

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS  
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO – ESAT  
CURSO DE BACHARELADO EM DANÇA**

**TAÍSSA VIEIRA DE LIMA**

**CORPO SEMIÓTICO: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA PEIRCEANA E SUA  
COLABORAÇÃO PARA O INTÉRPRETE-CRIADOR EM DANÇA**

**MANAUS – AM  
2024**

TAÍSSA VIEIRA DE LIMA

**CORPO SEMIÓTICO: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA PEIRCEANA E SUA  
COLABORAÇÃO PARA O INTÉRPRETE-CRIADOR EM DANÇA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Bacharelado em Dança da Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas, como requisito para elaboração da monografia de conclusão de curso.

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Amanda da Silva Pinto.t

**MANAUS – AM  
2024**

Taissa Vieira de Lima

**CORPO SEMIÓTICO: A SEMIÓTICA PEIRCEANA COMO TÉCNICA COLABORATIVA  
PARA O INTÉRPRETE-CRIADOR EM DANÇA**

Este trabalho de conclusão de curso, foi julgado e adequado para obtenção de Grau de Bacharelado em Dança, da Escola Superior de Artes e Turismo, da Universidade do Estado do Amazonas, e aprovado, em sua forma final, pela Comissão Examinadora.

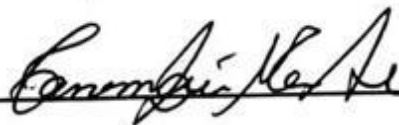
Manaus, 19 de Dezembro de 2024

Banca Examinadora:



---

**Profa. Dra. Amanda da Silva Pinto – (Orientadora)**



---

**Profª. Dra. Carmen Lúcia Meira Arce – (membro)**



---

**Profª. Dra. Meireane Rodrigues Ribeiro de Carvalho – (membro)**

*“No canto do cisco, no canto do olho, a  
menina dança  
E dentro da menina, a menina dança  
E se você fechar o olho, a menina ainda  
dança  
Dentro da menina, ainda dança.”*

**Novos Baianos**

## **AGRADECIMENTOS**

Primeiramente agradeço a Deus, minha família, principalmente à minha mãe Tatiana Vieira de Lima e ao meu pai Paulo Sérgio de Lima, que durante toda a minha trajetória me apoiaram, incentivaram e não mediram esforços para que nada faltasse a mim, cada um guardo intensamente em meu coração.

Agradeço as minhas irmãs Tayane Vieira de Lima, Tayene Vieira de Lima, Tayná Vieira de Lima, Ticyane Vieira de Lima e Taís Vieira de Lima, por sempre estarem dispostas a me ajudar e acompanhar nos momentos que mais precisei.

Aos meus avós Terezinha de Abreu Vieira, Lindberg da Costa Vieira e Matilde Ribeiro de Lima que me acompanharam e me cuidaram em toda a minha infância, e me apoiaram nos meus primeiros passos no meu percurso da Dança.

As minhas gatinhas Malfoy e Zoe, e aos meus cachorros Mel, Megue e Café, que durante todo o meu percurso me deram todo um suporte carinhoso e emocional, ao qual me erguia para caminhar em frente, eles são luz para minha trajetória.

Aos meus amigos e a minha turma, a qual a UEA me concedeu, mas principalmente aos que nunca largaram a minha mão desde o início da faculdade: Alice do Nascimento Farias, Josian Ramos dos Santos e Alex dos Santos Alves, amigos que sempre torceram para mim nesta caminhada e que levarei comigo para a vida toda.

Por fim, meus agradecimentos aos meus professores a qual me inspirei e aprendi por meio de cada conhecimento repassado: Getúlio Lima, Raíssa Costa, Cintia Melo, André Duarte Paes, Carmem Arce, Jeanne Abreu, Meireane Rodrigues Ribeiro de Carvalho, Yara Costa, Vilma Maria Gomes Peixoto Mourão, Érika da Silva Ramos, Hirlândia Milon e a minha orientadora Amanda Pinto.

## RESUMO

A presente pesquisa aborda um processo criativo em Dança, com foco na colaboração da Semiótica Peirceana durante o processo da obra. Diante disto, o estudo realizado se concentra nas análises dos movimentos e signos que influenciaram o intérprete-criador ao longo dos laboratórios, nos quais foram aplicados conceitos e estudos semióticos com o objetivo de potencializar a compreensão do objeto de estudo e enriquecer a criação artística. Baseado em referenciais teóricos acerca do tema proposto tais como, Peirce (2005), Santaella (2002), Greiner (2005) e outros mencionados ao longo desta pesquisa, o objetivo central do estudo foi compreender como a semiótica peirceana colaborou para o processo de construção do intérprete-criador, a partir dos laboratórios de experimentação e estudos relacionados à tricotomia da semiótica de Charles Sanders Peirce. Para tanto, buscou-se aplicar uma análise semiótica da obra final por meio dos estudos de Peirce, verificar como se dá essa relação da semiótica peirceana na construção da criação do intérprete-criador e identificar como o estudo da semiótica peirceana favorece a criação da obra e ressignifica o objeto artístico para o intérprete-criador. A pesquisa adotou uma abordagem qualitativa, utilizando o método de pesquisa-ação, que favoreceu um diálogo construtivo ao longo do estudo. A coleta de dados foi realizada por meio do diário de campo, celular, entrevista não-estruturada, câmera, caixa de som e gravador de voz. Os resultados obtidos foram significativos, e por meio da semiótica peirceana, conseguiu-se alcançar uma compreensão mais aprofundada da construção artística tanto em relação aos elementos semióticos que afetam o corpo, por meio do contato com ambiente, quanto nas análises potentes das experimentações, que estruturaram de forma mais significativamente seu processo.

**PALAVRA-CHAVE:** Semiótica Peirceana. Processo de criação. Intérprete-criador

## **ABSTRAC**

This research addresses a creative process in Dance, focusing on the collaboration of Peircean Semiotics during the work process. In view of this, the study carried out focuses on the analysis of the movements and signs that influenced the interpreter-creator throughout the laboratories, in which semiotic concepts and studies were applied with the aim of enhancing the understanding of the object of study and enriching artistic creation. Based on theoretical references regarding the proposed theme such as Peirce (2005), Santaella (2002), Greiner (2005) and other references throughout this research. The central objective of the study was to understand how Peircean semiotics contributed to the process of constructing the interpreter-creator, based on experimentation laboratories and studies related to the trichotomy of Charles Sanders Peirce's semiotics. To this end, we sought to apply a semiotic analysis of the final work through Peirce's studies, verify how this relationship of Peircean semiotics occurs in the construction of the creation of the interpreter-creator and identify how the study of Peircean semiotics favors the creation of the work and gives new meaning the artistic object for the interpreter-creator. The research adopted a qualitative approach, using the action research method, which favored a constructive dialogue throughout the study. Data collection was carried out using a field diary, cell phone, unstructured interview, camera, speaker and voice recorder. The results obtained were significant, and through Peircean semiotics, it was possible to achieve a more in-depth understanding of artistic construction both in relation to the semiotic elements that affect the body, through contact with the environment, and in the powerful analyzes of experiments, which structured their process more significantly.

**KEYWORD:** Peircean Semiotics. Creation process. Interpreter-creator

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Objeto cênico escolhido e utilizado pela intérprete-criadora .....	39
Figura 2 – Laboratório de experimentação com a intérprete .....	41
Figura 3 – 2º Laboratório de experimentação com a intérprete.....	45
Figura 4 – O ambiente instigador para o processo de criação da intérprete .....	49
Figura 5 – Figurino utilizado no laboratório .....	50
Figura 6 – QR code do vídeo .....	55

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Respostas da intérprete dos conceitos semióticos.....	36
Quadro 2 – Comentários e análises do 1º laboratório .....	42
Quadro 3 – Comentários e análises do 1º laboratório .....	43
Quadro 4 – Comentários e análises do 1º laboratório .....	44
Quadro 5 – Comentários e análises do 1º laboratório .....	44
Quadro 6 – Comentários e análises do 2º laboratório.....	46
Quadro 7 – Comentários e análises do 2º laboratório .....	46
Quadro 8 – Comentários e análises do 2º laboratório .....	47
Quadro 9 – Comentários da intérprete sobre elementos no ambiente .....	49
Quadro 10 – Sobre o figurino no laboratório .....	51
Quadro 11 – Comentários sobre a música na criação .....	51
Quadro 12 – Sobre o objeto no processo.....	53
Quadro 13 – Tricotomia da criação .....	55
Quadro 14 – Contribuição da semiótica .....	56
Quadro 15 – Linguagem da semiótica no processo .....	57
Quadro 16 – Esclarecimento da criação por meio da semiótica.....	58
Quadro 17 – Sobre as três idades peircenas no processo.....	58
Quadro 18 – Sobre a semiótica em trabalhos futuros .....	59

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>CAPÍTULO 1: CONSIDERAÇÕES “O QUE É SEMIÓTICA?”</b> .....	14
1.1 Charles Sanders Peirce e o universo semiótico.....	16
<b>CAPÍTULO 2: A SEMIÓTICA E SUA RELAÇÃO COM A DANÇA</b> .....	21
2.1 O corpo e sua relação com o ambiente para processo de criação .....	25
<b>CAPÍTULO 3: METODOLOGIA</b> .....	31
<b>CAPÍTULO 4: ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS</b> .....	35
4.1 Primeiros passos: Introdução ao Processo Semiótico .....	35
4.2 Experimentação e Construção coreográfica.....	37
4.2.1 1º Laboratório .....	40
4.2.2 2º laboratório.....	45
4.3 O impacto do Ambiente, Signos, Música e Elementos Cênicos no Laboratório .....	48
4.3.1 Sobre o ambiente no laboratório .....	49
4.3.2 Sobre o Figurino.....	50
4.3.3 Música do laboratório.....	51
4.4 Da potencialidade do Objeto Cênico no processo .....	53
4.5 Análises Tricotômicas da criação.....	54
<b>5 REFLEXÕES SOBRE INFLUÊNCIA DA SEMIÓTICA NO PROCESSO CRIATIVO</b> .....	56
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	60
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	61
<b>ANEXO - TCLE</b> .....	64
<b>TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO</b> .....	64

## INTRODUÇÃO

Este estudo segue como linha de pesquisa a: Epistemologia, Estética e Semiótica da Dança, têm como tema: Corpo Semiótico, e como delimitação traz Uma análise semiótica peirceana e sua colaboração para o intérprete-criador em Dança.

A Semiótica Peirceana<sup>1</sup> é a ciência que estuda os signos e representações sobre as diversas formas de linguagem e suas nuances, sendo elas linguísticas. Ela busca entender e compreender como o ser humano consegue interpretar as coisas, principalmente através do ambiente que o envolve. E por ser um campo que abarca todas as linguagens, a semiótica peirceana se torna presente na área de estudo da Dança, como ferramenta que analisa signos, corpos e discursos artísticos, mas que, ao mesmo tempo, se tem evidente a falta de pesquisas e estudos sobre a relação da dança e semiótica, e a sua importância para o processo de criação de um intérprete-criador.

Partindo disso, é perceptível que durante a criação de um processo, se tem o uso de determinadas técnicas, estudos, e experimentações que influenciam na construção, mas que se observa a falta do contato de como significar o corpo e a criação no que diz respeito às relações do ambiente com seus signos e do movimento do corpo como um sistema de significações que podem ser instigados a partir dos signos que afetam o intérprete-criador. Tudo isto por meio do contato com o que está ao seu redor, tanto como visual, como gestual, sonoro e demais. Dessa forma, o presente estudo faz o seguinte questionamento: Como a semiótica peirceana colabora para o intérprete criador no processo de criação em Dança?

A semiótica peirceana é uma área de pesquisa com relevância na dança e ciência, e o interesse por esta pesquisa surge a partir das aulas de Introdução a Semiótica no 5º período da faculdade de dança, onde ocorreu o primeiro contato com o estudo que reverberou um interesse para compreender todo esse campo semiótico de pesquisa. Sendo assim, a partir de experiências com estudo, a semiótica peirceana começa a se relacionar com as criações que se construíam no ambiente de experimentação de uma obra em específico<sup>2</sup>. Vindo dessa vivência, começa um

---

<sup>1</sup> De Charles Sanders Peirce, criador desta linha semiótica.

<sup>2</sup> A obra referida: Cardialinas - uma composição coreográfica que trabalhou as nuances e diferentes tons do vermelho e seus significados.

questionamento de como a semiótica favorece o intérprete-criador no seu processo de criação, devido às percepções que se notavam em trabalhos acadêmicos, coreografias, dentre outros. Com isso, se dá a importância de pesquisar para se compreender o significado no dizer artístico do processo da obra/criação, de modo a verificar se a semiótica peirceana favorece este processo.

A semiótica peirceana é uma técnica importante para o corpo artístico. O processo de criação de uma obra recheada de experiências e ressignificações dos movimentos (ao que a semiótica se refere como “semiose”) parte do princípio de ideias de um criador. Ela é uma ferramenta relevante para a análise dos corpos e estudos artísticos e que tem uma proposta importante tanto no estudo teórico como prático. Com isso, essa técnica atribuída na área da dança e perspectiva do processo de criação tende a promover procedimentos de construção para a dança e o intérprete-criador, possibilitando um estudo dos processos de criação e produção de sentidos na observação da dança enquanto linguagem, seja com o mundo natural, seja com as expressões verbais e linguagens não verbais. Vale ressaltar que são poucos os estudos que abordam essa relação da semiótica e dança, e essa nova pesquisa servirá de base para pesquisas futuras e novos caminhos para corpos artísticos.

Nesse contexto, o estudo é de extrema importância para ampliar a visão da sociedade contribuindo para um melhor entendimento acerca da semiótica e sua relação com a dança, pois o estudo é produtivo e eficaz como ferramenta de análise do discurso e criações na dança, além de se fazer importante ao corpo sob o ambiente que o envolve e o afeta a partir dos seus devidos signos. Portanto, visa contribuir para as mudanças nos pensamentos e ideias em relação à semiótica peirceana e a dança, enriquecendo o conteúdo na área do conhecimento científico e ampliando esta pesquisa para obter resultados sobre o tema que ainda é escasso no campo científico, ressaltando que a interação entre dança e semiótica é necessária tanto no processo artístico como também nas práticas e interações sociais.

Com relação à abordagem a pesquisa foi de cunho qualitativo, sendo o processo de criação e a semiótica peirceana os principais focos da pesquisa a partir da sua colaboração para o intérprete-criador. Tem como objetivo geral: Analisar como a semiótica colabora para o processo de construção do intérprete-criador, a partir de laboratórios de experimentação e estudos relacionados à tricotomia da semiótica de Charles Sanders Peirce. Seus objetivos específicos são: aplicar uma análise semiótica

da obra final por meio dos estudos de Peirce, verificar como se dá essa relação da semiótica peirceana na construção da criação do intérprete-criador e identificar como o estudo da semiótica peirceana favorece a criação da obra e ressignifica o objeto artístico para o intérprete-criador.

Como método foi utilizado a pesquisa-ação, que possibilitou uma interação entre a pesquisadora e o participante, o que favoreceu um diálogo construtivo na pesquisa, contribuindo para os laboratórios do processo de criação que foram realizados. Foi elaborada em 4 etapas que se organizavam através do estudo teórico, os laboratórios de criação e entrevista não-estruturada. Na coleta de dados foi utilizado diário de campo, celular, entrevista não-estruturada, câmera, caixa de som e gravador de voz.

Sobre a estrutura deste manuscrito, o primeiro capítulo dispõe das considerações sobre a semiótica no primeiro tópico, trazendo alguns autores como Peirce (2005), Lúcia Santaella (1983), e outros, que expõe suas perspectivas e noções em relação à semiótica. O segundo tópico retrata sobre Peirce e sua semiótica peirceana, trazendo Peirce (2005) como autor principal. No segundo capítulo descrevo a relação da semiótica com a Dança, com autores Soares e Almeida (2020), Siqueira (2015), dentre outros. Em seguida, trago sobre o corpo e sua relação com o ambiente para o processo de criação, com as autoras Ostrower (1973), Greiner (2005), Katz (2003) e Salles (2011).

## **CAPÍTULO 1: CONSIDERAÇÕES “O QUE É SEMIÓTICA?”**

Segundo a conceituação de Santaella (1983, p.2) em seu livro “O que é Semiótica” - “a semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido” e enfatiza que a Semiótica é um campo vasto, mas não indefinido. Já Fernandes (2011, p. 168) atrela a Semiótica como “a ciência que estuda a vida dos signos no interior da convivência social”. Ela vai das mecânicas relativas ao conhecimento até as reorientações formais e, por consequência, às apropriações de conteúdo ou de sentido.”

Peirce (2005) define semiótica como o estudo dos signos e da semiose, que estuda os sistemas culturais como sistemas sîgnicos, isto é, de significação. O indivíduo seleciona símbolos e sinais para exteriorizar um objeto que está à mente. Sobre esses sinais, que são determinados como signo, recorre-se aos escritos de Peirce (2005, p.46) que explica que um signo “é aquilo que sob certo aspecto ou modo representa algo para alguém”. Além disso, Peirce incorpora e adiciona a definição de Saussure (Bally e Secheahaye, 2006, p.80) de que um signo linguístico “une um conceito e uma imagem acústica”. Sendo assim, entende-se que a semiótica é a ciência que se dedica ao estudo de todos os signos, da linguagem suas nuances, nos processos de significação na natureza e na cultura.

Ferdinand Saussure também enfatizava a existência de uma teoria geral dos signos, a semiologia, da qual a linguística seria uma parte privilegiada. A semiologia era definida como uma ciência que “ensinará em que consistem os signos, que leis os regem” (Saussure apud Bally e Sechehaye, 2006, p.24). Saussure enfatiza que a Linguística seria um elemento dessa ciência que, para ele, ainda estaria por existir. Eco (1991) afirma que a designação de Saussure foi relevante para desenvolver e fortalecer uma consciência semiótica.

A concepção de Saussure em relação ao signo, contrariamente à Peirce, distingue o mundo da representação do mundo real. Para ele, os signos (que pertencem ao mundo da representação) são compostos por significante (Se) — a parte física/material do signo — e pelo significado (So), a parte mental, o conceito.

Fernandes (2011, p 170) em seu artigo “Introdução à Semiótica” explica:

A pronúncia da palavra ÁRVORE, o som produzido cria na mente do sujeito que o escuta o correspondente a essa pronúncia. Existe montado em sua cabeça uma estrutura capaz de reconhecer o que está de fora. O significante (Se) é a imagem mental de uma cadeia sonora, toda vez que determina a matéria chega ao cérebro com algum sentido e o cérebro aclopa isto a um significado, estamos na presença de uma função sígnica, isto significa dizer que o signo é sempre mental.

Ou seja, o significante é o “corpo”, o objeto que se vê ou que se escuta da palavra, e o significado está relacionado ao conteúdo, ao que o esse conjunto de sons/letras que constituem essa palavra representa. Com isso, o conceito representa o significado, e a imagem acústica, ao significante. Tendo assim uma concepção dual, semiologia. Mas de acordo com Peirce que diz que o significado (So) vem a ser diferente do objeto em si.

Para Peirce, o signo é conceituado em geral, não importa o que seja a linguagem seria o signo, independente se for, gesto, escrita e a fala os objetos. Segundo Peirce (2005, p.46), o signo que institui e compõe a linguagem “é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém”, e pode ser entendido como alguma coisa que está em lugar de outra, ou seja, “estar numa tal relação com outro que, para certos propósitos, é considerado por alguma mente como se fosse esse outro” (Peirce, 2005, p.61).

A partir desse signo que se incrementa também os elementos da Concepção Triádica de Peirce: Representamen, Objeto e Interpretante. O representamen vem a ser a forma de como o objeto está sendo representado; O objeto é o referente, a coisa em si, que pode ser material, mental, imaginária, o signo pode denotar qualquer objeto; O interpretante é a significação/interpretação do objeto, o que cada indivíduo interpreta e o que significa para si. A interpretação vem ser algo pessoal de cada um.

## 1.1 Charles Sanders Peirce e o universo semiótico

Charles Sanders Peirce (1839-1914) é o mais importante fundador da Semiótica moderna. Era natural de Massachusetts, Estados Unidos. Filho de Benjamim Peirce, um matemático importante de Harvard. A partir de seus dezesseis anos, Peirce já estudava em Kant, teve o contato e adquiriu conhecimento em Filosofia desde os pré-socráticos e gregos até aos empiristas ingleses, passando pelos escolásticos até Descartes. Esteve em contato com uma ampla variedade de campos de estudos, deixando uma vasta obra composta por oitenta mil manuscritos e doze mil páginas publicadas em vida. Era também matemático, físico e astrônomo, realizou contribuições importantes no campo da Psicologia, sendo considerado o primeiro psicólogo experimental dos Estados Unidos (Santaella, 2012).

A importância dada para a classificação dos signos, no campo de estudos da Semiótica, segundo Nöth (1996, p. 61) ocorre porque “Peirce defendia que toda ideia é um signo”. Essa concepção possibilita que à semiótica seja aplicada em diversos campos do conhecimento, pois de acordo com Santaella (2012, p.85) “o esforço de Peirce era o de configurar conceitos sógnicos tão gerais que pudessem servir de alicerce a qualquer ciência aplicada”, ou seja, considerava que para expressar qualquer conhecimento se utiliza o uso de signos.

As relações que Peirce estabelece:

- Conforme o signo em si mesmo;
- Do signo conforme a relação com seu objeto;
- Do signo conforme a sua relação com a representação do interpretante e dos conceitos de primeiridade, secundidade e terceiridade, que resultou nas três categorias fundamentais que integra a tricotomia do signo.

De acordo com Peirce (2005, p.51):

Os signos são divisíveis conforme três tricotomias, a primeira, conforme o signo em si mesmo for uma mera qualidade, um existente concreto ou uma lei geral; a segunda, conforme a relação do signo para com seu objeto consistir no fato de o signo ter algum caráter em si mesmo, ou manter alguma relação existencial com esse objeto ou em sua relação com um interpretante; a terceira, conforme seu interpretante representá-lo como um signo de possibilidade ou como um signo de fato ou como um signo de razão.

A teoria semiótica de Peirce aponta que o conhecimento é representado pela tricotomia signo, objeto e interpretante. Para cada tricotomia, Peirce propõe três

categorias: Primeiridade, Secundidade e Terceiridade.

A Primeiridade está relacionada com o domínio do sensível e emocional, não se tem consciência concreta de algo, "consciência passiva da qualidade, sem reconhecimento ou análise." (Peirce, 2005, p. 14). Sendo assim, a primeiridade se relaciona com a sensação primária do corpo que entra em contato com algo em determinada situação, levando a diversas impressões e intuições do que está acontecendo, onde tudo vem ser algo de mera qualidade, nada definido e que está sempre permeando no lugar de algo sentido de forma imediata. Lúcia Santaella<sup>3</sup> (1983) expõe que a primeiridade é a "qualidade de sentimento", uma impressão imediata, uma percepção inicial das coisas e indeterminada de apreensão das coisas.

A Secundidade está relacionada à consciência de algo concreto, de causa e efeito. Segundo Peirce (2005, p. 14), compreende um "sentido de resistência [da consciência], de um fato externo ou outra coisa". Para Santaella (1983) a secundidade é a ação cotidiana da consciência, reagindo em relação ao mundo. "É aquilo que dá à experiência seu caráter factual, de luta e confronto. Ação e reação ainda em nível de binariedade pura, sem o governo da camada mediadora da intencionalidade, razão ou lei." (Santaella, 1983, p.10).

A Terceiridade é a "consciência sintética, reunindo tempo, sentido de aprendizado, pensamento" (Peirce, 2005, p. 14). É a interpretação e racionalidade de algo, por meio do pensamento, representamos e reconhecemos o mundo. Para Santaella (1983, p.11):

Diante de qualquer fenômeno, isto é, para conhecer e compreender qualquer coisa, a consciência produz um signo, ou seja, um pensamento como mediação irrecusável entre nós e os fenômenos. E isto, já ao nível do que chamamos de percepção. Perceber não é senão traduzir um objeto de percepção em um julgamento de percepção, ou melhor, é interpor uma camada interpretativa entre a consciência e o que é percebido.

A primeira tricotomia é sobre a relação do signo com o representamen. É dividida em Quali-Signo - um signo qualitativo, uma qualidade do sensível tomado como signo, Sin-Signo - a singularidade, um objeto ou evento tomado como signo e Legi-Signo - uma lei tomada como signo.

---

<sup>3</sup> Pesquisadora de Charles Sanders Peirce no Brasil e Professora do curso em Comunicação e Semiótica na PUC/SP.

Conforme a primeira divisão, um Signo pode ser denominado Qualissigno, Sinsigno ou Legissigno. Um Qualissigno é uma qualidade que é um signo. Não pode realmente atuar como signo; Um sinsigno é um coisa ou evento existente e real que é um signo. e só o pode ser através das suas qualidades, de tal modo que envolve um qualissigno ou, melhor. Vários qualissigno; Um legissigno é uma lei que é um Signo. Normalmente, esta lei é estabelecida pelos homens. Todo signo convencional é um legissigno (porém a recíproca não é verdadeira). (Peirce, 2010, p. 52)

A segunda tricotomia é sobre a relação do signo com objeto. É dividida em Ícone - signo que tem semelhança e representa o objeto, Índice - o que dá indícios e sinaliza o objeto, Símbolo - ideias produzidas.

De acordo com a segunda tricotomia, um Signo pode ser denominado Ícone. Índice e Símbolo. Um Ícone é um signo que se refere ao Objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui quer um tal Objeto realmente exista ou não. É certo que, a menos que realmente exista um tal objeto. Um Índice é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse Objeto. Portanto, não pode ser um qualissigno, uma vez que as qualidades são o que são independentemente de qualquer outra coisa. Um Símbolo é um signo que se refere ao objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de idéias gerais que opera no sentido de fazer com que o Símbolo seja interpretado como se referindo àquele Objeto. (Peirce, 2010, p. 52)

A terceira tricotomia é sobre a relação do signo com o interpretante. É dividida em Rema - onde o signo é apenas uma suposição, uma primeira hipótese, Dicente - momento que constata a existência e Argumento - complexidade racional do signo.

De acordo com a terceira tricotomia, um Signo pode ser denominado Rema, Dicissigno ou Dicente (isto é uma proposição ou quase proposição) ou Argumento. Um Rema é um signo que, para seu Interpretante, é um Signo de Possibilidade qualitativa., ou seja, é entendido como representando esta e aquela espécie de objeto possível. Toda Rema propiciará, talvez, alguma informação, mas não é interpretado nesse sentido. Um Signo Dicente é um Signo que, para seu Interpretante, é um Signo de existência real. Portanto, não pode ser um Ícone o qual não dá base para interpretá-lo como sendo algo que se refere a uma existência real. Um Dicissigno necessariamente envolve, como parte dele, um Rema para descrever o fato que é interpretado como sendo por ela indicado. Um Argumento é um Signo, para seu Interpretante, é um Signo de lei. Podemos dizer que um Rema é um Signo que é entendido como representando seu objeto apenas em seus caracteres; que um Dicissigno é um signo que é entendido como representando seu objeto com respeito à existência real; e que um Argumento é um signo que é entendido como representando seu Objeto em seu caráter de Signo. (Peirce, 2010, p. 53)

Cada tricotomia tem uma relevância para o estudo dos signos que permeiam o mundo e essa divisão colabora para um desenvolvimento aprofundado de

pesquisas, criações e diversos campos de estudos. A seguir apresento cada tricotomia e seus respectivos tópicos de análise.

### 1ª TRICOTOMIA – SIGNO EM RELAÇÃO AO REPRESENTAMEN:

#### PRIMEIRIDADE – QUALI-SIGNO:

Primeiro contato com objeto, experiência do sensível, qualidade do signo, não consegue se perceber o que é.

#### SECUNDIDADE – SIN-SIGNO:

Concretização do quali-signo, a singularidade, se atesta o caráter e se reconhece a existência de algo, causa/efeito.

#### TERCEIRIDADE – LEGI-SIGNO

É uma lei, signo de lei, tomado como signo, que se significa por corporificações concretas.

### 2ª TRICOTOMIA – SIGNO EM RELAÇÃO AO OBJETO:

#### PRIMEIRIDADE – ÍCONE:

Signos que têm semelhança ao objeto, uma ligação direta com o objeto, um representamen que se qualifica em relação ao objeto.

#### SECUNDIDADE – ÍNDICE:

Signos que possuem ligação direta com objeto, isso se evidencia a partir de indícios, pistas e vestígios. Metáforas podem ser indícios. Esses signos não possuem semelhança ao objeto.

#### TERCEIRIDADE – SÍMBOLO:

Signos se referem ao objeto em virtude de uma lei, implica a ideia geral. As palavras são símbolos por excelência.

### 3ª TRICOTOMIA – SIGNO EM RELAÇÃO AO INTERPRETANTE

**PRIMEIRIDADE – REMA:**

Signo é uma suposição, uma primeira hipótese, não se tem a certeza de nada. Inferência, uma possibilidade.

**SECUNDIDADE – DICENTE:**

Momento que constata a existência de algo, não é mais uma suposição, afirmação e fato.

**TERCEIRIDADE – INTERPRETANTE:**

É conclusivo, é a complexidade racional do signo. O signo é interpretado.

É a partir dessa diferenciação que se define as Tricotomias Peircianas fundamentais para a compreensão do signo, que estão estruturadas em Representamen, Objeto e Interpretante. Toda essa organização e estrutura triádica não apenas facilita a compreensão de conceitos, mas também enriquece para uma análise crítica na criação artística. Ao analisar cada tricotomia separadamente, é possível obter uma perspectiva profunda e abrangente do significado que a obra pretende e busca transmitir por meio de seus signos, propiciando uma apreciação mais refinada e contextualizada do processo criativo.

## **CAPÍTULO 2: A SEMIÓTICA E SUA RELAÇÃO COM A DANÇA**

A semiótica está voltada para os estudos dos signos e seu entendimento para a comunicação no mundo. Sendo assim, levando sua relação para o campo artístico, é perceptível em como o seu estudo aprofunda diversos meios de criação e processos que são realizados durante toda a construção de determinada obra.

A partir dessa relação, na dança durante uma construção de qualquer obra se tem diversas etapas e meios para se compreender o que está sendo desenvolvido. Hans e Garcia (2006) definem dança como uma arte que se relaciona através dos seus meios de significações que estão relacionados a todo processo de expressão corporal que proporciona sensações para o corpo, “entende-se a dança como uma arte que significa expressões gestuais e faciais através de movimentos corporais, emoções sentidas a partir de determinado estado de espírito”. (2006, p. 139)

De acordo com Tadra et al. (2009), a dança representa uma das formas de comunicação primitiva, utilizada desde tempos remotos em que os seres humanos se expressavam por meio de movimentos antes mesmo de desenvolverem o conhecimento e a capacidade da linguagem verbal. Essa prática ancestral não só antecede a linguagem falada, mas também exerce um papel fundamental na história cultural de toda a humanidade. As autoras destacam que a dança não vem ser apenas uma atividade física, mas uma linguagem corporal profunda que está recheada de significados símbolos e emocionais, podendo transmitir sensações profundas e narrativas complexas.

A dança se integra com o movimento do corpo a partir de qualquer sensação que é transmitida através daquilo que o afeta. Durante a construção de obras ou até mesmo durante processos de laboratórios (que são utilizados para se entender todo o processo que está sendo gerado), a partir desse momento se tem o contato e a presença da semiótica. Cada particularidade do corpo e do movimento que está sendo construído na dança tem a presença de signos que geram diversos simbolismo e um entendimento para perceber o porquê de cada estrutura que é criada e determinada durante aquele movimento.

Segundo Vianna (1990), o corpo e sua integridade manifesta significados profundos através das ações que ele proporciona e realiza, desde os gestos mais simples como o caminhar até o adormecer do corpo. Além disso, o autor enfatiza a importância da memória corporal, que não só recorda de movimentos já realizados,

mas como fortalece a dinâmica e vitalidade do corpo em contraste com sua essência e representação estática e imóvel. Sendo assim, nesse contexto, o corpo se apresenta como um repositório vivo e cheio de experiências, um meio de expressão e comunicação que vai além da sua integridade física, incluindo uma dimensão simbólica e emocional que une o indivíduo com as vivências de seu ambiente e história pessoal.

Para Siqueira (2015, pág. 63):

O corpo é instrumento de comunicação na dança e revela toda uma história cultural, social, psicológica e biológica em seus movimentos. Movimentos coreografados ou não, atos e gestos do cotidiano deixam entrever aspectos da cultura na qual está inserido ou fica imóvel. A forma como um coreógrafo e seu intérprete percebe o mundo pode ser apreendida através da dança, assim como aspectos importantes de uma sociedade e sua cultura.

A semiótica inserida na construção de uma obra proporciona uma visão mais ampla do que está sendo utilizado para o resultado final dela, pois cada movimento construído traz um simbolismo e uma significação, o que proporciona uma relação presente do corpo com os signos.

Como compreender essa relação da dança com a semiótica peirceana durante essa criação? Cada tricotomia citada acima tem uma relevância para essa questão. Para se obter essa relação, o corpo tem que ser afetado por esses signos que proporcionam e instigam para criar. Além do processo que se relaciona com o movimento do corpo e a semiótica enfatizada em um meio mais prático, saliento também que esse estudo é bastante necessário teoricamente. Enquanto se tem a prática, é a partir desse estudo teórico da divisão de tricotomia peirceana que posso detalhar e observar cuidadosamente o que está pertencendo na criação.

É perceptível que durante todo esse processo de um corpo para uma obra de dança, se tem o principal objeto, aquele que instiga para tudo ser realizado, o que virá ser o objeto central da obra, e para que haja representação é necessário um intérprete. Na semiótica peirceana o objeto pode vir de uma representação de um signo, podendo ser material ou o que está sendo produzido na mentalidade do intérprete, isso vai construindo caminhos para novos signos nesse ramo de dança e processo.

Cada etapa do estudo da semiótica peirceana favorece o intérprete durante toda a elaboração que ele constrói. Primeiridade, secundidade e terceiridade são definições que estão presentes a partir do contato que se tem com o que está sendo

estruturado, ou com o signo que ali está. E semioticamente isso traz um aprofundamento mais lógico do que está sendo proposto.

Quando alguma coisa se apresenta em estado nascente, ela costuma ser frágil e delicado campo aberto a muitas possibilidades ainda não inteiramente consumidas e consumidas. Esse é justamente o caso da semiótica: algo nascendo e em processo de crescimento. Esse é uma ciência, um território do saber e do conhecimento ainda não sedimentado, indagações e investigações em progresso. (Santaella, 1983, pág.8)

É notória essa relação do corpo em movimento com a semiótica, relacionada à observação de uma dança, um movimento e criação de algo. A partir disso, observam-se fatores de significações existentes e que afetam o corpo, por exemplo, a cor de um objeto, ambiente ou qualquer signo que pode afetá-lo para obter uma construção. Siqueira (2015) traz reflexões de como o corpo pode abordar o que está no mundo e como o completo do movimento ou não-movimento traz uma estrutura para a dança. Para Siqueira (2015, pág. 73):

Para que exista dança é preciso haver movimento e imobilidade. Não obstante, é preciso também tradição e transmissão, o que implica identidade e memória como assinala Mauss. A complementaridade de movimento e não-movimento é que sustenta a dança, que possibilita alguma comunicação não-verbal e faz distinguir movimento cotidiano dos movimentos chamados de dança, fruto do desenvolvimento de técnicas corporais extracotidianas.

O corpo produz através das experiências a partir do rastro sensorial, real, sonoro e ambiental, é a partir desse rastro de experiências que o corpo se envolve com signos ao seu redor, como temperatura, cores, cheiros e até sons, tudo isso influencia para uma linguagem de movimento corporal proporcionando configurações que permeiam para o processo de criação, com as ações do corpo.

É a partir de cada gesto, movimento que o corpo propõe, onde podemos observar a semiótica presente, pois, é a partir de determinados signos que surge cada ação motora do corpo. Cada movimento originado que traz uma representatividade para o processo ou intérprete, tem um signo representativo para a elaboração do que está sendo proposto.

A semiótica pode ser utilizada em diversos campos de conhecimento, e se entrelaça com o campo artístico permeando na dança, na qual o corpo carrega diversas e inúmeras possibilidades de criações. Para Santaella e Nöth, (1999, pág.74) semiótica peirceana é “concebida como lógica num sentido amplo, é o estudo da

natureza e da função dos signos, o que são e como operam os signos, e através deles, como opera o próprio pensamento”.

Outros autores como Soares e Almeida (2020) fomentam uma caracterização da semiótica voltada para a ciência dos signos que trazem consigo um meio de decifrar significativamente o mundo, decodificando tudo que é verbal ou não verbal, como textos, sons, ideias, imagens, tudo que pode estar no mundo, podendo ser interno e externo. À vista disso, a semiótica favorece um fundamento de demais formas de linguagens, pensamentos e saberes.

Cada corpo na dança reage a estes estímulos partindo de uma situação existencial concreta, de algum gosto, uma sensação particularmente condicionada, de uma determinada cultura, se verifica segundo uma determinada perspectiva individual: “cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original.” (Eco, 1971, p. 40)

A semiótica peirceana na dança deve estudar explorar e examinar cada fenômeno na construção da dança ligado a um sistema de significações. É importante perceber que todo esse fenômeno pode acontecer em muitos níveis de descrição como: ações motoras, objetos sonoros, luz ou de organização. Todos eles podem ser examinados como constituídos de signos e de operações semióticas.

A Semiótica ou Lógica, por outro lado, tem por função classificar e descrever todos os tipos de signos logicamente possíveis. Isso parece dotá-la de um caráter ascendente sobre todas as ciências especiais, dado que essas ciências são linguagens. Não era assim, contudo, que Peirce a concebia. Para ele, as ciências têm de ser deixadas a cargo de seus praticantes, o que o conduz, como lógico, apenas à elucidação dos métodos e tipos de pensamento utilizados pelas diversas ciências. (Santaella, 1983, pág.6)

Assim este ramo que investiga a interação entre dança e semiótica amplia novas possibilidades para refletir, conceber e explorar os complexos fenômenos do movimento e da linguagem. O conhecimento profundo que se constrói nos processos estruturais de uma criação, vivenciados como parte de integridade do corpo criativo e produtor, estimulam práticas mais eficientes para o artista. Todo esse entendimento não amplia apenas a compreensão direcionada às conexões entre gestos, significados e símbolos na expressão artística, mas fomenta um ambiente essencial e propício à experimentação e inovação dentro do campo de estudo da dança e semiótica.

## 2.1 O corpo e sua relação com o ambiente para processo de criação

O corpo é importante para a construção de diversas criações artísticas, é a partir dele que podem ser transmitidas ideias, pautas, sensações, vem ser um mecanismo de comunicação, isso envolvendo tanto a experiência cultural, social e política do corpo. Para Greiner (2005, pág. 52):

É apenas a partir do século XX que surge o termo comunicação e cultura de massa. O século fundador dos sistemas técnicos que serão à base da comunicação e o princípio da livre troca começam no século XVIII com as primeiras formulações estratégicas sobre o ensino do movimento através da razão e da estruturação de um espaço nacional organizado através de um sistema de vias de comunicação.

A forma como o corpo se relaciona com o que está ao seu redor influencia para fomentar cada vez mais o crescimento de um processo na dança. Cada movimento gerado, cada gestualidade, ações do cotidiano se tornam objeto de investigação para que sejam apresentadas diversas formulações e conceitos, que estão ligados na forma da percepção do corpo. Cada entendimento do corpo que seja minuciosamente detalhado e observado amplia o sentido do que está sendo elaborado, proporcionando novos mecanismos para dançar e construir.

A relação do corpo e espaço (ambiente que está inserido) desenvolve manifestações que surgem da movimentação do nosso cotidiano, é um reconhecimento de percepção do próprio, suas vivências e questionamentos. Sendo assim, toda essa linguagem corporal é produzida por um meio de rede de informações que o preenche e o transforma, cada pensamento visual ou sonoro se transforma em produtos de informação fora e dentro do corpo. O corpo por meio de ação e representação transfigura-se para um estado constante para trocas de comunicação.

Cada tipo de aprendizado traz uma rede particular de conexões. Quando se aprende um movimento, aprende-se junto o que vem antes e depois dele. O corpo se habitua a conectá-los. A presença de um anuncia a possibilidade de presença dos outros. Os Processos de troca de informação entre corpo e ambiente atuam, por exemplo, na aquisição de vocabulário e no estabelecimento das redes de conexão. (Katz, 2001, p.7)

O estudo da linguagem corporal apresenta um destaque importante para compreender o outro não somente por meio da escuta e das palavras, mas também a partir da interpretação das expressões e gestos corporais como elementos essenciais

da comunicação humana. Todos esses aspectos desempenham um papel vital na decodificação de mensagens durante diferentes contextos e cenários de interações. Portanto, o corpo evolui em sintonia com o ambiente simbólico ao qual está inserido, em uma relação inseparável. Ele não apenas reage ao ambiente, como também o modela, em um processo contínuo de influência mútua.

Durante o processo de formação de um corpo, é comum procurar mecanismos de influências que possam modificá-lo. Na dança, especialmente nos processos de experimentações para estabelecer possibilidades construtivas, o corpo não vem ser apenas um executor, mas um receptor ativo do ambiente ao seu redor. Nesse contexto, as interações oferecem contribuições significativas, influenciando e moldando não apenas a execução física, mas também a interpretação e expressão artística. Dessa forma, o corpo não somente evolui, mas se desenvolve em harmonia com o ambiente que o envolve, absorvendo e refletindo os elementos do ambiente de forma dinâmica. Essa constante interação entre o corpo e ambiente não apenas enriquece a experiência de criação na dança, como também exerce uma influência profunda durante a trajetória, desenvolvimento e expressão criativa do artista.

Constrói-se o corpo presente por diversas estratégias e procedimentos diferenciados cuja premissa é a escuta do corpo, o corpo está voltado para diversos sistemas e processos que são diversificados, mas que sua conclusão parte pela percepção do corpo. Trata-se de um processo que se baseia na percepção como mola propulsora do estudo do movimento e, a meu ver, não deixa de ser um processo técnico. (Miller 2012, pág.49)

O corpo na dança vem formular uma linguagem de cultura, desenvolvendo sua forma de significar em forma de mensagens. Vem determinar uma conexão em conjunto de sua própria estruturação e organização, o estado do corpo tanto físico como mental é modificado. O corpo e o ambiente estabelecem relações de forma interna e externa, ou até mesmo privada. É nesse corpo que transita no núcleo de informações que é gerado diversas formas de sistemas de linguagens e culturais que originam eventos criativos e artísticos.

Para Vianna (1990) para a noção de arte e de dança é necessário não só a dança, mas uma relação e conexão com o tudo que está ao nosso redor, o mundo. Enfatiza que todo espaço que se adentra vem condizer com toda a estrutura do corpo, suas articulações, os fluxos de energia que ali estão inseridos, e que isso, o espaço

corporal vem intimamente relacionado com a respiração.

Quando o som penetra em nossos ouvidos - falo do som harmônico, musical, do som ideal para um sala de aula - surge uma reação interna: esse som tem uma vibração e, ao captá-lo, nosso corpo gera movimento. É um princípio ingovernável que podemos aprender a domesticar. (Vianna, 1990, pág. 56)

A partir disso, pode-se enfatizar que o corpo não vem propor somente ser um veículo para a comunicação, mas que também é proporcional e instiga para ser um produtor de criação, isso através dessas trocas contínuas e cognitivas com o ambiente. Greiner (2005) ressalta que todo o nosso pensar e agir, e o que se experimenta em um cotidiano, vêm ser material representativo, trazendo um modo metafórico das coisas. Assim ela ressalta que a linguagem não é exatamente a única fonte de evidência importante, pois ela salienta que até mesmo os pensamentos para serem estruturados como linguagem, são metafóricos, com isso ressalta que a metáfora neste caso não vem ser apenas uma figura de comunicação e linguagem.

O estudo das metáforas, entendidas como metáforas do pensamento, nos ajuda também a compreender que as mudanças da nomeação do corpo, no decorrer de sua história, apontam para questões que seguem além das gerais, destacando também o modo singular como o entendimento do corpo e das suas relações com o ambiente, os sujeitos, a consciência, a linguagem e o conhecimento, vem sendo rediscutidos e redimensionados. Assim tem ocorrido o próprio sentido da vida, a noção de evolução e de estar no mundo. (Greiner, 2005, pág. 48)

Esse corpo juntamente em processos de criação permite deixar rastros para além das lembranças e memórias que o envolve nesse processo, vale ressaltar que todos esses rastros acompanham criadores com linguagens artísticas diferentes, assim podendo desenvolver uma reflexão sobre o corpo cênico a partir desses mecanismos. Toda essa abordagem propõe uma compreensão do corpo na dança, assim comunica e influencia a informação sígnica do ambiente ao qual pertencemos, salientando novos horizontes de pensar e criar aproxima construções do pensamento e da lógica de criação que se desenvolve no corpo.

A criação artística envolve um fluxo contínuo de reflexão e experimentos, onde o artista tem a possibilidade de explorar novas formas e ideias por meio de uma interação dinâmica entre a mente e a matéria. Ostrower (1999) enfatiza que seria interessante abordar o processo de criação de maneira mais dinâmica, ampla e complexa. A partir dos impulsos inspiradores que surgem no decorrer do processo

criativo, o artista emprega e utiliza sua sensibilidade e vasta experiência de vida, inserindo a sua experiência artística. Para a autora, a inspiração e o desenvolvimento de um artista estão ligados à capacidade de se relacionar com conflitos através das suas vivências. É esse sentimento de vida, de discernir e avaliar, que permite ao artista reinterpretar e elaborar a visão do mundo e seus valores pessoais.

Sales (2011) pontua o processo de criação como um busca constante ao qual é abrangente no conhecimento. O criador necessariamente não explora somente novas possibilidades, mas se torna consciente sobre o seu desejo de expressão e alcance com a obra. Na criação cada descoberta propõe uma reflexão continua sobre o significado que está em processo de desenvolvimento, o que torna a criação mais dinâmica.

Greiner (2005) enfatiza que a partir do momento em que o corpo recebe informações externas, logicamente as sensações assim sentidas são processadas pelo próprio corpo, pelo seu organismo, propondo uma relação. Assim salienta que toda a experiência e história do corpo em movimento vem ser o próprio imaginando a partir da corporificação da ação.

A partir deste entendimento, é observado diversas produções de significados, reflexões, criações críticas no corpo, e que enuncia questões geradas das construções que o modificam a partir dos acordos estabelecidos com o ambiente em suas interconexões, e passa a ser entendida como um mecanismo processual de acesso às informações que colaboram para um processo artístico. Um processo de criação complementa toda a complexidade de elementos que pertencem a uma obra artística.

O corpo é resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com essa noção mítica de si mesmo que a corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação. (Greiner: 2005,131)

São ações comunicativas onde o corpo se diz no ato de seu fazer. O corpo deve ser visto como produtor, que se alimenta para criar a partir das diversas fontes que o colocam como pensar. Tudo pode ser apreendido pelo corpo. O corpo vem produzir signos que vão se entreter com suas questões culturais e diversas. Determinadas situações conduzem a percepção do corpo e investiga seus contornos dele em si e do ambiente. O corpo e a comunicação apresentam e organizam uma

ação coletiva, possibilitando um vínculo com as significações do fluxo que as entrelaçam. A ideia de corpo como enunciador de pensamentos e produtor de significados é abordada por Katz (2004):

Quando considera que o corpo comunica a si mesmo e não algo que o atravessa sem modificá-lo [...] também carrega requisitos e limites para se realizar. Todavia, como se trata de um projeto de design em que natureza e cultura não estão separadas, o corpo vive em permanente estado de se fazer presente. E tal condição invalida as tentativas de tratá-lo como objeto pronto, sujeito ou agente de influências. O mais indicado, seria pensá-lo enquanto articulador, propositor e elaborador de informações que o singularizam, pois as trata de modos em sempre únicos, afinal, cada corpo é um, apesar de todos compartilharem informações com o ambiente. (Katz 2004:121-122)

O corpo ao longo do processo criativo, está constantemente em diferentes níveis de percepção. Essa percepção não é estática, ela se aguça e se aprimora em graus variados de acordo com a prática e experiência do indivíduo. À medida que a percepção se aguça, o corpo se torna mais atento e capaz de integrar as nuances dessas respostas. Esse desenvolvimento gradual da percepção impacta diretamente o crescimento artístico, pois o corpo, em sua interação com o ambiente e consigo mesmo, se torna um canal de expressão e exploração contínua.

Partindo desse contexto, Ostrower (2014) pontua que os processos de criação são predominantemente intuitivos, mesmo que incorporem todas as experiências disponíveis, incluindo a racional. Todas as decisões que moldam e influenciam a configuração de uma obra que está em desenvolvimento, não são frutos somente de um conhecimento consciente, mas de processos que são intuitivos e que se tornam conscientes a partir do momento em que são expressos. Cada processo criativo está ligado à consciência humana, possibilitando uma profunda exploração dos significados presentes no ato criativo.

A percepção de si mesmo dentro do agir é um aspecto relevante que distingue a criatividade humana. Movido por necessidades concretas sempre novas, o potencial criador do homem surge na história como um fator de realização e constante transformação. Ele afeta o mundo físico, a própria condição humana e os contextos culturais. Para tanto, a percepção consciente na ação humana se nos afigura com uma premissa básica da criação, pois além de resolver situações imediatas o homem é capaz de a elas se antecipar mentalmente. Não antevê apenas certas soluções. Mais significativa ainda é a sua capacidade de antever certos problemas. (Ostrower, 2014, pág.10)

Katz (2003) incrementa que o corpo vem ser um processo que resulta de

realizações e práticas evolutivas de comunicação por meio de seus princípios. Essas realizações comunicativas influenciam nas suas capacidades e interações com o ambiente. Assim o corpo evolui também através de um processo cultural e dinâmico que parte da interação constante do corpo e ambiente. Ela enfatiza que compreender o corpo desta maneira contribui para o entendimento de como ele se transforma através das demandas de informações e comunicações sociais.

Quando se olha para o corpo humano, percebe-se que se trata de um exemplo privilegiado. Não há outro tão apto a demonstrar-se como um meio para que a evolução ocorra. Corpo é mídia, nada além de um resultado provisório de acordos cuja história remonta há alguns milhões de anos. Há um fluxo contínuo de informações sendo processadas pelo ambiente e pelos corpos que nele estão. (Katz, 2003, p.263)

Essa vivência e experiência da criação na dança expõe inteiramente cada processo que o corpo permeia para se construir e trazer diálogos propostos. Esse corpo está sempre em constante produção de reflexões, sensações, ideias e argumentos, de modo que cada um desses possa unir e criar, produzindo signos e simbolismos a partir delas.

O corpo vivo se constrói como uma espécie de modelo semântico e este modelo emergem sempre da ação. Ele não a precede. Os conceitos são gerados ou tornados conscientes pelo corpo vivo, no fluxo da vida cotidiana, através de ações como mascar, urinar e respirar, entre outras. Assim, a ação vai criar novos conceitos e novos conceitos incitam a ação. Existe, portanto, uma ligação indissolúvel entre o pensamento e a evolução e este nexos ocorre no corpo vivo. (Greiner, 2005, pág.66)

Portanto, este estudo sobre o corpo que enfoca a sua interação com o ambiente, é de muita importância para esta pesquisa. A relação entre corpo e ambiente cria significados profundos, e cada detalhe que influencia o corpo está repleto de sinais que oferecem e proporcionam oportunidade para produzir e inovar. Essa perspectiva abraça uma visão semiótica, destacando como essa relação pode explorar novos caminhos de pesquisa e formas de estruturar o processo criativo. A compreensão mais profunda dessas dinâmicas não só enriquece o entendimento do corpo em seu contexto, mas também sugere novas direções para estudos futuros e para desenvolver métodos criativos mais robustos e eficazes.

### **CAPÍTULO 3: METODOLOGIA**

Segundo Gil (2008), o método científico é definido “como o conjunto de procedimentos intelectuais e técnicos adotados para se atingir o conhecimento” (Gil, 2008, p. 8). E Severino (2007) conceitua o método científico como o método próprio da ciência, que é essencial para a construção do conhecimento.

O presente estudo teve uma abordagem de natureza qualitativa, que Segundo Gil (2006) as pesquisas qualitativas consistem em coletas de dados por meio de observação, relato, entrevista e outros, por meio de uma dinâmica entre o mundo e o sujeito, não traduzida por números. De acordo com os conceitos de Minayo (2001) a pesquisa qualitativa, trata de questões muito particulares, explorando os aspectos das ciências sociais que não podem ser quantificados, ou seja, explora e foca no universo de significados, aspirações, motivações, crenças, valores e atitudes, investigando uma dimensão mais profunda das relações, processos e fenômenos que não podem ser simplificados ou caracterizados em variáveis.

Nessa perspectiva, temos como objetivo geral, analisar como a semiótica peirceana colabora para o processo de construção do intérprete-criador, a partir de laboratórios de experimentação e estudos relacionados à tricotomia da semiótica de Charles Sanders Peirce, e com os objetivos específicos do presente manuscrito, busco aplicar o estudo da semiótica teoricamente durante o processo de criação, verificar como se dá essa relação da semiótica peirceana na construção da criação do intérprete-criador e identificar como o estudo da semiótica peirceana favorece a criação da obra e ressignifica o objeto artístico para o intérprete-criador.

O sujeito da pesquisa foi uma bailarina, acadêmica de Dança, que já tinha um conhecimento sobre o estudo da semiótica peirceana por meio do componente “Estudos Semióticos da Cena” na faculdade de Dança, da Escola Superior de Artes e Turismo (ESAT).

Quanto ao uso técnico da pesquisa, a pesquisa-ação foi escolhida para a pesquisa em campo, que segundo Severino (2004) é aquela que, além de compreender visa intervir na situação, com vistas a modificá-la, ou seja, tanto o pesquisador como o participante estarão em interação. Já de acordo com Thiollent (2011, p.32) a pesquisa-ação pode ser vista como:

Modo de conceber e de organizar uma pesquisa social de finalidade prática

e que esteja de acordo com as exigências próprias da ação e da participação dos autores da situação observada. Neste processo, a metodologia desempenha um papel de “bússola” na atividade dos pesquisadores, esclarecendo cada uma das suas decisões por meio de alguns princípios de cientificidade.

Esse método escolhido proporcionou uma interação entre o pesquisador e o participante, o que favoreceu um diálogo construtivo na pesquisa. Além disso, contribuiu para os laboratórios e processos de criação realizados, colaborando por meio da participação para a criação do conhecimento através dessa ação, o que trouxe possibilidades de novos caminhos para a pesquisa, de caráter participativo, impulso democrático e contribuição à mudança social.

Caracterizado como trabalho de campo, sobre tal metodologia de pesquisa, Severino (2007, p. 123) enfatiza:

Na pesquisa de campo, objeto/fonte é abordado em seu meio ambiente próprio. A coleta dos dados é feita nas condições naturais em que os fenômenos ocorrem, sendo assim diretamente observados, sem intervenção e manuseio por parte do pesquisador. Abrange desde os levantamentos (surveys), que são mais descritivos, até estudos mais analíticos.

A pesquisa foi realizada nas dependências da ESAT- Escola Superior de Artes e consistiu no acompanhamento de um processo de criação, por meio de laboratórios práticos-teóricos que utilizavam o estudo da Semiótica Peirceana, de forma a compreender como ela colabora para o intérprete-criador durante essa construção, tanto em questão dos movimentos quanto do entendimento do sentido da obra por meio da semiótica peirceana.

Durante a coleta de dados foi utilizado: diário de campo, celular, entrevista não- estruturada, câmera, caixa de som e gravador de voz.

Manzini (2004) enfatiza que existem três definições de estrutura de entrevista, a primeira vem ser uma entrevista-estruturada que contém perguntas fechadas para serem apresentadas e direcionadas ao participante da pesquisa. Tem a semiestruturada que se direciona a um roteiro prévio para a pesquisa, tendo a presença de questões abertas, e a entrevista não-estruturada que é direcionada a vontade do participante poder construir a sua resposta, oferecendo mais liberdade para intervir na resposta e fala do participante entrevistado.

O diário de campo é um instrumento de anotações/reflexões, que é utilizado

individualmente pelo pesquisador, e pode ser descritivo ou reflexivo. Configura-se em “[...] relato escrito daquilo que o investigador ouve, vê experiência, pensa no decurso da recolha e refletindo sobre os dados de um estudo qualitativo.” (Bogdan; Biklen, 1994, p. 150).

A coleta de dados foi realizada a partir dos encontros com a bailarina (o) que aconteceu nas dependências da Escola Superior de Artes e Turismo - ESAT, durante 3 semanas, nos dias 26/09, 02/10, 03/10, 09/10, 10/10, 16/10 e 17/10, das 09:00 hrs às 12:00 hrs, na sala 401 (Arnaldo Peduto), por meio das experimentações que foram realizadas durante a pesquisa, juntamente com o diário de campo que foi utilizado para as anotações das reflexões e acompanhamento do processo.

A coleta de dados consistiu em um encontro no dia 26/09, onde foi apresentada a pesquisa de tcc e realizou-se uma revisão/abordagem teórica dos conceitos sobre a semiótica peirceana com a bailarina, principalmente sobre a 1ª tricotomia de Charles Sanders Peirce (Signo em relação ao representamen), a 2ª tricotomia (Signo em relação ao objeto) e a 3ª tricotomia (Signo em relação ao interpretante). Foram realizados no decorrer da pesquisa, os laboratórios de criação, que aconteceram durante 3 semanas no mês de outubro, duas vezes na semana. A partir desta experimentação para o processo de criação do intérprete, junto com o uso do estudo da semiótica peirceana nas práticas, vale ressaltar que todo o processo foi observado e, ao mesmo tempo obtive interação com o participante, pois, o diálogo foi essencial para o entendimento de como o objeto estava partindo para as ideias da construção do processo, e sobre os signos que afetaram a intérprete, assim como sua interpretação da criação.

Foi analisado como estava sendo construído o processo e o objeto escolhido, e como esse objeto estava sendo ressignificado pelo intérprete-criador através da semiótica peirceana. Além do mais ressalto que essa criação surge dos movimentos com potencial forte nos laboratórios com a bailarina. Assim, na última semana foi utilizado uma entrevista não-estruturada que estava relacionada com o processo realizado e a semiótica peirceana, a partir de como a técnica havia colaborado no decorrer da construção através do objeto, do uso da percepção da primeiridade, secundidade e terceiridade, junto com a 1ª, 2ª e 3ª tricotomia de Peirce.

A forma de análise utilizada nesta pesquisa foi a análise de discurso que segundo Deusdará e Rocha (2005), busca compreender como as palavras e

estruturas de linguagem são utilizadas nas interações sociais, revelando as nuances e complexidades que muitas vezes passam despercebidas. Assim, ela nos convida a repensar a forma como entendemos a linguagem e suas funções na sociedade. Deusdará e Rocha (2005, pág.308):

A Análise do Discurso, portanto, pretende não instituir uma “nova lingüística”, mas consolidar uma alternativa de análise, mesmo que marginal, à perspectiva “tradicional”. Um alargamento teórico, uma possibilidade outra, originada de um olhar diferenciado que se lança sobre as práticas languageiras.

Neste caso a análise do discurso permitiu durante a pesquisa, perceber como o processo criativo está diretamente ligado com o contexto que ele acontece. Cada movimento, cada escolha pode estar carregado de influências socioculturais e históricas. Permitiu examinar camadas e entender como todo esse contexto social e cultural impacta na criação e como os significados da dança vão além do próprio corpo.

## **CAPÍTULO 4: ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS**

A seguir apresento os dados coletados nas etapas desta pesquisa realizada. Os primeiros dados foram obtidos por meio de um encontro com a bailarina, onde realizou-se uma revisão dos conceitos semióticos acerca da tricotomia de Peirce e das definições ao qual ele utiliza: signo, semiose e demais. Posteriormente, os demais dados foram recolhidos nos laboratórios que foram realizados na pesquisa ao longo de três semanas.

Toda a estrutura e categorias dessa análise foram elaboradas a partir dos objetivos específicos desta pesquisa. O primeiro objetivo consistiu em aplicar o estudo da semiótica teoricamente durante o processo de criação. Neste primeiro momento irei relatar sobre este estudo semiótico com a intérprete-criadora e em seguida cada passo durante os laboratórios.

### **4.1 Primeiros passos: Introdução ao Processo Semiótico**

Inicialmente, durante a pesquisa a intérprete foi informada sobre a pesquisa e os conceitos fundamentais da semiótica, para que incorporasse esses conceitos em seu processo criativo. Este primeiro processo foi realizado por meio de questionamentos sobre o entendimento da intérprete sobre signos, semiose e a semiótica peirceana do estudo de Charles Sanders Pierce.

Como primeira parte desta revisão, a intérprete foi questionada sobre: O que é a semiótica? Obtive uma resposta bem firme e enfatizada dela, afirmando o que é, “é a forma de como se consegue perceber os signos e como eles se apresentam para a gente de acordo com as nossas experiências anteriores”. A partir destas respostas, relacionamos a ideia central de Peirce (2010) que enfatiza que a semiótica vem ser o estudo dos signos, e como esses signos representam para alguém.

Em seguida questionei a ela: “O que é um signo?”, recebo da mesma, a seguinte resposta: “Signo é qualquer coisa que eu traga um significado ou possa realizar uma semiose”, ela define semiose como: “É um processo onde qualquer signo que se transforma em outro e vai se transformado em outros signos”, perceptível à disposição e o interesse durante as respostas dadas. Em determinado momento da conversa ela comenta que após o contato com a matéria de Estudos Semióticos da

Cena, a mesma trabalha pensando nas semioses que acontecem ou que percebe no seu dia a dia: “pois agora tudo que eu vejo, falo: ah, é uma semiose”.

Com base nas respostas obtidas, percebe-se que as falas da intérprete se interligam com conceitos semióticos estudados de Peirce. Peirce (2010) destaca sobre signo e semiose, e de acordo com seu manuscrito, um signo tende a ser algo que representa para alguém, determinando uma forma de comunicação com a pessoa por meio de um signo similar criado em sua mente.

Um signo, ou representâmen, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente da pessoa, um signo equivalente ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto. Representa esse objeto não em todos os aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que eu, por vezes, denominei fundamento do representamên. (Peirce, 2010, pág. 46)

A partir disto apresento na tabela a seguir, as respostas da intérprete sobre o entendimento da tricotomia de Peirce e suas classificações triádicas, (Primeiridade, Secundidade e Terceiridade) junto com a relação do Signo com Representamen, Objeto e Interpretante.

Quadro 1 – Respostas da intérprete dos conceitos semióticos

<b><u>1° Tricotomia – Signo em relação ao Representamen</u></b>	
<b>Quali-signo</b>	<i>“Vem ser as formas e as cores, primeira coisa que eu percebo diretamente no que vejo”.</i>
<b>Sin-Signo</b>	<i>“É quando se consegue perceber, que forma tem aquilo se tem uma consciência mais concreta”.</i>
<b>Legi-Signo</b>	<i>“É quando já se entende o que é, e que se torna um signo de lei”.</i>
<b><u>2° Tricotomia – Signo em relação ao objeto</u></b>	
<b>Ícone</b>	<i>“É a representação daquele objeto, pode ser por imagem, por fala.”</i>
<b>Índice</b>	<i>“É quando se tem algo referente daquele objeto, mas não é o objeto em si, ex: essa bolsa aqui é sua, e eu vendo ela eu consigo saber que é tua, e eu vi você usando ela”.</i>
<b>Símbolo</b>	<i>“É um conjunto de significado que tem sobre o objeto, lembro-me da professora usado muito às logomarcas por que tem uma história, um significado.”</i>
<b><u>3° Tricotomia – Signo em relação ao Interpretante</u></b>	

<b>Rema</b>	<i>“É o significado/percepção inicial do nosso objeto”</i>
<b>Dicente</b>	<i>“É quando se entende a causa daquilo, da existência”.</i>
<b>Argumento</b>	<i>“É quando explora melhor o significado, leva em consideração ao contexto, às abordagens que têm aquele objeto, armazenar as significações deles”.</i>
<b><u>Com relação as classificações triádicas</u></b>	
<b>Primeiridade</b>	<i>“A primeiridade é quando a gente percebe as cores e as formas que chamam a atenção, o primeiro contato.”</i>
<b>Secundidade</b>	<i>“A secundidade é quando gente começa a entender o que é aquilo que a gente está visualizando, consciência de algo”</i>
<b>Terceiridade</b>	<i>“A terceiridade é quando a gente consegue entender e interpretar o significado daquilo”</i>
<b>Representamen</b>	<i>“O representamen é o que representa o objeto, o que pode ser uma palavra que eu ligue ao objeto”.</i>

Fonte: da pesquisadora (2024)

Por meio das respostas analisadas acima (quadro 1), fica perceptível que a intérprete obtém um entendimento sobre os conceitos semióticos relacionados a Tricotomia de Peirce. Essa compreensão ao qual a intérprete possui, se torna necessária para esta pesquisa, pois, por meio dessa perspectiva semiótica ela adquire uma base teórica ao qual se torna indispensável no processo criativo que ela experimenta.

## 4.2 Experimentação e Construção coreográfica

A primeira etapa deste processo criativo por meio da semiótica peirceana, envolveu a experimentação dos movimentos, que foram descobertos nos laboratórios realizados. Durante esse laboratório fez-se o uso de movimentos explorados, que possibilitaram a criação de uma sequência refinada de pesquisa corporal. A partir disso, neste processo, o foco foi integrar esses movimentos, que ao serem trabalhados e reinterpretados, adquirirem um significado semiótico, tendo um objeto cênico de base (sapato de salto alto ou Salto de *Heels*) e um objeto semiótico (Dança *Heels*), para a relação com a intérprete-criadora e sua corporeidade.

No decorrer do processo, a bailarina foi orientada a trazer um objeto pessoal para ser utilizado na construção. Sendo assim, ela enfatiza sobre os dois objetos que

ela trouxe para o processo. O primeiro objeto era um *crachá* que remete a ela a sua entrada como caloura na UEA, e ela enfatiza que isso é: “algo muito significativo para mim”. Em seguida a questioneei sobre a significação do primeiro objeto, e obtive a seguinte resposta.

Sobre a lembrancinha ela comenta: “*eu tava procurando, e enquanto eu tava procurando eu olhei pra ele né, aí eu fiquei assim: nossa eu tenho muitas lembranças com ele né, porque foi um marco, foi o dia que eu entrei aqui né, era algo que eu já esperava muito tempo, então pra mim tem mais significado por conta disso, é mais uma marca temporal.*”

O outro objeto (o escolhido) foi o Salto de *Heels*, que tem muita relevância para ela, pois está diretamente relacionado com suas experiências de dança com o *Heels*.

Sobre o salto de *heels* (objeto escolhido): “*e o salto porque eu vivo com esse salto no meu pé então, e então o heels é uma modalidade que eu entrei por acaso a partir disso tive muitas oportunidades também, que foi fora da universidade. Também com as questões da gente tá trabalhando com corpo aqui dentro, eu consegui evoluir bastante e é algo que eu criei uma intimidade muito grande apesar de não ter tido o objetivo inicial de ser do heels, mas eu meio que é me apaixonei por isso e agora eu tô assim*”.



Figura 1 – Objeto cênico escolhido e utilizado pela intérprete-criadora  
Fonte: da pesquisadora (2024)

A dança *Heels* está intimamente entrelaçada com as vivências da intérprete. Essa dança é de matriz urbana, e tem como principal característica uso do salto durante a prática, para representar o empoderamento feminino. Ela tem a presença da sensualidade nos movimentos, destacando a confiança e a postura de quem a pratica. A dança *Heels*, é uma ferramenta de autoconhecimento e autoestima.

Por meio dessa relação, o motivo da escolha do salto como um objeto cênico para a criação, foi devido a ele estar envolvido com as experiências e com o seu corpo, e por ser um objeto mais pessoal, acreditava que ele possibilitaria que ela fosse mais instigada por ele no processo. O salto alto, portanto, tem a capacidade de relacionar a interação do corpo com o espaço, possibilitando que o processo criativo seja instigado de maneira mais intensa e significativa. Quando se tem um envolvimento com o objeto cênico que carrega uma carga simbólica e conectada com o corpo, ela tende a experimentar algo mais conectado com suas emoções. Greiner (2005) pontua que as experiências são geradas por meio de uma contínua relação dos corpos e o mundo ao redor. E que nossas vivências não são isoladas, mas sim do resultado da troca constante com o mundo social e material.

As experiências são fruto de nossos corpos (aparato motor e perceptual, capacidades mentais, fluxo emocional, etc), de nossas interações com nosso ambiente através das ações de se mover,

manipular objetos, comer, e de nossas interações com outras pessoas dentro da nossa cultura (em termos sociais, políticos, econômicos e religiosos) e fora dela.” (Greiner, 2005, pág. 132)

Este processo de criação surge a partir do objeto cênico trabalhado e como ele afeta e instiga a bailarina para a construção de movimentos significativos e potentes na obra, que se relacionam com a dança *Heels* (objeto semiótico). Os laboratórios são fundamentados em improvisações, exploração do corpo e interpretações de movimentos em que a intérprete transformava a partir dos estímulos recebidos. Os estímulos que ali permeavam, necessariamente não partiam somente do objeto cênico, mas também dos signos que estavam presentes no ambiente, oferecendo diversos significados.

Ao longo das análises, aplico dois termos em específicos sobre objetos utilizados no processo de criação. Neste caso, o primeiro termo “objeto cênico”, é relacionado ao objeto salto de *Heels*: que instigou a intérprete nas provocações para a criação de movimentos, levando-a a construir outra perspectiva desse objeto, que está intimamente relacionado às suas vivências na dança. O segundo termo “objeto semiótico”, é referente à Dança *Heels*: a qual os conceitos semióticos e abordagem peirceana dos movimentos são direcionados, para compreender os significados da criação.

A seguir apresento movimentos potentes e significativos, observados durante os laboratórios de criação, aos quais foram visualmente analisados por uma perspectiva semiótica, baseados em conceitos da tricotomia de Peirce. A análise busca compreender como os movimentos se conectam no processo criativo, e com o estilo de dança vivenciado pela intérprete. Através dessa abordagem, a intérprete-criadora é desafiada a responder às provocações.

### **1º Laboratório**

O primeiro laboratório foi caracterizado pelos movimentos que a intérprete desenvolvia através dos signos e objetos cênicos presentes no ambiente. A proposta desse laboratório foi explorar como diferentes estímulos poderiam afetar sua percepção e influenciar na sua expressão corporal. A ambientação do laboratório 1 foi

planejada de maneira mais distinta em relação ao laboratório 2, com o objetivo de observar como o corpo seria impactado e estimulado em dois contextos diferentes.

No ambiente do laboratório 1, o cenário foi de minha escolha, com a luz acessa e uma música ao qual a intérprete nunca havia escutado e trabalhado em experimentações.

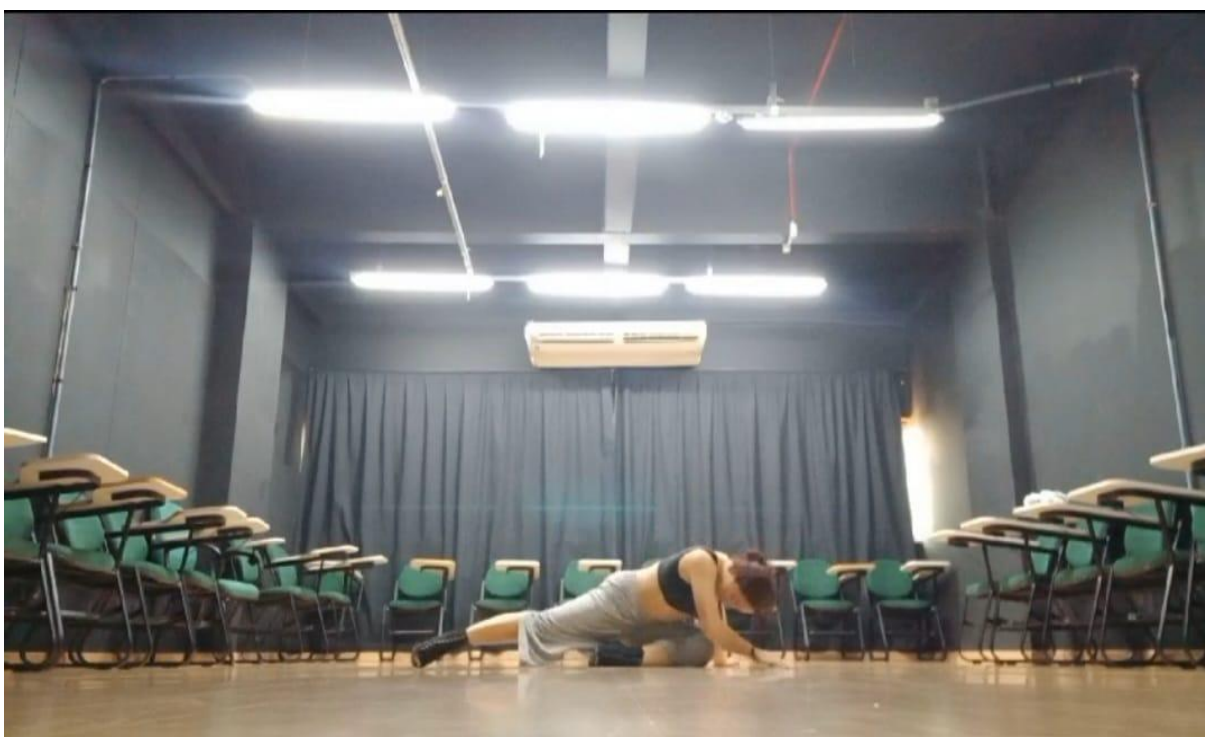


Figura 2 – Laboratório de experimentação com a intérprete  
Fonte: da pesquisadora (2024)

No início do processo, os movimentos da intérprete eram fortemente influenciados por sua experiência com o estilo de dança *Heels*, com o qual ela possuía uma grande familiaridade. Foi possível perceber a presença de movimentos típicos desse estilo, como o trabalho em meia ponta, que enfatiza o controle corporal e dos pés, além do uso expressivo do contato com o chão, domínio de pernas altas, movimentações precisas e ágeis, interações sutis com a roupa e uma movimentação de ombros e cintura no estilo *staccato*.

Em seguida, realizamos uma discussão detalhada com a intérprete ao qual refletimos sobre os movimentos mais impactantes e potentes, que se destacaram pela sua intensidade e significado. Os movimentos foram analisados sob uma perspectiva

semiótica, correlacionando-os com a tricotomia de Peirce, para compreender os significados que estavam sendo transmitidos.

A seguir, apresento esses movimentos destacados, com relação a interação entre o corpo, objeto cênico e ambiente:

Quadro 2 – Comentários e análises do 1º laboratório

1) Movimento e forma inicial do pé (meia ponta, arrastada)
<p>Comentário da intérprete: <i>“Quando a gente vê o objeto (cênico, o sapato). A gente provavelmente pensa como que o pé se encaixa nele né, e era por isso que eu acredito que no início eu tava imaginando como se eu tivesse andando numa corda bamba, só que ao mesmo tempo, eu não estava com meu pé chato, eu tava tentando manter numa forma de Salto. O formato do objeto (cênico) me leva também a questão de equilíbrio, porque eu acho que as coisas que as pessoas mais treinam quando a gente tá fazendo aula de heels é o equilíbrio, e isso acaba ligando o corpo todo, não só o meu pé.”</i></p>
<p>Análise: O movimento descrito pela bailarina evidencia a existência de um quali-signo em relação ao objeto semiótico, neste caso, a dança <i>Heels</i>. A bailarina descreve que o movimento tem o foco em uma postura específica do seu pé (no caso na forma do salto e não do “pé chato”) e a sensação de equilíbrio quando realiza o movimento. Essas qualidades são características perceptíveis e que trazem qualidades sensoriais da ação que se relacionam com o objeto semiótico. Mesmo sem o salto ela evoca a qualidade de caminhar com o salto. E essa qualidade do movimento o torna um quali-signo.</p>

Fonte: da pesquisadora (2024)

Como descreve Santaella (2012, pág. 98):

Se esse algo aparece como pura qualidade, esse algo é o primeiro. É claro que uma qualidade não pode aparecer e, portanto, não pode funcionar como um signo sem estar encarnada em algum objeto. Contudo, o quali-signo diz respeito tão só e apenas a pura qualidade.

A passagem de Santaella (2012) traz uma reflexão sobre o conceito de quali-signo, um signo que é definido pela pura qualidade que se apresenta de maneira sensorial e imediata. O movimento que encarna o quali-signo, no contexto do dança da intérprete, é aquele do pé da bailarina em si, o gesto da meia-ponta ou arrastado. A interação com o espaço, nos leva a entender que o objeto cênico não tende a ser apenas o elemento físico que ela manipula (Salto do *Heels*), mas também as condições e qualidades que esse movimento de equilíbrio e de postura corporal impõe na expressividade da intérprete.

Quadro 3 – Comentários e análises do 1º laboratório

2) Equilíbrio - presente na execução
Comentário da Intérprete: <i>Eu vejo como índice, porque uma das bases que a gente tem que esclarecer no Heels (objeto semiótico), é que a pessoa tem que ter equilíbrio e aí isso afeta várias partes do corpo, tem que funcionar isso, tem que funcionar aquilo, tem que se encaixar dessa forma o quadril. Então eu acredito que seja um índice porque não é visível, não é óbvio.</i>
Análise: Neste caso, o equilíbrio tende a ser um índice por estar diretamente relacionado ao controle do corpo presente na dança do <i>Heels</i> (objeto semiótico), envolvendo as partes do corpo. O equilíbrio indica que o corpo está ajustado adequadamente para executar os movimentos, um reflexo de como a bailarina se organiza para manter a postura e alinhamentos, principalmente no <i>Heels</i> , onde é extremamente necessário.

Fonte: da pesquisadora (2024)

Santaella (2012) ressalta que o índice vem ser um signo que está indicando outra coisa ao qual ele está de certa forma ligado ao objeto semiótico, e que é existente uma conexão de fato entre ambos. Essa relação é uma ligação real, em que o signo não representa algo de forma simbólica, mas está vinculado a uma característica ou condição concreta do objeto que ele indica. Essa ideia é fundamental porque ajuda a entender como os signos, tanto no processo criativo como na dança, por exemplo, não se limitam a serem representações, mas atuam como sinais que estão intimamente conectados com o corpo e a experiência.

Quadro 4 – Comentários e análises do 1º laboratório

3) Quadril e Escápula em Torção
Comentário da Intérprete: <i>Mas eu também fiz movimentos jogando o quadril pro lado, a gente também usa no Heels (objeto semiótico), mas em relação a essa postura, eu acredito que seja um índice, porque querendo ou não, ele ajuda, influencia.</i>
Análise: Ambos os movimentos, se relacionam como indícios da dança que a intérprete utiliza. Além do mais, ambos indiciam uma postura equilibrada do corpo, seja pra manter o domínio ou expressar a postura que é facilitada com o uso do salto, exigido no <i>Heels</i> . No caso, a dança é o objeto analisado (semiótico) e os movimentos dos quadris e escápulas utilizados são típicos desta dança, fazendo com que estes movimentos sempre indiquem (seja índices) da ocorrência desta dança ( <i>Heels</i> ).

Fonte: da pesquisadora (2024)

Quadro 5 – Comentários e análises do 1º laboratório

4) Movimento Posição <i>Bevel</i> do <i>Heels</i>
Comentário da Intérprete: <i>“Em relação a ícone também tem uma posição do Heels (objeto semiótico), que se chama bevel. Ela é quase equivalente a primeira do balé, nessa questão teve 1 hora que eu meio que fui me ajeitar porque em quase todas as coreografias a gente se ajeita, e eu tenho essa mania que até o meu namorado comentou de fazer esse giro com o ombro e eu acabo me ajeitando de forma automática, e a partir dessa movimentação a gente encaixa o quadril e jogo a escápula para trás, essa eu acredito que tenha sido uma parte icônica.”</i>
Análise: Sendo assim, a postura <i>bevel</i> é evidentemente um movimento marcante e icônico da dança do <i>Heels</i> , é um movimento específico, e reconhecível, associado ao <i>Heels</i> .

Fonte: da pesquisadora (2024)

Peirce (2010) destaca “um signo que se refere ao objeto que denota apenas em virtudes de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui quer um tal Objeto realmente exista ou não”. Ícone é um tipo de signo que faz referência ao seu objeto, não por ser uma conexão direta e casual, mas sim devido às semelhanças entre o signo e o objeto.

#### 4.2.1 2º laboratório

No segundo laboratório, uma nova experiência foi proposta, focada na interpretação e exploração de movimentos que se conectavam com os trabalhos anteriores. Foi trabalhado novos meios de explorar e interpretar movimentos relacionados aos anteriores. O ambiente utilizado surgiu da curiosidade de trabalhar com uma penumbra de luz que filtrava através da abertura da cortina e refletia em direção ao objeto cênico (salto *de Heels*), deixando a sala mais escura, o que deixou um contraste instigador. Com isto, este ambiente proporcionou uma atmosfera que favoreceu uma imersão mais profunda no processo criativo. A música, escolhida pela intérprete, foi uma trilha à qual já tinha uma intimidade, e que já havia utilizado em processos relacionados a dança *Heels*.

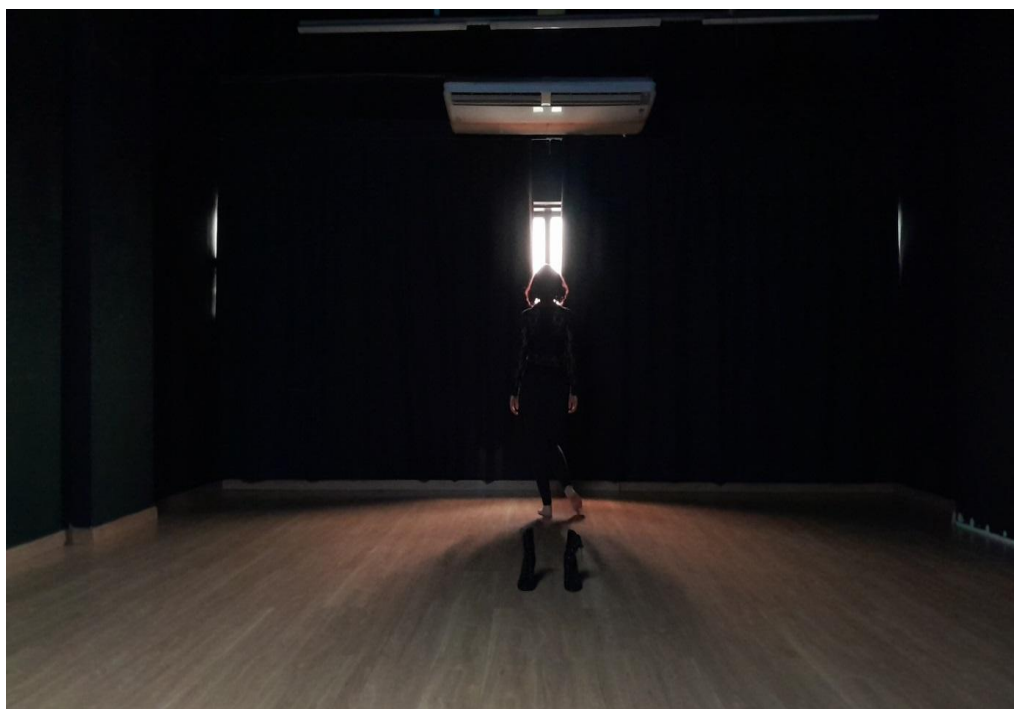


Figura 3 – 2º Laboratório de experimentação com a intérprete  
Fonte: pesquisadora (2024)

Neste processo, a intérprete foi orientada a não utilizar o salto com o intuito de explorar novas maneiras de se relacionar com este objeto cênico. Foram observados movimentos direcionados no contato ao corpo, incluindo gestos como o recolhimento do corpo, toques ao longo do mesmo, cintura e ombros com movimentos *staccato*, além de jogadas de cabelos. A seguir apresento os movimentos significativos e análises semióticas observadas no segundo laboratório:

Quadro 6 – Comentários e análises do 2º laboratório

1) Movimento Mão pelo Corpo
Comentário da Intérprete: <i>“Dessa vez, também eu acredito que eu não tenha feito na primeira experiência, que foi passar a mão pelo meu corpo, como questão de afinidade, eu já fiz experiências de coreografias que a gente que faz dança bastante tempo, não tem mais essa questão de se tocar, mas já tiveram algumas alunas em turmas que elas não conseguiam tocar no próprio corpo. Sabe, eu acredito que isso seja o índice, porque é uma das coisas que são trabalhadas, essa confiança, eu posso me tocar, eu não vou ser apedrejada por isso.”</i>
Análise: O gesto de tocar pelo corpo é visto com um índice ao qual trabalha a confiança que ela tem no corpo, ou seja, em si, e capacidades, e que é construída ao longo da prática da dança do <i>Heels</i> .

Fonte: da pesquisadora (2024)

Quadro 7 – Comentários e análises do 2º laboratório

2) Movimento do Arrastar dos Pés
Comentário da Intérprete: <i>É justamente por causa dessa andada técnica que a gente tem, que a gente chama de <i>lamber o chão</i>, porque a pontinha vai arrastando e acaba que se torna parte de muitas coreografias, porque é aquele detalhe que deixa tudo mais bonito, mas isso vem muito do andar técnico. A gente aprende, tem a técnica e a partir disso a gente consegue aprimorar muita coisa, inclusive os movimentos que a gente mesmo cria. Em relação ao andar é algo de lei, é algo que tem que ser</i>

*executado. No andar esse arrastado é de lei, um legi signo”*

Análise: Neste caso, o arrastado do pé acaba se tornado um legi-signo, devido a se relacionar com a dança *Heels* e o salto, pois, este movimento é evidenciado constantemente na modalidade, sendo uma lei da dança ao qual é praticada.

Fonte: da pesquisadora (2024)

Correlacionado com Santaella (2012) em que enfatiza que legi-signo é um signo associado às normas, convenções e leis que estruturam como os outros signos devem ser utilizados dentro de um sistema de significação.

A partir destes movimentos citados acima, no decorrer dos outros laboratórios a intérprete utilizou dos movimentos experimentados nos laboratórios anteriores para estruturar uma sequência coreográfica. Ela expressou como a base anterior - movimentos trabalhados - tornou a base mais fluida e significativa para ela. A utilização dos movimentos específicos foi intencional, com um significado atribuído em cada passo, ao contrário de uma construção aleatória. Ela mencionou que muitos movimentos tinham justificativas claras, o que reforçou a importância da sua reflexão da semiótica na construção da Dança.

#### Quadro 8 – Comentários e análises do 2º laboratório

*Comentário da Intérprete: “Quando você falou sobre a proposta inicial resumidona do teu TCC, em como a semiótica pode auxiliar na criação artística, eu já criei coreografia de Heels, só que foi muito mais fácil de eu conseguir fazer tendo base nos meus movimentos anteriores de laboratório, e tanto é que foi algo prático para nós duas, do que eu pegar a coisa do zero sem nenhuma inspiração. Eu fiquei bem surpresa, porque foi uma sequência que por ter uma base anterior eu tive bastante facilidade de montar, só que a maior parte dos passos tirando aqueles que eram de ligação e tudo, mais eles tinham muito significado, porque não era de qualquer jeito.”*

Fonte: da pesquisadora (2024)

Ela percebe como o movimento foi potencializado pela análise semiótica, por que cada gesto não é apenas um movimento técnico, mas se torna mais significativo

e tem um propósito. Desse modo, cada gesto obtém e se torna uma dimensão simbólica, e que são mais do que movimentações automáticas ou até mesmo mecânicas, mas sim, de uma forma na qual a expressão pode comunicar. A interpretação semiótica desses movimentos permitiu explorar de maneira mais profunda a interação entre o corpo da intérprete, o objeto cênico e o estilo de dança.

### **4.3 O impacto do Ambiente, Signos, Música e Elementos Cênicos no Laboratório**

Como mencionado acima, o ambiente de ambos os laboratórios foi direcionado a uma construção diferente, isto foi algo proposital para observar em qual a intérprete se sentiria mais instigada para criar. Além do mais, um dos laboratórios foi focado em como o figurino, cenário e música, colaborariam para a criação.

Sendo assim, de acordo com as respostas da intérprete, o segundo ambiente (figura 3) foi o que mais lhe proporcionou meios para se sentir inspirada e instigada para criar. Nesse espaço ela encontrou estímulos que foram necessários para se conectar profundamente com o processo de criação, manifestando sua sensibilidade nos elementos que contribuíram para despertar a sua criatividade e percepção. Em contradição com o 1º laboratório que não proporcionou os mesmos níveis de conexão para intérprete.

A sensibilidade é uma porta de entrada das sensações. Representa uma abertura constante ao mundo e nos liga de modo imediato ao acontecer em torno de nós... Todas as formas de vida têm que estar “abertas” ao seu meio ambiente a fim de sobreviverem, têm que poder receber e reconhecer estímulos e reagir adequadamente para que processem as funções vitais do metabolismo, numa troca de energia. (Ostrower, 2014, pág.12)

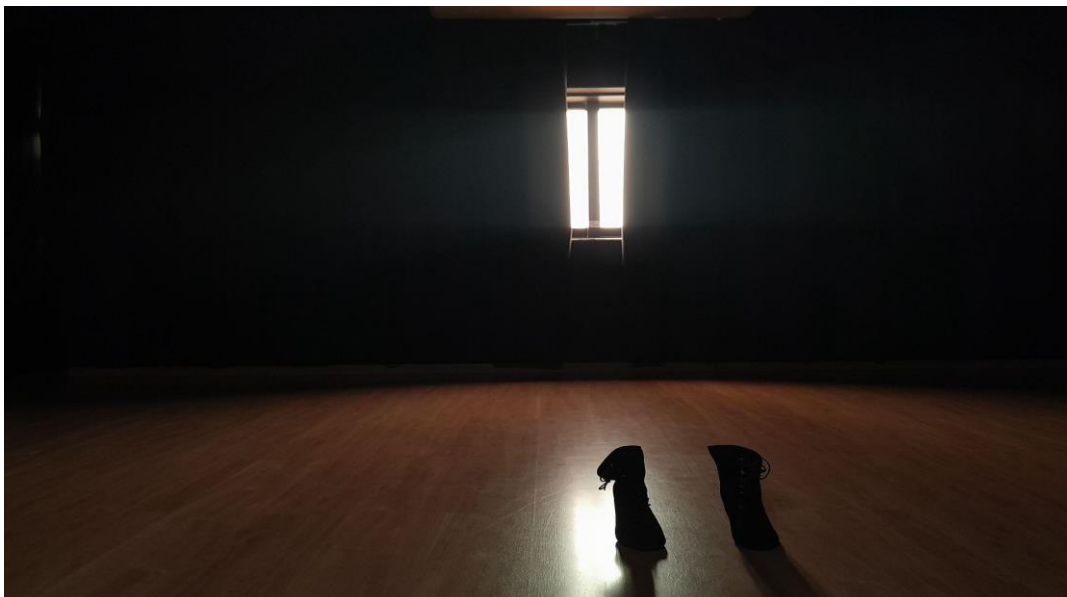


Figura 4 – O ambiente instigador para o processo de criação da intérprete  
Fonte: pesquisadora (2024)

O cenário escuro, a penumbra de luz e a cortina preta, foram escolhidos por criar um ar de mistério e poder. A intérprete queria apresentar a dança do *Heels* de uma forma mais enigmática, que pudesse não ser associada imediatamente a sensualidade, mas a aproximando a uma postura de empoderamento. Fiz-lhe os seguintes questionamentos:

#### 4.3.1 Sobre o ambiente no laboratório

##### Quadro 9 – Comentários da intérprete sobre elementos no ambiente

Sobre essa estética, esses signos: do escuro, do feixe de luz, da cortina preta. Por que você achou válido trazer isso para sua criação? por que contribuiu?

*“Acredito que esse cenário ele traga um ar de mistério e meio que de poder sabe, pra quando uma pessoa estiver assistindo aparecer muito dá silhueta e se tornar algo interessante e curioso, nessa questão do mistério, porque o heels é uma modalidade curiosa que está sendo descoberta agora e eu acredito que isso faça muito sentido. Em relação a música e a coreografia, eu acredito que se encaixe bem até melhor do que as luzes vermelhas, quando tu disse a ideia das luzes vermelhas, acho que não combine tanto com a questão dessa construção, porque eu tô tendo*

*uma relação direta com o meu objeto que é o Salto e não tá indo tanto para uma pegada sensual, e sim uma pegada misteriosa como se eu tivesse descobrindo o meu objeto, desvendando o objeto.”*

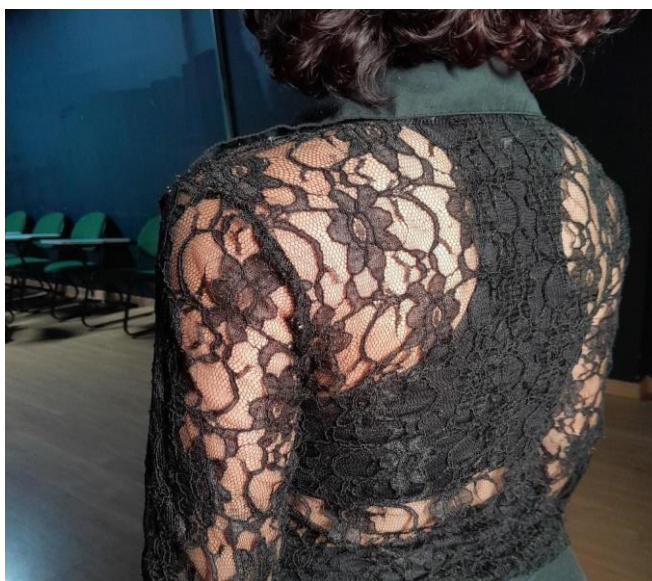
Fonte: da pesquisadora (2024)

A intérprete nesta questão queria enfatizar que a modalidade ao qual foi trabalhada, necessariamente não se resumisse a questão da sensualidade, mesmo que fosse uma característica da dança, ela afirma que existem outras vertentes que podem ser exploradas. A sala escura possibilitou uma ressignificação da modalidade, tornando a sequência mais profunda, e a instigou a trabalhar um ar de mistério da sua corporeidade.

Os outros elementos semióticos como a cortina preta e a penumbra de luz, também desempenharam um papel fundamental na criação. A penumbra de luz vai criando uma silhueta, que se torna um signo visual forte, evocando uma sensação a intérprete e a quem assiste. Já a cortina preta reforça uma ideia de mistério, o que proporciona um ambiente ao qual se explora a relação com o objeto cênico, de uma forma mais intimista. Esses signos se alinham com a proposta da intérprete de se distanciar de uma abordagem sensual e se aproximar de algo mais enigmático.

#### 4.3.2 Sobre o Figurino

Figura 5 – Figurino utilizado no laboratório



Fonte: da pesquisadora (2024)

Quadro 10 – Sobre o figurino no laboratório

Esse signo que é o figurino ele te trouxe uma outra sensação?
<p><i>“Sim, até assistindo eu confirmei, mais isso que a gente quando está aprendendo a criar performances ou coreografias em gerais, à gente começa a entender que não é só criar coreografias, a gente tem que ver cenário, ver figurino, iluminação. E o figurino é uma das coisas que potencializa muito essa apresentação, e eu imagino que qualquer pessoa que vai se apresentar quer ter um figurino, porque o figurino traz essa confiança para o artista, de saber que o artista está ali produzido, combinando com o conceito da apresentação, dele não está destoando e o figurino querendo ou não ele diz muita coisa sobre a apresentação.”</i></p> <p>Sobre a renda presente no figurino: <i>“Eu Acredito que seja algo tanto delicado quanto elegante, e traz um pouco de sensualidade que não tá tão forte, mas está presente.”</i></p>

Fonte: da pesquisadora (2024)

Neste caso, o figurino foi fundamental para potencializar a sequência, através dele, a intérprete possibilitou transmitir um ar mais confiante. Ele não foi apenas algo decorativo, ele se tornou algo simbólico que completou a narrativa visual ao qual a intérprete queria comunicar. O figurino e seu significado se alinhavam com o contexto e intenção da obra, ao qual não se tratava apenas de uma dança sensual, mas de algo mais profundo e misterioso.

O uso do figurino proporciona uma camada de significados e elementos que ajudaram a construir a atmosfera desejada para a obra. Por meio da integração desses elementos, o figurino permitiu que a dança se comunicasse de forma mais significativa.

#### 4.3.3 Música do laboratório

Quadro 11 – Comentários sobre a música na criação

E tudo isto com relação à música?
<p><i>“Eu tava falando que quando eu tava procurando uma música, eu tava achando música, só que eu também não queria trazer tanto pelo lado da sensualidade e eu</i></p>

*acredito que essa música tenha um sentimento, algo sentimental até pelas vozes, quando eu ouço a música, estou nesse cenário, com esse figurino, eu sinto um poder de artista que eu consigo transmitir, o que eu quero ali, por que a gente visualizando como a gente montaria isso em relação ao objeto, ao figurino, ao cenário e a música, nada dessas questões foi por acaso. Tendo consciência de todos esses aspectos e signos, a gente se sente confiante.*

Fonte: da pesquisadora (2024)

Partindo disto, a música do segundo laboratório foi a qual ela enfatiza que “as sensações afloraram demais”, justamente por ser uma música que tinha mais familiaridade, e esta familiaridade permitiu que ela se conectasse expressivamente com a obra, o que facilitou a criação de novas significações. Além do mais, a intérprete acredita que por ter experiências passadas com música, ela foi capaz de interpretar os sons de uma forma mais sensível. Quando ela escutava a música, sentia que tudo se encaixava de uma forma coerente e harmônica. E com os outros aspectos de cenário, figurino e demais, construiu-se uma confiança para expressar a obra.

A intérprete identifica vários signos que foram essenciais para a abordagem da obra, considerando a música, o ambiente, a postura e emoção como elementos centrais que moldaram a sua experiência criativa. A música evocou emoções específicas e que foi ampliada pela interação, a postura adotada pela intérprete também foi influenciada por esses outros signos e a emoção, que ela enfatiza durante o processo, uniu os elementos e permitiu uma a obra mais profunda.

Diante disso, a intérprete percebeu mudanças significativas na obra por meio do corpo afetado pelas sensações e experiências provocadas pelo ambiente e música, permitindo que os movimentos com mais significados fossem mais explorados. Para Greiner (2005), certas informações são escolhidas e organizadas para formar um corpo, enfatizando que o corpo não é apenas um recipiente, mas sim o que se configura durante esse processo de co-evolução, que envolve trocas constantes com o ambiente. Neste sentido, o corpo deve ser visto como uma estrutura ativa, que se ajusta e se modifica em respostas às interações com o meio.

#### 4.4 Da potencialidade do Objeto Cênico no processo

Quando a intérprete foi questionada sobre o objeto cênico (salto), a participante observou uma transformação significativa com sua percepção sobre o objeto. Inicialmente o objeto era apenas visto como um instrumento para os movimentos, no decorrer do processo, por meio das descobertas com os movimentos potentes e semióticos, o salto começa a carregar significados mais profundos devido a essa análise semiótica realizada nos laboratórios, o que revelou novas possibilidades na dança.

Quadro 12 – Sobre o objeto no processo

Sobre o seu objeto cênico, no decorrer do processo ele teve mudança? Se potencializa? Você ressignifica esse objeto?
Comentário da Intérprete: <i>“Em comparação do início dos laboratórios pra como agora, o objeto meio que se potencializou para mim, eu vi novas possibilidades, uma nova forma de aprofundar a modalidade. Nunca tinha feito essa análise semiótica em cima de algo que eu uso a bastante tempo, então agora eu fico pensando: “nossa como foi que eu não percebi isso, tá tão interligado”, então é essa análise semiótica mesmo que são coisas que a gente não percebe, mas que tá ali. O salto tem um significado pra mim, mas agora eu percebi a forma como ele tem esse significado e aí se potencializou a partir da minha percepção com a análise semiótica.”</i>

Fonte: da pesquisadora (2024)

Sendo assim, a semiótica ajudou a criar novas perspectivas sobre o objeto cênico. Através dessa análise, a intérprete foi capaz de explorar camadas mais profundas da sua relação com o objeto cênico e do próprio significado da sua dança *Heels* (objeto semiótico). O impacto desse processo no desenvolvimento criativo foi imediato, uma vez que o salto (objeto cênico) passa a ser encarado não apenas como algo decorativo e técnico, mas como um símbolo significativo dentro da sua obra, assim ressignificando.

Sales pontua (2011) pontua que durante o processo de criação, o objeto artístico se liberta da realidade externa, ao qual é absorvida e é transformada pela

habilidade do artista. O artista torna das suas experiências e da realidade, novas ressignificações e um novo sentido para o objeto artístico.

#### **4.5 Análises Tricotômicas da criação**

A partir das gravações realizadas nos laboratórios, foi produzido um vídeo-dança que documenta a interação da intérprete com movimentos, signos e elementos presentes no ambiente, que desempenharam um papel crucial no processo (conforme mencionado acima). Com esse material, foi possível realizar uma análise semiótica do vídeo, utilizando a tricotomia de Peirce. Cada uma das categorias oferece uma leitura mais profunda de como a intérprete relacionou-se com os signos e como esses elementos se conectam na construção do significado da dança.

A seguir apresento descritivamente uma análise da Tricotomia de Peirce, aplicado ao vídeo da obra, considerando o processo criativo da intérprete por meio dessa abordagem. Deste modo, foi possível entender como a semiótica permite decifrar as camadas profundas de uma obra artística.

**Representamen:** o vídeo da dança

**Objeto semiótico:** Dança Heels

Link do vídeo:

[https://drive.google.com/file/d/1PxFKGgU7tJ3v7hplkX7F2q4Pud\\_acv4f/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1PxFKGgU7tJ3v7hplkX7F2q4Pud_acv4f/view?usp=sharing)

Qr code do vídeo:

Figura 6 – QR code do vídeo



Fonte: da pesquisadora (2024)

### TRICOTOMIA PEIRCEANA DA CRIAÇÃO - ANÁLISE DO VÍDEO

Quadro 13 – Tricotomia da criação

<b>1° TRICOTOMIA – SIGNO COM RELAÇÃO AO REPRESENTAMEN</b>
Quali-signo: cores, o cenário, a forma de sapato, a postura do corpo.
Sin-signo: a dança, o movimento, uma pessoa, bailarina.
Legi-signo: pé arrastado, a bailarina está dançando Heels, posição bevel.
<b>2° TRICOTOMIA – SIGNO COM RELAÇÃO AO OBJETO</b>
Ícone: meia ponta, andar, bevel, calçar o Salto, movimentação do quadril.
Índice: meia ponta, formato do pé, jogada de cabelo, barulho do salto.
Símbolo: o andar (já que o Heels tem muita influência de desfile de modas.)
<b>3ª TRICOTOMIA – SIGNO COM RELAÇÃO AO INTERPRETANTE</b>
Rema: uma garota parada, ela tá de Salto com uma roupa preta, com um sapato preto, tá meio escuro.

Discente: é uma bailarina, se movimentando, dançando Heels com Salto. Tem movimentos sinuosos e outros acentuados, desenha muito a linha no corpo, movimenta muito a cabeça.

Argumento: O vídeo apresenta a modalidade chamada heels que acompanha a bailarina há bastante tempo. É uma modalidade ao qual está associada muitas vezes a objetificação, ao qual a bailarina não dá ênfase nessa característica na obra. A bailarina busca mostrar que é uma modalidade válida quanto às outras formas de dançar. Sua ênfase é colocada na valorização da modalidade e na expressão pessoal da bailarina.

Fonte: da pesquisadora (2024)

## 5 REFLEXÕES SOBRE INFLUÊNCIA DA SEMIÓTICA NO PROCESSO CRIATIVO

Ao ser questionada no final do processo criativo sobre a contribuição da Semiótica Peirceana no seu processo, conforme relatado por ela em diversas partes da entrevista, a intérprete destacou que esse método permitiu que ela aprofunda-se significativamente o conteúdo da obra. Ela observou que ao considerar a semioses que estavam presentes no processo, foi possível construir a estrutura da sequência de uma forma mais refinada. A seguir apresento em destaques as respostas obtidas sobre a contribuição da Semiótica no processo da intérprete:

Quadro 14 – Contribuição da semiótica

1. De que forma você considera que a semiótica peirceana contribui com seu processo?

Comentário da Intérprete: *“Pela análise semiótica eu acredito que eu tenha conseguido aprofundar bem mais o conteúdo do que eu tava querendo abordar, e aí a partir disso, eu com várias semioses que tava fazendo, foi-se criando a estrutura coreográfica e essa questão de análise das cores e formas ela foi muito importante para a gente entender como isso poderia afetar tanto o artista quanto quem está vendo de fora. Tenho certeza que em qualquer processo coreográfico a semiose vai estar ali, a semiótica está sempre presente com a gente, o que a gente tá analisando*

*o fenômeno que ocorre mesmo, só que só que é algo que a gente não percebe, mas quando fica mais claro a gente consegue destrinchar melhor a nossa obra.”*

Fonte: da pesquisadora (2024)

A intérprete destaca que a semiótica foi fundamental para aprofundar o conteúdo da obra. A análise das cores, formas corporais e elementos visuais, proporcionou uma compreensão de como esses aspectos afetam tanto ela quanto o público, podendo assim, estruturar a obra de uma forma que não fosse apenas uma sequência de movimentos, mas que tivesse um sentido para cada escolha no processo criativo.

Greiner (2005) destaca que o ato de dançar pode ser entendido como um processo de experimentar e criar relações em que o corpo se coloca em contato com situações e signos, estabelecendo vínculos que ao serem explorados, geram novas formas de movimento e compreensão, ampliando novas possibilidades na criação.

#### Quadro 15 – Linguagem da semiótica no processo

2. Você partiu alguns momentos da linguagem semiótica para criar?

*Comentário da Intérprete: Sim, a partir de várias semioses. Utilizando o meu objeto (salto), eu consegui criar novas sequências, novas movimentações associando ao meu objeto, como foi o exemplo do pé, o exemplo do andar, da postura. Eu estava sempre preocupada pensando em como aquele objeto (cênico) afetaria para criar novas movimentações.*

Fonte: da pesquisadora (2024)

A semiose foi presente durante todo o processo criativo e foi essencial, o uso do objeto cênico (salto) foi central, visto como o ponto de partida para a criação dos movimentos e sequências. A intérprete no processo refletiu em como o objeto cênico afetaria e influenciaria os movimentos que estavam sendo descobertos nos laboratórios. A atenção para cada significado dentro da obra permitiu-lhe novos caminhos de explorar expressões e gestos, deixando uma construção mais conceituosa. Pode-se revelar o quanto o objeto cênico reverbera para construção de outros signos, dependendo também de outros quali ou sin-signos para se construir.

Quadro 16 – Esclarecimento da criação por meio da semiótica

3. Ela foi esclarecedora para você?

Comentário da Intérprete: *“Esclareceu, eu nunca tinha feito uma criação coreográfica levando em consideração essa análise semiótica, e aí foi algo de destrinchar o processo coreográfico, querendo ou não auxilia, é uma base teórica que auxilia a gente para a criação em si, porque a partir disso a gente começa a pensar na movimentação para não ser de qualquer forma, porque ela tem que fazer um sentido em relação ao objeto, a gente pensa nas cores, no ambiente, na música, então tudo começou a estar interligado, nada dessas escolhas foi por acaso.”.*

Fonte: da pesquisadora (2024)

A análise semiótica durante o processo e experimentações que foram realizadas, possibilitou que a intérprete estruturasse melhor a sua criação e desse significado aos elementos escolhidos. Essa percepção por meio da semiótica impactou positivamente em sua obra, proporcionando a encontrar um caminho ao qual não agisse de forma aleatória em sua criação, mas podendo tomar decisões fundamentadas e conscientes para criar, reforçando a semiótica como guia teórico essencial na obra.

Sales (2011) ressalta que o gesto criativo deve ser visto como um processo contínuo de significação. Esse processo não se limita apenas a um momento fixo, mas se estende ao longo do tempo sempre em evolução, refletindo e reinterpretando os objetos e as ideias que nos interessam.

Quadro 17 – Sobre as três idades peircenas no processo

4. As distinções das três idades foram interessantes para o processo?

Comentário da Intérprete: *“Foram, foi muito interessante. Porque um levantar de uma mão á uma ponta no pé já quer dizer alguma coisa. Isso pode auxiliar até em outras matérias. Na matéria de processos coreográficos a gente está fazendo criação, e uma colega minha ela tava representando um conteúdo e aí ela fez uma ponta no pé, só que não fazia muito sentindo ela ter uma ponta no pé naquele momento, naquela proposta, e aí a professora até comentou pra ver se aquilo ia fazer sentido”.*

Fonte: da pesquisadora (2024)

A criação artística é fluida e aberta, onde o significado e a interpretação de movimentos e elementos se transformam ao logo do tempo. Assim, por meio da tricotomia peirceana e a interação com os signos, objetos e interpretantes, se oferece uma organização de como a criação é um processo de transformação contínua, em que o significado se constrói e reconstrói, por meio das relações que se estabelecem constantemente no processo criativo.

Não há signos isolados. Um sistema de representação só pode ser compreendido em seu contexto de processo triádico e interpretação (objeto/signo/interpretante). [...] Por se tratar de uma teoria do movimento, a semiótica peirceana parecia, portanto, adequada para discutir a criação como processo. (Salles, 2011, pág.163)

Assim, o uso da semiótica também evidencia contribuição para processos ao qual ela experimenta em processos acadêmicos da faculdade, auxiliando na compreensão de uma nova perspectiva para análise de novas obras.

Quadro 18 – Sobre a semiótica em trabalhos futuros

5. Você já havia utilizado da semiótica peirceana para alguma criação? Pretende utilizar em trabalhos futuros?
Comentário da Intérprete: <i>“Com certeza, porque eu entendi durante esses processos que a análise semiótica auxilia justamente para nossa criação, para tirar a gente do óbvio, pra ter um fundamento maior dos nossos processos, porque a gente como artista em formação, a gente não pode fazer as coisas de qualquer jeito então isso auxilia e tudo o que auxilia deixa as coisas mais fáceis e é bom usar.”</i>

Fonte: da pesquisadora (2024)

Partindo disto, a semiótica no processo acaba se tornado essencial durante seu processo, possibilitando ter uma criação mais aprimorada, e tornando-a mais clara e acessível, podendo compreender construções de bases mais sólidas para sua formação artística. A semiótica proporciona a intérprete uma perspectiva criticamente de suas escolhas com relação as suas construções criativas, para desenvolver trabalhos mais significativos para a sua dança.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa trouxe como proposta compreender como a semiótica de Charles Sanders Peirce contribuiria para o processo de criação de um intérprete-criador em dança, por meio de laboratórios e experimentações que foram realizados durante o percurso do estudo com uma intérprete-criadora ao qual obtinha um conhecimento sobre a semiótica peirceana.

A semiótica peirceana foi aplicada de forma consistente ao longo do processo criativo, como evidenciado nos resultados e a análise da tricotomia de Peirce, ajudou a estruturar profundamente a criação, influenciando as escolhas dos movimentos, o uso do objeto cênico e a integração com os elementos cênicos e semióticos. As reflexões sobre a semiótica mostraram como os signos presentes nos movimentos foram fundamentados para comunicar significados mais construídos e compreendidos, o que refletiu diretamente no processo de criação da intérprete-criadora.

A aplicação da semiótica de forma prática e teórica integrou o processo de criação, o que ajudou a estruturar o conteúdo da obra e a orientar a escolha dos movimentos, figurino, música e iluminação. A prática de analisar os signos ao longo do processo permitiu que as escolhas artísticas fossem mais fundamentadas, com uma compreensão teórica dos elementos.

A relação entre os signos, o corpo da intérprete e os elementos cênicos foi clara, principalmente com destaque para a forma de como a intérprete ressignificou e se apropriou do objeto cênico (salto). A semiótica ajudou a construir uma ligação entre o objeto cênico, os movimentos, signos e a interpretação da intérprete, proporcionando uma criação mais consciente do que estava sendo expresso.

Com base em tudo que esta pesquisa apresentou, conclui-se que a semiótica peirceana desempenhou um papel fundamental no processo de criação. A intérprete-criadora demonstrou uma capacidade crescente na pesquisa, ao perceber e aplicar os signos em sua prática, tanto em relação ao seu objeto cênico e semiótico, como os elementos semióticos e simbólicos da sua dança. O processo caracterizou uma troca constante de estímulos, ao qual resultou em uma construção de movimentos significativos que impactaram e instigaram na criação artística.

## REFERÊNCIAS

- BOGDAN, R. & BIKLEN, S. **Investigação Qualitativa em educação**. Porto: Porto Editor.
- CHIZZOTTI, Antônio. **Pesquisa em ciências humanas e sociais**. 5ª. Ed. - São Paulo: Cortez, 2001. - (Biblioteca da educação. Série 1. Escola; v.16.
- ROCHA, D.; DEUSDARÁ, B. **Análise de Conteúdo e Análise do Discurso: aproximações e afastamentos na (re)construção de uma trajetória**. Alea, Rio de Janeiro v. 7, n. 2, p. 305-322, dez. 2005.
- ECO, Umberto. **Obra Aberta**. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- ECO, Umberto. **Tratado geral de semiótica** 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- GIL, Antônio C. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. 6 ed. São Paulo: Atlas, 2008.
- GIL, Antônio C. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. 5 ed. São Paulo: Atlas, 2006.
- GARCIA, A.; HASS, A.N. **Ritmo e dança**. 2. Ed. Canoas: Ulbra, 2006.
- GREINER, Christine. **Pistas para estudos indisciplinados**. - São Paulo: Annablume, 2005.
- KATZ, Helena. **A dança, Pensamento do Corpo**. São Paulo, 2003.
- KATZ, Helena. **A Natureza Cultural do Corpo**, vol. III nº 2. In Revista Fronteiras, 2001.
- KATZ, Helena. **Vistos de Entrada e Controle de Passaportes da Dança Brasileira in Tudo é Brasil**, Lauro Cavalcanti (org.), Rio de Janeiro, 2004.
- MANZINI, E.J. **Entrevista: definição e classificação**. Marília UNESP, 2004.
- MILLER, Jussara. **Qual é o corpo que dança? A dança e educação somática para adultos e criança**. (“Qual é o corpo que dança? Dança e educação somática para adultos e...” – São Paulo: Summus, 2012.
- MINAYO, M. C. S. (org.) **Pesquisa Social: teoria, método e criatividade**. 18. Ed. Petrópolis: Vozes, 2001.
- NÖTH, W. **A semiótica no século XX**. São Paulo: Anablume, 1996.
- OLIVEIRA SIQUEIRA, Denise da Costa; DE SIQUEIRA, Euler David. **O corpo que dança: percepção, consciência e comunicação**. Logos, [S. l.], v. 11, n. 1, p. 61–75,

2015

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. 2. Ed. – Rio de Janeiro: Campus, 1999.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 30. Ed. – Petrópolis, Vozes, 2014.

PEIRCE, C. **Semiótica**. 3ª edição, São Paulo: Perspectiva S.A, 2005, trad. José Teixeira Coelho Neto.

PEIRCE, C. **Semiótica**, São Paulo: Perspectiva S.A, 2010, trad.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. 5ª edição – São Paulo: intermeios, 2011.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: brasiliense, 1983.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: brasiliense, 2012.

SANATELLA, Lúcia, NÖTH, Winfirend (1999). **Semiótica**. Série bibliografia comentada. São Paulo: Experimento.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**, organizado por Charles Bally, Albert Sechehaye; com a colaboração de Albert Riedlinger; prefácio da edição brasileira Isaac Nicolau Salum; tradução de Antônio chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. -- 27. Bd. -- São Paulo: Cultrix, 2006

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do Trabalho Científico**. São Paulo: Cortez, 2004.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do Trabalho Científico**. 23 ed. São Paulo: Cortez, 2007.

SOARES, N. M. M; ALMEIDA, S.V (orgs). **Percursos semióticos e discursivos em gêneros textuais contemporâneos**. Rio de Janeiro: Letra Capital 2020.

TADRA, Débora; Viol, Rosimara; Maçaneiro, Scheila Mara. **Linguagem da dança**. Curitiba, PR. IBPREX, 2009.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da pesquisa-ação**. 18ª. Ed. - São Paulo: Cortez, 2011.

VIANNA, Klauss. **A dança** - São Paulo: Siciliano, 1990.

# **ANEXO A**

## ANEXO A - TCLE

### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO



#### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE

O (a) Sr.(a) está sendo convidado(a) a participar deste estudo intitulado, **“Corpo semiótico: A Semiótica Peirceana como técnica colaborativa para o intérprete- criador em Dança”** porque tem o perfil e preenche os critérios para, na condição de sujeito, possa participar desta pesquisa. Esclarecemos que sujeito da pesquisa é a expressão dada a todo ser humano que, de livre e espontânea vontade e após ser devidamente esclarecido, concorda em participar de investigações científicas fornecendo informações.

Os sujeitos serão entrevistados e informados através de contatos pessoais pelo próprio pesquisador das datas e horários, assim como dos locais com comodidade e segurança e de comum acordo com o entrevistado para a coleta das informações.

O (a) Sr. (a) será submetido (a) a uma entrevista com o objetivo de fornecer informações para o melhor entendimento do assunto em questão, e terá toda autonomia para participar ou não na pesquisa, também, terá liberdade integral para se retirar do estudo a qualquer momento, sem prejuízo de qualquer natureza. Tanto sua pessoa quanto os dados fornecidos serão mantidos sob absoluta confidencialidade e, portanto, ninguém mais terá conhecimento sobre sua participação.

Vale esclarecer que esta pesquisa não apresenta risco de qualquer natureza para a qualidade de vida dos sujeitos investigados. Informamos também que sua decisão de participar do estudo não está de maneira alguma associada a qualquer tipo de recompensa financeira ou em outra espécie.



Esclarecemos que o(a) Sr.(a) receberá uma cópia deste documento e de outros que se fizerem necessários para que as informações estejam sempre à mão, outrossim deixo aqui meu endereço e meus contatos para que a qualquer momento que necessitem de orientação ou informação sobre o preenchimento deste.

Para quaisquer informações, fica disponibilizado também o endereço da Escola Superior de Artes e Turismo, da Universidade do Estado do Amazonas, na Av. Leonardo Malcher nº 1728, Praça 14 de janeiro, Cep 69010-170, Manaus-Am, que funciona de 2ª a 6ª Feira, das 14h às 21hs.

Pesquisador: Tafssa Vieira de Lima

Endereço: Beco Ramos Ferreira, casa 7, Praça 14 de Janeiro, cep: 69020-377

E-mail: tvdl.dan21@uea.edu.br Telefone: (97) 98418-5041

#### CONSENTIMENTO

Eu, \_\_\_\_\_, li, tomei conhecimento, entendi os aspectos da pesquisa e, voluntariamente, concordo em participar do estudo, fui informado sobre o que o pesquisador quer fazer e porque precisa da minha colaboração, e entendi a explicação. Por isso, eu concordo em participar do projeto, fornecendo as informações disponibilizadas na entrevista sem que nada haja de ser reclamado a título de direitos a minha imagem e som de minha voz. Estou ciente de que não vou haverá remuneração, e que posso a qualquer momento que achar pertinente. "Este documento é emitido em duas vias que serão ambas assinadas por mim e pelo pesquisador, ficando uma via com cada um de nós."



Data: 02/10/2024

Assinatura do participante

Assinatura do Pesquisador Responsável

Impressão do dedo polegar caso não saiba assinar