

LINGUAGENS NÃO VERBAIS: lente semiótica para a observação do corpo no baile

Non-verbal languages: semiotic lenses to observe the body when dancing

Cristina Santaella Braga

Universidade Estadual de Campinas- UNICAMP

11

Resumo: Com o objetivo de aproximar as artes, em especial a dança, da semiótica, este artigo estabelece um diálogo entre a semiótica e o flamenco, levantando alguns conceitos semióticos para a elaboração de categorias destinadas à observação do corpo em movimento, nas situações de ensino-aprendizagem da dança flamenca.

Palavras chave: Flamenco, categorias semióticas, ensino-aprendizagem.

Abstract: With the scope of bringing together the arts, particularly dance, and semiotics, this paper establishes a dialogue between semiotics and flamenco, discussing some semiotic concepts for the development of categories aimed at observing the body in motion, in situations of teaching and learning of flamenco dance.

Keywords: Flamenco, semiotic categories, teaching-learning.

Partimos do pressuposto de que, em situação de ensino da dança e de avaliação do processo de aprendizagem, a observação do corpo em movimento não pode ser desavisada. Ao contrário, deve ser informada. Ora, o corpo, o movimento, o gesto, o ritmo, e outros tantos aspectos da dança são processos inteiramente não verbais. É justamente em função disso que a semiótica, ciência de todos os tipos de signos e processos de significação, pode nos fornecer alguns conceitos necessários para se chegar ao levantamento de categorias de observação, quando se trata de avaliar

o aprendizado em situação de ensino da dança, neste caso, do ensino da dança flamenca. “Embora um indivíduo possa parar de falar, ele não pode parar de se comunicar através do idioma do corpo; ele precisa dizer a coisa correta ou incorreta. Ele não pode não dizer nada” (Goffman 1963, *apud* NÖTH, 1990¹).

1. A ciência semiótica

Segundo Ingarden (1977), o termo semiologia irrompeu nas

¹Daqui em diante, as citações do livro *Handbook of semiotics*, de W. Nöth, serão feitas de acordo com a tradução do texto para o português, no prelo da Edusp. Essa tradução me foi gentilmente cedida pelo autor.

ciências humanas com Ferdinand de Saussure em seu curso de *Lingüística Geral* ([1916] 1993). Para Saussure, a língua é um sistema de signos que exprimem idéias. Ela é apenas o principal desses sistemas. Concebe-se aqui uma ciência que estuda a vida dos signos no seio da vida social. Ela constituiria uma parte da psicologia social e, por conseguinte, da psicologia geral, que caracterizaremos por Semiologia que, do grego *seméion*, quer dizer signo. Ela nos ensinará em que consistem os signos e quais as leis que os regem.

Mas, antes de Saussure, linguista de Genebra, a ciência dos signos foi desenvolvida por Charles S. Peirce, sob o nome de Semiótica. As investigações semiológicas e semiótica se expandiram para muitas áreas. O campo é extensíssimo de modo que irei realizar aqui um recorte radical, privilegiando, em fontes diversas, apenas os elementos que podem levar ao levantamento de categorias semióticas de observação do corpo que dança. Uma das primeiras tentativas de examinar a arte como fato semiológico foi a comunicação de Jan Mukarovsky no Congresso

Internacional de Filosofia de Praga, em 1934, em que ele dizia que:

Todo contexto psíquico, que ultrapassa os limites da consciência individual, adquire pelo próprio ato de sua comunicabilidade o caráter de signo". Afirma que "a obra de arte é ao mesmo tempo signo, estrutura e valor". Sem uma orientação semiológica, o teórico da arte continuará necessariamente incompleto. Sem ver a obra de arte como construção puramente formal, ou então como reflexo direto seja das aptidões psíquicas ou até fisiológicas do autor, seja da realidade diversa expressada pela obra, seja da situação ideológica, econômica, social ou cultural do meio. (*Apud* KOWSAN, 1977, p. 58-59)

12

Para André Lalande (*apud* KOWSAN, 1977, p. 63), somente o ponto de vista semiológico permitirá aos teóricos reconhecerem a existência autônoma e o dinamismo essencial da estrutura artística. Para tanto, costuma-se adotar o esquema de Saussure.

SIGNIFICADO = CONTEÚDO

SIGNIFICANTE = EXPRESSÃO 2

componentes do signo

Entretanto, há muitos tipos de signos. Uma primeira classificação bem simplificada seria:

Signos naturais – cuja relação com a coisa significada só resulta das

leis da natureza: por exemplo: a fumaça remete ao signo de fogo.

Signos artificiais – cuja relação com a coisa significada se baseia numa decisão voluntária, frequentemente coletiva.

Para Ingarden (1977), os signos empregados na arte do espetáculo, de alguma maneira, pertencem às categorias (signos) tidas como artificiais. São signos artificiais por excelência porque são conseqüências de um processo voluntário, quase sempre são criados com premeditação, têm por objeto comunicar instantaneamente. O gesto cotidiano pode ser fragmentado, reelaborado e estilizado pela dança. Ela o potencializa na expressividade artística, fornecendo um tipo de reconhecimento, para depois transformá-lo em mistério perante os olhos do espectador. Assim, a dança age sobre o gesto convencional, transfigurando-o para possibilitar uma expressão mais ampla, aberta, plurissignificativa.

Entretanto, a intenção aqui não é a de desenvolver uma possível semiótica da arte e da dança em geral,

mas buscar, na semiótica, algumas categorias, que estou chamando de categorias para a observação do corpo que dança, isto é, categorias aplicáveis em especial ao contexto da dança flamenca em situação de ensino e aprendizagem. Para isso, cabe aqui apresentar algumas teorias que tratam da comunicação corporal, no intuito de conquistar um vocabulário adequado à referência corporal da arte da dança.

2. Categorias semióticas não verbais

A teoria funcional de Paul Ekman e Wallace Friesen (1975) aborda a atividade não-verbal sob três aspectos. A *origem* que vem a ser a fonte de um ato, um comportamento não-verbal, referindo-se a um comportamento inato (integrado no sistema nervoso), constante da espécie (universal) ou variável entre cultura, grupo, indivíduo. A codificação que pode ser observada na relação entre o ato e o seu significado. A codificação da atividade não-verbal pode ser arbitrária, balançar a cabeça para dizer "sim" ou indicial, o choro

como sinal de uma informação intrínseca. É o sinal da emoção, mas a emoção em si é icônica, *ouso* como o ato não verbal, variável de acordo com as circunstâncias. Há o uso comunicativo que é deliberado para veicular um significado e o uso interativo que influencia o comportamento dos participantes. Há ainda o uso informativo, não-intencional que fornece uma informação a quem o percebe. Dessa forma, esses três conteúdos oferecem um suporte para a percepção de dados informacionais para uma leitura gestual. Essa leitura não é somente aplicável diretamente ao movimento executado no cotidiano, mas também à observação de processos estéticos que concebem posturas corporais e gestuais quer no caso de uma foto ou pintura que recuperam a figura humana, quer no caso de um espetáculo teatral ou de dança.

De acordo com Nöth (1990, p. 387):

O coração da comunicação não-verbal é a função semiótica do corpo humano no tempo e no espaço, mas existe alguma vagueza na sua delimitação em relação à comunicação visual e vocal. As condições, sob as quais o comportamento não-verbal torna-se

signo ou comunicação, são o foco central para os fundamentos da semiótica.

Assim, “a comunicação não verbal é definida como qualquer processo sígnico no qual o veículo do signo é o corpo humano” (p. 388). Os domínios centrais deste campo são: gesto, cinésica, mímica, olhar, proxêmica e comunicação tátil.

Gesto

Os gestos tornaram-se possíveis depois que os ancestrais hominídeos do ser humano desenvolveram-se, deixando de andar com quatro patas e tornando-se o *homo-erectus* que andava com os dois pés. O rosto foi liberado da tarefa de coletar alimentos tendo como suporte o aparelho de mastigação. O desenvolvimento anatômico da mão à utilização de ferramentas abriu a possibilidade do uso das mãos na comunicação gestual.

De acordo com André Leroi-Gourhan (1983), a evolução do sistema nervoso deu-se através da audição de territórios corticais que levaram à eclosão simultânea da motricidade técnica da linguagem seguidos de uma tecnicidade

altamente refletida e o pensamento figurativo. A evolução do movimento acabou determinando a liberação da motricidade, vista desde as primeiras sociedades agrícolas com a conquista da força, juntamente com a de novas matérias dominantes no mundo atual.

Constatou-se a conversão do movimento retilíneo para o movimento circular, conversão da força por transmissão, transposição motriz, primeiro para o animal e, depois, para o motor, orientação para novas matérias incidindo simultaneamente sobre o utensílio e sobre a força que o anima. Na sensibilidade estética do homem, as referências “mergulharam as suas raízes na sensibilidade visceral e muscular profunda, na sensibilidade dérmica, nos sentidos olfato-gustativos, auditivo e visuais, enfim, na própria imagem intelectual, reflexo simbólico do conjunto dos tecidos da sensibilidade” (LEROI-GOURHAN, 1983, p. 74). A figuração motriz da mímica e da dança situa-se na base: o gesto inseparável da linguagem avançou no seu desenvolvimento inicial para logo vir a emergir no nível de figuração. “As representações

auditivas da música e da poesia surgem em seguida, porque as suas relações com o gesto, no caso da música, e com a linguagem, no caso da poesia, as tornam um intermediário das formas visuais” (LEROI-GOURHAN, 1983, p. 76).

Segundo Kowsan (1977), ao diferenciar o gesto dos demais sistemas de signos cinéticos, nós o consideramos como movimento ou atitude da mão, do braço, da perna, da cabeça, do corpo inteiro, para criar ou comunicar signos. Os signos do gesto compreendem várias categorias. Existem os que acompanham a palavra ou a substituem, os que substituem um elemento do cenário (movimento do braço para abrir uma porta imaginária), um elemento do figurino (capa do toureiro imaginária ao encenar pelo movimento do tronco, quadril e mãos a chamada do touro ao espetáculo), um acessório(s), (representação gestual do assassinato em *Carmen- Ópera Carmen de Georges de Bizet* – (sem faca, revólver ou qualquer instrumento que se valia para a execução do ato encenado). Assim os gestos acabam significando um sentimento, uma emoção, etc.

Nessa medida, os gestos englobam o potencial semiótico do corpo humano por meio da gestualidade dos braços, das mãos e da cabeça. Uma abordagem especial do estudo dos gestos é a cinésica.

Cinésica

A cinésica (do grego: *Kínesis* = movimento) é a abordagem específica da comunicação não-verbal. Trata-se da fisiologia do movimento corporal: “Não é possível atribuir um significado definitivo a qualquer movimento que não esteja relacionado ao seu contexto. Gestos como morfemas contextuais necessitam de um contexto morfológico para possuir identidade” (NÖTH, 1990, p. 392).

Segundo Souza (2001) a teoria cinésica de Ray Birdwhistell considera a comunicação um fenômeno de multicanais, propondo um estudo dos gestos em contexto, comparando o sistema cinésico com o sistema lingüístico. Os comportamentos corporais são associados com significados elementares que podem se combinar em unidades mais complexas e em trechos extensos de comportamento estruturado. A teoria cinésica compreende três níveis; a

precinésica que corresponde ao estudo fisiológico da atividade corporal, ou seja, a uma estrutura (sem busca de significado); a *microcinésica* que estuda as unidades comportamentais de análise (significados isolados) e, por fim, a *cinésica social* que investiga o comportamento em contexto e o estabelecimento de seu significado de comunicação.

Quando se trata do nível corporal, apoiado em Littlejohn, Souza explica que devem ser considerados os *cines*, movimentos funcionais, então, os *cinemas*, que são dos grupos de cines intercambiáveis em contexto, e, ainda a *cinemorfe*, que diz respeito à combinação complexa de cinemas em todo o corpo

De acordo com Stephen W. Littlejohn, essa teoria apresenta como pressupostos: a) tal como outros eventos da natureza, nenhum movimento ou expressão corporal é destituído de significado no contexto em que se apresenta; b) tal como outros aspectos do comportamento humano, a postura corporal, o movimento e a expressão facial são padronizados e, por conseguinte, estão sujeitos à análise sistemática; c) embora sejam reconhecidas as possíveis limitações impostas por substratos biológicos particulares, até que seja demonstrado o contrário, o movimento corporal sistemático dos membros de uma comunidade é considerado uma função do sistema social a que o grupo pertence; d) a atividade corporal visível, tal como a atividade acústica audível, influencia

sistematicamente o comportamento de outros membros de qualquer grupo; e) até que se demonstre o contrário, tal comportamento será considerado uma função comunicativa investigável; f) os significados daí derivados são funções tanto do comportamento como das operações pelas quais é investigado; g) o sistema biológico particular e a experiência especial de vida de qualquer indivíduo contribuirão como elementos idiossincráticos para o seu sistema cinésico, mas a qualidade individual ou sintomática desses elementos só pode ser avaliada após a análise do sistema mais vasto de que eles são parte integrante. (SOUZA, 2001, p. 170)

Mímica

A mímica compreende os movimentos expressivos do rosto, assim como as atitudes dos traços faciais do ser humano deles resultantes. O rosto é o local central da percepção e transmissão de sinais não-verbais na comunicação humana. Ele é o local no qual a produção de linguagem se torna visível junto aos estados emocionais do ser humano expressos da forma mais direta.

Com respeito ao olhar, as funções comunicativas baseiam-se no potencial de movimentação dos olhos. Sua comunicação tem sido analisada de acordo com três principais variáveis: frequência, duração e direção do olhar.

Nas artes cênicas, a maquiagem é fator coadjuvante da mímica, pois ela

ressalta o valor do rosto do ator ou dançarino. Na dança flamenca, a maquiagem do *bailaor(a)*, juntamente com a mímica contribui na composição fisionômica da personagem. Enquanto a mímica, graças aos músculos da face, cria, sobretudo, signos móveis, ou seja, mais duradouros, por meio da maquiagem chega-se a compor um conjunto de signos que constituem uma personagem-tipo, assim, a maquiagem como sistema de signos, encontra-se em interdependência direta com a expressão facial. O penteado também pode ser signo de que a personagem pertence a determinada área geográfica ou cultural.

Proxêmica

A proxêmica é a função comunicativa do espaço em situações interpessoais. Central a esses estudos são as diferenças no comportamento espacial de pessoas em diversas culturas. Culturas em contato e culturas sem contato. *Microespaço* (esfera de privacidade – convenções culturais); *mesoespaço* (ambiente próximo ao alcance da pessoa); *macroespaço* (povoamento-cidades).

Na teoria proxêmica de Edward Hall, conforme Nöth (1990), assim como a linguagem varia de cultura para cultura, o mesmo ocorre com outros veículos de interação. “A proxêmica refere-se ao uso do espaço na comunicação, o uso humano do espaço como uma elaboração especializada da cultura. O homem estrutura inconscientemente o microespaço” (1990, p. 410).

Existem três tipos básicos de espaço, que são estruturados de várias formas por pessoas de determinada cultura; espaço de características fixas, que se refere às disposições estruturais inalteráveis em torno de nós (paredes e salas, por exemplo); espaço de características semi fixas, ou seja, os modos como são dispostos os obstáculos móveis (como peças de mobiliário); e o espaço informal que é o território pessoal em torno do corpo, um espaço que se desloca com a pessoa, isto é, determina a distância interpessoal.

De acordo com a teoria desenvolvida por Hall, citado em Souza (2001), quando pessoas travam uma conversa, existem oito fatores envolvidos, ao mesmo tempo, na distância entre elas. a) fatores de postura-sexo; b) eixo sociófugo (desencorajamento); eixo sociópeto (encorajamento); c) fatores cinésicos;

posicionamento das partes do corpo; d) comportamento de contato-relações táteis (intencionais ou acidentais), duração, intensidade; e) código visual: modo de contato ocular; f) código térmico: calor percebido no outro comunicador; g) código olfativo: grau de odor percebido no momento da conversação; h) volume da voz: relaciona-se com o espaço interpessoal..

Tato e sensibilidade muscular

O tato intervém, segundo Leroi-Gourhan (1983, p. 103), “no domínio preciso no momento em que a repetição do movimento tátil determina uma transposição do comportamento muscular”. O tato analisa, recria os volumes a partir do deslocamento das mãos e dos dedos, no âmbito de um conjunto tato-movimento que integra o tato no domínio acessível à percepção figurativa. No que diz respeito à sensibilidade muscular, Leroi-Gourhan diz que:

Se a armação esquelética não é perceptível no estado normal, já o invólucro muscular é o centro de impressões importantes, podendo considerar-se o dispositivo osteomuscular, já não como um utensílio,

mas como um instrumento de inserção na existência. Convém deixar de parte, enquanto operação intelectual, a integração dos movimentos que se opera no córtex cerebral motor; em contrapartida, podemos notar a relação paleontológica existente entre o ouvido interno e o aparelho osteo-muscular no respeitante ao equilíbrio do indivíduo relativamente ao meio, nas percepções espaciais imediatas, e na organização dos movimentos.

O peso do corpo é sentido pelos músculos, combinando-se com o equilíbrio espacial para manter o homem preso ao seu universo concreto e constituir, por antítese, um universo imaginário em que o peso e o equilíbrio são abolidos. A acrobacia, os exercícios de equilíbrio, a dança, materializam em larga medida o esforço de fuga às cadeias operatórias normais, a procura de uma criação que rompa o ciclo quotidiano das posições do espaço.

Em estado de vigília, e ainda que de forma diferente, o espetáculo do acrobata constitui igualmente uma libertação, uma espécie de desafio ao encadeamento operatório. (1983, p. 91-92)

As categorias acima elencadas para a leitura da linguagem corporal, que é eminentemente uma linguagem não-verbal, incluem ainda outras categorias observacionais que são imprescindíveis à dança, como se segue.

Domesticação do tempo e do espaço

O fato humano por excelência não é tanto a criação do utensílio, mas talvez a domesticação do tempo e do

espaço, isto é, a criação de um tempo e de um espaço humanos. Essa domesticação simbólica pode ser traduzida na passagem da ritmicidade natural das estações do ano, dos dias, das distâncias de marcha, para uma ritmicidade regularmente condicionada pela rede de símbolos, calendários, horários, métricos. Tais símbolos transformam o tempo e o espaço humanizados no palco em que o homem comanda todo o movimento da natureza. O ritmo das cadências e dos intervalos regularizados substitui a ritmicidade caótica do mundo natural. Ela torna-se o principal elemento da socialização humana, na própria imagem da inserção social, a tal ponto que a sociedade passa a ter como cenário uma rede de cidades e estradas capaz de comandar todos os movimentos dos indivíduos.

Para as classes de camponeses, é o tempo abstrato o determinante no avanço da sobrevivência do grupo social. A integração motora e intelectual baseia-se num sistema rítmico, rigoroso, materializado nos toques dos sinos e das trombetas, que representam os sinais de um código de integração e as etapas do tempo. O

tempo exteriorizou-se dada a evolução biológica junto à corrente de evolução material no momento em que a linguagem foi além dos limites do concreto. Ela levou a exteriorização do utensílio, músculos, e, posteriormente a do sistema nervoso de relação. Esse sistema de relação reduziu o tempo de transmissão a horas, mais tarde, a minutos e, finalmente, a segundos.

Diante daquilo que se sabe acerca do dispositivo dos mamíferos superiores e do homem, constata-se que a figuração é canalizada para o sistema de relação através dos sentidos de referência dominantes – visão, audição e da motricidade. A figuração recorre às mesmas vias usadas pela técnica e pela linguagem: o corpo e a mão, o olho e o ouvido e fundamenta-se num campo biológico comum a todos os seres vivos – percepção dos ritmos e dos valores.

Supõe-se que os *Paleantropídeos* cantavam, ou melhor, expressavam simples sentimentos, mais do que complexas formulações de idéias, especialmente quando se tratava de cânticos de caça.

Ritmo

O funcionamento normal do aparelho intelectual está sujeito à infraestrutura orgânica, não só nos bons e maus momentos da máquina corporal, mas também em cada momento da experiência vivida no nível dos ritmos que acabam integrando o sujeito no tempo e no espaço. “O equilíbrio reside assim na ação coordenada dos órgãos e dos músculos, de acordo com o desenrolar de cadeias rítmicas de diferentes amplitudes, imbricadas umas nas outras segundo uma ordem regular” (LEROI-GOURHAN, 1983, p. 88-89). Ainda segundo esta obra a manifestação mais importante da sensibilidade visceral relaciona-se com os ritmos. A alternância dos tempos de sono e vigília, digestão e apetite, cadências fisiológicas junto a alternâncias dos dias e das noites, mutações meteorológicas e sazonais acabaram constituindo uma trama na qual se inscreve toda a atividade condicionada nas operações cotidianas.

Nos rituais, nas revelações extáticas, nas práticas de possessão, no decurso dos quais os sujeitos se

entregam às danças ou às manifestações sonoras carregadas de um elevado potencial sobrenatural, uma das soluções adotadas consiste em colocar o ator fora do seu ciclo rítmico cotidiano. Se o resultado é a excitação psíquica, então, é verdade que o ponto inicial é de caráter visceral, a mutação de registro é irrealizável se não partir das profundezas do organismo.

A função do espaço e tempo só existe como vivida uma vez que se tenha materializado em uma roupagem rítmica. Os ritmos também criam formas, basta ver os primeiros estádios operatórios da humanidade dados à aplicação de percussões rítmicas, longamente repetidas. O quadro rítmico da marcha, marcado pelo bater dos pés, junta-se à animação rítmica dos braços. O bater dos pés comanda a integração espaço-temporal, levando à frente a animação no domínio social, ao passo que o movimento rítmico dos braços abre uma outra via, a de uma integração do indivíduo num dispositivo criador da forma e, não mais de espaço e de tempo. A ritmicidade do passo resultou no quilômetro e na hora, já a

ritmicidade manual levou à captura e à imobilização dos volumes, fonte de uma reanimação puramente humana.

A música, a dança, o teatro, as situações sociais experimentadas e imitadas, pertencem ao domínio da imaginação. De certa maneira, projetam sobre a realidade, uma luz capaz de iluminar humanamente o desenvolvimento meramente zoológico das situações ordinárias da vida. Constituem roupagens de comportamentos sociais e inter-individuais que acabam se inscrevendo nas normas biológicas mais gerais, para além da representação da propriedade íntima da linguagem, na medida em que esta faz oposição à tecnicidade manual.

Marcação

A marcação é traço fundamental da dança. Ela determina os lugares de ocupação do corpo na cena. No caso do flamenco, o andar do *bailaor(a)*, a forma de entrar, sair ou permanecer em cena revela a qualidade da encenação, ou seja, se será um número dramático, festeiro, solitário, e assim também para

entradas grupais ou individuais que significarão algo.

3. Síntese das categorias de observação: gesto e movimento

Quando se trata da observação da dança flamenca, gesto e movimento são categorias fundamentais para a observação do(a) *bailarino(a)*. Aqui deve ser observado o movimento ou atitude da mão, do braço, da perna, da cabeça, do corpo inteiro, para criar ou comunicar os signos que constituem a especificidade de uma dança. O gesto incorpora a postura corporal que, no flamenco, apresenta linhas muito claras. Quando não figuradas, não identificam o flamenco.

O gesto comporta também os elementos do figurino, responsáveis pela execução da encenação, no caso o *mantón* e o leque.

Considerado no contexto que dá identidade ao tipo da dança, o gesto diz respeito tanto à *microcinésica* – estudo de unidades de gesto e movimento (significados isolados), quanto à *cinésica social* – estudo do comportamento em relação ao grupo, ou seja, como o contexto específico da dança flamenca estabelece seu significado.

A mímica compreende a expressão facial, os movimentos expressivos do

rosto, assim como as atitudes dos traços faciais do ser que, na dança flamenca apresentam uma expressividade característica. Incorpora também a maquiagem como fator coadjuvante.

Quanto ao movimento no espaço, a marcação temporal, deve-se levar em conta o *microespaço*, esfera do corpo em si e sua marcação no espaço e no tempo, assim como o *mesoespaço*, ambiente próximo ao alcance do *bailaor(a)*.

No que se refere ao ritmo, são inumeráveis as formas que o ritmo cria e que exigem observação atenta enquanto acontece.

Os conceitos, acima discutidos, que levaram às categorias de observação, são fundamentais quanto se trata de avaliar o processo de aprendizagem em situação de ensino da dança. Essas categorias foram testadas no Laboratório do Corpo que foi desenvolvido como subsídio para a dissertação sob o título de “O ensino-aprendizagem da dança à luz da psicanálise”, defendida na Universidade Estadual de Campinas, em 2010, sob a orientação de Cássia Navas. O Laboratório do Corpo consistiu da participação, devidamente autorizada, de oito a dez voluntários-aprendizes e funcionou em espaço cedido pela Escola de Dança *Al Compás*, de São Paulo. As aulas foram ministradas duas vezes por semana,

durante 22 meses, de 2008 a 2010, incluindo ensaios e apresentações em espetáculos.

Como meio auxiliar para as leituras dos movimentos e suas avaliações, foram instaladas câmeras de vídeo na sala de que resultaram filmes. Esses filmes permitiram a observação atenta e acurada das situações de ensino-aprendizagem. As categorias semióticas forneceram bases mais objetivas e relativamente seguras para a avaliação dos resultados de aprendizagem. Tanto quanto posso ver, trata-se de categorias que não se limitam à dança flamenca, como foi o caso desta pesquisa, mas podem ser extrapoladas para outros tipos de dança, com as devidas transformações que se mostrarem necessárias.

Artigo recebido em: 07/06/2013

Aprovado em: 15/09/2013

Referências bibliográficas

ARBELOS, Carlos. *El flamenco contado com sencillez: Prólogo de Cristina Hoyos*. Madri: Maeva, 2003.

CALAZANS, Julieta; CASTILHO, Jacyan; GOMES, Simone. (coords.). *Dança e*

educação em movimento. São Paulo: Cortez, 2003.

EKMAN, Paul e FRIESEN, Wallace. *Unmasking the face*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1975.

INGARDEN. Roman et al. *O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática*. Org. e trad.: Luiz Arthur Nunes et al. Porto Alegre: Globo, 1977

KOWSAN, Tadeusz. O signo no teatro. In: INGARDEN. Roman et al. *O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática*, Luiz Arthur Nunes et al. (orgs. e trads.). Porto Alegre: Globo, 1977, p. 57-83.

LEROI-GOURHAN, Andre. *O gesto e a palavra. Memória e ritmos*, Emanuel Godinho (trad.), vol. 2. Lisboa: Edições 70, 1983.

NÖTH, Winfried. *Handbook of Semiotics*. USA: Ed. Indiana University, 1990.

SANTAELLA, Lucia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SANTAELLA, Lucia. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.

SOUZA, Agnaldo Moreira. Palavra do corpo: confluência de linguagens em *Night Journey. Trans/Form/Ação*. V. 24, São Paulo, 2001, pp.163-181. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/trans/v24n1/v24n1a12.pdf> - acesso em 10/05/2013.