

O Transito dos sentidos

João Paulo Lucas¹

Universidade de Brasília

Resumo: Quando falamos de interdisciplinaridade nas artes performativas falamos necessariamente da deslocação e interpenetração dos sentidos interpretados (ou intuídos) entre as diferentes linguagens que os veiculam. Este artigo pretende refletir sobre o transito entre a palavra, a música e o movimento enquanto expressões simbólicas do mundo, indagando a natureza de suas representações e propondo um devir comum entre a apreensão lógica dos signos e a intuição das imanências que derivam de símbolos não consumados, projetando uma significação partilhada nos idiomas performativos da contemporaneidade.

Palavras chave: palavra, música, movimento, símbolo, tempo.

Abstract: When we talk about interdisciplinarity in the performing arts, we necessarily talk about displacement and interpenetration of interpreted (or intuited) meanings across the different languages which convey them. This article aims to reflect on the traffic between words, music and movement as symbolic expressions of the world, questioning the nature of their representations and proposing a common becoming among the logical apprehension of signs and the intuition of arising immanences from unconsummated symbols, sharing their significance on contemporary performative languages.

Keywords: words, music, movement, symbol, time.

As palavras

¹ Compositor Português e mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Arte na Linha de Pesquisa Processos Compositivos para a Cena sob a orientação do Prof. Dr. César Lignelli.

As palavras significam.

Uma rosa é uma rosa.

Rosa é a palavra que a significa, é o seu símbolo, e este é a regra que determinará o seu interpretante, a representação mediadora que nos coloca em relação com o objeto rosa. Como afirmou C.S.Pierce “todas as palavras, sentenças, livros e outros signos convencionais são símbolos” (1972, p. 126). Perceber um símbolo significa formar na nossa consciência a sua representação. Palavras são signos que denotam “objetos” perceptíveis, imagináveis, ou mesmo insuscetíveis de serem imaginados sem se associarem a outras palavras. Rosa pode ser a flor, pode ser a cor, pode ser o nome, pode ser a metáfora arquetípica de uma fantasia. Mas frases podem iluminar o sentido das palavras: uma rosa é uma rosa, não é cor, não é nome, é a flor. Uma sumária operação sintática cria uma sentença e dá origem a um “objeto complexo”, um signo distinto. Na nossa consciência, nada para além da flor nos aflige agora. O processo semiótico desta frase cria no nosso pensamento a imagem da rosa (a imagem de “uma” rosa, da “nossa” rosa, diversa da rosa do botânico, da rosa do jardineiro, da rosa do poeta) e inibe, aparentemente, putativas derivações da nossa imaginação. Porém, a duração em que ele se inscreve e reverbera acrescenta à imagem representativa uma determinação conclusiva instável, que varia em função da “crença” que proporciona no nosso pensamento. E que “crença” é essa? Segundo Pierce, é algo de que estamos cientes, que nos amortece a desinquietação da dúvida e que cria uma regra de ação, instituindo um hábito de interpretação (1972, p. 56). Sendo a dúvida o motivo de pensar, o seu esclarecimento diminui a tensão do pensamento e, ao atingir a “crença”, pode o pensamento repousar. Mas a regra de ação da “crença” impele-o para novas dúvidas, que reivindicam novas reflexões, tornando o precário repouso do pensamento ponto de escala para novas dúvidas. A apreensão dos sentidos se produz ao longo deste trilho, de representação em representação, no fluxo contínuo do tempo. “O pensamento é um fio de melodia correndo ao longo da sucessão de nossas sensações” (1972, p. 55).

Uma rosa é uma rosa é uma rosa².

Que rosa é esta que ecoa generosamente numa duração infinita? Será “a beleza, a graça, o amor constantemente renovados: uma promessa de vida e de ressurreição. O inefável, aberto para sempre. E para além do tempo. A estrela virgem que amamenta as almas em comunhão de eternidade”³? Ou será antes a manifestação de uma palavra sem começo nem fim que cai, pela repetição, na multiplicidade do seu murmúrio?⁴ Ou ainda “um protesto ao abuso de processos hermenêuticos que leiam arte e natureza em relação a um outro significado supostamente mais importante do que o próprio fenômeno”⁵? A rosa permanece a rosa, mas o seu sentido se estilhaçou em mil direções, tantas quanto o número de leitores. Stein considerou a sua particular representação de rosa, duplicou-a, triplicou-a, e nesse jogo aflorou o indizível. Tal é o predicado da poesia – ela nos expõe não apenas à proposição, mas, parafraseando Susanne Langer, “à contemplação interior dessa proposição, que necessariamente envolve tensões vitais, sentimentos, a iminência de outros pensamentos e os ecos de pensamentos passados” (1980, p. 228). A nós nos resta reconstituir algo que já não é uma rosa, mas expressões parciais de um pensamento que apenas podemos intuir, descendo de mil formas diferentes aos signos elementares que o representam.

A linguagem é desenvolvida com essa desmedida ambição, a de representar o mundo mediando o pensamento. Ludwig Wittgenstein, no seu “*Tractatus Logico-Philosophicus*”, afirmava que nada pode ser manifesto se não pela linguagem e que os limites da linguagem significam os limites do mundo: “os limites da linguagem (da linguagem que somente eu compreendo) denotam os limites de meu mundo” (1962, p. 110). Segundo Wittgenstein, representamos o mundo através de proposições que correspondam à realidade. “A proposição é

² Stein, Gertrude, “*Geography and Plays*”, The Four Seas Company Publishers, Boston, 1922, p.187. A frase “rosa é uma rosa é uma rosa é uma rosa” é o verso 318 do poema “*Sacred Emily*” de 1913, inscrito como epitáfio na tumba da autora.

³ Medeiros, Walter de, “Em demanda de uma rosa: crônica de uma redenção anunciada”, *Mathesis 1*, Universidade Católica Portuguesa, Viseu, Portugal, 1991, pp.21-23, p.21 Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10316.2/24036>>. Acesso em : 6-Nov-2014

⁴ Cf Blanchot, Maurice 1969: *L'Entretien infini*. Paris, Gallimard.pp.498-505

⁵ Baumgärtel, Stephan. “Como fumaça sobre o lago”. *Sala Preta, Brasil*, v. 9, p. 293-309, nov. 2009. ISSN 2238-3867. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57413/60395>>. Acesso em: 06 Nov. 2014

figuração da realidade, pois conheço a situação representada por ela quando entendo a proposição. E entendo a proposição sem que o sentido me seja explicado” (1962, p. 72). A proposição mostra seu próprio sentido. Uma linguagem logicamente perfeita possuiria recursos sintáticos que preveniriam lapsos de sentido e símbolos únicos que teriam o seu único e definitivo sentido, numa transferência cientificamente perfeita do mundo para a sua representação linguística. Mas o próprio Wittgenstein admite o indizível, o que não pode ser pensado (o limite da linguagem representativa do mundo), algo que permanece oculto nos interstícios intuídos dos fatos e para além da possibilidade de representação propositiva:

As proposições se elucidam do seguinte modo: quem me entende, por fim as reconhecerá como absurdas, quando graças a elas — por elas — tiver escalado para além delas. (É preciso por assim dizer jogar fora a escada depois de ter subido por ela.) Deve-se vencer essas proposições para ver o mundo corretamente. O que não se pode falar deve-se calar (1962, p. 129).

O avassalador edifício lógico proposto no “*Tractatus*” se enclausura assim nas suas próprias fronteiras, nos fatos do mundo, para lá das quais permanece o vislumbre de aspectos irrepresentáveis da realidade, da sua face mística. A importância da sua intuição não é desprezada: “sentimos que, mesmo que todas as possíveis questões científicas fossem respondidas, nossos problemas vitais não teriam sido tocados. Sem dúvida, não cabe mais pergunta alguma, e esta é precisamente a resposta” (WITTGENSTEIN, 1962, p. 128). A proposição mostra o seu próprio sentido; a sua lógica, na linguagem perfeita idealizada por Wittgenstein, não deve ser ferida por qualquer perturbação subjetiva. Mas o sentido tem um aspecto lógico e um aspecto psicológico. Susanne Langer defende que qualquer item significativo deve ser empregado como signo, ou símbolo, isto é, “deve ser um signo ou um símbolo para alguém” (1954, p. 42). A interpretação simbólica está assim sujeita à contingência idiossincrática dos seus atores. Se o aspecto lógico do sentido atribui uma determinada representatividade a um signo, o seu aspecto psicológico coloca-o num patamar instável: a imagem mental obtida é enquadrada pela configuração cognitiva particular do receptor - a rosa do botânico não é a rosa do poeta. Podemos acrescentar múltiplos esforços complementares de representação, que ainda assim sobrevive um aspecto intuitivo na apreensão do seu objeto. “Ambos os aspectos, o lógico e o psicológico, estão sempre presentes, e sua interação produz

grande variedade de relações de sentido” (ibid., p. 43). Os signos linguísticos aparentam ser instancias expectantes, como se mantivessem suspenso o seu devir propositivo até que alguém os enquadre na sua moldura interpretativa individual, deixando a palavra sujeita ao tempo e ao modo de sua apreensão.

Uma representação propositiva do mundo é, segundo W.J. Bergson, uma tradução simbólica de um ponto de vista, desenvolvido numa sucessão de símbolos que isola os fatos em imagens mentais, numa estrutura lógica tão mais complexa quanto mais exaustivo for esse esforço de tradução. Para explicar o verso de Stein começo por traduzi-lo para português, depois comentarei essa tradução, depois desenvolverei o meu comentário e, de explicação em explicação, de representação em representação, aproximar-me-ei cada vez mais do que quero exprimir, sem lograr jamais consegui-lo. Uma enumeração inesgotável de representações não permite ao meu interlocutor apreender a minha apreensão particular do verso, mas apenas intuir uma relação de proximidade entre as minhas representações e a sua própria experiência de apreensão. Nem eu nem ele captaremos o sentido original do poema. Temos então uma parcela do mundo intraduzível em linguagem, onde gravitam os afetos, as emoções, as epifanias, as, sensações, as experiências religiosas, a percepção do tempo ou a recepção da arte. Bergson acrescenta que “uma representação tomada de um certo ponto de vista, uma tradução feita com certos símbolos, permanecem sempre imperfeitas comparadas com o objeto representado, ou que os símbolos pretendem exprimir” (Bergson, 1989, p. 134). Há uma dimensão intuída - exterior ao representável, mas que completa suas lacunas - que Bergson denomina de absoluto. “O absoluto é perfeito no sentido de que é perfeitamente o que é”. Esse absoluto reúne o representável e o indizível e, por maioria de razão, irrepresentável. Através da análise e da lógica reduzimos o objeto a elementos já conhecidos, isto é, comuns a este objeto e a outros, cujo relacionamento nos permite construir uma imagem. “Toda a análise é, assim, uma tradução, um desenvolvimento em símbolos, uma representação a partir de pontos de vista sucessivos, em que notamos outros tantos contatos entre o objeto novo, que estudamos, e outros, que cremos já conhecer” (1989, p. 135). Não tem fim os pontos de vista convocados para completar uma representação sempre incompleta, não tem fim a variação de símbolos numa tradução condenada à incompletude. “Ela se desenvolve, pois, ao infinito”. O nosso contato com o “mundo

absoluto” é, esgotadas todas as representações do mundo representável (fora de toda a tradução simbólica), processado por pura intuição. Através da intuição reverbera em nós a face inexprimível do mundo. “Há uma realidade, ao menos, que todos apreendemos de dentro, por intuição e não por simples análise. É nossa própria pessoa em seu fluir através do tempo. É nosso eu que dura”.

A música

As palavras soam.

dll rrrrr beeeee bö fümms bö

Kurt Schwitters, artista multidisciplinar inserido no movimento Dadaísta, escreveu a sua *Ur Sonate* entre 1922 e 1932, ano em que foi editada em disco. Utilizando exclusivamente fonemas⁶, Schwitters compõe uma obra musical em “forma-sonata”⁷ em que estes são articulados em função das suas características sonoras e não da sua funcionalidade constitutiva de significantes linguísticos. A experiência auditiva desta peça, embora remeta continuamente para o apelo à construção fonética de palavras, não identifica nunca um significado para elas. Esse é o seu fascínio encantatório. Todos os elementos constituintes da oralidade estão presentes, som, elocução, expressividade, dinâmica, metabolismo rítmico, suspensões cadenciais, enfim, todo o aparato que envolve a comunicação vocal. Os vocábulos são pronunciados em alemão, por indicação estrita do compositor e, no entanto, nada é dito, nenhuma imagem representativa de realidade se forma na nossa mente em decorrência da percepção objetiva deste utópico idioma. O sentido criado é, assim, estritamente musical, embora construído com signos linguísticos. E que sentido é este? Se a proposição significativa nos veda o acesso a qualquer representação lógica, o que propõe ela e, sobretudo, porque nos

⁶ Dá-se o nome de fonema ao menor elemento sonoro capaz de estabelecer uma distinção de significado entre as palavras.

⁷ A forma sonata também é conhecida como “forma de primeiro movimento”, pois se usa como movimento inicial de sonatas e sinfonias (embora se use também noutros movimentos). A forma sonata é uma combinação de elementos binários e ternários pois, se a sua essência reside em abandonar a tônica para regressar a ela, o ouvido percebe a estrutura ABA, donde a recapitulação repete o material temático inicial com algumas alterações (LATHAM, 2009, p. 601).

hipnotiza de forma tão poderosa? Se esta obra nada nos diz do ponto de vista da lógica linguística, que “crença” se instala no nosso pensamento?

No desbravamento do sentido musical, a semiótica enfrenta um terreno pantanoso. Um signo é algo que significa outra coisa para alguém, de alguma forma. Peirce distingue, nos processos semióticos, as relações triádicas entre Primariedade (“o modo de ser daquilo que é, positivamente e sem referencia a qualquer outra coisa” (1972, p. 136)), Secundariedade (“o modo de ser daquilo que é tal como é, com respeito a um segundo, mas independentemente de qualquer terceiro”) e Terciariedade (o modo de ser daquilo que é tal como é, colocando em relação recíproca um segundo e um terceiro”). A Primariedade nos dá a qualidade distintiva da experiência, a Secundariedade o seu caráter factual, e a Terciariedade a síntese cognitiva do signo. Os afetos que derivam da experiência musical (sensações, sentimentos ou reações físicas) poderiam, numa abordagem triádica Peirciana, ser apreendidos na nossa mente, movimento em que se estabeleceriam nossas emoções - precariamente traduzíveis em remissões idiossincráticas a imagens ou a representações extramusicais (interpretantes emocionais) - ou se produziriam as alterações do ritmo da pulsação e da respiração, a excitação ou as flutuações da concentração, os impulsos de cantarolar ou tamborilar os dedos, o ajustar do passo à pulsação da música, ou mesmo o prender do folego em consequência das tensões musicais (interpretantes energéticos). O etnomusicólogo Thomas Turino defende que as mais importantes intuições sobre o poder afetivo da música podem ser obtidas pela “definição das diferenças entre linguagem proposicional semântico-referencial e modos de signos não-proposicionais, como a música e a dança.” (1999, p. 222). A nossa experiência musical, geradora de emoções (afetos) ou de induções energéticas (reações físicas), se processaria tendencialmente em sede de Primariedade e Secundariedade. Como Terciariedade, teríamos uma confusa “camada de inteligibilidade”, ou pensamento em signos, através da qual representamos e interpretamos o mundo. Por exemplo: o som musical, simples e positivo seria o primeiro. O gesto musical, como lugar e tempo, aqui e agora, onde se encarna o som musical, seria um segundo. A síntese intelectual, elaboração cognitiva – o contexto do gesto, a sua articulação com a nossa memória auditiva e com os outros gestos musicais-, seria um terceiro. A representação simbólica limitar-se-ia, portanto, à tradução em símbolos dessa experiência, por

via dos seus aspetos remissivos a outros domínios do pensamento e da percepção (associações da memória, relações indiciais, representações icônicas), afastando-nos do seu sentido essencial - a nossa afetação imediata, percebida no fluir do tempo, não mediada por representações simbólicas. Por onde vagueia então o nosso desconcertado deslumbramento com a composição de Schwitters?

No seu livro “Do Belo Musical”, considerado como “um dos mais importantes – ou, para alguns, infames - tratados sobre a natureza e o valor da música jamais escritos” (BOWMAN, 1998, p. 140) - Hans Hanslik, declara: “o elementar da música, o som e o movimento, é o que acorrenta os sentimentos indefesos de tantos afeiçoados da música, a cadeias que eles de bom grado fazem retinir”. Os sentimentos em si não “pertencem” à música:

O sentimento da esperança é inseparável da representação de um estado mais feliz que deve ocorrer e que se compara com o estado atual. A melancolia coteja uma sorte passada com o presente. Trata-se de representações, de conceitos e juízos inteiramente determinados. Sem eles, sem este aparato de pensamentos, não pode chamar-se ao sentir presente nem "esperança" nem "melancolia", pois só ele os torna tais. Como se reconhece, a música, enquanto "linguagem indeterminada", não pode reproduzir conceitos – não é então psicologicamente irrefutável a dedução de que também não consegue expressar sentimentos específicos? É que a especificidade dos sentimentos radica precisamente no seu cerne conceptual (2011, p. 21).

O sentido da música estará antes na sua capacidade de nos fazer perceber a própria música. O sentido dos fonemas, na *Ur Sonate*, reside, em tal viés, no modo como produz música, iluminando algo que, por entre as nossas impressões e os nossos sentimentos, possa ser perene e objetivo – o seu movimento e as instâncias que este aflora. Sem negar a indução de emoções, Hanslick repudia a sua “representação” musical, cindindo violentamente o pensamento estético do seu tempo, expurgando os conceitos simbólicos como estranhos ao assunto musical. Se a música não pode, enquanto “linguagem indeterminada” reproduzir conceitos, ela pode “com os seus peculiaríssimos meios, representar de modo substancial um certo domínio de ideias” (2011, p. 21). Estas seriam, por um lado, estritamente remissivas a características morfológicas da música, “ideias que se referem a modificações audíveis do

tempo, da força, das proporções” - ao comportamento da música, ao seu crescimento, ao seu esmorecer, à pressa, à hesitação, ao artificialmente intrincado ou ao simples enunciado. Por outro lado podemos apreender a *Ur Sonate* como rude, áspera, de uma fluidez angulosa, violenta, enérgica, elegante, grácil, “simples ideias que podem encontrar nas combinações sonoras a correspondente manifestação sensível” (2011, p. 22). Podemos adjetivar desta forma, entre outras, a criação de Schwitters, sem associar tais adjetivos ao significado ético que têm para a nossa vida anímica particular. Porém, trata-se de uma associação de ideias que tão rapidamente combina com a música, como - mais ainda – “costuma confundi-la, não poucas vezes, com as propriedades puramente musicais” (2011, p. 22). Ao identificar o sentido da música na própria música, Hanslick indica-nos um caminho importante para o entender. A música, ao contrário da linguagem, não representa o mundo. Ela está inscrita nesse mundo, a sua cognição é a consciência do seu fluir no tempo do mundo. Contentar-nos-emos então com a inexistência de uma semântica musical – em que os afetos são significados - apesar das impressões caleidoscópicas que experienciamos na nossa percepção auditiva?

Susanne Langer, confrontando a exclusividade da irradiação puramente lógica que Hanslick atribui à música, salienta que este “admitiu apenas a similaridade formal da música e da experiência emotiva, mas negou a legitimidade de qualquer interpretação ulterior” (LANGER, 1954, p. 194). Ela compreende que a mensagem que a música veicula não é uma abstração imutável, “como uma aula das matemáticas superiores do sentir deveria ser. É sempre nova, não importa quão bem ou há quanto tempo a conhecemos, ou ela perde significado; não é transparente, mas iridescente. Seus valores apinham-se, seus símbolos são inesgotáveis.” (Ibid.). A música se revela no tempo, como no tempo se sucedem as emoções. Se qualquer descrição de emoção se afasta do tecido eminentemente formal da música, é porque a representação simbólica da linguagem não gravita na mesma polaridade semântica. A música produz conotação, “os significados que lhe são convenientes provem de articulações de experiências emotivas, vitais e sensíveis” (Ibid., p. 195). A função real do significado, que requer conteúdos permanentes, é assim substituída por uma significação implícita mas não fixada convencionalmente. Langer defende para a música uma “forma significante”, uma efetividade simbólica construída sobre símbolos não consumados, cuja ambivalência de conteúdo a

distingue das representações linguísticas. A música pode articular sentimentos sem ficar casada com eles, “a música é reveladora, lá onde as palavras são obscurecedoras, porque lhe é permitido ter não apenas um conteúdo, mas um jogo transiente de conteúdos” (Ibid., p. 198). O mundo que se dá a conhecer pela música tem uma lógica associativa matizada pelo afeto, não é representado por leis linguísticas, mas por símbolos de significado não adjudicado. Esta simbolização, cujo objeto é múltiplo e dinâmico, permite-nos iluminar o que a lógica evasiva de Hanslick omitia. E podemos finalmente admitir que a vertigem fonética de Schwitters está inscrita na música e significa uma particular sensibilidade ao mundo, que transcende o sentido das palavras e que se alimenta da sua inexistência.

O movimento

A música move-se.

Atentemos no maestro, em seu púlpito, regendo a orquestra. Seus movimentos conduzem o fluxo musical ao longo de sua própria continuidade. Os inúmeros detalhes do tecido orquestral, distribuídos nas partituras individuais dos músicos, soam na sala como um único gesto, produzido por uma entidade múltipla, que adere ao movimento do maestro como se de uma atração magnética se tratasse, traduzindo a sua expressividade cinética em variações de intensidade, de ritmo, de tempo e de timbre. O retorno do resultado sonoro realimenta, por sua vez, a energia propulsora que impulsiona o corpo do maestro na sua liderança gestual, na sua dança sonora, maestro e músicos imersos numa mesma vaga cuja plasticidade se confunde com a duração do tempo musical. O sentido do movimento do maestro é interpretado pelos músicos da orquestra como transdução mimética do sentido musical da obra: signos gestuais que remetem continuamente para os contornos morfológicos da música.

Mas que significados se abrigam nos gestos do bailarino? Rudolf Laban distingue a “dança mímica” de uma “dança pura”. Com essa distinção marca uma separação de águas que nos convém. Por um lado, a designação de “dança mímica” - “uma ação sem palavras” (1978, p. 23) - já encerra em si o seu programa simbólico: movimentos descritivos permitem-nos criar imagens vívidas da sua proposição significativa. Quando, num *pas de deux* dramático, Eva

oferece a Adão a sua maçã, a ação de ofertar constitui, mais que um movimento utilitário, a evocação de “uma tempestade iminente que pressagia nuvens trovejantes, carregadas com o destino da raça humana” (Ibid, p. 23). A identificação do gesto do bailarino com a nossa experiência cotidiana permite-nos articular livremente as mais variadas interpretações simbólicas, de acordo com a nossa experiência particular. Por outro lado, ao diferenciar esta mímica representativa de uma “dança pura”, somos introduzidos num âmbito de percepção que, embora presente em todo o movimento, nos surge desfocado quando o seu fito é utilitariamente descritivo. Tal como uma paisagem aparece desfocada num segundo plano de um retrato, o movimento de transição que liga uma pose a outra, numa movimentação pantomímica, é negligenciado em favor do sentido narrativo que o gesto acolhe no seu todo. Que outro sentido se vislumbra, porém, se semicerramos os olhos e tentarmos perceber essa paisagem desfocada? O nosso maestro, tal como numa pantomima, desenha no espaço uma sucessão de gestos que os músicos identificam como a representação temporal dos signos musicais inscritos na partitura. Mas é no intervalo entre essas representações, no movimento que transporta um gesto para o outro, que a substância da música se pode intuir mais claramente. Além de obter instruções precisas sobre o seu desempenho, o músico da orquestra adquire essa substância por via do “interjogo de ritmos e formas” que, na dança do maestro, “contam a sua própria história, acontecimento frequente num mundo de valores e desejos não definidos logicamente (LABAN, 1978, p. 23)”.

Aqui radica, talvez, o sentido natural do movimento na dança, mas cabe, entretanto, uma fugaz reflexão sobre as significações cinéticas no âmbito do teatro, para as quais o movimento do ator reclama progressivamente, desde o século XIX, um protagonismo central. De François Delsarte a Eugenio Barba, passando por Constantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Bertolt Brecht, Antonin Artaud ou Jerzy Grotowski, várias gerações de criadores refletiram sobre a ação física como elemento signifiante. Em comum tinham a pesquisa de uma materialidade gestual que se constitui como eixo da prática do ator. Nas palavras de Matteo Bonfitto, a ação física no teatro “pode gerar uma transformação expressiva na relação com os outros elementos do espetáculo, requalificando-os e potencializando-os semanticamente” (BONFITTO, 2007, p. 138). O movimento físico surge integrado numa coexistência de códigos que permeiam o processo

semiótico do teatro, naquilo que Marco de Marinis chama de “Texto Espetacular”: “um conjunto não ordenado, mas coerente e completo de unidades textuais (expressões) de várias dimensões, que remetem a códigos diversos” (Marinis, 1982 p. 61). A evolução do teatro desloca o corpo semântico do ator para territórios cada vez mais amplos, ao mesmo tempo em que a própria percepção dramática tende a ser mais aberta e fragmentada – o gesto físico acompanha esse movimento, expandido o seu potencial simbólico. H.T. Lehmann, refere que “a semiótica teatral ilumina ainda o cerne da comunicação” (2007, p. 138) apesar da ambiguidade sistêmica que cerca a interpenetração de signos de linguagens concorrentes em ambiente pós-dramático.

Entre o que “permanece como não-sentido no significante” (Ibid.) parece estar essa esfera de signos não consumados que Susanne Langer intuiu e a que nos referimos anteriormente. A música será, talvez, paradigma dessa significação não consignada, mas encontramos na dança importantes similaridades ao nível da produção do seu sentido. Ouvir o corpo, sem acumular nessa audição representações de outra natureza, parece ser o privilégio da “dança pura” de Laban: “os desenhos visíveis da dança podem ser descritos em palavras, mas o seu significado mais profundo é verbalmente inexprimível” (1978, p. 53). O espaço que circunda o corpo (cinesfera) e o espaço construído pelo corpo são modelados num fluxo contínuo, em que o “esforço” se constitui como conceito propulsor, “ponto de origem e aspecto interior de todo o movimento” (Ibid., p. 51). Peso, espaço, tempo e fluência são os parâmetros que, para Laban, organizam a linguagem do corpo que dança. E é na sua articulação que o sentido da dança passa a ser pensado na modernidade; já Isadora Duncan defendia que ele “deveria ser procurado na própria dança” (2007, p. 232), lembra John Martin. Ele considera o movimento como “um meio para a transferência de um conceito estético-emocional da consciência de um indivíduo para a de outro” (Ibid, p. 236), socorrendo-se do conceito de “metacinese”, segundo o qual “o físico e o psíquico são aspectos de uma única realidade subjacente”(Ibid.). É nessa vida conversada no interior do movimento dos corpos, em que proliferam sentidos intangíveis e emoções não representáveis, que pressentimos a abertura de um campo semântico próprio da dança. De acordo com José Gil, o gesto dançado se distingue de qualquer outro, seja mimético, funcional, atlético, teatral ou lúdico. O gesto do bailarino nunca vai ao fim de si próprio: “no movimento que o desdobra, retém-se, regressa sobre si e se prolonga no gesto seguinte” (2001,

p. 108). A imagem volúvel do bailarino em cena é apenas o plano visível de um outro movimento que o transporta, uma pulsão interior, subterrânea, que “implica e atravessa todo o corpo, o interior e a sua superfície” (Ibid.). Essa imagem é a face visível que envolve o núcleo do seu significado: a sua velocidade é sempre menor que aquela que se anima no interior do corpo. Tal dualidade coloca o movimento no rumo das suas significações, construindo uma substância que, tal como a música, se constitui no fluxo do tempo e não em fragmentos petrificados de momentos quaisquer. É na transição entre esses momentos quaisquer que o movimento se torna mais que expressão, “torna-se o próprio movimento que vai do exprimido à expressão” (2001, p. 120). A percepção desse ânimo interior ao movimento reverbera no movimento interior do espectador, ele não vê no movimento uma significação remissiva, apenas o movimento que “já não remete senão para si próprio” (Ibid.). O sentido que percebemos imana do movimento, lemos esse sentido como algo que se coloca em lugar do movimento, mas tropeçamos na sua intangibilidade e, no entanto associamo-lo naturalmente a outros movimentos, ao espaço que os acolhe, à luz, ao som ou à música, a um sentido intrínseco que nos liga ao movimento de formas dançadas e nos transporta com elas por meio de uma intrigante simpatia metacínética. Susanne Langer fala de “uma aparição”, que surge da identificação dos corpos em movimento como “o desdobramento de forças que interagem e graças às quais a dança parece elevar-se, ser transportada, atraída, concluir-se ou diluir-se” (1957, p. 5). É a virtualidade que emana dessa confrontação que recebe de Langer o nome de “imagem dinâmica”. De onde vem a emoção que experimentamos quando entramos em ressonância com uma coreografia se (como vimos) o movimento não a significa? Gil explica-a com o “plano de imanência”, Susanne Langer com a “imagem dinâmica”, os dois se referindo à abertura da consciência e do pensamento ao corpo e aos seus movimentos, às linhas de força heterogêneas que se oferecem à nossa percepção. O resto somos nós e o “jogo transiente” dos nossos sentidos, re-significando os gestos ou simplesmente acompanhando o seu fulgor no labirinto imaterial dos símbolos não consumados.

A polifonia dos significados

Num trecho de música estão as notas isoladas e está a melodia. Um som único pode ser prolongado por uma hora ou por um dia e tão perfeitamente existe em cada segundo desse tempo como no tempo tomado em sua totalidade; assim,

enquanto está soando, pode estar presente num sentido para o qual tudo no passado se achava tão completamente ausente quanto o próprio futuro. Diverso é, porém, o que ocorre com a melodia, cujo desdobrar-se exige um certo tempo, durante cujas porções apenas porções da melodia são tocadas. Melodia consiste em ordenação da sucessão de sons que ferem o ouvido em tempos diferentes e, para percebê-lo, deve existir alguma continuidade na consciência que nos faz presentes os eventos ocorridos num lapso de tempo. Certo é que só captamos a melodia ouvindo as notas isoladas e, contudo, não podemos dizer que a ouvimos diretamente, pois só ouvimos o que está presente no instante, e ordenação de sucessão não pode existir em um instante. Essas duas espécies de objeto – aqueles de que temos consciência imediatamente e aqueles de que temos consciência mediadamente – existem em toda a consciência (PIERCE, 1972).

A palavra “polifonia” refere-se a uma “textura musical conformada por duas ou mais partes relativamente independentes” (LATHAM, 2009, p. 1200). A polifonia identifica a dimensão horizontal da música, a sua evolução ao longo do tempo, contrastando com a dimensão vertical, a estrutura harmônica percebida num determinado instante do fluxo musical. Numa textura polifônica, a nossa acuidade auditiva nos transporta, em deriva contínua e indivisível do nosso foco perceptivo, entre múltiplas ideias musicais que se processam simultaneamente; podemos nunca perder o entendimento de toda a estrutura vertical que se forma em cada instante, mas o ouvido é chamado a atentar na ideia musical que o compositor destaca num dado momento, relacionando-a com os gestos que a envolvem na harmonia desse instante, em digressão permanente entre planos que se entrelaçam, ao longo de uma duração comum.

As artes performativas partilham, precisamente, este parâmetro: a sua duração. O transito dos sentidos, as camadas semânticas com que cada linguagem contribui para uma textura expressiva partilhada, constroem no pensamento, ao longo do tempo, um trajeto feito de significações múltiplas, que circulam entre representações, emoções e imanências, um movimento de movimentos na nossa vida interior. Se pensarmos, com Bergson, que “a realidade é mudança e que essa mudança é indivisível, e que numa mudança indivisível o passado faz corpo com o presente” (1911, p. 34), podemos conceber a duração de uma criação performativa interdisciplinar como uma só afirmação de múltiplos sentidos que dialogam entre si, se disputam, se interpenetram e se distorcem, se despenham uns sobre os outros, numa continuidade tecida

pela permeabilidades entre suas proposições; não uma monodia⁸ contínua, com a qual identificamos o tempo, mas uma polifonia multiforme de expressões que se completam, antagonizam, se harmonizam ou atropelam entre o momento inicial e o silêncio conclusivo da obra, momento em que toda a duração do espetáculo reverbera. É nesse momento que podemos intuir o absoluto (de que nos falou Bergson), aquilo que entre representações lógicas e difusas imanências do irrepresentável se constituiu, para nós, uma leitura do mundo que nenhuma palavra pode propor.

Referências

- BERGSON, Henry. *La Perception du changement*. Oxford: Clarendon Press, 1911.
- _____. *A introdução à metafísica*. In: W. J. Bergson, *Os Pensadores: William James e Henri Bergson* (pp. 131-159). São Paulo: Nova Cultural, 1989.
- BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BOWMAN, W. D. *Philosophical Perspectives on Music*. New York: Oxford University Press, 1998.
- GIL, José. *Movimento Total: o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio de Água, 2001.
- HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical*. Covilhã, Portugal: LusoSofia Press, Universidade de Beira Interior, 2011.
- LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summos, 1978.
- LANGER, Susanne K. *Problems of art: Ten philosophical lectures*. New York: Charles Scribner Sons, 1957.
- _____. *Philosophy in a New Key*. New York: New American Library, 1954.
- _____. *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- LATHAM, Alison. *Diccionario enciclopédico de la música*. Tlalpan/ Mexico: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

⁸ Monodia (do gr. monoidos, "cantar a uma voz"). Sinónimo de monofonia, uma linha melódica única, sem outras vozes nem acompanhamento (LATHAM, 2009 p. 972).

MARINIS, Marco de. *Semiotica del Teatro*. Milano: Bompiani, 1982.

MARTIN, John. A Dança Moderna. *Proposições*, v. 18, n. 1 (52), 229-259, Campinas: Ed. Unicamp, 2007.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e filosofia*. S. Paulo: Cultrix, 1972.

TURINO, Thomas. "Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music". *Ethnomusicology*, Vol. 43, No. 2, 221 - 255. Illinois: University of Illinois Press, 1999.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. São Paulo: Companhia Editora Nacional - Editora da Universidade de São Paulo, 1962.