



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS I
FACULDADE DE LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM LETRAS LÍNGUA PORTUGUESA**

MARIANA DA COSTA SAMPAIO E SILVA

A SEMIÓTICA DOS OBJETOS NÃO VERBAIS EM *O LAGO DOS CISNES*

**CAMPINA GRANDE
2024**

MARIANA DA COSTA SAMPAIO E SILVA

A SEMIÓTICA DOS OBJETOS NÃO VERBAIS EM *O LAGO DOS CISNES*

Trabalho de Conclusão de Curso (Artigo) apresentado ao curso de Licenciatura Plena em Letras - Língua Portuguesa, da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciada em Letras - Língua Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Linduarte Pereira Rodrigues.

**CAMPINA GRANDE
2024**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

S586s Silva, Mariana da Costa Sampaio e.
A semiótica dos objetos não verbais em O lago dos cisnes
[manuscrito] / Mariana da Costa Sampaio e Silva. - 2024.
39 p. : il. colorido.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras
Português) - Universidade Estadual da Paraíba, Faculdade de
Linguística, Letras e Artes, 2024.

"Orientação : Prof. Dr. Linduarte Pereira Rodrigues,
Departamento de Letras e Artes - CEDUC. "

1. Semiótica. 2. Balé. 3. Dança. 4. Cinema. I. Título

21. ed. CDD 401.41

MARIANA DA COSTA SAMPAIO E SILVA

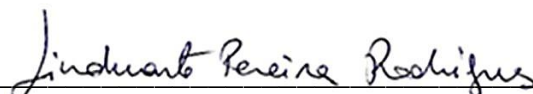
A SEMIÓTICA DOS OBJETOS NÃO VERBAIS EM O LAGO DOS CISNES

Trabalho de Conclusão de Curso (Artigo) apresentado ao curso de Licenciatura Plena em Letras - Língua Portuguesa, da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciada em Letras - Língua Portuguesa.

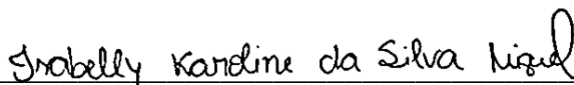
Área de concentração: Linguagens.

Aprovada em: 14 de junho de 2024.

BANCA EXAMINADORA



Linduarte Pereira Rodrigues (Orientador)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Isabelly Karoline da Silva Miguel (Examinadora)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Laécio Fernandes de Oliveira (Examinador)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

A Deus, pela força nos momentos difíceis durante a graduação. Sua graça tem sido a âncora que sustenta minha fé. À minha família e a minha querida mãe, por ser a fonte inesgotável de amor e apoio inabalável. À dança, em especial ao ballet, que foi o fio que teceu a trama da minha vida, DEDICO.

Os sujeitos figuram constantemente, contracenam, visitam papéis e envolvem os outros mediante *performances* configuradas para cada situação. Tendo em vista seus interesses diários, eles permitem o ajustamento de suas condutas, as quais acompanham o ritmo da sobrevivência (Rodrigues, 2011, p, 72).

SUMÁRIO

1 PRÓLOGO	07
2 PRIMEIRO ATO	10
2.1 <i>Plié</i> : a evolução do processo de dançar - do ato da comunicação ao conceito de ballet que conhecemos hoje.....	10
2.2 <i>Coupé, pas de bourré</i> : ballet de repertório e literatura em diálogo.....	11
2.2.1 <i>Adage: o ballet de repertório O Lago dos Cisnes e a construção da perfeição feminina</i>	11
3 SEGUNDO ATO	16
3.1 O <i>pas-de-deux</i> : duas artes em movimento - O Cisne Negro.....	16
4 TERCEIRO ATO	19
4.1 <i>Arabesque</i> : a dança como um instrumento semiótico de tradução.....	19
4.2 <i>Jeté</i> : ballet enquanto corpo-signo.....	20
4.2.1 <i>Cambré: performance</i>	22
4.2.2 <i>Tutu: figurino, cenário e imaginário</i>	24
4.2.3: <i>Attitude: transfiguração</i>	28
5 EPÍLOGO: CONSIDERAÇÕES FINAIS	30
REFERÊNCIAS	31
GLOSSÁRIO	34

A SEMIÓTICA DOS OBJETOS NÃO VERBAIS EM O LAGO DOS CISNES

Mariana da Costa Sampaio e Silva

RESUMO

O estudo destaca o ballet de repertório, que tem como principal característica “transcrever” histórias em coreografias, como é o caso de *O Lago dos Cisnes*, de Piotr Ilich Tchaikovsky (1877), obra admirável pela sua excelência artística e de tradução/adaptação. Neste caso, propõe a análise do ballet na sua adaptação para o cinema, *Cisne Negro*, dirigido pelo norte-americano Darren Aronofsky (2010). Mediante o aporte teórico da Semiótica Antropológica (Rodrigues, 2011), analisa a narratividade constitutiva das *performances* presentes na dança que constitui a parte final do filme. Para tanto, busca compreender o processo gerador de efetivação dialógica do sentido, na tensão dialética vida x morte/bem x mal, a partir dos elementos de conteúdo e de expressão que tecem o texto (a dança/o espetáculo), em prol do entendimento da temática que estrutura o drama fílmico. Desse modo, parte da realização de um levantamento bibliográfico sobre o cenário sócio-histórico e cultural em que o ballet de repertório *O Lago dos Cisnes* está inserido, bem como do levantamento, do recorte e da análise do *corpus* proposto para o estudo. O aporte teórico metodológico da pesquisa sugere que o estudo da *performance* vise o corpo como uma instância viva (Zumthor, 1997; 2014), plural, discursivo e atualizador das vozes e escrituras (Rodrigues, 2011; 2017), capaz de se mover pela intenção de dizer, porque ao dançar o bailarino produz sentidos que tecem um texto-obra passível de leitura. Isto foi comprovado pelo estudo, uma vez que *O Lago dos Cisnes*, em sua adaptação/tradução intersemiótica intermediária para o cinema (*Cisne Negro*), figurou como um enunciado-dança na cadeia polifônica do *ballet* de repertório. O estudo revelou ainda que a arte cinematográfica atualizou a representação das personagens do *ballet* para o cinema, seus dramas psicológicos, tencionando as categorias de análise “corpo e dança”, “físico e psicológico”, o que permitiu validar a ideia de corpo-signo, estabelecida por Bakhtin (1997), bem como o entendimento de que ao dançar o sujeito enuncia a si mesmo e revela múltiplas vozes que o constituem.

Palavras-chave: *O Lago dos Cisnes*. *Cisne Negro*. Semiótica. *Ballet* de repertório.

THE SEMIOTICS OF NON-VERBAL OBJECTS IN SWAN LAKE

ABSTRACT

The study highlights repertoire ballet, whose main characteristic is to “transcribe” stories into choreography, as is the case of *Swan Lake*, by Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1877), admirable for its artistic and translation/adaptation excellence. In this case, it proposes the analysis of the ballet in its film adaptation, *Black Swan*, directed by the American Darren Aronofsky (2010). Through the theoretical contribution of Anthropological Semiotics (Rodrigues, 2011), it analyzes the narrative constitutive of the performances present in the dance that constitutes the final part of the film. To this end, it seeks to understand the process that generates the dialogical realization of meaning, in the dialectical tension of life x death/good x evil, based on the elements of

content and expression that weave the text (the dance/the spectacle), in favor of understanding of the theme that structures the filmic drama. In this way, it starts with conducting a bibliographic survey on the socio-historical and cultural scenario in which the repertoire ballet *Swan Lake* is inserted, as well as the survey, cutting and analysis of the corpus proposed for the study. The theoretical methodological contribution of the research suggests that the study of performance aims at the body as a living instance (Zumthor, 1997; 2014), plural, discursive and updating voices and writings (Rodrigues, 2011; 2017), capable of moving through intention to say, because when dancing the dancer produces meanings that weave a text-work that can be read. This was proven by the study, since *Swan Lake*, in its intermedia adaptation for cinema (*Black Swan*), appeared as a dance-utterance in the polyphonic chain of the ballet repertoire. The study also revealed that cinematographic art updated the representation of characters from ballet to cinema, its psychological dramas, tensioning the categories of analysis “body and dance”, “physical and psychological”, which allowed validating the idea of body-sign, established by Bakhtin (1997), as well as the understanding that when dancing the subject enunciates himself and reveals multiple voices that constitute him.

Keywords: *Swan Lake*. *Black Swan*. Semiotics. Repertory ballet.

1 PRÓLOGO¹

O ato de dançar é concernente à vida humana. Desde seus primórdios, a dança esteve interligada às relações socioculturais, servindo, mesmo antes da escrita, como um modo do homem intervir no mundo e produzir efeitos de sentido. Entendemos que a dança se impõe relevante como parte do ato de comunicação entre os povos e se revela produto da interação humana, por ativar as forças ritualísticas, performáticas e artísticas de grande parte das práticas sociais nas culturas.

Segundo Agostini (2010), a primeira forma de expressão da dança se deu através da comunicação com tribos e/ou comunidades, e com a natureza. Tais práticas, mais tarde, serviram como demonstração de sentimentos, porque “a comunicação revela-se, no momento de sua expressão, como o produto da interação viva das forças sociais” (Bakhtin, 1997, p. 67); e para promover as significações, as sensibilidades e as artes (Rodrigues, 2011), pois o corpo é uma forma possível de interpretação e intervenção no/do mundo, sendo o ponto inicial e/ou final para muitas transformações sociais. O corpo transforma o meio ao passo que o meio transforma o corpo (Le Breton, 2007). Por outro lado, o mundo só é sentido/notado, e a adequação sentido, através do corpo, porque todo e qualquer tipo de interação socioambiental e cultural deixa marcas ao longo da vida, alterando-o (o corpo) constantemente como uma forma de o homem simbolizar o/no mundo (Rodrigues, 2011).

É nesse entreposto que surge o ballet, “como representação cênica que combina dança, música, pantomima², cenário e figurinos para dar a um enredo interpretação visual tão completa que dispensa palavras” (Agostini, 2010, p. 18). O ballet é

¹ Este trabalho intitula seus tópicos com nomenclaturas referentes a estrutura de um espetáculo de ballet de repertório, além de algumas terminologias de passos do ballet e coreografias. Outrossim, um espetáculo de ballet de repertório é dividido especificamente em: prólogo, atos, cenas e epílogo. Desse modo, este trabalho está dividido da mesma maneira. Para uma melhor compreensão dos significados destas expressões, organizamos um glossário que foi fixado na parte final deste artigo.

² Caracteriza-se por um tipo de arte cênica que representa uma história sem a utilização das palavras faladas, concentrando-se principalmente nas expressões corporais por meio da mímica, atitudes, expressões faciais e gestos intencionalmente elaborados.

uma dança que relaciona a arte e o corpo. Apresenta-se como um elemento essencial na arte do encantamento, da “magia” de representar, tanto por quem executa quanto por seus espectadores, requerendo, assim, uma dose gloriosa de emoções. Desse modo, a materialidade da dança é evidenciada através dos bailarinos, dos seus corpos em movimentos clássicos e precisos, que entrelaça a emoção, o sentimento de cada encenação e as técnicas que disciplinam o corpo com movimentos tão específicos que o espectador é capaz de se perder na relação que une a expressão natural do profissional da dança e a sua constituição física.

Partindo do pressuposto de que o movimento é o enunciador do corpo, o ballet de repertório entra em cena, pois sua composição possui uma manifestação artística dotada de movimentos graciosos de cabeça, braços e tronco, além de delicados e sublimes de pernas e pés. Esse espetáculo dialoga perfeitamente com a literatura, considerando que grande parte dos espetáculos são releituras de clássicos infantis que se misturam entre o teatro, a dança e o cenário, este último constituído de cores, formas e jogos de luzes.

Sob essa concepção multimodal de linguagem cênica, o presente estudo tem por objetivo principal relacionar conceitos da semiótica e da tradução intersemiótica através da análise comparativa entre o filme *Cisne Negro* produzido pelo diretor Darren Aronofsky, lançado no ano de 2010, e o ballet *O Lago dos Cisnes*, criado por Tchaikovsky em 1877. A partir de um olhar atento aos movimentos corporais da personagem bailarina principal da obra cinematográfica, estabeleceremos uma hermenêutica com o propósito de compreensão dos sentidos em diálogo no arcabouço semiótico que se interpõe entre a literatura e a dança.

A produção cinematográfica, *corpus* desta pesquisa, se mostra dotada de uma história literária dramática, atualizada pelo ballet, que manifesta em sua base a concepção da dança em razão de esmiuçar diversos sentimentos e reações da bailarina principal, através de um enredo que estrutura os valores de ingenuidade e de sensualidade, numa trama dual que tenciona os contrários bem e mal.

Na trama cinematográfica, há uma entrega de Natalie Portman - atriz principal, ao papel no qual não é preciso apenas parecer, mas tornar-se a personagem. Esta imersão sensível e profunda em sua atuação foi posta como um dos motivos para esta pesquisa, uma vez que busca o entendimento de como uma bailarina é capaz de traduzir e transmitir, mesmo que de forma representativa, a forma visceral que é exigida através do diálogo entre o seu corpo e os gestos, tanto na dualidade exigida pela personagem, na delicadeza e fragilidade do cisne branco, quanto na sensualidade, agressividade e sofrimento do cisne negro em sua transformação. Desse modo, para o estudo desta categoria de análise, a nomeamos de corpo-signo, sob a perspectiva dialógica, e no que diz respeito ao conjunto temático da leitura do texto dramático, que no ballet se volta às artes do corpo.

Assim sendo, propomos uma reflexão sobre a noção de corpo-signo, introduzida por Bakhtin (1997), e sua relação com a prática da dança. Ao dançar, o sujeito não apenas se move fisicamente, mas também enuncia a si mesmo, expressando sua trajetória e revelando as múltiplas vozes que o constituem. Esse processo de enunciação corporal remete ao pensamento de Laban (1978), que no início do Século XX revolucionou a compreensão do corpo do bailarino, propondo que este fosse visto como o principal articulador e criador de sua própria dança. Sob esta perspectiva, os movimentos não são simplesmente executados, mas concebidos como um fenômeno autoral.

Desta forma, é crucial considerar que essa relação entre corpo e linguagem transcende as teorias de Bakhtin (1997) e Laban (1978). Abordagens

contemporâneas acerca da performance têm ampliado essa discussão, explorando como o corpo atua como um meio de comunicação carregado de significados culturais, sociais e políticos. Neste sentido, o corpo não é apenas um objeto de estudo passivo, mas um agente ativo que molda e é moldado por suas interações com o mundo ao seu redor, conforme Rodrigues (2017, p. 88), apresenta em seu esboço, uma teoria sociológica da linguagem: “O arcabouço teórico da linguística da prática oferece ao pesquisador da linguagem o entendimento de que os sujeitos incorporam a estrutura social ao passo que a produzem, legitimam e reproduzem”. Para o autor, no rol de uma Linguística da Prática,

Instaura-se um espaço para a diversidade do mesmo, concebendo as modificações dadas pelo indivíduo como naturais e ao mesmo tempo lógicas, porque provêm de um campo inconsciente que arranja o espaço, moldando-o para a articulação performática dos sujeitos em culturas e sociedade específicas. Tudo funciona como numa orquestra, cada um produz suas cifras, sons, harmonias, mas sem independência, há uma espécie de ‘dependência livre’, pois o sujeito-agente, influenciado pelo fenômeno do hibridismo cultural, serve a um projeto maior: o desenvolvimento de uma voz conjunta, heterogênea (Rodrigues, 2017, p. 88).

Ao entender o corpo como um signo em si mesmo, podemos reconhecer que ele não apenas expressa, mas também constrói significados. Dessa forma, a pesquisa coreográfica não se limita à mera observação ou análise do corpo, mas sim a uma co-criação entre o dançarino e sua própria história/cultura/sociedade, recontada e redesenhada através do movimento, do agir-agente. Essa abordagem, ampliada, nos convida a repensar não apenas a prática da dança, mas também nossa compreensão mais profunda sobre o corpo como um local/objeto de expressão e resistência.

Será através desta perspectiva, e com o intuito de aprofundar o entendimento do corpo como agente articulador, comunicador e produtor de sentidos, que iremos perceber a importância de retomar a noção de signo ideológico, amplamente discutida por Bakhtin (2011), como sendo uma ponte lançada entre o eu e o outro, construtora de discursos e de sentidos, de sonhos e imagens; porque

A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar, etc. Nesse diálogo o homem participa inteiro e com toda a vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos [...]. [Seu discurso] entra no tecido dialógico da vida humana, no simpósio universal (Bakhtin, 2011, p. 348).

Para este estudo, adotamos uma abordagem qualitativa de análise do texto e da linguagem cinematográfica, que se caracteriza por uma análise descritiva e explicativa do *corpus* selecionado. A metodologia envolve uma análise comparativa e interpretativa, permitindo uma compreensão mais profunda das relações entre o filme *Cisne Negro* e o espetáculo de ballet baseado em *O Lago dos Cisnes* que compõe a parte final da obra cinematográfica.

Para conduzir o estudo, inicialmente, empreendemos uma extensa pesquisa bibliográfica, abrangendo obras pertinentes à crítica literária e às produções científicas sobre dança e ballet como signos ideologicamente enunciativos. Especificamente, concentramo-nos na literatura especializada em semiótica e tradução inter-semiótica para embasar o estudo. Em seguida, dedicamo-nos à análise minuciosa do filme e de diversos espetáculos de ballet relacionados ao *O Lago dos Cisnes*, visando identificar e explorar as relações entre essas duas formas de expressão artística que se entrelaçam na parte final do filme.

Nosso estudo se impõe relevante ao passo que se volta para a compreensão da linguagem e do significado da expressão artística na dança, além de evidenciar a importância do estudo da semiótica no contexto do ballet e do cinema. Para tanto, fizemos uso de um aporte teórico que fundamentou a nossa pesquisa, baseando-se nos estudos de Rodrigues (2011; 2017), Bakhtin (1997), Zumthor (2014), Jakobson (1959) e Peirce (1974). Esses autores forneceram um alicerce teórico que nos permitiu abordar a complexa interação entre linguagem corporal, narrativa visual e adaptação intersemiótica presentes na relação entre o filme e a dança/o ballet.

Dessa forma, buscamos incentivar a pesquisa científica no âmbito dos estudos da linguagem e das manifestações artísticas (dança, cinema, teatro, literatura etc.). A abordagem de estudo do texto se iniciou mediante uma fundamentação teórica que explorou as características da linguagem da dança no cinema sob uma perspectiva semiótica. Desse modo, o ballet figurou no cinema como signo ideológico. Sendo concebido como um ato simbólico de construção de significados, por meio da representação da linguagem e dos signos, que atualizam os sentidos em modos expressivos de ação do texto em mídias audiovisuais. Quanto à metodologia adotada, destacam-se, entre outros aspectos relevantes para o desenvolvimento deste estudo, as abordagens da tradução intersemiótica, que permitiram o desenvolvimento de uma análise esboçada a partir do estudo de um *corpus* composto por capturas de tela do filme, especialmente da última cena, em que ocorre a transfiguração do cisne branco em cisne negro. Por último, apresentamos as considerações finais e as referências consultadas.

2 PRIMEIRO ATO

2.1 *Plié*: a evolução do processo de dançar - do ato da comunicação ao conceito de ballet que conhecemos hoje

O ballet em todas suas classificações é uma forma de dança que tem raízes antigas e uma história rica, que evoluiu ao longo dos séculos. Sua criação pode ser rastreada até o Renascimento italiano do século XV, onde começaram a desenvolver as primeiras formas de dança cênica. Não obstante, o ballet clássico começou a tomar forma realmente na corte francesa, durante o reinado de Luís XIV, no século XVIII, o qual era conhecido como “Rei Sol”, era um entusiasta da dança e estabeleceu a Academia Real de Dança em 1661. Ele também dançou em várias produções de ballet. Vale salientar que as primeiras coreografias notáveis, como *Le Ballet de la Nuit* de 1653, marcaram o início da era do ballet clássico que continuou a se desenvolver na França, durante os séculos XVIII e XIX, e em outros lugares da Europa. Coreógrafos admiráveis, como Jean-Georges Noverre e Marius Petipa, contribuíram para o desenvolvimento das técnicas do ballet que são fundamentais até os dias atuais, além de criarem grandes contribuições nas histórias narrativas, dando luz às produções famosas como *O Lago dos Cisnes* e *O Quebra-Nozes*.

Vale salientar que, de acordo com as observações de Botafogo e Braga (1993) que por um longo período, o ballet na França foi reservado exclusivamente para a apreciação das cortes e adicionado aos privilégios de todas as manifestações políticas que interessavam aos reis, como as festas coreográficas com danças ou ballet (ou baile). É notável perceber que, nesse contexto, os cortesãos imitavam as danças apresentadas pelos reis, pois isso era considerado um hábito elegante que conferia *status*.

Segundo Canton (1994), os praticantes e mestres de dança habilitavam os cortesãos para dançarem com elegância durante os bailes cedidos pela corte. Embora a

dança fosse praticada como lazer da realeza e como símbolo de *status*, ao longo dos tempos, ela progrediu em curtos passos para um sistema rígido que incorporou em sua composição, séries de movimentos precisos e virtuosos, meias-pontas, *pirouettes*, que acabaram exigindo de seus praticantes um treinamento formal unificado.

Nessa mesma perspectiva, segundo Caminada (1999), foi através do austríaco Franz Hilferding que um novo gênero de dança pôde surgir, o “*Ballet D’ Action*”, trazendo uma síntese de dança coreografada com pantomima, apresentando a dança pura *versus* dança expressiva. Foi através desse gênero que surgiu o ballet como hoje é entendido, no qual ao longo do tempo foi se aperfeiçoado.

É característico dessa dança os movimentos graciosos, técnicas precisas, posturas elegantes com ênfase na narrativa e na expressão emocional por meio do movimento, além de exigir um alto nível de técnicas e habilidades dos bailarinos. As posições dos pés, braços e corpo são estritamente definidas para que os movimentos sejam executados com precisão e graça, além da relação com a música ser estritamente profunda. Vale realçar que muitos ballets contam histórias através da dança, com base em libretos³ escritos a partir da literatura, podendo variar de contos de fadas e tragédias clássicas com personagens e enredos elaborados.

2.2 Coupé, pas de bourré: ballet de repertório e literatura em diálogo

Elege-se a dança como metáfora da arte, do pensamento, da escrita e principalmente da literatura, uma vez que, junto ao ballet de repertório, dialogam frequentemente de várias maneiras, pois ambos são formas de arte que se influenciam e se enriquecem mutuamente. Podemos exemplificar essa ligação através dos muitos espetáculos de ballet que são baseados em histórias e/ou personagens da literatura, como *O Quebra-Nozes*, sendo uma adaptação do conto *O Quebra-Nozes e o Rei dos Camundongos* de Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann, ou *Romeu e Julieta* de Prokofiev, como uma adaptação da famosa tragédia de Shakespeare, além de tantos outros. O ballet frequentemente dá vida às palavras e aos personagens literários em movimentos, adicionando uma dimensão visual e emocional às histórias.

No que se refere ao processo de criação e recriação, a vertente literária pode ser vista como uma das linguagens mais (re)elaboradas de que se tem conhecimento até os dias atuais. Dessa perspectiva, Aristóteles (384-322 A.C) já antecipava a vertente instintiva e inata da imitação (mímeses) como uma habilidade humana. Assim, a arte é uma imitação da realidade, pois, segundo o filósofo, a literatura enquanto arte pode reproduzir o já existente.

2.2.1 Adage: o ballet de repertório *O Lago dos Cisnes* e a construção da “perfeição feminina”

O Lago dos Cisnes, a obra-prima do ballet, é uma produção homônima dividida em quatro atos. Criada por Pyotr Ilyich Tchaikovsky em 1877, ela foi inspirada em uma lenda germânica, com libreto de Vladimir Begitchev e Vasily Geltzer. Tornou-se um dos ballets mais famosos do mundo e do repertório clássico, capaz de trazer à superfície a criação cultural do cisne que ecoa pela história, sendo entrelaçada aos temas

³ O libreto é um conceito aplicado no universo da ópera e do teatro musical, representando o texto ou roteiro que acompanha a música. Trata-se de uma forma de escrita dramática que mescla diálogos, letras de músicas e direções de cena, possibilitando aos artistas interpretarem e encenarem a obra de maneira coesa.

de realeza, pureza e sensualidade, amor e morte, agregando grande valor a um dos ballets mais performados da história. Nesse viés,

Pode-se notar que cisnes têm muito em comum com a bailarina clássica. Um cisne parece lindo sobre a água, mas abaixo da superfície suas patas se movem freneticamente para mantê-lo flutuando. Assim ocorre com a bailarina que tem que trabalhar incessantemente no seu treinamento e na execução de seus movimentos para parecer perfeita (Nichol, 2016, p. 17).

A história também envolve o cisne negro, que se tornou uma das personagens centrais da trama. O ballet, em seu primeiro ato, inicia-se retratando a história de um jovem príncipe chamado Siegfried, que está prestes a celebrar seu aniversário e é pressionado por sua mãe para escolher uma esposa adequada no baile que irá acontecer. Ao final da festa, um grupo de cisnes brancos passa perto do local, aguçando, assim, o interesse do príncipe, o qual fica encantado com a beleza e a delicadeza das aves, decidindo-se caçá-las.

No segundo ato, Siegfried finalmente encontra o grupo de cisnes brancos nadando em um lago próximo à floresta do reino. Ao se aproximar, ele fica surpreso ao perceber um cisne especialmente belo, que chama sua atenção pela sua graciosidade e por usar uma espécie de coroa em sua cabeça. Este cisne se destaca como o mais deslumbrante que Siegfried já viu. Logo depois, ele descobre que esses magníficos cisnes são, na verdade, mulheres que foram enfeitiçadas. Durante o dia, elas permanecem na forma de animais, revelando suas formas humanas e, apenas durante parte da noite, aproximavam-se da transformação completa. Foi durante esse período de transformação, que Siegfried se encantou por uma jovem linda chamada Odette. Ela revela que todas foram amaldiçoadas por um feiticeiro maligno chamado Von Rothbart, e que o lago onde vivem foi formado pelas lágrimas de sua mãe. O encanto lançado pelo feiticeiro só poderia ser quebrado através de um amor verdadeiro. Determinado e apaixonado, Siegfried promete libertá-la da maldição.

O terceiro ato se passa com a chegada de um senhor e sua filha na corte da rainha. Siegfried logo reconhece a jovem moça como sua bela Odette, mas, na verdade, está sendo enganado por Rothbart e sua filha Odile (cisne negro), que é fisicamente idêntica a Odette, exceto por suas roupas/plumas negras e sua natureza sedutora. Após dançarem, o príncipe declara o seu amor e nomeia-a ao reino como sua futura esposa, quebrando, assim, a promessa à Odette.

No quarto e último ato, a princesa dos cisnes brancos, Odette, como é conhecida, é consolada pelas outras moças que também foram enfeitiçadas. Ela se encontra tão devastada que mergulha em uma tristeza profunda, pois sabe que seu feitiço jamais será quebrado após o príncipe ter declarado amor a Odile. Desse modo, Odette percebe que continuará presa naquela forma animal pelo resto de sua vida.

Temos conhecimento de pelo menos duas versões usadas para esse último ato no ballet. Na primeira, Siegfried busca por Odette, a fim de convencê-la que foi enganado pelo feiticeiro e sua filha, e que travará uma batalha com Von Rothbart. Durante o embate, o príncipe corta as asas do bruxo, fazendo-o perder suas forças e magia. Assim, sua linda e amada Odette fica livre da maldição, e juntos podem viver seu amor felizes para sempre. Na segunda versão, Odette se encontra inconsolada com a declaração do príncipe à Odile, e uma tristeza profunda por não ter seu feitiço quebrado e seu amor não correspondido. A única maneira que a linda cisne encontrou de ter paz e se livrar de uma vez da maldição é através de sua morte. Desesperada, ela pula do alto do penhasco e perde a vida.

Nas figuras 1 e 2, ilustramos o corpo de baile do espetáculo de ballet, a fim de apontar as cenas do baile no castelo do príncipe e a dança dos cisnes no lago.

Figura 1 - A festa no castelo – English National Ballet



Fonte: English National Ballet - <https://www.ballet.org.uk/production/swan-lake/>

Figura 02 - Pas de Quatre: os pequenos cisnes



Fonte: Petersburg Ballet - <https://petersburg-ballet.com/swan-lake/>

Nas figuras 3 e 4, temos a evolução sensorial da personagem Odette/Odile, durante seu processo de encantamento. O ato performático envolve uma estética romantizada e uma intensificação sensual por meio das escolhas cromáticas em sua estatueta e figurinos. Além das representações simbólicas do cisne branco e negro, a metamorfose da identidade da personagem desempenha um papel semiótico na expressão corporal utilizada pela bailarina.

Figura 3 - Pas de deux Odile e Siegfried



Fonte: Petersburg Ballet - <https://petersburg-ballet.com/swan-lake/>

Figura 4 - Odette desolada



Fonte: English National Ballet - <https://www.ballet.org.uk/production/swan-lake/>

Na era romântica do ballet clássico, já era requisitada uma excelência técnica por parte dos bailarinos, que executavam movimentos com extrema graciosidade, delicadeza e leveza, como se mal tocassem o solo. Entretanto, a estética do cisne impôs uma demanda adicional, elevando a demonstração de flexibilidade técnica aos novos padrões.

Em *O Lago dos Cisnes*, a feminilidade é representada como pura, singela e extremamente delicada. Dessa forma, o notável grau de contorção do corpo faz com que uma bailarina pareça frágil, contribuindo para alcançar a estética desejada. Essa representação específica da feminilidade requer um nível de destreza corporal que não é inerente a todas as mulheres. O padrão estético imposto pressupõe a invisibilidade da diversidade (Phillips, 2015). Alcançar a estética do cisne exige um treinamento e desenvolvimento intensivos, colocando Odette/Odile como um dos pontos mais elevados e um dos objetivos mais desafiadores para a bailarina clássica. Diante disso,

O ballet clássico requer das mulheres um certo tipo de corpo. O peso ajuda, mas a proporção é de maior importância: pernas longas e torso pequeno, uma

cabeça pequena e uniforme, pés flexíveis e articulados. [...] Apresentada à diferença do que se tem em mente ao que se vê no espelho, a única resposta é o esforço (Phillips, 2015, p. 3).

Logo, podemos compreender que a feminilidade e a perfeição no ballet é algo que precisa ser aprimorado, em prol do efeito estético de embelezamento do espetáculo. Trata-se de um esforço árduo e contínuo durante anos, mas que confere um caráter honroso ao trabalho. É preciso apaixonar-se pela disciplina e pelo esforço, mesmo quando a relevância desse trabalho é questionada. Como afirmam Campos e Santos (2019, p. 235), “muitas vezes a gente ama o ballet e o ballet não ama você de volta”. Portanto, é necessário compensar o que não é naturalmente possuído.

Seguindo essa dialética, muitas jovens escolhem dedicar-se ao ballet, esforçando-se para superar os desafios. Sob a promessa de pureza e beleza, o árduo esforço pode até parecer insignificante para algumas mulheres, e os ideais de beleza, a glorificação romântica da bailarina, tornam-se um padrão perseguido com muito esforço. No ballet, a mulher se torna a própria expressão da arte da “perfeição”.

As figuras 5, 6 e 7 ilustram a delicadeza em cada movimento, bem como a técnica empregada para a promoção da arte e do belo.

Figura 5 - A morte do cisne branco.



Fonte: Mikhail Fokine - <https://www.imdb.com/title/tt9044304/>

Figura 6 - Pas de deux Odette e Siegfried



Fonte: Petersburg Ballet - <https://petersburg-ballet.com/swan-lake>

Figura 7 - Odette, por Svetlana Zakharova



Fonte: <https://lostnene.wordpress.com/2013/02/19/svetlana-zakharova-in-the-dying-swan-rehearsaland-performance/svetlana-zakharova-in-the-dying-swan-3/>

Por trás das habilidades de postura e sutileza, necessárias para alcançar a tentativa de perfeição na dança, existe um esforço físico árduo. Como afirmam Campos e Santos (2019, p. 230): “A dança exige um tipo específico de corpo e esse tipo específico não tem nada a ver com a habilidade de saber dançar, é puramente estética”. O padrão estético, estabelecido pelo ballet clássico sugere que não basta apenas ter habilidades competentes na dança; é essencial transcender e alcançar um corpo que corresponda aos padrões predefinidos, muitas vezes, exigindo ajustes físicos significativos. Assim, torna-se crucial não apenas possuir habilidades técnicas, mas também adequar-se à estética corporal esperada para uma bailarina nesse contexto específico. Esforço esse, anti-humano representado pela personagem protagonizada por Natalie Portman no filme *Cisne Negro*.

3 SEGUNDO ATO

3.1 O *pas-de-deux*: duas artes em movimento - O *Cisne Negro*

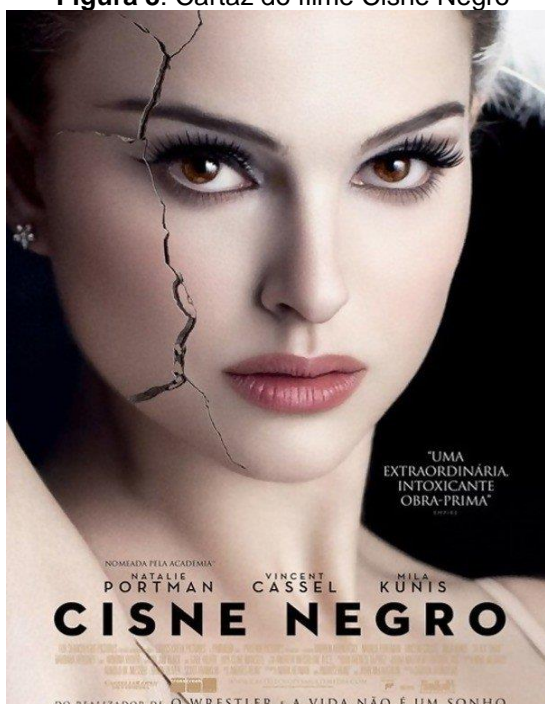
A relação entre a dança e o cinema é uma combinação artística fascinante que existe desde os primórdios das obras cinematográficas. A dança abordada no cinema pode desempenhar diversos papéis, desde o simples entretenimento até uma forma complexa de expressão artística, dando espaço para novas possibilidades de interpretação. Neste contexto, o coreógrafo e o diretor de cinema precisam unir duas linguagens diferentes no âmbito do espaço/tempo.

Examinar filmes de dança abre caminho para o desenvolvimento de um campo de estudo centrado na consciência corpo-mídia. Nessa perspectiva, o corpo muito mais que um veículo em movimento; é um portador de experiências, constantemente influenciado e, por conseguinte, expressando suas próprias transformações. Ao analisar um filme de dança, não nos limitamos à mera observação de figuras em

movimento. Quando o corpo se entrega à coreografia e ao palco, ele revela não apenas sua atividade física, mas também sua essência, construindo sua identidade e compartilhando suas vivências. Dessa maneira, a análise de uma peça de ballet representada na arte cinematográfica implica o reconhecimento e o entendimento não apenas das mudanças individuais em seu contexto social e relacional, mas também a identificação dos possíveis acontecimentos que desencadearam o processo de transformação cênica manifestado por meio de suas expressões corporais.

Nesse sentido, destaca-se o filme norte-americano *Cisne Negro*, produzido em 2010 e dirigido por Darren Aronofsky, é uma criação intensa baseada no famoso ballet *O Lago dos Cisnes* e propõe explorar temas de perfeição, obsessão, pressão social, psicológica e a dualidade da natureza humana. O filme recebeu elogios da crítica e rendeu a atriz principal, Natalie Portman, em 2011, o Oscar de Melhor Atriz por sua atuação impressionante como Nina Sayers, conforme figura 8.

Figura 8: Cartaz do filme *Cisne Negro*



Fonte: <https://www.culturagenial.com/filme-cisne-negro/>

A obra conta a história de Nina, uma bailarina profissional que faz parte de uma grande companhia de ballet em Nova Iorque, cujo objetivo é conseguir o papel principal mais icônico do mundo do ballet, isto é, compor o elenco do ballet de repertório recém-anunciado *O Lago dos Cisnes*, sob direção artística de Thomas Leroy, papel interpretado por Vincent Cassel. Na trama fílmica, após Beth (Winona Ryder), primeira bailarina da companhia, anunciar sua aposentadoria, todas as bailarinas passam a desejar a primeira posição, mas para isso, precisam ser capacitadas e passarem por testes. Diante dessa disputa, Lily (Mila Kunis), uma das bailarinas do espetáculo, se interessa pelo papel, tornando-se rival de Nina.

Em meio a grande expectativa, Nina, após alguns testes, é escolhida para o papel principal, que exigirá dela a interpretação tanto do cisne branco, que representa a inocência e a pureza, quanto do cisne negro, que simboliza a sedução e a maldade. Essa interpretação é uma das partes mais desafiadoras e emocionantes do ballet, pois exige técnicas virtuosas e de expressão dramática. No desafio de incorporar o cisne negro, Nina começa a enfrentar tensões psicológicas e emocionais profundas. Sua

busca pela perfeição a leva a um estado de obsessão e paranoia, em que passa a questionar sua própria sanidade mental. Além de toda essa pressão vivida pelo drama posto ao ato de performar o cisne negro, Nina também sofre uma grande tensão vinda de sua mãe, Erica (Bárbara Hershey). Além de toda essa pressão vivida pelo drama posto ao ato de performar o cisne negro, Nina também sofre uma grande tensão vinda de sua mãe, Erica (Bárbara Hershey). Erica, não teve tanto sucesso em sua carreira no ballet devido à gravidez de Nina, o que a faz projetar suas frustrações na filha.

Na trama, ao passo que os desafios vão se somando, Nina cada vez mais tem sua mente perturbada, explorando temas de dualidade, sexualidade reprimida, competitividade e a busca pela perfeição artística. À medida que a data da apresentação se aproxima, ela entra em um estado crescente de desequilíbrio mental/emocional, levando a eventos perturbadores e surpreendentes no decorrer da narrativa fílmica. Em dado momento, o diretor da companhia, Thomas Leroy, passa a acreditar que Nina é perfeita para o papel de Odette (o cisne branco), mas questiona sua competência para performar o cisne negro, que exige da bailarina sensualidade e ousadia. Neste ínterim, ele se aproveita da situação e tenta encontrar em Nina seu lado obscuro, exótico e sensual. Cresce sua obsessão pela busca da perfeição, processo movido pela crescente pressão e conseqüentemente altos níveis de estresse, que a conduz a um estado de insanidade mental. Sua rivalidade com Lily intensifica-se e Nina começa a ter alucinações perturbadoras e delírios. Ao longo do filme, a linha entre a realidade e a imaginação da personagem fica cada vez mais tênue, e o público é levado a questionar o que é real e o que é fruto da mente perturbada de Nina. O filme explora temas de obsessão, ambição, sexualidade reprimida e a pressão extrema do mundo da dança, do ballet.

No clímax do filme, a personagem enfrenta seu momento decisivo quando se apresenta como Odette, o cisne branco, e Odile, o cisne negro. Durante sua apresentação, ela atinge um nível de dança e expressão emocional que nunca tinha alcançado antes. Ela se “transforma” no cisne negro, mas a passagem de persona exige dela um preço alto.

Figura 9: Odile triunfa



Fonte: <https://www.culturagenial.com/filme-cisne-negro/>

Para o final do filme, o diretor, Darren Aronofsky, opta por retratar a segunda versão proposta pelo libreto original, o que é compreensível pelo enredo do filme, pois o cisne só encontra libertação na sua própria morte, uma vez que a bailarina principal vivia a dualidade entre o cisne branco e o cisne negro, inclusive fora do palco; e não conseguindo lidar com esse dualismo que a afetava psicologicamente encontra na morte a amabilidade dos momentos em que ela considerava como perfeição.

4 TERCEIRO ATO

4.1 *Arabesque*: a dança como um instrumento semiótico de tradução

A dança, como parte integrante das artes cênicas, incorpora diversos elementos e formas de expressão artística, a exemplo do teatro, com a ambientação e a iluminação, desempenhando, assim, um papel significativo na concepção de uma obra. Nessa perspectiva, o discurso da dança é expresso sincreticamente, ou seja, em um espetáculo de dança, por exemplo, há uma manifestação de diversas linguagens artísticas como a música, o gestual, o cenário e o figurino. Dessa forma, são diversificados os recursos utilizados para se construir o sentido da obra (Trotta, 2011). Além disso, ambas as manifestações artísticas têm o intuito de contar uma história. Porém, uma tem como base um roteiro que guia os atores em cena para que com seus corpos deem vida as personagens por meio da fala, gestos, expressões faciais no ato da *performance* cênica. Enquanto a outra utiliza os passos coreografados para construir uma narrativa performática e transmitir os sentimentos das personagens.

Neste sentido, é possível perceber que uma característica fundamental da dança é a sua estreita relação com outras linguagens artísticas, entre as quais a literatura se destaca. Na história do ballet clássico, é evidente que a adaptação e transformação de obras literárias em coreografias é uma prática comum. Um exemplo é a tradução intersemiótica. Roman Jakobson (1959) explica que ela se volta para a transformação de signos de um sistema semiótico para outro sistema, de natureza diferente. Ele aprofunda essa ideia afirmando que a tradução intersemiótica, ou seja, a "transmutação", envolve a interpretação dos signos verbais através de sistemas de signos não verbais, ou a transição de um sistema de signos qualquer para outro. Por exemplo, isso pode ocorrer quando se traduz literatura para o cinema, dança, pintura e música; ou vice-versa.

Charles Sanders Peirce, um influente semioticista norte americano, ressalta que o conceito de signo não se restringe a uma entidade unívoca, mas, pelo contrário, representa um intrincado conjunto de relações triádicas (Rodrigues, 2021). Essas conexões, dotadas de uma capacidade intrínseca de autorregeneração, são o cerne do processo de signos, caracterizando-o como uma contínua evolução e transformação. Peirce fundamenta suas teorias dentro do domínio lógico-fenomenológico e, como resultado, sua abordagem semiótica é objeto de estudo de inúmeros pesquisadores, dos quais destacamos Umberto Eco e Lúcia Santaella.

A doutrina de Peirce descreve os mecanismos subjacentes aos processos de ação dos signos, ou seja, à semiose. Para o autor, o signo refere-se a:

Qualquer coisa que conduz alguma outra coisa (seu interpretante) a referir-se a um objeto ao qual ela mesma se refere (seu objeto) de modo idêntico, transformando-se o interpretante, por sua vez, em signo, e assim sucessivamente ad infinitum (Peirce, 1974, p. 74).

Essa tríade de relações se manifesta através dos conceitos de *representamen* (*signo*), *objeto* e *interpretante*, em que o representamen, como o primeiro correlato, é concebido como tendo uma natureza mais elementar, enquanto o interpretante, como o terceiro correlato, é caracterizado por sua complexidade (Rodrigues, 2021). Para Peirce (1974), a primeira subdivisão resulta em dez tricotomias e sessenta e seis categorias de signos, enquanto a última produz três tricotomias e dez categorias de signos. No entanto, não nos concentraremos nas subdivisões dos signos e suas

aplicações genéricas. Nosso interesse na teoria semiótica peirceana dar-se por relevância para compreensão do ballet, haja vista a dança ser uma forma de expressão artística que utiliza signos e símbolos de várias maneiras. Sob essa visão, podemos pontuar algumas maneiras de relacionar a dança com os apontamentos de Peirce (1974).

Em sua *Tricotomia dos Signos*, Peirce (1974) separou os signos em três classes: ícones, índices e símbolos. Ícones são signos que se assemelham ao que representam, índices são signos que têm uma conexão física ou causal com o objeto, e símbolos são signos cujo significado é convencional. Na dança, os movimentos e gestos dos bailarinos podem ser considerados ícones, pois, muitas vezes, se assemelham aos objetos ou conceitos que estão representando. Quanto à *Tricotomia das Relações*, o autor classifica-as em três ordens diversas. Sob a perspectiva do ballet, podemos pontuar que a primeira ordem se refere à conexão entre o movimento do dançarino e a ideia ou objeto que ele representa. A segunda ordem, então, engloba a interação do movimento do bailarino com outros bailarinos no palco, gerando uma inter-relação simbólica. Por fim, a terceira ordem diz respeito à interpretação que o público faz dos movimentos, atribuindo-lhes significados diversos.

No que se refere a dualidade *Interpretação e Semiose*, temos que a dança pode implicar na criação de significado através dos movimentos e gestos dos dançarinos. A plateia interpreta esses movimentos e atribui significado a eles, o que está em linha com a noção de semiose de Peirce (1974), que se refere ao processo de interpretação e geração de significado a partir dos signos. Finalmente, a *Transmutação de Signos*, diz respeito à transformação de signos de um sistema semiótico para outro. Isso pode ser aplicado à dança quando coreografias são criadas com base em obras literárias, transformando palavras em movimentos.

Assim, podemos reconhecer essas perspectivas teóricas como cruciais ao considerar o fenômeno da mutação/transformação de vozes como elementos essenciais para a dinâmica das práticas linguísticas (Rodrigues, 2017). Assim, segundo Rodrigues (2011; 2017), essas formas de linguagem são *performances* que estão em constante evolução e adaptação, refletindo as mudanças sociais, culturais e individuais que permeiam a linguagem/os textos e suas manifestações nas várias esferas midiáticas.

Nesse contexto, podemos concluir que, no palco, o ballet surge como um símbolo de movimento e transformação/mutação, tornando-se figura e tema também em outros contextos multimidiáticos, a exemplo do cinema, isto é, do filme objeto de estudo desta pesquisa. Outrossim, a dança pode ser vista como um meio de comunicação semiótica que utiliza movimentos e gestos como signos para transmitir significados e emoções (Rodrigues, 2011), e os conceitos de Peirce sobre signos, relações e interpretação podem ser aplicados para analisar e compreender a linguagem da dança no cinema.

4.2 Jeté: ballet enquanto corpo-signo

Partindo do princípio de que a linguagem é um conjunto de possibilidades “organizadas” que são utilizadas pelos indivíduos para comunicação/interação, Rodrigues (2011) explica que Bakhtin (Voloshinov) infere que o ser humano não formula uma oração e possibilita seu discurso apenas com a junção de determinadas palavras e expressões específicas do seu repertório social/cultural de modo fragmentado. Ou seja, as palavras, sem o autoexame minucioso da interação, são classificadas na perspectiva desse movimento como soltas, vazias, sem pertencimentos. Na

abordagem de seus estudos, ele define o homem como sendo puramente social, e suas palavras só terão força quando são enunciadas, carregando consigo uma extensa bagagem de valores culturais que o constituem e que são capazes, intencionalmente, de serem preenchidas com sentidos, significados e significações. Vale ressaltar que, nessa linha de pensamento, a palavra é considerada como um fenômeno ideológico. Para Bakhtin (2011), a linguagem é de natureza social, compondo um processo de construção discursiva do sujeito que se dá pela interação entre os participantes de uma situação de enunciação.

Não obstante, falar em relações, abordagens dialógicas, interação e atribuição de sentidos é falar, também, do corpo humano através do Ballet Clássico como uma instância viva, capaz puramente de discursar, considerado como um corpo-signo, que através da sua imersão na cultura imaterial da sociedade que está inserido, é capaz de incorporar, recortar e enviar de modo estético os signos que nele pulsa vigorosamente. O bailarino ao dançar carrega a capacidade de criar um diálogo consigo e com os outros, expressando sua forma de ser e estar no mundo, seus sentimentos e anseios, falando sobre si, sobre o que vê, sobre o que pensa, sobre o que se move dentro e fora dele; e assim os seus movimentos corporais podem ser observados, numa perspectiva dialógica, como um enunciado. É nesta abordagem que destacamos o domínio de estudos que se interessa pelo exame do signo ideológico.

Nesta perspectiva, temos em Bakhtin (1997) que o domínio ideológico e o domínio dos signos frequentemente se entrelaçam, uma vez que estão intrinsecamente ligados. A partir dessa premissa, compreendemos que onde quer que um signo esteja presente, também está presente seu caráter ideológico, porque tudo que é ideológico carrega consigo um valor semiótico. Desse modo, a formação da consciência individual é influenciada pelo sistema semiótico, e se dá pela semiose, absorvendo e atualizando a ideologia através da interação social. Este movimento multifacetado dos signos em âmbitos sociais diversos permite-nos compreender o fato de os grupos, socialmente organizados nas culturas, compartilharem um sistema de signos que é compreensível entre seus membros.

No contexto do ballet, percebemos que o corpo em movimento não se comunica verbalmente, mas expressa-se em movimentos e momentos específicos e coordenados. A atividade física e a expressão não são separadas, mas ocorrem simultaneamente, isto é, na dança, o bailarino comunica-se através do corpo, criando significados que podem ser interpretados como uma forma de linguagem visual, transformando-se, assim, em discurso (signo ideológico) corporal/performativo.

Portanto, torna-se compreensível o entendimento de que

Não é só a língua (langue – sistema) que interessa à ciência da matéria. A língua sem a fala (parole - performance) é uma matéria sem forma e, conseqüentemente, gerará problemas de referência, pois será difícil atingir a matéria sem a visão do objeto que lhe é próprio. É possível conviver na ciência da matéria, a partir de um trabalho árduo de pensamento e de experiências científicas, o realismo da imaginação simbólica, que é próprio do ser, com o racionalismo da ciência da razão, que é um produto da cultura. Só assim nos separaremos, ainda mais, do materialismo erudito, fundado numa dialética radical que o separa do materialismo imaginário (Bachelard, 1990, p. 28). Essa dialética clássica separa a imaginação da razão, numa comparação polêmica, atribuindo valores positivo e negativo: a razão estaria para o bem da ciência enquanto a imaginação estaria para o seu mal, uma separação ingênua e carente de reflexões! (Rodrigues, 2011, p. 47).

Neste ínterim, podemos afirmar que o corpo desempenha um papel fundamental, agindo como o meio e a própria fonte de criação da mensagem. O corpo é o veículo da expressão na dança. Essa afirmação nos é apropriada, uma vez que a dança ocorre no corpo, através do corpo e para o corpo, sendo este o agente primordial na construção e transmissão dos discursos poético-coreográficos.

A dança, no final do século XX e início do século XXI, tornou-se marcada pela sua capacidade de criação e diálogo, incorporando elementos de diferentes meios artísticos em suas obras. Desta forma, a criação na dança envolve uma profunda investigação e compreensão do corpo dançante como o principal gerador de significado e construtor do discurso coreográfico. Podemos dizer que a dança, como um campo artístico, incorpora elementos não convencionais, expandindo o significado e explorando novas possibilidades na coreografia, na performance e no uso do corpo como sua essência. O corpo é a ferramenta e o objeto primordial na criação em dança, e sua capacidade de traduzir elementos externos e estéticos em movimentos e coreografias é notável. Além disso, é possível perceber que o corpo estar para dança como uma ferramenta simbólica por excelência, capaz de traduzir em movimentos e coreografias as ideias que se propõe a expressar, tornando a dança um processo intersemiótico.

4.2.1 Cambré: performance

Do ponto de vista narrativo, a *performance* de Nina se desenrola ao longo de sua apresentação no palco, assumindo ambos os papéis com maestria. A bailarina almeja atingir a perfeição, concebendo esse ideal de maneira singular: ser perfeita é personificar a Rainha Cisne, indo além da mera interpretação para viver integralmente toda a jornada das duas personagens.

No início do filme *Cisne Negro*, Thomas articula a narrativa de *O Lago dos Cisnes* da seguinte maneira: "Todos conhecem a história: uma jovem virginal, doce e pura, aprisionada no corpo de um cisne. Seu anseio por liberdade só pode ser realizado pelo amor verdadeiro. Seu desejo está prestes a se concretizar na forma de um príncipe. No entanto, antes que ele possa declarar seu amor, uma gêmea sedutora, o cisne negro, a engana e a seduz. Desolada, o cisne branco se lança de um penhasco e encontra a liberdade na morte" (Aronofsky, 2010, 09:09:35).

Portanto, o caminho que Nina percebe como necessário para alcançar a perfeição é analógico ao trajeto que o cisne branco precisou trilhar para atingir seu objetivo em *O Lago dos Cisnes*. Dessa forma, a bailarina interpreta com maestria ambos os personagens no palco, capturando com precisão toda a insegurança e fragilidade de Odette. Isso fica evidente, especialmente, quando Nina cai dos braços do bailarino durante o *pas de deux*. A queda, embora uma ação que poderia ser considerada inábil e falha, ganha uma conotação positiva nesse contexto, pois traduz fielmente a vulnerabilidade da personagem.

Para Rodrigues (2011, p.38), "os sujeitos atuam mediante suas práticas, a partir de mentalidades/ideologias que os fazem agir como sujeitos da/de linguagem, que atuam performaticamente de maneira consciente ou inconsciente por impulsos imaginários, tanto sociais quanto individuais". Baseado no autor, podemos afirmar que a dança, encenada na obra cinematográfica em análise, nos permite crer no entendimento de que os corpos são postos em cena, no cinema, como matérias sígnicas ideológicas que, conscientemente, figuram nos textos artísticos em prol de uma atuação perceptível do olhar humano, humanizado e criativo (Rodrigues, 2011). Portanto, podemos afirmar que as apresentações artísticas do ballet, durante as cenas, se

efetivam no preciso momento da enunciação do sujeito, ou seja, materializam-se na dinâmica entre o dizer e o ler, o falar e o escutar; ação de linguagem que se atualiza, como sugere o autor, ao piscar de olho do espectador.

Em *Introdução à Poesia Oral*, Paul Zumthor (1997, p. 33) sustenta que “a performance é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e recebida. Locutor, destinatários, e estatísticas se encontram concretamente confrontados”. A partir dessa interação comunicativa/interativa, a *performance* na dança estabelece sua recepção como um meio de propagação; assim, a mensagem que a personagem, enquanto bailarina deseja projetar, é comunicada como um ato performático.

Nina personifica com notável fidelidade o cisne negro, seu drama transpõe os limites do palco e alcança o cotidiano tenso dos bastidores, no camarim. Nesse confronto, ela traduz, de maneira vívida, a agressividade característica do cisne negro, enquanto, em cena, revela com destreza o lado seguro e sensual do papel. Ao retornar ao camarim, Nina percebe, de maneira impactante, que se feriu com o espelho como ilustram as figuras 10 e 11.

Figura 10: Sobre espelhos



Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/da/9d/e4/da9de42a5f51516d5348c436e76395c7.jpg>

Figura 11: Espelhos ao cão



Fonte: <https://duchessdior.tumblr.com/post/72617522893/black-swan>

Esse momento pode ser interpretado como o ponto culminante na narrativa do filme, onde o cisne negro prevalece sobre o cisne branco, evidenciando que Nina foi enganada por suas próprias ilusões. Logo, entendemos então, que

A performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados naquilo que a natureza da performance afeta o que é conhecido. A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca (Zumthor, 2014, p.32).

Em *O Lago dos Cisnes*, Odette também enfrentou esse momento crucial. Noutra cena de *Cisne Negro*, Thomas descreve para Nina, durante um ensaio, como Odette está se preparando nas cenas finais do conto. Enquanto Nina dança, ele narra a cena:

O ato final, sua última dança. Você provou do seu sonho, tocou nele, só para que ele fosse destruído. Seu coração está partido, está ferido. Sua força está se esquivando. O sangue pinga. O cisne negro roubou seu amor. Só há uma forma de acabar com a dor. Você não está cheio de medo, mas é acessível. Você olha para baixo para Rothbart, e então para o príncipe. E aí, sim, para o público. E então você se joga (Aronofsky, 2010, 1:15:31).

Nina aceita seu destino ainda no camarim, percorrendo a certeza, até o último instante, do ato final em que entregaria com maestria sua vida e sua alma ao cisne negro. É nesse entrelaçar entre a vida, a arte e a *performance* que respondemos o problema desta pesquisa: a bailarina é capaz de criar e materializar a linguagem proposta no libreto do espetáculo original, fazendo as nuances dos seus movimentos corporais a mais bela narrativa através da sua *performance* e entrega visceral ao papel lhe foi designado; sendo, portanto, “uma atuação [cênica/figurativa] perceptível mediante uma performance de estranhamento, de confronto entre ações e reações num campo de atuação que envolve os sujeitos, suas práticas e os valores que estão por trás delas” (Rodrigues, 2011, p.113).

4.2.2 Tutu: figurino, cenário e imaginário

As duas personagens que compõem a identidade almejada por Nina são distintamente marcadas no filme e no ballet por uma oposição cromática evidente, ilustradas nas figuras. É notável que o corpo de baile, isto é, as personagens que cercam as cenas, na maioria, utilizam roupas pretas ou escuras ao longo do filme, exceto Nina. Isso fica evidenciado na primeira parte do filme, na cena em que Nina, a personagem principal, se destaca ao vestir-se predominantemente com roupas claras para participar de uma audição coletiva junto aos outros bailarinos (figuras 12, 13 e 14). Ao longo da narrativa, assistimos à transformação de Nina que incorpora tons de cinza e, posteriormente, o preto, marcando sua mutação em *Cisne Negro*.

Figura 12: Teste do solo de Odete



Fonte: Pinterest - <https://br.pinterest.com/pin/435582595226318091/>

Figura 13: Audição coletiva



Fonte: Pinterest - <https://br.pinterest.com/pin/796292777892707539/>;

Figura 14: Bailarinas ao se maquiar no camarim



Fonte: Pinterest - <https://br.pinterest.com/pin/69665125479448020>.

O filme utiliza os tons de branco e preto em seus cenários e iluminação, com nuances de bege, cinza, roxo e rosa, não apenas para espelhar os estados de espírito das personagens em relação aos temas envolvidos, mas também para fazer referência ao ballet *O Lago dos Cisnes*, estabelecendo uma conexão entre as duas formas de expressão artísticas. Essa escolha cromática fornece camadas de significado por meio de uma relação simbólica, na qual não apenas um elemento conteúdo, mas uma categoria inteira de expressão se correlaciona com o outro do texto. Dentro desse contexto simbólico, podemos estabelecer uma associação entre esses núcleos temáticos e a dicotomia do bem e do mal, presente no ballet, em que o branco representa o lado virtuoso, enquanto o preto simboliza o aspecto sombrio. Esta associação semiótica antropológica (Rodrigues, 2011) é evidenciada pelo uso de núcleos temáticos e figurativos próprios do simbolismo cultural que é atualizado tanto no ballet quanto no cinema pelos adereços visuais que são as vestimentas, que transmitem/atualizam sentidos na narrativa por uma espécie de dualidade fundamental, estruturante dos significados advindos dos signos postos na cena.

Dentro desse contexto, na figura 15 podemos perceber que tanto o figurino e a maquiagem do cisne branco, quanto o próprio cisne negro, surgem como representações que encapsulam determinados temas associados a duas personalidades distintas. A imagem do cisne branco está vinculada a conceitos como fragilidade, dependência, disciplina, inocência, pureza e submissão. Então, tanto no filme quanto no ballet, é perceptível um figurino mais clássico, delicado, que remeta a candura de um cisne; sendo um ponto principal, a não utilização de uma coroa, e sim um adereço com penas brancas.

Figura 15. Montagem - cisne branco e cisne negro



Fonte: Pinterest - <https://br.pinterest.com/pin/817051557422820979/>.

Por outro lado, a representação do cisne negro expressa exatamente o oposto, incorporando temas com inclinação ao “mal” como autoconfiança, rebeldia, sensualidade, agressividade, impulsividade e insubordinação. A maquiagem do cisne negro, diferentemente do cisne branco, reage os olhos a partir do recurso de uma sombra escura esfumada (o que gera um ar de mistério) que contrasta com sua pele branca e o batom vermelho opaco quase vinho. O seu figurino traz cortes com um decote mais sensual, além da personagem usar uma coroa imponente, que ostenta um nível hierárquico, o que remete a realeza, supondo que ela seria, de fato, a rainha dos cisnes, podendo essa figurativização ser interpretada tanto como índice quanto como símbolo. Acerca disto, Santaella (2003) explica que um símbolo, em suas manifestações visuais, é um signo representado por convenção. Outrossim, os índices são signos visuais que representam um conceito existente, tangível no mundo externo ao expresso pelo texto, sendo subtemáticos (Rodrigues, 2011), e agindo no texto por meio de uma similaridade intrínseca à referencialidade característica e primordial do índice.

No âmbito da primeiridade, Santaella (2008) afirma que é comum realizar comparações entre diferentes elementos sensoriais, como associar um gosto a um cheiro, um som a uma cor, ou uma forma a outra. Essas qualidades são intrínsecas aos objetos e não representam características comparativas em si mesmas. O efeito da comparação na mente do intérprete passa a desempenhar o papel de um qualisigno⁴. Diante do exposto, podemos assimilar que se torna, então, evidente que a

⁴ É uma qualidade que se faz signo, como uma cor, um som, um gesto.

primeiridade, explorada no filme *Cisne Negro*, manifesta-se nos cenários em que Nina interpreta os dois papéis através da iluminação desses ambientes, adornados por cores e sombras, bem como por adereços, que constroem figuras de primeiro impacto na mente do interpretante, de aguçao aos sentidos sensoriais e imediatos.

Destacamos que a iluminação das cenas desempenha um papel crucial na compreensão do filme, contribuindo de maneira significativa para a atmosfera intensa e psicológica da narrativa. O diretor utiliza a iluminação de forma expressiva para transmitir emoções, destacando contrastes e simbolizando a transformação da protagonista. Por exemplo, nas cenas em que Nina interpreta o cisne branco, a iluminação prioriza cores claras, destacando a fisionomia da atriz e criando um cenário mais leve. Já em cenas ambientadas em sua casa, a iluminação assume um caráter mais desarmonioso, com cores de parede que geram inquietude e conflito, além da presença frequente de espelhos, refletindo o conflito interno da personagem. As cenas alternam entre momentos de luz intensa e sombras profundas, refletindo as dualidades presentes na história, como a dicotomia entre as personagens do cisne branco e do cisne negro.

Nesse contexto, percebemos que o cenário criado pelo filme para a cena ballet desempenha um papel significativo na obra cinematográfica, contribuindo para a atmosfera intensa e a narrativa simbólica da história. Sob a direção de Darren Aronofsky (2010), o uso cuidadoso do cenário reflete o estado mental da protagonista, Nina Sayers. À vista disso, é possível analisar o cenário da seguinte maneira:

- **Contrastes visuais:** O filme apresenta uma variação marcante entre os cenários do mundo real e os relacionados ao ballet. O mundo fora do teatro é, muitas vezes, representado de forma mais naturalista e suave, enquanto os bastidores e o palco do teatro são específicos de maneira acentuadamente estilizada, enfatizando a dualidade entre a realidade e o mundo do ballet.
- **Atmosfera surreal:** Os cenários do mundo bailarinístico são concebidos para ter uma atmosfera surreal e, muitas vezes, onírica. Isso é especialmente evidente nos bastidores do teatro, onde a linha entre a realidade e a fantasia se torna turva, contribuindo para a crescente sensação de paranoia e instabilidade emocional de Nina.
- **Espelhos e refletividade:** Os espelhos desempenham a todo instante um papel proeminente no cenário, simbolizando a autorreflexão e a autocrítica da protagonista. Eles são utilizados de forma simbólica para representar a busca de Nina por sua verdadeira identidade e o confronto com suas próprias emoções e inseguranças.
- **Transformação dos cenários:** Conforme a narrativa avança e à medida em que Nina se entrega mais ao papel do cisne negro, os cenários tornam-se mais sombrios, caóticos e alucinatórios, refletindo uma crescente instabilidade mental da protagonista.
- **Ambientes claustrofóbicos:** Alguns cenários são projetados de maneira a criar uma sensação de claustrofobia, contribuindo para a sensação de pressão e opressão que Nina sente à medida que a competição no mundo do ballet se intensifica.

Em resumo, o cenário em *Cisne Negro* é uma parte fundamental da linguagem visual do cinema, sendo usado para transmitir simbolismo, refletir o estado emocional da personagem principal e criar uma atmosfera única que intensifica a experiência do ballet na cinematografia universal.

4.2.3: *Attitude: transfiguração*

As cenas finais da produção cinematográfica, especialmente aquelas que encapsulam a transformação para o cisne negro, em um contexto de ballet, são ricas em significados simbólicos, próprios dos signos ideológicos, quando analisados à luz da Semiótica Antropológica. Nos momentos de clímax, isto é, da tensão artística cinematográfica da obra em estudo (figuras 16, 17, 18, 19, 20 e 21), é perceptível a interação entre elementos visuais, expressão corporal, trilha sonora e simbolismo que, nos minutos finais da obra, atingem o ápice do drama proporcionando uma compreensão da resolução emocional da narrativa, de transformação de um cisne para o outro, marca icônico-simbólica de transmutação tanto física (corpo) quanto psicológica (mente).

Figura 16: Cisne branco em início de transfiguração



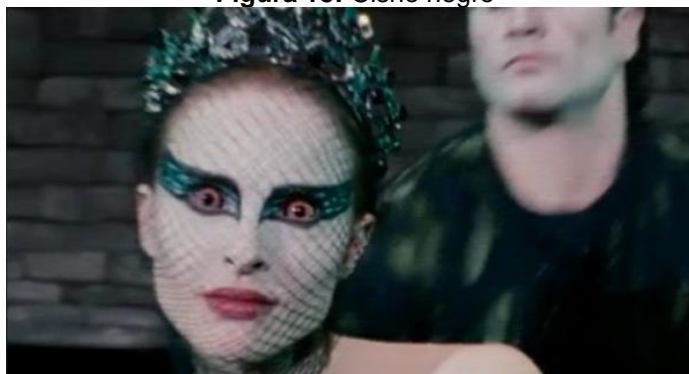
Fonte: <https://takeonemovieshot.blogspot.com/2019/11/alcanzando-la-perfeccion-analisis-de-la.html>

Figura 17: Cisne negro alucinado



Fonte: <https://drive.google.com/file/d/152nbuBq9xIIIGYJ-0ZC0G7q-Gpn4g3xB4/view>

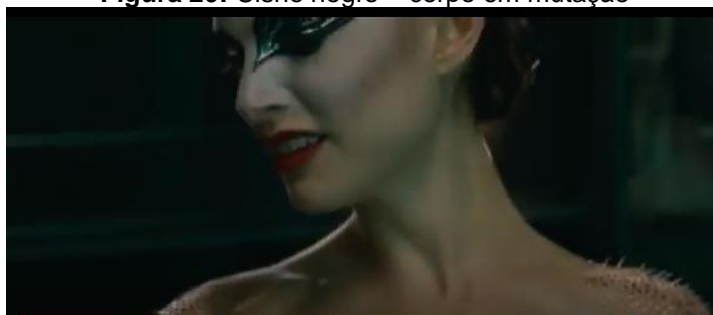
Figura 18: Cisne negro



Fonte: <https://projeto399filmes.blogspot.com/2012/03/357-cisne-negro-de-darren-aranofsky.html>

Figura 19: Solo do cisne negro

Fonte: <http://www.cinematicparadox.com/2011/02/cinema-black-swan.html>

Figura 20: Cisne negro – corpo em mutação

Fonte: <https://drive.google.com/file/d/152nbuBq9xllIGYJ-0ZC0G7q-Gpn4g3xB4/view>

Figura 21: Transformação total no cisne negro

Fonte: <https://drive.google.com/file/d/152nbuBq9xllIGYJ-0ZC0G7q-Gpn4g3xB4/view>

A dualidade entre o cisne branco e o cisne negro, estabelecida ao longo do filme como um tema central, encontra sua resolução simbólica nas cenas finais. Os signos visuais que distinguem esses dois estados de figura (corpórea e mental) podem oferecer uma interpretação tanto do equilíbrio alcançado ou das consequências da transformação de um num outro quanto dessa mutação sensível de compreensão da natureza humana.

Podemos concluir, então, que a expressão corporal, considerada um sistema de signos, segundo a Semiótica Antropológica, atinge sua máxima expressão nas cenas finais de *o Cisne Negro*. Os gestos, os movimentos e as posturas da bailarina não são meramente técnicos, mas são signos que transmitem a evolução psicológica da personagem. Nesta abordagem semiótica, o corpo, a cena e a encenação compõem um texto a ser lido, revelando não apenas a transformação física, mas também

psicológica, e o desenrolar das emoções que culminam na resolução (ou não) da história/narrativa (Rodrigues, 2011).

Vemos, assim, que a Semiótica Antropológica nos convida a decifrar esses signos, entendendo que cada escolha estilística é uma parte intrínseca da narrativa simbólica. E num nível mais amplo, as cenas representam um ponto de convergência de todos esses elementos semióticos. Desse modo, conforme explica Rodrigues (2011, p. 48), “não é fácil separar a imagem da razão sem correr o risco de uma perda de valor simbólico, pois este é o mundo, por excelência, das imagens, da imaginação”. Essa reflexão ressoa com a ideia de que a narrativa visual das cenas finais do filme em estudo transcende o simples registro, apresentando-se como uma possibilidade simbólica que desafia a separação entre a imagem e a razão, o símbolo e o signo ideológico.

5 EPÍLOGO: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo realizou uma análise da adaptação intersemiótica do renomado ballet de repertório *O Lago dos Cisnes*, com foco no filme *Cisne Negro*, dirigido por Darren Aronofsky. Fundamentado nas teorias da Semiótica Antropológica e tradução intersemiótica, sob as perspectivas sociossemióticas e culturais, este trabalho proporcionou uma compreensão da narrativa inerente às *performances* presentes na dança, figurativizadas pela obra cinematográfica. Partindo do conceito de corpo como uma instância viva e discursiva, conforme delineado por Zumthor (2014) e Rodrigues (2011), este estudo enxergou a dança como um meio de interação que vai além da mera expressão física, tornando-se um texto-obra passível de leitura. Destaca-se que *O Lago dos Cisnes* se configura como uma dança anunciada na cadeia polifônica do ballet de repertório, o que foi explorado e sustentado pela análise da representação das personagens na obra cinematográfica.

A investigação ressaltou a importância das categorias de análise "corpo e dança" para a compreensão da ideia de corpo-signo, conforme delineado por Bakhtin (1997). E, desse modo, evidenciamos que ao dançar, o sujeito não apenas se expressa fisicamente, mas se enuncia, revelando múltiplas vozes que o constituem. Esse processo dialógico entre criar tensões, tais como vida e morte, bem e mal, desempenhou, como buscou demonstrar o nosso estudo, um papel fundamental na arquitetura do drama fílmico analisado, especialmente na cena final, de transmutação de corpos e mentes da personagem principal que encenou os papéis dos cisnes branco e negro.

Entendemos, assim, que esta pesquisa contribuiu significativamente para uma compreensão da interseção entre a linguagem da dança, a adaptação cinematográfica e as complexas relações de significado que permeiam a obra. Ao desvendar as camadas de sentido presentes na *performance* final de *O Cisne Negro*, este estudo lançou luz sobre a semântica simbólica da dança como forma de expressão artística e como veículo para a construção e comunicação de significados multiculturais e humanos. É importante salientar que a narrativa do ballet serviu como alicerce para a construção da identidade da bailarina Nina em *O Cisne Negro*, e essa relação pode ser comprovada também sob a perspectiva da Semiótica Antropológica, em que a protagonista do filme segue as fases de Odette em sua jornada em busca de um objeto de valor abstrato. Nina busca a perfeição para alcançar sua identidade, Odette busca a liberdade, simbolizando uma reconciliação com sua própria humanidade.

Outrossim, ficou compreensível que a intertextualidade se deu pela atualização das vozes que tecem os textos da tradição (ballet/peça) na modernidade (filme), como

propõe Rodrigues (2017), ao discorrer sobre a manifestação das semelhanças entre as narrativas que se atualizam de tempos em tempos e que rearranjam os signos das relações simbólicas nos textos das diversas culturas. Esta abordagem da Linguística da Prática que também fundamenta os estudos da Semiótica Antropológica permitiu evidenciar que o filme faz referência à peça original, preservando a figura do cisne e a oposição cromática, concretizando os mesmos temas da obra original agora na tela do cinema. Mesmo aqueles que não estão familiarizados com *O Lago dos Cisnes* são introduzidos a ele no filme, permitindo uma compreensão da relação intertextual de uma obra clássica que fala do humano como algo cultural.

Assim, é possível interpretar o filme como uma adaptação da peça de Tchaikovsky, embora não se venda explicitamente como tal. Os roteiristas optaram por seguir de perto a linha do ballet na caracterização das personagens, mantendo os valores temáticos da relação dialógica entre os cisnes branco e negro. A complexidade narrativa reside na união dessas características em uma única personagem que coaduna as tensões físicas e psicológicas na composição final de transmutação corpo e mente. A confusão mental de Nina é expressa pela estética do desconforto, mediada pelo tema da dor através das cores, da iluminação, dos seus movimentos e gestos. As transformações físicas refletem na matéria biológica suas mudanças psicológicas, introduzindo uma estética de desconforto que contrasta o grotesco com a leveza associados ao ballet. O final do filme é provocativo, permitindo interpretações tanto eufóricas quanto disfóricas. A axiologia eufórica ocorre quando Odette e Nina alcançam conjunção com seus objetos de valor, enquanto a disforia pode ser associada à representação negativa da morte e à vitória aparente do cisne negro sobre o cisne branco. Essa tensão temática é reforçada pelas relações simbólicas de rearranjo do texto cinematográfico, através de elementos audiovisuais de promoção dramático-figurativa de atualização das cenas/enunciados do texto base (ballet).

REFERÊNCIAS

AGOSTINI, B. R. **Ballet clássico**: Preparação física, aspectos cinesiológicos, metodologia e desenvolvimento motor. Várzea Paulista: Editora Fontana, 2010.

ALVES, L.M. **O signo**: elementos semióticos de Pierce. Ensaios e Notas, 2016. Disponível em: <https://wp.me/pHDzN-38G>. Acesso em: 08 mai. 2024.

AMORIM M. **Dance Discourse and the Concept of Genre** – Some Interpretive Elements. Bakhtiniana, Rev. Estud. Discurso [online]. 2020, vol. 15, n. 2, pp. 64-96, ISSN:2176-4573 [viewed 27 April 2020]. DOI: 10.1590/2176-457342617. Available from:<http://ref.scielo.org/xmrsp9>.

AMORIM, M. **A poética clássica** / Aristóteles, Horácio, Longino. Introdução Roberto de Oliveira Brandão; tradução Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

ARONOFSKY, D.; FRANKLIN, S.; MEDAVOY, M.; MESSER, A.; OLIVER, B. **Black Swan** [Filme-vídeo]. Fox Searchlight Pictures, Los Angeles, 2010. DVD/ NTSC, 108 min. color. som.

BAKHTIN, M. (VOLOSHINOV, V.N). **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução de Michel Lahud; Yara Frateschi Vieira. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 1997. 203 p.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, M. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Editora 34, 2016.

BOTAFOGO, A.; BRAGA, S. **Na magia do palco**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

CAMINADA, E. **História da dança: evolução cultural**. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

CAMPOS, M. F.; SANTOS, K. A. O padrão corporal feminino no ballet: uma leitura psicanalítica. **Psicanálise & Barroco em revista**, Rio de Janeiro, v. 17, n.3, p.217-210, 2019.

CANTON, K. **O conto de fadas: da tradição oral à dança contemporânea**. São Paulo: ÁTICA, 1994.

CASTILHO, T. **A arena de vozes dançantes na escola: approach bakhtiniano sobre a formação do artista-docente**. Anais da XII ANPEd-SUL, 2018. <<http://anais.anped.org.br/regionais/p/sul2018/trabalhos>> Acesso em 27/10/2023.

ECO, U. **Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione**. 4. Ed. Milano: Studi Bompiani. 2006

ESTÚDIO MÓVEL. **O Lago dos Cisnes- Cia**. Brasileira de Ballet. YouTube, 11 de dez.2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=o89B7b3Q8_s&t=188s. Acesso em: 08/10/2023.

FERNANDES, C. **O Corpo em Movimento: o Sistema Laban/Bartenieff na Formação e Pesquisa em Artes Cênicas**. São Paulo: Annablume. 2. Edição. 2006.

GONÇALVES, J. C.; CASTILHO C. T. Enunciado-dançado: approach bakhtiniano sobre o ballet clássico na escola. **POLÊMICA** [S.l.], v. 16, n. 4, p. 014 - 027, nov. 2016. ISSN 1676-0727. Disponível em:<<https://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/polemica/article/view/26448/19018>>. Acesso em:08 out. 2023. doi:<https://doi.org/10.12957/polemica.2016.26448>.

GONÇALVES, J. C.; CASTILHO, C. T. Corpo-signo: diálogos entre Laban e Bakhtin no ensino superior em artes cênicas. **Contrapontos**, Florianópolis, v.20, n.2, p.274-288, 2020 -Disponível em <http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S198471142020000200274&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 07 out. 2023. Epub 01-Fev-2021.<https://doi.org/10.14210/contrapontos.v20n2.p274-288>.

HELLER, E. **A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão**. 1 ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili SL,2007.

JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução (1959). Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. In: JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1979, p. 63-72

LABAN, R. **O domínio do movimento**. 4. ed. São Paulo: Summus Editorial, 1978

LE BRETON, D. **Sociologia do Corpo**. Petrópolis: Editora Vozes, 2007 acesso em 05 nov. 2023. Disponível em: http://www.academia.edu/download/46371423/A_sociologia_do_corpo_-_David_Le_Breton.pdf. Acesso em 05 nov. 2023.

NICHOL, B. **Swans and Swan Lake**: Tchaikovsky to Matthew Bourne. 2016. Disponível em: <https://etheses.whiterose.ac.uk/16596/> . Acesso em: 20 nov. 2023.

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva. 1974.

PHILLIPS, S. K. **Beauty work**: lessons in ballet. Dickinson Scholar. The Toast. Dickinson. 2015. Disponível em: <https://scholar.dickinson.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1625&context=faculty_publications>. Acesso em 20 out. 2023.

RODRIGUES, L. P. **Vozes do fim dos tempos**: profecias em escrituras midiáticas. João Pessoa: UFPB, 2011.

RODRIGUES, L. P. Por uma linguística da prática. In: ATAÍDE, C. *et al.* (org.). **Gelne 40 anos**: Experiências teóricas e práticas nas pesquisas em Linguística e Literatura. São Paulo: Blucher, 2017. p. 69 – 89. DOI 10.5151/9788580392852-03

RODRIGUES, L. P. A tríade semiótica. **Discursividades**. v. 8. n. 1, p. 154-177, jan./jun. 2021.

SANTAELLA, L. **O que é semiótica**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2003.

SANTAELLA, L. **Matrizes da linguagem e pensamento**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SANTAELLA, L. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Cengage Learning, 2008.

SETENTA, J. S. **O fazer-dizer do corpo**: dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2008.

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

XAVIER, I. A decoupage clássica. In: XAVIER, I. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 3 ed. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2005.

ZUMTHOR, P. **Introdução à poesia oral**. Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção e leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GLOSSÁRIO

ADAGE - Uma sequência de exercícios considerada uma das mais difíceis no ballet, realizados no centro da sala de aula, composta por movimentos lentos e graciosos. Esses movimentos podem variar de simplicidade à complexidade, sendo executados com fluidez e aparente facilidade.

ARABESQUE - Uma das posições tradicionais do ballet clássico, nela, o(a) bailarino(a) se equilibra sobre uma perna, enquanto o braço correspondente é estendido para frente. Simultaneamente, o outro braço e a outra perna se estendem para trás de forma elevada, criando uma posição alongada e simétrica.

ATOS - Os "atos" se referem às divisões principais de uma peça ou apresentação. Cada ato representa uma parte distinta da história ou narrativa que está sendo contada através da dança.

ATTITUDE - Consiste em permanecer apoiado sobre uma das pernas, com a outra levantada e o joelho dobrado em um ângulo de 90°.

CAMBRÉ - Posição em que é necessário arquear-se ou dobrar o corpo para trás a partir da cintura e a cabeça levemente virada para um dos lados de forma delicada.

COUPÉ - Um passo de transição utilizado para transferir o peso corporal de uma perna para outra; essencialmente, envolve colocar um pé no chão enquanto eleva-se o outro com o calcanhar apoiado na base da panturrilha e mantendo o *en dehors* para sustentar os dedos flexionados para dentro, em uma posição de ponta.

ENTRECHAT - Sequência de saltos, e significa entrelaçar ou cruzar rapidamente as pernas no ar durante o salto.

EPÍLOGO - Espetáculo de ballet que se refere a uma parte final ou conclusiva da apresentação. Geralmente, o epílogo ocorre após o último ato principal da obra e serve para oferecer um encerramento à história, revelar desfechos finais para personagens ou fornecer uma resolução para o enredo. O epílogo pode incluir cenas finais que explicam o destino dos personagens principais ou oferecem uma última exibição de dança para encerrar a *performance* de maneira memorável.

JETÉ - No ballet, "jeté" é um termo francês que significa "lançado" ou "atirado". É um salto em que o(a) bailarino(a) lança ou projeta o corpo para o ar, geralmente partindo de uma perna para a outra. Existem diferentes variações de jeté, incluindo o grand jeté (um salto mais amplo e elevado) e o petit jeté (um salto menor e mais controlado).

PAS DE BOURRÉ - A sequência típica de um Pas de Bourrée consiste em três movimentos rápidos dos pés. Pode ser executado para frente, para trás ou para os lados, e é frequentemente utilizado para suavizar transições entre diferentes partes de uma coreografia. Sua execução requer precisão nos movimentos dos pés e uma sensação de fluidez para conectar graciosamente outros elementos da dança

PAS DE DEUX - É uma expressão francesa que significa "passo de dois". No contexto do ballet clássico, o termo refere-se a uma dança executada por dois bailarinos, geralmente um par principal.

PLIÉ - A expressão "plié" tem a tradução literal de "dobrado". No contexto do ballet, esse termo descreve a ação de dobrar os joelhos para fora, a partir do quadril. Geralmente, é um dos primeiros movimentos praticados durante as aulas de ballet, podendo ser subdividido em "demi-plié" e "grand plié".

TUTU - O termo "tutu" refere-se à tradicional saia curta e volumosa usada por bailarinas de ballet. Essa peça icônica é uma parte essencial do traje de ballet clássico e desempenha um papel significativo na estética da dança.

PRÓLOGO - O prólogo em ballet refere-se a uma seção introdutória de uma apresentação, especificamente em ballets narrativos e de repertório. Pode incluir dança, mas é mais focado na narrativa e na apresentação dos elementos-chave da história. Ele serve como uma introdução cativante, preparando a plateia para a experiência emocional e artística que está por vir durante o restante do espetáculo.

AGRADECIMENTOS

Ao meu bom Deus, fonte de sabedoria e guia constante em minha vida. Sua luz iluminou meus passos, proporcionando força e inspiração para enfrentar os desafios acadêmicos. Agradeço por sua graça que fortaleceu minha determinação, por sua sabedoria que guiou meus passos e por sua presença constante que me sustentou nos momentos mais difíceis. Esta conquista é uma manifestação do seu amor inabafável.

Ao meu orientador Linduarte Rodrigues, agradeço a orientação sábia, paciência e apoio inestimável ao longo deste processo. Por acreditar e aceitar meu projeto, suas contribuições foram fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho, e sou grata pela oportunidade de aprender com sua expertise e ter tido o prazer de conviver com uma pessoa ímpar e de um coração tão humilde.

Aos professores examinadores deste trabalho final de curso, Isabelly Karoline da Silva Miguel e Laécio Fernandes de Oliveira, pelas leituras atentas e pelas contribuições propostas.

Ao meu irmão Matheus, agradeço por ser mais do que um irmão; você é um amigo leal, sua disposição em enfrentar desafios comigo e celebrar triunfos faz de você um companheiro insubstituível.

À minha amada mãe, Josimeri, minha intercessora fiel, cujo apoio incondicional e amor foram minha rocha durante toda essa jornada. Sua sabedoria, paciência e encorajamento foram a bússola que guiou meu caminho. Em cada desafio, encontrei na senhora uma fortaleza, em cada conquista, a alegria refletida nos seus olhos. Neste trabalho, reconheço e celebro não apenas minhas realizações, mas também a influência indelével que a senhora teve em cada página da minha vida. Sua dedicação, paciência e amor moldaram meu caráter e inspiraram minha caminhada. A senhora junto ao meu pai, não mediram esforços pela minha educação, sacrificando-se muitas das vezes para proporcionar oportunidades que moldaram meu presente e meu futuro. Essa conquista é nossa.

Ao meu pai Edvaldo, por seu carinho e amor e por todo esforço durante toda minha educação.

Ao meu esposo, Eduardo Fernandes, companheiro incansável, obrigado por sua compreensão, paciência e incentivo constante mesmo nos momentos de incertezas e medo durante o curso. Sua presença trouxe equilíbrio e conforto, tornando esta jornada mais significativa.

À minha avó Cleonilde, que por tantos anos foi professora, agradeço por compartilhar sua paixão pelo conhecimento e pela educação. Seu legado inspirador continua a guiar meus passos, alimentando meu amor pelo aprendizado.

Ao ballet, que durante esses de 12 anos foi a arte que transcendeu os palcos e se tornou uma metáfora para a disciplina, a graciosidade e a perseverança para minha vida. A dança, como expressão artística, influenciou minha abordagem criativa e a busca pela harmonia em todas as áreas da vida, e que por muitas das vezes salvou-me de mim mesma.

A todos vocês, minha eterna e sincera gratidão. Este trabalho é não apenas meu, mas também um reflexo do apoio generoso e inspirador que recebi ao longo dessa jornada. Obrigado por fazerem parte desta conquista.