

# COREOGRAFANDO A SEMIÓTICA

Arlete Parrilha Sendra

Pesquisadora e docente da Universidade Estadual do Norte Fluminense

## ARTIGO

### Resumo

*A Semiótica está presente em todas as áreas e em todos os níveis de conhecimento, ainda que muitos não saibam que estão trabalhando com semioses. Daí a necessidade de coreografá-la para que em seu movimento os semioticistas se reconheçam.*

A Semiótica ou ciência da significação está voltada para as nascentes dos sentidos e, indo além dos temas lingüísticos, vai em busca das relações sensíveis do homem para compreender a maneira peculiar com que este homem se expressa através de suas práticas culturais.

Alguns semioticistas correlacionam o desenvolvimento da semiótica à evolução da poesia moderna e isto acontece porque, tanto a poesia moderna como a Semiótica buscam verticalizar sua leitura e, partindo da linguagem aparente do discurso, querem resgatar a imagem primeira dos signos que a constituem.

Tomemos de *Oráculos de maio* (PRADO, 1999), o poema

*Artes  
Das tripas,  
coração.*

Um estranhamento marca a leitura deste poema porque nossos vícios de linguagem con/formaram nossa maneira de ler e compreender. Vemos a linguagem como um modelo *stand*, estamos presos à palavra, condicionados a determinadas imagens do signo, imagens nascidas *in illo tempore*.

Aqui a poeticidade está comprometida porque o sentido que pejoramos do signo *tripa* nos impede de vê-la em sua função redentora

e assimiladora dos elementos que nos permitem o viver biológico, esquecendo-nos também de que é através dela que correm nossos componentes vitais e dela escoam e são expulsos os excessos que de nós transbordam.

Quanta Arte podemos depreender daí. É arte essa função mecânico-biológica. É ser sensível à arte liberar o coração para vivê-la. Desfaz-se, assim, a falsa antinomia tripa/coração e, ao desfazê-la, também desfazemos velhos conceitos e pre/conceitos que viam a arte enquanto inspiração, visão século XX, e também nos desfazemos dos preconceitos semânticos para os quais há um repertório de palavras poéticas e outras, excluídas. Adélia Prado, rompendo com os paradigmas, fez de uma excluída sua escolhida, porque os signos, como a vida, são dinâmicos, ainda que hoje, quando vivenciamos a pós-modernidade insistamos em os ler pelo retrovisor.

O terreno da arte é bastante propício para nossas observações, porque na arte estão presentes as mesmas tendências antagônicas que encontramos na linguagem: a objetividade e a subjetividade, ainda que em diferentes momentos, haja a predominância de uma sobre a outra.

Como a linguagem, a arte está na pauta da imitação – a arte é imitação de coisas externas. Entretanto, a criatividade do artista, sua subjetividade alteram-lhe o aspecto. Determinar a medida ou o desvio entre a arte e seu objeto é uma das principais tarefas de uma teoria da arte.

Tomemos a escultura *O pensador*, de Rodin. A leitura aqui é uma avenida de mão dupla: o escultor esculpiu na matéria o humano e imprimiu humanidade à matéria. Há uma simbiose entre vida e matéria, é como se uma

se prolongasse na outra e como um uróboro se auto e re-alimentassem. As sutilezas dos detalhes das esculturas de Rodin impactavam os salões de Paris; acreditava-se, ou admitia-se, ou insinuava-se que o escultor cobria de bronze um homem vivo.

Há múltiplas perplexidades do homem diante do mundo e, conseqüentemente, são múltiplas suas reações. Drummond tomou uma pedra: *Tinha uma pedra no meio do caminho*, e a partir daí, a *pedra* se tornou signo de obstáculos. É como se ela barrasse o homem impedindo-o de caminhar, como se a *pedra* lhe bloqueasse os passos. Mas o signo *pedra* fala diferentemente ao receptor: enquanto para uns bloqueia os caminhos, para outros é, apenas, desafio, ou seja, esses registros sígnicos dependem de toda uma história do receptor, de seu ponto-de-vista, sua inserção nas diferentes classes sociais, sua história, alguns traços de seu real.

Drummond, o dono da pedra, viu-a, analisou-a, subiu nela, se fez mais alto, e com um horizonte mais amplo, retrçou rotas, redesenhou roteiros.

Essa leitura do signo nos remete a Volochinov, marxista russo, integrante do Círculo de Bakhtin, quando nos diz que o signo é, simultaneamente, ele mesmo e um outro, mas, acrescentamos, não há entre ele e esse outro uma absoluta identidade, porque, neste caso, ele não seria mais um signo, seria o outro. É por esta razão que a pedra drummondiana pode ser vista diferentemente, e, conseqüentemente, diferentemente lida. Aqui podemos usar a imagem do espelho, ou seja, todo signo reflete a realidade de que ele é parte. Então a realidade continuamente nos escapa, recua, escorrega de nós, como também é vista e sentida segundo os olhares que a contemplam.

Podemos evocar Monet. A realidade do instante por ele perseguida, desesperadamente buscada, ele não conseguiu apreender. A efemeridade da realidade que se cifra no segundo em que foi real, e que só continua a existir nos videoteipes da vida, já não é mais real, assim, o signo daquela realidade já é outro.

Manuel Bandeira colocou em *Pasárgada* todas as fantasias de que necessitava para redimensionar sua vida. Em *Pasárgada* estava o devaneio, a utopia, estava todo o porvir que precisa a cada dia ser reinventado. Então, há dentro de cada palavra um signo a ser despertado, desmontado, remontado segundo seu percurso e história.

Riobaldo, personagem de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, emblematiza o signo. Do Riobaldo que coreografou às margens do Chico, ficou o que sobrou dos confrontos, apenas um rio/baldo.

Aprendemos o signo através da relação entre ele e esse outro, então é essa relação entre ele e esse outro, essa ponte que está entre o signo e o outro o que realmente importa. Não nos importa o Riobaldo, o que marca são as significações que foram sendo impressas por rio/baldo no chão áspero do sertão.

Ainda em terras de literatura, visitemos *Macunaíma*. Este signo é retomado em todos os momentos de nossa historicidade. *Macunaíma, o herói sem caráter*, é o enunciador e o enunciatário em sua relação com o mundo, ele é um jeito de estar no mundo. Desfazendo as fronteiras da palavra, *Macunaíma* sai da língua que o cerceia e traça novos riscos e pinta com novas cores os sulcos antes delineados e a serem delineados e se abre para permanentes ressemantizações: um herói da modernidade ou um herói acima do tempo? Será um herói que busca um novo tempo? Ou será o herói dos novos tempos? Daí *Macunaíma* ser revisitado a cada geração, a cada novo olhar que se pretende inaugurador de uma nova brasilidade.

O signo, portanto, expressa esse outro, e entre o signo e o outro por ele expresso, há um fresta, uma diferença, ou seja, o signo ao ser lido à luz do espelho sígnico refrata novas linguagens.

A episteme estruturalista aborda o signo de duas maneiras:

- a primeira, sem hierarquizar valores, como investimento na relação do signo enquanto ponte, mediação, ou seja, não é o ponto de

chegada que importa, é toda coreografia executada pelo signo. Em *Estorvo*, de Chico Buarque, (BUARQUE, 1991), o narrador em 1ª pessoa vai deixando marcas de uma confusa e desesperada subjetividade que se esconde de um olho perseguidor fragrado num rosto através da porta. É a dança sígnica do desespero: *Vejo a multidão fechando todos os meus caminhos, mas a realidade é que sou eu o incômodo no caminho da multidão. Ando prensado contra os muros, até ser expulso pela porta frouxa de um tapume* (p.106).

- uma segunda maneira está na intersemiose, ou seja, sai-se do signo lingüístico onde a ditadura do conceito se faz presente em sua plenitude e busca-se outra prática significante. Aqui espaços estão abertos, ora pictóricos, ora sonoros, corporais, etc., ou seja, é a alquimia dos sentidos que produz a linguagem estética.

Para CASSIRER (1972), a linguagem procede de duas vertentes: do logos (logos) e do mgtos (mitos) e esta linguagem foi, desde sempre, marcada pela função mito-criadora. Por sua natureza e essência, portanto, a linguagem é metafórica e nela está o ponto de encontro de duas ordens: a do mundo que se expressa no figurativo e a da linguagem que se expressa pelo sentido.

O homem primitivo via o mundo como algo vivo, capaz de ouvi-lo e compreendê-lo e, ao constatar que sua linguagem não sensibilizava a natureza, que sua confiança era vã, ele se vê frente a uma revolução e uma crise: o mais profundo isolamento e absoluto desespero. A palavra antes dotada de sentidos mágicos, de poderes misteriosos não é ouvida pelos deuses. Então, ao senti-la como impotente, o homem primitivo, metamorfoseou-a, e o logos (logos) se tornou primeiro princípio do conhecimento humano, ou seja, a palavra transmuda de sua função mágica para a função semântica, onde exerce poder social.

A figuratividade é como uma tela cuja imperfectibilidade abre fraturas, frinchas

através das quais alcançamos o além-sentido, o sentido-além. E é esse além-sentido que desmecaniza e desclicheriza nossos gestos, e pensamentos. São as fraturas, portanto, que rompem com o uso, ressemantizam os signos e devolvem aos gestos seu sentido fundador.

Em *Tempos Modernos*, de Carlitos, o gesto traz a gênese da linguagem. Então, nessa frincha, nessa fratura há um novo estado de coisas, ou seja, uma nova relação sujeito-objeto.

A fratura nos remete a dois diferentes momentos: ao passado, indo ao encontro das nascentes do ser, a um tempo que apaga os tempos e ao futuro, na busca de um além-sentido a ser incorporado que apaga os espaços e provoca a fusão de diferentes ordens sensoriais. Aqui as fronteiras sujeito-objeto se desfazem, a linguagem se sincretiza, o Eu se enovela, se envolve em ontens e amanhãs.

O percurso semiótico, portanto, é marcado por balizas, por sentidos que ora se escoam e ora passam das pré-condições epistemológicas às manifestações discursivas.

O hostos (nostos) de Ulisses (Homero, Odisséia), traz o passado: Ítaca, Penélope, Telêmaco - traz, portanto, o potos (potos), a evocação que impulsiona Ulisses a Ítaca e o faz rejeitar a imortalidade que lhe fora proposta pela deusa. Pelo hostos (nostos), Ulisses aciona seu *poder-de-agir-do-corpo*, ou seja, o *poder/fazer* e o *poder-de-pensar-do-espírito*, seu *poder/saber*. Então, em Ulisses coalescem diferentes sensações que determinam as múltiplas versões do desejo. Ulisses vive a saudade que é uma presentificação do passado e futuriza o presente onde se ancora a matriz do imaginário. É nesse imaginário que as figuras produzidas pela percepção e pelo desejo metamorfoseiam-se em semas.

As fraturas rompem, portanto, com a continuidade e ao instaurarem o diferente, instauram, também uma nova linguagem marcada pela polissemantização que o homem vai imprimindo em seu percurso existencial.

**Referências Bibliográficas:**

- [1]BUARQUE, Chico. Estorvo. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- [2]CASSIRER, Ernst. Antropologia filosófica. Ensaio sobre o homem. São Paulo: Ed. Mestre Jou, 1972.
- [3]ECO, Umberto. A definição da arte. Tradução de José Mendes Ferreira. Rio de Janeiro: Elfos Ed. Lisboa: Edições 70, 1995.
- [4]PEIRCE, Charles Sanders. Semiótica. Trad. De José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- [5]SANTAELLA, Lúcia. Cultura das mídias. São Paulo: Experimento, 1996.
- [6]PRADO, Adélia. Oráculos de maio. São Paulo: Siciliano, 1999.
- [7]SENDRA, Arlete Parrilha. Por nome ficção. Tese (Doutorado). Mimeo, 1997.