

O CORPO FALA ENQUANTO ESTAMOS MUDOS: o tango

Camila Batista dos SANTOS

Camila Cristina Branquinho Barbosa TOZZI

Tatiane Aparecida TELES

Orientadora: Profa. Dra. Regina Helena de Almeida DURIGAN

Resumo: O presente trabalho é dividido em duas partes. A primeira consiste de uma revisão de literatura sobre o assunto, inclusive, sobre a teoria utilizada. A segunda parte consta de uma análise, retomando e comprovando o que foi estudado ao longo do trabalho. Como referencial teórico utilizamos Greimas, Durigan, Barros e Trotta. O trabalho tem como propósito verificar a leitura do tango, pelo viés sincrético da mescla do verbal e não verbal. Com suporte em teorias linguísticas da linguagem visual a fim de buscar significantes e significados, que resultam na produção de metassignos. Através desta leitura crítica, constata-se o que é o erótico, detectando os sentidos presentes na dança tango. Há uma tentativa de romper os estereótipos e paradigmas existentes na cultura, no que concerne ao tango ser uma dança pornográfica, visto que inicialmente era dançada por prostitutas. No entanto, ganhou o mundo através de um dos maiores representantes da música tangureira, Carlos Gardel, que elitizou o tango, e a transformou em uma dança sensual, levando-a aos grandes palcos do mundo. A música selecionada para a realização do corpus foi *Por una cabeza*.

Palavras-chave: tango; metassigno; erotismo.

Resumen: Este trabajo se divide en dos partes. La primera consiste en una revisión de la literatura sobre el tema, incluyendo la teoría utilizada. La segunda parte consiste en el análisis, la reanudación y la confirmación de lo que se ha estudiado a lo largo de la obra. Como marco teórico tenemos Greimas, Durigan, Barros y Trotta. El trabajo tiene como objetivo verificar la lectura del tango, a través de la mezcla sincrética de verbal y no verbal. Apoyado en las teorías lingüísticas del lenguaje visual con el fin de buscar significantes y significados importantes, que se traducen en la producción de metassignos. Por esta lectura crítica, hay una diferencia entre el erótico y el pornográfico, averiguando los sentidos presentes en el baile de tango. Hay un intento de romper con los estereotipos y paradigmas existentes en la cultura en relación al tango como un baile porno, ya que se bailaba originalmente por las prostitutas. Sin embargo, ganó el mundo a través de uno de los grandes representantes de la música del tango, Carlos Gardel, el tango se volvió a la elite, y se convirtió en un baile sensual, presentado en los más importantes escenarios del mundo. La música elegida para la realización del corpus fue *Por Una Cabeza*.

Palabras-clave: tango; metassigno; erotismo.

Introdução

Ninguém jamais teve a dança num conceito tão elevado: “Através da dança não se diz, mas se é... e a dança é a mais alta expressão do ser”, afirmava e continuava: “Aquele que conhece o poder da dança conhece o poder de Deus”. Ted Shawan

O estudo em questão tem por objetivo discutir as noções de leitura a partir de teóricos que explanam a compreensão e interpretação de textos verbais e não verbais.

Para melhor delinear e pontuar nossa escolha, tomamos como *corpus* a análise do gênero tango, que em seu início era considerado como uma dança de cunho pejorativo. Entretanto, após sua disseminação, mudou-se esse conceito e o tango passou a ser a “marca” da Argentina. Apesar de sua origem não muito clara, a dança se arraigou na identidade da cultura argentina, mantendo-se viva e intensa. E na contemporaneidade sua imagem tornou-se parte da cultura mundial.

Nesse sentido, optamos por segmentar o trabalho em duas partes. Na primeira, traçamos uma pesquisa qualitativa de cunho teórico, com a revisão de leitura para compreendermos o processo de comunicação, seja verbal ou não verbal, possibilitando a criação de sentidos e a interpretação das respectivas leituras de mundo. E na segunda etapa, analisamos a dança tango considerando-a pela perspectiva da leitura verbal e não verbal que se torna sincrética, composta pela combinação da música, gestos, expressões, olhares, vestimentas, e acessórios munidos de movimentos corporais ritmados que, organizados, formam um novo signo.

Para sistematizar e exemplificar nosso estudo, tomamos como referência a música de Carlos Gardel *Por una cabeza*, representada pela coreografia interpretada por Cláudia Ohana no quadro Dança dos Famosos, no Domingão do Faustão, no dia 16 de setembro de 2012. Manifestamos esta preferência, pois os frames conseguem explicar os passos e adornos mencionados ao longo do trabalho, e também, para mostrar que a dança tango, além de pertencer à cultura argentina, tem uma abrangência mundial e é dançada por não nativos.

No que diz respeito aos diversos tipos de leituras que envolvem o verbal e não verbal fizemos alusão aos estudos de Durigan (2003). No que versa sobre o percurso gerativo do sentido, mencionamos Barros (1999). Quanto aos estudos semióticos, nos pautamos em Greimas (2008) e em Trotta (2011) na perspectiva da semiótica no que tange à dança. E, em relação ao erotismo, perpassaremos as premissas de Durigan (1985), além de outros autores que proporcionam considerações correlatas ao tema.

O trabalho está segmentado em quatro partes. O primeiro expõe os conceitos sobre leitura e sua abordagem no que diz respeito à comunicação verbal e não

verbal.

Em seguida, discorre-se sobre a linguagem do corpo e a dança. Nele, conceituamos o que é dança e como o corpo consegue se comunicar através dela.

A terceira faz uma sondagem sobre a história do tango e o erotismo, o que possibilitou entender a diferença entre o erótico e o pornográfico, sendo que a dança tango era considerada pornográfica, visto que é oriunda de cabarés.

No quarto item, examina-se o tango sobre a inferência da semiótica. Nesse tópico, examinamos os elementos que compõem a dança, e como todo esse conjunto consegue criar um significado. Para tanto, fizemos uma breve passagem pelo percurso gerativo de sentido, focando apenas o nível fundamental.

E, por último, após observação atenta do assunto, concluímos sobre a importância do sincretismo dos elementos da linguagem verbal e não verbal nos aspectos da leitura relacionados ao sentido do tango.

1 Leitura

Para compreender a comunicação, seja ela verbal ou não verbal, é preciso considerar o processo de aquisição de conhecimento já existente. O leitor ao longo de sua vida passa a adquirir conhecimentos que o capacite para relacionar significantes a significados, a fim de criar sentidos que o possibilitem interpretar as respectivas leituras de mundo.

Mas afinal, o que é leitura? Para muitos, pensar nessa palavra pode remeter a uma correspondência espontânea ao ato de ler, por exemplo, uma notícia, um romance, um texto científico. Para o **dicionário Houaiss**, leitura significa:

1. ação ou efeito de ler; 2. ato de ler em voz alta; 3. ação de tomar conhecimento do conteúdo de um texto escrito, para se distrair ou se informar; 4. o que se lê; material a ser lido; texto, livro; 5. maneira de compreender, de interpretar um texto, uma mensagem, um acontecimento; 6. ato de decifrar qualquer notação; o resultado desse ato; 7. decodificação, obtenção de dados de um dispositivo de memória, de um meio de armazenamento ou de outra fonte.

De acordo com Houaiss, nos itens cinco, seis e sete nem toda significação de leitura referencia necessariamente a um texto verbal, ao mundo da escrita. Ao se afastar da concepção de leitura relativa ao verbal, é possível compreendê-la em outras situações que não sejam as expressas pelo universo da escrita. Temos a

decodificação a partir do sentido criado pela linguagem não verbal, uma interpretação das experiências vivenciadas no dia-a-dia que excedem as linhas que delimitam o observável e o perceptível.

Desse modo, a concepção de leitura diverge entre muitos autores, podendo ser entendida em sua semântica mais limitada, como a observada pelo dicionário, quanto pode ser concebida em uma ampla dimensão, ou seja, a leitura construída a partir de uma análise de algo que não esteja escrito, e sim implícita numa determinada situação.

Barthes (1984, p. 32) faz uma abordagem sobre a dificuldade de fechar uma definição para leitura devido à multiplicidade de leituras a serem realizadas.

É certo que existe uma origem da leitura gráfica: é a aprendizagem das letras, das palavras escritas [...] mas uma vez adquirida não sabemos onde deter a profundidade e a dispersão da leitura: na captura do sentido? Que sentido? Denotado? Conotado? [...] O saber ler pode ser delimitado, verificando no seu estágio inaugural, mas depressa se torna sem fundo, sem regras, sem graus e sem termo.

Sob a perspectiva de Durigan (2003, p. 21), a leitura é um dos elementos capazes de estabelecer a integração do indivíduo ao contexto em que vive e atua.

Esse olhar “ledor” do homem sobre o mundo acompanha-o desde sempre, mesmo antes de ler o sinal, a letra. O homem lê não só o verbo, mas todos os significantes que lhes estão disponíveis e esta leitura traz infinitas possibilidades que significam a capacidade de interpretar as inúmeras mensagens que tecem nosso cotidiano.

É impossível limitar a significação da palavra “leitura” apenas em torno do campo verbal. Ela ultrapassa o âmbito das palavras e permite estabelecer diversos campos semânticos relacionados ao mundo que está ao redor. No entanto, para haver a relação entre os signos e seus referentes é necessário que o sujeito-leitor tenha repertório e os fatores psicológicos, linguísticos e contextuais na fase de criação e recriação do sentido das palavras e da interpretação das sentenças e dos enunciados. Em uma fala sobre o ato de ler, Paulo Freire (1983, p. 12) relata que:

[...] uma compreensão crítica do ato de ler não se esgota na decodificação pura da palavra escrita ou da linguagem escrita, mas que se antecipa e se alonga na inteligência do mundo. A leitura do mundo precede a leitura da palavra, daí que a posterior leitura desta não possa prescindir da continuidade da leitura daquele. Linguagem e realidade se prendem dinamicamente. A compreensão do texto a ser alcançada por sua leitura crítica implica a percepção das relações do texto e contexto.

O processo de compreensão textual parte das inferências que circundam o leitor. Elas funcionam como partes que integram o contexto às informações que estabelecem uma sequência textual, em uma linha de raciocínio contínua e coerente.

As inferências são como suposições coesas para que o leitor compreenda o que o texto quis dizer, a causa pela qual foi dita, e a crítica sobre o que foi lido. Mas, é um equívoco mensurar a capacidade interpretativa do indivíduo apenas por sua habilidade de reconstrução do texto. Ler não significa repetir palavras, nem parafraseá-las, isso podemos denominar como leitura superficial ou decodificação. A leitura ultrapassa os limites da grafia, percorre as entrelinhas, busca o subentendido, pelas mensagens subliminares, viaja pela mente do leitor conduzindo-o a estabelecer relações interdiscursivas entre abordagens já conhecidas através de seu contexto sócio histórico. A leitura requer o avanço para os níveis mais profundos de compreensão e interpretabilidade, ou seja, representa a junção de condições textuais, pragmáticas, cognitivas, interesses e fatores como conhecimentos do leitor, gênero e forma de textualização.

Em meio ao emaranhado mundo das significações que nós estamos manejando nosso tear para tecer a colcha que aqueça as inquietudes sobre os diversos tipos de leituras, Durigan (1981, p. 121) em sua abordagem sobre constituição das relações significativas dentro de um discurso, observa que:

[...] a determinação prática dos conteúdos do discurso seria responsável pela participação dinâmica e produtiva do receptor no sentido de este ser capaz de formar hipóteses e, através delas, construir relações significativas. Vale dizer: marcar a sua presença como um sujeito dinâmico capaz de não só captar relações, mas também de estabelecer outras relações e alterar, com isso, as significações 'propostas' pelo discurso.

A leitura capacita o posicionamento perante a sociedade, não meramente como seres indiferentes e imparciais, mas como sujeitos participativos e conscientes que detêm grande poder nas mãos.

Por isso, é necessário discutir sobre a leitura dos códigos verbais, que entendemos como a escrita. E a leitura dos códigos não verbais, constituída por expressões artísticas como a pintura, a escultura; movimentos faciais e corporais, os gestos, os olhares, a entoação; símbolos e sinais de trânsito.

1.1 Códigos verbais

A leitura verbal realiza-se através de sinais verbais articulados constituídos por expressões linguísticas que determinam um código, ou seja, a língua materna. Esta é fundamentada em um primeiro momento pela aplicação da capacidade inata de aquisição da linguagem aos dados linguísticos que não seguem regras, signos verbais aprendidos na infância e referem-se à competência perceptível do indivíduo. A partir disso, temos um segundo estágio em que é possível ensinar a ler por meio da observação, compreensão e também a partir da relação coerente, coordenada e subordinada das estruturas de um enunciado verbal dotado de sentido. Krech (1973, p. 317) afirma que através da linguagem é “possível a comunicação de sentidos e a participação em experiências das pessoas, permitindo-lhes formar uma sociedade duradoura e criar e transmitir uma cultura duradoura”. Por meio da fala e da escrita o homem pôde estruturar sua comunicação e se organizar em sociedade.

A linguagem verbal organiza-se com base na linguagem articulada, que forma a língua. [...] Todas as línguas são formadas por um conjunto de signos criados arbitrariamente, em sua grande maioria, e combinados segundo um conjunto de regras aceitas como corretas pelos falantes. Por exemplo, o mesmo objeto chama-se *lápiz*, em português, e *pencil*, em inglês. O conjunto de sons que forma cada uma das palavras não tem nenhuma relação direta com ele, tanto é que os nomes são diferentes e querem dizer a mesma coisa: portanto a escolha é arbitrária, convencional (AGUIAR, 2004, p. 25 -26).

A linguagem enquanto geradora de sentidos representa um signo linguístico. De acordo com Saussure (2002, p. 80) “não une uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica”. Vislumbrar a língua como um produto social regida por um sistema de signos arbitrários nos leva a entender a relação de interação interpessoal entre sujeitos *eu* e *tu*. Ora o *eu* assume o papel de remetente, e o de *tu* destinatário, ora esses papéis se invertem construindo assim comunicação entre sujeitos.

Benveniste (1988, p. 17) define como linguagem o “fato humano; é no homem o ponto de interação da vida mental e da vida cultural e, ao mesmo tempo, o instrumento dessa interação”. Derivada da relação do sujeito com o outro, ou do sujeito com ele mesmo em contato com o meio social, a linguagem gera possibilidades de compreensão dos sentidos e a efetivação da interrelação entre os sujeitos. E essa interrelação existe desde os primórdios da humanidade provinda das necessidades de sobrevivência humana, por isso é considerado um meio social, e cada língua tem a autonomia de se modificar de acordo com seus interesses e necessidades.

1.2 Códigos não verbais

A comunicação não verbal manifesta-se positivamente sobre a comunicação verbal, pois é uma linguagem que contribui para a reafirmação do que é mencionado verbalmente, ou para completar a fala, ou construir um novo código comunicacional.

Somos rodeados por comunicações não verbais, como exemplo, anúncios publicitários (revistas, *outdoor*, comerciais de TV etc) que transmitem uma mensagem por meio de imagens e sons, referenciando uma informação que está implícita por trás do que se quer dizer.

A noção de implícito formulada com base nas teorias de Ducrot prevê modos de expressão implícita, que permitem deixar entender sem ficar a descoberto a responsabilidade de se ter dito. Ou se expressar de tal forma de modo que a responsabilidade do dizer possa ser recusada (SOUZA, 1997, p. 4).

As expressões não verbais incidem sensorialmente, sem palavras, mas com alto teor de significação. Isso ocorre a partir de um olhar, de um leve inclinar de cabeça, da entonação suave ou agressiva da voz, de um sorriso, de uma cruzada de pernas etc. Através das imagens e sensações visuais, auditivas, sinestésicas, olfativas, gustativas e dos gestos, nós humanos somos conduzidos à sua interpretabilidade.

O comportamento não verbal não somente se ajusta à expressão linguística, senão também permite e favorece a expressão de intenções e de estados afetivos. Incide ainda sobre todas as formas de relação interpessoal, regulando a interação e propiciando o contraste de atitudes e personalidades individuais. É parte integrante de cerimônias, rituais, bem como componente necessário de artes como mímica, o teatro e a dança (RECTOR; TRINTA, 1999, p. 21).

A linguagem não verbal revela muitas significações espontâneas e corriqueiras que, muitas vezes, não percebemos sua utilização e não nos damos conta que é um tipo de comunicação. Como exemplo, vamos pensar na aparência pessoal – no penteado, no estilo de se vestir, na maquiagem e no perfume. Knapp e Hall (1997) afirmam que a vestimenta é um item essencial que se traça e literalmente pode ser lida, pois cada pessoa expressa sua personalidade. Ela pode comunicar o *status*, a posição econômica e social, preferência pela arte, dança, por algum esporte, equipe favorita ou por algum grupo social (como hippies, roqueiros, naturalistas).

Os movimentos do corpo também são maneiras de como as pessoas transmitem suas mensagens não verbais, principalmente o movimento dos olhos. Krepes (1995) ensina que a comunicação através dos olhos emite mensagens diversas dependendo da qualidade do olhar, da direção e da duração. As expressões faciais

retratam o estado emocional do indivíduo como satisfação, alegria, um fato inesperado, medo, irritação, agressividade, rancor, frustração, tristeza, atenção, curiosidade etc.

O olhar é nossa porta de entrada para o mundo, é ele que capta a maior parte da comunicação não verbal do interlocutor, constituída de faces, gestos e posições corporais, por ele permitimos a interação com o outro e emitimos respostas a todos os momentos. Podemos citar, por exemplo, um olhar concentrado que comunica uma mensagem positiva, um olhar para o nada, vago demonstra indiferença, ou requer privacidade. Desse modo, ao negar o olhar significa negar as manifestações corporais que acompanham as palavras, é suprimir a comunicação, o relacionamento entre as pessoas.

Juntamente com as expressões faciais, comunicamos sentimentos. Segundo Kreps (1995, p. 58), “a face pode combinar várias emoções ao mesmo tempo: olhos e pálpebras podem sinalizar medo e os movimentos do nariz e área da boca indicar aversão”.

E ainda, o tato – toque são comportamentos que podem afastar ou aproximar pessoas de acordo com os níveis de intimidade. Kreps (1995, p. 59) busca apoio em Montagu para a compreensão do canal mais íntimo da comunicação humana, que é o toque. A pesquisa de Montagu (*apud* KREPS, 1995, p. 61) revela que o “toque satisfaz necessidades fisiológicas e sociológicas e pode ser utilizada para oferecer apoio, inclusão, atenção ou, ainda, para cumprimentar ou despedir-se”. O nível de proximidade denomina-se proxêmica, ciência do estudo das distâncias físicas que as pessoas estabelecem espontaneamente entre si no convívio social, e das variações dessas distâncias de acordo com as condições ambientais e os diversos grupos ou situações sociais e culturais em que se encontram. Knapp e Hall (1976, p. 143) diferenciam as quatro distâncias que manifestar explicitamente as categorias de relacionamento entre as pessoas e os tipos de comunicação possíveis em cada uma delas:

- 1) a distância íntima varia do toque até 18 polegadas. Cada pessoa experimenta o som, o cheiro, e a sensação da respiração do outro;
- 2) a distância pessoal varia de 18 polegadas a 4 pés, o toque só acontece se a pessoa estender o braço;
- 3) a distância social varia de 4 a 12 pés, normalmente, acontece em situações de negócios e interações com certo recolhimento social e,
- 4) a distância pública varia de 12 a mais de 25 pés, as pessoas costumam mantê-la em espaços públicos. Estas quatro distâncias podem não estabelecer fronteiras tão distintas entre si e podem até misturar-se: os relacionamentos pessoais, por exemplo, não são totalmente separados dos relacionamentos sociais.

A linguagem não verbal incita uma leitura dotada de sentidos e vai além do que está explícito. Como o corpo fala por si, as imagens, os sons, símbolos, placas de trânsito, ícones também falam e são dotados de significação, entendidos por uma leitura permeada de inferências relacionadas às informações que estão internalizadas na mente dos indivíduos.

2 A linguagem do corpo

Para entender a movimentação corporal, faremos uma análise da dança. O traço marcante da dança é o envolvimento do indivíduo pela música que o embala aos passos de cada movimento, e cada passo produz uma mensagem que é dotada de um sentido para um determinado grupo, seja ela uma mensagem de sensualidade, alegria, tristeza, conquista, euforia. A linguagem expressa pelo corpo produz significações na qual cada ser manifesta seus sentimentos e, principalmente, a própria identidade, afinal o corpo fala. De acordo com Brikman (1989, p.16):

A expressão corporal funcionaliza a linguagem do corpo em suas estruturas, componentes e desenvolvimentos. Por isso, sua prática leva à manifestação da personalidade, a um conhecimento e uma consciência mais completos, para fora e para dentro de si mesmo e, enfim, a uma comunicação fluida, capaz de promover uma profunda transformação da atitude básica da personalidade.

A expressão corporal representa o reflexo das influências internas e externas de sentimentos e emoções que damos e recebemos dos outros a todo o momento, podemos entender como uma relação de troca.

Meu corpo em seu fundamento, é um corpo interior; o corpo do outro, em seu fundamento, é o corpo do exterior. O corpo interior – enquanto elemento de minha autoconsciência – é um conjunto de sensações orgânicas interiores, de necessidades e desejos reunidos em torno de um centro interior [...]. O corpo do *outro* é um corpo exterior, cujo valor eu realizo de modo intuitivo-manifesto e que me é dado imediatamente. O corpo exterior está unificado por categorias cognitivas, éticas e estéticas, por um conjunto de elementos visuais externos e táteis que nele são valores plásticos e pictoriais. Minhas relações volitivo-emocionais ao corpo exterior do outro são imediatas, e só em relação ao outro eu vivencio imediatamente a beleza do corpo humano [...]. Só o *outro* está personificado para mim em termos ético – axiológicos. Neste sentido, o corpo não é algo que se baste a si mesmo, necessita do outro, do seu reconhecimento e da sua atividade formadora (BAKHTIN, 2003, p. 44 e 47).

Através do corpo, é possível influenciar positiva ou negativamente o *outro* de acordo com os interesses a que destino a ele. O que cria uma relação de

interdependência, *eu* dependo do *outro*, assim como o *outro* depende de *mim*. Isto fica claro na dança, em que os passos devem ser bem equilibrados, havendo total postura e relação principalmente entre danças que envolvam casais, como o tango, por exemplo. Não há como o bailarino dançar tango sozinho, a dança requer a presença de uma bailarina para que possa acompanhar os passos e construir o efeito encantador, sedutor e envolvente do ritmo.

Além da posição que ocupamos em relação ao mundo exterior, ao *outro*, há o aspecto relacionado ao campo psicanalítico (o real e o simbólico), o qual se caracteriza pelo predomínio da relação com a imagem do semelhante. Brikman ressalta a importância do imaginário afirmando que:

A expressão corporal se propõe, precisamente, a abrir caminhos e possibilitar a representação desse mundo imaginário. Por isso, além do desenvolvimento do corpo, devemos cuidar do desenvolvimento do imaginário. Assim poderemos sentir e compreender as situações que nos são dadas na experiência e criar novas situações. Pensar e sentir fazendo é criativo. Brecht dizia que tudo o que faz sentir e pensar ajuda a pensar a realidade (BRIKMAN, 1989, p. 76).

A junção entre expressão corporal e a criação de um mundo imaginário nos leva a pensar na construção de um personagem. O sujeito, ao se expressar, deixa de ser ele e passa a viver uma criatura gerada por sua própria imaginação, transpondo-se do homem real ao homem idealizado, de modo a incorporar na íntegra o papel do referido personagem. Para exemplificar, busquemos na literatura um exemplo de vilão, que representa a figura de um anti-herói, cria intrigas, comete assassinatos e diversas maldades, e ainda pode até se passar por “boa gente”, mas um grande vilão literário é quase totalmente maldade pura, por exemplo, alguns dos maiores e mais antigos vilões literários vêm de William Shakespeare. Em *Otelo*, Shakespeare nos dá, possivelmente, o mais icônico vilão literário de todos os tempos: Iago. A peça gira inteiramente em torno de suas intrigas, e Iago frequentemente fala para a plateia, explicando a si mesmo e seus planos. E assim, para transmitir a realidade pretendida por Shakespeare, o ator que representa o personagem Iago, deixa de lado o seu *eu* real e torna-se a criatura imaginária shakespeariana em toda sua forma, expressão e conteúdo.

O imaginário impulsiona um movimento que permite, por exemplo representar algo, hoje ausente, que foi percebido alguma vez, resgatar algo passado; digamos recriar uma velha imagem. A ‘função realizante do irrealizado’ consiste na passagem do presente para o ausente. [...] A ação se nutre do imaginário. Sonhando o impossível. Assim, a ação imaginária pode ser revolucionária (BRIKMAN, 1989, p. 77).

O corpo fala enquanto estamos mudos, porque percebemos não a linguagem de alguém que fala, mas a linguagem de alguém que se expressa através do movimento corporal ritmado.

A linguagem do corpo é muito frequentemente tomada pelo antiverbal. É a armadilha que o espreita, por ter tentado escapar duma situação de parente pobre do verbal. O não verbal não poderia tão pouco ser considerado como um 'incomunicável'. Se a expressão corporal pode ter um impacto terapêutico, se um discurso é possível partir do corpo, é que este já é linguagem. Antes mesmo da entrada em cena da palavra, existe certamente em expressão corporal circulação de significantes. A palavra pode suceder a implicação corporal. Ela pode também tentar estar em corpo a corpo contínuo com o agir e o sentir, num movimento de vai e vem onde não haveria primazia de uma relação a outra, nem no tempo, nem na hierarquia (PUJADE, 1990, p.112).

Podemos entender a expressão corporal como uma linguagem que sugere desejos, anseios, aspirações, sentimentos. Ela também sinaliza intenções ou rejeições, manipula e seduz. Segundo Pujade (1990, p. 123):

[...] a palavra pode acontecer em uma expressão corporal. Fuga, complacência, neutralização, até o esquecimento do que foi vivido. Ela pode racionalizar teorizar. Tentar recapturar a sensação. Mas exclusivamente, eclode em que o movimento se desenrola. Palavra encarnada.

2.1 A dança

Para Garaudy (1980), a dança é um rito sagrado, na qual o homem se depara com seus sentimentos, suas angústias, medos, mistérios. É uma forma de entrar em contato com ele mesmo como se fosse uma meditação, na tentativa de compreender a dança como linguagem. Portanto, ela é constituída da busca pelo desconhecido, instiga os olhares para captar o que está implícito. A dança condensa energias e anseios. O bailarino, por sua vez, se desvincula do seu eu e, incorporado pela dança, torna-se o artista representando o que ela transmite.

As reflexões sobre conceito de dança nos levam a entendê-la como uma manifestação artística composta por um conjunto organizado de movimentos ritmados do corpo, acompanhados por uma música, podendo haver ou não cenário e iluminação específica.

Gil (1997, p. 32), a partir dos movimentos ritmados do corpo, argumenta que:

Em particular, convirá dar um lugar de importância ao corpo, à sua aptidão para emitir e receber signos, para inscrevê-los sobre si mesmo, para traduzi-

los uns nos outros. [...] no papel decisivo desempenhado pelo corpo na função significante e em especial no simbolismo.

Mas, como entender a construção de sentidos a partir de um conjunto de gestos e expressões corporais?

Sob a ótica da linguagem como um meio de interação interpessoal, verbal ou não verbal que garante a comunicação, consideramos a relação significante e significado vulnerável a alterações. Há signos que possibilitam se tornar abstratos em relação à convenção e ao contexto a que são submetidos.

Em contrapartida, nas manifestações artísticas, o corpo em seu processo de comunicação, mesmo em silêncio e imóvel, pulsa, cria e transforma o pensamento em objeto artístico, seu plano de expressão é constituído em sua forma pura, sem arbitrariedades. Conforme Trotta (2011, p. 14) “há nelas uma preservação do plano de expressão – significante, deixando transparecer com maior clareza como se deu a construção do sentido da obra”. O significante dentro das manifestações artísticas não é arbitrário, está intimamente relacionado aos sentidos sensoriais (visual, auditivo ou tátil).

Os signos são compostos por outros signos que, articulados, formam uma nova semiose, ou seja, um metassigno. Pensando assim, é possível afirmar que a dança como um todo, é um metassigno porque constitui-se de uma combinatória, não de significantes isolados, mas de signos que se comportam como significantes para criar um novo conceito ou um novo significado. De acordo com Lopes (2007, p. 19):

[...] uma propriedade essencial do signo é a de poder comportar-se tanto como signo-objeto - quando substitui, por assim dizer, o ‘objeto’ do qual esse signo é signo -, quando poder comportar-se como meta-signo – quando substitui não já um ‘objeto’, diretamente, mas, sim, outros signos.

2.2 Semiótica visual e semiótica da dança

Com base nos estudos da Semiologia, tomaremos como foco teórico as questões da semiótica visual para alcançarmos o nível da semiótica da dança, a fim de interpretarmos os conceitos produzidos pelos signos do movimento.

A dança é caracterizada por movimentos corporais ritmados estabelecidos por coreografias ou improvisos, com passos cadenciados e estimulada pelo som e compasso de uma música. Ela também requer a interação com o outro para tomar seu sentido mais profundo, ou seja, o envolvimento e a expressão de sentimentos

potenciados por seus gestos. Cada variação expressiva nos traços da dança corresponde a um signo, ou seja, uma relação de significados e significantes. Por isso, dançar representa: arte, expressão, envolvimento e comunicação de um corpo que diz algo a alguém incitando uma resposta. Trotta (2011, p. 19), em sua abordagem sobre a dança, considera “a motricidade humana não como um fenômeno natural, mas sim como um fenômeno social”. O movimento, a partir do instante em que é ritmado, deixa de ser meramente uma sequência lógica. Depois de formada uma coreografia ele passa a conter significações, transformando-se no que Trotta (2011) menciona sobre gesticulação cultural.

Ao considerarmos a relação de interação com o outro (enunciador e enunciatário), partimos para a análise da existência de um eixo de comunicação – mensagem que se quer transmitir e a quem se destina a informação enunciada subentendendo que, o enunciatário tenha um conhecimento prévio do assunto mencionado.

Sendo cada cultura dotada de uma visão de mundo que lhe é própria, ela impõe por isso mesmo, condições variáveis ao reconhecimento dos objetos e conseqüentemente, à identificação das figuras visuais como algo que representa objetos do mundo (GREIMAS apud TROTTA, 2011, p. 19).

Levando em consideração os diferentes tipos de dança, independente de sua cultura, ela transmite seus códigos visuais por onde passar. O samba, estilo formado pela mescla de músicas das culturas africana e brasileira, surgida efetivamente no Brasil, caracteriza-se por uma seção de ritmos e marcações, que tem como símbolo os instrumentos musicais cavaco e pandeiro. O cavaquinho representa no samba uma linha que conecta a harmonia ao ritmo. Quanto a uma visão holística do estilo, para acompanhar o ritmo da melodia, comumente as rodas de samba contam com a presença de belas mulheres que exibem seus corpos repletos de sensualidade. Temos, então, o código (samba), transmissor de uma mensagem de alegria, descontração, sensualidade, entendida e dançada do mesmo modo em qualquer parte do mundo, independente que sofra pequenas alterações regionais, mas tendo como base sua cultura de origem.

O bolero, em qualquer parte do mundo é representado por um ritmo invariável, com melodia uniforme e repetitiva. É uma dança atraente e criativa, tem como base os passos “dois pra lá, dois pra cá” e requer uma dama e um cavalheiro para que possam deslizar pelo salão, deixando-se levar pelos embalos da canção. Entretanto, ele pode sofrer adaptações na coreografia, para se adequar ao tema da música.

A seguir, explanaremos sobre as divergências da práxis e da comunicação

gestual, para que se entenda o sentido como um todo.

2.3 Divergências da práxis e comunicação gestual

Greimas apud Trotta (2011), em seus estudos semióticos, aborda a existência de duas sentenças na configuração da linguagem gestual em sua produção de sentido. Uma é determinada pela práxis gestual e outra pela comunicação gestual.

Na práxis gestual, o sentido é a direção. Independente das demais circunstâncias que estejam presentes no contexto, a gestualidade na práxis gestual não estabelece vínculos com as demais situações. Isso foge de qualquer outra interpretação, não nos faz enxergar quaisquer sentidos nas demais existências, a que não sejam referentes à proposta por um objetivo inicial. E, por esse motivo, a situação cai no esquecimento, por ser algo sequencial e automatizado, supostamente sem sentido. Ao ligar a TV, um sujeito faz acontecer entre o estado inicial da ação e o estado final, uma série de gestos e atitudes que, para ele, não representa outra coisa a não ser de ligar a TV, que foi o que o sentido pelo qual o motivou a promover a ação. Independente disso não entende mais nenhum sentido sobre pegar o controle, direcionar até a TV e escolher seu canal de preferência. Os sentidos que o levaram a pegar o controle, estirar o braço em direção ao aparelho, apertar os botões para escolher o canal, verificar o botão de volume, cor, nada lhe agregou e nem manteve sentido, apenas o de ligar a televisão. A explicação para isso refere-se ao “fato de, na práxis gestual, as sequências de gestualidade prática serem aprendidas e se converterem em seguida no nível da gesticulação automática, obtém-se o efeito de dessemantização” (TROTТА, 2011, p. 20).

A práxis gestual é subdividida em duas vertentes: a gestualidade prática e a gestualidade mítica, conforme estabelece Trotta (2011) com base na teoria greimasiana. A teoria da gestualidade prática defende a racionalidade do movimento, enquanto a teoria mítica interpreta as significações dos gestos. Quebrar pratos pode ser presumido em um incidente no plano prático. E na gestualidade mítica, é interpretado como alegria e comemoração para os gregos. A dança conecta esses dois recursos para obter uma comunicação gestual.

Na comunicação gestual, o sentido é compreendido pelo prisma do sistema sígnico.

Na comunicação gestual é obrigatória a presença de um enunciador e de um

enunciatório. Reconhecemos segundo Greimas, quatro tipos de gestualidade comunicativa: gestualidade atributiva, gestualidade modal, gestualidade mimética e gestualidade lúdica. Todas elas são caracterizadas pela semiose, em que há uma correlação entre uma categoria fêmica do plano de expressão e uma categoria sêmica pertencente ao plano de conteúdo (GREIMAS apud TROTTA, 2011, p. 21).

A comunicação gestual é fundamentada pelo cumprimento do processo comunicativo: quem diz, a quem se diz, como se diz e de que maneira se deve dizer, garantindo a combinação do conteúdo da mensagem (plano de conteúdo), aos gestos (plano de expressão) em uma articulação sincrética dos movimentos, gestos, expressões faciais, vestimentas, acessórios, cenário, iluminação etc.

O bailarino veste o personagem, interage com o meio, participa, comunica, induz. Esse é o poder permitido pela dança: representar os sentimentos e vivenciar as cenas.

Segundo Greimas e Courtés (2008, p. 467) os planos sincréticos:

Pode-se considerar o sincretismo como o procedimento (ou seu resultado) que consiste em estabelecer, por superposição, uma relação entre dois (ou vários) termos ou categorias heterogêneas, cobrindo-os com o auxílio de uma grandeza semiótica (ou linguística) que os reúne.

A dança como linguagem gestual é articulada sincreticamente. Ela reúne uma gama de elementos para compor a essência de uma coreografia, não são gestos espontâneos, mais sim, gestos estéticos, pensados para representar uma música ou uma peça teatral. Como podemos comprovar com o clássico *O Lago dos Cisnes*.

O Lago dos Cisnes é um balé dramático em quatro atos do compositor russo Tchaikovsky e com o libreto de Vladimir Begitchev e Vasily Geltzer. Foi criada uma coreografia para interpretar a história de um príncipe que se encanta por cisnes brancos, que de tanto gostar sai à caça deles, e de uma princesa chamada Odette, que conhece o feiticeiro Rothbart. Este lança uma maldição sobre ela: durante o dia a garota será um cisne, e somente ao anoitecer, recuperará sua aparência humana. E o único meio dela se libertar desse feitiço é através do amor de um homem que lhe seja fiel. Em suas caçadas, o príncipe vê um belo cisne branco pelo caminho e como um passe de mágica, o lindo cisne se transforma em Odette. Os dois se apaixonam, e ele jura que será o homem que vai quebrar o feitiço. Porém, quando o Príncipe avista Rothbart, tenta matá-lo, no entanto, é impedido por Odette, pois sabe que se o feiticeiro morrer antes de seu feitiço ser quebrado ela também morrerá. Para representar a história, a dança é constituída por movimentos suaves, soltos, expressões alegres.

Nos momentos dramáticos, há movimentos bruscos, semblante amedrontado, sendo que todos os passos são articulados aos acordes musicais, por um cenário ambientado, roupas estilizadas, iluminação adequada para cada momento. Greimas apud Trotta (2011, p. 22) recorre à hipótese de “de que a dança é um exagero da gesticulação prática e mítica, concebidas como comunicação gestual”. Como forma estética, “na dança o sentido deixa de ser direção e se transforma em semiose. E a semiose, por sua vez, assume um caráter estético”.

O próximo capítulo abordará a história do tango. A partir daí, verificaremos suas características, para posteriormente analisarmos a dança pela perspectiva da semiótica.

3 História do tango

O Tango é uma dança típica dos países da América Latina. Ele teve origem no final do século XIX, oriundo dos subúrbios de Buenos Aires. De acordo com Wikipedia (2011, online):

Sua origem encontra-se na área do Rio da Prata, na América do Sul, nas cidades de Buenos Aires e Montevideu. A música tango não tem uma origem muito clara. De acordo com estudos que não dispõem de numerosa documentação, o tango descenderia da habanera e se interpretava nos prostíbulos de Buenos Aires e Montevideu, nas duas últimas décadas do século XIX, com violino, flauta e guitarra (violão). Nessa época inicial era dançado por dois homens, daí o fato dos rostos virados sem se fitar.

Cervilla (2012, no prelo)¹ defende que:

Era un baile considerado procaz, por ser materia de antesala de los prostíbulos porteños y admitir cierto entrevero físico inconveniente. La razón de haber tantos prostíbulos en esa época era una sola: en 1895 había en Buenos Aires 667.786 habitantes donde 359.425 eran extranjeros (mas de la mitad). Todos ellos componían una gran masa obrera desarraigada, pobre, con escasas posibilidades de comunicación debido a la barrera lingüística y mayoritariamente masculina, ya que eran fundamentalmente hombres en busca de fortuna, hasta el punto de que la composición natural de la población de Buenos Aires quedó totalmente descompensada, de modo que el 70% de los habitantes eran hombres. Esa desproporción de hombres, hace con que vengan de Europa y otros países muchas prostitutas a ejercer una de las profesiones más antiguas del mundo.

¹ Junior Cervilla, bailarino francano que ganhou os palcos do mundo dançando tango, participou de vários espetáculos famosos, e do filme Tango. Disponível em: <www.cervilla.com/www.shoes.cervilla.com>. Acesso em: 03 set. 2012.

Em seu início, o Tango esteve associado com bordéis e cabarés, que eram a contenção da população que imigrava para a América Latina, sendo que a maioria desses imigrantes eram homens. Segundo afirma Cervilla (2012, no prelo) “a pesar de su gran popularidad, llegó a ser prohibido en muchas regiones igual que el tango en sus principios. La razón era la misma: ser considerada una danza indecorosa”.

Retomando ao início das produções tangueras, sua essência estava interrelacionada aos cabarés e prostíbulos de Buenos Aires, que representavam um ponto de fuga para os homens imigrantes, que ali estavam apenas em busca de fortuna, mas não tinham outra coisa para fazer e nem muito menos sabiam se comunicar na língua espanhola. Os cabarés eram uma forma de distração para esses varões, que para amenizar a dor da saudade e encontrar algo para fazer em um país alheio, procuravam nos prostíbulos uma “fuga” para seus problemas, conseqüentemente o sexo tornava-se uma obsessão.

Por essa razão, o apelo à sexualidade, à paixão e à agressividade articulada a uma profunda tristeza evidenciava o tango como uma dança pornográfica, pois era dançado por prostitutas, vistas como submissas a esses homens que apenas buscavam o prazer carnal. Segundo Cervilla (2012, no prelo):

El tango era una música subestimada. Títulos tan sugestivos como “Sacudime La persiana”, “Qué polvo con tanto viento”, “Con qué trompieza que nos adentra”, “Dos sin sacar”. Y algunos más explícitos que me atrevo a mencionar sin querer agredir al lector con palabras groseras y si con la intención de que se conozcan la realidad clara de la época y el medio en que se gestaba el tango. Estaban títulos como “La concha de la lora” que después se cambió a “La cara de la luna” (lora se decían a las prostitutas gringas que en general eran europeas) y muchos dicen que el nombre original de “El Choclo” era “El choto” (cosa que no podemos afirmar al cierto pero sin duda si el nombre era “El chocho”, era alusiva la insinuación fálica de su título. “El fierrazo”, “Colgate del aeroplano”, “El 69”, “Dos sin sacar”, “Siete pulgadas”, “Sacudime la persiana”, “Qué polvo con tanto viento”, tema éste último del cual, el pibe Ernesto, tomó la primera parte para escribir “Don Juan”.

Para ilustrar, todas essas informações estão presentes no filme *Tango* de Carlos Saura.

A coreografia do tango era dançada sem uma música definida. Nesse primeiro momento, o tango não era considerado uma dança. O estilo musical tango teve início nos fins dos anos 80 do século XIX, encaixando, assim, a dança à música.

A fines del siglo XIX, en Buenos Aires, se comienza a bailar una coreografía sin música definida. Un origen donde lo que gesta, es una manera de bailar y no una danza. Las músicas de la época se bailaban de esa misma manera.

Para los fines de los '80, surge una música llamada Tango donde se encaja perfectamente esa forma de bailar. Fue una burla de los compadritos porteños inspirados de los cortes y figuras del candombe de los negros, sus danzas rituales y de los fandangos. El compadrito iría paulatinamente apropiándose de esa cultura negra, y de la ciudad, que ya no escuchaba el ritmo del tambor, pues se había convertido en patria de la milonga compadrona. Todo aquello que bailaba el compadrito era llamado “milonga” ya que la palabra “tango” todavía no era utilizada para el baile. El compadrito nunca bailó un tango lento ni un tango triste. Por lo tanto, el tango nace primero como una danza, y después como estilo musical (CERVILLA, 2012, no prelo).

No Wikipedia (2011, online) tango é definido como: “um tipo musical e uma dança a par. Tem forma musical binária e compasso de dois por quatro. A coreografia é complexa e as habilidades dos bailarinos são celebradas pelos aficionados”.

A dança a par é uma invenção oriunda da Europa Ocidental. Por ser o tango uma dança a par, em que um homem conduz a mulher, segurando-a pela cintura, fez com que esse tipo de dança, fosse vista por muito tempo, como pejorativa. Conforme afirma Cervilla (2012, no prelo):

La danza en pareja enfrentada en abrazo formal es una invención exclusivamente de la Europa Occidental. No existe otra cultura en que hombres y mujeres bailen físicamente ligados. Que el hombre rodeara a la mujer por el cintura mientras bailaban juntos resultó un escándalo a la sociedad llamada “civilizada”. Los campesinos y a lo hacían, así que el asunto no solo era indecente como también vulgar. La diferencia fue que los campesinos bailaban en suelos rústicos con botas pesadas que golpeaban al piso, y al pasar a los salones encerados, se torno una danza mas deslizada.

Inicialmente, a melodia do tango, tinha como instrumentos musicais, a flauta, o violino e o violão. Mais tarde, a flauta foi substituída pela sanfona.

Teniendo en cuenta que se trataba de hembras dedicadas en alma y, sobre todo, en cuerpo a sus accidentales acompañantes, el tango se comenzó a bailar de un modo muy “corporal”, provocador, cercano, explícito... de un modo socialmente poco aceptable como se vería cuando, siendo ya un fenómeno emergente, el tango comenzó a salir del arrabal de su ciudad de origen y empezó a expandirse (CERVILLA, 2012, no prelo).

O tango mistura o drama, a paixão, a sexualidade, a agressividade e sempre é muito triste. A mulher na dança é sempre submissa ao homem. Além disso, o ritmo é sincopado, ou seja, o compasso é binário. A síncope nada mais é do que uma nota tocada no tempo fraco que se prolonga até um tempo forte, movimentando assim a música e deslocando a acentuação do ritmo. Mendes (1987, p. 5 - 6) afirma que:

[...] O ritmo, pois, interno ou externo e marcado de várias maneiras, ao som,

ou não, de música (também com ritmo próprio), seria o ponto de partida, o momento mais recuado da dança, atividade que se desenvolve no espaço e num tempo determinado, cuja configuração é o ritmo. E, provavelmente, antes mesmo de procurar expressar-se ou comunicar-se através da palavra articulada, o homem criou com o próprio corpo padrões rítmicos de movimentos, ao mesmo tempo em que desenvolvia um sentido plástico do espaço. Ritmo e dança, pois, parecem unidos. Mas não inseparavelmente, pelo menos quanto ao ritmo entendido como ordenação e configuração do tempo, pois a dança pura, expressão despojada do movimento, pode ser marcada apenas pelo ritmo interno do dançarino, assim diferenciando-se dos movimentos comuns.

O grande precursor do tango argentino, tango-canção, foi Carlos Gardel que divulgou o tango no exterior, popularizando o estilo musical.

A dança, segundo História do Mundo (2012, online), “é uma manifestação artística, uma via de expressão capaz de representar diferentes ideias”.

Pode ser considerada um tipo de linguagem, já que é através dela que os bailarinos(as) conseguem representar e produzir muitos significados. Além dessa representação, a dança também revela a identidade da região de onde provém.

Mendes (1987, p. 5) define dança como:

Dança é, basicamente, movimento, movimento e gestos. Mas quaisquer movimentos e gestos constituem dança? Certamente que não. Algo mais existe nesse tipo de atividade que lhe imprime características definitórias de sua essência. Mesmo o homem primitivo devia ter consciência de que seus movimentos e gestos só obteriam um efeito mágico ou encantatório quando executados dentro de certas regras e medidas, não necessariamente regulares ou aparentes, mas que os tornavam um conjunto homogêneo e fluente no tempo.

3.1 Erotismo e tango

Para uma análise do não verbal, no que concerne ao tango, este, como foi visto, remete a um jogo de sedução e se liga ao erotismo. Dessa forma, é necessário verificar o que se entende por erotismo, ou melhor, o que é um texto erótico. Assim, entender o tango como dança e arte se assemelha ao erotismo e sensualidade e o difere do pornográfico.

Segundo Durigan (1985, p. 5), no que diz respeito ao texto erótico, “parece possuir o dom de multiplicar respostas, de colocar à disposição do interlocutor um leque rico de alternativas”. Assim, a história, a vestimenta, a dança, o olhar, enfim, todo o contexto do tango induz ao erotismo. Podemos dizer que, ao assistir um espetáculo de tango, somos convidados a imaginar e interpretar.

O tango traz uma bagagem que nos leva a pensar seu lado erótico e não o

pornográfico. Hoje é visto mundialmente como arte, o que não o desvencilha assim do erotismo que o envolve, considerando coreografias. Esse lado erótico intimida e convida, atraindo olhares para o casal.

Para complicar ainda mais, por ser um fato cultural, o texto erótico se apresenta como uma representação que depende da época, dos valores, dos grupos sociais, das particularidades do escritor, das características da cultura em que foi elaborada (DURIGAN, 1985, p. 7).

A proposta da dança como arte, vai além do caráter erótico. Há o sensual como jogo e intimidação. Mas como arte, o tango é uma expressão que pode ser “lida” ou entendida como objeto cultural passível de ser analisado tendo em vista a multiplicidade e intersecção de signos que o constituem. Adaptou-se às mudanças, oriundo dos cabarés de Buenos Aires, conquistou a Europa e expandiu-se.

Como afirma Octávio Paz a propósito do erotismo, “nada mais natural que o desejo sexual; nada menos natural que as formas em que se manifesta e se satisfaz”. “Na linguagem”, continua, “e na vida erótica de todos os dias, os participantes imitam os rugidos, relinchos, arrulhos e gemidos de toda espécie de animais. A imitação não pretende simplificar, mas complicar o jogo erótico e assim acentuar seu caráter de representação”. O erotismo não imita a sexualidade, é sua metáfora. O texto erótico é a representação textual dessa metáfora (DURIGAN, 1985 p. 8,9).

O tango hoje, como arte, é sim erótico, instiga o sensual, pela vestimenta, sensualidade do olhar, mas não é apelativo como o pornográfico. Segundo Wikipedia (2012, online) “a pornografia é pura e simplesmente uma descrição dos prazeres carniais; o erotismo é a mesma descrição revalorizada, com base em um ideal de amor ou da vida social”.

Leitura, linguagem do corpo, história do tango, erotismo e pornografia, foram os passos ensaiados até o momento. Eles nos fazem tecer a coreografia do tango em sua forma semiótica, com base em Carlos Gardel com a canção *Por una cabeza*.

4 Análise - o tango como sentido

A semiótica tem como objeto de estudo as linguagens verbal e não verbal. A leitura do tango como uma comunicação verbal e não verbal torna-se sincrética, visto que é uma composição que mescla música, gestos, expressões, olhares, vestimentas e acessórios munidos de movimentos corporais ritmados estabelecidos por uma coreografia. Todo esse arranjo é constituído por códigos audiovisuais, que formam

um novo signo. Pode-se considerar este novo signo como um metassigno por ser dotado no seu plano de expressão (PE) não de um significante, mas de um signo para se relacionar a um novo significado. Isso significa dizer, segundo Lopes (2007, p. 19), que ele deixa de ser:

[...] uma propriedade essencial do signo é a de poder comportar-se tanto como signo-objeto - quando substituí, por assim dizer, o 'objeto' do qual esse signo é signo -, quando poder comportar-se como meta-signo - quando substituí não já um 'objeto', diretamente, mas, sim, outros signos.

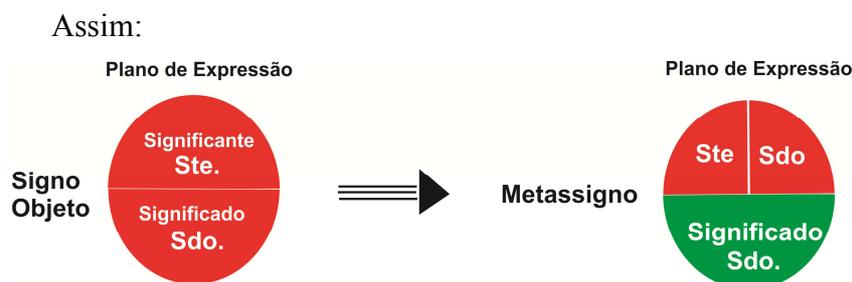


Figura 1 - Composição do metassigno

Fonte: Criada pelas autoras

Para uma análise profunda dessa leitura sobre o tango, será necessário que passemos pelo percurso gerativo do sentido para compreendermos como a dança pode ser interpretada dentro da semiótica.

4.1 Percurso gerativo do sentido

Sabe-se que o sentido só pode ser apreendido a partir das linguagens que o manifestam. Entretanto, há a necessidade da competência do saber e do poder fazer, que possibilita a realização da performance, que nada mais é do que estar em conjunção ou disjunção com o objeto-valor. O valor do objeto pode ser eufórico (positivo) ou disfórico (negativo).

Existem três níveis gerativos de sentido. O nível fundamental, o nível narrativo e o nível discursivo. O nível fundamental é aquele em que ocorrem as oposições semânticas, articuladas em categorias abstratas que assumem a possibilidade de euforias e disforias. O nível narrativo é aquele em que o sujeito busca os objetos que possuem valor. É aí que entra a manipulação, a competência, a performance e as sanções. Já o nível discursivo é aquele onde ocorrem as projeções de atores, espaço,

tempo, figuras e temas.

O foco reside no nível fundamental gerador do sentido do texto. O sentido foi gerado a partir do nível fundamental, que é a articulação da categoria, sendo que o nível fundamental é a arte. De acordo com Barros (1999, p. 9):

A noção de percurso gerativo do sentido é fundamental para a teoria semiótica e pode ser resumida como: a) percurso gerativo do sentido vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto; b) são estabelecidas três etapas no percurso, podendo cada uma delas ser descrita e explicada por uma gramática autônoma, muito embora o sentido do texto dependa da relação entre os níveis; c) a primeira etapa do percurso, a mais simples e abstrata, recebe o nome de nível fundamental ou das estruturas fundamentais e nele surge a significação como uma oposição semântica mínima; d) no segundo patamar denominado nível narrativo ou das estruturas narrativas, organiza-se a narrativa, do ponto de vista de um sujeito; e) o terceiro nível é o discurso ou das estruturas discursivas em que a narrativa é assumida pelo sujeito da enunciação.

O nível da estrutura fundamental pauta-se pela relação de antinomia estabelecida entre uma ou mais oposições semânticas, dando sentido a uma construção textual. O cavalheiro estabelece como valor a conquista e a sedução através de sua competência: saber fazer (saber dançar) e assim manipula a parceira no sentido de conquistá-la. A performance se realiza no ato da dança em que há o jogo da sedução, da conquista e da realização.

O percurso gerativo de sentido tem como último nível, as estruturas discursivas, que não serão analisadas neste trabalho, a não ser por um breve comentário sobre a figurativização.

4.2 Carlos Gardel: a leitura de *Por una Cabeza*

Dentre os tangos argentinos que mais se destacaram no mundo, selecionamos a composição de Carlos Gardel *Por una Cabeza*. Charles Romuald Gardés, mais conhecido como Carlos Gardel, começou sua carreira aos 17 anos. Entretanto, o que o tornou famoso, foi a formação da dupla com José Razzano. Além de formar a dupla, foram suas apresentações nos cabarés em Buenos Aires, que o tornaram um fenômeno de vendas. Gardel deu início a sua carreira solo em 1925, época em que viajava constantemente pela Espanha e Europa. Além de suas apresentações como cantor, Gardel também atuou como ator. Segundo Mi Buenos Aires Querido (2012, online):

Carlos Gardel nasceu Charles Romuald Gardés no dia 11 de dezembro de 1890, em Toulouse, França. Filho de pai desconhecido chegou a Buenos Aires com sua mãe quando tinha apenas dois anos. Morou grande parte de sua vida no bairro portenho do Abasto. Teve uma infância pobre e desde cedo viveu de pequenos bicos. Começou a cantar aos 17 anos, e em 1911 formou uma dupla com o cantor uruguaio José Razzano, que o transformou no fenômeno musical da década. O reconhecimento veio em 1914, quando passou a se apresentar regularmente no cabaré Armenonville, em Buenos Aires. Após a separação da dupla começam as primeiras viagens ao exterior. No ano 1925, Gardel já era popular em toda a América espanhola. 1927 foi o ano da sua consagração na Europa, alcançando grande sucesso em Paris. Logo viriam Estados Unidos e o cinema. Nos estúdios da Paramount, em Nova York, atuou em vários filmes que fizeram grande sucesso e estenderam ainda mais a sua lenda. No dia 24 de junho de 1935 morreu num desastre aéreo, no auge da carreira e da fama, em Medellín, Colômbia. O mito de Gardel atravessou vigorosamente todo o século. Hoje representa um verdadeiro ícone do tango e continua sendo uma das personalidades mais queridas de toda a Argentina. Seus seguidores costumam dizer que ele "canta cada dia melhor".

Compositor, intérprete e ator de várias canções e musicais, Gardel tornou-se um personagem significativo para a história da Argentina, sendo um dos maiores representantes da música tanguera de todos os tempos.

Em uma releitura para o cadenciado ritmo portenho, Gardel desvencilhou a fama pejorativa do tango e o apresentou, como um estilo sensual e romântico consagrando-o nos grandes palcos do mundo. O tango ultrapassou o tempo, os sentimentos, as paixões, a ternura, o amor e permanece vivo na memória de seus apreciadores.

Muito além das milongas, os bailes onde se dançava e realizava o tango, Gardel era apaixonado por cavalos, em especial o turfe (corrida de cavalos de origem britânica), por hipódromos e pelos guichês de apostas. Todos estes encantos estão intertextualizados em seus tangos, como a canção *Por una cabeza*, com música de Carlos Gardel e versos de Alfredo Le Pera. De acordo com Wikipedia (2012, online):

Por una cabeza, que em espanhol significa "por uma cabeça [de um cavalo]", é um tango composto em 1935 com música de Carlos Gardel e letra de Alfredo Le Pera. A letra da música fala de um apostador compulsivo em corridas de cavalo que compara seu vício pelos cavalos com sua atração por mulheres. A música foi interpretada por numerosas orquestras de tango e recentemente passou a aparecer mais frequentemente em filmes e na televisão - não só por sua inquestionável qualidade como também pelo término do prazo dos direitos autorais, passando para domínio público (depois do aniversário de 50 anos da morte de Le Pera e Gardel).

Por una Cabeza	
Espanhol	Português

<i>Por una cabeza de un noble potrillo</i>	(Perdendo) por uma cabeça de um nobre potrilho
<i>que justo en la raya afloja al llegar</i>	que afrouxa na raia quando está perto de chegar
<i>y que al regresar parece decir:</i>	e que ao regressar parece dizer
<i>no olvides, hermano,</i>	não esqueças, irmão
<i>vos sabes, no hay que jugar...</i>	tu sabes, não deves apostar...
<i>Por una cabeza, metejón de un dia,</i>	Por uma cabeça, ideia fixa de um dia
<i>de aquella coqueta y risueña mujer</i>	daquela mulher risonha e jocosa
<i>que al jurar sonriendo,</i>	que ao jurar sorrindo
<i>el amor que esta mintiendo</i>	o amor que está mentindo
<i>quem en una hoguera todo mi querer.</i>	queima em uma fogueira todo o meu querer.
<i>Por una cabeza</i>	Por uma cabeça
<i>todas las locuras</i>	todas as loucuras
<i>su boca que besa</i>	sua boca que beija
<i>borra la tristeza,</i>	apaga a tristeza
<i>calma la amargura.</i>	acalma a amargura
<i>Por una cabeza</i>	Por uma cabeça
<i>si ella me olvida</i>	se ela me esquece
<i>que importa perderme,</i>	que importa que perca
<i>mil veces la vida</i>	mil vezes minha vida
<i>para que vivir...</i>	para que viver
<i>Cuantos desengaños, por una cabeza,</i>	quantos desenganos, por uma cabeça
<i>yo jure mil veces no vuelvo a insistir</i>	eu juro mil vezes não volto a insistir
<i>pero si un mirar me hiere al pasar,</i>	mas se um olhar me fere ao passar,
<i>sus labios de fuego, otra vez, quiero besar.</i>	seus lábios em fogo outra vez quero beijar
<i>Basta de carreras, se acabo la timba,</i>	Basta de corridas, acabaram-se as apostas
<i>un final reñido yo no vuelvo a ver,</i>	um final disputado não volto a ver
<i>pero si algun pingo llega a ser fija el domingo,</i>	mas se algum pingo* chega a ser ficha no domingo
<i>yo me juego entero, que le voy a hacer.</i>	eu me entrego inteiro, o que posso fazer?

Quadro 1: Tradução da canção *Por una cabeza*

Fonte: traduzido pelas autoras

Pelo viés estabelecido por Carlos Gardel em seu contexto, a composição da música *Por una cabeza* trata-se de uma combinatória de significantes e significados importantes para estabelecer o metassigno para o Tango.

Em *Por uma cabeça*, temos a descrição de um apostador de cavalos que relata o vício e seu fanatismo pelas corridas e principalmente o vício pelas apostas. Com isso, o autor faz uma analogia, usando a palavra cabeça, que no contexto, pode tanto significar “um cavalo”, como uma aposta de corridas de cavalo, como uma mulher. Visto que a dança é envolvente, é através dela, que se torna possível o autor, expressar seus sentimentos e a dualidade que o aflige.

Retrata a visão de um apostador de cavalos em uma corrida de turfe “Por uma cabeça de um nobre cavalo, que justo na raia afrouxa ao chegar, e que ao regressar parece dizer: não esqueças, irmão, você sabe, não há que jogar” está chateado por ver o seu cavalo perder mais uma corrida e tenta se conscientizar que precisa deixar o vício de lado. Mas na estrofe seguinte, já cria uma nova leitura para o que era apenas uma corrida de cavalo.

Nesse momento, o narrador se afasta do hipódromo e parte para o cabaré, quando se refere “Paquera de um dia daquela falsa e fútil mulher. Que ao jurar sorrindo, o amor que está mentindo queime todo o meu querer”. Torna-se evidente que nesse instante o cavalo sai de cena e entra uma prostituta, que sorri, que é falsa. Ele começa a entender que as corridas de cavalos são um engano, porque depende da sorte e é uma forma de vício. A mulher a quem ele se destina também é um engano, é um vício.

Prossegue dizendo: “Por uma cabeça todas as loucuras. Sua boca que beija, apaga a tristeza, acalma a amargura”, temos a evocação da conquista, e a aquisição momentânea da mulher é visivelmente expressada. Isso remete à história do tango, em que os homens procuravam nas mulheres dos prostíbulos distração, fazendo-os esquecer da dor de estarem sós em uma terra desconhecida. O suposto sujeito encontra-se muito perdido pela mulher mencionada, porque somente ela consegue apagar suas tristezas da vida, mas ela também o faz sofrer porque não tem comprometimento algum com ele “Por uma cabeça, se ela me esquece, que me importa perder mil vezes a vida, para que viver?”, novamente retoma ao jogo, ao ato de ganhar e perder, quando se refere à mulher não se importa de perder a vida por ela. E remete, também, a questão levantada por Greimas *apud* Trotta (2011, p. 19) em que afirma que como a cultura é repleta de uma visão de mundo, acaba impondo condições para que haja o reconhecimento da identificação das figuras visuais representadas pelos objetos do mundo.

Mas sua fala transita do querer e não querer a todo instante. Há momentos em que retoma a consciência, vê os desenganos de sua vida, dos jogos que já

apostou e perdeu: “Quantos desenganos, Por uma cabeça. Eu joguei mil vezes, Não volto a insistir. Mas se um olhar me atinge ao passar, seus lábios de fogo outra vez quero beijar”. É uma forma de meditação. Meditar, “brigar” contra os seus sentimentos, é o que o eu - lírico faz a todo o momento. “chega de corridas, acabou o tesão. Um final renhido Já não volto a ver!” Ora se entrega “a cabeça”, ora compreende que é melhor não. Ficam implícitos, a mulher e a cabeça do cavalo. Temos o jogo, remetendo tanto ao ato de apostas de corrida de cavalo, como ao jogo do amor, da conquista. Há o risco. E não se deve apostar, “Mas se algum matungo É barbada para o domingo Jogo tudo que tenho. Que vou fazer...!”. Após a nostalgia, vem a dor e o arrependimento.

O amor está ligado ao sentimento pelo jogo em si. Pode ser tanto o ato de apostar no cavalo, como, na aposta pela conquista da mulher. Porém, assim, após a sensação, o mesmo é como uma droga. E a amargura maior é saber que a isso não se resiste.

Há uma entrega momentânea de sentimentos, provocados pela dor nostálgica, pelos desenganos da vida, de modo que, apenas o fato de sentir o sentimento expresso na canção e vivê-los já vale por si só. Não é realmente necessária a perda ou o ganho da aposta, do jogo, é indispensável apenas sentir a emoção.

Essa mesma visão parece se confirmar na “leitura” da dança com todos os seus acessórios.

4.3 Roupas, acessórios e a rosa

Sensualidade e elegância são elementos indispensáveis na composição do figurino de tango. A roupa permite ao bailarino incorporar e vivenciar o personagem transmitindo o envolvimento pela música. É como se, ao vesti-la, deixasse de ser quem é, e o incorporasse.

Esses elementos podem ser vistos como figurativização para manifestar a tematização do sensual e erótico.

No início da dança tango as bailarinas nos cabarés utilizavam saias longas, mas, com o decorrer dos anos, as coreografias foram se modificando, os passos foram se alargando e os movimentos de pernas se tornaram mais sensuais e ousados. A solução foi abrir as fendas nas saias para dar maior liberdade para as pernas se movimentarem, conseqüentemente abriu-se o espaço para sensualidade. Saias longas e

curtas com fendas ou franjas, blusas e vestidos sempre com decotes marcantes, sensuais e insinuantes.



Figura 2 - A dança e as roupas

Fonte: imagem adaptada pelas autoras. Domingão do Faustão, quadro Dança dos famosos. Exibido em 16 de set. de 2012.

Cervilla (2012, no prelo) afirma que: “La danza fue evolucionando a una forma más simple sin tantos giros y sin que la parejas den vueltas todas a la vez. Las mujeres sostenían sus polleras a una altura que no les molestaban, ni arrastraban o pisaban”.

Observa-se no tango a presença dos acessórios que, combinados ao figurino, enfatizam ainda mais a endumentária tangureira, em especial temos a flor presa ao cabelo, a meia de renda e o sapato de tango tradicional. Cervilla (2012, no prelo) defende que:

El Tango es una danza dificultosa: requiere cuerpo flexible y piernas prodigiosas. Es necesario una invención continua de nuevas figuras y movimientos no conocidos que exige gran concentración. Tanta, que ni siquiera se habla, por no perder el compás, según los comentarios.

Quanto aos homens bailarinos de tango, dentre as vestimentas que os caracterizam destacamos: smoking, ternos, camisa fina de seda, e calças esguias, os suspensórios, gravatas, coletes, sapatos de dança e o chapéu.

Além dos trajes, outro quesito fundamental é a representatividade das cores preta e vermelha. Elas são utilizadas porque se associa o tango com a noite (cor preta). A paixão, o sensual e a sedução são referenciados pela cor vermelha (do sangue e do coração), uma cor estimulante e provocativa. Por esse primeiro motivo, os homens se vestiam de smoking, geralmente de preto ou cores escuras, algo que atualmente não é requerido, há certa liberdade na escolha do figurino.

Há outro ícone no tango que não pertence à sua origem, mas foi inserido e tornou-se uma referência estereotipada, que é a rosa vermelha na boca da mulher. Uma analogia à paixão, ao clima de romance, sensualidade, o desejo pelo amor carnal que arrebatava e impele o ser humano. Segundo Brasil Escola (2012, online):

A Rosa vermelha significa o ápice da paixão, o sangue e a carne. Para os romanos as rosas eram uma criação da Flora (deusa da primavera e das flores), quando uma das ninfas da deusa morreu, Flora a transformou em flor

e pediu ajuda para os outros deuses. Apolo deu a vida, Bacus o néctar, Pomona o fruto, as abelhas se atraíram pela flor e quando o Cupido atirou suas flechas para espantá-las, se transformaram em espinhos e, assim, segundo o mito diz ter sido criada a Rosa.

Inúmeras são as alegorias da rosa, como a pureza e o amor. Sua principal referência é a rosa vermelha, que simboliza a paixão. Mas, segundo Omar Forte², o ícone rosa vermelha levada à boca da mulher é um mito, pois não existe na cultura do tango essa condição, isto foi criado pelo cinema de Hollywood no século passado por Rodolfo Valentino.

Influência hollywoodiana ou não, a questão é que o mito se incorporou. Tango e rosa formaram um casamento perfeito, pois tanto a rosa vermelha, como o tango, remete a um sentimento intenso e ardente. Não é parte da vestimenta, mas pode ser acessório, assim como é em outras modalidades da dança, como o flamenco, a dança cigana.

A partir das combinatórias explicadas acima temos uma metassigno, que nada mais é do que a junção dos diversos elementos que compõem o tango formando um novo significado, representado pelas características que constituem essa dança.

4.4 O olhar

Há uma consideração peculiar sobre o olhar do bailarino, a abstração. O olhar é um canal entre o artista e o personagem. A entrega do artista ao personagem vai além da vestimenta, dos gestos, passos e coreografia apresentada. O olhar na dança é um diálogo entre o bailarino e seu parceiro, com a plateia. A performance se dá com a expressão, e sem o olhar não há entrega. No tango, o olhar é forte e penetrante e nunca deve ser desviado para o chão para não perder a elegância da dança.

De acordo com Krepps (1995), através do olhar torna-se possível interagir com os sentimentos das pessoas, traçando uma comunicação interativa não verbal entre os interlocutores.

² Omar Forte - Formado em Dança - Tango, na Universidade de Tango de Buenos Aires. Diretor, professor e produtor artístico da Escola de Tango Baires - La milonga de São Paulo. Diretor de tv, cinema e teatro, coreógrafo de espetáculos de tango por todo o mundo. Informações obtidas através de contato por e-mail.



Figura 3 - O olhar na dança

Fonte: imagem adaptada pelas autoras. Domingão do Faustão, quadro Dança dos famosos. Exibido em 16 de setembro de 2012.

De acordo com Forte (2012):

O olhar existe em nossa cultura portenha, mas trata-se de um olhar sutil. Não se refere à fixação da mirada. Isto também acontece na dança, que por uma questão de proximidade não fica elegante um olhar fixo. Os olhares devem estar em sentidos opostos ou na mesma direção, mas nunca olho no olho. Outro assunto é o olhar no local de baile, antes do encontro. Utiliza-se o chamado "cabeceo", um movimento vertical da cabeça do cavalheiro convidando a dama que está longe para bailar. Se ela aceita este "cabeceo", o homem se aproxima e a convida para dança. Este cabeceo é de alguma maneira uma troca de olhares e de informações.

4.5 Passos e gestos

No tango há diversas combinatórias de significados que são simbólicas.

Dançado em par, o tango apresenta elementos de improvisação, formas e figuras que se utilizam da parte inferior do corpo, sendo o centro de gravidade baixo onde a pélvis, as coxas, as pernas e os pés ressoam como elementos preponderantes e expressivos na coreografia do tango (CALAMARO apud VIEIRA, 2009, p.70).

Devido aos seus simbolismos e, por ser uma dança sensual e insinuante enfrentou diversos tipos de preconceitos devido à sua difusão nos prostíbulos portenhos. Uma das incoerências dispensadas a ele era o abraço, passo básico que consta de uma entrada na dança. Sendo o desenvolvimento que é a parte andada, o meio que é feito por um cruze e o fechamento representado pela resolução natural.



Figura 4 - Passos e gestos

Fonte: imagem adaptada pelas autoras. Domingão do Faustão, quadro Dança dos famosos. Exibido em 16 de set. de 2012.

O abraço é, pois, uma consequência da improvisação, uma necessidade técnica que consiste na combinação de um repertório de figuras retiradas de outras danças e criadas à medida da invenção do próprio tango (NÓBREGA *apud* VIEIRA, 2009, p.68).

A partir do abraço, há uma relação de proximidade entre os corpos podendo sentir um ao outro e incorporar o instinto da dança.

Junto ao abraço, implicam na coreografia do tango passagens de entrelaçamento dos pares, cortes e quebradas que demonstram vigor e força na dança, figuras executadas pelos bailarinos segundo uma ordem de improvisação em que a velocidade do bailarino em direção à bailarina é acelerada (VIEIRA, 2009, p.71).

O tango é uma dança rítmica e elegante. Isso porque fundamenta-se pela paixão à arte, e pelo entusiasmo de encantar e seduzir o outro. De acordo com Durigan (1985), o texto erótico insita uma resposta do interlocutor, visto que são apresentados diversos elementos na dança, que o sugerem supor, imaginar, ou interpretar o tango como uma dança erótica.

O que distancia o interlocutor de sua vida exterior problemática e o introspecta ao sentimentalismo profundo e profano.

É como se fosse a vida, ir juntos pela vida, pelo mesmo caminho [...] O tango funciona de várias maneiras: uma como uma expressão cultural (da cultura do Rio de la Plata), outra como uma aproximação entre o homem e a mulher, ou ainda, a quem se dedique a esta arte quase que como uma forma de vida (FORTE, 2012).

Conforme Lifestyles (2012, online), abaixo estão alguns dos principais passos de uma das danças consideradas mais apaixonadas e fascinantes, o tango.

Caminhada- Tango argentino é uma dança com as mãos dos parceiros em uma posição fechada. Andar com as mãos uns dos outros detidas é o passo básico do Tango Argentino. A dança começa com os bailarinos com o pé no chão, um passo de cada vez na batida. Outras etapas são realizadas durante a caminhada, que é o segmento de base da dança. Os três passos básicos são: andar para frente, para trás e para a etapa de rock. A etapa de rock é onde a liderança tem um pé para frente ou para trás, mas de repente muda de direção ao meio; Gancho- O Gancho é o próximo passo básico. O líder puxa o seguidor para ele e o seguidor quebra a perna em torno do corpo do líder sedutor, quer no interior ou fora do corpo do líder. O líder tem que ser muito firme nesta etapa, de modo que parece que o seguidor está sendo puxado para ele. O que torna esta etapa tão difícil é que ele exige tanto química e habilidade em igual medida; Cruzada- A cruzada é um passo de dança encantador, em que a dançarina atravessa um dos seus pés na frente do outro. Normalmente, o seguidor torna esta etapa na contagem de 5 a 8 batidas de rotina; Corte- O corte é um movimento pequeno e bonito, que pode ser executado com variedade e é realizado durante todo o baile. O corte significa um puxar do líder para o seguidor, frente e verso e depois para o lado; Media Vuelta- é um dos passos mais comuns do Tango argentino. Em que o homem fica com o pé direito à frente, e a mulher dá um passo para trás com o pé esquerdo. O homem, então a leva a dar dois passos antes de fazer a media vuelta ou meia volta.

A volúpia do tango está no envolvimento dos artistas com a essência gerada pelas notas musicais e à entrega aos gestos produzidos pelos movimentos, em cada passagem, apesar da referência à submissão feminina, em que apenas o homem conduz sua dama.

Em contrapartida, o homem ao dançar evidencia a beleza e a exuberância de sua dama que, por sua vez, é responsável por insinuar e incitar ao jogo de sedução, o sentimento e a emoção de seu parceiro.

Explanaremos sobre os adornos, que nada mais são do que os arranjos da dança, diversificações que enfeitam os passos básicos do tango, deixando-os assim, mais graciosos. Abaixo algumas imagens ilustrativas dos adornos (imagens selecionadas pelas autoras):

Figura 5: Arrastre



Arrastando o pé do seu par, durante uma caminhada ou volta.

Figura 6: Boleo



O Boleo é feito pela mulher, a partir de um corte rápido no sentido da dança, com um oito para trás. Um Boleo pode ser feito com o dedo do pé rasante ao soalho ou alteado, assim diz-se Boleo Alto ou Baixo. Para se fazer esse passo, os joelhos devem estar juntos, sentir a intenção do homem em cortar o passo e deixar livremente o pé balançar (mas sempre pelo chão). Neste adorno existe a sensação de chicote. No Boleo Alto, o pé só levanta quando chega ao final do percurso, senão, pode ser perigoso para outros pares que estejam a dançar.

Figura 7: Carícias ou carraza



Passar delicadamente com o pé ou sapato na perna do par. Este adorno pode ser sutil ou extravagante.

Figura 8: Enrosque



A dama enrosca sua perna em volta do cavalheiro ou de sua perna.

Figura 9: Sanduíche
(sanguchito)



O homem trava o pé esquerdo da mulher entre os seus pés.

Figura 10: Firulete



Movimentos complicados ou sincopados que o dançarino usa para demonstrar a sua habilidade a interpretar a música.

Figura 11: Colgada



Uma figura do Tango, em que o cavalheiro deixa sua dama fora do eixo, mantendo-a distante do seu abraço.

Figura 12: Gancho



Surge quando um dançarino engancha o seu pé em torno da perna do parceiro, flexionando o joelho e libertando-o. Pode ser efetuado por qualquer perna e pelo homem ou mulher.

Figura 13: Sentada



Uma figura, onde a ação é semelhante a de sentar-se.

Figura 14: Sacada



Uma figura do Tango, onde o cavalheiro produz o efeito de "sacar" (tirar) o pé da dama do lugar. Vale lembrar que o cavalheiro também pode conduzir a dama para receber uma sacada executada por ela.

Figura 15: Volcada



Uma figura do Tango, em que o cavalheiro deixa sua dama fora do eixo, mantendo-a apoiada próximo ao seu abraço.

Figura 16: Giro (molinete)



Uma figura do Tango na qual a mulher dança em torno do homem, dando um passo ao lado, um passo atrás, um passo ao lado e um passo à frente, enquanto o homem executa pivôs no centro da figura. Esta é uma técnica muito comum no tango que desafia tanto o homem quanto a mulher a manter uma boa postura, equilíbrio e técnica, a fim de realizá-la bem.

Refletindo sobre a expressão do corpo no tango, Nóbrega (2003) considera esta dança como uma linguagem que revela e esconde os gestos de uma sociedade, de uma cultura, de uma época; compreende-a como cultura de movimento, gestando outro modelo corporal diferente daqueles encontrados na Dança da Corte ou no Ballet Clássico, por exemplo. Dançado em par, o tango apresenta elementos de improvisação, formas e figuras que se utilizam da parte inferior do corpo, sendo o centro de gravidade baixo onde a pélvis, as coxas, as pernas e os pés ressoam como elementos preponderantes e expressivos na coreografia do tango (CALAMARO *apud* VIEIRA 2009, p. 73).

Após reflexão sobre a expressão do corpo no tango, a dança revela-se como uma linguagem que mostra e esconde os gestos de uma sociedade, de uma dada cultura e época. Porém, mantém arraigada na dança a identidade da cultura argentina, que perdura até a contemporaneidade mantendo-se viva e intensa.

Dentro do percurso gerativo de sentido, o nível fundamental articula a categoria da espacialidade entre o aqui e o lá. O *aqui* é representado pela cidade de Buenos Aires, e o *lá* corresponde à pátria ausente. Essa categoria se reveste da categoria tímica euforia VS disforia. Constatamos que o disfórico do tango é a saudade e, o eufórico, é a dança. Isso porque foi através dela que os imigrantes conseguiam obter algum tipo de consolo.

Temos como a espacialidade: na disforia, Aqui, Buenos Aires, e a saudade. Já como euforia, temos: Lá, a pátria do homem (imigrante) e o consolo. Para

tentar amenizar a saudade (disforia) que o homem sentia, ele dançava (euforia). Era através da dança, que eles recebiam o consolo. A conquista era através do erótico, representado por figuras como o olhar, a fenda, a flor etc, como explicado anteriormente.

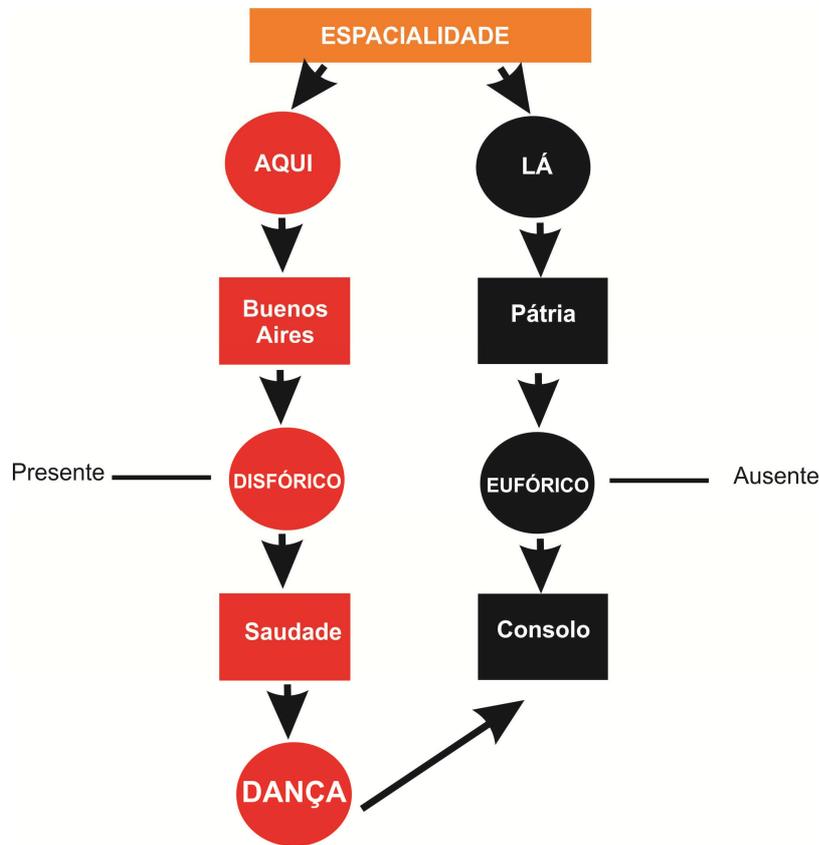


Figura 17 - Espacialidade.

Fonte: Criada pelas autoras.

Assim, no nível fundamental temos a categoria da espacialidade articulada em aqui e lá que se reveste da articulação da categoria tímica: euforia VS disforia.

DISFÓRICO		EUFÓRICO
Saudade/nostalgia/angústia	vs	sedução/erotismo/sexo/ distração/consolo/conforto/prazer/ conquista momentânea de mulheres

Tabela 1: Euforia VS Disforia.

Fonte: criada pelas autoras.

Entendemos também como categoria sensualidade VS não sensualidade que gera o sentido no nível fundamental e se manifesta no conjunto dos elementos que constituem a dança: a rosa, o movimento de pernas, a música, o olhar, o toque, os gestos etc. O gesto sozinho, isolado, não tem sentido algum. Por exemplo, o passo gancho sozinho, totalmente descontextualizado, fora do tango, não tem sentido. A figura a seguir, ilustra o passo gancho.



Figura 18 - Passo gancho

Fonte: imagem adaptada pelas autoras. Domingão do Faustão, quadro Dança dos famosos. Exibido em 16 de set. de 2012.

Como vimos no referencial teórico sobre práxis, para termos uma práxis completa, é necessário que haja a junção de todos os elementos como: as roupas, os acessórios, os passos, os gestos, os olhares, a música etc, para se criar o sentido da dança tango. Ou seja, a dança constitui-se pela junção da práxis prática e da gestualidade mítica, para gerar a comunicação gestual. Sem esses elementos, não temos uma práxis, ou seja, não há como ter um entendimento da dança sem eles. É a organização do plano de conteúdo e do plano de expressão.



Figura 19 - O sentido da dança

Fonte: imagem adaptada pelas autoras. Domingão do Faustão, quadro Dança dos famosos. Exibido em 16 de setembro de 2012.

Quando os bailarinos encenam com seus gestos, passos etc criam, assim, o sentido da dança, ou seja, estão construindo a comunicação visual.

Pensando no tango, contextualizado em nosso *corpus*, temos a coreografia encenada com a música *Por una cabeza*. Percebemos como a melodia e os passos se acoplam. Na música, temos a ênfase em uma corrida de cavalos, fazendo apologia ao vício da competição/ apostas, construindo, assim, uma analogia de todo esse vício com o jogo de sedução momentâneo, em que ele não consegue se desvencilhar do vício sexo. O homem ao mesmo tempo em que quer ceder, sabe que é errado.

Na dança, a produção gestual da bailarina o seduz, os passos como o *gancho*, *enrosque*, *boleo*, *carícias*, *sentada* entre outros, representam e consumam a conquista. Esses passos têm uma ligação muito forte com a parte pélvica, que torna a dança mais sensual. Na música, ele tenta fugir, e não consegue. E assim a coreografia é moldada e encenada no jogo da conquista e sedução.



Figura 20 - Jogo da conquista e sedução

Fonte: imagem adaptada pelas autoras. Domingão do Faustão, quadro Dança dos famosos. Exibido em 16 de set. de 2012.

A junção dos significantes (música, vestimentas, acessórios, rosa, o olhar, os gestos e passos etc) transmite a graciosidade, a insinuação, e a sedução que formam e constituem o tango criando, assim, o metassigno.

Tango

Plano de Expressão



Semiose ilimitada

Figura 21- Semiose ilimitada

Fonte: Criada pelas autoras

Segundo Nóbrega *apud* Vieira (2009, p. 76):

Para nós, espectadores e apreciadores da dança, talvez para reeducar o olhar deseducado; para bailarinos e intérpretes, para dançar e não esquecerem de quem são, pois, [...] dançam em busca da beleza, dançam para embelezar, criam cultura e assim atribuem sentidos à vida. Sintetizam uma gestualidade construída no encontro entre culturas em que nos reconhecemos enquanto

seres apreciadores e fazedores de dança com nossas mágoas e susceptibilidades, forças e fraquezas, contradições e complexos, desejos e medos, sonhos e realidades.

O corpo fala enquanto estamos mudos: o tango. Esta análise indica a possibilidade de leitura não verbal como foi exposto. Lemos não só a palavra articulada verbalmente, como também o movimento corporal ritmado. A dança tango no seu todo constitui uma unidade de sentido, pois é composto por um texto sincrético.

Considerações finais

Após o exposto, concluímos que o sincretismo dos elementos da linguagem verbal e não verbal tecem a combinatória que constituem o sentido do tango. Esperamos que este trabalho tenha contribuído de forma positiva para os estudos sobre leitura, pelo viés do verbal e não verbal, e do percurso gerativo do sentido no nível fundamental.

Comprovamos que a leitura da linguagem verbal é tão significativa quanto da linguagem não verbal, pois não somente reafirma as expressões linguísticas como também marca intenções manifestando-se sensorialmente. Sem palavras, a linguagem se manifesta sobre as relações interpessoais da comunicação humana.

O tango, como linguagem corporal, analisado pela vertente da semiótica ilimitada, depende da leitura de diversos signos em seu plano de expressão (PE) como a música, coreografia, vestimenta, olhares, gestos, passos, adornos, acessórios etc, para constituir o todo de seu sentido, plano de conteúdo (PC). A junção desses signos do (PE) formula uma nova leitura dos signos (PC), na qual denominamos metassigno, ou seja, a releitura dos signos estabelece o sentido produzido pela linguagem do tango. Então, a combinatória de vários planos de expressão e vários planos de conteúdos após se fundirem e passarem pelo processo metassignico forma um só significado para o tango: o jogo de sedução que, conseqüentemente, está relacionado ao erotismo.

Em relação à semiótica visual e da dança é possível observar um sentido mais profundo com a produção de movimentos ritmados por uma coreografia, ou por adornos, todos marcados pelo som e pelo ritmo da música. A junção desses elementos constrói a expressão de sentimentos que a dança necessita transmitir.

Visto que a dança não é simplesmente uma movimentação de corpos, ela

em seu instante de glória manifesta-se como uma linguagem. O tango, apesar de não ter sua origem muito clara, arraigou-se na cultura argentina e persiste até os dias de hoje.

Dessa forma, o enunciador organiza a mensagem da maneira **de como se quer dizer e a quem se quer dizer**, havendo verdadeiramente um ato de entrega, uma comunicação transformadora, em que o bailarino desvencilha-se de seu próprio eu, e encarna o personagem a ser representado, ou seja, sai do âmbito real transferindo-se à esfera imaginária. Isso se dá pelas influências internas e externas que expressamos na relação com o outro, para exprimirmos sentimentos e emoções. O trabalho não está fechado, sendo que pode ser muito mais explorado, inclusive utilizando outras teorias.

Referências

AGUIAR, V. T. de. *O verbal e o não verbal*. São Paulo: UNESP, 2004.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*: introdução. Tradução do russo Paulo Bezerra; prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, R. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984.

BARROS, D. L. P. de. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Editora Afiliada, 1999.

BENVENISTE, E. *Problemas de linguística geral*. Campinas: Pontes, 1988.

BRECHT, B. *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1970.

BRIKMAN, L. *A linguagem do movimento corporal*. Tradução Beatriz A. Cannabrava. São Paulo: Summus, 1989.

DANCE TANGO. Disponível em:

<<http://www.dancetango.com.br/vocabulario>>
<<http://www.dancetango.com.br/vocabulario>>. Acesso em: 15 set. 2012.

DURIGAN, J. A. *A contradição do encontro*: análise e interpretação. In: Durigan, J. A. et al. *Sobre a interpretação do discurso*. Campinas: UNICAMP, 1981.

_____. 1946. *Erotismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1985.

DURIGAN, R. H. de A. Tecendo a leitura e as leituras. In: _____ *Leitura e competência na produção de textos*: travessias e significação. 2003. 130 f. Dissertação (Mestrado em Ciências e Práticas Educativas) – Universidade de Franca, Franca.

ECO, U. *A estrutura ausente*. O universo dos sinais. 7. ed. São Paulo, Editorial Perspectiva, 1997.

- FREIRE, P. *A importância do ato de ler*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 1983.
- GIL, J. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D'água Editores, 1997.
- GREIMAS, A.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Ática, 2008.
- GARAUDY, R. *Dançar a vida*. Tradução de Antonio Guimarães Filho e Glória Mariani. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- GARDEL. Disponível em:
<<http://www.mibuenosairesquerido.com/Personagens03.htm>>. Acesso em: 18 set. 2012.
- HISTÓRIA DO TANGO. Disponível em: <<http://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/historia-do-tango.htm>>. Acesso em: 13 ago. 2012.
- KRECH, D. *O indivíduo na sociedade: um manual de psicologia social* por David Krech, Richard S. Crutchfield e Egerton L. Ballachey. Tradução de Dante Moreira Leite e Miriam L. Moreira. 2. ed. São Paulo: Pioneira, 1973.
- KREPS, G. L. *La comunicación en las organizaciones*. 2. ed.. Wilmington Delaware, USA: Addison – Wesley.Iberoamericana, 1995.
- KNAPP, M. L. and HALL, J. A. *Nonverbal communication in human interaction*. 4.ed. Texas, Harcourt Brace: College Publishers, 1997.
- LITERATURA ERÓTICA. Disponível em:
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Literatura_er%C3%B3tica>. Acesso em: 03 ago. 2012.
- LOPES, E. *Fundamentos da linguística contemporânea*. São Paulo: Cultrix, 2007.
- MENDES, M. G. *A dança*. São Paulo: Ática, 1987.
- O SIMBOLISMO DA ROSA. Disponível em:
<<http://www.brasilecola.com/mitologia/o-simbolismo-rosa.htm>>. Acesso em: 19 set. 2012.
- PASSOS DO TANGO ARGENTINO. Disponível em:
<<http://www.lifestyles.com.br/index.htm/2010/07/passos-do-tango-argentino/>>. Acesso em: 18 set. 2012.
- POR UNA CABEZA. Disponível em:<http://pt.wikipedia.org/wiki/Por_uma_cabeza>. Acesso em: 18 set. 2012.
- PUJADE- RENAUD, C. *Linguagem do silêncio: expressão corporal*. Tradução Cleyde Delmar Canuto Oliveira e Helena A. Lopez Coll. São Paulo: Summus, 1990.
- RECTOR, M.; TRINTA, A. R. *Comunicação do corpo*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1999.
- SAUSSURE, F. *Curso de linguística geral*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

SOUZA, T. C. C. *Discurso e imagem: perspectiva de análise não verbal*. 2º Colóquio Latinoamericano de Analistas Del Discurso, La Plata eBuenos Aires, ago. 1997.

TANGO. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Tango>>. Acesso em: 25 nov. 2011.

TROTTA, M. *O discurso da dança: uma perspectiva semiótica*. Curitiba: CRV, 2011.

VIEIRA, M. de S. *Em Que o Tango Pode Ser Bom para Tudo?* Revista Poiésis, n 14, p. 68-79, Dez. de 2009). http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis14/Poesis_14_Tango.pdf

DOMINGÃO do Faustão. Disponível em:< <http://tv.globo.com/programas/domingao-do-faustao/danca-dos-famosos/videos/t/2a-final-tangosamba/v/claudia-ohana-danca-tango-ao-som-de-por-una-cabeza/2142349/>>. Acesso em: 23 set. 2012.