessa perspectiva, na comunicação humana, as línguas se tornam signos de semiologias mais abrangentes, integrantes da semiótica sincrética característica da vida em geral; entre tantas linguagens, encontra-se, certamente, a semiótica gestual, própria não apenas dos humanos, mas dos demais seres animados.

Os gestos, semelhantemente a outros processos de significação, não se reduzem a funções biológicas, tais quais buscas por alimento, reprodução ou proteção, tampouco se limitam a afazeres meramente práticos, feito olaria, caça ou agricultura; por meio da língua, os humanos compõem poesias e canções, ou, valendo-se do corpo e da gestualidade, criam-se poses e danças. Dessa maneira, na significação humana há, supostamente, fluidez entre as muitas linguagens que a constituem, assim como articulações constantes entre as valorizações práticas e poéticas dos signos, independentemente de suas naturezas acústicas, visuais, gustativas, tácteis e olfativas.

Se essa semiose procede, torna-se viável, conseqüentemente, cuidar da semiótica da dança partindo, em um primeiro momento, da semiótica gestual para, em seguida, verificar como se estabelecem sincretismos entre dança, música e arte dramática.

gestos e danças

Para prosseguir, buscando pela semiologia dos gestos, encontram-se, nos escritos de Barthes, fundamentos dos quais cabe lembrar; em *Sade, Fourier e Loyola*, justamente na semiologia das orgias, abundantes nas obras do Marquês de Sade, Barthes apresenta, se não já desenvolvida, as bases de uma semiologia da gestualidade, afinal, toda bacanal se compõe, fundamentalmente, de gestos. Nesse livro, enfatizam-se escritores fora do campo literário ou nos limites do cânone acidental, com características específicas quanto à linguagem, ou melhor: (1) de Santo Inácio de Loyola, a proposta enunciativa de como falar com Deus; (2) de Charles Fourier, as subversões das leis da natureza mediante as leis da linguagem; (3) de Sade, entre as variadas formas de engenharia literária, típicas do Marquês, Barthes enfoca as orgias, observando-as em níveis de análise.

Para o autor, embora realizadas por personagens distintas, com propósitos específicos, em situações singulares e de muitas maneiras, as bacanais orquestradas por Sade admitem três níveis de análise, gerais e abstratos (Barthes, 1979: 33): (1) *posição*, ou seja, uma pose individual determinada; (2) *operação*, quando vários sujeitos, cada qual com sua posição, encontram-se articulados; (3) *figura*, se a operação se fixa, semelhantemente aos quadros, estaticamente; (4) *episódio*, quando o movimento se insinua na operação, envolvendo mudanças de posições.

Seguindo os procedimentos da semiologia, derivados, no caso, da linguística, Barthes descreve as cenas narradas pelo Marquês valendo-se do conceito de signo e da dicotomia de Saussure *paradigma vs. sintagma*. Assim, mediante o signo, isolam-se os corpos em suas *posições*, isto é, as unidades mínimas de significação da linguagem da orgia; com as relações paradigmáticas, verificam-se vínculos entre os signos mínimos; com as relações sintagmáticas, observam-se as regras de combinação nas *operações*, ora em *figuras* ora em *episódios*.

Uma vez descrita a proposta de Barthes, concebida por ele para valorizar a literatura do Marquês de Sade, cabe indagar se é possível expandir seu escopo além dos gestos específicos das bacanais para quaisquer linguagens gestuais, entre elas, a dança. Ora, isso não parece difícil; recorrendo à linguística, quaisquer frases – das coloquiais, entre as fórmulas fáticas da vida cotidiana, às poesias surrealistas e experimentais sofisticadas e engenhosas – expressam as propriedades sistemáticas, segundo Saussure, ou profundas, segundo Noam Chomsky, constitutivas de uma língua específica e, em

níveis gerais e abstratos, de toda linguagem verbal; a semiologia, uma vez derivada da linguística, preserva as mesmas propriedades.

Em outras palavras, se a semiologia da orgia, segundo Sade, descreve-se conforme as ideias de Barthes, e orgias se realizam em gestos e poses, logo, seus pressupostos coincidem com os de outras semióticas derivadas da gestualidade. Dessarte, sendo a bacanal formada pelo encadeamento de poses e gestos, aproximando-se, assim, da mímica, da dança e das artes dramáticas, certamente se revela, nessas semiologias particulares e específicas, a manifestação de uma linguagem geral e abstrata, no caso, a semiótica da gestualidade. Dessa perspectiva, ao que tudo indica, Barthes, além de estabelecer as bases teóricas para essa semiótica, encaminhou modelos para descrever as linguagens derivadas delas; melhor dizendo, as semióticas da proxêmica, da dança, da encenação dramática do teatro ou do cinema, das línguas de sinais... e das orgias.

a semiótica dos gestos na história da dança clássica

Em sua proposta, Barthes adota o ponto de vista sincrônico, ou seja, desde que se trate da dramatização de orgias, elas se descrevem independentemente do momento da obra ou da carreira literária de Sade; trata-se, isto sim, de analisar a estrutura, geral e abstrata, recorrente em casos concretos e específicos. Assim, devido à expansão do escopo das propostas de Barthes, da semiologia das orgias de Sade à semiótica da gestualidade, compensa, do ponto de vista diacrônico, examinar a história da dança clássica no ocidente para verificar, justamente, os alcances dessa aplicação numa arte baseada, predominantemente, na poética da gestualidade.

Para alguns arqueólogos e historiadores, os homens das cavernas dançavam. Segundo Paul Bourcier, em sua *História da dança no ocidente* (Bourcier, 2001: 4-6), por meio de pegadas e de arte rupestre, sugerem-se passos e movimentos típicos de dança; há nessa arte, inclusive, pinturas com a célebre pose, nas pontas dos pés, com um braço elevado e outro na direção do chão, repetida numerosas vezes na história da arte em esculturas, pinturas, fotografias, coreografias etc. O próprio Bourcier considera tais conclusões algo apressadas, principalmente quanto às pegadas; em sua história, ele ainda comenta, em linhas gerais, as danças rituais da antiguidade, a dança medieval e seu viés popular, centrada em manifestações coletivas e em forma de roda, no estilo quadrilhas ou cirandas, detendo-se, cuidadosamente, na formação da dança enquanto arte dramática.

Nesse tópico, o autor aponta para a corte francesa, em especial, nos reinados de Luís XIII e Luís XIV, ambos exímios dançarinos, o primeiro, famoso por interpretar o papel de Afrodite, e o segundo, quem se valia da dança para expressar seu governo, inclusive, a política externa; naquela época, o balé, como se entende atualmente, quer dizer, com a dança articulada à música e à cenografia, expressando tramas coerentes, ainda não se formara. Havia, efetivamente, o balé de corte, composto pela somatória de cenas independentes, cuja ênfase, alinhada com o estilo Rococó, recaía: (1) na originalidade da cenografia, movimentada por mecanismos engenhosos e extravagantes; (2) nos figurinos exagerados, vale a pena destacar, na maioria das vezes, disfuncionais para dança, longe das sapatilhas e, muito menos, de dançar descalço; (3) no virtuosismo dos protagonistas do enredo, invariavelmente composto por membros da corte com, quase sempre, a participação do rei nos papéis principais. Nota-se, portanto, pouco destaque nas tramas, centradas em cenas campestres e nas mitologias gregas e latinas, repetidas frequentemente, e nas músicas, tão importantes no balé moderno quanto a própria dança, contando com compositores da envergadura de Piotr Tchaikovski e Ígor Stravinski, cujas composições se escutam independentemente do bailado.

Em seus desenvolvimentos, a forma rudimentar do balé de corte tende a se especializar, destacando-se cenógrafos, dançarinos, músicos e, evidentemente, coreógrafos, que, distanciando-se dos enredos fixos, tornaram-se também roteiristas; a trama coerentemente organizada por narrativas principais, entretanto, surge apenas quando a dança deixa de preencher cenas teatrais ou operísticas para se tornar balé. Na encenação das obras de Molière e de outros autores, originalmente, intercalavam-se, durante os atos, cenas de dança, independentes entre si e dos enredos das peças; não tardaria, porém, a emancipação da dança enquanto expressão singular de uma narrativa, configurando-se, assim, a linguagem do balé.

Na formação dessa semiótica, revela-se importante, entre os primeiros teóricos, as ideias de François Delsarte e sua tipologia dos gestos, constituindo-se, com ela, talvez o primeiro inventário dos signos da dança pensado por meio de unidades gestuais. Evidentemente, quando Delsarte propôs sua tipologia, no século XIX, o balé, se não se formara, ao menos se estabelecia enquanto linguagem; em linhas gerais, segundo ele, para a eficácia comunicativa da dança, conviria, com base na suposta natureza humana, sistematizar relações entre gestos, incluindo as expressões faciais, ânimos e sentimentos. Dessa forma, em termos semióticos, nessa concepção ocorre a sistematização de signos gestuais mínimos, cuja expressão corresponde a um gesto e o significado, a um estado de

ânimo, formando-se o primeiro nível de geração do discurso do balé, semelhantemente ao pensamento de Barthes, ao analisar a semiologia das orgias de Sade.

Ora, Sade (1740-1814) é quase contemporâneo de Delsarte (1811-1871); talvez ambos, um por meio da arte, outro, pela análise, tenham se inspirado na arte nascente do balé; Barthes (1915-1980), porém, viveu um século depois, cabendo indagar como aproximar os três pensadores. Vale lembrar: (1) os três autores são franceses; (2) Barthes possuía vasta erudição, principalmente sobre a cultura francesa; (3) Sade não foi o único pensador francês, em abordagens semiológicas, valorizado por ele, visto que, no mesmo livro, há um capítulo dedicado a Charles Fourier; (4) o próprio estruturalismo, do qual participam a semiologia e a semiótica, embora inspirado e concebido por autores de várias nacionalidades, gerou-se na França, caracterizando-se, também, como ação afirmativa do pensamento francês.

Se não bastassem tais confluências, analisam-se, em semiologia e em semiótica, as linguagens humanas enquanto sistemas de signos mediante o conceito de sincronia, derivado da dicotomia saussuriana *diacronia vs. sincronia*, em parte, isoladamente da história; dessa maneira, a despeito das teorias semióticas e das respectivas terminologias se aplicarem, em quaisquer tempos, aos fenômenos da significação, verificam-se, ainda, semelhanças entre tais teorias modernas, predominantemente europeias e estadunidenses, e pensamentos de outras épocas e lugares, afinal, a história humana se constrói por diálogos, polêmicas e confluências. Em vista disso, nada obsta haver convergências entre a metodologia de Delsarte, baseada em unidades mínimas de significação, e a semiologia de Barthes; quanto à aplicação, se o balé e a orgia se formam por meio de poses e gestos, as análises desta e daquele admitem ser permutadas.

Resta, ainda, verificar como os demais níveis do modelo de Barthes, além do primeiro, encontram-se implícitos na sistematização de Delsarte. Quanto ao teórico do balé, embora em sua proposta se enfatize um sistema de signos específicos, nela se encontram, implicitamente, tópicos narrativos e discursivos, afinal, sistemas de signos em cujos significados se definem sentimentos e paixões, ou melhor, estados de ânimo, implicam aqueles tópicos, uma vez que tais estados derivam, justamente, de relações narrativas entre sujeitos e objetos.

Isso posto, o significante gestual equivalente ao significado da cólera, por exemplo, mesmo se enquanto signo há significação, seja na relação significante-significado seja na relação com os demais signos do sistema, deve-se lembrar de que sua manifestação no discurso em uma cena de balé depende, evidentemente, das relações

discursivas entre os dançarinos, justificada por relações narrativas. Em sua semiótica das paixões, Algirdas Julien Greimas, ao analisar a cólera (Greimas, 2014: 233-253) e a avareza (Greimas, 1993: 101-170) com as propostas de semiótica narrativa-discursiva, demonstra que a avareza não depende apenas da conjunção dos sujeitos com seus objetos, mas, ainda, de sua medida, porquanto, tornando-se excessiva, surge a avareza, assim como, na moderação, ocorre a economia; quanto à cólera, sua geração depende da quebra dos contratos entre, pelo menos, dois sujeitos, quando, precisamente, um deles, ao ferir os acordos, tende a encolerizar o outro.

A proposta de Delsarte, portanto, não se reduz ao sistema de signos, envolvendo, em sua formação, processos narrativos e discursivos, tão caros ao balé, constituído, recapitulando, por tais elementos. Todavia, quais seriam as equivalências entre os sistemas de signos de Delsarte e a descrição de Barthes das orgias de Sade? Para responder, cabe iniciar comparando o sistema de signos de Delsarte com nível da pose orgíaca, ou melhor, a *posição*, segundo Barthes.

Observando as duas propostas, embora baseadas na pose, ora do bailarino ora do libertino, as ideias de Delsarte partem do signo ao associar significantes-poses a significados-estados de ânimo, enquanto, nas de Barthes, a pose se restringe ao significante. Ao refletir sobre a *posição* do libidinoso, Barthes a define enquanto maneiras de se colocar do sujeito, por exemplo, de bruços, de quatro, de pé ou deitado, com braços e boca abertos ou fechados etc.; dessa maneira, por definir apenas determinada postura, apta a se articular com outras poses na composição de *operações*, não há, associadas a elas, significados precisos; quando muito, surgem significados funcionais, ou seja, a capacidade de articulação entre as poses, ou, simplesmente, a significação singular de expressar orgias. Ora, esse quase signo se distancia consideravelmente da sistematização de Delsarte, composta por signos específicos, com significantes e significados exclusivos, cuja função, além da significação no balé, transcende essa semiótica, alcançando as semióticas da ópera, do teatro, do cinema, da performance artística, da Arte do Corpo, enfim, a semiótica das artes dramáticas.

No entanto, parece que a diferença fundamental entre os dois autores se baseia antes em graus de abstração dos mesmos princípios semióticos que em pontos de vista contrários ou contraditórios. Dessa forma, se Barthes, pensando preponderantemente em relações, encaminha uma sintaxe para o tema da orgia e suas variações expressivas, Delsarte propõe um sistema de signos, ou melhor, uma semiologia. Assim, se o modelo de Barthes se revela geral e abstrato, o de Delsarte se mostra concreto e específico;

consequentemente, o primeiro tem escopo sobre o segundo, o qual, por sua vez, tem escopo sobre as semióticas próprias das artes dramáticas.

o gesto, a dança e a música

Nessa altura das discussões sobre o gesto e a dança, com o primeiro articulado nos níveis *posição*, *operação*, *figura* e *episódio* – desde que se estendam as propostas de Barthes para quaisquer semióticas gestuais além da orgia –, tornam-se necessárias algumas observações a respeito das relações entre dança e música. Antes de tudo, cabe indagar se existiria dança sem música.

Para dançar, basta que formas poéticas sejam dadas ao corpo e seus gestos. Uma vez que *posições* se convertem em *episódios*, a semiótica plástica dos primeiros, além das dimensões espaciais, adquire dimensões temporais; em outras palavras, às categorias plásticas de forma, cor e distribuição de formas e cores, próprias das semióticas plásticas, soma-se a categoria cinética, características das semióticas realizadas predominantemente no tempo. Em vista disso, há, evidentemente, dança sem música, contudo, sua linguagem se assimila, com facilidade, às linguagens musicais por intermédio do tempo.

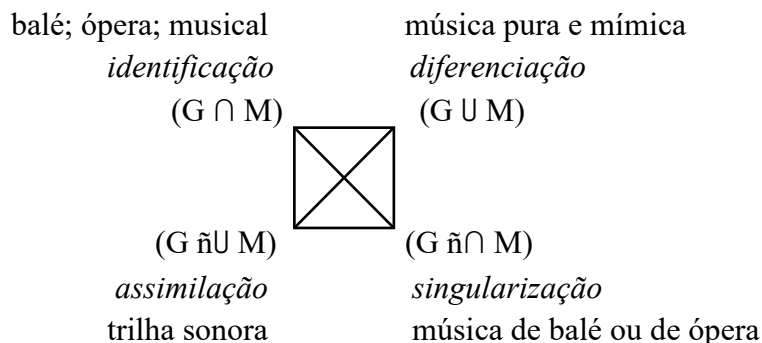
Na semiótica da música, em síntese, envolvem-se categorias de frequência, intensidade e timbre, distribuídas no tempo por meio da categoria cinética, responsável pela duração das primeiras; quando outras semióticas, cujo desenvolvimento no tempo se torna fundamental para a expressão – tais quais o teatro, o cinema, algumas artes performáticas e, inclusive, devido à prosódia, a linguagem verbal –, surgem aproximações com a música.

Não se trata de desenvolver propostas de semiótica musical, no entanto, partindo da *posição*, encaminham-se algumas considerações. Um performer, por exemplo, exibe-se como estátua viva, ou melhor, um sujeito em sua pose; nessas situações, a *posição*, envolvendo apenas um ator, resolve-se diretamente na *operação*, que, por sua vez, revolve-se na *figura*. Contudo, caso haja mais atores, cada *posição* se desenvolve em *operações* que, por se manifestarem estaticamente, realizam-se numa *figura*, equivalente à estátua viva formada; caso haja dinamismo, as *operações* se resolvem nos *episódios* em transformação, característicos da proxêmica e das semióticas das línguas de sinais, do teatro, do balé, da ópera, do cinema e demais variações das artes performáticas.

Essa semiótica dos gestos e seus desdobramentos, na história da arte, vinculam-se, constantemente, com semióticas musicais. Em vista disso, valendo-se dos termos

gesto e música em sentido lato, há, pelo menos, quatro articulações possíveis: (1) quando gesto e música se encontram em conjunção, há identificação entre as duas semióticas, pois a mesma narrativa se manifesta, simultaneamente, nos planos de expressão gestual e musical, manifestando-se, exatamente, como no balé, na ópera e, no cinema, no gênero musical; (2) negando-se tal conjunção, cada semiótica envolvida se singulariza, preservando-se a memória da assimilação, feito, por exemplo, quando músicas compostas originalmente para balé se separam da dança, constituindo-se em suítes musicais, como *O quebra nozes*, de Piotr Tchaikovsky, transformado na *Suíte quebra nozes* pelo próprio compositor, ou escuta-se a música da ópera separada da encenação dramática; (3) quando gesto e música se mostram em disjunção, há diferenciação entre as duas semióticas, enfatizando-se a autonomia de cada linguagem, como no caso da música pura ou da mímica; (4) negando tal diferenciação, sugere-se a assimilação entre as semióticas, como ocorre se trilhas sonoras, antes músicas autônomas, somam-se a semióticas gestuais feito estátua viva, performance artística, teatro, cinema, mímica.

No quadrado semiótico, segue esta representação, em que G significa semiótica gestual e M, semiótica musical:



gesto, tempo e espaço

Nos itens anteriores, quando se cuida das semióticas do gesto e da música, há menções à categoria cinética, responsável pela disposição, no tempo, de categorias plásticas, prosódico-fonológicas etc. Prosseguindo no tópico, essencial para semióticas cuja expressão se realiza predominante no tempo, como a gestualidade e seus desdobramentos, consideram-se duas propostas dignas de atenção, isto é, a proposta do fazer missivo, de Claude Zilberberg (Zilberberg, 2006: 129-147), e a ideia dos constituintes morfofóricos e amorfofóricos, de Didier Guigue (Guigue, 2011: 47-81).

Em linhas gerais, o fazer missivo se refere à colocação em discurso das categorias de pessoa, tempo e espaço, próprias da enunciação, e, conseqüentemente, das demais categorias semióticas. Assim, segundo Zilberberg, se em nível narrativo predomina a relação sujeito e destinador, com o segundo adjuvando o primeiro, as personagens tendem a habitar espaços abertos, em constantes mudanças, enquanto o tempo, como duração, pende para acelerar; contrariamente, se a relação se faz entre sujeito e antissujeito, com o segundo estorvando o primeiro, as personagens se concentram em espaços fechados e o tempo, ainda como duração, desacelera. Desse ponto de vista, a semiótica gestual e seus desdobramentos, em seus aspectos cinéticos, admitem, perfeitamente, descrições de acordo com a missividade.

Para continuar exemplificando o fazer missivo e sua aplicação na gestualidade e no balé, recorre-se ao cinema, outra semiótica em que prevalece o tempo, valendo-se de dois filmes de guerra: (1) *A cruz de ferro*, 1977, de Sam Peckinpah; e (2) *No umbral da China*, 1957, de Samuel Fuller. No primeiro, o sargento do exército alemão Rolf Steiner, vivido pelo ator James Coburn, encontra-se, na segunda metade do filme, perdido com seu batalhão em território russo, necessitando, portanto, atravessar a região para retornar a seu regimento; no segundo filme, ao longo da história, um destacamento de combatentes, guiados pela dançarina Lucky Legs e pelo sargento Brock, vividos respectivamente pelos atores Angie Dickinson e Gene Barry, assumem a missão de explodir um depósito de armamentos da China comunista. Em ambos, durante as incursões dos soldados através das matas, enquanto os soldados se ajudam mutuamente, as personagens se deslocam no espaço e o tempo passa aceleradamente, contudo, quando, devido à presença dos inimigos, os combatentes retardam as marchas, o espaço se fecha nos esconderijos e o tempo desacelera, passando vagarosamente.

Nas obras, observa-se, na movimentação dos atores, a semiótica gestual levada às elaborações artísticas da arte dramática; no filme de Fuller, em especial, os batalhões parecem dançarinos de balé, atuando em sintonia uns com os outros. Por esse motivo, se nos filmes a encenação gestual se subordina à missividade, nada obsta a, com os devidos conhecimentos da linguagem do balé, buscar descrições semelhantes em seu repertório.

Desse ponto de vista, embora o fazer missivo e seus desdobramentos se apliquem com propriedade em todas as semióticas, quando se trata da análise de semióticas específicas e não de tópicos teóricos gerais e abstratos, convém atentar para as categorias características de cada uma delas. Nessa questão, recorre-se às ideias de Guigue sobre a

semiótica musical, outra semiótica marcada pela dimensão temporal, com vistas a estender os resultados obtidos para a gestualidade e a dança.

Para Guigue, em estudos sobre a sonoridade na música moderna, isolam-se, entre as categorias propriamente musicais, tais quais frequência, intensidade e timbre, categorias cuja função encaminha o desenvolvimento musical no tempo, ou seja: (1) as categorias morfofóricas, segundo a etimologia, aquelas capazes de levar formas adiante, marcadas pela progressão; e (2) as categorias amorfofóricas, as quais, contrariamente, possuem efeito local, desvinculando-se das anteriores. Na música erudita, por exemplo, uma série dodecafônica, ao gerar as formas inversa, retrógrada e retrógrada da inversa, seria morfofórica, assim como as regras de composição das formas sonata ou rondó, responsáveis pela disposição de frequências, intensidades e timbres ao longo da composição.

Bastante produtiva na análise da linguagem musical, a relação formal *morfofórico vs. amorfofórico* aplica-se também às formas literárias, afinal, trata-se de outra semiótica cujo plano de expressão prosódico-fonológico se manifesta temporalmente; ponderando sobre tal aplicação, recorre-se aos sonetos “Quem vê, Senhora, claro e manifesto”, de Luís de Camões, e “Poligonia do soneto 19”, de E M de Melo e Castro.

Quem vê, Senhora, claro e manifesto
O lindo ser de vossos olhos belos,
Se não perder a vista só em vê-los,
Já não paga o que deve a vosso gesto.

Este me parecia preço honesto;
Mas eu, por de vantagem merecê-los,
Dei mais a vida e alma por querê-los,
Donde já não me fica mais de resto.

Assim que a vida e alma e esperança,
E tudo quanto tenho, tudo é vosso,
E o proveito disso eu só o levo.

Porque é tamanha bem-aventurança
O dar-vos quanto tenho e quanto posso,
Que, quanto mais vos pago, mais vos devo.

No plano de expressão próprio da semiótica verbal, o soneto de Camões se compõe, em termos prosódicos, de versos decassílabos heroicos, logo, formados por um iambo e dois peões quartos, e, em termos fonológicos, por rimas consoantes interpoladas nos quartetos e alternadas nos tercetos. Considerando que se trata de condições de composição estendidas ao longo do poema, baseadas, prosodicamente, na regularidade de pés de versos, e, fonologicamente, na repetição de vogais e consoantes, nada obsta a considerá-las morfofóricas, afinal, por meio delas, a composição se desenvolve. No caso, quanto às rimas, além da interpolação e alternância, deve-se atentar para a especificação fonológica nas sequências /estu/, /elus/, /ransa/, /osu/ e /vu/, marcadas morfoforicamente.

No plano de conteúdo, por sua vez, na medida em que nele se seguem, na manifestação do discurso e sua semântica, argumentos enunciados temporalmente, cabe, também, verificar quais categorias, no caso categorias de conteúdo, possuem função morfofórica. Dessa forma, enquanto soneto clássico, seu discurso presta contas ao silogismo; isso se verifica na argumentação levada adiante por Camões quando, no primeiro quarteto, apresenta-se o tema em termos gerais, no segundo quarteto, o tema se particulariza – nota-se que os pronomes da primeira pessoa do singular, ora no caso reto ora no caso oblíquo, aparecem nessa estrofe –, cabendo por fim, aos tercetos, as conclusões. No caso, tal encaminhamento, enquanto sequência argumentativa, assume função morfofórica pois, com base nele, os conteúdos do soneto se desenvolvem no tempo.

Dessa perspectiva, as demais características do soneto, quer dizer, as sequências fonológicas além das rimas, no plano de expressão, e o tema circunscrito ao olhar, no plano de conteúdo do primeiro quarteto, tornam-se amorfofóricos, afinal, ocorrem pontualmente no poema.

O soneto *Poligonia do soneto 19*, de E M de Melo e Castro, por sua vez, embora regido morfoforicamente por versos decassílabos, não se regula somente por decassílabos heroicos, rimas consoantes e argumentação silogística. Eis o poema:

as vozes pela voz por esta voz
arrepio de voz altura e timbre
a voz por esta voz ou pelas vozes
polivoz de poligono sem fim

voz sonora cascata constelar
 pó sereno de súbito agitado
 poliedro de espuma pulmonar
 pó veneno vital vitral de lado

as vozes as volutas as violadas
 as vagas violetas sublinguais
 lialumes de luz de voz de lago

velozes vi as vozes vezes vezes
 chamamentos extintos de ficar
 as vozes pela voz pelo lugar

Nesse soneto, embora regido pela categoria prosódica referente ao número de sílabas poéticas, não há apenas a morfoforia do decassílabo heroico, característica do primeiro verso, porquanto, logo em seguida, no segundo verso, a sequência um iambo e dois peões quartos é substituída pela sequência dois anapestos e 1 peão quarto, com a qual divide a morfoforia relativa aos pés de verso. Sobre as rimas, elas são toantes, regulando-se apenas pela repetição de vogais; ademais, há assonâncias de vogais nasais e aliterações de consoantes constrictivas e sonoras espalhando-se morfoforicamente ao longo das estrofes.

Por fim, a anáfora da palavra “vezes” no início do segundo terceto, apesar da morfoforia consonantal apontada, presente em todas as palavras do verso, ela se revela amorfofórica, pois surge pontualmente; quanto ao conteúdo, se o soneto de Camões se rege pelo silogismo e por sua distribuição ao longo das estrofes, o soneto de Melo e Castro, ao sabor do Neobarroco, pauta-se pelos volteios de raciocínio.

Para concluir o tópico da temporalidade gestual, repetem-se as mesmas considerações ao fazer missivo e suas aplicações; assim, se na música e na poesia a articulação *morfoforia* vs. *amorfoforia* regula o encaminhamento temporal nas duas semióticas, nada impede, com os devidos conhecimentos da linguagem do balé, buscar por aplicações semelhantes.

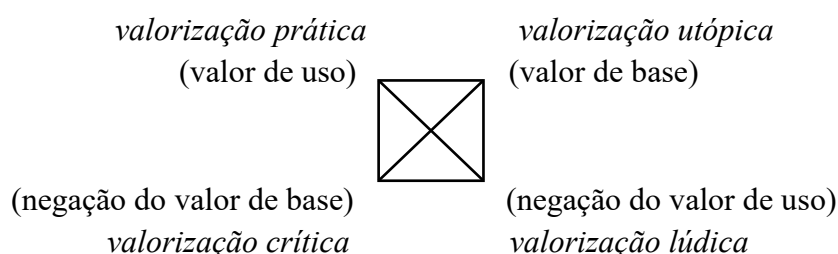
as valorizações da gestualidade

Nos itens anteriores, quando se faz referência à semiótica da gestualidade, cuidou-se de mencionar, além dela, seus desdobramentos, tais quais as semióticas da

língua de sinais, da mímica, das danças em geral, do balé e das artes dramáticas. Contudo, apontar esses desdobramentos, embora revele alguns avanços, não basta, havendo necessidade, pelo menos, de encaminhar os modos de como tais desdobramentos se configuram a partir da gestualidade.

Considerando que as semióticas derivadas da gestualidade se aproximam mediante a linguagem dos gestos, nada impede partir dela enquanto semiótica fundamental e, conforme modos distintos de valorização, desdobrá-la em mímica, danças e dramas. Desse ponto de vista, para prosseguir, recorre-se a Jean Marie-Floch e sua proposta de valorização semiótica, deduzida a partir de seus estudos sobre a semiótica da publicidade (Floch; 1995: 119-152).

Para o autor, inspirado em Greimas e nas propostas do esquema narrativo, há dois modos básicos de valorizar os objetos: (1) há objetos finais almejados pelos sujeitos narrativos, logo, identificados aos objetos da narrativa de base, ou seja, com a performance do sujeito; e, contrariamente, (2) há objetos modais, identificados com a aquisição de competência, quer dizer, com os objetos utilizados pelos sujeitos para, exatamente, alcançar os objetos finais. Dessa maneira, recorrendo a tal proposta de valorização narrativa, Floch estabelece a *valorização prática*, relativa aos valores modais, e a *valorização utópica*, relativa aos valores finais. Para prosseguir, a partir das relações do quadrado semiótico, ele deriva outros dois modos de valorização: (1) com a negação da *valorização prática*, obtém-se a *valorização lúdica*, quando os objetos não servem para nada além do deleite de os possuir; (2) com a negação da *valorização utópica*, obtém-se a *valorização crítica*, quando, apesar do objeto almejado, vêm à tona questões de custos e benefícios. Eis a articulação das quatro valorizações no quadrado semiótico:



Buscando pela aplicação desse modelo à semiótica gestual, considera-se, partindo da gestualidade, uma valorização predominantemente prática. Ora, semioticamente, o gesto é indissociável dos animais, logo, do ser humano; ao que tudo indica, a gestualidade, enquanto linguagem, parece tão natural quanto a própria língua.

Sendo assim, nada impede de considerar a linguagem gestual, em princípio, caracterizada pela ênfase na função comunicativa, portanto, valorizada praticamente, com metas a apontar para algo além dela mesma; desse ponto de vista, evidentemente, suas derivações poéticas, tais quais as artes dramáticas, a dança em geral ou o balé, tornam-se valorizações utópicas, quer dizer, centradas não na função referencial da linguagem, segundo Roman Jakobson (Jakobson, s.d.: 118-162), mas na função poética, com ênfase não apenas nos referentes, mas nas mensagens.

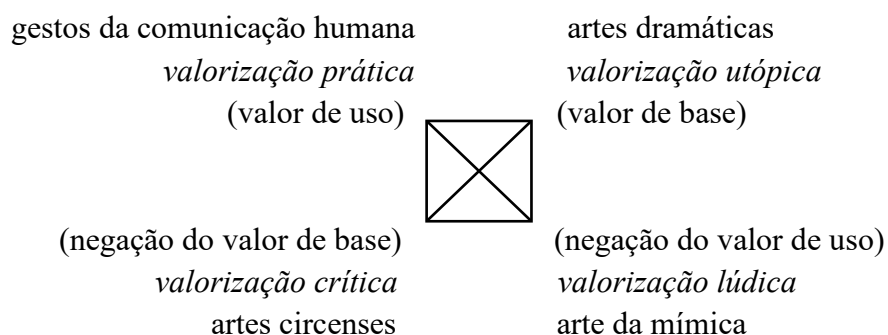
Nesse contexto semiótico, como se dá a valorização lúdica? Gerada na negação da valorização prática, talvez uma linguagem como a mímica, marcada pelo exagero da linguagem gestual, encontre, justamente nessa hipérbole, algo lúdico, que não tem serventia além da brincadeira. Não se pretende, com tais afirmações, desvalorizar a arte da mímica, afinal, brinquedos e jogos de tabuleiros, em geral, apesar de desenvolverem a inteligência, assim como a mímica, possuem valorização lúdica; em vista disso, em função da semiose proposta, a mímica se encontraria entre os primeiros movimentos além da praticidade dos gestos na comunicação. Nesse sentido, uma vez negada a função prática da gestualidade com a mímica, encaminham-se, com valorização utópica, as muitas semióticas da arte dramática, cujas funções residem na construção de papéis dramáticos consoante ao teatro, ao cinema, ao balé ou à performance artística; entre elas: (1) a comédia de arte; (2) o butô; (3) a sistematização de Delsarte; (4) o método de Constantin Stanislavski; (5) o método de Vsevolod Emilevitch Meyerhold; (6) as técnicas de atuação em cinema mudo; (7) aquelas em cinema falado etc...

Contrariamente, na negação da valorização utópica, gera-se a valorização crítica, com a qual, na semiose indicada, permite-se descrever, pelo menos, efeitos de humor oriundos das linguagens dos gestos. Na análise do humor em *O chiste e sua relação com o inconsciente*, Sigmund Freud se pergunta por que as pessoas tendem a rir quando alguém, acidentalmente, escorrega e tomba no chão; para o psicanalista se trata, antes de tudo, de fluxos da energia psíquica. Em linhas gerais, de acordo com Freud, nas situações sociais, portanto, formais, mobilizam-se somas de energia psíquica na negação da natureza animal a favor da afirmação da cultura, responsável, dessa forma, pela repressão de pulsões tais como agressividade, desejo sexual, luta por espaço etc.; quando algo ocorre fora das convenções, feito deslizes, tombos, flatos ou eructações, parte dessa energia, utilizada para a coibir, torna-se livre para se manifestar, por exemplo, no riso.

Do tombo acidental à palhaçada, quando artistas de circo fingem escorregar no picadeiro ou na corda bamba, calçando sapatos desproporcionalmente grandes e a pedalar

em bicicletas minúsculas, o riso, advindo da mesma reserva não utilizada de energia opressiva, parece, precisamente, justificar-se no custo-benefício daqueles gestos. Dessa maneira, não somente a arte da palhaçada, acompanhada de humor, adviria da valorização crítica da gestualidade, mas, ainda, a admiração, permeada de tensão e expectativa, de assistir artistas circenses a: (1) colocar a cabeça dentro da boca de leões ou tigres; (2) equilibrar pratos giratórios em hastes longas e finas; (3) rodopiar, sobre monociclos, pinos e bolas; (4) arriscar a vida em trapézios, arremessos de facas ou lançamentos ao ar em tiros de canhão.

Por fim, completa-se, a seguir, o quadrado semiótico anterior com as respectivas valorizações gestuais:



por um percurso gerativo da gestualidade e suas derivações

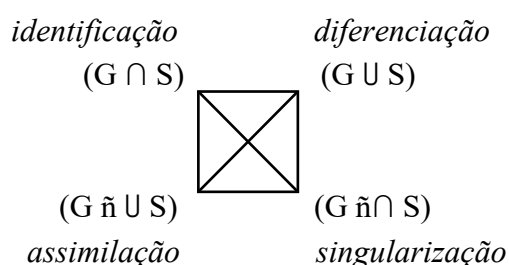
Para concluir, depois de levantar algumas questões da gestualidade e seus desdobramentos, resta encaminhar algumas conclusões, entre elas, a proposta de um percurso gerativo da expressão gestual. Retomando as ideias de Barthes, o encadeamento /posição → operação → figura → episódio/, embora deduzido a partir de formas eróticas, uma vez abstraído delas e generalizado, admite aplicações em quaisquer enunciados gestuais enquanto formas significantes, aptas ao revestimento semântico; em outras palavras, tal encadeamento assume características sintáticas, gerais e abstratas, prontas para assumir paradigmas semânticos concretos e específicos. Assim, no caso de Sade, essas formas significantes adquirem conteúdos sexuais; em outras ocorrências, elas adquirem outros significados.

Considerando esse patamar o nível fundamental da gestualidade, em um nível seguinte de análise, trata-se de valorizar a gestualidade nele gerada de modo prático, lúdico, utópico ou crítico, promovendo, assim, o primeiro desdobramento da linguagem

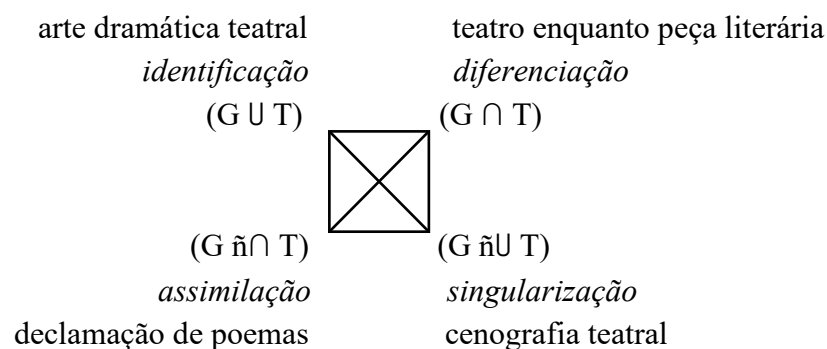
gestual ao inseri-la como comunicação entre suas formas poéticas, definindo-se umas em relação às outras. Dessa perspectiva, esse nível valorativo decorre diretamente da semantização do nível fundamental /posição → operação → figura → episódio/ porquanto, na medida que se dá sentido semântico a tais relações sintáticas, valoriza-se o conteúdo investindo-o ora com significados práticos, com vistas à comunicação, ora com significados poéticos.

Por fim, no nível da manifestação, a gestualidade, devidamente valorizada, expressa-se mediante a semiótica plástica dos gestos propriamente dita ou de seu sincretismo com outras semióticas. Nesse tópico, recorrendo às observações do item anterior “o gesto, a dança e a música”, procede-se assim: (1) basta substituir a semiótica musical, generalizando-a para as demais semióticas; (2) mantêm-se, portanto, as relações traçadas com a semiótica gestual, ou seja, as relações de identificação, singularização, diferenciação e assimilação; (3) por decorrência, geram-se desdobramentos além do balé e da ópera.

No esquema proposto, portanto, a representação se modifica, em que G permanece representando a gestualidade e S, quaisquer semióticas além da gestual:



Para exemplificar tais correlações, considera-se, por exemplo, a semiótica do teatro, indicada por T no próximo quadrado semiótico. Isso posto: (1) na identificação entre gesto e teatro forma-se a arte dramática teatral; (2) na singularização, coloca-se a cenografia teatral, quando, ao se destacar enquanto linguagem, isentam-se os atores e seus gestos, característicos da atuação; (3) na diferenciação forma-se o texto do teatro, pois, uma vez isolado da representação teatral, ele se coloca enquanto peça literária; (4) na assimilação, ocorre a declamação de poesia, porquanto se encontra com as artes dramáticas, pelo menos, nos trabalhos com a voz na arte de representar.



bibliografia

- AZEVEDO, S. M. de (2017). *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva.
- BARTHES, R. (1979). *Sade, Fourier, Loyola*. Lisboa: Edições 70.
- BOURCIER, P. (2001). *História da dança no ocidente*. São Paulo: Martins Fontes.
- FLOCH, J. M. (1995). *Identités visuelles*. Paris: PUF.
- ____ (1995). *Sémiotique, marketing et communication*. 2. ed., Paris: PUF.
- FONTANILLE, J. e ZILBERBERG, C. (2001). *Tensão e significação*. São Paulo: Humanitas.
- FREUD, S. (s. d.). “O chiste e sua relação com o inconsciente”. Em suas *Obras completas de S. Freud*. Rio de Janeiro: Delta, v. 7, p. 5-246.
- GOLDBERG, R. L. (2006). *A arte da performance*. São Paulo: Martins Fontes.
- GREIMAS, A. J. (1983). *Du sens II*. Paris: Seuil.
- ____ e FONTANILLE, J. (1993). *Semiótica das paixões*. São Paulo: Ática.
- GUIGUE, D. (2011). *Estética da sonoridade*. São Paulo: Perspectiva.
- GUISNBURG, J. e outros. (1978). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- JAKOBSON, R. (s.d.). *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix.
- MELO E CASTRO, E. M. de. (2000). *Antologia efêmera*. Rio de Janeiro: Lacerda.
- O'REILLY, S. (2009). *The body in contemporary art*. Londres: Thames &Hudson.
- PLEKHANOV, G. (1986). *A arte e a vida social / Cartas sem endereço*. São Paulo: Brasiliense.
- THOMAS, N. (2014). *Body art*. Londres: Thames &Hudson.

- UEXKÜLL, J. von (2010). *A foray into the worlds of animals and humans*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- WARR, T. (2000). *The artist's body*. Nova Iorque: Phaidon.
- ZILBERBERG, C. (2006). *Razão e poética do sentido*. São Paulo: Edusp.

São Paulo, 31 de agosto de 2026