

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS - UFAM
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO SOCIEDADE E CULTURA NA AMAZÔNIA -
PPGSCA

GESTOS E MOVIMENTOS DO ESPETÁCULO DE DANÇA KARIBAYA DA
COMPANHIA UATÊ EM UMA ABORDAGEM DA SEMIÓTICA PEIRCEANA

MANAUS
2025

ISMAEL MACIEL DE MENEZES FILHO

**GESTOS E MOVIMENTOS DO ESPETÁCULO DE DANÇA KARIBAYA DA
COMPANHIA UATÊ EM UMA ABORDAGEM DA SEMIÓTICA PEIRCEANA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia, do Instituto de Ciências Humanas e Letras, da Universidade Federal do Amazonas como requisito para obtenção do título de Mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia.

Orientador (a): Prof. Dr. Caio Augusto Teixeira Souto
Coorientadora: Prof.^a Dr^a. Amanda da Silva Pinto

**MANAUS
2025**

Ficha Catalográfica

Elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

- M543g Menezes Filho, Ismael Maciel de
Gestos e movimentos do espetáculo de dança Karibaya da
companhia Uatê em uma abordagem da semiótica peirceana /
Ismael Maciel de Menezes Filho. - 2025.
117 f. : il., color. ; 31 cm.
- Orientador(a): Caio Augusto Texeira Souto.
Coorientador(a): Amanda da Silva Pinto.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Amazonas,
Programa de Pós-Graduação em Soc. e Cultura na Amazônia,
Manaus, 2025.
1. Dança e Significação. 2. Experiência Etnográfica. 3. Cultura
Indígena. 4. Recepção Artística. 5. Semiótica Peirceana. I. Souto,
Caio Augusto Texeira. II. Pinto, Amanda da Silva. III. Universidade
Federal do Amazonas. Programa de Pós-Graduação em Soc. e
Cultura na Amazônia. IV. Título
-

ISMAEL MACIEL DE MENEZES FILHO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia, do Instituto de Ciências Humanas e Letras, da Universidade Federal do Amazonas como requisito para obtenção do título de Mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia.

Aprovado em 27 de fevereiro de 2025

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Caio Augusto Texeira Souto – UFAM
(Presidente)

Profª. Drª. Érika da Silva Ramos – UEA
(Membro)

Profª. Drª. Artemis de Araújo Soares – UFAM
(Membro)

Profª. Drª. Rosemara Staub de Barros – UFAM
(Membro)

**Manaus-AM
2025**

DEDICATÓRIA

Dedico esta dissertação a minha família e, em especial, a minha mãe Ivaneide Moreira e a minha irmã Elivete Moreira (*in memoriam*), pois sempre foi força motriz que me fez seguir à carreira de dança até hoje, dando-me suporte aos estudos da dança, as habilidades das artes, da educação e da pesquisa.

Agradeço a Universidade Federal do Amazonas - UFAM, ao Programa de Pós-graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia - PPGSCA pela oportunidade e pela rica bibliografia interdisciplinar, agradeço também a todos os professores, em especial ao meu orientador professor Dr. Caio Souto e a minha coorientadora professora Dra. Amanda Pinto por todo apoio a mim concedido, a todos os meus colegas de turma, em especial Bruna Lira e Lorena Soares. Por fim agradeço a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas – FAPEAM por financiar essa pesquisa.

Resumo: Este estudo investiga a recepção do espetáculo *Karibaya*, da UATÊ Cia de Dança, a partir da teoria semiótica de Charles Sanders Peirce, enfatizando a tricotomia *representamen*, *objeto* e *interpretante*. A pesquisa articula a semiótica, a dança e a experiência etnográfica para compreender como os signos corporais e cênicos são interpretados por espectadores de um contexto específico. As análises demonstram que a recepção do espetáculo se deu predominantemente na primeiridade e secundidade, sem alcançar a terceiridade, o que sugere que a identificação do ritual indígena representado na performance foi parcial. Os resultados indicam que a experiência prévia dos espectadores com a arte e com elementos da cultura indígena influencia diretamente a profundidade da interpretação. Além disso, ressalta-se a importância da difusão cultural e do contato do público com manifestações artísticas que dialogam com as tradições indígenas, promovendo novas possibilidades de leitura e significação.

Palavras-chave: Dança e Significação; Experiência Etnográfica; Cultura Indígena; Recepção Artística; Semiótica Peirceana.

Abstract: This study investigates the reception of the *Karibaya* dance performance by UATÊ Cia de Dança through the lens of Charles Sanders Peirce's semiotic theory, focusing on the triadic relationship of *representamen*, *object*, and *interpretant*. The research intertwines semiotics, dance, and ethnographic experience to explore how bodily and scenic signs are interpreted by spectators from a specific sociocultural context. The analyses reveal that the audience's reception predominantly remained within firstness and secondness, without fully reaching thirdness, suggesting that the recognition of the indigenous ritual represented in the performance was partial. The findings indicate that prior exposure to art and indigenous cultural elements significantly influences the depth of interpretation. Furthermore, this study highlights the importance of cultural dissemination and audience engagement with artistic expressions that intersect with indigenous traditions, fostering new possibilities for meaning making.

Keywords: Dance and Meaning; Ethnographic Experience; Indigenous Culture; Artistic Reception; Peircean Semiotics.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 - Mapa de localização da comunidade São José, no calado de Manacapuru (AM)
- Figura 2. Imagem aérea do município de Manacapuru I
- Figura 3. Comunidade de São José – Município de Manacapuru I
- Figura 4. Teoria dos Signos aplicada à dança indígena
- Figura 5. Espetáculo “Karibaya” – UATÊ Cia de Dança I
- Figura 6. Espetáculo “Karibaya” – UATÊ Cia de Dança II
- Figura 7. Espetáculo “Karibaya” – UATÊ Cia de Dança III
- Figura 8. Espetáculo “Karibaya” – UATÊ Cia de Dança IV
- Figura 9. Espetáculo “Karibaya” – UATÊ Cia de Dança V
- Figura 10. Espetáculo “Karibaya” – UATÊ Cia de Dança VI
- Figura 11. Espetáculo “Karibaya” – UATÊ Cia de Dança VII
- Figura 12. Espetáculo “Karibaya” – UATÊ Cia de Dança VIII
- Figura 13. Espetáculo “Karibaya” – UATÊ Cia de Dança IX
- Figura 14. Espetáculo “Karibaya” – UATÊ Cia de Dança X
- Figura 15. Espetáculo “Karibaya” – UATÊ Cia de Dança XI
- Figura 16. Espetáculo “Karibaya” – UATÊ Cia de Dança XII
- Figura 17. Espetáculo “Karibaya” – UATÊ Cia de Dança XIII
- Figura 18. Espetáculo “Karibaya” – UATÊ Cia de Dança XIV
- Figura 19. Espetáculo “Karibaya” – UATÊ Cia de Dança XV
- Figura 20. Espetáculo “Karibaya” – UATÊ Cia de Dança XVI
- Figura 21. Espetáculo “Karibaya” – UATÊ Cia de Dança XVII
- Figura 22. Espetáculo “Karibaya” – UATÊ Cia de Dança XVIII
- Figura 23. Espetáculo “Karibaya” – UATÊ Cia de Dança XIX
- Figura 24. Espetáculo “Karibaya” – UATÊ Cia de Dança XX
- Figura 25. Espetáculo “Karibaya” – UATÊ Cia de Dança XXI
- Figura 26. Espetáculo “Karibaya” – UATÊ Cia de Dança XXII
- Figura 27. UATÊ Cia de Dança – Mestrando Ismael Maciel I
- Figura 28. Espectadores da comunidade São José no município de Manacapuru I
- Figura 29. Crianças da comunidade São José no município de Manacapuru, fazendo grafismo I

Figura 30. Crianças da comunidade São José no município de Manacapuru, fazendo grafismo II

Figura 31. Crianças da comunidade São José no município de Manacapuru, fazendo grafismo III

Figura 32. Grafismo nos bailarinos – UATÊ Cia de Dança I

Figura 33. Grafismo nos bailarinos – UATÊ Cia de Dança II

Figura 34. Comunidade de São José - Município de Manacapuru II

Figura 35. Comunidade de São José - Município de Manacapuru III

Figura 36. Comunidade de São José - Município de Manacapuru IV

Figura 37. Comunidade de São José - Município de Manacapuru V

Figura 38. Comunidade de São José - Município de Manacapuru VI

Figura 39. Comunidade de São José - Município de Manacapuru VII

Figura 40. Comunidade de São José - Município de Manacapuru VIII

Figura 41. Comunidade de São José - Município de Manacapuru IX

Figura 42. Comunidade de São José - Município de Manacapuru X

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
MEMORIAL	10
PROBLEMATIZAÇÃO	14
CAPÍTULO I.....	32
1.1 CORPO E SOCIEDADE	32
1.2 COREOLOGIA E OS SIGNOS DA DANÇA.....	37
1.3 DANÇA.....	42
1.4 DANÇA INDÍGENA.....	48
CAPÍTULO II.....	52
2.1 ETNIA TARIANA.....	52
2.2 ASPECTOS HISTÓRICOS E EVOLUÇÃO DA COMPANHIA DE DANÇA UATÊ	56
2.3 SINÓPSE DO ESPETÁCULO DE DANÇA KARIBAYA	58
2.4 DESCRIÇÃO DAS CENAS DO ESPETÁCULO DE DANÇA KARIBAYA	59
CAPÍTULO III.....	65
3.1 ESTUDO DO PONTO DE VISTA ETNOGRÁFICO.....	65
3.2 FATORES DA SEMIÓTICA PEIRCEANA	68
3.3 A TEORIA DOS SIGNOS DE PEIRCE	72
3.4 EXPOSIÇÃO E ANÁLISE DAS INTERPRETAÇÕES COLETADAS DOS ESPECTADORES	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	87
REFERÊNCIAS	90
APÊNDICES	96
ANEXOS.....	99

INTRODUÇÃO

MEMORIAL

Me chamo Ismael Maciel de Menezes Filho, tenho 33 anos e sou natural de Manacapuru, um município do estado do Amazonas, situado às margens do rio Solimões. Embora esse seja um ponto pequeno no mapa, é um lugar vasto em diversidade sociocultural, onde cresci imerso em uma rica conexão com a dança, os rios, lagos e igarapés. Fui criado por meus avós maternos, pois meu pai faleceu quando minha mãe estava com sete meses de gestação. Assim, fui órfão antes mesmo de nascer. Minha mãe, com apenas 17 anos, não possuía condições emocionais para cuidar de um filho, e meu pai, antecipando sua morte devido a uma condição cardíaca, fez um pedido à minha mãe-avó: que ela, caso isso acontecesse, assumisse a responsabilidade de cuidar de mim. Sabendo das circunstâncias, minha avó aceitou essa missão com dedicação, e foi ela quem, com amor e zelo, criou-me.

Minha vida sempre foi rodeada de arte, especialmente inspirada pela minha tia-irmã, Elivete Moreira, que na época era bailarina e me levava aos eventos de dança. Desde criança fui influenciado pela arte da dança e suas nuances, embora não compreendesse o significado. Contudo, nem tudo era dança, outros movimentos e ventos mudaram o rumo de minhas escolhas. Meu pai-avô, imigrante nordestino, com pouca instrução, filho mais velho que desde menino fora ensinado ser “macho” e a manipular peixeira entrelaçada na cintura, fruto de uma educação extremamente machista, jamais aceitaria um “guri” com os olhos assustados e delicado fizesse ou participasse de eventos relacionados a dança.

Naquela época, pensei que a melhor solução seria ir de forma escondida, pois era a única maneira que encontrei para participar dos ensaios dos espetáculos de dança da minha cidade. No entanto, à medida que a data das apresentações se aproximava, especialmente quando eram feitas as medições corporais para a confecção das indumentárias, eu acabava desistindo. No fundo, sabia que não poderia decepcionar meus pais. Entendia que, apesar do meu desejo, eles nunca permitiriam minha participação nos espetáculos. Eu tinha apenas doze anos, era uma criança, e o local do evento ficava distante de casa, o que tornava imprescindível a presença dos meus responsáveis.

Ainda pequeno fui iniciado nos sacramentos da religião católica, fiz primeira eucaristia, fui coroinha. Devido à forte influência religiosa familiar, principalmente da

minha mãe-avó, fui católico assíduo nas celebrações e nos grupos de orações e na infância missionária. Contudo, fui um adolescente muito curioso, já conhecia o meu corpo, fui crescendo e já tinha entendimento sobre o gênero, sobretudo a minha orientação sexual, porém não era suficiente para dialogar ou falar abertamente sobre isso com minha família, principalmente, com meu pai-avô.

O tempo passou, e ele, cansado das piadas que ouvia na mercearia que gerenciava, me chamou para conversar em seu quarto. Era um domingo chuvoso e frio, pouco antes da missa. Lembro-me desse momento como se fosse ontem. Minha mãe-avó, que sempre foi muito tranquila, apenas ouvia, e ele me perguntava se eu era realmente aquilo que todos comentavam sobre mim. Eu já tinha quinze anos e, pela primeira vez, não quis mais esconder o que sentia. Expulsei minhas angústias e falei a verdade: “- Sou homossexual!”. Desde que comecei a me entender como pessoa, ele não aceitou e, com palavras carregadas de ódio e preconceito, disse algo que feriu profundamente minha alma: “- Que seja bem longe da minha casa”. Nesse momento, meu mundo desabou. Olhei para o futuro sem rumo, pensando: “- E agora, para onde vou?”. Minha mãe-avó apenas chorava, impotente, pois, embora fosse uma mulher forte, nunca ousou enfrentá-lo. Saí pela porta dos fundos, sem olhar para trás.

Minha avó-mãe nunca me abandonou; ela de fato cumpriu a promessa feita a meu pai. Enviou-me um pouco de dinheiro e pediu que eu fosse para Manaus, morar com minha mãe biológica. Essa é uma parte da minha história que deixou cicatrizes profundas. Minha mãe, marcada por tantas dificuldades e pela dureza da vida, não conseguiu me criar, nem a mim, nem aos outros filhos. Na verdade, o relacionamento entre nós nunca foi bom, e eu nunca me senti parte daquela família. Ao contrário, sempre faltou tudo: amor, carinho e afeto. Fui, de certa forma, órfão, mas com a mãe ainda viva. A plateia, a música e a dança, que tanto me fascinavam, afastavam-se cada vez mais. Meu corpo, já surrado e cansado, desistiu de habitar aquele espaço que parecia não ser o meu.

Nesse momento, caminhou para o tempo do reencontro, minha tia-irmã – a mesma bailarina do começo dessas memórias mudei para Manaus para cursar Dança pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Ela soube da minha situação e, apesar de estar começando sua carreira acadêmica e não ter uma situação financeira confortável, acolheu-me no apartamento dela e vivemos momentos de amizade e superação inesquecíveis.

Foi por meio do networking proporcionado por ela que comecei a frequentar o Teatro Amazonas, para vê-la se apresentar no *Balé Folclórico do Amazonas*. Também passei a frequentar a UEA, onde assistia aos espetáculos de dança. Nessas idas, a arte foi se tornando cada vez mais presente em minha vida, preenchendo o vazio de meu cotidiano. No entanto, em 2008, uma fatalidade nos separou de forma trágica.

No dia 3 de maio do ano em questão, fomos passar o final de semana em Manacapuru. Ainda sem me comunicar com meu pai-avô, fomos acolhidos por minha mãe-avó e minhas tias-irmãs. Esta parte da minha história é, sem dúvida, a que mais me dói e que me sangra todos os dias.

Era um dia festivo, animado, com a propaganda de um carro-volante anunciando a famosa Festa do Raimundo Souza, na Comunidade do Pesqueiro. Estávamos empolgados para ir; minha tia foi encontrar seus amigos, e eu, os meus. Naquela noite, nossos destinos não se cruzaram. Atravessamos o rio Solimões de lancha, mas não tínhamos ideia de que, na volta, enfrentaríamos uma das maiores tormentas de nossas vidas: um naufrágio com vítimas fatais.

Sobrevivi, graças ao acaso, ou ao divino. Tinha apenas dezesseis anos na época; e minha tia-irmã, vinte e quatro. Até hoje, lembro-me dos gritos e vejo o desespero das pessoas. É uma memória áudio visual difícil de esquecer. Assim como o sentimento de tragédia ao descobrir que ela estava no barco. Naquele momento, meu mundo desabou, e percebi, mais uma vez, que estava órfão.

Posteriormente, minha vida se tornou um caos. A sensação de inutilidade, misturado com a incapacidade de salvá-la, desmoronou qualquer esperança de superar essas adversidades. O tempo foi um parceiro para cicatrizar feridas e, juntar os cacos que sobraram de mim, perpassei por muita terapia, idas e vindas.

Voltei a morar em casa, pois minha mãe-avó ainda precisava de mim. Após a morte de minha irmã, ela adoeceu e necessitava de cuidados. A relação com meu pai já estava mais suportável; e passamos a nos ignorar mutuamente. Mas decidi seguir em frente e viver, e para isso, fui dançar, pois era o que sempre quis fazer, inspirado em minha tia-irmã. Entrei para as danças folclóricas e conheci pessoas do meio artístico que me ofereceram oportunidades.

Aos 17 anos, fui morar na casa de duas amigas, Cléia Ribeiro e Ingrid Thiele. Tão Logo, recebi um convite de Orizângela Reis para dançar no Festival do Cará, em Caapiranga/AM. Foi nesse momento que comecei a criar minhas próprias coreografias

e, em seguida, passei a residir e trabalhar nesse município como coreógrafo. Até hoje, presto serviços para as agremiações locais. Em 2011, retornei a Manacapuru, e finalizei uma etapa educacional.

Devido às minhas constantes mudanças de cidade, só consegui concluir o Ensino Médio aos 20 anos. Sentia a necessidade de fazer uma graduação, mas estava sem direcionamento. Cursei Administração, Logística e Sistemas de Informação, todos por incentivo de minha mãe-avó, mas acabei desistindo de todos. Aos meus 23 anos, mudei novamente para Manaus e fui morar com um tio paterno por um tempo, até me estabilizar financeiramente; tentei por dois anos entrar no curso de dança pela UEA, mas só consegui a aprovação, em 2017, já aos 25 anos, e esse foi o melhor momento da minha trajetória educacional.

Na realidade, ao pensar que minha tia-irmã já tinha frequentado aquele espaço me acalmava, sustentava-me, desfrutei de tudo que a universidade me ofereceu na posição de discente e participei de todos os programas e projetos possíveis, como PIBID, PAIC, Projetos de Extensão, Monitoria, Residência Pedagógica, Residência Universitária, uma experiência acadêmica maravilhosa!

Desde então, estudei acentuadamente, na disciplina de Introdução à Semiótica, me interessei pelos estudos da Semiótica Peirceana. Comecei a pesquisar sobre o assunto relacionando-a à dança, e levei a pesquisa ao Programa de Apoio à Iniciação Científica – PAIC, à qualificação do projeto de pesquisa e ao meu Trabalho de Conclusão de Curso – TCC.

Formei-me no período certo, em outubro de 2021, aos 30 anos de idade. Paralelo à data da colação de grau, fui aprovado à função de instrutor de dança no processo seletivo do município de Presidente Figueiredo/AM, e para ministrar aulas pelo Centro de Educação Tecnológica do Amazonas (CETAM), no curso de Promotor de Eventos, e tive a oportunidade de fazer uma Pós-graduação *Lato Sensu* em parceria à UEA, em Tecnologias Educacionais para a Educação Profissional e Tecnológica, a qual conclui com êxito em janeiro de 2022.

Nesse mesmo ano já tinha feito outra especialização em Arte na Educação: Dança, Música e Teatro, na modalidade EAD pela Faculdade Venda Nova do Imigrante – FAVENI. O meu contrato terminou em Presidente Figueiredo e em seguida, março de 2022, fui contratado pela prefeitura de Manacapuru para o cargo de professor de artes. Não satisfeito, tentei continuar meus estudos no mestrado,

tentei oito programas de pós-graduação, aprimorei o meu projeto e adaptei de acordo com as linhas de pesquisas dos programas, insistindo sempre no mesmo tema: semiótica peirceana e dança, até que na segunda tentativa pelo Programa de Pós-graduação Sociedade e Cultura na Amazônia, consegui ser aprovado em segundo lugar na classificação geral de ampla concorrência, minha maior conquista acadêmica

No programa, as leituras me levaram ao aprofundamento do tema, sobretudo relacionado as questões amazônicas, sociais, etnográficas, antropológicas, entres outras. Muitas pesquisas enriqueceram meu repertório cultural, um leque de temas que se conectam, e que se interligam ao meu projeto de pesquisa, teóricos que falam do corpo e sociedade, como Le Breton e Artemis Soares, teóricos que levantam debates sobre as questões indígenas, como Daniel Munduruku, Ailton Krenak e grandes filósofos e sociólogos pensadores da humanidade, como Edgar Morin e Karl Marx, entre muitos outros teóricos importantes, que contribuíram muito para a ampliação de conhecimento pessoal e desse projeto de pesquisa.

Agradeço imensamente aos meus professores e orientadores pelo compromisso com a excelência acadêmica, dedicação e apoio constante neste complexo percurso. Cada orientação, discussão e reflexão fora fundamental para meu crescimento intelectual e pessoal. Aos colegas de turma, minha gratidão pela troca de experiências, aprendizado coletivo e discussões que enriqueceram nosso entendimento sobre as questões que permeiam a Amazônia e a sociedade.

Juntos, compartilhamos desafios, alegrias e a busca incessante pelo conhecimento, neste universo de possibilidades que contribuiu para o estudo e a valorização da Amazônia e suas diversas manifestações culturais. Levo comigo o aprendizado, os vínculos formados e a certeza de que a educação, principalmente na Amazônia, é uma poderosa ferramenta de transformação sociocultural.

PROBLEMATIZAÇÃO

Este estudo teve iniciativa do Programa de Pós-Graduação “Sociedade e Cultura na Amazônia” (PPGSCA) que tem como área de concentração os Processos Socioculturais na Amazônia, e está vinculado ao Instituto de Filosofia, Ciências Humanas e Sociais (IFCHS), da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). O objetivo da proposta visa apresentar resultados de investigação acadêmica, no âmbito do programa de pós-graduação stricto sensu, que se propõem a descrever, analisar e refletir sobre fenômenos, práticas e processos sociais que atravessam ou são

atravessados culturalmente no âmbito da dança através dos gestos e movimentos do espetáculo de dança Karibaya da companhia Uatê em uma abordagem da semiótica peirceana.

A proposta do programa considera uma perspectiva interdisciplinar pautada na área de concentração em processos socioculturais na Amazônia, ao sugerir um debate científico com várias áreas do conhecimento, no âmbito da pesquisa e dos recursos humanos. Nesse sentido, o estudo das significações no processo comunicacional é uma necessidade acadêmica central a qual diversas ciências como a etnologia, a sociologia, a medicina, a psicologia, a economia, a cibernética, a pedagogia o direito, dentre outras, defrontam-se, cotidianamente, com o fenômeno humano da interdisciplinaridade, produção e intercâmbio das significações.

Logo, o estudo das significações não deve ser restrito a um conteúdo específico, devendo transitar entre as diversas áreas do conhecimento, de maneira interdisciplinar. Essa perspectiva não apenas permite uma compreensão mais holística da comunicação, mas também estimula a participação social e a conscientização do indivíduo como parte integrante de uma comunidade.

Japiassu (1976) destaca a interdisciplinaridade como caminho indispensável para superar a "alienação científica", o que, para o autor, significaria a noção de disciplina evocada em um sentido pedagógico, além de um mero tema a ser ensinado. Dessa forma, compreende-se que as práticas fundamentais de significação interdisciplinares, na maneira de se comunicar, impulsionam a comunicação em suas diferentes nuances.

Umas das diferentes nuances seria a linguagem, que funciona como um sistema de representações onde se utilizam sinais e símbolos (sons, palavras, escritas, imagens, notas musicais e até objetos) que possuem significados específicos para cada pessoa (Teixeira; Pinheiro, 2018). No contexto social, os indivíduos devem compartilhar os mesmos códigos culturais, podendo compreender conceitos, ideias e sentimentos similares.

Nesse prisma, a semiótica é o estudo da construção do significado, e do significado da linguagem. Conforme afirma Santaella (1983, p.13) “[...] a semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, examina os modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como o de

significação e de sentido [...]”. Peruzzolo (2016, p. 29) atrela a semiótica como pertencente

“[...] aos quadros do pensamento do filósofo, lógico, e matemático norte-americano *Charles Sandes Peirce* (1839-1914).

[...] Em *Peirce*, ela está ligada a posições filosóficas que consideram as cognições, ideias e até mesmo o homem, como entidades essencialmente semióticas. Como um signo, uma ideia também se refere a outras ideias e a objetos do mundo [...]”.

Assim sendo, a semiótica está relacionada à significação das ideias, dos sentidos e das manifestações (linguísticas ou não) entre os sistemas que a integram. Para fazer uma análise semiótica, é válido ressaltar que a interpretação se relaciona ao repertório sociocultural em que o intérprete está inserido, devendo-se levar em consideração sua experiência e vivência pois cada indivíduo tem sua subjetividade de interpretação no processo comunicativo.

As manifestações socioculturais da região amazônica são pertinentes para o entendimento da identidade cultural dos povos da região, por exemplo. Acredita-se que a construção dessas manifestações constrói saberes tradicionais, os quais devem ser preservados e respeitados pelas diversas gerações, sendo uma das maneiras de manter a identidade dos símbolos destas práticas culturais (Linke; Zanirato, 2011). Manifestações culturais como a dança do *Carimbó* são elementos identitários da região, sendo potenciais de atração da região amazônica em investimentos científicos e econômicos – ecoturismo, desempenhando ação de *Soft Power* na região, tornando-a atrativa e influente (Lobo-Fernandes, 2005).

Nesse contexto, ao estabelecer a aproximação tensiva entre os planos de significação, a “dança” emerge, conforme Diniz (2018), como uma sintaxe concessiva, tornando-a um elemento inesperado da ordem do acontecimento, assegurando-lhe tensividade dentro de uma existência semiótica, sendo um acontecimento sempre a se desvendar. Nessa perspectiva, “[...] a coreografia é “tecida” como o redigir de um texto e cada dança como uma “colcha” onde cada “retalho” gerado é fruto de muito estudo e reflexão, sempre buscando uma dança própria do sujeito dançante, crítico e analítico, diante do que se produz [...]” (ARAÚJO, 2015, p.2). Logo, a leitura de um corpo em movimento se traduz em uma esfera simbólica de significação, indo além das relações de sentido entres os “corpos-signo” presentes na cena/tela.

Para Alves (2016), a semiótica Peirceana tem o papel de investigar a relação entre objetos e o pensamento, sendo o objeto a representação da realidade cuja unidade semiótica seria o signo (o representante que transmitiria a ideia do objeto representado ao intérprete). Soares e Almeida (2020) caracterizam a semiótica como a ciência dos signos que propõe a decifrar significativamente o mundo responsável por decodificar todos os textos, sejam estes verbais ou não verbais, imagens materiais ou imateriais, sons, pensamentos, ideias e paixões.

Aliada a teoria Peirceana, a decodificação dos textos também é considerada por Santaella e Winfried (1999) como responsável por deslindar a maneira como a palavra e a imagem representam seus objetos. Assim, o registro das linguagem artística como modos de significar a realidade própria de cada um, complementam-se de maneira que um dependa do outro.

Em linhas gerais, este estudo propôs a apropriação da comunicação e dos símbolos, artísticos e literários, em suas diversas dimensões para a produção, a circulação e o reconhecimento de sentidos sobre a dança contemporânea indígena. Sua problematização aborda a análise interpretativa do público espectador em relação ao espetáculo *Karibaya*. Assim, considera também a abordagem interdisciplinar, perpassando por áreas como a linguística textual, a produção literária, a comunicação e os estudos culturais, de modo a sinalizar positivamente a uma abordagem integralizada reflexiva com as diversas ciências afins, assertivamente.

Posteriormente, fez o uso da análise semiótica Peirceana, levando em conta a percepção da interpretação dos espectadores e relacionando-a com a proposta apresentada pelo espetáculo. Diante disso, buscou-se compreender a interpretação de cada espectador, e se a coreógrafa está conseguindo fazer com que o espectador reconheça o que está sendo proposto por eles em seu espetáculo.

Este estudo problematizou a seguinte questão: De que maneira a semiótica peirceana pode ser utilizada para analisar a recepção do público em relação aos gestos e movimentos de um espetáculo de dança contemporânea inspirado em referências culturais indígenas?

A escolha de investigar a aplicação da semiótica peirceana à análise de gestos e movimentos em performances de dança contemporânea influenciadas por culturas indígenas foi justificada pela relevância em compreender como os símbolos corporais são construídos e interpretados em contextos de performance. A semiótica peirceana

centra-se em três concepções (Representamen, Objeto e Interpretante), o que permite uma análise detalhada de como os gestos funcionam de uma forma não apenas representativa, mas também evocativa e interpretativa, dando origem a múltiplas interpretações, corporizando culturas, diversidade e subjetividade pública.

A dança, como linguagem simbólica, mobiliza signos corporais que operam em diferentes níveis de significação. Em um espetáculo que incorpora elementos da cultura indígena, os movimentos dos dançarinos podem funcionar como ícones (imitação de gestos naturais), índices (gestos que remetem a rituais ou contextos culturais) e símbolos (movimentos codificados por convenções socioculturais). A partir da semiótica peirceana, é possível analisar como esses signos corporais são percebidos e interpretados pelo público, estabelecendo um processo comunicativo que vai além da coreografia e envolve a recepção e ressignificação dos gestos no contexto do espetáculo.

Na dança contemporânea, especialmente quando incorpora elementos culturais como as tradições indígenas, os gestos não são apenas movimentos técnicos, mas portadores de significações que falam de símbolos culturais profundamente enraizados.

Além disso, esta abordagem teórica tornou-se ainda mais relevante quando se investiga como o público rearticula estes símbolos à medida que se entrelaçam com as suas próprias referências culturais e pessoais. Ao observar como os gestos e movimentos da dança contemporânea influenciada pela cultura indígena são interpretados de diferentes maneiras por diferentes públicos, pode-se compreender o processo de recepção e a construção de sentido na interação entre performance e público.

O presente manuscrito pretendeu analisar as diversas interpretações de cada espectador para se chegar à validação ou não da hipótese elaborada, a partir da tentativa de resolução da problemática proposta. Pretendeu descrever se cada pessoa espectadora tem uma interpretação diferente do espetáculo apresentado e se a coreógrafa conseguiu fazer o público reconhecer a significação da proposta cênica por eles executada, em seus gestos e movimentos.

Este estudo se insere no cruzamento entre semiótica, estudos da dança e etnografia, permitindo uma abordagem integrada das formas de comunicação gestual. A semiótica peirceana contribuiu para a compreensão dos signos corporais, enquanto

a etnografia possibilita uma leitura cultural e social desses movimentos dentro do contexto amazônico. Assim, a pesquisa dialoga com perspectivas que analisam a dança como uma forma de resistência cultural e um meio de transmissão de conhecimento dentro de comunidades indígenas (Le Breton, 2006; Krenak, 2019). Dessa forma, a abordagem semiótica não apenas interpretou os gestos enquanto signos, mas também os inseriu dentro de um contexto social e histórico mais amplo.

Enfatiza-se que a realização deste estudo se justificou em virtude de abordagem teórica-reflexiva do proponente sobre a temática em questão, acerca do contexto da dança contemporânea e indígena regional, bem como a importância de se compreender o significado artístico do espetáculo em estudo, de modo a se verificar se o público-alvo está conseguindo compreender o significado semiótico por meio do gestual da dança e dos elementos artísticos utilizados para compor a cena.

Essa abordagem se fez pertinente pois, durante a desenvoltura dos referidos artistas, ao longo do espetáculo, surgem diversos comentários do público em geral acerca do que fora encenado, atribuindo-se significados às ações realizadas. Menciona-se que tais interpretações são importantes e condutoras pois podem instigar o imaginário do público em conhecer o real significado por detrás da criatividade encenada quando o que está em questão é o cerne da interpretação como fenômeno semiótico em evidência.

Salienta-se que esta pesquisa se justifica devido ao seu proponente acreditar que há necessidade de amplo colóquio para um debate de melhor entendimento sobre como o espectador compreende os movimentos e gestos de um espetáculo em uma perspectiva semiótica Peirceana. Acredita-se que o espetáculo e manifestação sociocultural “*Karibaya*” possui um valoroso trabalho de criatividade e inovação, com um repertório de apresentações potenciais no que tange à cenários, ao figurino, à música e à coreografia, trazendo também elementos e símbolos icônicos da cultura indígena que permitem realizar o espetáculo sem perder a essência de uma expressão clara, diversificada e essencialmente regional.

Dessa forma, a escolha deste espetáculo se baseou no olhar crítico e analítico de como o trabalho cênico dos artistas envolvidos contribui para a produção de conhecimento, bem como é interpretado pelo público espectador. Optou-se por utilizar os estudos teóricos da semiótica Peirceana pela condição metodológica (por meio de manejo alternativo) de discussões críveis que proporciona ao objeto de estudo. A

semiótica Peirceana, nesse contexto, pela interdisciplinaridade entre várias ciências, produz sentidos e significados com concepções pedagógicas e artísticas com significações múltiplas, o que permite o seu manejo alternativo adaptando-a à contextualização desta pesquisa adequadamente. Nesse sentido, a compreensão dos movimentos e gestos executados ao longo do espetáculo se faz necessária por refletir a cultura do discurso defendido. A partir desse enfoque, a coreografia demonstra qual o grau de complexidade e pluralidade de sentidos culturais que apresenta e se o espectador realmente percebeu, em suas concepções, o real entendimento da ação coreográfica.

Justifica-se ainda, a realização deste estudo, pelo aprofundamento da semiótica Peirceana no contexto da coreografia de dança contemporânea com características indígenas que reflita uma posição de reflexão crítica ampliada no atual cenário da temática. Tal justificativa perfaz uma delimitação respaldada também no ensino pedagógico das artes, com um caminho metodológico baseado em um estudo inicialmente de ordem teórica-reflexiva para, posteriormente, assumir um caráter pragmático. Essa discussão, portanto, fez-se necessária por abarcar possíveis resultados ainda desconhecidos por grande parte da sociedade e comunidade científica.

Esta pesquisa vem sendo realizada desde o período de estudos do proponente durante a Licenciatura em dança na Escola Superior de Artes e Turismo (ESAT), da Universidade do Estado do Amazonas (UEA). A pesquisa inicialmente foi realizada no Programa de Apoio a Iniciação Científica (PAIC), em seguida para a qualificação do trabalho de conclusão de curso, seguindo por sua defesa e aprovação do TCC. Agora, como dissertação de Mestrado deste respeitoso e conceituado programa de pós-graduação, vem-se realizando adaptações conforme necessidade literária em consonância aos novos objetivos encontrados.

O objetivo principal deste estudo foi investigar como a semiótica Peirceana pode ser utilizada para a análise dos gestos e movimentos presente no espetáculo de dança contemporânea *Karibaya*, da Companhia de Dança UATÊ, que incorpora elementos da cultura indígena. Ao incorporar elementos da cultura indígena, essa performance propõe uma interseção entre o contemporâneo e o tradicional, possibilitando uma abordagem semiótica que busca compreender os processos simbólicos e interpretativos que emergem dessa fusão. Para alcançar esse objetivo

geral, pretende-se, primeiramente, analisar os gestos e movimentos da dança contemporânea com características indígenas sob a perspectiva semiótica de Peirce. Isso envolve a identificação da tricotomia Representamen, Objeto e Interpretante nas expressões corporais dos dançarinos e a compreensão dos significados que esses signos assumem no contexto cultural e artístico da performance. Além disso, buscou-se explorar a relação entre os elementos da cultura indígena e as construções simbólicas presentes no espetáculo, investigando de que maneira as tradições e práticas corporais indígenas são reinterpretadas e representadas por meio dos signos corporais da dança contemporânea. Outro aspecto fundamental desta pesquisa é o estudo das dinâmicas de interpretação do público em relação aos gestos e movimentos da performance. A partir da teoria semiótica peirceana, pretende-se compreender como os espectadores constroem significados a partir dos signos apresentados no espetáculo, considerando as referências culturais indígenas e os elementos contemporâneos que compõem a coreografia. Dessa forma, a pesquisa contribuiu para o aprofundamento da compreensão da dança como linguagem simbólica e para a análise dos processos de significação em espetáculos que transitam entre diferentes tradições culturais.

A abordagem escolhida foi qualitativa, tendo o espetáculo *Karibaya* como objeto de pesquisa dentro do universo das apresentações de dança contemporânea na região amazônica. Considerando que essa região representa um espaço multicultural privilegiado para a observação de fenômenos, processos e práticas socioculturais, a pesquisa procurou estimular o debate científico entre pesquisadores de distintas áreas do conhecimento, estabelecendo interfaces com o campo cultural mais amplo. O estudo permitiu a coleta de textos e análises que discutem como os processos culturais marcam, constituem e produzem o cotidiano amazônico, destacando-se que, ao contrário de sociedades comuns, as sociedades amazônicas tendem a apresentar maior complexidade em suas formas de organização econômica, política e social, devido às suas experiências comunitárias e paisagísticas específicas.

Goldenberg (1997, p. 34) argumenta que "[...] a pesquisa qualitativa não se preocupa com representatividade numérica, mas sim com o aprofundamento da compreensão de um grupo social ou organização [...]". Assim, a escolha por essa abordagem justificou-se pela possibilidade de analisar e refletir o conhecimento sobre o objeto de estudo, permitindo uma compreensão mais aprofundada do contexto real.

Como a pesquisa qualitativa visa responder a questões do tipo "como" e "por quê", este estudo explorou como o público percebe os gestos corporais do espetáculo *Karibaya*, a fim de identificar se os gestos e movimentos podem ou não revelar a tricotomia Peirceana e se a interpretação dos espectadores está alinhada à proposta dos coreógrafos.

A metodologia consistiu em uma análise semiótica dos gestos e movimentos da dança contemporânea que incorpora elementos da cultura indígena. A pesquisa buscou compreender como os signos corporais, ao se entrelaçarem com referências culturais tradicionais, foram interpretados e ressignificados pelo público. O estudo foi dividido em três etapas principais: observação e seleção da performance, análise semiótica dos gestos e realização de entrevistas com o público.

Inicialmente, selecionou-se uma performance de dança contemporânea com forte presença de elementos da cultura indígena, levando em conta sua relevância cultural e a possibilidade de observar como os gestos e movimentos expressam tanto o contexto indígena quanto influências contemporâneas. A pesquisa concentrou-se na observação direta dos movimentos da dança, por meio de registros audiovisuais (vídeos e fotos), permitindo uma análise detalhada dos gestos corporais presentes na performance. A observação sistemática auxiliou na identificação dos principais gestos, classificando-os como ícones, índices e símbolos, conforme a teoria semiótica de Charles Sanders Peirce.

Na segunda etapa, realizou-se a análise semiótica dos gestos, categorizando cada movimento conforme sua função dentro da tricotomia peirceana. Os ícones foram identificados nos gestos que apresentavam semelhança direta com objetos ou ações da natureza, como a imitação de movimentos de animais ou fenômenos naturais. Os índices foram representados por gestos que estabeleceram uma relação causal ou contextual com elementos culturais específicos da tradição indígena, como os movimentos associados a rituais ou práticas cotidianas. Já os símbolos compreenderam gestos que carregavam significados atribuídos convencionalmente pela cultura indígena, representando mitos, rituais e cerimônias espirituais. Essa análise permitiu mapear como os gestos se transformaram em signos e como esses signos foram interpretados a partir de uma perspectiva cultural.

Na terceira etapa, aplicaram-se entrevistas semiestruturadas com o público da performance, com o objetivo de compreender como os espectadores interpretaram os

gestos e movimentos observados. As entrevistas foram conduzidas logo após a apresentação e buscaram identificar como o público percebeu os gestos da dança, especialmente no que se refere à sua relação com a cultura indígena. O foco foi entender se os espectadores reconheceram e interpretaram os diferentes tipos de signos (ícones, índices e símbolos) e como esses gestos foram ressignificados a partir de suas próprias referências culturais. Todas as entrevistas foram gravadas e transcritas para posterior análise qualitativa.

A análise de conteúdo dos dados coletados – tanto dos gestos analisados sob a perspectiva semiótica quanto das percepções do público – permitiu compreender como os signos corporais da dança contemporânea com influências indígenas criam significados dinâmicos que se transformam conforme as interpretações culturais e individuais dos espectadores. Além disso, a pesquisa refletiu sobre o papel da semiótica peirceana na análise dos movimentos e sobre como a coreologia, ao estudar os gestos e o movimento corporal, contribui para uma visão mais ampla da comunicação através do corpo.

A pesquisa também levou em consideração suas limitações, incluindo a possibilidade de vieses nas interpretações dos participantes e o fato de que a performance escolhida pode não ser representativa de todas as manifestações de dança contemporânea com influências indígenas. No entanto, buscou-se garantir um caráter interdisciplinar e culturalmente embasado, reconhecendo a importância das narrativas sociais na criação e interpretação dos signos da dança. Como Motta (2013) aponta, as narrativas não apenas cristalizam crenças, valores e ideologias, mas também refletem o contexto histórico e cultural no qual estão inseridas.

Os sujeitos da pesquisa foram espectadores residentes na comunidade de São José, localizada no ramal do Lago Calado, no município de Manacapuru-AM. A escolha dessa localidade ocorreu pelo conhecimento prévio do pesquisador acerca da comunidade. O mesmo critério foi aplicado à seleção dos coreógrafos responsáveis pela concepção gestual e cênica dos movimentos. Para a inclusão dos espectadores na pesquisa, adotou-se como critério que residissem na comunidade de São José, permitindo a obtenção de percepções genuínas sobre a performance e suas interpretações.

A escolha da comunidade de São José se justificou por diversos fatores, sendo o principal deles a busca por um público que refletisse a diversidade cultural e social

da região, garantindo uma análise mais representativa da recepção da dança. Além disso, a localização da comunidade e suas práticas culturais locais enriqueceram o estudo, ao permitir a observação de como diferentes grupos interpretam gestos e movimentos dentro de manifestações artísticas que mesclam elementos tradicionais e contemporâneos.

A pesquisa-ação foi adotada como metodologia, caracterizando-se pela interação entre o pesquisador e o campo de estudo, visando à geração de conhecimento aplicável à compreensão e aprimoramento da performance. Para isso, a investigação seguiu três etapas: planejamento e diagnóstico inicial, intervenção com análise semiótica e interação com o público, reflexão e por fim os ajustes interpretativos. Durante essas fases, registraram-se os gestos e movimentos do espetáculo, analisando sua função dentro da tricotomia peirceana e comparando-os às percepções do público.

Por fim, considerou-se como critério ético a assinatura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) pelos espectadores maiores de idade, garantindo sua participação voluntária. Para os espectadores menores de idade, utilizou-se o Termo de Consentimento Ativo (TCA), autorizado pelos responsáveis. Com essa abordagem, a pesquisa buscou consolidar um estudo teórico e empírico sobre os processos semióticos da dança contemporânea com referências indígenas, contribuindo para a compreensão da comunicação corporal e da construção de significados na performance artística.



Figura 01. Mapa de localização da comunidade São José, no calado de Manacapuru (AM) Fonte: Google Satélites (2024)

Planejamento e Diagnóstico Inicial (Fase de Planejamento e Observação)

Nesta primeira etapa, a pesquisa-ação iniciou-se com a identificação do problema e o levantamento da situação do lócus da pesquisa. O foco esteve na compreensão de como o público interpreta os gestos e movimentos da performance *Karibaya* e na verificação de se essas interpretações correspondem ao que os coreógrafos pretendiam demonstrar, a partir dos elementos culturais indígenas. A partir dessa necessidade, estabeleceu-se um plano de ação que incluiu a seleção da performance, o planejamento da observação e a definição dos critérios semióticos para análise. A seleção da apresentação de dança contemporânea *Karibaya* considerou sua riqueza em gestos corporais e referências culturais indígenas evidentes, sendo escolhida com base em critérios de visibilidade do espetáculo e sua importância no contexto cultural e artístico. Com a performance definida, o planejamento da observação ocorreu de forma sistemática, documentando gestos e movimentos corporais por meio de vídeos, fotografias e anotações detalhadas. A análise seguiu os princípios da semiótica de Peirce, classificando os gestos em três categorias: objetos, representamens e interpretantes. No nível dos **objetos**, identificaram-se gestos que imitavam animais ou elementos naturais, como movimentos que remetiam ao voo de aves ou à fluidez da água. Além disso, destacaram-se representações de elementos da natureza, como gestos que imitavam estilizações de árvores, vento ou água, bem como posturas que representavam figuras culturais, como posições rituais indígenas ou danças tradicionais de determinados povos indígenas. No nível dos **representamens**, foram analisados gestos que indicavam direção ou orientação, como movimentos de mão que apontavam para pontos específicos no palco, além de mudanças abruptas de ritmo ou intensidade, associadas a emoções ou transformações narrativas dentro da performance. Também foram observados gestos relacionados a rituais específicos, como movimentos evocativos da presença de um xamã ou de um espírito, que remetiam a uma relação espiritual ou cultural com elementos naturais. Já no nível dos **interpretantes**, analisaram-se gestos ritualísticos ou cerimoniais, reconhecidos como parte de práticas culturais indígenas, como danças de agradecimento aos espíritos ou gesticulações de respeito aos ancestrais. Além disso, identificaram-se gestos que

representavam conceitos abstratos, como "força espiritual", "conexão com os ancestrais" ou "união com a terra", bem como movimentos que simbolizavam valores culturais específicos, como respeito e sacrifício. O objetivo dessa fase foi observar a performance, sistematizar as características dos gestos e movimentos e iniciar uma primeira análise semiótica dos signos corporais presentes na dança.

Intervenção (Fase de Análise Semiótica e Interação com o Público)

Com os dados obtidos da observação, a pesquisa avançou para a fase de intervenção, na qual foi aplicada a análise semiótica e verificada a percepção dos espectadores em relação aos gestos e movimentos corporais. O propósito dessa etapa foi identificar se as interpretações do público estavam em consonância com os signos peirceanos analisados. A análise semiótica dos gestos e movimentos, realizada a partir dos registros audiovisuais, seguiu uma metodologia detalhada na qual cada gesto foi classificado como ícone, índice ou símbolo, de acordo com a teoria de Peirce. O foco da análise esteve no papel de cada gesto dentro do espetáculo, no seu significado e na conexão que estabelecia com a cultura indígena representada na performance. Paralelamente, foram conduzidas entrevistas semiestruturadas com espectadores logo após a apresentação. As perguntas investigaram como o público percebeu os gestos e movimentos e se conseguia identificar ou interpretar as influências culturais indígenas neles. As entrevistas foram fundamentais para verificar se a percepção do público coincidiu com a intenção dos coreógrafos ou se houve ressignificações nos significados dos gestos conforme o repertório cultural de cada espectador. Essa fase teve como objetivo realizar a análise semiótica dos gestos e movimentos da performance, alinhando-os à tricotomia de Peirce, além de coletar e analisar dados qualitativos a partir das entrevistas com os espectadores, compreendendo como suas percepções se alinharam ou divergiram das intenções dos coreógrafos.

Reflexão e Ajustes (Fase de Avaliação e Ajuste de Interpretações)

Após a coleta e análise dos dados, a fase final da pesquisa foi dedicada à avaliação dos resultados e à reflexão sobre como as interpretações do público se alinhavam ou se distanciavam das intenções dos coreógrafos. O objetivo principal desta etapa foi aprofundar a compreensão sobre os significados atribuídos aos gestos

e movimentos da performance *Karibaya* e verificar a validade das hipóteses levantadas na investigação semiótica. Para isso, os dados obtidos nas entrevistas foram comparados às intenções expressas pelos coreógrafos e à análise semiótica dos gestos. Esse confronto permitiu verificar se os signos corporais foram interpretados de acordo com as referências culturais indígenas ou se passaram por ressignificações a partir do repertório subjetivo e cultural dos espectadores. A partir dessa análise comparativa, identificaram-se padrões interpretativos e possíveis lacunas entre a intenção artística e a recepção do público. Além disso, foi conduzida uma reflexão crítica sobre a adequação do modelo semiótico de Peirce para a compreensão das dinâmicas de interpretação na dança contemporânea. A pesquisa demonstrou que, apesar de a teoria peirceana oferecer uma estrutura sólida para analisar signos corporais, os significados construídos pelo público não dependiam exclusivamente da categorização semiótica dos gestos, mas também de fatores como o contexto sociocultural dos espectadores, sua familiaridade com referências indígenas e seu envolvimento emocional com a performance. Com isso, considerou-se a necessidade de eventuais ajustes metodológicos para aprofundar as análises interpretativas e ampliar o escopo da pesquisa em estudos futuros. A reflexão também englobou a importância dos signos corporais na construção da narrativa da dança e a forma como diferentes públicos apreendem e ressignificam esses gestos dentro de seus próprios referenciais culturais. Nesse sentido, foram avaliadas estratégias para fortalecer a comunicação entre coreógrafos e público, seja por meio de adaptações na composição coreográfica, seja pela mediação de informações sobre os elementos simbólicos presentes no espetáculo. O objetivo desta fase foi, portanto, não apenas avaliar se as interpretações dos espectadores estavam alinhadas às intenções originais dos coreógrafos, mas também compreender como essas divergências ou convergências poderiam influenciar futuras apresentações e contribuir para uma reflexão mais ampla sobre a construção de significados culturais na dança contemporânea com elementos indígenas.

Ciclo de Retroalimentação (Possível Ciclo Contínuo de Pesquisa-Ação)

Dentro da metodologia de pesquisa-ação, a última fase do estudo possibilitou a retroalimentação dos dados, funcionando como um mecanismo para ajustes e aprimoramentos contínuos da performance. Como parte desse processo, os

resultados da pesquisa foram apresentados aos coreógrafos e demais membros da Companhia de Dança UATÊ, proporcionando um espaço de diálogo sobre a percepção do público e as implicações interpretativas identificadas. O objetivo dessa etapa foi estabelecer um ciclo contínuo de reflexão e refinamento, permitindo que os coreógrafos utilizassem os insights da pesquisa para ajustar elementos da performance conforme necessário. Caso fossem observadas discrepâncias significativas entre a interpretação do público e a proposta artística, as informações coletadas poderiam servir como base para modificações na estrutura coreográfica, nas escolhas estéticas ou até mesmo em estratégias de mediação com o público antes e após as apresentações. A pesquisa revelou que, em alguns casos, certos gestos e movimentos foram compreendidos de maneira distinta do que os coreógrafos pretendiam, o que levantou questões sobre a necessidade de um maior aprofundamento no uso de signos corporais e na contextualização dos elementos indígenas incorporados ao espetáculo. Além disso, a retroalimentação dos dados permitiu que os coreógrafos refletissem sobre a recepção do público e avaliassem possíveis mudanças na condução da performance para torná-la ainda mais acessível e significativa para diferentes audiências. Outro aspecto relevante dessa fase foi o reconhecimento do espetáculo *Karibaya* como um espaço dinâmico de trocas culturais, no qual os signos corporais não apenas comunicam significados previamente estabelecidos, mas também são ressignificados a partir da interação com o público. Esse entendimento reforçou a importância de continuar investigando a interseção entre dança contemporânea, cultura indígena e semiótica peirceana, garantindo que a performance permaneça como um campo fértil para novas interpretações e debates. Por fim, essa etapa consolidou a ideia de que a pesquisa não se encerra com a análise dos dados, mas se desdobra em novas reflexões e possibilidades. A sistematização dos resultados não apenas forneceu subsídios para aprimoramentos na performance, mas também abriu caminho para futuras investigações sobre a recepção da dança contemporânea e suas múltiplas camadas de significado. Dessa forma, a pesquisa-ação se revelou um processo dinâmico e contínuo, no qual cada ciclo de observação, análise e reflexão contribui para o enriquecimento da relação entre arte, cultura e público.

A produção e coleta de dados foram realizadas por meio de três técnicas principais. A primeira consistiu nos estudos interdisciplinar com base nos

experimentos etnográficos, baseada na literatura disponível sobre a semiótica Peirceana, as danças, a dança indígena e os processos socioculturais das manifestações artísticas. A escolha desse procedimento justifica-se pelo fato de que a etnografia permite compreender fatores subjetivos, sociais e simbólicos que, muitas vezes, escapam a outros métodos de pesquisa, oferecendo um arcabouço teórico essencial para a análise dos signos na dança contemporânea. A segunda técnica utilizada foi a **observação clássica e assistemática**, realizada nos locais de ensaios e no dia do espetáculo na comunidade. Esse procedimento contou com o uso de câmera fotográfica e formulários de anotações para documentar as interações cênicas e gestuais. De acordo com (2001, p. 23), a observação assistemática caracteriza-se por ser "[...] não planejada, informal, dirigida e centrada unicamente em observar objetos, comportamentos e fatos de interesse para o problema em estudo [...]". Para garantir o rigor da observação, elaborou-se um protocolo que registrou elementos fundamentais, tais como os bastidores cenográficos dos ensaios, o roteiro da apresentação, a execução oficial do espetáculo, a interação entre coreógrafos e espectadores, além de outras informações relevantes para a proposta do estudo. A terceira técnica empregada foi a **entrevista semiestruturada**, gravada em áudio, com os residentes sorteados para participar do estudo. Utilizou-se um roteiro de questões abertas, previamente definido, para garantir que as entrevistas abrangessem os aspectos centrais da pesquisa, permitindo uma compreensão mais aprofundada das interpretações dos espectadores sobre os gestos e movimentos da dança.

Após a coleta dos dados, a **análise de conteúdo** foi adotada como método de investigação qualitativa. Conforme Minayo (2007), essa técnica busca validar hipóteses ao examinar os significados subjacentes aos discursos e práticas culturais. Assim, a interpretação das respostas dos entrevistados foi conduzida por meio da transcrição e análise dos depoimentos e documentos coletados. A atenção foi voltada, principalmente, para a compreensão dos processos coreográficos e para a interpretação dos espectadores sobre os significados e sentidos do corpo em movimento apresentados pelos coreógrafos. Além disso, essa etapa envolveu a identificação e interpretação de palavras-chave nas falas dos artistas e espectadores, permitindo mapear os conceitos centrais emergentes da pesquisa. A **proximidade** foi analisada para compreender como o público tende a agrupar movimentos semelhantes que evocam imagens ou representações culturais indígenas. A **similaridade** permitiu identificar como os espectadores associaram movimentos que

compartilhavam características visuais, como a imitação de animais ou de elementos naturais. A **continuidade** ajudou a entender como os espectadores perceberam a sequência e o fluxo dos gestos durante a performance, observando se os movimentos formavam um padrão ou narrativa coerente. Já o **princípio do fechamento** revelou como o público completava o significado de gestos ou movimentos aparentemente ambíguos, preenchendo as lacunas com suas próprias referências culturais e experiências pessoais.

A semiótica de Peirce foi aplicada para classificar os gestos conforme sua relação com o objeto representado e com o interpretante, ou seja, o efeito gerado na mente do público. No caso dos **objetos**, analisaram-se gestos que imitavam ou representavam algo visualmente reconhecível, levando em consideração como a **similaridade** e a **proximidade** auxiliaram o público a identificar movimentos como representações de figuras ou fenômenos naturais. Os **representamens** foram interpretados a partir da relação causal que os gestos estabeleciam com elementos da cultura indígena. Por exemplo, movimentos que remetiam a rituais ou práticas culturais específicas foram classificados como **índices**, pois funcionavam como sinais que remetiam a algo além do gesto em si. Para essa análise, a **continuidade** e o **fechamento** foram fundamentais para entender como o público conectava sequências de gestos a práticas culturais mais amplas, como os rituais espirituais ou mitológicos indígenas. Por fim, os **interpretantes** foram examinados dentro do contexto da dança, analisando como os gestos que possuíam um significado culturalmente atribuído eram compreendidos pelos espectadores. A aplicação dos princípios da **proximidade** e do **fechamento** foi crucial para entender como os espectadores preenchiam lacunas interpretativas e atribuíam significados específicos a gestos que, por sua essência, possuíam uma carga simbólica, como aqueles associados a mitos, divindades ou práticas espirituais indígenas.

Do ponto de vista ético, durante as observações exploratórias, garantiu-se a assinatura do **Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE)**. Para os espectadores menores de idade, utilizou-se o **Termo de Consentimento Ativo (TCA)**, documento responsável por autorizar a participação desses indivíduos mediante a concordância de seus pais ou responsáveis legais.

A estrutura do estudo foi organizada em três capítulos, além da introdução. O **Capítulo I** apresenta as discussões teóricas sobre **Corpo e Sociedade, Coreologia e os Signos da Dança**, incluindo conceitos sobre **dança contemporânea e dança**

indígena. No **Capítulo II**, discute-se a **Etnia Tariana**, além da **história e evolução da Companhia de Dança UATÊ**, incluindo a **sinopse do espetáculo *Karibaya*** e a descrição detalhada das cenas da performance. Por fim, o **Capítulo III** aborda os **princípios da semiótica Peirceana**, com um estudo do ponto de vista etnográfico e a **exposição e análise das interpretações coletadas dos espectadores**.

CAPÍTULO I

1.1 CORPO E SOCIEDADE

O interesse da comunidade científica pelo comportamento humano e sua importância histórica na formação das sociedades tem crescido significativamente. Desde suas origens, o Homo sapiens demonstrou uma capacidade contínua de inovação e adaptação ao meio em que está inserido, explorando o desconhecido e transformando seu ambiente.

Desde o nascimento, o ser humano entra em um ciclo familiar com uma cultura de valores e princípios pré-definidos e, durante o processo de crescimento, acaba conhecendo outras culturas, valores e princípios, seja na escola, na universidade, no trabalho, e/ou em lugares onde corriqueiramente frequenta, podendo formar uma nova identidade cultural e princípios de crença.

Nesse viés do conhecimento, o autor Edgar Morin destaca:

“[...] O conhecimento do homem deve incluir uma parte introspectiva [...] carrega a forma inteira da condição humana”, ele deve estimular cada um, inclusive o autor destas linhas, a encontrar em si verdades de valor universalmente humano. Mas todas as verdades adquiridas a partir de fontes objetivas e da fonte subjetiva devem sofrer o exame epistemológico, o único que olha os pressupostos dos diversos modos de conhecimento, inclusive o seu, e o único que considera possibilidades e limites do conhecimento humano”. [...] (Morin, 2012, P. 18)

De acordo com a relação epistemológica anterior, o conhecimento possibilita que o homem possa carregar, estimular e considerar os significados próprios do seu aporte valorativo no mundo contemporâneo, contribuindo para múltiplas leituras mundanas e, por conseguinte, exercendo a cidadania em sua plenitude.

Para além disso, o homem se relaciona com o mundo exterior por meio de gestos e movimentações corporais, a qual a linguagem corporal influencia em sua dinâmica social, influenciado pelo meio social em que vive. O corpo é importante para o destino das pessoas, desde que nascem estão predestinadas a inserir o corpo em um lugar habitual, tendo a consciência das consequências do próprio corpo conforme as várias experiências habituais descobertas para aí decidir onde esse corpo pode ser inserido de forma estável, ou seguir por um caminho de decisões individuais ou coletivas, cujas próprias ações corporais podem influenciar outros corpos. Segundo Le Breton,

[...] os usos físicos do homem dependem de um conjunto de sistemas simbólicos. Do corpo nascem e se propagam as significações que fundamentam a existência individual e coletiva; ele é o eixo da relação com o mundo, o lugar e o tempo nos quais a existência torna forma através da fisionomia singular de um ator. Através do corpo, o homem apropria-se da substância de sua vida traduzindo-a para os outros, servindo-se dos sistemas simbólicos que compartilha com os membros da comunidade [...] (Le Breton, 2007 p.7).

Nesse contexto, não há como falar de sociedade sem relacioná-la ao corpo, pois está fortemente presente nas ações humanas. Utiliza-se os movimentos corporais para caminhar, dançar, gesticular, politizar e outras funções as quais o corpo se coloca como parte fundamental de interação. O corpo é muito importante, e mais importante ainda, é como inseri-lo na sociedade, de forma que esse corpo possa servir de apoio social, cultural e político a outros corpos, o corpo é o código.

No livro *Povos Autóctones do Brasil: História e Cosmologia*, Grando e Soares (2023) afirmam que cada povo possui uma organização própria, com saberes específicos sobre plantio, caça e transmissão de conhecimento. Culturalmente esses povos trabalham para manter as memórias, tradições e línguas a cada geração, garantindo educação aos seus filhos, de como manter as tradições, a cultura e identidade do seu povo mesmo quando não dominando a escrita. Garantindo sempre a transmissão de seus conhecimentos acumulados aos mais novos que herdarão esses saberes para suas defesas de vida e que possam viver através desses saberes de forma harmoniosa e feliz com os seus pares. (Beleni, Grado; Khellen, Soares, 2023).

De que maneira os povos indígenas que não dominam a escrita transmitem seus conhecimentos? A oralidade e a expressão corporal desempenham um papel essencial nesse processo. Como esses povos que não dominam a escrita se comunicavam? Se comunicavam através da fala e do corpo. O corpo tem um papel muito importante nessa transmissão de conhecimento, trago como exemplo os rituais indígenas que além do canto, o corpo é uma linguagem usado como signo, dando significado através dos gestos e movimento, capacitando a interpretação daqueles que os vê, é pelo corpo que reconhecem o que o ritual está transmitindo a eles no momento. Cito como exemplo o ritual de passagem do *Kedacery* da etnia tariano, onde o jovem se torna adulto, a relação do corpo neste ritual está fortemente representada, onde o corpo está preparado para assumir certos deveres, onde se utiliza a dança

como parte do ritual. Claro que isso vai variar de um povo ao outro, pois cada povo tem uma característica ritualística própria.

No livro *Banquete dos Deuses: Conversa sobre a origem da cultura brasileira*, e em *Essa terra tinha dono – Um pouco da pré-história dos povos indígenas*, são relatados mitos de origem que demonstram a relação entre corpo e cultura.

No texto diz que o *Emeko Sulân Panlaâmin* é o criador do mundo e que ele dividiu os homens conforme saíam de um grande buraco do fundo da terra, todos esses homens saíam acompanhados de uma mulher e cada um deles seriam chefes de suas tribos e Emeko disse para todas as tribos “Dou a vocês o bem-estar e as riquezas que vocês precisam.” Assim fazendo com que eles fossem pacíficos, fizeram grandes festas e danças, reunido muita gente, assim convivendo bem com todos e longe das guerras, os antigos dessas tribos nunca precisaram guerrear. (. Munduruku, 1999).

Porém, ainda teve um último homem a sair do buraco profundo, esse homem era um homem branco e como Emeko já tinha dado os bens que tinha aos primeiros, ele deu ao homem branco apenas coragem e força de buscas suas próprias riquezas e guerrear para conquistá-las, assim quando Emeko acabou de falar o homem branco virou-se e deu o primeiro tiro de espingarda, indo a São Gabriel realizar sua primeira guerra.

O mito de origem dos povos indígenas da etnia Dessana, que hoje falam tukano e vivem no Rio Negro, destaca a presença do corpo em diferentes momentos da vida social. Desde a celebração das riquezas por meio da dança até os momentos de sofrimento causados pela guerra, pela escravidão e pela violência colonial, o corpo aparece como um elemento central da experiência coletiva.

Enfatiza-se que as culturas diversificadas produzidas por nichos sociais a partir das interações do corpo com outros grupos é o reflexo da singularidade de cada grupo. O ambiente educacional representa a maior probabilidade de superação das singularidades grupais ao contribuir à construção de um cidadão consciente de seus direitos e deveres. A adição de conhecimentos que tragam questões pertinentes às ciências humanas e que fundamentem a visão sobre o homem contribuem para a compreensão da humanização para além das especificidades do grupo, tornando a sociedade multicultural.

Segundo conceituação de Pereira (2009, p. 89), “[...] a cultura engloba a dimensão não material, a dimensão totalizadora do ser humano, que reflete sua realidade social e manifesta-se por meio das ações do próprio homem[...]”. Logo, afere-se que a cultura se manifesta por intermédio de símbolos e signos instituídos de forma sociocultural.

Geertz (2003), por sua vez, conceitua cultura sob o viés antropológico, comparando-a a uma “teia de significados”, tecida pelo homem. Segundo o autor, essa teia orienta a existência humana pelos signos e símbolos. O símbolo seria ato, objeto, acontecimento ou uma relação que representa um significado. Ou seja, a compreensão do homem e a sua cultura requerem a interpretação das “teias de significados” (Ribeiro, 2018).

Esse viés denota a **pluralidade cultural**, termo que se refere a diversidade cultural dos povos, incluindo a cultura dos povos indígenas. Sobre esse conceito, se faz necessário a seguinte menção:

[...] Tratar da cultura indígena, desde tempos imemoriais em território nacional, é valorizar sua presença e reafirmar seus direitos como povos nativos, como tratado na constituição de 1988. É preciso explicitar sua ampla e variada diversidade, de forma a corrigir uma visão deturpada que homogeneiza as sociedades indígenas como se fossem de um único grupo, pela justaposição aleatória de traços retirados de diversas etnias [...]. (BRASIL, 1998, p. 130).

Conforme ideário anterior, valorizar a cultura indígena é aceitar a sua diversidade e corrigir visões deturpadas de que se trata de um grupo isolado. Sobre o assunto, Silva (2018, p.12) faz uma importante ressalva

“[...] Os povos indígenas mantêm as suas crenças e rituais por meio das forças da natureza e dos espíritos ancestrais nas suas práticas cerimoniais. A memória cultural e a tradição oral contribuem para organizar a vida e a convivência entre as comunidades indígenas, consolidando as suas relações e dando continuidade à existência, preservando o conhecimento e a cultura. Esse mecanismo de resistência fortalece a identidade étnico-racial e resgata amplamente sua condição humana, tão subalternizada e violentada desde a colonização portuguesa [...]”

A etnografia, nesse cenário, é um dos métodos qualitativos existentes que melhor proporciona *insights* sobre o comportamento de grupos e indivíduos, os quais podem ser utilizados como informações importantes ao processo de desenho de políticas públicas (Howlett e Mukherjee, 2018). No que tange à análise e à elaboração de políticas públicas, solicita-se a compilação teórica etnográfica quando se quer

compreender subjetivamente dado problema social ou, ainda, como uma política pública impacta um público-alvo ou localidade específica (Pacheco-Vega, 2020).

Na concepção do “corpo” e levando-o a um olhar etnográfico, chega-se à análise de como podemos interpretá-lo, a qual o resultado da interpretação está entrelaçado a uma pesquisa antropológica ou a uma pesquisa de análise de gestos corporais. Neste caso o autor Roberto Oliveira retrata a importância do *olhar*, do *ouvir* e do *escrever* na qual usava-os como estratégia antropológica para aumentar os resultados de suas pesquisas antropológicas, desde que esses momentos sejam firmados em uma reflexão epistemológica, ou seja, em uma reflexão geral em torno da natureza. Segundo Oliveira (1998) o olhar e o ouvir cumprem com suas funções básicas e o escrever surge como um momento de revelação criativa.

[...] **O Olhar, o Ouvir e o Escrever** são destacados pelo autor como constituindo três momentos especialmente estratégicos do métier do antropólogo. Através de exemplos concretos fornecidos pela etnografia, procura-se mostrar como cada um desses momentos pode aumentar a sua eficácia no trabalho antropológico, desde que sejam devidamente tematizados pelo exercício da reflexão epistemológica. Se o Olhar etnográfico, tanto quanto o Ouvir, cumpre sua função básica na pesquisa empírica, é o Escrever, particularmente no gabinete, que surge como o momento mais fecundo da interpretação; e é por meio dele - quando se textualiza a realidade sócio-cultural - que o pensamento se revela em sua plena criatividade [...] (Oliveira, 1998 p. 12).

Nesse viés, a etnografia exerce um conjunto de princípios teóricos, de métodos e relatos narrativos, com duplo entendimento: ótica dos *insiders* (membros internos do grupo) onde se busca entender as narrativas das ações desempenhadas; e pelo viés dos *outsiders* (público externo ao grupo), a qual se busca entender o juízo que fazem das ações e explicações dos nativos sobre outro referencial cultural (Maso, 2001). Por isso é importante, neste estudo, compreender a ótica dos *outsiders* (*residentes*) acerca dos gestos e movimentos dos coreógrafos (*insiders*) do espetáculo *Karibaya* com vistas a correta interpretação dos significados do olhar, do ouvir e do escrever.

Segundo Oliveira (1998, p.15), “[...] a partir do momento em que nos sentimos preparados para a investigação empírica, o objeto sobre o qual dirigimos o nosso olhar já foi previamente alterado pelo próprio modo de visualizá-lo [...]”. Ou seja, cada ser humano tem uma forma diferente de visualizar os objetos ao seu redor e cada olhar é diferente, conforme a percepção cada pessoa. Portanto, é no olhar que qualquer objeto pode, sendo ele de pesquisa ou não, ser mais bem assimilado.

Em relação ao processo do ouvir

[...] o Ouvir quanto o Olhar não podem ser tomados como faculdades totalmente independentes no exercício da investigação. Ambos se complementam e servem para o pesquisador como duas muletas (que não nos percamos com essa metáfora tão negativa...) que lhe permitem caminhar, ainda que tropeçadamente, na estrada do conhecimento. [...] o Ouvir, complementando o Olhar, participa das mesmas condições deste último, na medida do que está preparado para eliminar todos os ruídos que lhe pareçam insignificantes [...] (Oliveira, 1998 p. 17,18)

O ouvir é tão importante quanto o olhar, e ambos se complementam na pesquisa. A combinação entre escuta atenta e observação detalhada permite captar sons ambientais sutis e nuances de movimento, enriquecendo a interpretação dos relatos de campo e da experiência estética do espetáculo.

O escrever é um complemento dos processos anteriores que materializa as experiências sensoriais vistas, ouvidas e sentidas. A etapa consiste, basicamente, em relatar as experiências adquiridas. “[...]. Mas se o Olhar e o Ouvir podem ser considerados como os atos cognitivos mais preliminares no trabalho de campo [...] é seguramente no ato de escrever, portanto na configuração final do produto desse trabalho, que a questão do conhecimento se torna tanto ou mais crítica [...]” (OLIVEIRA, 1998 p. 22). Ainda segundo o autor, os momentos de olhar e ouvir são momentos primários e fundamentais para o processo de escrita do trabalho e que subsidiam o processo final da escrita, onde deverá ser feita em local laboral apropriado, após da observação. Entende-se a escrita como não elementar do processo de observação, pois qualquer desvio da observação poderá influenciar no resultado, então é preciso dar ênfase aos momentos do olhar e ouvir na pesquisa para assim chegar no processo final da escrita com eficiência e eficácia.

1.2 COREOLOGIA E OS SIGNOS DA DANÇA

Os estudos sobre a coreologia e os signos da dança investigam como essa disciplina, voltada à análise dos movimentos corporais, se relaciona com a semiótica na construção de significados a partir dos gestos e movimentos.

A coreologia, como disciplina que analisa a dança e os movimentos corporais, remonta a sua essência à compreensão do corpo como expressão cultural, social e individual. Ao analisar uma dança que incorpora traços da cultura indígena, a coreologia oferece um campo rico para compreender a relação entre movimento e significado, considerando os signos corporais dentro de um contexto sociocultural específico.

Na perspectiva da semiótica peirceana, o estudo dos gestos e movimentos nas apresentações de dança contemporânea com traços da cultura local abre um amplo campo de reflexão sobre como os símbolos corporais são construídos, transformados e ressignificados. Na dança, o corpo é uma expressão estética; é um espaço simbólico onde cultura, história e significado estão interligados.

Neste contexto, a semiótica de Charles Sanders Peirce fornece uma lente através da qual podemos perceber a complexidade dos gestos corporais, vendo os signos como entidades dinâmicas e interpretativas. A visão de Peirce dos signos como ícones, índices e símbolos ajuda a compreender como, na dança, um gesto pode assumir múltiplas camadas de significado, dependendo da relação do performer com o seu corpo, cultura e público.

Rudolf Laban aponta a dança como instrumento de linguagem, uma comunicação direta que vai além das palavras, sendo, também, uma forma de o corpo expressar suas emoções, identidade e vivências. Para Laban (1980), a qualificação do movimento, como o peso, o tempo, o espaço e o fluxo, não se resume a aspectos técnicos, mas a uma expressão daquilo que o corpo vive e sente. Quando se aplica essa visão ao estudo da dança contemporânea com influências indígenas, pode-se perceber como os movimentos corporais não são apenas gestos formais ou estéticos, mas signos que carregam histórias e culturas, que remetem a rituais e práticas ancestrais.

Cada gesto, nesse sentido, torna-se o elo entre o passado e o presente – a tradição e a reinvenção. Os movimentos podem ser lidos como ícones (semelhanças com os elementos culturais que representam), índices (relação de causa e efeito com a história ou o contexto cultural) ou símbolos (significado intimamente ligado a uma convenção cultural que transcende a simples observação física).

Porém, o processo de semiose, segundo Peirce, não se encerra na comunicação entre o intérprete e a cultura em que ele está inserido. A dança, enquanto performance, é também uma experiência para o público, que participa ativamente do processo de interpretação e ressignificação dos signos. José Limón, ao falar sobre o papel do corpo na dança, lembra que a dança não é apenas um reflexo de uma cultura ou uma tradição, mas também um meio de ressignificação contínua (Limón, 1999).

Logo, o público não é um mero espectador passivo da apresentação. Pelo contrário, sua interpretação dos gestos e movimentos da dança é influenciada por

suas próprias referências culturais e contexto histórico. Nas danças que incorporam elementos da cultura indígena, as posturas corporais podem ser entendidas de maneiras muito diferentes dependendo da identidade cultural do público.

Para alguns espectadores, os gestos podem evocar memórias ancestrais; para outros, podem representar uma descoberta ou uma provocação para refletir sobre identidade, cultura e pertencimento. A dança torna-se, então, um campo de ressignificação, - espaço onde gestos que originalmente tinham um significado especial na cultura nativa são transformados em um novo símbolo e em novas possibilidades de leitura quando interpretados pelo público contemporâneo.

A ressignificação dos signos na dança encontra paralelos na teoria de Maurice Merleau-Ponty, para quem o corpo não é um mero instrumento de expressão, mas um sujeito ativo na construção de sentido (Merleau-Ponty, 1996). Para o autor, o corpo é linguagem, é a principal forma de relação com o mundo e com o outro. Ele vê o movimento como um meio de o corpo perceber e atuar no mundo, estabelecendo um diálogo com ele. Esse diálogo entre corpo, mundo e cultura é particularmente pertinente quando se pensa na dança que abarca elementos indígenas. O corpo que dança, ao recriar e ressignificar os gestos indígenas, não apenas está simulando ou reproduzindo uma tradição, mas criando uma nova narrativa, onde o gesto carrega, simultaneamente, o peso da ancestralidade e a leveza da reinvenção contemporânea.

Em uma performance de dança contemporânea com elementos indígenas, cada movimento e gesto corporal é um signo que se desdobra em uma multiplicidade de leituras. O público, ao se deparar com esses signos corporais, não os recebe como uma tradução literal de uma cultura distante, mas como uma interpretação pessoal, que dialoga com suas próprias experiências e referências. A dança, nesse sentido, é um processo de construção coletiva de sentido, onde o gesto não apenas comunica uma mensagem fixa, mas se transforma e se adapta à realidade do espectador. É nesse espaço de troca e ressignificação que a dança se revela como uma arte viva, capaz de dialogar com o presente e ao mesmo tempo reverenciar o passado.

Desta forma, a semiótica peirceana, através do estudo do gesto e do movimento na coreografia, e através do estudo das funções simbólicas, fornece uma base sólida para a compreensão da dança contemporânea influenciada pelas culturas indígenas como um domínio simbólico e interpretativo em que o corpo é o vetor da dança. No processo de constante simbolização e interação com o público,

a comunicação cultural não só reflete a tradição, mas também a recria e lhe confere um novo significado. Esse processo de criação e interpretação de símbolos corporais expressa, de maneira singular, a complexidade e a constante transformação da experiência humana.

Na teoria de Peirce, os ícones são signos que guardam uma relação de semelhança com o objeto representado. Ou seja, um ícone se assemelha ou reproduz o objeto através de uma linguagem. Na dança, um ícone pode ser identificado quando o movimento do corpo ou o gesto remete diretamente a algo reconhecível, sem necessidade de explicação. Este estudo se baseará na tricotomia fundamental de Peirce, sem aprofundar, por ora, as subdivisões por ele propostas. Apesar da grande maioria das observações do público serem de caráter icônico, não se adentrou em tais especificações desta tricotomia em específico.

No contexto da dança indígena, muitos gestos possuem uma forte carga simbólica que remete diretamente à natureza, aos animais ou a práticas rituais, e esses podem ser considerados ícones. Por exemplo, um movimento que imita o voo de uma ave ou o andar de um animal é um ícone, pois há uma semelhança imediata entre o gesto do corpo e o objeto ou a ação que ele representa. Esses gestos funcionam como representações diretas do que imitam, permitindo que o público compreenda instantaneamente seu significado.

Esses ícones também evocam elementos da natureza, como fauna, flora e representações espirituais da cultura indígena. Esses movimentos têm uma capacidade de transmitir, de forma direta e quase instintiva, o significado do gesto, sem a necessidade de contextualizações adicionais. Segundo Peirce (1993), um ícone é aquele signo que, pela semelhança, estabelece uma relação de imitação com o objeto, e essa relação é facilmente acessível ao espectador. Esse tipo de signo é essencial para uma comunicação através de uma linguagem visual eficaz, especialmente em performances culturais que buscam transmitir emoções ou ideias diretamente por meio do movimento corporal.

Os índices, por sua vez, são signos cuja relação com o objeto não se baseia na semelhança, como ocorre nos ícones, mas sim em uma conexão factual ou causal. Em outras palavras, um índice não reproduz visualmente seu objeto, mas aponta para ele por meio de uma relação direta de contiguidade ou causalidade. Eles não representam o objeto por semelhança, mas por uma ligação ou conexão direta com

ele. Em uma performance de dança, um gesto pode funcionar como um índice quando está relacionado a uma experiência direta ou a um contexto cultural que o torna significativo. Um movimento de dança indígena que remete à caça ou ao trabalho coletivo pode ser lido como um índice, pois o gesto não é apenas uma imitação (como no ícone), mas uma referência direta a uma prática cultural, a uma vivência.

Na coreologia, ao estudar a dança, muitos dos movimentos podem ser vistos como índices dos rituais e práticas da cultura indígena. Um gesto de resistência ou de luta pode ser um índice de uma situação de conflito ou de enfrentamento, simbolizando a resistência de um povo. Peirce (1993) argumenta que os índices, ao serem interpretados, dependem do contexto cultural e histórico em que surgem, pois, sua relação de contiguidade com o objeto pode não ser imediatamente evidente para quem não compartilha o mesmo repertório cultural. Assim, um gesto que indica um ritual sagrado pode ser facilmente reconhecido por membros da comunidade indígena que conhecem o significado daquele movimento, mas pode não ter a mesma clareza para espectadores externos que não estão familiarizados com a tradição. Assim, na performance de dança, o público deve ter uma compreensão do contexto cultural para identificar corretamente os índices. Os movimentos podem ser relacionados a um momento específico da história ou a uma prática que evoca uma relação direta com a cultura indígena, como o uso do corpo para representar ações espirituais ou rituais sagrados.

Por fim, os símbolos diferem dos ícones e índices porque sua relação com o objeto que representam não se baseia na semelhança visual (como ocorre nos ícones) nem em uma conexão direta de contiguidade ou causalidade (como nos índices), mas sim em uma convenção culturalmente estabelecida. Seu significado não é intrínseco, mas atribuído por um acordo social. Assim, gestos específicos utilizados em cerimônias rituais, como determinados movimentos de mãos que simbolizam proteção espiritual ou conexão com os ancestrais, são compreendidos apenas dentro do contexto cultural que lhes atribui sentido. Na dança, os símbolos podem ser representações culturais ou espirituais que só fazem sentido a partir de um entendimento prévio ou de um conhecimento cultural específico. Os gestos que carregam significados culturais convencionados, como certos movimentos associados a mitos ou rituais religiosos indígenas, são exemplos de símbolos. Esses gestos não têm uma relação direta de semelhança ou de causa com o que representam, mas são

dotados de significado por meio de um sistema culturalmente construído. Por exemplo, em algumas danças indígenas, um movimento circular com os braços pode simbolizar a renovação cíclica da vida, enquanto um gesto específico feito em determinada direção pode representar um pedido de proteção aos espíritos ancestrais. Esses gestos são reconhecidos e compreendidos pelos membros da comunidade, mas podem não ter um significado óbvio para um observador externo que não compartilha a mesma tradição cultural. Um movimento que remete a uma cerimônia de iniciação ou a um ritual indígena pode ser considerado um símbolo, pois é um gesto que só ganha sentido dentro de um contexto cultural em que ele é reconhecido. Peirce (1993) define os símbolos como signos que, para ter um significado, dependem de uma convenção ou acordo social, sendo fundamental o entendimento coletivo para a interpretação desses gestos. Em uma performance de dança com influências indígenas, esses símbolos podem ser usados para criar uma ponte entre o passado e o presente, entre a tradição indígena e a nova leitura que o público contemporâneo faz desses movimentos.

Esses símbolos podem se manifestar, por exemplo, por meio de danças que reencenam mitos ou histórias sagradas, como a criação do mundo ou a ligação do ser humano com os elementos naturais, em que o movimento corporativo se torna um signo culturalmente carregado, ressignificado na interação com o espectador contemporâneo. A interpretação desses símbolos depende do conhecimento cultural do público, que ao reconhecê-los, consegue acessar a profundidade do significado subjacente à performance. No entanto, esse processo interpretativo não é fixo ou unidimensional; ele envolve a constante ressignificação dos signos, à medida que novos contextos e novas audiências trazem diferentes leituras para os gestos e movimentos da dança. Assim, uma performance que incorpora elementos rituais indígenas pode não apenas preservar uma tradição cultural, mas também configurá-la, criando novas camadas de significado na interação entre coreógrafos, dançarinos e espectadores.

1.3 DANÇA

Este tópico discute a dança não apenas como um conjunto de gestos e movimentos físicos, mas como uma prática carregada de significações que transcendem a expressão corporal. A dança opera como um sistema de signos,

atribuindo sentidos subjetivos tanto para quem a executa quanto para quem a observa. Esses significados, no entanto, não são fixos: como ressalta Cavalcante (2018), a percepção da dança varia conforme o espaço e o tempo em que se insere, sendo influenciada por fatores históricos, culturais e sociais. Partindo dessa perspectiva, Paul Fourier (2001) conta o hiato evolutivo da dança desde o surgimento da espécie humana. Segundo o autor, o homem primitivo dançava por diversos motivos, como comemorar a posse da terra, a colheita, o plantio bem-sucedido, a crença a divindades, os ritos e as crenças.

A relação entre dança e celebração pode ser observada em diversos contextos históricos e culturais. Em registros bíblicos, por exemplo, a dança aparece como forma de exaltação e reconhecimento da vitória, como no episódio em que as mulheres israelitas cantaram e dançaram em celebração à vitória de Davi sobre Golias (Meireles, 2010, p. 23). Embora essa referência tenha um caráter religioso e narrativo, ela exemplifica como a dança tem sido usada ao longo da história para marcar conquistas e eventos significativos. Rongel, Schaffner e Oliveira (2016, p.10) também comentam este hiato histórico

“[...] Ao longo da história da dança variados modos foram propostos acerca do uso da música, do uso do espaço, de temáticas místicas, etéreas ou étnicas. Cada criador(a) ou professor(a) tem seu próprio modo de criar ou dar aulas, entretanto, de modo geral, há características de uma época. Houve períodos em que a dança era concebida como combinação de passos já existentes, sendo buscada a repetição, a mais fiel possível, deles. O público era entendido como um receptor passivo de uma dança que era para entretenimento, para distrair, ou seja, uma dança para não se refletir ou pensar... como se possível não pensar. Houve também momentos na história em que se buscou o não formalismo, o não entretenimento e a não padronização de um modelo ideal de corpo que dança. Houve ainda a adoção da improvisação, fosse na sala de ensaio e/ou aula para se criar coreografia ou na própria cena do palco e o público chamado a ser mais participativo[...]”.

Dessa maneira, a dança precede a escrita como forma de expressão e comunicação, adquirindo ao longo do tempo diferentes significados. Inicialmente associada a rituais religiosos e celebrações comunitárias, a dança evoluiu, incorporando elementos sociais, políticos e artísticos. No contexto contemporâneo, essa prática se diversificou ainda mais, assumindo formatos híbridos que enfatizam a participação do público e a experimentação estética.

A dança aperfeiçoa as qualidades físicas e as funções dos atributos sociais, morais e estéticos do ser humano, contribuindo assim ao seu aperfeiçoamento

integral, do ponto de vista sociocultural, sendo, portanto, a mais completa forma de exercício físico (Cavalcante, 2018).

Garcia e Hass (2003, p. 139) conceituam a dança como “[...] uma arte de expressão facial ou gestual, por movimentos corporais que transmitem emoções de acordo com determinado estado de espírito dos indivíduos. Complementam os autores que “[...] a dança é e sempre será patrimônio histórico que permeia a cultura corporal do homem [...]” (p.65). Em paralelo, Bardon (2011) afirma que a dança não pode estar atrelada a simples movimentos corporais, mas sim como a representação das ações e interesses do indivíduo que encontrou na dança maneiras em suprir necessidades físicas e mentais. Logo, entende-se que a dança pode ser transmissão gestual de movimentos ou uma maneira de expressar as necessidades físico-emocionais.

Salienta-se que a dança não é apenas feita de movimento corporal (Rengel, Schaffner e Oliveira, 2016). Além disso, Valerie Preston-Dunlop (2010) aponta a existência de quatro elementos fundamentais que, em conexão, formam qualquer tipo de dança: movimento, espaço, som e corpo. Isso inclui qualquer pessoa que dança – profissional ou não, criança, adolescente, jovem, adulto ou idoso. Portanto, a dança é uma relação conectada entre o movimento, o espaço, o som e o corpo.

“[...] Nesta trajetória de transformação da dança e nela, como você já sabe, ocorre a transformação do movimento, do espaço, do som, do corpo, o balé neoclássico caracterizou-se por ser uma tentativa de síntese entre a dança moderna e o balé clássico. A diferença dele com as correntes modernas – Martha Graham, Doris Humphrey, Merce Cunningham, por exemplo – é que para os modernos a arte da dança era abordada colocando em questão a transformação do código – cada um tinha um estilo próprio de dançar –, enquanto os neoclássicos reinventaram sua arte no próprio vocabulário de quem eram herdeiros, o balé [...]” (Rengel, Schaffner e Oliveira, 2016, p.35).

Percebe-se que a evolução da dança perpassou por artistas amadores em técnica de dança, com vistas a transmitir uma abordagem espontânea e rotineira do movimento.

A dança moderna surgiu como uma resposta às convenções rígidas do balé clássico, enfatizando a liberdade de movimento e a expressividade individual. Inspirada pelos ideais do movimento romântico, rompeu com a formalidade do balé ao buscar uma linguagem corporal mais orgânica e subjetiva. Posteriormente, a dança contemporânea emergiu como uma evolução dessa ruptura, ampliando as possibilidades coreográficas ao incorporar influências de diferentes estilos e técnicas, como improvisação, teatro físico e experimentação do espaço cênico. Enquanto a dança moderna ainda preservava estruturas coreográficas definidas, a dança contemporânea flexibilizou essas normas, explorando novas relações entre corpo,

tempo e espaço de maneira ainda mais fluida e interdisciplinar. Seu objetivo principal fora a expressão de um impulso interior, reconhecendo a necessidade de formas vitais desta expressão, apreendendo o valor estético da forma, em si e por si mesma, como seu complemento. Ao levar adiante este propósito, desvencilhóu-se de tudo quanto existia até então e recomeçou do início (Strazzacappa, 2007).

Mercedes Baptista, pioneira na consolidação da dança afro-brasileira no cenário nacional, incorporou elementos das danças dos orixás praticadas nos terreiros e os reelaborou em um método próprio. Paulo da Conceição, dançarino do Balé Folclórico Mercedes Baptista e praticante do candomblé, contribuiu trazendo essas referências religiosas para o espaço acadêmico e performático. A partir desse intercâmbio, Baptista desenvolveu uma linguagem coreográfica única, que se tornou fundamental para a valorização da cultura afro-brasileira na dança moderna brasileira.

“[...] As suas aulas eram estruturadas nos moldes do balé clássico e da dança moderna, com barra, centro e diagonal. A expressão corporal se configurava de forma singular, se tornando relevante para o aperfeiçoamento dos dançarinos. Essa investida foi importante num momento crítico da dança no Brasil, por se inserir no movimento modernista como dança elaborada a partir da cultura brasileira, de forma autêntica. Mesmo reconhecendo em Eros a primeira a dar os primeiros passos nessa direção, foi Mercedes Baptista que fez com que a dança moderna brasileira agregasse um repertório específico a uma técnica e um método de ensino. A partir dela novos caminhos foram abertos para que a dança que hoje nomeamos de afrobrasileira fosse difundida [...] (SILVA, 2018, p.52).

De outra ordem complementar se tem o corpo moderno.

“[...] A visão deste ou a sua compreensão implica o corte do sujeito com os outros (ela impõe uma estrutura social do tipo individualista), exige uma cisão com o cosmo (as metérias primeiras que compõem o corpo não tem nenhuma correspondência fora dele), e consigo mesmo (ter o corpo mais que ser o corpo). Segundo Le Breton “o corpo ocidental é o lugar da cisão, a muralha objetiva da soberania do ego”. Talvez seja até com uma certa melancolia que Le Breton escreve estas palavras. Talvez ele sinta profundamente a presença do vazio que hoje povoa a vida do ocidental, e de forma até inaceitável daqueles que este mesmo ocidental retirou do seu mundo-próprio. O corpo é parte indissociável do sujeito, nas palavras de Durkheim, ou ‘fator de individualização’ nas coletividades onde a divisão social é posta [...] (SOARES; TEIXEIRA, 2006, P.52).

A dança pode ser classificada em diferentes categorias conforme seu contexto histórico e social. Sossai (2006) aponta algumas divisões, como a dança de espetáculo, a dança étnica, a dança folclórica, a dança de salão e as danças da indústria cultural. No entanto, tais categorias não devem ser vistas como compartimentos fechados, pois há sobreposições e influências entre elas. A dança contemporânea, por exemplo, desafia as fronteiras entre o erudito e o popular, incorporando elementos da dança étnica e folclórica em novas experimentações

corporais. Essa fusão evidencia como a dança, longe de ser uma prática fixa, é um fenômeno dinâmico que ressignifica signos corporais dentro de diferentes contextos socioculturais.

A dança de espetáculo será o foco deste estudo, entendida como uma prática artística na qual a coreografia e a performance cênica se estruturam para criar um discurso estético e narrativo. Segundo Sossai (2006), esse tipo de dança se caracteriza pelo refinamento técnico dos intérpretes e pela mediação do coreógrafo na construção da performance. Além disso, a dança de espetáculo muitas vezes dialoga com elementos multimídia, incorporando cenários, iluminação, sonorização e efeitos visuais que enriquecem a experiência do espectador. Ao contrário de uma visão que restringe a dança de espetáculo ao entretenimento, este estudo propõe analisá-la como um espaço de experimentação e ressignificação do corpo e do movimento, especialmente quando incorpora referências culturais indígenas.

A dança de espetáculo, portanto, integra elementos pouco convencionais na criação artística, transformando significados e reinventando maneiras de coreografar, utilizando o corpo como elemento fundamental na tradução, pois revela aspectos externos ao corpo e relacionados à estética (Tavares, 2015). Garcia e Hass (2006) veem a dança de espetáculo como a arte de atribuir significados às expressões gestuais e visuais dos movimentos corporais, bem como às emoções despertadas pelo estado de espírito. A dança não se resume à execução técnica de passos ou gestos codificados; ela é também um campo de produção de significados e subjetividades. Setenta (2006) argumenta que o corpo dançante transcende a mera aparência dos gestos, pois cada movimento incorpora camadas de intenção, emoção e cultura. A autora enfatiza a necessidade de diferenciar a ação da atuação, compreendendo o corpo não apenas como um reproduzidor de movimentos previamente estabelecidos, mas como um agente ativo na construção de sentidos. Essa distinção é essencial para compreender como os gestos na dança se configuram como signos dinâmicos, abertos à interpretação do público. Para a autora:

[...] compreender a natureza dos proferimentos constativos e performativos, atentar para o diferencial entre ação/atuação, pode ajudar a tratar com mais clareza as diferentes danças que um corpo dança. Serve também para tratar o corpo como produtor de questões e não receptáculo reproduzidor de passos ordenados e, longe de pretender encontrar soluções e respostas definitivas, investigar de que maneira os questionamentos estão se resolvendo no corpo [...] (Setenta, 2006, p.16).

A partir dessas referências, pode-se concluir que a dança oferece diferentes formas de expressar um determinado sentido. Os enunciados constativos e performativos ajudam a aproximar as diversas linguagens. Nesse contexto, independentemente do tipo de dança, da sociedade ou da cultura, o corpo e o conteúdo comunicativo geram significados que são percebidos tanto por quem executa o ato (dança) quanto pelo público, uma vez que envolvem a capacidade perceptiva de cada indivíduo.

A percepção, enquanto fenômeno cognitivo e sensorial, desempenha um papel central na experiência da dança. Lamb, Hair & McDaniel (2002) definem a percepção como o processo pelo qual selecionamos, organizamos e interpretamos estímulos, construindo uma imagem significativa do que nos cerca. No contexto da dança, essa percepção não ocorre de maneira isolada, mas é atravessada por elementos culturais e históricos. Chauí (1999) ressalta que a percepção não se limita à experiência individual, pois é mediada por vivências, emoções e pela relação com o outro. Assim, ao assistir a uma performance de dança, o espectador não apenas decodifica movimentos isolados, mas os compreende dentro de um campo semiótico mais amplo, onde o corpo e o espaço dialogam em uma rede de significados em constante transformação. Ela envolve elementos como sensação, vivências, experiências pessoais, personalidade, emoções, entre outros aspectos (Chauí, 1999). Para Merleau-Ponty (1996), que realizou profundas reflexões sobre o corpo, vinculando a dança e a comunicação, a percepção é analítica e antecida pela imagem do todo. Ou seja, o indivíduo constrói sua percepção não apenas ao assistir a um espetáculo de dança, mas observando o "todo", que engloba a composição dos movimentos, as coreografias, os espaços, os gestos, os corpos, o bailarino e a plateia.

Considerando os aspectos mencionados, a percepção é um fator essencial na busca pelo significado da dança, mas não o único. A ela se soma a interpretação, que resulta em uma conclusão analítica baseada na compreensão. Compreender um ato, uma dança ou qualquer produção ou narrativa exige mais do que observações superficiais, sendo necessário uma experiência que envolva o conjunto de saberes da subjetividade humana.

A arte de interpretar e compreender o que "aparece", se levada a sério, permite um retorno ao próprio sujeito em um processo de inflexão que lhe permite um maior conhecimento de si, portanto, de maior maturidade para saber dos próprios limites e potenciais. Nesse caso, as relações deste sujeito com o mundo não serão nunca mais as mesmas, pela ampliação da

compreensão e dos horizontes no qual nos movimentamos (Rezer, Nascimento, Fensterseifer, 2011, p. 14).

Considerando que o verdadeiro significado da arte vai além da capacidade racional humana devido à sua essência intrínseca, percebe-se que a interpretação ou percepção ultrapassa o objeto físico, uma vez que o objeto existe para além do sujeito. A relação entre o sujeito transcendental e o objeto, que é transcendente, possui uma natureza essencial à vida e, sob essa ótica, à ação cênica da existência.

O objeto determina (causa) o signo e o signo representa o objeto porque o objeto, de certa maneira, determina essa representação. O signo representa o objeto para um intérprete (não apenas humano). O signo produz um interpretante na mente do intérprete. O interpretante identifica um processo relacional entre o objeto e o signo (Katz, 1994, p. 15).

A caracterização do objeto como intrínseco, conforme citado acima, retoma os conceitos previamente abordados por Peirce: a representação sígnica da realidade. O signo em si (representamen), de natureza simples, transmite a ideia do objeto ao interpretante, que, de forma empírica, busca compreender o significado do signo a partir de seus pressupostos e percepções.

[...] sendo o interpretante de natureza sígnica, ele se manterá também em dívida com o objeto, que será, em razão disso, aquilo que por resistir na sua alteridade, determina a causação lógica do desenrolar dos interpretantes (Santaella, 1995, p. 44).

Assim, “entender a dança como semiose, é uma ação ininterrupta de cada cadeia sígnica infinita de mediações, da natureza da continuidade” (Katz, 1994). Portanto, interpretar, assim como classificar, é um ato de conhecer. Isso implica que, ao captar o sentido do conceito e atribuir significados, o leitor interpreta o texto com base em seus próprios julgamentos e interações, em um processo interminável sujeito a constantes transformações.

1.4 DANÇA INDÍGENA

Os estudos voltados às danças indígenas destacam a sua relevância na construção da identidade cultural, na transmissão de conhecimentos tradicionais e na relação com o meio ambiente, contribuindo para a formação de cidadãos socialmente engajados. Para Silva (2018), esses aspectos tornam as práticas coreográficas dos povos originários expressões de resistência e continuidade de seus modos de vida. No Brasil, diversas etnias indígenas possuem tradições coreográficas que articulam

identidade, rituais e narrativas míticas. Destacam-se, entre elas, os Tikunas (Região Norte), os Guaranis (Região Centro-Oeste), os Kaingangs (Região Sul e Sudeste) e os Pataxós (Região Nordeste), cujas práticas corporais desempenham um papel central na transmissão cultural e na resistência sociopolítica. Sobre o povo originário da região norte

[...] os *Tikunas* afirmam sua identidade e resistência através da variedade e riqueza da sua produção artística, que é composta de máscaras cerimoniais, bastões de dança esculpidos, pintura em entrecascas de árvores, estatuetas zoomorfas, cestaria, cerâmica, tecelagem, colares com pequenas figuras esculpidas em tucumã, além da música e das tantas histórias que compõem seu acervo literário [...]” (Silva, 2018, p.13).

No contexto das práticas coreográficas tikunas, destaca-se o Ritual da Moça Nova, uma cerimônia de iniciação feminina que simboliza a passagem para a vida adulta. A jovem, após um período de reclusão, é conduzida ao igarapé com pintura corporal e ornamentos, mergulhando e circulando uma flecha fincada na água, em um gesto que simboliza sua renovação e força (Silva, 2018). O ritual é caracterizado da seguinte forma

“[...] A Festa da Moça Nova é pontuada por momentos mais tranquilos e mais agitados. Alguns destes momentos são ansiosamente esperados, como o arrancamento dos cabelos das moças. Nos momentos finais do ritual, quando as moças já estão pintadas, adornadas e sem cabelos, uma nova leva de mascarados entra em cena para dançar com elas. Antes desta performance, muitos mascarados já chegaram à casa de Festas para dançar e receber sua parte em carne moqueada e caldo de *pajauru* (bebida fermentada). Alguns deles tentam arrombar as paredes do quarto de reclusão, tentando atacar as moças, pulando como macacos. Estes ataques são coibidos pelos parentes mais próximos das moças, especialmente por suas mães e tias [...]” (Matarezio Filho, 2020, p.3).

Em relação aos *Guaranis*, atualmente, caracterizam-se pela alta conexão espiritual com seus ancestrais ao acreditarem que a terra é um planeta revelado por seus ancestrais para viverem livres da dor e do sofrimento mundano. Nos rituais Guaranis, o canto e a dança formam um conjunto indissociável, sendo a expressão corporal guiada pela cadência vocal e pelos significados espirituais atribuídos ao ritmo. Essa fusão se dá no *jeroky*, uma prática em que os movimentos acompanham os cantos rituais, estabelecendo uma comunicação com os *nhanderu*, divindades criadoras de todas as coisas (Ferraz, 2023, p.3). “[...] estes povos se comunicam com os *nhanderu*, criadores e donos de tudo o que há.

É por este meio que tais povos se apresentam para as câmeras da grande imprensa, dos jovens cineastas indígenas ou dos antropólogos [...]” (Ferraz, 2023, p.3

A dança e o canto guarani são também formas de resistência diante da violenta expropriação territorial enfrentada por esses povos. Diante das perdas sucessivas de terras e da impossibilidade de viver conforme suas tradições, muitos Guaranis veem sua espiritualidade comprometida, uma vez que o *jeroky* e outros rituais são inseparáveis da conexão com a terra. O esvaziamento desse vínculo contribui para uma grave crise existencial e social, levando a índices alarmantes de suicídio, impulsionados pela crença no 'mundo sem males' como única forma de retorno à plenitude (Silva, 2018).

Os *Kaingangs* se fundamentam na articulação entre as famílias que compartilham responsabilidades de diferentes ordens. Nos rituais Kaingangs, a dança reflete a estrutura social e mitológica do grupo, sendo conduzida pelo ritmo de um chocalho confeccionado pelo líder cerimonial. A própria divisão em grupos Kamé e Kairu, descendentes de irmãos mitológicos, manifesta-se nas coreografias, que representam a complementaridade e o equilíbrio entre os elementos naturais (Boaretto; Pimentel, 2015, p. 637-638).

O grupo familiar se constitui por pais e filhos que fazem parte de uma organização social maior, denominado grupo doméstico, que inclui os casais veteranos, filhos e filhas solteiros/as ou casados/as, genros, netos, bisnetos e ocupam um mesmo território (Silva, 2018). As danças dos *Kaingangs* ocorrem ao ritmo do líder do grupo – que utiliza um chocalho confeccionado por ele próprio –.

“[...] Os movimentos corporais são criações e reproduções das diversas vivências pelo modo de vida dos Kaingang, as quais representaram emoções, desejos, fortalecimento do espírito para quem vai sair em defesa da sua comunidade, relações familiares, relações com o “outro”, revelando, em cada uma, a construção histórica do ser Kaingang [...]” (Boaretto; Pimentel, 2015, p. 637-638).

Os Pataxós, além de sua estrutura sociopolítica tradicional, desenvolvem iniciativas voltadas à preservação cultural, por meio de associações e atividades produtivas que resgatam práticas ancestrais. Dentro desse contexto, a dança desempenha um papel fundamental na transmissão da história e da identidade do povo, sendo integrada aos rituais e aos grupos culturais organizados nas aldeias (Silva, 2018).

“[...] O repertório de cantos pataxó é tão vasto que, em um ritual, não damos conta de cantar todos. Geralmente as composições das músicas retratam o dia a dia do povo, sua alimentação, luta e pesca e de tudo um pouco. Com esses cantos, aprendemos a dançar e a cantar e, com isso, aperfeiçoamos a

língua, sabemos mais sobre a nossa história. Os cantos são sempre cheios de sabedoria, onde quem participa e tem interesse aprende mais a história do nosso povo. Os cantos servem também para isso, para fortalecer sempre nossa cultura e a história do povo Pataxó [...].” (Vieira, 2016, p.37).

O estudo das manifestações culturais indígenas, incluindo suas danças rituais, é essencial para reconhecer a centralidade dessas etnias na formação da identidade nacional. Mais do que meras expressões artísticas, as danças indígenas são formas de resistência e transmissão de conhecimento, reafirmando os direitos territoriais, linguísticos e espirituais dos povos originários. A dança indígena se configura como um instrumento de afirmação cultural e política, ressignificando a história e promovendo a continuidade das tradições ancestrais. Mais do que uma expressão estética, ela é um meio de resistência, memória e identidade, transcendendo barreiras e reafirmando a autonomia dos povos originários, independentemente do reconhecimento externo.

CAPÍTULO II

2.1 ETNIA TARIANA

O interesse pelo estudo da etnia Tariana não se dá apenas por sua relevância histórica e cultural, mas também por sua presença significativa na formação acadêmica indígena contemporânea. Atualmente, quatro alunas da etnia Tariana integram a turma de mestrado em São Gabriel da Cachoeira, incluindo uma que é colega de orientação deste trabalho. Essa inserção reforça a importância de aprofundar os estudos sobre a organização social, a língua e as práticas culturais dos Tariano, não apenas como um objeto de análise externa, mas como um campo de conhecimento vivo, em diálogo com pesquisadores indígenas que produzem saberes a partir de suas próprias experiências e perspectivas. Esse cenário fortalece a necessidade de uma etnografia situada, que valorize os relatos em primeira pessoa e contribua para a construção de um espaço acadêmico mais plural e inclusivo.

Os Tariano são um dos povos indígenas pertencentes ao grupo linguístico Arawak, localizado principalmente na região norte do Brasil, especificamente no estado do Amazonas. De acordo com Lima (2005), os Tariano habitam a área conhecida como Rio Uaupés, uma região estratégica na fronteira entre o Brasil e a Colômbia, na qual se destaca pela diversidade de povos indígenas que compartilham territórios e interagem entre si. Este grupo se caracteriza por uma opulente tradição cultural e social, com uma organização política estruturada em torno de aldeias autônomas, mas que mantêm fortes relações de intercâmbio com outras etnias vizinhas, como os Tucano e os Baniwa.

A língua tariana, pertencente ao tronco linguístico Arawak, é um elemento central da identidade cultural do povo, muito embora hoje eles falem o Tukano. Como destacam Silva e Oliveira (2010), a língua Tariana não apenas facilita a comunicação entre os membros da etnia, mas também é uma expressão de sua cosmovisão, transmitindo valores culturais, mitológicos e históricos. O vocabulário e as expressões da língua refletem a visão de mundo dos Tariano, onde há uma forte ligação com os elementos naturais, como rios, florestas e animais, e com a espiritualidade, que permeia suas práticas cotidianas, rituais e mitos.

A organização social dos Tariano é estruturada em um sistema de clãs patrilineares, onde a aliança matrimonial desempenha um papel central na articulação entre as aldeias. Conforme aponta Souza (2013), essas alianças garantem a coesão

interna e a circulação de conhecimentos e recursos entre os grupos. A divisão do trabalho reflete essa interdependência, na qual homens e mulheres desempenham funções distintas, mas interligadas, dentro da dinâmica da vida comunitária. A pesca e a caça, majoritariamente realizadas pelos homens, complementam as atividades agrícolas e cerimoniais, onde as mulheres têm papel essencial.

Os agrupamentos sociais Tariano se estruturam por meio de redes de parentesco e alianças, onde a noção de pessoa é relacional, construída a partir dos vínculos comunitários e dos sistemas de troca entre grupos. No entanto, o contato histórico com a sociedade nacional e as transformações sociais contemporâneas têm levado a reconfigurações dessas identidades, sem que isso implique necessariamente sua diluição, mas sim novas formas de articulação e afirmação cultural (Costa et al., 2018).

[...] Hoje em dia, “individualidade” significa em primeiro lugar a autonomia da pessoa, a qual, por sua vez, é percebida simultaneamente como direito e dever. Antes de qualquer outra coisa, a afirmação “Eu sou um indivíduo” significa que sou responsável por meus méritos e meus fracassos, e que é minha tarefa cultivar os méritos e reparar os fracassos. Como tarefa, a individualidade é produto final de uma transformação societária, disfarçada de descoberta pessoal [...] (Bauman, 2007, p.30-31).

O conceito de individualidade no contexto social questiona a se pensar sobre quais sujeitos são os ocupantes desse espaço geográfico e a maneira que influenciam a cultura dos povos. Os religiosos, em especial os missionários salesianos, desempenharam um papel central na reorganização da vida indígena no Alto Rio Negro, promovendo um intenso processo de catequese e introduzindo práticas que impactaram profundamente as culturas locais. Como observa Barros (2010, p.127), esse processo envolveu tanto tentativas de assimilação quanto a repressão de elementos fundamentais da identidade indígena, como a língua e os rituais espirituais. Barros (2010, p.127) narra como aconteceu esse processo de catequese.

[...] No século passado, os índios [sic] viram nas missões salesianas uma saída para compreender a cultura “branca” e assim poder ao menos dialogar com estes. As missões, além de levar parte da cultura ocidental até o alto Rio Negro, demonizaram a cultura local, deixando marcas profundas nas comunidades. Os padres tinham uma postura autoritária e intransigente em relação às bases de sua cultura, especialmente a língua e, claro, a religiosidade [...].”

A influência das missões salesianas continua presente na adoção de festividades cristãs, como as celebrações de São João, nas quais elementos das

danças tradicionais indígenas coexistem com práticas introduzidas pelos missionários. Paralelamente, São Gabriel da Cachoeira tem sido um polo de atração migratória para os povos indígenas da região, motivados por fatores como acesso à educação formal, oportunidades econômicas e serviços públicos, além da própria reorganização sociocultural decorrente dos processos de catequese e contato prolongado com a sociedade nacional.

“[...] muitos deles são comerciantes que ali chegaram com a intenção de conseguir retorno financeiro depois de viajarem muito tempo atrás de ouro – nas décadas de 70 e 80 – no Pico da Neblina, um dos pontos mais altos do Brasil. Dessa forma, nordestinos e nortistas se estabeleceram na cidade ofertando mercadorias para os que ali permanecem temporariamente ou definitivamente [...]” (Costa et.al., 2018, p. 94-95).

A influência das missões salesianas continua presente na adoção de festividades cristãs, como as celebrações de São João, nas quais elementos das danças tradicionais indígenas coexistem com práticas introduzidas pelos missionários. Paralelamente, São Gabriel da Cachoeira tem sido um polo de atração migratória para os povos indígenas da região, motivados por fatores como acesso à educação formal, oportunidades econômicas e serviços públicos, além da própria reorganização sociocultural decorrente dos processos de catequese e contato prolongado com a sociedade nacional. Segundo Cavalcante (2018), o termo “tariano” deriva de “taria” ou “talya” e o sufixo “ana” que significa abundância ou povo. Sua principal característica é o perfil belicoso de grandes guerreiros. Sobre as origens etnográficas dos tariano

“[...] Os Tariano se reconhecem e são reconhecidos entre as etnias do Uaupés como “filhos do sangue do trovão”, bipó diroá masí. De origem Arwake, a língua falada era o Nheengatu, língua geral ou tupi da Amazônia, hoje a imensa maioria dos Tariano fala a língua Tukano e vive no povoado de lauaretê ou em comunidades próximas, às margens do Uaupés [...]” (Cavalcante, 2018, p.32).

Os tariano se concentram em um número desconhecido de famílias na cidade de São Gabriel da Cachoeira, em comunidades ou em outras cidades do rio negro, como Santa Isabel do Rio Negro e Barcelos. Em termos populacionais, o povoado de lauaretê concentra a grande maioria desta população (Cavalcante, 2018). A respeito da constituição territorial dos tariano, Cavalcante (2018, p.33) também caracteriza da seguinte forma:

“[...] As comunidades Tariana estão distribuídas ao longo do médio e alto curso do rio Uaupés [afluente do Rio Negro em São Gabriel da Cachoeira], em três distintos nichos de concentração. O primeiro e mais importante deles

é formado pelas comunidades localizadas no povoado de Iauaretê e em seus arredores. Quatro delas correspondem aos bairros mais antigos do povoado (São Miguel, Dom Bosco, Santa Maria e São Pedro), a medida que outras seis estão localizadas em Japurá, Aracapá e Sabiá, à margem direita do rio Papuri muito próximas à sua foz, e Campo Alto, Itaiçu e Miriti, localizadas às margens do rio Uaupés, a primeira abaixo de Iauaretê e as duas últimas acima [...]”.

A dança dos Tariano utiliza bastões como elemento cênico na composição da dança. Conforme observação de Da Silva (2009, p.49), os coreógrafos “[...] portam dois tipos de cacetes confeccionados de galhos de árvores, um com 1,30m e outros dois com 0,70cm. Estes cacetes são utilizados nas encenações de guerra, as indumentárias da dança são feitas inspirados nas vestimentas dos indígenas[...]”. Os trajes dos homens são saíotes de fibras naturais, lenço da mesma cor do saíote e é utilizado com o cinto e um penacho na cabeça que faz alusão a uma cabeleira (Cavalcante, 2018).

Culturalmente, os Tariano possuem uma forte tradição de rituais xamânicos, que desempenham um papel central em suas crenças espirituais e práticas curativas. Segundo Barbosa (2009), os xamãs tarianos são considerados intermediários entre o mundo físico e o espiritual, realizando cerimônias de cura e orientação espiritual. Alguns relatos sobre práticas xamânicas no Alto Rio Negro indicam o uso de substâncias como o caapi (ayahuasca) em contextos rituais, mas sua centralidade nos rituais Tariano requer maior aprofundamento. Dentre os diversos povos que utilizam a dança como manifestação sociocultural, os Tariano se destacam ao portar indumentárias inspiradas em instrumentos de guerra, sem perder o traço indígena. A interpretação semiótica dessa manifestação artística revela sua complexidade, exigindo uma abordagem etnográfica que considere as dimensões do olhar, do sentir e do escrever.

No que diz respeito aos saberes mitológicos, os tarianos se reconhecem e são distinguidos entre as etnias do Uaupés como “filhos do sangue do trovão” (Instituto Socioambiental, 2016), sendo que os insetos têm participação importante na narrativa mítica da origem da etnia.

O relato Koivathe a respeito da migração tariano para o Uaupés consiste, com efeito, na parte final de um extenso mito de origem, no qual são inicialmente narradas as tentativas de Trovão – Ennu, o avô do universo – de fazer surgir o mundo atual e a humanidade. A partir de seus próprios adornos corporais, o demiurgo propicia o aparecimento de uma ‘gente-pedra’ [...] Os Tariano irão se originar dos três ossos que restaram de um desses seres, que foi morto e devorado por uma ‘gente-onça’ que, nesse tempo primordial, já

habitou a Cachoeira de Iauaretê. [...] O essencial desse processo é que os três ossos, atirados ao céu por Caba Grande, [...] fazem cair no Uaupés o sangue de Trovão, a partir do qual se inicia a transformação/aparecimento dos primeiros Tariano. [...] corresponde à passagem por diferentes formas, de peixes a grilos e, finalmente, à aquisição do aspecto humano (Andrello, 2013, p. 493, 494).

O indígena Tariana Ivo Fontoura apresenta uma sistematização dos modos de transmissão do conhecimento em sua etnia, destacando a importância da oralidade e da experiência prática na construção do saber (Fontoura, 2006, p. 115).

Classifiquei os conhecimentos segundo a natureza de sua transmissão: entre os que eram transmitidos pela via oral enquadram-se: os mitos, as histórias, as hierarquias dos clãs, os cantos, crenças, visões de mundo. Entre os transmitidos pela via oral e demonstração se enquadram: as técnicas de fabricação dos utensílios domésticos, de pesca, caça, das indumentárias, construção de casas. Entre os transmitidos com o uso do Kapí: mitos, cantos, danças, iniciação “pajelança”. Identifiquei também as formas de construção de conhecimento: primeiro que se processa da seguinte maneira (estilo mítico): origina-se pela busca de uma resposta com relação a algo – primeiro observam – em seguida questionam – levantam possíveis respostas a respeito de algo - procuram evidências – resposta; o segundo se processa da seguinte forma: observando - escutando – praticando.

Ao se realizar uma comparação entre as publicações que versam sobre conhecimentos Tarianos e as que descrevem temas similares de outras etnias, percebe-se que existem muitas semelhanças culturais entre os diversos grupos étnicos do Alto Rio Negro, que possivelmente também se verificam no campo da etnoentomologia. Isso certamente se deve ao compartilhamento de espaços sociais e geográficos que vem sendo praticado na região ao longo de grandes períodos temporais. Constata-se como o conhecimento tariano é rico e diversificado e precisa ser descrito e catalogado, como já se verifica em outras etnias do Alto Rio Negro que dispõem de vasto acervo informacional (GOUVEIA, 2022).

2.2 ASPECTOS HISTÓRICOS E EVOLUÇÃO DA COMPANHIA DE DANÇA UATÊ

Embora o nome 'UATÊ' tenha origem na língua urubu-kaapó (Ka'apor), onde significa espírito ancestral ou criatura mítica que pode assumir forma humana ou de onça preta, sua escolha para nomear a companhia de dança não se deu apenas por essa etimologia específica, mas pela evocação da dimensão mítica e espiritual indígena de forma mais ampla. A fundadora da companhia, Mara Pacheco, tem uma relação direta com os Tariano, povo do tronco Arawak no Alto Rio Negro, e suas coreografias são fortemente inspiradas nos mitos, ritos e narrativas desse povo. Entre

os Tariano, figuras espirituais e ancestrais desempenham um papel fundamental na cosmologia e nas práticas rituais, sendo que muitos desses seres também assumem formas animais, como ocorre na mitologia urubu-kaapó. Assim, ainda que o nome derive de outra língua indígena, ele ressoa com o imaginário tariano e sua relação entre humanidade e espiritualidade, reforçando a conexão entre arte, identidade e tradição que caracteriza a UATÊ.

Diante do destaque de alguns alunos no projeto, surgiu naturalmente a necessidade de formar um grupo de dança que incentivasse o protagonismo juvenil e oferecesse oportunidades concretas para a profissionalização. O bairro, marcado por desafios socioeconômicos, encontrou na dança um meio de expressão e fortalecimento cultural para crianças, jovens e adolescentes. Após a saída de Mara Pacheco do projeto no Centro de Artes, a Companhia de Dança UATÊ ampliou sua atuação para outros bairros de Manaus, oferecendo oficinas e cursos de dança contemporânea, dança teatral e danças tradicionais indígenas, fortalecendo seu papel na formação artística e social de jovens talentos.

Mara se uniu ao coreógrafo e bailarino Sandro Michael e, concomitantemente, tomaram a direção do grupo entre 2005 e 2009.

Em 2010, Mara Pacheco assumiu sozinha a direção da companhia. No mesmo ano, o grupo se destacou como único representante do estado do Amazonas na Teia Brasil, evento realizado em Fortaleza (CE). A partir dessa experiência, a UATÊ consolidou sua identidade artística, adotando a temática amazônica como eixo central de suas produções. Em 2012, Mara Pacheco formou uma parceria com a diretora de teatro Narda Teles, dando início a uma nova fase da companhia. Juntas, desenvolveram espetáculos que exploram a relação entre ritualidade e performance, como Objeto Ritual e Karibaya, nos quais a dança e o teatro se entrelaçam para recriar narrativas amazônicas e indígenas.

Em 2014, a UATÊ foi selecionada pela Secretaria de Cultura do Amazonas para realizar apresentações durante a programação cultural da Copa do Mundo FIFA. Esse reconhecimento reforçou a projeção da companhia, que passou a integrar circuitos de eventos nacionais.

Ainda em 2014, teve início a construção do Espaço Cultural Uatê, situado na residência de Mara Pacheco, onde também funciona a sede da companhia. O espaço se tornou um ponto de referência para ensaios, oficinas e encontros culturais,

consolidando-se como um ambiente de experimentação artística e formação para jovens talentos.

Hoje a companhia possui, em seu corpo coreográfico, um seleto grupo de integrantes resultante desses projetos sociais que, juntos com outros profissionais, formam o corpo de intérpretes, realizando apresentações e oficinas junto às comunidades e instituições que se identificam com o grupo.

Casada com um indígena da etnia Tariana, Mara Pacheco incorporou ao seu trabalho coreográfico referências diretas às histórias, ritos e lendas desse povo. Sua abordagem na dança busca ressignificar elementos da cultura Tariana por meio do movimento, criando espetáculos que dialogam com a ancestralidade e a contemporaneidade da experiência indígena na Amazônia.

2.3 SINÓPSE DO ESPETÁCULO DE DANÇA KARIBAYA

No princípio, conforme narrativas orais tarianas (cf. Andrello, 2013), dois trovões, irmãos sem nome, percebendo que tinham pouco poder para governar a terra sagrada de lauaretê, criaram um terceiro irmão, Diru+, dotado de extremo poder.

Se o nome Diru+ for uma transliteração específica do tariana, uma explicação em nota de rodapé pode ser adicionada. Caso contrário, o símbolo pode ser removido ou substituído por uma convenção mais clara, como Diru.

Assim foi levado ao rio e seu corpo foi lavado para retirar o sangue do seu nascimento. Seu poder era fenomenal e dominava praticamente toda a lauaretê, isso provocou a inveja de outros seres sagrados: gente pedra, gente onça, gente pássaro; que travaram uma luta com Diru+ a fim de matá-lo.

Começaram a devorá-lo, mas o avô dos seres inomináveis, chamados gente abelha, que na tradição Tariana possuem um papel central como guardiões da ordem cósmica (Andrello, 2013), pegou o único pedaço do corpo que restou de Diru+, o dedo mindinho, e jogou-o ao céu.

E como Diru+ nasceu do trovão, os trovões o fizeram ressuscitar como Kedacery, um pajé-deus detentor do conhecimento das ervas medicinais e dos benzimentos. Segundo os mitos tarianos (cf. Instituto Socioambiental, 2016), Kedacery foi responsável pela criação dos três primeiros Diroá, espíritos aquáticos que acumulam diferentes saberes: Koenakã, o guardião da mitologia e da memória coletiva, Kariatana, conhecedor dos benzimentos, das ervas e das flautas sagradas, e Karibaya, detentor do conhecimento artístico e musical. Depois que a criança nasce,

se for o terceiro filho ou o mais novo, receberá o nome de Karibaya. A contagem do tempo entre os Tariano não segue o modelo ocidental linear, mas um tempo cíclico e ritualístico, onde os marcos da vida, como a mudança da voz, indicam a transição da infância para a vida adulta (cf. Andrello, 2013). Toda vez que uma mulher engravida na tribo é feito um rito muito importante; ela é abençoada pelo Pajé, para que a criança nasça sem defeitos, com pouca dor e em pouco tempo. Ao sentir as dores ela vai para o mato e em cinco minutos mais ou menos ela volta com a criança.

Depois que a criança nasce, se for o terceiro filho ou o mais novo, receberá o nome de Karibaya. A contagem do tempo entre os Tariano não segue o modelo ocidental linear, mas um tempo cíclico e ritualístico, onde os marcos da vida, como a mudança da voz, indicam a transição da infância para a vida adulta (cf. Andrello, 2013). É aí que se inicia um dos mais importantes ritos de passagem da tribo: o de menino para homem. E como todo rito; é preciso passar por várias provações para alcançar o conhecimento necessário: em primeiro lugar o jovem se reclusa por uma semana, em um local da mata; com ele carrega apenas sua esteira, e se alimenta somente de mingau, pimenta e formigas. Pois é preciso limpar o corpo para receber o Espírito do Trovão.

Assim, o pajé irá até o local e realizará um ritual de benzimento com fumo. Como parte do rito de iniciação, o jovem será submetido ao contato com as três varas sagradas do Trovão, um gesto ritual que simboliza a incorporação da força do espírito ancestral e a preparação do corpo para os desafios da vida adulta (cf. Hugh-Jones, 1979). Este Espírito lhe ensinará as benções, a preparação das ervas e os seres mitológicos que enriquecem o mundo dos povos da floresta. Ali, o jovem está aberto para conhecer o sagrado, o sentido de sua existência e sua relevância no mundo.

O rito de passagem é uma viagem espiritual, onde o jovem sai do espaço-tempo convencional e vai para os primórdios de sua civilização; é ali que ele encontra os espíritos, é ali que ele se tornará um homem e agirá como homem. Assim ele tem uma tomada de consciência mitológica, onde vê o desconhecido e compartilha com sua tribo ao retornar do rito de passagem. Agora ele será recebido em uma grande festa e depois poderá se casar, pois já tem maturidade para tal responsabilidade.

2.4 DESCRIÇÃO DAS CENAS DO ESPETÁCULO DE DANÇA KARIBAYA

CENA I – Inomináveis

Música 1

A cena se inicia com uma densa fumaça no palco, sugerindo a criação primordial. Dois bailarinos executam uma dança fluida e expansiva, evocando o nascimento do mundo. É nesse instante que Diru+ emerge, carregado pelos braços de um gente abelha. Seus irmãos o confrontam por meio da dança, questionando se ele deseja ser o irmão mais velho. Com gestos ríspidos e expressões de recusa, ele nega. Quando perguntam se deseja ser o irmão mais novo, sua resposta é expressa por movimentos largos, leves e desimpedidos, simbolizando sua aceitação.

Projeção: A iluminação inicial utiliza tons de verde-escuro (verde-mar profundo), evocando um ambiente misterioso e etéreo. Conforme a cena se desenvolve, transita para tons de verde-claro (verde-primavera), simbolizando a renovação e o despertar da vida.

Objetos: Instrumentos musicais indígenas, folhas e fumacê.

Música 2

Cena em que Diru+ é lavado no rio, uma cena mágica, onde bailarinos estão no chão com oscilação de água; todos os bailarinos se integram, se misturam, se entrelaçam com movimentos energéticos, dessincronizados e ao mesmo tempo harmônicos, lavam o sangue do corpo de Diru+, que a partir dali mostra todo o seu poder com um solo poderoso, forte, vibrante.

Projeção: Iluminação: luzes skyblue junto com luzes cadetblue projetam a magia das águas.

Objetos: Tecidos com partes compostas de plástico bolha.

Música 3

Os bailarinos produzem sons corporais e vocalizações imitando os gritos dos seres mitológicos. Eles entram em cena representando gente pedra, gente onça e gente pássaro, todos dotados de feições antropomórficas. A coreografia expressa a luta mítica contra Diru+, incorporando saltos, rolamentos e portés que evidenciam o embate de forças primordiais. O ápice da cena ocorre quando os seres devoram Diru+, restando apenas um fragmento de seu corpo. Esse momento coreográfico remete à tradição indígena do consumo ritualístico como forma de apropriação da força e do poder do adversário.

Projeção: Iluminação: luzes cor slategrey na entrada dos seres antropomórficos, depois red na cena antropofágica.

Objetos: Instrumentos musicais indígenas, folhas caindo do céu.

Música 4

Diru+ reduz-se a um único gesto, expressando sua persistência mesmo após a destruição. Seu avô, o gente abelha, intervém, conduzindo sua essência de volta ao céu. Em um momento coreográfico de grande impacto visual, Diru+ é lançado para fora do palco e retorna como Kedaseri, um novo ser, ressignificado pela experiência da morte e do renascimento. Carregado por três bailarinos representando os Diroá (Koenakã, Kariatana e Karibaya), sua nova forma exibe movimentos suaves e cadenciados, simbolizando a fluidez do conhecimento e a transmissão dos saberes ancestrais.

Projeção: Iluminação: luzes palegoldenrod no início da cena que passa para yellow quando ele volta ressuscitado.

Objetos: Instrumentos musicais indígenas e sons feitos pelos próprios bailarinos.

CENA II – Nascimento da Tribo Tariana

Música 1

Kedacery agora junto com outros deuses, quatro bailarinos em cena, se encontram com as mulheres dos seres pedra, pássaros e onça numa coreografia de duos, lasciva, carnal, mostrando uma virilidade entre todos os corpos de onde nascerá o povo Tariano.

Projeção: Iluminação: luzes lightsalmon junto com luzes magenta.

Objetos: Cestos com roupas, macaxeiras, panelas de barro e forno com fogo.

CENA III – A gravidez e o parto

Música 1

Ao canto do Pajé na língua Tukano misturada à língua Portuguesa, aparece mulher grávida, começa a dançar com movimentos lentos enfatizando a barriga: berço de onde sairá Karibaya, o espírito do trovão; a música cresce, logo em seguida recebe a visita do pajé para realizar a pajelança a fim de prepará-la pra ser mãe.

Projeção: Iluminação: luzes a peachpuff projetam foco sobre a mulher, ao seu redor folhas e fogareiros de barros com breu para gerar fogo.

Objetos: Instrumentos musicais indígenas, folhas e fogareiros de barros com breu.

Música 2

Pajé sai deixando a mulher sozinha, ela corre e dança em volta do palco com movimentos de espasmos, agonia e dor buscando um lugar na mata para ter o filho. Encontra um recinto, e de costas, começa a produzir movimentos de contração e dilatação indicando que ela dará a luz. Quando curva a cabeça para trás a criança nasce, ela levanta-a, o Pajé surge e diz na língua Tukano: Este se chamará Karibaya. Nesse momento entram os outros bailarinos (a comunidade Tariana) e realizam a dança do Yapurutu em comemoração ao nascimento da criança.

Projeção: Iluminação: luzes red dando nuance a dor do parto, mudando para coral com a entrada do Pajé e depois Orange para dar sensação de sol.

Objetos: Instrumentos musicais indígenas, folhas e fogareiros de barros com breu, esteira de palha.

CENA IV – Brincadeiras

Música 1

Ar alegre e descontraído; evidenciando harmonia entre o índio e a natureza. Crianças da Tribo Tariana entram dançando e brincando, entre eles Karibaya, é um momento de descontração. As mulheres estão cuidando de seus afazeres, lavagem de roupas no rio, cozinhando, fazendo caxiri, colhendo macaxeira, etc. Toda movimentação é livre e solta dando ideia de cotidiano, também há uma interação com objetos cênicos. Há um momento em que mulheres e crianças se encontram formando duos numa dança em que mostra o cuidado e o carinho que as mães indígenas têm com seus filhos. Crianças saem.

Projeção: Iluminação: luz blue para dar sensação de harmonia.

Objetos: Instrumentos musicais indígenas, brinquedos indígenas, cestos com roupas, macaxeiras, panelas de barro e forno com fogo.

CENA V – O rito de passagem

Música 1

Entra Karibaya rapaz, ele executa um solo fascinante, uma dança que revela toda a sua entrega a uma nova vida, é seu rito de passagem, sua provação para tornar-se homem dentro da tribo. De repente fica tudo em silêncio e ele fala na língua Tukano com os deuses Trovão. A mensagem é repetida em uníssono na língua

Portuguesa pela voz dos outros integrantes da tribo que estão fora de cena. Karibaya fica em reclusão, onde só ele poderá escutar, sentir e ver os ensinamentos que lhes serão revelados.

Projeção: Iluminação: luzes yellow projeta foco em Karibaya durante seu solo.

Objetos: Folhas espalhadas no chão.

Música 2

Um trovão ecoa no espaço cênico, e o pajé entra com movimentos ritualísticos, evocando os espíritos ancestrais. A fumaça do yaké, tabaco sagrado, se espalha pelo palco, envolvendo os bailarinos em um ambiente de transmutação e revelação. O pajé utiliza gestos precisos e rítmicos para ativar a conexão entre Karibaya e os espíritos do trovão.

Projeção: Iluminação: luzes lightskyblue revezando com luzes steelblue para mostrar a força das varas dos trovões e seu simbolismo ao surrar Karibaya.

Objetos: Instrumentos musicais indígenas, folhas.

Música 3

Entram os espíritos na forma de gente-peixe, figuras ancestrais ligadas aos mitos de origem do povo Tariano. A coreografia expressa a transmissão do conhecimento sagrado, com gestos que simbolizam a passagem do saber ancestral. Eles falam em Tukano e português, enquanto fora de cena os bailarinos repetem suas palavras em português, criando um efeito imersivo que envolve o espectador. Os espíritos revelam os segredos das ervas, dos benzimentos e dos mitos, antes de desaparecerem, deixando a sabedoria como legado ao novo iniciado.

Projeção: Iluminação: luz darkslategray para dar sensação de espaço sulreal.

Objetos: Folhas e fogareiros de barros com breu, raízes (ervas), máscaras (lendas do Mapinguari, Cobra Grande, Jurupari, etc).

Música 4

Bailarinos retornam à cena representando a comunidade Tariana, celebrando a iniciação do jovem com a dança mawako, uma das danças cerimoniais mais importantes da região do Uaupés. A mawako simboliza a conexão com os espíritos e a renovação da força coletiva da tribo, sendo tradicionalmente executada em momentos de grande transformação social e espiritual.

Projeção: Iluminação: luz greenyellow para dar ilusão de natureza e luz do sol.

Objetos: Instrumentos musicais indígenas, folhas.

CENA VI – A retenção

Música 1

Em solo uma bailarina dança mostrando toda a sua sensualidade, enquanto isso Karibaya observa no fundo do palco toda a movimentação da futura mulher, com o olhar de fascínio. Em seguida Karibaya se apresenta com um solo, mostrando toda a sua força de guerreiro, durante seu solo ele a hipnotiza e a envolve usando o tipiti pega moça (objeto usado nas brincadeiras e conquistas dos índios) eles dançam em um duo até que os corpos se juntam se entrelaçam, se fundem e se entregam.

Projeção: Iluminação: luz blue, sugerindo um clima de magia que passa para orange dando um clima de alegria e red para a cena de amor.

Objetos: Instrumentos musicais indígenas, pega moça.

CENA VII – O casamento

Música 1

A celebração da união de Karibaya e sua companheira é marcada por uma grande festa ritual, onde a comunidade executa as danças Kariço e Kuinã, ambas ritmadas pelo bastão cerimonial. Essas danças não apenas celebram o casamento, mas reforçam os laços comunitários e a continuidade das tradições Tariana. O palco se transforma em um espaço vibrante, onde bailarinos e indígenas interagem em um espetáculo que exalta a riqueza da cosmovisão Tariana.

Projeção: Iluminação: luz yellow para representar o sol na festa de casamento.

Objetos: Roupas, panela, forno, objetos que na cultura indígena servem para que a nova esposa possa cuidar da casa e se sinta bem recebida pela comunidade.

Música: Foi composta pelo compositor Cesar Augusto Leites Serafim, exclusivamente para o espetáculo Karibaya, utilizando instrumentos de percussão que faz referências as águas, folhas e outros elementos da natureza.

A relação entre corpo, sociedade, semiótica Peirceana, dança e etnicidade será explorada nos próximos capítulos desta dissertação, destacando as interações simbólicas e interpretativas presentes na performance do espetáculo Karibaya. Por meio da abordagem semiótica, busca-se compreender a maneira como os espectadores da comunidade de São José, no Ramal do Lago do Calado, em Manacapuru-AM, interpretam e ressignificam a experiência estética e cultural proporcionada pela UATÊ Companhia de Dança.

CAPÍTULO III

3.1 ESTUDO DO PONTO DE VISTA ETNOGRÁFICO



Figura 2. Município de Manacapuru (Foto tirada do site <https://www.manacapuru.am.gov.br/manacapuru-historia.php>)

Manacapuru, município localizado no estado do Amazonas e integrante da Região Metropolitana de Manaus, tem uma população superior a 100 mil habitantes. Situada às margens do Rio Solimões, a cidade se caracteriza por sua diversidade ecológica e sua forte conexão com as dinâmicas socioeconômicas da região amazônica. O clima quente e úmido influencia o modo de vida da população, incluindo práticas culturais, hábitos alimentares e atividades econômicas.

Manacapuru foi fundada em 1786 no território tradicionalmente ocupado pelos indígenas mura, povo que protagonizou resistências significativas contra a colonização portuguesa na Amazônia. A história da cidade é marcada pela interação entre populações indígenas, ribeirinhas e imigrantes, cujas práticas culturais e econômicas moldaram o perfil socioambiental da região.

A infraestrutura de saúde em Manacapuru inclui 66 unidades de atendimento, cobrindo diferentes níveis de assistência. No entanto, a oferta de serviços especializados ainda é limitada, o que leva muitos moradores a buscarem atendimento na capital, Manaus. O IDH do município é considerado médio, refletindo desafios estruturais na distribuição de recursos e acesso a políticas públicas.



Figura 03. Comunidade de São José no município de Manacapuru (Foto registrada pela presidente da comunidade)

A Comunidade de São José, foco desta pesquisa, foi fundada em 1991 e situa-se a aproximadamente 16 km da cidade de Manacapuru. O acesso se dá pela Rodovia Manoel Urbano, com um trecho de estrada não pavimentada que leva ao Lago do Calado. Para os moradores, o deslocamento entre a comunidade e a sede municipal é uma parte significativa do cotidiano, influenciando tanto a economia local quanto o acesso a serviços essenciais.

Atualmente, a estrutura física da comunidade apresenta ruas simples e sem asfalto, mas já está estabelecida, contendo casas, uma igreja católica, três igrejas protestantes, e um pequeno comércio. Foi implantado um sistema público de telefonia com um orelhão, localizado próximo à antiga creche, que hoje se encontra desativada, mas sem uso, já que a tecnologia atual proporcionou o uso de smartphones. Na comunidade, não há torre de rede telefônica, mas existem redes Wi-Fi. Com isso, é possível suprir a necessidade de comunicação à distância e diminuir o afastamento da comunidade.

A comunidade conta com cerca de 87 famílias, totalizando quase 350 moradores, com um número elevado de crianças em idade escolar. Como a comunidade não possui uma rede escolar, as crianças precisam se locomover para uma comunidade vizinha chamada Palestina, que tem uma escola pertencente à rede municipal, atendendo alunos do primeiro ao sexto ano do ensino fundamental, além do ensino tecnológico oferecido pela rede estadual, que funciona à noite, realizado

pelo sistema de educação à distância. A escola é municipal, mas, devido à carência de escolas no turno da noite, funciona como um anexo da Escola Estadual Nossa Senhora de Nazaré, localizada na zona urbana do município.

A chegada da energia elétrica em 2006 teve impactos significativos no cotidiano da Comunidade de São José, facilitando não apenas a aquisição de eletrodomésticos, mas também viabilizando a instalação de um sistema de abastecimento de água encanada. O poço artesiano, construído com recursos do gasoduto Urucu-Coari-Manaus, transformou as condições de vida da população, reduzindo a dependência de fontes hídricas informais e melhorando os padrões de higiene e saúde comunitária.

Com o desenvolvimento da pesquisa, foi confirmado que todas as casas recebem o fornecimento de energia. Segundo os moradores, a energia é de boa qualidade e atende suas necessidades. Com o uso da energia elétrica, foi possível adquirir eletrodomésticos como aparelho de som, TV, geladeira, ar-condicionado, máquina de lavar, micro-ondas, entre outros. A implantação da energia elétrica também possibilitou a instalação de água encanada, essencial para o bem-estar da população local. O serviço de abastecimento é feito por um poço artesiano, construído em meados de 2006, doado pelo gasoduto Urucu-Coari-Manaus.

A Comunidade de São José enfrenta graves dificuldades no acesso à saúde, já que não há unidade de atendimento básico no local. Segundo o presidente da comunidade, Raimundo Amorim Picanço, os moradores precisam se deslocar até Manacapuru para receber cuidados médicos, o que se torna um problema nos casos de urgência. O transporte de pacientes é dificultado pela precariedade das estradas, especialmente em períodos chuvosos, quando o ramal fica quase intransitável devido à falta de pavimentação. Isso obriga os comunitários a improvisarem o deslocamento de doentes em motocicletas ou carros particulares, sem assistência médica prévia.

Comunidade de São José dispõe de um serviço de transporte coletivo mantido por um morador da região, operando de segunda a sexta-feira com horários pré-definidos. Esse serviço se tornou essencial com o crescimento populacional da área, especialmente para os trabalhadores que se deslocam a Manacapuru para complementar sua renda. Muitos moradores atuam em atividades variadas, como extração de madeira, limpeza de terrenos e construção de cercas, além da agricultura de subsistência. Entretanto, a informalidade do trabalho e a dependência de deslocamento diário para o município dificultam a estabilidade financeira das famílias.

A comunidade de São José não possui população indígena residente, mas seus habitantes se identificam como ribeirinhos e agricultores, inseridos no contexto socioeconômico das populações tradicionais da floresta. Suas principais fontes de renda incluem a produção de farinha, plantio de subsistência, criação de animais e pesca. No entanto, muitos moradores complementam sua subsistência com benefícios sociais, como o Bolsa Família e aposentadorias, devido às dificuldades de acesso ao mercado formal de trabalho.

A comunidade de São José não conta com uma infraestrutura formal para atividades culturais, como espaços destinados à música, teatro ou dança. No entanto, práticas comunitárias ligadas à oralidade e à socialização ocorrem de maneira informal. O futebol, por exemplo, é a principal atividade coletiva da comunidade, com torneios organizados pelos próprios moradores, que servem não apenas como forma de lazer, mas também como momentos de fortalecimento dos laços sociais. Além disso, festas religiosas e celebrações locais são realizadas esporadicamente, mantendo tradições que reforçam a identidade comunitária.

3.2 FATORES DA SEMIÓTICA PEIRCEANA

A semiótica de Charles Sanders Peirce fornece uma estrutura teórica fundamental para a análise dos signos presentes na dança. Em sua teoria, Peirce concebe o signo como uma relação triádica composta pelo signo (representamen), pelo objeto e pelo interpretante, sendo essa relação essencial para compreender como a linguagem do corpo se manifesta em performances artísticas. Assim, a semiótica permite interpretar a dança não apenas como uma expressão estética, mas como um sistema de significação que transmite significados culturais e históricos através de movimentos, gestos e ritmos.

A fenomenologia, ciência responsável pelo estudo das experiências humanas, é outra área que Peirce explorou com afinco. A partir desse estudo, o conhecimento é construído a partir da interação entre três elementos fundamentais: o signo, o objeto e o interpretante. Logo, o signo é um símbolo, imagem ou gesto que representa algo para alguém. A teoria semiótica de Peirce é uma ferramenta poderosa para entender como se origina e significado e a comunicação, permitindo explorar novas ideias e conexões.

Peirce divide os signos em três categorias fundamentais: Primeiridade (potencialidade e sensação bruta), Secundidade (relação factual com o objeto) e Terceiridade (a mediação interpretativa que permite a significação). Dentro dessa estrutura triádica, os signos podem ser classificados segundo três tricotomias: quanto ao representamen (Quali-signo, Sin-signo, Legi-signo), quanto ao objeto (Ícone, Índice, Símbolo) e quanto ao interpretante (Rema, Dicente, Argumento) (Nöth, 2005). Essa abordagem oferece um instrumental teórico valioso para analisar como o espetáculo Karibaya constrói sua narrativa visual e simbólica por meio do movimento.

A potencialidade, que Peirce denominará Primeiridade, presente naquilo que é livre, novo, espontâneo e casual; a existência ou fatualidade, denominada por Peirce Secundidade – como presença do outro - da negação e da existência; e, por fim, a generalidade, denominada por Peirce Terceiridade, característica do contínuo, do pensamento e da lei. (Silveira, 2007, p.41).

Nesse raciocínio, o signo é subdividido em qualidade, existência e lei, refletindo respectivamente aspectos puramente qualitativos e pré-reflexivos; aspectos factuais (ação e reação) e aspectos potenciais (de previsão, conexões entre qualidade e fatos). A primeira tricotomia (relacionada ao representamen/Signo) é dividida em Quali-signo (qualidade, sensação em concreta existência), Sin-signo (coisa ou evento que existe atualmente) e Legi-signo (signo que descreve vários objetos) (Peirce, 1998).

Peirce classifica os signos, na primeira tricotomia, como Qualissigno, Sinsigno e Legissigno. O Qualissigno refere-se a uma qualidade sensível associada ao signo, enquanto o Sinsigno é um evento ou objeto particular que funciona como signo em uma situação específica. O Legissigno, por sua vez, representa uma convenção geral, sendo um tipo de signo estabelecido culturalmente (Peirce, 2005). No contexto da dança, os elementos coreográficos podem assumir funções de sinsignos quando evocam movimentos ritualísticos específicos e de legissignos quando remetem a padrões tradicionais da cultura indígena incorporados ao espetáculo.

Para cada tricotomia, Peirce descreve três signos segundo as categorias ceno pitagóricas: Signo em si mesmo - primeiridade; relação signo com os objetos - secundidade; relação signo com seus interpretantes - terceiridade (Nöth, 2005).

[...] A potencialidade, que Peirce denominará Primeiridade, presente naquilo que é livre, novo, espontâneo e casual; a existência ou fatualidade, denominada por Peirce Secundidade – como presença do outro - da negação e da existência; e, por fim, a generalidade, denominada por Peirce

Terceiridade, característica do contínuo, do pensamento e da lei [...] (Silveira, 2007, p.41).

Nesse raciocínio, o signo é subdividido em qualidade, existência e lei, refletindo respectivamente aspectos puramente qualitativos e pré-reflexivos; aspectos factuais (ação e reação) e aspectos potenciais (de previsão, conexões entre qualidade e fatos).

A primeira tricotomia (relacionada ao representamen / Signo) é dividida em Quali-signo (qualidade, sensação em concreta existência), Sin-signo (coisa ou evento que existe atualmente) e Legi-signo (signo que descreve vários objetos).

Conforme a primeira divisão, um Signo pode ser denominado Qualissigno, Sinsigno ou Legissigno. Um Qualissigno é uma qualidade que é um Signo. Não pode realmente atuar como signo até que se corporifique; mas esta corporificação nada tem a ver com seu caráter como signo. Um Sinsigno (onde a sílaba sin é considerada em seu significado de "uma única vez", como em singular, simples, no Latim semel, etc. é uma coisa ou evento existente e real que é um signo. E só o pode ser através de suas qualidades, de tal modo que envolve um qualissigno ou, melhor, vários qualissignos. Mas estes qualissignos são de um tipo particular e só constituem um signo quando realmente se corporificam. Um Legissigno é uma lei que é um signo. Normalmente, esta lei é estabelecida pelos homens. Todo signo convencional é um legissigno (porém a recíproca não é verdadeira). Não é um objeto singular, porém um tipo geral que tem-se concordado, será significante. Todo legissigno significa através de um caso de sua aplicação, que pode ser denominada Réplica. [...] (Peirce, 2005, p. 52).

A segunda tricotomia (relacionada ao objeto) se divide em ícone (o que representa um objeto), índice (o que sinaliza um objeto) e o símbolo (associação de ideias produzidas por uma convenção).

De acordo com a segunda tricotomia, um Signo pode ser denominado ícone, índice ou Símbolo. Um ícone é um signo que se refere ao Objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios caracteres que ele igualmente possui quer um tal Objeto realmente exista ou não. [...] Um Índice é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse Objeto. [...] Um Símbolo é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de ideias gerais que opera no sentido de fazer com que o Símbolo seja interpretado como se referindo àquele Objeto. [...] (Peirce, 2005, p. 52-53).

A Terceira tricotomia (referente ao interpretante) se divide em rema, dicente e Argumento, onde a Rema (hipótese de sentido, signo compreendido, mas sem contexto), Dicente (expressão de ideias passíveis de julgamento) e Argumento (definições precisas, previsões acertadas) (Peirce, 2005) {grifos do autor}.

De acordo com a terceira tricotomia, um Signo pode ser denominado Rema, Dicissigno ou Dicente (isto é, uma proposição ou quase-proposição) ou Argumento. Um Rema é um Signo que, para o seu interpretante, é um Signo

de Possibilidade qualitativa, ou seja, é entendido como representando esta e aquela espécie de Objeto possível. Toda Rema propiciará, talvez, alguma informação, mas não é interpretado nesse sentido. Um Signo Dicente é um Signa que, para seu Interpretante é um Signo de existência real. Portanto, não pode ser um Ícone o qual não dá base para interpretá-lo como sendo algo que se refere a uma existência real., Um Dicissigno necessariamente envolve, como parte dele, um Rema para descrever o fato que é interpretado como sendo por ela indicado. Mas este é um tipo especial de rema, e, embora seja essencial ao Dicissigno, de modo algum o constitui. Um Argumento é um Signo é que, para o seu interpretante é Signo de lei. Podemos dizer que um Rema é um Signo que é entendido como representando seu objeto apenas em seus caracteres; que um Dicissigno é um signo que é entendido como representando seu objeto com respeito à existência real; e que um Argumenta é um Signa que é entendido como representando seu Objeto em seu caráter de Signo. [...] (Peirce, 2005, p. 53).

A dança, assim como outras formas de expressão cultural, pode ser analisada semioticamente como um sistema de signos que comunica significados simbólicos. Santaella (1983) destaca que as linguagens estão no mundo e nós estamos na linguagem, o que reforça a ideia de que o espetáculo Karibaya não apenas encena uma narrativa, mas a constrói enquanto discurso cultural. Dessa forma, a análise semiótica da coreografia e dos elementos cênicos permite identificar como os signos corporais articulam significados mitológicos e históricos dentro da performance.

Aqui tocamos um ponto que nos permite retornar a questão de onde partimos. As linguagens estão no mundo e nós estamos na linguagem. A semiótica é a ciência que tem por objetivo de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido. (Santaella, 1983, p. 19).

Nesse contexto, é evidente que a linguagem permeia todos os aspectos da existência. Tudo o que existe no mundo, tanto o tangível quanto o intangível, pode ser considerado uma forma de linguagem. Além disso, mesmo os conceitos abstratos ou inexistentes fisicamente podem ser representados e significados através da linguagem. Quando não temos conhecimento prévio sobre algo, podemos atribuir significado a ele, ativando o processo de produção de significação e sentido.

O signo pode ser identificado/classificado de 3 formas distintas, conforme o ponto de vista do leitor: 1ª tricotomia: quanto ao seu representamen 2ª tricotomia: quanto ao seu objeto 3ª tricotomia: quanto ao seu interpretante.

[...] a primeira, conforme o signo em si mesmo for uma mera qualidade, um existente concreto ou uma lei geral; a segunda, conforme a relação do signo para com seu objeto consistir no fato de o signo ter algum caráter em si mesmo, ou manter alguma relação existencial com esse objeto ou em sua relação com um interpretante; a terceira, conforme seu Interpretante

representá-lo como um signo de possibilidade ou como um signo de fato ou como um signo de razão. (Peirce, 2005, p. 51).

3.3 A TEORIA DOS SIGNOS DE PEIRCE

A teoria dos signos de Peirce fornece um arcabouço teórico essencial para compreender como a dança indígena pode ser analisada como um sistema de significação. A estrutura triádica da semiótica peirceana – Representamen, Objeto e Interpretante – permite interpretar os movimentos e coreografias como signos que expressam significados culturais e mitológicos. Além disso, a categorização fenomenológica em Primeiridade (qualidade sensível), Secundidade (experiência factual) e Terceiridade (relação interpretativa) possibilita uma leitura mais profunda das performances rituais e dos elementos simbólicos presentes na dança.

A análise dos signos na dança pode ser aprofundada a partir das três categorias fenomenológicas de Peirce: Primeiridade (experiência sensível e intuitiva dos movimentos), Secundidade (interação concreta entre o corpo dançante e o ambiente) e Terceiridade (significação interpretativa da performance pelo espectador e pela tradição cultural). Dentro dessa estrutura, os movimentos coreográficos podem ser analisados como Quali-signo quando remetem a qualidades sensíveis da expressão corporal; como Sin-Signo quando se manifestam em performances concretas; e como Legi-Signo quando seguem padrões tradicionais da cultura indígena (PEIRCE, 1998).

Dentro dessa estrutura, a primeira tricotomia está relacionada ao Representamen, que pode ser um Quali-Signo, caracterizado pela experiência sensível anterior à existência concreta; um Sin-Signo, que representa a concretização ou nomeação do Quali-Signo; e um Legi-Signo, que corresponde a um signo convencional estabelecido socialmente (PEIRCE, 1998).

A segunda tricotomia relaciona-se ao Objeto, que pode ser um Ícone, quando há semelhança entre o signo e o objeto representado; um Índice, quando há uma conexão causal ou factual entre o signo e o objeto; e um Símbolo, quando a relação entre o signo e o objeto é convencional e estabelecida por uma regra ou lei cultural (SANTAELLA, 2001). Já a terceira tricotomia diz respeito ao Interpretante, que pode ser um Rema, quando o signo é interpretado como uma suposição ou possibilidade; um Dicente, quando o signo expressa uma existência real; ou um Argumento, quando

há uma interpretação complexa e conclusiva que permite a compreensão racional do signo (PEIRCE, 2005).

A semiose, processo contínuo de geração de significados, desempenha um papel central na dança contemporânea com características indígenas, pois cada performance não apenas reproduz signos culturais pré-existentes, mas também os ressignifica para novos contextos. Por exemplo, um movimento ritualístico em uma dança cerimonial pode ser reinterpretado de maneiras distintas por diferentes gerações de indígenas, dependendo de seu repertório cultural e da experiência colateral que possuem (SANTAELLA, 2001). Assim, a dança indígena não é um sistema estático de signos, mas um campo dinâmico de produção de sentido.

Essa teoria de Peirce destaca a complexidade da formação de signos no entendimento humano, com três níveis de percepção em cada elemento sógnico. Concepção triádica de Peirce:

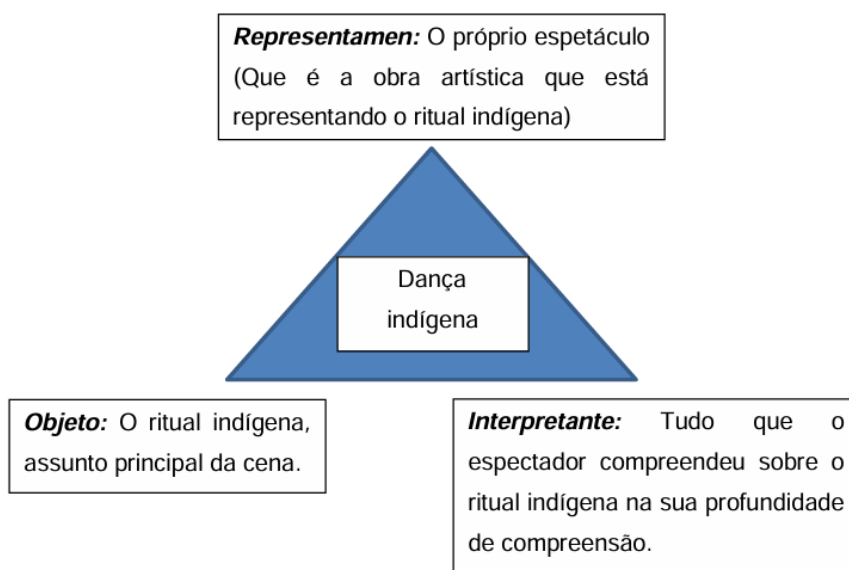


Figura 02. Teoria dos Signos aplicada à dança indígena Fonte: Autoral (2025)

A relação entre a semiótica peirceana e a dança tem sido explorada por diversos pesquisadores. Passos (2015) investiga como a estrutura triádica da semiótica pode ser aplicada à análise do movimento e da expressão corporal. Greiner (2010), por sua vez, enfatiza o caráter performático da dança e sua relação com a comunicação sógnica. Santaella (2001) amplia essa abordagem ao discutir a interação entre experiência estética e processos interpretativos. No entanto, há uma lacuna na

literatura sobre a aplicação desses conceitos à dança indígena, o que justifica a necessidade de aprofundamento teórico específico no contexto da cultura tariana.

A dança pode ser compreendida semióticamente como um sistema de signos em movimento, no qual coreografia, performance, crítica da dança e comunicação interagem de forma contínua no processo criativo. Greiner (2010) explora a dança como um fenômeno sógnico, destacando sua relação com os processos interpretativos descritos por Peirce. Santaella (2001) destaca que a performance e a experiência estética da dança funcionam como um jogo de signos que envolve o espectador e gera novos interpretantes.

A análise da dança contemporânea com características indígenas sob a perspectiva semiótica revela um sistema complexo de signos que articula tradição, performance e transformação cultural. A estrutura triádica de Peirce permite compreender a dança como um fenômeno sógnico em constante ressignificação, no qual movimentos, rituais e elementos cênicos desempenham funções interpretativas múltiplas. O aprofundamento dessa abordagem contribui para a valorização da dança indígena não apenas como expressão artística, mas como um mecanismo de transmissão de saberes ancestrais e identidade cultural.

3.4 EXPOSIÇÃO E ANÁLISE DAS INTERPRETAÇÕES COLETADAS DOS ESPECTADORES

Antes de tudo, foi pedido para que cinco pessoas se voluntariassem para participar da pesquisa, o público era formado apenas por mulheres e crianças, envergonhadas, não queriam participar da pesquisa, mas depois de insistir, cinco mulheres se voluntariaram, mas dentre as análises coletadas, apenas duas das cinco mulheres responderam todas as perguntas, motivo esse de expor apenas duas interpretações, para quê obtivéssemos mais ênfase aos resultados da pesquisa. Espectadores essas moradoras e trabalhadoras rurais da comunidade de São José, localizada no ramal do lago do calado no município de Manacapuru, cujo nomes são, Valdeniza de Moras Lira de 44 anos e Alice Moraes Lira de 22 anos, por coincidência as duas espectadoras são mãe e filha.

Exponho abaixo o link da apresentação do espetáculo de dança “Karibaya” da UATÊ cia de dança, realizada na comunidade de São José, no ramal do lago do calado, no município de Manacapuru.

<https://drive.google.com/file/d/1ctijWt8YNaS0AUMZRe9iFiLD9BuhZYB/view?usp=sharing>

Entrevistas semiestruturadas

Espectadora Valdeniza. M. L.

1 Nos primeiros 30 segundos do espetáculo, você já sabia do que se tratava?

“Eu entendi assim, que era uma... Pelo que eu estudei, era uma pessoa indígena, em uma aldeia, se relacionando, em uma floresta”.

2 Que elementos fez com que você começasse a perceber do que se tratava o espetáculo?

“Assim, por duas coisas, assim numa apresentação com uma espécie de macaco e a outro de uma cobra, assim, dos animais da floresta, eu entendi assim, nos gestos, dos movimentos”

3 Diga, o que você entendeu sobre o espetáculo?

“Não sei nem responder, não tem assim como te dizer, mas pra mim assim, eles estão se referindo assim, a um negócio de uma aldeia indígena assim né”.

4 Na sua concepção, o espetáculo tratava sobre o que?

“Assim, no meu ponto de vista, modo assim que eu percebi, que eu estava pretextando, não sei se é, que o moço estava tipo assim querendo namorar e a moça não queria assim, aí se tornou assim, tipo um, sei nem falar mesmo, assim, quem diz assim quando é, tipo um estrupo, assim, né, dos dois que representaram. Através dos gestos”.

5 O espetáculo contava uma história, você consegue narrar essa história?

(as respostas anteriores contemplava esta pergunta)

6 Através dos gestos e movimentos dos bailarinos, você conseguiu identificar algo sobre o espetáculo?

(as respostas anteriores contemplava esta pergunta)

7 O que você conseguiu perceber sobre a música que estava tocando durante a apresentação do espetáculo? (como era esse música?)

“Não, assim, não tenho o que falar, mas, a gente percebendo bem, voltando assim, dava para perceber, assim, que era, pra mim, no meus pensamento, é triste”.

8 Sobre as roupas (figurinos) dos bailarinos, como estavam vestidos (formas e cores)?

“Eu sentir, assim, não por causa da pintura, mas chegou no meu ponto de vista, que quando eu fui pra Manaus, meu tio lá, usavam tudo roupas de marca né, aí quando chegou uma época, chegou umas pessoas assim, diziam que eram mendigam que eram indígenas, ah, porque era índio, tinham preconceito, aí quando eles morreram, o meu sobrinho deu tudo, aí ficou assim, aquela ânsia, assim, quando eu vejo assim, eu lenho assim, ah que o fulano é isso e aquilo outro na aldeia, acontece tudo querendo menosprezar as pessoas, a representação das roupas assim, era isso”.

9 Diga-me o que mais lhe chamou atenção no espetáculo?

“Eu identifiquei que era uma dança indígena foi na horas que eles coisavam aqui né, no chão, rolando assim, eu achei bonito”.

10 Depois de todas essas interpretações, você sabe me dizer do que se tratava o espetáculo?

“Não, rsrs, não consigo não

11 Você poderia narrar em detalhes tudo o que viu no espetáculo do início ao fim?

“Primeiro eles fizeram a, assim né, eles se puxam pra e pra cá, depois eles entraram rolando, depois alevantaram, e depois foram dançar”.

12 Você conseguiu identificar cores e formas na apresentação, se sim, descreva.

“Identifiquei nas roupas as cor bege, acho que tinha preto, vermelho”.

Espectadora Alice M. L.

1 Nos primeiros 30 segundos do espetáculo, você já sabia do que se tratava?

“É mais ou menos assim, tipo, coisa da natureza, alguma coisa indígena”.

2 Que elementos fez com que você começasse a perceber do que se tratava o espetáculo?

“Quando eu vi ela assim, arriada no chão, colocando o ouvido né, para escutar o som da natureza”.

3 Diga, o que você entendeu sobre o espetáculo?

“Não sei dizer”.

4 Na sua concepção, o espetáculo tratava sobre o que?

“Dança indígena”.

5 O espetáculo contava uma história, você consegue narrar essa história?

(as respostas anteriores contemplava esta pergunta)

6 Através dos gestos e movimentos dos bailarinos, você conseguiu identificar algo sobre o espetáculo?

“Acho que era algo indígena”.

7 O que você conseguiu perceber sobre a música que estava tocando durante a apresentação do espetáculo? (como era esse música?)

“Tipo assim, uma música do som da natureza”.

8 Sobre as roupas (figurinos) dos bailarinos, como estavam vestidos (formas e cores)?

“Eles estavam vestidos de um macaquinho cor de pele, com um símbolo indígena, com cores vermelha preto e branco”.

9 Diga-me o que mais lhe chamou atenção no espetáculo?

“As pinturas e os movimentos”.

10 Depois de todas essas interpretações, você sabe me dizer do que se tratava o espetáculo?

“Algo sobre indígena”.

11 Você poderia narrar em detalhes tudo o que viu no espetáculo do início ao fim?

“Dançaram bem, assim né pelo, deu para entender um pouco, eles correram, andaram, se abraçaram, rolaram pelo chão.

12 Você conseguiu identificar cores e formas na apresentação, se sim, descreva. Cores vermelha, preta e branco”.

Análise dos Elementos cênicos:



**Figura 3. Espetáculo “Karibaya” – UATÊ Cia de Dança I
(Foto registrada por Ismael Maciel)**

Espectadora Valdeniza. M. L.

Na análise da Primeira Tricotomia (Representamen), observamos que, em Primeiridade, a espectadora identificou a qualidade sensível das roupas, notando as cores vermelha, preta e branca. Em Secundidade, o sin-signo se manifestou na relação entre as vestimentas e sua percepção de um contexto indígena, pois as cores e pinturas remetiam a essa referência. No entanto, em Terceiridade, não houve uma elaboração interpretativa mais abstrata, visto que a espectadora não estabeleceu relações mais amplas entre os signos observados e seu significado ritualístico.

Nessa junção das cores das roupas do, da pintura na pele usados na cena, pode-se concluir que a espectadora percebeu o(s) representamen(s) da cena, ou seja informações que a levaram a perceber que se tratava de algo indígena.

Espectadora Alice. M. L.A espectadora identificou elementos cênicos em diferentes níveis da semiótica peirceana. Em Primeiridade (Quali-signo), reconheceu as cores e formas das roupas. Em Secundidade (Sin-signo), percebeu que os trajes e pinturas estavam ligados à cultura indígena. No entanto, não atingiu a Terceiridade (Legi-signo), pois não conseguiu relacionar esses elementos a um significado mais amplo, como o ritual indígena que o espetáculo pretende representar.

Para entender melhor sobre a função do representamen, faz-se entender que é aquilo que funciona como representante do signo para quem o percebe. A 1ª.

tricotomia mostra o processo de identificação desse representamen, das cores e formas até a definição concreta dele. Relacionando isso as interpretações dos espectadores, vimos que eles conseguem perceber essas representações do objeto da cena, no caso o figurino e o grafismo, que eram os únicos elementos cênicos presente.

As cores e os grafismos mencionados pelas espectadoras se relacionam ao conceito de quali-signo, pois são percebidos como qualidades isoladas, sem ainda formarem um significado mais elaborado. Quando elas associam essas cores à ideia de algo indígena, ocorre a transição para um sin-signo, pois os elementos visuais são reconhecidos como parte de um evento concreto. No entanto, a ausência de uma identificação clara do ritual indígena indica que a terceiridade, relacionada ao legi-signo, não foi plenamente alcançada

[...]Um Qualissigno é uma qualidade que é um Signo. Não pode realmente atuar como signo até que se corporifique; mas esta corporificação nada tem a ver com seu caráter como signo. Um Sinsigno (onde a sílaba sin é considerada em seu significado de "uma única vez", como em singular, simples, no Latim semel, etc. é uma coisa ou evento existente e real que é um signo. E só o pode ser através de suas qualidades, de tal modo que envolve um qualissigno ou, melhor, vários qualissignos. Mas estes qualissignos são de um tipo particular e só constituem um signo quando realmente se corporificam. Um Legissigno é uma lei que é um signo. Normalmente, esta lei é estabelecida pelos homens. Todo signo convencional é um legissigno (porém a recíproca não é verdadeira). Não é um objeto singular, porém um tipo geral que se tem concordado, será significante. Todo legissigno significa através de um caso de sua aplicação, que pode ser denominada Réplica. [...] (PEIRCE, 2005, p. 52).

As espectadoras identificaram sinais visuais e simbólicos do espetáculo (Primeiridade e Secundidade), mas sua interpretação não avançou para a Terceiridade. Isso não deve ser visto como uma limitação, mas como um indicativo do papel da experiência e do contexto na atribuição de sentido aos signos.

Espectadora Valdeniza M. L.

Em relação a 2ª tricotomia **objeto**, ou seja, ao assunto da obra artística, do que ela se trata, em primeiridade, identifico que o *ícone* em relação ao elemento cênico não há um objeto icônico que tenha uma relação direta com o ritual indígena; em secundidade, o *índice* é o objeto cênico, figurino, a espectadora deu ênfase a esse objeto usado na cena do espetáculo, que dá uma relação indireta ao objeto, exemplo, o formato, as cores e o grafismo presente no figurino, revelava uma representatividade

direta; em terceiridade, não houve uma identificação direta dessa tricotomia através do relato da espectadora.

Espectadora Alice M. L.

Os figurinos e grafismos funcionam como ícones que remetem à cultura indígena. No entanto, a associação direta com o ritual indígena não foi imediatamente reconhecida pelas espectadoras, sugerindo que a iconicidade desses elementos pode não ser suficiente para evocar o sentido ritualístico pretendido pelo espetáculo.

O objeto traz o signo de uma forma abstrata, não é o signo propriamente dito, mas ele se assemelha ao signo, podendo ser uma imagem, palavra ou som.

As espectadoras identificaram signos que remetem à cultura indígena, como as cores e os figurinos, mas não houve uma associação direta com a noção de ritual. Isso indica que a mensagem do espetáculo pode depender de um conhecimento prévio sobre as práticas rituais indígenas para ser plenamente compreendida.

De acordo com Peirce (2005, p. 52-53), o ícone possui caráter significativo independentemente da existência do seu objeto. Já o índice é um signo que remete ao objeto real, sem ser o objeto em si, mas revelando-o por conexões indiretas. O símbolo, por sua vez, se caracteriza pela generalidade, baseando-se em leis, regras, hábitos ou convenções.

[...]Um ícone é um signo que se refere ao Objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios caracteres que ele igualmente possui quer um tal Objeto realmente exista ou não. [...] Um Índice é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse Objeto. [...] Um Símbolo é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de ideias gerais que opera no sentido de fazer com que o Símbolo seja interpretado como se referindo àquele Objeto. [...] (PEIRCE, 2005, p. 52-53).

Valdeniza M. L.

Por último, a 3ª tricotomia, com relação ao **interpretante**, ou seja, àquilo que se compreendeu, interpretou, a partir dos elementos cênicos. Em primeiridade, a *rema* vem como a primeira hipótese, primeira interpretação, quase que instintiva. De início as cores, roupas e os grafismos trouxeram uma compreensão de que se tratava de algo da natureza e indígena, mas ainda sem um contexto; em secundidade, o *dicente* afirma que as cores e as vestimentas definem se tratar de uma algo indígena; em terceiridade, não se trata apenas de uma interpretação pessoal, mas sim da construção de hábitos interpretativos fundamentados na experiência e no contexto

cultural do interpretante. No caso da espectadora, a falta de identificação com o ritual indígena pode sugerir que sua referência interpretativa está vinculada a outros sistemas de signos, e não necessariamente à inexistência de terceiridade. Se a espectadora tivesse um conhecimento mais próximo da cosmologia indígena, poderia perceber os gestos de maneira diferente, reconhecendo sua relação com rituais específicos.

E sobre os objetos cênicos a espectadora diz:

“Eu sentir, assim, não por causa da pintura, mas chegou no meu ponto de vista, que quando eu fui pra Manaus, meu tio lá, usavam tudo roupas de marca né, aí quando chegou uma época, chegou umas pessoas assim, diziam que eram mendigam que eram indígenas, ah, porque era índio, tinham preconceito, aí quando eles morreram, o meu sobrinho deu tudo, aí ficou assim, aquela ânsia, assim, quando eu vejo assim, eu lenho assim, ah que o fulano é isso e aquilo outro na aldeia, acontece tudo querendo menosprezar as pessoas, a representação das roupas assim, era isso”.

Alice M. L.

Por último, a 3ª tricotomia, com relação ao **interpretante**. Em primeiridade, a *rema* vem como primeira hipótese. De início as cores, roupas e os grafismos trouxeram uma compreensão em secundidade, mas ainda sem um contexto, quando ela diz que as cores vermelha, preta e branca e as pinturas lhe chamaram atenção. A ausência de uma interpretação em Terceiridade pode indicar que a espectadora não possui um repertório cultural que lhe permita conectar os elementos visuais do espetáculo a uma tradição ritualística específica. Esse fenômeno reforça a ideia de que a interpretação de um signo não depende apenas de sua materialidade, mas também do contexto cultural do interpretante.

E sobre os objetos cênicos a espectadora diz:

“Eles estavam vestidos de um macaquinho cor de pele, com um símbolo indígena, com cores vermelha preto e branco”.

“É mais ou menos assim, tipo, coisa da natureza, alguma coisa indígena”.

Essa tricotomia é o foco desta pesquisa, onde se vê a capacidade de interpretação do signo, onde o sujeito começa a ter sua a relação íntima com o signo, é onde suas experiências com o signo faz com que cada um tenha uma ideia e percepção diferente relacionado ao mesmo signo. Deste modo, vemos que as

espectadoras conseguiram alcançar através dos figurinos a primeiridade e secundidade, porém não conseguiram alcançar a terceiridade, que é identificar o objeto principal dessa análise, o ritual indígena.

Análise dos Gestos e movimentos



**Figura 4. Espetáculo “Karibaya” – UATÊ Cia de Dança II
(Foto registrada por Ismael Maciel)**

Valdeniza M. L.

Analisando a interpretação da espectadora, a 1ª tricotomia em relação ao **representamen**, ou seja, todos aqueles gestos que representam o assunto da obra em si. Na primeiridade, os gestos são percebidos como quali-signos – formas, deslocamentos e qualidades expressivas dos movimentos. Em secundidade, há uma possível indexação dos gestos, uma vez que a espectadora relaciona esses deslocamentos a algo indígena e a animais. No entanto, essa relação não é completamente desenvolvida, uma vez que os movimentos não são reconhecidos como um índice direto de um ritual indígena específico. Em terceiridade, a generalização do sentido ritualístico não ocorre na percepção da espectadora.

Alice M. L.

Analisando a interpretação da espectadora, a 1ª tricotomia em relação ao **representamen**. Temos em primeiridade, o *quali-signo*, as formas, que segundo a espectadora diz que se destacam nos movimentos, deslocamento, corridas e rolamentos; em secundidade o *sin-signo* é identificado; os movimentos precisam ser identificados de acordo com o objeto principal da obra, nesse caso não houve uma identificação através dos gestos e movimentos, que desse respostas concretas do contexto da obra; em terceiridade, o *legi-signo* não é definido, pois não tem uma relação direta ao objeto principal, o ritual indígena.

Segundo Lucia Santaella (2002), "Precisamos dar aos signos o tempo que eles precisam para se mostrarem". Qualquer elemento perceptível pode ser considerado um signo, e sua identificação se baseia em três propriedades fundamentais. Nosso cérebro processa essa informação em milésimos de segundos, graças à tricotomia peirceana. Nesse contexto, as espectadoras conseguiram identificar gestos e movimentos, linhas e formas do *quali-signo*, aspectos individualizantes do *sin-signo* e aplicações de perspectivas no *legi-signo*, demonstrando compreensão do *representamen*.

Valdeniza M. L.

A 2ª tricotomia em relação ao **objeto**, ou seja, tudo que os gestos e movimentos podem provocar de relação direta com o assunto da obra: Na primeiridade, os gestos são percebidos como ícones – formas, deslocamentos e qualidades expressivas dos movimentos. Na secundidade, a espectadora estabelece uma relação entre os gestos e algo indígena, criando um índice. Contudo, essa indexação ainda não é suficiente para levar a uma interpretação simbólica (terceiridade), pois não há uma conexão explícita com um ritual indígena específico.

Alice M. L.

A 2ª tricotomia em relação ao **objeto**: em primeiridade, relacionado ao *ícone* a espectadora se referiu a expressão dos movimentos que eram movimentos de característicos, corridas, rolamento, danças, e movimentos em plano baixo; em secundidade, deu referência ao *índice*, dizendo que esses gestos e movimentos usados pelos bailarinos na cena do espetáculo fizeram com que ela identificasse que eram movimentos indígenas; em terceiridade, esses gestos e movimentos colocados pela espectadora não define o símbolo, pois ela não alcança o nível de terceiridade, por não dar identificar o objeto principal de análise.

Vimos que ficou bem evidente as semelhanças das interpretações desses movimentos e gestos, que a cena em que os indígenas estão expressando seus gestos e movimentos estranhos. Dois intérpretes, se abraçam e nesse ato tem uma resistência de um deles, travam como se fosse uma espécie de luta corporal, o restante entravam, rolavam, corriam e se abraçavam, todos esses movimentos chamaram a atenção das espectadores, fazendo com que eles tivessem o foco total a esses movimentos, porém essa compreensão não passa da secundidade, pois a interpretações das espectadoras, são interpretações básicas, não sendo o suficiente para identificar que tudo aquilo apresentado se tratava de um ritual indígena.

Valdeniza M. L.

E por último, a 3ª tricotomia, com relação ao **interpretante**, ou seja, toda a interpretação dada pelos gestos e movimentos que gira em torno da compreensão da obra como um todo, em primeiridade, a *rema*, a espectadora disse que esses movimentos trazem uma percepção indígena pela qualidade dos movimentos e formas pelas quais se movem; em secundidade, sobre o *dicente* disse que os movimentos e os gestos afirmaram se tratar de uma dança indígena; em terceiridade, não se reduz à interpretação pessoal, mas sim à formação de hábitos interpretativos baseados na experiência e no contexto cultural do interpretante. No caso da espectadora, a ausência da identificação do ritual indígena pode indicar que sua referência interpretativa está ligada a outros sistemas de signos, e não necessariamente à ausência de terceiridade. Se a espectadora tivesse um repertório mais próximo da cosmologia indígena, poderia interpretar os gestos de outra forma, reconhecendo sua conexão com rituais específicos.

Em relação aos gestos e movimentos a espectadora diz:

“Assim, por duas coisas, assim numa apresentação com uma espécie de macaco e a outro de uma cobra, assim, dos animais da floresta, eu entendi assim, nos gestos, dos movimentos”

“Assim, no meu ponto de vista, modo assim que eu percebi, que eu estava prestando, não sei se é, que o moço estava tipo assim querendo namorar e a moça não queria assim, aí se tornou assim, tipo um, sei nem falar mesmo, assim, quem diz assim quando é, tipo um estrupo, assim, né, dos dois que representaram. Através dos gestos”.

“Eu identifiquei que era uma dança indígena foi na hora que eles coisavam aqui né, no chão, rolando assim, eu achei bonito”.

“Primeiro eles fizeram a, assim né, eles se puxam pra e pra cá, depois eles entraram rolando, depois alevantaram, e depois foram dançar”.

Segundo Peirce (2005, p. 53), a terceira tricotomia interpretante compreende três categorias: rema (representação abstrata), dicente (existência real) e argumento (interpretação pessoal), que, juntas, fornecem uma compreensão completa do objeto.

[...]Um rema é um signo que é entendido como representando seu objeto apenas em seus caracteres; que um dicissigno é um signo que é entendido como representando seu objeto com respeito à existência real; e que um argumenta é um signo que é entendido como representando seu objeto em seu caráter de signo. [...] (2005, p 53)

Alice M. L.

E por último, a 3ª tricotomia, com relação ao **interpretante**, em primeiridade, a *rema*, a espectadora disse que esses movimentos trazem uma percepção indígena pela qualidade do movimento e formas pelas quais se movem; em secundidade, o dicente aparece na medida em que a espectadora reconhece que os movimentos representam uma 'dança indígena', mas sem identificar um ritual específico. Esse reconhecimento se baseia em um nível de experiência empírica, onde a conexão entre os gestos e algo indígena ocorre por meio da observação e comparação com referências prévias; em terceiridade, a espectadora demonstra um processo interpretativo baseado em hábitos culturais prévios. Embora não tenha identificado o ritual indígena, ela categoriza os gestos como parte de um contexto indígena, o que já constitui um nível de generalização. Isso sugere que sua interpretação foi guiada por repertórios que associam certos elementos visuais e performáticos a um universo simbólico indígena, mas sem uma especificidade ritualística.

Em relação ao gestos e movimentos a espectadora diz:

“É mais ou menos assim, tipo, coisa da natureza, alguma coisa indígena”.

“Quando eu vi ela assim, arriada no chão, colocando o ouvido né, para escutar o som da natureza”.

“Dança indígena”.

“Acho que era algo indígena”.

“As pinturas e os movimentos”.

“Dançaram bem, assim né pelo, deu para entender um pouco, eles correram, andaram, se abraçaram, rolaram pelo chão.

As espectadoras Valdeniza M. L. e Alice M. L., moradoras da comunidade de São José, decodificaram elementos em primeiridade e secundidade ao reconhecerem as linguagens visuais e performáticas do espetáculo. As cores vibrantes das roupas, os gestos e os movimentos expressivos dos bailarinos foram percebidos como pertencentes a um universo indígena. Em relação à terceiridade, suas interpretações não se conectaram diretamente com o ritual indígena específico, mas ainda assim demonstraram um processo de generalização dentro de um repertório cultural mais amplo, no qual certos gestos e símbolos são automaticamente associados à cultura indígena.

Essa pesquisa, baseada na tricotomia básica e em suas subdivisões (Representamen, Objeto e Interpretante), permite compreender como os espectadores processam signos visuais e performáticos. No caso do espetáculo, as espectadoras demonstraram percepções em primeiridade e secundidade, e um nível de terceiridade que, embora não tenha alcançado o reconhecimento do ritual indígena específico, ainda evidencia um processo interpretativo influenciado por hábitos culturais e associações prévias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O foco desta pesquisa foi a análise semiótica peirceana, a tricotomia mãe e suas tricotomias básicas (*Representamen, Objeto e Interpretante*), levando em conta a percepção da interpretação dos espectadores e relacionando-a com a proposta apresentada pela companhia. Diante disso, buscou-se compreender a interpretação de cada espectador, e se a coreógrafa conseguiu fazer com que o espectador reconhecesse o que estava sendo proposto em sua obra.

O objetivo geral foi investigar como a semiótica Peirceana pode ser utilizada para a análise dos gestos e movimentos presente no espetáculo de dança contemporânea *Karibaya*, da Companhia de Dança UATÊ, que incorpora elementos da cultura indígena. O intuito foi compreender os processos simbólicos e interpretativos que emergem dessa interseção entre o contemporâneo e o tradicional.

Os objetivos específicos incluíram: Estudar as dinâmicas de interpretação do público em relação aos gestos e movimentos da performance, utilizando a teoria semiótica peirceana para entender como os espectadores constroem significados a partir dos signos presentes no espetáculo, considerando a fusão entre a dança contemporânea e as referências indígenas; Explorar a relação entre os elementos da cultura indígena e as construções simbólicas no espetáculo de dança, investigando como as tradições e práticas corporais indígenas são reinterpretadas e representadas por meio dos signos corporais na dança contemporânea; e Analisar os gestos e movimentos da dança contemporânea com características indígenas através da perspectiva semiótica peirceana, identificando a tricotomia peirceana (*Representamen, Objeto e Interpretante*) presente nas expressões corporais dos dançarinos e seus significados no contexto cultural e artístico.

Embora os espectadores tenham reconhecido elementos visuais e performáticos como parte de uma tradição indígena, não houve um reconhecimento explícito da narrativa histórica ou do contexto ritualístico específico que o espetáculo procurava representar.

Através da obra, conseguimos perceber que ela pode, de fato, nos revelar a tricotomia peirceana. Nas análises, é possível identificar a primeiridade e a secundidade na interpretação dos espectadores em relação ao espetáculo. A terceiridade, no entanto, não se manifestou na forma de um reconhecimento explícito do ritual indígena, mas pode ser percebida em um nível mais amplo, na associação

dos gestos e elementos visuais a um contexto indígena genérico, refletindo hábitos interpretativos construídos a partir do repertório cultural de cada espectador. As interpretações do público apresentaram variações, o que é esperado em qualquer processo semiótico. Embora nem todos os espectadores tenham identificado o contexto ritualístico específico, reconheceram os signos da cultura indígena em um nível mais amplo, o que demonstra a eficácia de parte da proposta do espetáculo.

Sabemos que é impossível termos interpretações idênticas; podemos ter interpretações e pensamentos semelhantes, mas nunca iguais. A experiência pessoal é a chave principal para obter um resultado significativo nas interpretações. A ausência da identificação do ritual indígena pode estar ligada tanto à falta de um repertório cultural prévio por parte dos espectadores quanto à maneira como os signos foram apresentados no espetáculo. A interpretação de um signo depende não apenas da experiência pessoal, mas também do contexto em que ele é inserido e das estratégias adotadas para sua mediação.

Deste modo, foi assinalado que as interpretações dos espectadores não foram alcançadas conforme a coreógrafa propôs em sua obra. Trabalhar com a semiótica é algo desafiador, porém muito satisfatório. Ver cada análise e compreender como cada signo se constitui na mente, e como nosso cérebro é capaz de reconhecer e interpretar um signo, é fascinante. A pesquisa demonstrou a relevância da semiótica peirceana na análise da recepção de espetáculos de dança com referências culturais indígenas. O estudo também permitiu refletir sobre os desafios de interpretação em contextos de hibridização cultural, contribuindo para futuras investigações sobre recepção artística e construção de significados na dança contemporânea.

Tive uma realização e satisfação enormes ao trabalhar com essa pesquisa, que venho amadurecendo desde o momento em que tive contato com a Introdução à Semiótica no quinto período do curso de Licenciatura em Dança. Foi enaltecedor conhecer a semiótica, especialmente a parte interpretativa, e entender a capacidade das pessoas de interpretar um signo, sendo que cada signo identificado possui uma representatividade de acordo com cada indivíduo.

Isso tudo foi alcançado nesta pesquisa, considerando as diferenças nas interpretações e experiências de cada espectador. Nenhuma delas teve facilidade, nem teve a oportunidade, mesmo que mínima, de ter contato no passado com algo que remete à temática apresentada, de modo geral, ou ao cotidiano indígena, suas

crenças, ritos e danças. A maioria, aliás, não teve oportunidade ou experiência com a arte ou de conhecer os costumes dos povos indígenas.

A pesquisa reforça a importância de ampliar o acesso à arte e à cultura em diferentes contextos sociais, possibilitando novas experiências interpretativas. O contato com diferentes formas artísticas permite que os espectadores desenvolvam novas perspectivas sobre símbolos e narrativas, enriquecendo suas interpretações culturais.

Portanto, finalizo esta pesquisa com êxito, tendo alcançado todas as minhas expectativas e resultados de maneira satisfatória. Como um bom pesquisador, este trabalho de pesquisa terá continuidade, mas de uma outra forma e com um outro objetivo, embora mantenha o mesmo pensamento teórico.

REFERÊNCIAS

- ALVES, L. M. O signo: elementos semióticos de Peirce. Ensaios e Notas, 2016. Disponível em: <https://wp.me/pHDzN-38G>. Acesso em 06/09/2020.
- ANDRELLO, Geraldo. Cidade do Índio: transformações e cotidiano em Iauaretê. São Paulo: Editora UNESP/ISA/NUTI, 2013.
- ARAÚJO, S. P. Análise coreográfica: o espetáculo de “Nazareth” do grupo corpo. Curitiba: Appris, 2015.
- BARROS, Luan. “São Gabriel da Cachoeira (AM) – As margens do Alto Rio Negro”. IN: Revista Observatório Digital – 2010. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/bcodemidias/0011516.pdf>. Acesso em 10/12/14.
- BARBOSA, C. L. *Xamanismo no Alto Rio Uaupés: práticas espirituais e cura entre os Tariano*. São Paulo: Editora Universitária, 2009.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidades*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros curriculares nacionais: arte / Secretaria de Educação Fundamental*. – Brasília: MEC / SEF, 1998. 116 p130p.
- BELENI, Grando. KHELLEN, Soares. Esporte Lazer e Povos Indígenas. Belo Horizonte. Editora UFMG. 2023.
- BOARETTO, J. D.; PIMENTEL, G. G. de A. OS KAINGANG DO IVAÍ, SUAS DANÇAS E A EDUCAÇÃO INTERCULTURAL. **Movimento**, [S. l.], v. 21, n. 3, p. 633–644, 2015. DOI: 10.22456/1982-8918.51366. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/Movimento/article/view/51366>. Acesso em: 11 abr. 2024.
- CAVALCANTE, A.S.L. *Dança dos tariano no contexto escolar: das práticas educativas à visibilidade da cultura indígena*. Universidade do Estado do Amazonas (TCC), Manaus, 2018.
- CHAUÍ, M. Uma Ideologia Perversa. Folha de São Paulo, São Paulo, Caderno Mais!, p. 3, 1999, 14 de março.
- COSTA, C. da S. T.; GONÇALVES, G. C. da S.; MEEREIS, E. C. W. Avaliação do equilíbrio postural em idosos utilizando plataforma de força: uma revisão sistemática. *Revista Kairós-Gerontologia*, v. 21, n. 1, p. 461–478, 2018. DOI: 10.23925/2176-901X.2018v21i1p461-478. Disponível em:

<https://revistas.pucsp.br/index.php/kairos/article/view/40572>.

Acesso

em: 31 out. 2024.

DA SILVA, Alvatir Carolino. “Festa dá trabalho!”: As múltiplas dimensões do trabalho na organização e produção de grupos folclóricos da cidade de Manaus. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia. Manaus: UFAM, 2009.

DINIZ, I. C. V. Nos passos da semiótica: um diálogo entre a dança e a escola de Paris. Curitiba: Appris, 2018.

FERRAZ, Ana Lúcia. Os cantos-dança guarani, sua territorialidade cósmica e a etnografia como antropologia modal. **Proa: Revista de Antropologia e Arte**, Campinas, SP, v. 13, p. e023007, 2023. DOI: 10.20396/proa.v13i00.16691. Disponível

em:

<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/proa/article/view/16691>. Acesso

em: 11 abr. 2024

FONTOURA, Ivo Fernandes. Formas de transmissão de conhecimentos entre os Tariano da região do Rio Uaupés – AM. 2006. 126 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Universidade Federal de Pernambuco. Recife, Pernambuco, 2006. Disponível

em:

https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/933/1/arquivo4681_.pdf . Acesso

em 04.07.2024.

FILHO, Ismael Maciel de Menezes. **SEMIÓTICA PEIRCEANA: Análise semiótica de uma cena do espetáculo Kedacery da UATÊ companhia de dança**. 2021. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Dança) – Escola Superior de Artes e Turismo, Manaus, 2021.

FILHO, Ismael Maciel de Menezes Filho. ANÁLISE SEMIÓTICA PEIRCEANA DA 5ª CENA DO ESPETÁCULO DE DANÇA INDÍGENA “KEDACERY” DA UATÊ COMPANHIA DE DANÇA. Revista FT, Rio de Janeiro, volume 29, ed. 142, 27 janeiro 2025.

GARCIA, Ângela. HASS, Aline Nogueira. *Ritmo e dança*. Canoas: Ulbra, 2003.

GREINER, C. *Corpo, Dança e Pensamento: Ensaios de Antropologia da Performance*. São Paulo: Annablume, 2010.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. São Paulo: LTC, 2003.

GOLDENBERG, M. A arte de pesquisar. Rio de Janeiro: Record, p. 37. 1997.

- GOUVEIA, J. H. Perspectiva etnoentomológica tariana. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal do Amazonas, 2022.
- HOWLETT, M.; MUKHERJEE, I. (Ed.). *Routledge handbook of policy design*. Routledge, 2018.
- INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. **Tariana**. (Publicado originalmente em jul. 2016). Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Tariana>. Acesso em 04.07.2024.
- JAPIASSU, H. *Interdisciplinaridade e Patologia do Saber*. Rio de Janeiro, Imago, 1976.
- KATZ, Helena Tania. *UM, DOIS, TRÊS, a dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: Edição da Autora, 1994.
- LAMB, HAIR, MCDANIEL, Marketing, sexta edição, 2002, Editora Thompson, Mexico.
- LABAN, Rudolf. *Laban for all: An introduction to the work of Rudolf Laban*. Macmillan, 1980.
- LE BRETON, David. A sociologia do corpo / David Le Breton; 2. ed. tradução de Sônia M.S. Fuhrmann. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.
- LIMA, M. P. *Os Tariano e suas terras: um estudo sobre as comunidades indígenas no Rio Uaupés*. Manaus: Editora UFAM, 2005.
- LIMÓN, José. *José Limón: An unfinished autobiography*. Limón Foundation, 1999.
- LINKE, P.P.; ZANIRATO, S.H. Cultura e memória: elementos de construção simbólica das manifestações festivas. *Revista Cesumar Ciências Humanas e Sociais Aplicadas*, v.16, n.2, p. 331-354, 2011. Disponível em: < <https://periodicos.unicesumar.edu.br/index.php/revcesumar/article/view/1429>. Acesso em: 11.04.2024.
- LOBO-FERNANDES, Luís. Soft power: o jogo de atracção cultural e as vantagens da cooperação. *Revista Relações Internacionais*: 06, junho, 2005. Disponível em: < http://www.ipri.pt/images/publicacoes/revista_ri/pdf/r6/RI6_rec01_LFernandes.pdf > Acesso em: 11.04.2024.
- MASO, I. Phenomenology and ethnography. In: ATKINSON, P. et al. (Ed.). *The sage handbook of ethnography*. California: Sage Publications, 2001. p. 136-144.
- MATAREZIO FILHO, E. T. (2020). Do ponto de vista das moças: a circulação de afetos na Festa da Moça Nova dos Ticuna. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 15(1). Disponível em: <

<https://www.scielo.br/j/bgoeldi/a/SFjBfTNcDFgMxB3BVRHGGrk/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 11.04.2024.

- MEIRELES, Tânia Mara Silva. O homem primitivo e a dança como estratégia de sobrevivência. Título do livro ou artigo. [Local de publicação]: [Editora ou Instituição], 2010. p. 23.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Editora Martins Fontes, 1996.
- MINAYO, M. C. S. *O desafio do conhecimento*. 10.ed. São Paulo: HUCITEC, 2007.
- MORIN, Edgar. O método 5: A humanidade da humanidade, a identidade humana. 5ª ed. Editora Sulina, 2012.
- MOTTA, L. G. *Análise crítica da narrativa*. 1. ed. Brasília: Editora da UnB, 2013.
- NÖTH, W. *Panorama da semiótica: de Platão a Peirce*. 4.ed. São Paulo: Annablume, 2005.
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso de (1998). *O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever*. Brasília: Paralela 15; São Paulo: Unesp. P. 17-35.
- PACHECO-VEGA, R. Ethnography as a method for comparative public policy analysis: premises, promises and perils. In: PETERS, G.; FONTAINE, G. (Ed.). *Handbook of methods for comparative policy analysis*. Mexico: Edward Elgar Publishing Ltd, 2020. p. 312-332.
- PASSOS, Y. C. S. *Dança e Semiótica: Conexões Entre Corpo e Signo*. São Paulo: PUC-SP, 2015.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica: seleção de textos*. Tradução de Sérgio L. Rodrigues. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- PEIRCE, C. S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PEIRCE, C. S. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. 8 vols. Edited by Charles Hartshorne, Paul Weiss, and Arthur W. Burks. Cambridge: Harvard University Press, 1931-1958.
- PEIRCE, C. S. *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*. Edited by Nathan Houser and Christian Kloesel. Indiana University Press, 1998.
- PEIRCE, C. S. *O Raciocínio e a Lógica das Coisas*. Trad. J. Guimarães. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

- PEREIRA, Jacqueline da Silva Nunes. *A cultura popular brasileira: dança folclórica, o processo de ensino aprendizagem por meio da tecnologia multimídia*. PUCPR, 2009.
- PERUZZOLO, Dani Laura. Uma hipótese de funcionamento psicomotor para a clínica de intervenção precoce / Dani Laura Peruzzolo. 2016
- PRESTON-DUNLOP, V.; SANCHEZ-COLBERG, A. Dance and the performative: a choreological perspective: Laban and beyond. London: Dance Books, 2010.
- RENGEL, Lenira Peral; SCHAFFNER, Carmen Paternostro; OLIVEIRA, Eduardo. *Dança, Corpo e Contemporaneidade*. Salvador: UFBA, Escola de Dança, 2016 40 p. il. Disponível em: https://educapes.capes.gov.br/bitstream/capes/174965/4/eBook_Danca_Corpo_e_Contemporaneidade-Licenciatura_em_Danca_UFBA.pdf. Acesso em: 10.04.2024.
- REZER, NASCIMENTO, J. V.; FENSTERSEIFER, P. E. Um diálogo com diferentes "formas-de-ser" da Educação Física contemporânea - duas teses (não) conclusivas... Pensar a Prática, Goiânia, v. 14, n. 2, p. 01-14, maio/ago. 2011.
- RIBEIRO, M.P.S.N. *SATERÉ-MAWÉ: história, organização social e cultural da Terra Indígena Beija-flor*. Comunicação apresentada no XXV Colóquio Nacional AFIRSE, Lisboa de 01 à 04/02/2018.
- SANTAELLA, L. *A Teoria Geral dos Signos*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- SANTAELLA, L. *O que é semiótica?* São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- SANTAELLA, L. *Peirce & Semiosis: A Introduction to Peircean Semiotics*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- SANTAELLA, L.; WINFRIED, N. *Imagem, cognição, semiótica, mídia*. 2.ed. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- STRAZZACAPPA, M. *A dança moderna*. Pro-Posições, v. 18, n. 1 (52) - jan./abr. 2007.
- SETENTA, J. S. Comunicação performativa do corpo: o fazer dizer da contemporaneidade. Tese de doutorado. Programa de estudos pós-graduados em comunicação e semiótica. São Paulo: PUC, 2006.
- SOARES, A. TEIXEIRA, N. *O corpo – olhares diversos*. EDUA, Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2006.
- SOARES, N. M. M; ALMEIDA, S.V (orgs). *Percursos semióticos e discursivos em gêneros textuais contemporâneos*. Rio de Janeiro: Letra Capital 2020.

- SOUZA, D. R. *Organização social e política dos povos indígenas no Rio Uaupés: uma análise das comunidades Tariano*. Manaus: Editora do Estado, 2013.
- SILVA, M. O. da. *Danças Indígenas e Afrobrasileiras*. Salvador: UFBA, Escola de Dança; Superintendência de Educação a Distância, 2018. 74 p: il. Disponível em: https://educapes.capes.gov.br/bitstream/capes/430190/2/eBook_Dan%C3%A7as_Ind%C3%ADgenas_e_Afrobrasileiras_UFBA.pdf. Acesso em: 11.04.2024.
- SILVEIRA, L.F.B. *Curso de Semiótica Geral*. São Paulo: Quartier Latin, 2007.
- TAVARES, C. G. Da teoria à prática: a dança como uma ferramenta semiótica de tradução. *Revista Poliésis*, n.25, p.143-154, julho de 2015. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/22897>>. Acesso em 14/09/2020.
- VIEIRA, Vislandes Bonfim. A importância do canto dentro do ritual Awê. TCC (Licenciatura em Línguas, Artes e Literatura/LAL). Faculdade de Educação. Universidade Federal de Minas Gerais. 37 f. 2016.

APÊNDICES

Apêndice 1

Termo de consentimento livre e esclarecido

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Convidamos o (a) Sr. (a) para participar da pesquisa “Semiótica peirceana nos gestos e movimentos através de um espetáculo de dança contemporânea com características indígenas” da *Uatê Companhia de Dança*”, que se configura como uma pesquisa para dissertação de mestrado. Esta pesquisa faz parte do curso de mestrado do Programa de Pós-graduação Sociedade e Cultura na Amazônia - PPGSCA, sob a responsabilidade do discente/pesquisador Ismael Maciel de Menezes Filho, orientado pelo Professor Dr. Caiu Augusto Teixeira Souto e coorientado pela Professora Dra. Amanda da Silva Pinto.

Este trabalho teve como objetivo geral, investigar como a semiótica Peirceana pode ser utilizada para a análise dos gestos e movimentos presente no espetáculo de dança contemporânea *Karibaya*, da Companhia de Dança UATÊ, que incorpora elementos da cultura indígena.

Sua participação é voluntária e se dará por meio do seu depoimento, baseado na análise de interpretação do espetáculo “Karibaya”. Os dados coletados serão transcritos e posteriormente analisados para produção textual final da dissertação. Utilizaremos os registros de áudio e vídeo cedidos por vossa senhoria para ilustrar a vossa participação na pesquisa.

Se você aceitar participar, contribuirá para a melhoria do campo científico sociocultural, especificamente no campo da análise semiótica dos gestos e movimentos.

Se depois de consentir em sua participação, o (a) Sr. (a) desistir de continuar participando, tem o direito e a liberdade de retirar seu consentimento em qualquer fase da pesquisa, seja antes ou depois da coleta dos dados, independente do motivo e sem nenhum prejuízo a sua pessoa. O (a) Sr. (a) não terá nenhuma despesa e não receberá nenhuma remuneração. Os resultados da pesquisa serão analisados e publicados, mas sua identidade não será divulgada, sendo guardada em sigilo absoluto, exceto com o seu consentimento. Para qualquer outra informação, o (a) Sr. (a) poderá entrar em contato com o pesquisador pelo telefone (21) 97284-8169.

Para quaisquer informações, fica disponibilizado o endereço do CEP do Programa de Pós-graduação Sociedade e Cultura na Amazônia – PPGSCA, situado à Av. General Rodrigo Octávio Jordão Ramos, Nº 1200, no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas e Sociais - IFCHS, Setor Norte, Coroado I – CEP 69067-005, Fone (92) 3305-4581, Manaus-AM.

CONSENTIMENTO

Eu, _____, idade, _____, gênero ☐ Masculino ☐ Feminino, etnicidade ☐ Branco ☐ Pardo ☐ Preto ☐ Indígena. Li, tomei conhecimento, entendi os aspectos da pesquisa e, voluntariamente, concordo em participar do estudo, fui informado sobre o que o pesquisador quer fazer e porque precisa da minha colaboração, e entendi a explicação. Por isso, eu concordo em participar da pesquisa, sabendo que não serei remunerado e que posso sair quando quiser.

Este documento é emitido em duas vias que serão ambas assinadas por mim e pelo pesquisador, ficando uma via com cada um de nós.

Assinatura do participante

Data: 28 de agosto de 2024

Assinatura do Pesquisador Responsável

Apêndice 2

Entrevista semiestruturada

- 13** Nos primeiros 30 segundos do espetáculo, você já sabia do que se tratava?
- 14** Que elementos fez com que você começasse a perceber do que se tratava o espetáculo?
- 15** Diga, o que você entendeu sobre o espetáculo?
- 16** Na sua concepção, o espetáculo tratava sobre o que?
- 17** O espetáculo contava uma história, você consegue narrar essa história?
- 18** Através dos gestos e movimentos dos bailarinos, você conseguiu identificar algo sobre o espetáculo?
- 19** O que você conseguiu perceber sobre a música que estava tocando durante a apresentação do espetáculo? (como era essa música?)
- 20** Sobre as roupas (figurinos) dos bailarinos, como estavam vestidos (formas e cores)?
- 21** Diga-me o que mais lhe chamou atenção no espetáculo?
- 22** Depois de todas essas interpretações, você sabe me dizer do que se tratava o espetáculo?
- 23** Você poderia narrar em detalhes tudo o que viu no espetáculo do início ao fim?
- 24** Você conseguiu identificar cores e formas na apresentação, se sim, descreva.

ANEXOS

Anexo 1

Fotos registradas pelo mestrando Ismael Maciel



Figura 7. Espetáculo Karibaya - Uatê cia de dança III



Figura 8. Espetáculo Karibaya - Uatê cia de dança IV



Figura 9. Espetáculo Karibaya - Uatê cia de dança V



Figura 10. Espetáculo Karibaya - Uatê cia de dança VI



Figura 11. Espetáculo Karibaya - Uatê cia de dança VII



Figura 12. Espetáculo Karibaya - Uatê cia de dança VIII



Figura 13. Espetáculo Karibaya - Uatê cia de dança IX



Figura

14.

Espetáculo Karibaya - Uatê cia de dança X



Figura 15. Espetáculo Karibaya - Uatê cia de dança XI



Figura 16 Espetáculo Karibaya - Uatê cia de dança XII



Figura 17. Espetáculo Karibaya - Uatê cia de dança XIII



Figura 18. Espetáculo Karibaya - Uatê cia de dança XIV



Figura 19. Espetáculo Karibaya - Uatê cia de dança XV



Figura 20. Espetáculo Karibaya - Uatê cia de dança XVI



Figura 21. Espetáculo Karibaya - Uatê cia de dança XVII



Figura 22. Espetáculo Karibaya - Uatê cia de dança XVIII



Figura 23. Espetáculo Karibaya - Uatê cia de dança XIX



Figura 24. Espetáculo Karibaya - Uatê cia de dança XX



Figura 25. Espetáculo Karibaya - Uatê cia de dança XXI



Figura 26. Espetáculo Karibaya - Uatê cia de dança XXII



Figura 27. Uatê cia de dança e mestrando Ismael Maciel XXIII



Figura 28. Espetáculo Karibaya - Uatê cia de dança XXIV



Figura 29. Crianças da comunidade São José no Município de Manacapuru fazendo grafismo indígena I



Figura 30. Crianças da comunidade São José no Município de Manacapuru fazendo grafismo indígena II



Figura 31. Crianças da comunidade São José no Município de Manacapuru fazendo grafismo indígena III



Figura 32. Bailarina da cia Uatê fazendo grafismo indígena I



Figura 33. Bailarina da cia Uatê fazendo grafismo indígena por uma indígena II

Anexo 2

Fotos da comunidade São José, localizada no ramal do lago do calado no município de Manacapuru (registrada pelo presidente da comunidade – Raimundo Picanço)



Figura 34. Comunidade de São José - Município de Manacapuru II



Figura 35. Comunidade de São José - Município de Manacapuru III



Figura 36. Comunidade de São José - Município de Manacapuru IV



Figura 37. Comunidade de São José - Município de Manacapuru V



Figura 38. Comunidade de São José - Município de Manacapuru VI



Figura 39. Comunidade de São José - Município de Manacapuru VII



Figura 40. Comunidade de São José - Município de Manacapuru VIII



Figura 41. Comunidade de São José - Município de Manacapuru IX



Figura 42. Comunidade de São José - Município de Manacapuru X