

A RETÓRICA DO CORPO: SEMIOSE E NARRATIVIDADE NA DANÇA TRIBAL

Suani de Almeida Vasconcelos

Universidade Estadual de Feira de Santana

Resumo: No presente artigo será apresentado um viés interpretativo de como os sentidos, em sua narratividade, são constituídos, elegendo-se, como ferramentas analíticas a semiótica greimasiana e seu desdobramento de análise não verbal, ou seja, a semiótica visual, no que concerne à materialidade visual de dançarinas de dança tribal, em especial, a precursora dessa modalidade de expressão corporal no ocidente, Jamila Salimpour (EUA). Nessa perspectiva de leitura, levar-se-á em conta os aspectos retóricos que constituem a materialidade do(s) sentido(s) na composição visual da dançarina, como adereços e gestos corporais, bem como o contexto discursivo, entendendo-se aqui as relações sócio-histórica e ideológicas, no qual a imagem foi capturada por meio fotográfico naquele momento.

Palavras-chave: Corpo; Discurso; Semiótica; Retórica.

Abstract: Body rhetoric: semiotics and narrative in tribal dancing. In this paper we present an interpretation of how senses are made in narrative terms. We choose the semiotics by Greimas as analytical tools as nonverbal analysis to analyze the work of dancers of tribal dancing, in other words, the visual semiotics regarding visual materiality of dancers of tribal dancing. We have to say that the forerunner of this type of body language in the West is Jamila Salimpour (USA). In this reading perspective we will take into account the rhetorical feature that constitutes the materiality of the senses in the visual composition of the dancer, like props and the body gestures as well as discursive context. In this paper we understand how discursive context the socio-historical and ideological relations in which the image was captured by the photographer at the time it was a runningdance.

Keywords: Body; Discourse; Semiotics; Rhetoric.

Deslançando o tema

O presente trabalho propõe, para o início, questões que não são novas, mas que se presentificam sempre nas abordagens que envolvem a discursividade corporal: o corpo é passível de narratividade? Ou pode se comportar como um texto?

Tais questões são fundamentais para uma abordagem metodológica primeira no campo

do discurso e da significação, mais propriamente para a semiótica greimasiana no trabalho interpretativo de imagens. Como um material preenche de linguagem, o corpo, nessa perspectiva, apresenta-se como um vasto material sócio-histórico que dialoga constantemente como cotidiano, materializando comportamentos, hábitos e costumes que, por via de mão dupla, também o constitui.

Desde a antiguidade clássica, mais precisamente na esteira da cultura grega (mitologia), que o corpo é palco de discussões, estabelecendo uma diálogo rico e próspero com sua condição primordial, ou seja, com sua parte essencial da natureza (*physis*) e, por outro lado, com a cultura (*techné*), ou seja, com sua condição social numa dimensão bastante complexa, pois as diversas situações históricas, sociais e econômicas, nas quais se vive, distinguem e segmentam também esses corpos.

O conceito de *physis* está vinculado à representação do cosmo, do universo e de todos os seres e contrasta (...) com o conceito de *techné*, como representação de tudo que é criado pelo ser humano, que possui um elemento racional, parte do processo civilizatório e que, por isso, é um princípio externo da gênese. (SILVA, 2006, p.28)

Tomando-se a concepção de corpo nessa perspectiva contrastiva e dual, é possível se pensar nas várias possibilidades de linguagem que o homem (corpo) usufrui e se utiliza, em comunidade, a fim de se expressar e materializar suas pretensões como um ser criativo e dotado de vontades. Cultura e natureza, portanto, constituem a gênese da condição humana, uma vez que o homem não pode delas se desvencilhar, independente se este as percebem como uma unidade ou, como os gregos antigos, como uma dualidade constitutiva.

Sob a ótica do processo criativo humano e, conseqüentemente, da sua manifestação social, tem-se os artefatos culturais, frutos dessa criatividade, como pontes que permitem o escoar da subjetividade humana para o campo material da vida comunitária. E, dentre essas possibilidades criativas, vê-se a dança como uma ferramenta de destaque nesse processo criativo e, sobretudo, comunicativo.

A dança tribal, em específico, consegue materializar, a partir de seu conjunto gestual, de vestuário e de adereços, a fusão de várias modalidades de manifestação popular do

Oriente Médio, Índia e Norte da África, com vistas a permitir, num sincretismo rico e plural, as diversas formas de corporalidade.

A dança tribal (*tribal fusion*), com sua natureza étnico-sincrética, foi criada em solo norte-americano (EUA), no fim da década de 1960, pela bailarina americana Jamila Salimpour (Califórnia, LA), consequência de suas viagens pelo oriente, de do qual foi originário, em 1968, o grupo de dança *Bal Anat*, cuja denominação é uma homenagem à **deusa mãe** (*Anat*).

A *tribal dance* foi compilada, buscando-se agrupar os vários estilos de dança e manifestações populares que pudessem dar conta do sagrado feminino, nessa arte, assim como demonstrar a integração desse tipo de expressão artística com a natureza, ou seja, com sua essência primordial (*physis*), (re) apresentada pela concretude simbólica que traveste os corpos (*techné*).

Falar sobre Tribal é mostrar, com o corpo, a rede cultural dos povos do mundo. O termo se refere à comunidade, grupo, família, aspectos do feminino que trabalham a preservação da espécie, o cuidado com o outro, a manutenção da vida e do lar. É uma dança propositalmente ecológica em seu figurino, pois faz utilização de sementes, flores, conchas e tudo o mais que remeta à ancestralidade e naturalidade. (CELESTINO, 2008, p. 03)

A diversidade, as misturas e as combinações de adereços e enfeites, utilizados pelas dançarinas, são marcas simbólicas que apontam também para o sincretismo cultural, o qual se expressa nas diversas linguagens corporais, materializando e possibilitando o percurso discursivo-narrativo da corporalidade, entendida aqui como a relação e a percepção de corpos entre corpos. A corporalidade, portanto, se constitui como o corpo que é percebido dentro de uma dimensão intercultural, mediado pela linguagem simbólica, o que converge também para a dimensão discursiva do fenômeno ideológico.

Ora, não se pode pensar em cultura fora da dimensão ideológica e vice-versa, haja vista que a vida em sociedade se constitui a partir dessa relação necessária e indissociável, perpetradas pela linguagem que possibilita a presencialidade e significações dessas relações. E, nessa esteira, o trabalho semiótico se faz ainda mais presente, pois, enquanto ser interpretativo, o homem “(...) de manhã à noite e da idade pré-natal à morte, é atormentado por significações que o solicitam por toda parte, por mensagens que o atingem a todo momento e sob todas as formas” (GREIMAS [1966], 1976, p. 15).

A significação, portanto, é para a concepção semiótica francesa, o estatuto fundante dos processos interacionais, uma vez que o significado por si só, na dimensão sígnica estrutural, não favorece à percepção do fenômeno que se apresenta, haja vista que precisa de sua contraparte sígnica (significante) para compor um todo relacional, pois “a significação pressupõe a existência da relação: é o aparecimento da relação entre os termos que é condição necessária da significação” (GREIMAS [1966], 1976, p. 28).

Interessante considerar que, para esse campo da semiótica, o sentido só pode se manifestar quando os termos (termos-objetos) estão interrelacionados, constituindo, dessa maneira, língua que é definida não como um sistema de signos, mas sim como “uma reunião de estruturas de significação” (GREIMAS, 1976, p. 30). Essas “estruturas de significação” podem, no contexto de uma semiose corporal, ser identificadas com idéias de natureza contraditória que se manifestam, linguisticamente, sob a condição termos opositivos, a saber: mulher/homem, feio/bonito, rústico/sofisticado/, ocidental/oriental, erótico/religioso, profano/sagrado, natural/cultural, vida/morte, material/espiritual etc. Eis aí também as estruturas semânticas básicas que compõem a *tribal dance*, enquanto materialidade discursiva, reunindo, em só estilo, mas em diversas *performances* corporais, as múltiplas corporalidades que perfazem os processos de significação.



Figura 1: Jamila Salimpour em apresentação com derbake (trupe Bal Anát).

Fonte: <http://pilaesdotribal.blogspot.com.br/search/label/Semana%2001>

A significação, portanto, dar-se-á por meio da integração dos planos semióticos que compõem a materialidade discursiva que, do ponto de vista teórico, se triparte em fundamental, narrativo e discursivo, compondo o percurso gerativo de sentido “que implica não somente uma disposição linear e ordenada dos elementos entre os quais se efetua, mas também uma progressão de um ponto a outro, graças a instâncias intermediárias” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 362).

O plano, em que se situa a narratividade corporal, é essa “instância intermediária” que entremeia as estruturas semânticas básicas e a parte mais externa e totalizadora do discurso. O nível narrativo, assim, como um dos momentos do processo de significação, organiza os elementos semânticos básicos, numa sintaxe relacional-estruturante, escoando-os ao nível mais superficial e aparente do processo de significação que é o nível discursivo.

Aqui é necessário lembrar que, para a análise semiótica e para a própria compreensão da semiose corporal, faz-se necessário o esquadrinhamento teórico, demonstrando-o, em breves palavras, como se constitui, principalmente no tocante ao seu alicerce básico que é o percurso gerativo de sentido. Entretanto, não se pode olvidar que a significação é um processo contínuo e integrado ao ato da percepção humana, uma vez que para se “extrair o sentido” não se fragmenta ou se descontinua o fenômeno observado. A dança, portanto, nesse contexto perceptivo, e mais propriamente a *tribal dance*, deve ser apreendida num todo relacional, formado pelos elementos intrínsecos (movimentos corporais), como também pelos elementos extrínsecos, mas não menos importantes, que são os adereços,

instrumentos, pintura corporal, vestuário e outros elementos performativos como o uso de ferramentas (espadas, facas) e animais.

Nessa esteira, Greimas e Fontanille (1993) chamam a atenção para o caráter contínuo do mundo, que é a condição mesma da existência semiótica, e que sobre ele que se dá a percepção e compreensão das coisas e dos eventos, sejam eles naturais ou produzidos culturalmente, uma vez que esse mundo contínuo “põe em relação um sujeito conhecedor, enquanto operador, em face das estruturas elementares como espetáculo do mundo cognoscível” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 10).

A composição e recomposição do sentido faz-se por uma retomada contínua do fluxo sógnico que caracteriza a discursividade visual, numa operação transitiva, na qual o “objeto exterior” transmuta-se num “objeto interior”, por meio de uma ação contínua de percepção, na qual o objeto para ser apreendido migra de um espaço externo (percepção exteroceptiva) para um no espaço interno (percepção interoceptiva); logo, a percepção é de fundamental importância para que o sentido possa ser gerado, mediado pela ação intercorporal, conforme afirmam Greimas e Fontanille (1993, p.13):

É pela mediação do corpo que percebe que o mundo transforma-se em sentido – em língua -, que as figuras exteroceptivas interiorizam-se e que a figuratividade pode então ser concebida como modo de pensamento do sujeito.

É interessante notar como a forma de apreensão do sentido pelo observador é fundamental à constituição da significação, uma vez que está calcada nos processos semióticos particulares de cada objeto apreendido, tomando-se como base a percepção de quem o apreende.

Na trilha da narratividade do tribal

Como já salientado, o campo da semiose é complexo e envolve uma série de fenômenos que se mesclam e se interligam numa única dimensão perceptiva. A percepção da

realidade fenomênica (realidade que se manifesta, que aparece) mais imediata, portanto, mais próxima ao homem, àquela do mundo sensível, só é possível quando se opera com a linguagem em suas mais diversas modalidades.

Interpretar, nomear e significar, compreender e atribuir sentidos para além do que “coisa” é ou desempenha no mundo circundante, isto é, transcender a significação, como também abstrai-la, constituem-se tarefas complexas realizadas cotidianamente por todos os seres humanos, inclusive pelas crianças, por meio da língua. Constituída por uma rede sógnica, a língua possibilita o processo comunicacional e, sobretudo, hermenêutico do mundo.

No que concerne às considerações expostas, a compreensão do trabalho interpretativo, ao nível de sua narratividade, far-se-á por meio de interações entre sujeitos ativos de um fazer ante um objeto (ou vários) que pretendem estar conjuntos ou disjuntos; tal processo, nesse solo, subjaz ao todo observado.

O programa narrativo (PN), que materializa esse movimento interativo entre actantes e objeto-valor, define-se como um arranjo sintático entre um “enunciado de fazer que rege um enunciado de estado”, compostos pelos sujeitos respectivos (S1 e S2), cuja relação se estabelece por uma “função fazer” do S1 sobre um estado de junção ou disjunção do S2 com Ov (GREIMAS; COURTÉS [s/d], 2008, p.388-89), sob a formulação:

$$\begin{aligned} & \text{F transf. } [S2 \Rightarrow (S1 \cup O)] \text{ ou} \\ & \text{F transf. } [S2 \Rightarrow (S1 \cap O)] \end{aligned}$$

O sujeito de fazer opera transformações que se situam entre os estados. Assim a fórmula: $S \cup Ov \Rightarrow S \cap Ov$ deve ser lida como a representação de dois estados sucessivos de um sujeito que, primeiramente, disjunto do objeto de valor, se encontra a seguir conjunto com ele, e isto após uma intervenção que determina a mudança. (COURTÉS, 1979, p.19)

É possível, dessa forma, entender como o programa narrativo permite o reconhecimento das formas de narratividade, podendo ser concebidas como modelos básicos, nos quais os actantes (sujeitos) interagem entre si e com os objetos de valor, isto é, uma relação-função, cujo desenvolvimento resulta em narratividades como “transformação de estado” ou como “sucessão”.

narratividade como transformação de estado, de situações, operada pelo fazer transformação de um sujeito, que age no e sobre o mundo em busca de certos valores investidos nos objetos; narratividade de sucessão de estabelecimentos e de rupturas de contrato entre um destinador e um destinatário, de que decorrem a comunicação e os conflitos entre sujeitos e a circulação de objetos-valor. (BARROS, 1988, p.28)

Sob o olhar da formulação do programa narrativo, ante a proposta de análise semi-narrativa da tribal dance, observa-se que o sujeito semiótico (dançarina) busca, em toda sua performance corporal, a conjunção com os aspectos mítico-sagrados que regem a ancestralidade dessa variante de dança étnica, desde os procedimentos iniciais da dança, que se configuram em agradecimento (puja) pelo espaço da dança, o solo onde a dançarina pisa etc, até sua finalização, que é integração e manifestação desses valores sob a forma de caracteres estéticos e dinâmicos. Assim, pode-se pensar que a tribal dance constitui-se, em seu percurso narrativo original, na conjunção entre o sujeito e objeto, cujo “situação inicial à situação final realiza-se sob a forma da busca dum sujeito à procura de um objecto. O sujeito põe-se à procura do objeto porque sente a sua falta” (EVERAERT-DESMEDT, 1984, p. 18).

No desdobramento do programa narrativo, tem-se a um estado inicial do sujeito, denominado sujeito de estado (S1), o qual realiza um a ação de desejo pelo objeto

visado, estabelecendo assim uma ação transformadora do estado inicial para um estado do sujeito de fazer. Nessa sequência, os sujeitos em questão são os mesmos, pois a dançarina realiza ambos os papéis actanciais, pois pois, a partir de seu estado inicial, agir na direção conjuntiva ou disjuntiva do objeto. Assim, tem-se um fazer reflexivo, uma vez que $S1 = S2$.

Na figura 2, pode-se verificar aspectos caracterizadores desse programa básico de narratividade, tomando-se, como ponto de partida, a figura feminina que, conforme a idéia originária do tribal dance, se configura como a origem, o nascedouro de tudo, ou seja, é pelo feminino que a vida acontece e se expressa no mundo circundante. O feminino, assim, é revalorizado como um elo necessário da vida no mundo, o qual agrega ao seu redor vida pulsante, uma vez que é por meio do feminino que a vida é gestada, acolhida e alimentada.

A visão sobre o feminino, na dança tribal, ganha contornos surpreendentes, pois, além de ser uma expressão artística de matriz feminina, consegue concentrar valores ligados à ancestralidade e à natureza de forma única, como a união com o homem e a natureza, compondo um cenário circundante e corporal bastante singular por meio do uso de adereços marcadamente femininos, como saias, vestidos, turbantes, colares, pulseiras etc, como também “jóias” colhidas do ambiente natural, a exemplo de sementes, flores, pedras, folhas, animais etc.

A corporalidade narrativa da dançarina se realiza, em um primeiro plano, pela separação com esses elementos citados, ou seja, em um estado de disjunção que, pelo fazer, ocupando um outro lugar actancial, consegue estabelecer a união com os valores da sacralidade do ser humano e do mundo onde vive. O programa narrativo, então se desdobraria na seguinte formulação:

$$F \text{ transf. } [S_2 \Leftrightarrow (S_1 \cap Ov)]$$

Ou seja, num agir transformador (a composição artística e corporal), o S2 (dançarina) consegue estabelecer a união com os valores desejados (sacralidade, natureza, p.ex.), representado por Ov, saindo, ela mesma, do estado inicial de inércia e separação com o objeto desejado, da condição de sujeito de estado para a de sujeito do fazer. Nesse caso, como se trata do mesmo sujeito, ocupando lugares actoriais diferentes, o S1 = S2.



Figura 2: Jamila Salimpour em apresentação com cobra (trupe *Bal Anat*)

Fonte:
<http://pilaresdotribal.blogspot.com.br/search/label/Semana%2001>

A imagem é extremamente representativa dessa busca pela conjunção com os elementos caracterizadores de uma manifestação em comunidade primitiva originária, na qual todos os membros do grupo (ou da tribo) se ajudam mutuamente, desenvolvem laços afetivos de sobrevivência e compartilham as experiências vividas. Vê-se que a dança reproduz essa busca integrativa, uma vez que se realiza num espaço circular, onde os presentes cantam, aplaudem e se manifestam em conjunto, num processo de celebração pela vida, quase num ritual. A serpente, trazida e manipulada pela dançarina, agrega mais uma força da natureza, porém compondo um todo no processo integrativo do homem com o ambiente originário, pois este, assim como a serpente, é também um ser da natureza.

A *tribal dance*, nessa perspectiva, transcende a mera expressão artística e cultural das comunidades, estabelecendo uma comunicação com valores e com a memória histórica que há muito antecede as experiências de vida do mundo moderno, expressa numa linguagem multiforme e milenar, conforme observa Celestino (2008, p.7): “a Dança Tribal deve ser entendida, nesse âmbito, não apenas como uma manifestação artística, mas como aquilo que a Arte tem de mais próximo da expressão

mítica, como uma linguagem semelhante a dos mitos e dos sonhos”.

Outrossim, a contraparte do programa narrativo também completa o processo de significação narrativa da dança tribal, pois ao tempo que o **sujeito do fazer** busca sua conjunção com os objetos de valor do seu desejo e que o integram à sua natureza primeva, estabelece, por outro lado o fazer que possa expressar a disjunção com outros objetos indesejados, como a morte e os aspectos anti-naturais da vida humana que o distanciam de sua natureza básica. A desassociação entre o humano e os elementos que descaracterizam sua essência originária é também estruturado pelo programa narrativo como uma busca do **sujeito do fazer**, o qual agindo nessa direção, promove, simultaneamente, a conjunção com os aspectos básicos da vida, como a relação com o sagrado e a vida comunitária.

Trata-se, portanto, de uma ação em via de mão dupla, pois à medida que o sujeito busca a conjunção com valores que o integram à natureza, há, automaticamente, a disjunção com objetos contrários a esses valores desejados, conforme a estrutura sintática que expressa essa disjunção:

$$F \text{ transf. } [S_2 \Leftrightarrow (S_1 \cup O)]$$

Nessa operação os sujeitos de fazer e de estado também se confundem, representados pela dançarina tribal ($S_2 = S_1$), pois esta, ao tempo que expressa, em seus movimentos performáticos e pela caracterização física, a desassociação com costumes e valores que distanciem o homem do seu lado natural, promove a união do elemento humano com os valores integrativos da natureza por meio desses mesmos movimentos e arranjos físicos que as caracterizam.

$$(S_1 \cup O) \text{ -----} \rightarrow S_1 \cap O$$

O sujeito S_1 , disjunto de seu objeto desejado, passa, por meio de um fazer transformador (**F**), ao estado de conjunção com o objeto anteriormente disjuntado, realizando, esse trabalho transformador, por fazer também reflexivo. E nesse fazer transformador aliam-se outros sujeitos que

desempenham papéis adjuvanciais (sujeitos adjuvantes) na composição geral da dança tribal que são os partícipes do momento festivo, de celebração quando a dança é realizada. Sua participação é essencial ao desenvolvimento e êxito da *performance* da dançarina, pois esta interage corporalmente e visualmente com aqueles que assistem ao espetáculo. Ademais os sujeitos adjuvantes, nesse tipo de dança, ocupam também em outro momento o papel actancial da dançarina principal, alternando-se, assim, entre sujeitos adjuvante e actancial, estabelecendo um ritmo singular de participação na dança, o que, para o grupo de dançarinas, fortalece os laços fraternidade entre os membros da comunidade de dançarinas da *tribal dance*.

O conjunto formado pelo sujeito actancial e os sujeitos adjuvantes é o que, de fato, constitui o sentido da *tribal dance*, pois não se trata de uma dança que se realiza na solidão da dançarina, mas contrariamente no grupo social do qual faz parte. A própria alternância de papéis no procedimento da dança constitui a função retórica da corporalidade da dançarina, pois o corpo se movimenta na direção do outro que canta, aplaude e toca, ao tempo que já abre espaço para a entrada de outro membro no círculo dançante.

Importa considerar que a troca de lugares, por parte dos membros do grupo de dançarinas, não se dá apenas como uma mera sucessão de participantes, ou seja, o dinamismo do actante semiótico se dá antes mesmo do seu processo conjuntivo, no ato da dança, ao contrário “ele é, a cada estado do percurso, o conjunto organizado dos papéis actanciais adquiridos ao longo do percurso precedente” (COURTÉS, 1979, p.26). Nota-se, assim, que o sujeito semiótico, mesmo na condição de sujeito de estado, já constrói uma enunciado que precede a sua condição posterior de agente transformador do estado inicial.

O modo de existência semiótica desses sujeitos, mais especialmente, o sujeito actancial se dá por três momentos: enquanto

sujeito virtualizado (disjunto do objeto), sujeito atualizado (processo de realização para a junção) e sujeito realizado (conjunto com o objeto desejado), cuja história discursiva se inscreve já em cada um deles. Depreende-se daí que a dançarina, na condição de sujeito actancial, modaliza seu fazer artístico sob essas três fases de existência semiótica, resultando num todo discursivo que é a própria materialização de sua arte.

O aspecto retórico da *tribal dance* está em todo o processo que compõe sua narratividade, a qual se expressa pela capacidade de integrar os ritmos e aspectos folclóricos de variadas sociedades e suas respectivas culturas, mesclando-as, mas sem perder a finalidade maior que é a religação com o sagrado e com a natureza. A valorização do feminino e o papel que desempenha nas comunidades ancestrais, por sua vez, são retomados da personagem dançante, bem como na execução de sua *performance* corporal no processo de hibridização cultural, uma vez que, conforme Andrade (2011, p. 22),

As informações étnicas da dança tribal, mixadas no caldeirão composto por diversas linguagens de dança, simbolizam as possibilidades de troca e tradução cultural em sua exótica estética. Tradução no sentido de transpor os mesmos signos para um outro sistema, através de ações corporais, sendo a tradução um processo dissipador de processos.

A dança tribal funda, assim, uma nova estética corporal e uma nova possibilidade de linguagem signica, permitindo com isso uma semiose narrativa que se inscreve nos gestos e na corporalidade da dançarina que constitui, dessa forma, a própria história discursiva.

Finalizando com mais algumas considerações

O programa narrativo (sintaxe narrativa) constitui um dos níveis de análise semiótica, o qual se situa no intermédio entre o nível fundamental (básico) e o nível mais superficial que é o discursivo, aquele que se expressa na superficialidade textual. Assim, tomando-se o corpo como um texto, sua materialidade discursiva pode ser lida a partir de componentes que o subjaz como, nesse caso, dos lugares e valores que compõem a estrutura narrativa.

Nessa esteira, a abordagem aqui trazida, na análise da *tribal dance*, permitiu observar que o fenômeno semiótico é muito mais complexo e abrangente que apenas aquele momento visto (fotografado, p.ex.), pois envolve, além dos sujeitos narrativos, que se intercambiam no evento da dança, envolve componentes de natureza valorativa que transcendem a materialidade corporal, como o sagrado feminino e a própria preservação da espécie humana. Assim a possibilidade de uma leitura, sob a perspectiva semiótica, torna-se muito mais rica e potente, no que concerne a identificação e relação de todos os elementos materiais e abstratos que perfazem a dança tribal.

A proposta da semiótica narrativa, portanto, é contribuir no desvelamento do processo de significação e permitir uma diluição do fenômeno percepto-interpretativo, que é constitutivo da ação humana de sentir e interagir com o mundo circundante.

Referências

ANDRADE, Joline T. A. **Processos de hibridação na dança tribal**: estratégias de transgressões em tempos de globalização contra hegemônica. Salvador, 2011. Monografia apresentada no curso *lato senso* da Universidade Federal da Bahia.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria do discurso**: fundamentos semióticos. 2.ed. São Paulo: Humanitas, 1988.

CELESTINO, Luciana Carlos. **Sementes, espelhos, moedas, fibras**: a bricolagem da dança tribal e uma nova expressão do sagrado feminino. In. XVI Semana de Humanidades

da Universidade Federal do Rio grande do Norte, 2008. Disponível em: <<http://elektradanca.blogspot.com.br/p/sobre-riqueza-da-danca-tribal.html>>. Acesso 10 out 2015

COURTÉS, J. **Introdução à semiótica narrativa e discursiva**. Tradução Norma Backes Tasca. Coimbra: Almedina, 1979.

EVERAERT-DESMEDT, Nicole. **Semiótica narrativa**. Tradução Alice Maria Frias. Coimbra: Almedina, 1984.

GREIMAS, Algirdas Julien. [1966]. **Semântica estrutural**. Tradução Haquira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1976.

GREIMAS, A. J.; COURTÈS, J. [s/d]. **Dicionário de Semiótica**. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, Jacques. **Semiótica das paixões**: dos estados de coisas aos estados de alma. Tradução Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.

SALIMPOUR, Jamila. **De muitas tribos**. Disponível em: <<http://nossatribofusoes.blogspot.com.br/2015/08/de-muitas-tribos-jamila-salimpour.html>>. Acesso 01 out 2015

WÜRCH, Carine. **Semana 01**. Disponível em: <<http://pilareshdotribal.blogspot.com.br/search/label/Semana%2001>>. Acesso: 30 set 2015.

Recebido em: 17 de Setembro de 2015.

Aceito em: 29 de Novembro de 2015.