



Estácio

**UNIVERSIDADE ESTÁCIO DE SÁ
DANÇA E CONSCIÊNCIA CORPORAL**

VANESSA FIGUEIRA FROESE

**ESTILO TRIBAL DE DANÇA DO VENTRE E CONSCIÊNCIA
CORPORAL**

CAMINHO E POSSIBILIDADE

Trabalho de Conclusão de Curso submetido à Faculdade de Educação da Universidade Estácio de Sá como requisito do Curso de Pós-graduação *lato sensu* Dança e Consciência Corporal.

Orientadores: Professor Dr. Alexandre Evangelista

RIO DE JANEIRO, 2021

RESUMO

O presente artigo tem por objetivo investigar de que forma o Estilo Tribal de Dança do Ventre se apresenta como possibilidade de atividade para aprimoramento da consciência corporal para mulheres adultas na sociedade contemporânea. O estudo primeiro apresenta aspectos e conceitos importantes referente às ideias de corpo, corporeidade, consciência corporal, consciência do corpo e sua relação com a dança de forma geral, de acordo com estudiosos e pesquisadores desses temas. Em um segundo momento o artigo apresenta de que forma o Estilo Tribal de Dança do Ventre se desenvolveu, suas principais características e quais impactos podem causar na vida de mulheres praticantes dessa forma de arte. A investigação é realizada através de revisão bibliográfica e, ao final, sugere-se que o Estilo Tribal de Dança do Ventre pode se apresentar como um caminho possível para potencializar a consciência corporal das dançarinas que o praticam, porém deve-se também considerar que a didática em sala de aula é um fator importante nesse processo.

Palavras-chave: corpo – consciência corporal – dança do ventre – estilo tribal

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	3
2. REVISÃO DA LITERATURA	5
2.1 CORPO E CONSCIÊNCIA CORPORAL	5
2.1.1 CORPO EM CONFLITO	5
2.1.2 SER CORPO, CORPOREIDADE E CONSCIÊNCIA CORPORAL	8
2.1.2 CONSCIÊNCIA DO CORPO NA DANÇA	12
2.2 ESTILO TRIBAL DE DANÇA DO VENTRE	16
2.2.1 DESENVOLVIMENTO DO ESTILO TRIBAL DE DANÇA DO VENTRE	16
2.2.2 TRIBAL FUSION OU FUSÃO TRIBAL – UM GÊNERO EM DESENVOLVIMENTO	28
2.2.3. EXPLORANDO A TÉCNICA NO ESTILO TRIBAL	29
3. CONCLUSÃO	32
4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	33

1. INTRODUÇÃO

O Estilo Tribal de Dança do Ventre¹ é um estilo de dança relativamente recente que surgiu nos Estados Unidos da América a partir da década de 1960 e se popularizou ao longo dos anos em diversos países, ganhando adeptas inclusive no Brasil e em países da América Latina.

O objetivo deste artigo é investigar de que forma o Estilo Tribal de Dança do Ventre se apresenta como possibilidade de atividade para aprimoramento da consciência corporal para mulheres adultas na sociedade contemporânea.

A ideia de investigar esse tema surgiu a partir do interesse pessoal da autora deste artigo que pratica essa forma de arte há quase uma década e percebe uma série de benefícios e transformações relatados pelas dançarinas dessa dança, especialmente no que se refere ao autoconhecimento do próprio corpo a partir da sua prática.

Entende-se que a dança é uma forma de arte capaz de trazer transformações importantes para seus praticantes, uma vez que estimula um maior contato do indivíduo consigo mesmo, com o outro e com o mundo que o cerca. Nesse sentido, o Estilo Tribal de Dança do Ventre se comunica com as demandas e a realidade de mulheres adultas na sociedade contemporânea, uma vez que é considerado como uma forma de contracultura dentro da dança do ventre, criado por artistas mulheres e que surgiu no contexto do movimento feminista de segunda onda nos Estados Unidos.

Além disso, se apresenta como uma estilização da dança do ventre cujo número de praticantes vem crescendo consideravelmente ao longo dos últimos anos, pois proporciona o sentimento de comunidade, especialmente entre mulheres, ao mesmo tempo que busca a valorização e empoderamento de suas praticantes, e as desafia a expandir os limites corporais impostos a elas socialmente.

Para apoiar a investigação deste tema buscou-se primeiro apresentar conceitos referentes ao entendimento do corpo na sociedade, à corporeidade, à consciência do corpo ou consciência corporal e de que forma a dança pode auxiliar

¹ A utilização do termo Tribal vem sendo questionada pela comunidade internacional deste estilo de dança em relação a ser ou não apropriada para uso, em função de historicamente ter ganho uma conotação negativa para se referir as comunidades étnicas. No entanto, não há um consenso sobre um termo substituto adequado, especialmente no Brasil, além de ainda ser o único termo capaz de identificar e diferenciar as características desse estilo de dança em relação a outros estilos de dança. Em função disso, a autora deste artigo optou por mantê-lo e seguir citando-o de acordo com as referências bibliográficas encontradas.

nessa busca. Nesta etapa pesquisadores como Vianna, Gil, Muller, Merleau-Ponty e Imbassaí foram consultados para facilitar o entendimento desses conceitos e como se dá esse processo de consciência corporal ou consciência do corpo na dança.

A seguir, foi apresentado de que forma o Estilo Tribal de Dança do Ventre se desenvolveu, suas principais características, as principais dançarinas que influenciaram o seu desenvolvimento, seus diferentes gêneros e formatos e de que forma entende-se que ele pode impactar a vida de suas praticantes. Para isso foram consultadas autoras como Assunção, Nericcio-Bohlman, Khastagir, Djoumahna, Sellers-Young e Burnam.

Essa pesquisa foi realizada através de revisão bibliográfica com fontes teóricas impressas e eletrônicas disponíveis em documentos na internet de livros, artigos científicos, dissertações e monografias.

2. REVISÃO DA LITERATURA

2.1 CORPO E CONSCIÊNCIA CORPORAL

2.1.1 CORPO EM CONFLITO

O ser humano é um ser corporal. O corpo é condição essencial para a humanidade e, embora essa afirmação seja óbvia, é possível observar ao longo da história e sob influência dos ideais de determinados pensadores que o corpo foi renegado na construção de um homem abstrato, feito de ideias, sentimentos e valores.

Segundo Olivier (1995), o corpo foi elemento de conflito e contradição, e teve seu valor rebaixado a simples objeto ou receptáculo da alma em diversos momentos da história do ocidente, seja na antiguidade clássica, durante o período medieval ou mesmo no Renascimento.

Embora não seja possível traçar um panorama histórico em relação à importância que o corpo teve para a sociedade ocidental neste artigo, será utilizado como ponto de partida para essa investigação os ideais que surgiram com o importante filósofo René Descartes no Século XVII. Ideais que ainda se fazem presentes na sociedade contemporânea e na relação do indivíduo com seus corpos, ainda que já contestados e discutidos.

Com Descartes, a razão enquanto base segura do pensamento se apresenta como fundamental e inquestionável instrumento de conhecimento e organização do mundo. O método cartesiano abre lugar para uma nova concepção da realidade, calcada na dúvida universalizada e na crença na razão. Abre-se um espaço de liberdade ao pensamento humano dentro de uma época até então marcada pelo dogmatismo religioso, pois os ideais de Descartes surgiram no contexto após o período medieval e como resposta ao momento atual que vivia. (CARMO, 2015).

Descartes afirma a analogia entre o homem e a máquina. Tal ideia do corpo enquanto um conjunto mecânico resulta dos inumeráveis estudos físicos, químicos e de micro-organismos que vão transformar a medicina empírica em medicina científica. Ele estabelecerá o novo elemento antagônico ao corpo - não mais a alma imortal do cristianismo, mas a razão. (THORAVALL, 1978 apud OLIVIER, 1995).

O filósofo, através do seu método, lançou as bases para a ciência moderna. Com a máxima “penso, logo existo”, Descartes coloca o pensamento como fundamento da existência do eu. Na esteira desse pensamento, o discurso científico

contemporâneo considera o corpo como uma matéria indiferente, simples suporte da pessoa. (REIS, 2011).

O método cartesiano, baseado na razão, influenciou todo o desenvolvimento científico posterior e estabeleceu as relações entre mente e corpo, e entre teoria e prática. Dele vem a noção de que o cérebro é o órgão mais importante do corpo humano e que a inteligência se encontra neste. A valorização do trabalho mental sobre o trabalho braçal e as distinções sociais entre o cientista/filósofo e o operário foram ressaltadas e reforçadas. (OLIVIER, 1995).

Posteriormente a Descartes, outro fator que impactou na relação do ser humano com seu corpo foi a industrialização. É a partir desse momento e da preferência por um corpo controlado e produtivo que a ideia de um corpo útil começa a predominar. A Revolução Industrial trouxe em cena o corpo utilitário, que produz alienadamente, massacrado por jornadas extenuantes de trabalho. O taylorismo, por sua vez, buscou a economia e a precisão dos gestos, tornando o corpo do operário um simulacro da máquina. (NOGUEIRA, 1990 apud OLIVIER, 1995).

Evidencia-se nesse momento, especialmente, a necessidade de dominação e padronização, resultando em um corpo disciplinado, produtivo e útil, fato também presente na sociedade contemporânea.

Nogueira (1990 apud OLIVIER, 1995) aponta que no século XIX a ginástica, identificada às práticas militares, penetra na escola e dociliza os corpos através de movimentos padronizados, repetitivos e econômicos. Esse fato mostra a necessidade de dotar os indivíduos de atitudes compatíveis com as normas das instituições, disciplinando gerações de crianças provenientes dos meios populares por meio de práticas racionalizadas com o objetivo de alcançar uma certa padronização de comportamentos buscados.

Na idade escolar, este corpo seria corrigido em suas posturas e na esfera pública não toleraria as manifestações de afeto. As lágrimas seriam privilégio apenas das mulheres, um ser frágil por natureza. Além disso, a escola viria reproduzir a divisão social do trabalho, ao dividir a teoria e a prática, valorizando o trabalho intelectual em detrimento do trabalho manual e das atividades físicas. (OLIVIER, 1995).

Freire (1991 apud OLIVIER, 1995) aponta que corpos disciplinados, obedientes a regras e horários, imóveis em suas cadeiras aprenderão exatamente a disciplina, a calar-se, a não ser notado e não se expor. Essa é a lógica do sistema

escolar, crianças que não podem raciocinar se movendo, não devem refletir jogando e tampouco pensar fantasiando. Para que se tornem inteligentes e produtivas precisam estar confinadas e disciplinadas.

E complementa citando ainda que o corpo analisado e generalizado cartesiano, permitiu que fossem criadas as condições para o surgimento desse corpo manipulado. Olivier (1995) cita a análise de Foucault dos séculos XVII e XVIII e da descoberta do corpo como objeto e alvo de poder. Um corpo que se manipula, se modela, se treina, que obedece, responde, se torna hábil e dócil.

Este controle vai ser exercido, portanto, através da disciplina, sendo as grandes instituições disciplinares a escola, o hospital e o exército. Nesse momento nasce uma arte do corpo humano que visa não unicamente o aumento de suas habilidades, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto mais é útil. (FOUCAULT, 1987).

O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. Uma “anatomia política”, que é também igualmente uma “mecânica do poder”, está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis”. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). (FOUCAULT, p.127, 1987)

Importante citar que o capitalismo ainda hoje reforça e se apropria dessa ideia de corpo produtivo e disciplinado, pois segundo Aragão e Fortes “um corpo útil para o capital é um corpo capaz de responder com o máximo de eficiência possível à pressa, à perfeição e à eficiência”. (2018, p. 140).

Freud (1976 apud OLIVIER,1995) diz que no século XX, os modelos corporais prosseguiram enquanto depositários de signos de distinção social. Assim como nas sociedades anteriores ao capitalismo, o corpo permaneceu palco expressivo das ideologias que determinaram em grande parte o comportamento social.

A sociedade capitalista, na produção e reprodução das relações de trabalho, marcou o corpo com seus signos de dominação. Os modelos corporais, construídos nas escolas, difundidos pela mídia, sempre foram um meio sutil de alienação. No capitalismo, o corpo produz alienadamente e consome alienadamente. A medicina, por sua vez, dividiu e fragmentou o corpo. O homem ocidental moderno, marcado pelas ideologias, é como o corpo dos anatomistas, esfacelado e desintegrado, com

diferentes regiões que se articulam e cada uma delas sob o domínio de uma dada especialidade do conhecimento. No entanto, o ser humano é seu corpo e, quando age no mundo, age como uma unidade (OLIVIER, 1995).

Esses aspectos levantados até este momento, embora bastante discutidos por estudiosos, filósofos e pesquisadores na atualidade, ainda são facilmente identificados na sociedade contemporânea, uma vez que estão enraizados no comportamento social. A esse respeito BÉjart (1973) aponta as contradições de seu tempo dizendo que o homem moderno nega o corpo ao passo que a medicina tampouco quer saber da alma e do espírito. A consequência disso é um universo de atrofiados, paralisados durante todo o dia no escritório, no automóvel e em casa. Onde durante a semana fazem funcionar uma parcela mínima do córtex cervical, aproveitando os feriados para atividades pseudodesportivas incoerentes e sem qualquer relação com a existência profunda do ser humano. E diz ainda: “aqui o espírito, lá o corpo, mais adiante o sexo, do outro lado o coração – vivisseção incessante cujo tormento é profundamente sentido por todo ser humano nos dias de hoje”. (BÉJART, 1973, p.9).

Castellani (1988 apud SOUZA, 1992) reforça a presença do corpo disciplinado ao afirmar que ainda nos primeiros anos deste século é possível observar nitidamente a influência militar e médica na prática da atividade física que separa corpo e mente, dando ao primeiro um tratamento mecanicista, ainda encontrado nos dias de hoje em muitas aulas de Educação Física em Escolas, Clubes e Academias.

Os aspectos sensitivos e emocionais, dessa forma, são deixados de lado, a individualidade de cada ser humano e a busca por sua autenticidade acabam sendo desvalorizadas em uma sociedade que prioriza a padronização de movimentos, pensamentos e ações. (CACHOEIRA; FIAMONCINI, 2018).

2.1.2 SER CORPO, CORPOREIDADE E CONSCIÊNCIA CORPORAL

Eis que surge então uma nova visão do corpo no ocidente proposta pela Fenomenologia, corrente filosófica baseada na refutação e denúncia da divisão dicotômica e reducionista que via no homem um ser composto de duas partes: o corpo e a mente. (SOUZA, 1992).

A Fenomenologia ultrapassa a visão dualista e propõe uma mudança de perspectiva ao tirar do corpo a ideia de coisa e atribuir a ideia de sentido. Neste momento então, o sentido da corporeidade situa-se numa tríplice referência: ao

próprio sujeito, aos outros e ao mundo. O corpo é a forma de expressão do ser humano que realiza sua existência ao se relacionar com as coisas, a natureza e as outras pessoas. Além disso, a existência realiza-se no corpo, é através dele que o ser humano se instala no mundo, não apenas ocupando o espaço, mas sendo o próprio espaço. (VON ZUBEM, 1990, apud SOUZA, 1992).

Nesse sentido, cabe destacar o importante trabalho de Merleau-Ponty em sua obra *Fenomenologia da Percepção* que aborda o corpo fenomenal, contrapondo-se ao pensamento científico clássico que vê o corpo como objeto. Nesta obra o corpo aparece como o modo próprio do ser humano ser no mundo, levando a repensar a subjetividade em sua corporeidade, através de argumentos que sustentam a ideia de que não se tem um corpo, o corpo não é a morada do sujeito, não é algo de que se possa despir ou desvencilhar, o indivíduo é o seu próprio corpo. (MERLEAU-PONTY, 1999). “Tenho consciência do mundo por meio de meu corpo” (Merleau-Ponty, 1999, p.122).

Se no pensamento clássico a consciência era um fenômeno mental, uma operação do espírito, em Merleau-Ponty a consciência só emerge como ato reflexivo a partir do que é percebido pelo corpo. (REIS, 2011).

Merleau-Ponty (1999 apud REIS, 2011) reconhece o corpo como um saber sensível que antecede o conhecimento reflexivo e, ao mesmo tempo, o possibilita. Isso não permite concluir que o homem seja somente corpo ou que o pensamento esteja excluído dos processos por meio dos quais a subjetividade se (re)constitui. O filósofo reitera diversas vezes que na percepção onde estão imbricados aquele que percebe e o percebido, opera uma forma de consciência pré-reflexiva que não está dentro, habitando um corpo, mas que é corpo. “A consciência do corpo invade o corpo, a alma se espalha em todas as suas partes”. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 114).

É ainda por meio do movimento que o corpo se situa no mundo, se posiciona em relação às coisas, permite que as conheça por diferentes ângulos e revela a visão que se dá por perspectivas. Evidencia-se também o deslocamento da consciência da interioridade para a corporeidade. A corporeidade é usada como sinônimo de corpovivido e remete ao corpo em movimento, tal como é vivido no movimento existencial. (REIS, 2011). Para Merleau-Ponty “um movimento é aprendido quando o corpo o compreendeu, ou seja, quando o incorporou ao seu mundo, e mover seu corpo é visar, através dele, as coisas”. (1999, p. 193).

Outro aspecto que cabe destacar no trabalho de Merleau-Ponty é a capacidade expressiva do corpo, pois “a cada momento o corpo exprime as modalidades da existência”. (Merleau-Ponty, 1999, p.222).

O corpo fala, mas não fala sozinho, fala com alguém e com o outro. A sua essência é dialógica e sua capacidade expressiva transcende os mecanismos de sua fisiologia, revelando sua importante natureza social. Da mesma maneira, se o sentido de um gesto está no próprio corpo que o executa, é nesse aspecto que ele é comparável à arte. (REIS, 2011).

Andriolo (2005 apud REIS, 2011) reforça ainda que toda a arte é corporal porque o ser humano e, portanto o artista, se encontra corporalmente situado no mundo. É oferecendo seu corpo ao mundo que o artista transforma esse mundo em arte.

“Um romance, um poema, um quadro, uma peça musical são indivíduos, quer dizer, seres em que não se pode distinguir a expressão do expresso, cujo sentido só é acessível por um contato direto, e que irradiam sua significação sem abandonar seu lugar temporal e espacial. É nesse sentido que nosso corpo é comparável à obra de arte. Ele é um nó de significações vivas e não a lei de um certo número de termos co-variantes”. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 209 e 210).

Dessa forma, tem-se que a corporeidade é o atributo de ser corpo, assim como a beleza de ser belo e a realidade, o atributo de ser real. (SOUZA, 1992). Para Olivier (1995) a corporeidade como permanência que se constrói nas relações sócio históricas e, por isso, traz em si a marca da individualidade, não termina nos limites impostos pela anatomia e fisiologia, mas estende-se através da cultura, das roupas, dos instrumentos e demais artefatos criados pelo homem. O corpo confere-lhes significado e sua utilização passa por um processo de aprendizagem e construção de hábitos.

É a partir do entendimento do conceito de corporeidade e dos ideais de Merleau-Ponty em sua obra Fenomenologia da Percepção que se pode explorar melhor a ideia de consciência corporal ou de consciência do corpo.

Importante neste momento citar que o termo consciência, transita em várias áreas do conhecimento humano e compreende, necessariamente, significações diferentes. Pode-se levar em consideração que estar consciente é deter conhecimento

sobre algo e ser também responsável por esse conhecimento. Da mesma forma, o conhecimento - inclusive o de si mesmo - passa pelo corpo, pois é ele que está envolvido no processo de compreender, de recordar e de se individuar. “O corpo traz as marcas de sua história; sonhamos com corpos, projetamos em corpos, os arquétipos manifestam-se como corpos”. (Olivier, 1995, p.71).

Merleau-Ponty (1985 apud SOUZA, 1992) afirma ainda que a consciência é percepção e a percepção é consciência. Portanto, o homem quando consciente é aquele que cresce através da percepção gradual de si mesmo e de si em relação aos outros e ao mundo.

Para Miller e Neves (2013) a expressão consciência corporal enfatiza a compreensão de que na arte se vivencia e reconhece o corpo que está incluído nos processos da memória, onde os movimentos acionam e são acionados pelos sentidos e a consciência está presente no movimento corporal. Ao mesmo tempo, a atenção e a observação presentes no movimento, reforçam a intenção de ampliar a percepção dos mecanismos corporais envolvidos neste movimento.

Filho (1988 apud SOUZA, 1992) apresenta a consciência corporal do ser humano como a compreensão a respeito dos signos tatuados em seu corpo, pelos aspectos socioculturais de determinados movimentos históricos. Dessa forma, o homem consciente sabe que o seu corpo expressa o discurso e a realidade de sua época, e compreender seu significado e seus aspectos determinantes são condições para que ele possa participar ativamente da construção de seu tempo.

Souza (1992) cita ainda que para ela, levando em consideração a unidade corpo-mente, a consciência corporal é o reconhecimento do próprio corpo e daquilo que se passa nele de forma intencional e crítica. Ter consciência corporal é “reconhecer em determinada postura, como os ombros voltados para frente fechando o peito, além da realidade anatômica ali presente, as emoções que ali escondem-se e os motivos de ter assumido esta postura”. (SOUZA, 1992, p.56). Essa consciência pode trazer ou não a disposição para a mudança no reconhecimento dos próprios limites, e acrescenta ainda que considera a consciência corporal como parte importante do autoconhecimento e um caminho para alcançá-lo.

Ainda de acordo com essa visão, Shusterman (2012 apud GRAVINA, 2015) aponta que o reconhecimento dos hábitos corporais é também o reconhecimento dos sentimentos de dominação e opressão que os geraram. Reconhecer e interferir nesses hábitos, portanto, é uma via para ultrapassar e ressignificar tais sentimentos,

constituindo para si outras possibilidades de ação no mundo. Nesse sentido, a ampliação de possibilidades corporais atua diretamente na ampliação das possibilidades de escolha na vida, sendo a condição mesma da liberdade humana.

Souza (1992), em sua pesquisa, relata ainda que o autoconhecimento através das aulas de conscientização corporal foi a principal categoria apontada pelos seus alunos, e compreende, a partir de seus estudos e pesquisa, a consciência corporal como a base para a autonomia motora do indivíduo através da qual ele aprofunda o conhecimento de si mesmo.

2.1.2 CONSCIÊNCIA DO CORPO NA DANÇA

Agora que alguns aspectos relacionados ao corpo e à consciência corporal foram conceituados, é importante explorar de que forma se dá esse processo da consciência corporal ou consciência do corpo, especialmente no campo da dança, ainda que esse tema esteja permeado por um processo subjetivo e individual.

Diversos estudiosos, filósofos e pesquisadores têm refletindo sobre a consciência do corpo e tentado buscar caminhos possíveis para potencializar e compreender esse aspecto, especialmente no campo da dança. É o caso de Klaus Vianna, José Gil, Jussara Miller e Maria Helena Imbassaí, por exemplo.

José Gil (2013) em seu livro *Movimento Total – o Corpo e a Dança*, dedica um capítulo inteiro contextualizando como se dá a consciência do corpo. Embora não seja possível aqui se aprofundar nesse aspecto como o referido autor fez de forma tão brilhando em sua obra, cabe destacar alguns pontos. O autor afirma que a comunicação inconsciente dos corpos na dança induz uma relação com a consciência que difere da consciência de um corpo em situação normal ou não dançada. Na dança, o inconsciente do corpo ganha uma força que subjuga a consciência pura de si e a inversão dessa ordem de subordinação representa a própria condição do nascer do movimento dançado. Nesse caso, não se trata mais da consciência entrópica que isola e paralisa o seu objeto a fim de melhor apreender o sentido. Gil cita ainda uma expressão de Steve Paxton que resume bem essa ideia “dançar da maneira mais inconscientemente consciente possível”. (2013, p. 119).

Gil (2013) aponta que o conhecimento espontâneo que o corpo tem do mundo deve-se às pequenas percepções. Nesse processo a consciência de si deve deixar de ser corpo do exterior e tornar-se consciência do corpo, algo que os bailarinos anglo-saxônicos chamam de *awareness*. Esse conceito supõe um estado de vigília dos

movimentos corporais sem implicar uma vigilância seca e superegoica com o objetivo da perfeição. A consciência do corpo, dessa forma, deve-se ao relaxamento da atenção exterior que se aplica a certo órgão como a um objeto, tornando-se uma consciência obscura e confusa. A consciência do corpo, portanto:

“...adquiriu poderes de um outro tipo de consciência que a tornam apta para apreender muito mais profundamente o seu “objeto” (o corpo). Porque a sua obscuridade e confusão provinham pretensamente do fato de nela se misturarem sentimentos, “paixões”, componentes emocionais, em suma, tudo o que podia turvar a transparência da consciência de si”. (GIL, 2013, p. 121).

Nesse sentido, com a dança, a obscuridade torna-se a condição da consciência do corpo. O corpo está nas fronteiras entre o sentido e o pensado. É necessário deixar-se invadir pela sua sombra, a dos afetos e dos movimentos corporais, para melhor os captar e, assim, os conhecer sob um outro tipo de clareza. Gil ressaltava ainda na tentativa de explicar melhor esse fenômeno que “deixar-se invadir, impregnar pelo corpo significa principalmente entrar na zona de pequenas percepções” (2013, p. 122).

Em relação às pequenas percepções, elas podem ser dos movimentos do corpo, dos movimentos afetivos, cinestésicos e do espaço e tempo. A consciência do corpo na dança torna-se um universo de pequenas percepções e que, nesse sentido, pode-se, por exemplo, tornar o dançarino vidente ao antecipar movimentos de seu par, já que percebe as linhas de força que os prolongam no futuro. Essa pode ser a explicação para que dois corpos em um momento de improvisação em dança se compreendam e façam com que um movimento recíproco “pegue”. (GIL, 2013).

O autor se aprofunda ainda ao citar que:

“Abrir-se ao corpo não faz deste um objeto. Foi por isso que quisemos distinguir a consciência do corpo da simples consciência de uma dor ou de um afeto corporal. Como dissemos, abrir-se ao corpo significa deixarmos-nos impregnar pelos movimentos do corpo. O que provoca, evidentemente, um “abaixamento do limiar da consciência”, uma consciência “crepuscular”, bem como outros traços psicológicos que aqui nos interessam pouco”. (GIL, 2013, p. 133)

Gil (2013) chama atenção também para a relação entre o corpo e o mundo ao dizer que a consciência do corpo não acaba no corpo, mas mergulhando no corpo a consciência se abre ao mundo, uma adesão imediata como contato e contágio dessas forças do mundo. Este mundo é o das forças e das pequenas percepções. Nesse

sentido, é essa força de contágio que religa a consciência ao mundo que vai permitir a arte.

O autor afirma então, considerando todos esses aspectos, que a consciência é um sistema de energia, e explica o estado de presença ou estado de dança como um momento em que se está consciente de tudo num grau muito superior ao de uma consciência normal. (GIL, 2013).

No entanto, essa consciência do corpo na dança não é algo necessariamente fácil de se atingir em um primeiro momento. Daí a importância em entender a necessidade de um trabalho corporal com o objetivo de facilitar esse processo e, por consequência, o processo de aprendizado da dança em si.

Imbassaí (2003) aborda essa questão de forma muito clara ao informar que a dessensibilização – perda gradual da capacidade de sentir ou ter sensações – é um fenômeno que atinge de forma recorrente os indivíduos nas sociedades contemporâneas urbanas. O Brasil chegou ao século XXI inserido num contexto socioeconômico que privilegia o mercado e o capital em detrimento do projeto humano. O brasileiro é considerado um elo a mais numa cultura que prioriza a rapidez, produção e o mercado, submetido sempre à competição exacerbada e trazendo como consequência a fadiga e o estresse. O ser humano, dessa forma, especialmente no contexto urbano, desconhece suas sensações mais profundas e passa a funcionar na superfície automática e mecanicamente. Despe-se assim aos poucos, da alegria de viver, comprometendo sua estrutura emocional e abrindo mão de uma existência profunda, saudável e equilibrada.

Miller (2007) relata também, ao descrever o início desse processo em seus alunos, que geralmente se observa uma ausência corporal, ou seja, um distanciamento do próprio corpo, falta de atenção e contato, autoimagem distorcida e receio no próprio movimento. É comum também queixas de má postura, cristalização de padrões posturais e dores.

Esse desequilíbrio produz desordens posturais e dores com consequências indesejáveis sobre o corpo e o psiquismo, especialmente sobre a respiração, devido à contração de músculos responsáveis por esta, predispondo ao estresse e formando couraças musculares. (IMBASSAÍ, 2003).

Vianna (2005, p. 77) ressalta ainda:

Em geral mantemos o corpo adormecido. Somos criados dentro de certos padrões e ficamos acomodados naquilo. Por isso digo que é preciso desestruturar o corpo; sem essa desestruturação não surge nada de novo.

Ao considerar esses aspectos, pode-se partir para a exploração de ferramentas de sensibilização e conscientização corporal. Muitos pesquisadores se utilizam dessas ferramentas e também de abordagens de educação somática em conjunto com a dança para esse objetivo. Esse processo não se restringe à essas técnicas, mas tem nelas grandes aliadas.

Imbassaí (2003, p. 50) afirma que “o maior estímulo ao trabalho consciente é a necessidade de acabar com a ausência de lembrança de si, que tem como consequência a falta de percepção do outro”.

Para Silva (2017) a dança aparece como uma possibilidade de prática que permite a descoberta e a exploração de diversas possibilidades de movimentos de maneira mais liberta e consciente.

Cachoeira e Fiamoncini (2018) apontam também que a dança trabalha com a sensibilização do corpo e com a criação de movimentos, sendo um importante meio para o desenvolvimento da conscientização e percepção corporal, pois ao dançar, a pessoa precisa estar consciente da sua movimentação, assim como perceber o corpo no espaço e sua relação com as pessoas à sua volta. A partir desse processo, permite-se que o dançarino conheça o seu próprio corpo, suas possibilidades e limitações.

Na prática, este caminho se dá pelo reconhecimento do corpo como um todo e das partes que o compõem, os ossos, as articulações, os músculos, os movimentos e a organização de todo esse sistema. (SOUZA, 1992).

Imbassaí (2003) afirma que o princípio da conscientização corporal é a atenção para com o corpo, suas sensações, dinâmica, postura, tonicidade e seu equilíbrio. “Para uma educação do corpo há uma referência básica que se apoia nas seguintes instâncias: ter um corpo, sentir o corpo e saber que se tem um corpo”. (IMBASSAÍ, 2003, p.72). A autora complementa dizendo que um corpo pode lembrar e ser muito parecido com o de outra pessoa, mas nunca é igual, pois sua instância espacial e temporal, bem como sua presença são moldadas e atualizadas o tempo todo. Na prática da conscientização do movimento, sendo ela da forma como for, trata-se de um corpo que sabe que sente, sabe que existe e sabe que sabe que sente e existe. Além disso, para que esse trabalho corporal faça com que a consciência seja o elemento atuante, não se racionaliza nem se interpreta, pois é uma atividade

corporal cuja principal característica é o sentido. Da mesma forma, a consciência corporal não se trata de uma técnica pronta, mas um estímulo, uma direção, uma integração consigo e um convite à reflexão. Algo que está em constante desenvolvimento. (IMBASSAÍ, 2003).

Nesse momento ainda, podemos relacionar esse aspecto com a dança ao observar que o movimento elimina a energia estática, circula e desintoxica, além de ser um condutor natural que amplia as capacidades de percepção. (IMBASSAÍ, 2003). Miller (2007) afirma ainda que estimular o aluno a reconhecer o próprio corpo faz com que a percepção de ausência corporal se transforme para presença corporal, e que uma das formas de se alcançar esse estado é através do estímulo e despertar dos cinco sentidos.

Por fim, cabe citar as importantes considerações de Vianna (2005, p. 74) ao afirmar que a obrigatoriedade da observação “me faz mais vivo, me faz ouvir mais, me faz olhar com atenção, faz que eu reflita e tenha informações diferentes sobre meu corpo”, e complementa

Toda as ansiedades, questionamentos, e dúvidas têm origem e resposta em mim e isso determina minha postura diante do mundo exterior. Aplicada a uma aula de dança, essa verdade toma vulto [...]. Durante a aula é impossível camuflar, esconder o que sinto, o que trago do cotidiano. Em vez de reprimir esses sentimentos é possível trabalhá-los, dimensionando-os de forma mais equilibrada. É fundamental trabalhar com essa consciência. (VIANNA, 2005, p. 75).

2.2 ESTILO TRIBAL DE DANÇA DO VENTRE

2.2.1 DESENVOLVIMENTO DO ESTILO TRIBAL DE DANÇA DO VENTRE

Explicar o Estilo Tribal de Dança do Ventre e suas características demanda um certo entendimento do contexto de seu surgimento e desenvolvimento. Por sua vez, para melhor compreender o contexto deste estilo, é necessário abordar aspectos relevantes sobre o desenvolvimento da própria dança do ventre nos Estados Unidos e de que forma a prática dessa dança em um determinado período influenciou e possibilitou o surgimento do Estilo Tribal neste país.

Embora a dança do ventre seja um estilo de dança bastante difundido e praticado em diversos países atualmente, algumas pesquisadoras apontam certa dificuldade em encontrar dados confiáveis sobre ela. Algumas referências encontradas apresentam versões discutíveis sobre esta dança, mais notadamente sobre a sua origem e história. É ainda comum, por exemplo, encontrar informações

que relatem sua origem à um passado milenar distante ligado a rituais religiosos femininos relacionados à fertilidade e celebrações de sacerdotisas de deusas antigas, como a Isis no Egito Antigo, às deusas da Suméria Inanna ou Ishtar, e até mesmo ao período Paleolítico. (XAVIER, 2006).

Essa dificuldade em precisar sua origem abre espaço para uma série de mitos e informações conflituosas, por vezes bastante problemáticas. Nesse sentido, Assunção (2018) diz que essas afirmações são comumente baseadas em um estudo realizado por Wendy Buonaventura na década de 1980 em que a autora se utiliza de evidências iconográficas em tumbas e templos do Egito Antigo e da interpretação europeia destes murais. No entanto, pesquisadores como Anthony Shay e Barbara Sellers-Young alegam que, a partir de tais imagens, não é possível identificar ou especificar movimentos de nenhuma forma de dança, e afirmam ainda que reconstruções históricas precisas da Dança do Ventre não são possíveis. (SHAY; SELLERS-YOUNG, 2005 apud ASSUNÇÃO, 2018).

Assunção (2018, p.113 e 114) ressalta que

os próprios termos para se designar esta dança - *danse du ventre* em francês, *belly dance* em inglês, dança do ventre em português e *raqs sharqi* em árabe – surgem a partir do contexto colonial do século XIX, adotado inclusive por nativos, para denotar todos os tipos de performance solo desde o Marrocos, até o Uzbequistão que envolvem movimentos dos quadris, torso, braços e pernas em ondulações, shimmies (tremidos), círculos e espirais. É ainda o termo utilizado no discurso transnacional para se referir tanto a uma matriz de danças do Oriente Médio e Norte da África quanto a formas híbridas criadas nos Estados Unidos ou em outros países ocidentais e praticadas em âmbito privado, performances em teatros, bares, cafés, etc.

E complementa informando que entende a dança do ventre, da forma como a conhecemos hoje, como uma prática muito recente e que se desenvolveu, sobretudo, ao longo do século XX, podendo ser entendida principalmente a partir do contato entre populações europeias e do Norte da África no contexto imperialista. (ASSUNÇÃO, 2018).

Tendo estas informações, cabe citar ainda o período e contexto em que essa dança se desenvolveu no Ocidente, mais especificamente com foco nos Estados Unidos da América. Há relatos de que suas primeiras aparições foram nas Feiras Universais que eram realizadas na Europa e nos Estados Unidos na segunda metade do século XIX.

Estas exposições que ocorreram nos países que emergiam como potências imperiais, tiveram papel importante na exportação da dança do ventre para o resto do mundo, consolidando inclusive sua imagem como uma dança feminina e erótica, com origem no “mundo oriental” de forma essencializada. (ASSUNÇÃO, 2018).

Haynes-Clark (2010) chama atenção também para o fato de que quando essas danças começaram a ser apresentadas nas feiras, elas possivelmente já teriam sido influenciadas ou transformadas a partir do olhar colonizador europeu e pelo próprio discurso orientalista desse período, sendo interpretadas como símbolos nostálgicos de um passado imaginário e evidenciando a superioridade cultural do Ocidente.

Em relação ao termo “orientalista” e “orientalismo”, cabe fazer uma breve explicação sobre esse conceito. Assunção (2018) explica que a noção de Orientalismo é apresentada pelo influente crítico literário Edward Said em 1978 pela sua obra *Orientalismo: O Oriente como Invenção do Ocidente*. Neste livro Said caracteriza o Orientalismo como um discurso que serviu de instrumento aos europeus para “manejar – e até mesmo produzir – o Oriente política, sociológica, militar, ideológica, científica e imaginativamente durante o período do pós Iluminismo”. (SAID, 2013, p. 29 apud ASSUNÇÃO, 2018, p.52).

A historiadora explica ainda que o padrão de Oriente no imaginário ocidental seria praticamente:

Uma invenção europeia elaborada a partir da constituição de imagens que se articulavam com as políticas imperialistas produzidas no contexto da expansão colonialista dos séculos XVIII e XIX e nas teorias racistas vigentes no mesmo período e que teriam continuidade até os dias de hoje nas posturas xenofóbicas, anti-islâmicas e nos modelos de representação de árabes que os associam, unicamente, ao fundamentalismo religioso e ao terrorismo. (SAID, 2013 apud ASSUNÇÃO, 2018, p. 53)

Sendo assim, esse imaginário ocidental sobre o Oriente acontece em um contexto histórico determinado e é responsável por generalizações e consolidações de estereótipos que ainda se mantêm nos dias de hoje, como a visão do Oriente como um lugar exótico, misterioso, selvagem, aberto aos desejos dos europeus, qualificando os orientais como bárbaros, indolentes e lascivos, e as mulheres como vulgares, sensuais e sexualmente disponíveis para os homens europeus. (ASSUNÇÃO, 2018).

É justamente com esse olhar orientalista que a dança do ventre ou as diversas danças originárias de países do Oriente e do Norte da África chegam e são recebidas nas Feiras Universais. Segundo Burnam (2012) na era vitoriana, as atitudes em relação à dança no ocidente eram atitudes semelhantes em relação à prostituição, e o fato do comportamento das dançarinas e a dança do ventre em si serem vistas como exóticas e grotescas, assim como muito diferente do comportamento das mulheres ocidentais, apenas reforçavam esse conflito de culturas.

June (1999 apud BURNAM 2012) diz que era assumido de forma geral pelos americanos (estadunidenses) da classe média que as dançarinas vendiam seu corpo para relações sexuais, se não exclusivamente, certamente em conjunto com as apresentações de dança.

Embora, o fascínio do público estadunidense pela dança do ventre popularizada nas Feiras Universais tenha criado demanda para esse tipo de performance, permitindo que outros estilos de dança e manifestações artísticas surgissem representando um suposto mistério e erotismo do Oriente, no final do Século XIX e início do Século XX muitas dançarinas e performers estavam fortemente associadas à prostituição. (BURNAM, 2012).

Em função disso, algumas artistas e dançarinas desse período que estavam trazendo inovações para o campo da arte passaram a usar a ideia de um Oriente místico e espiritual para legitimar o seu trabalho como arte elevada destinada aos grandes teatros, e contrapor com a visão erótica e sexualizada que havia sido propagada. Elas também reforçavam a mensagem de que o corpo da dançarina serviria como um veículo para uma expressão humana profunda, além de um simples entretenimento. É o exemplo de algumas dançarinas famosas consideradas precursoras da dança moderna como Ruth St Denis, Loie Fuller e Isadora Duncan. (BURNAM, 2012; XAVIER, 2006).

O início da Dança Moderna, dessa forma, foi fortemente influenciado pelo orientalismo e algumas de suas precursoras, por exemplo, agregaram elementos como véus, aromas orientais e toques mágicos em planos de iluminação em suas apresentações. Um imaginário místico e antigo do Oriente também foi amplamente explorado como forma de legitimar sua dança como arte, porém evitando o uso de movimentos pélvicos em suas performances, já que eram vistos como algo sexualmente explícito. (BURNAM, 2012).

Posteriormente, a popularização do cinema em metade do século XX e a influência de Hollywood na indústria cinematográfica do Egito influenciaram fortemente a dança do ventre em diversos aspectos, culminando com a chamada Era de Ouro da dança do ventre e contribuindo para a disseminação ainda maior desse estilo de dança. (ASSUNÇÃO, 2018).

Nesse mesmo período as apresentações de dança do ventre em restaurantes e cabarés, acompanhadas por músicos egípcios, ficou muito popular nos Estados Unidos, culminando por uma demanda de mulheres interessadas em aprender esse estilo de dança. (BURNAM, 2012).

Fica claro, dessa forma, que a dança do ventre nos Estados Unidos, não apenas se desenvolveu sob um olhar orientalista, como também por uma visão extremamente objetificada por parte da audiência que era composta também por homens ocidentais que viam nessa modalidade algo erótico, exótico e sensual. (BURNAM, 2012).

Dançarinas e pesquisadoras da dança costumam identificar as raízes do início do Estilo Tribal de Dança do Ventre justamente nesse período da década de 60 com a importante dançarina Jamila Salimpour.

Jamila era uma mulher americana filha de imigrantes sicilianos e gregos. Quando jovem, teve o primeiro contato com danças do Norte da África e do Oriente Médio por meio de relatos de seu pai que viajou ao Egito em 1910. Jamila conta que um dos passatempos preferidos de seu pai quando esteve no Oriente Médio era assistir as dançarinas Ghawazee, fato que o levava a escrever cartas detalhando para sua família a incrível experiência de assistir essa dança. (SALIMPOUR, 1997).

Posteriormente, Jamila ficou encantada com as dançarinas dos antigos filmes egípcios, como Tahia Carioca e Samia Gamal, e passou a observar minuciosamente os movimentos de dança que eram reproduzidos nos filmes para tentar reproduzir e aprender de forma autodidata. (SALIMPOUR, 1997).

Todo esse esforço para aprender esse estilo de dança, a fez ter vocabulário suficiente para ser contratada para dançar em eventos e restaurantes temáticos em São Francisco, Califórnia. Nesses locais, Jamila teve oportunidade de conhecer dançarinas do Oriente Médio, com quem pôde observar e aprender mais de perto novos movimentos executados por essas profissionais. (SELLERS-YOUNG, 2016).

Assim, Jamila acabou desenvolvendo um estilo próprio que foi sendo aprimorado. Em algum tempo ela começou a dar aulas de dança do ventre e, com

isso, aperfeiçoou seu estilo e desenvolveu um formato de ensino baseado no que havia aprendido, bem como em inspirações de materiais que estavam disponíveis na época, como pinturas orientalistas e revistas da *National Geographic*. (HAYNES-CLARK, 2010).

Cabe destacar ainda que na década de 60, período pós 2º Guerra Mundial, São Francisco é descrita como um local com população cada vez mais diversificada, incluindo o estabelecimento de uma importante comunidade inovadora que desafiava os limites artísticos da época. Um verdadeiro caldeirão cultural, terreno fértil para o surgimento de todo tipo de experimentação artística. (SELLERS-YOUNG, 2016).

É nesse contexto que surge a Feira Renascentista ou *Renaissance Pleasure Faire*, evento que era parte feira de artesanato, parte histórico re-encenação. Um evento extremamente popular para diversos tipos de participantes onde não havia regras de vestimenta, mas o público era estimulado a produzir e utilizar vestuários extraordinários com fibras naturais e muitas cores. Nessa feira também havia muita comida, malabaristas, músicos, mágicos, dançarinos e outros artistas. Um local que fornecia um espaço fantasioso e imaginário do passado dentro do presente. (SELLERS-YOUNG, 2016).

Logo as alunas de Jamila passaram a frequentar o evento vestidas com seus figurinos de dança do ventre e chamar a atenção dos organizadores da Feira. Em pouco tempo, no ano de 1968, Jamila organizou sua participação com o grupo de dançarinos e músicos que ficaria conhecido como Bal Anat. (SELLERS-YOUNG, 2016).

Inspirada por fotos de comunidades étnicas da *National Geographic*, pinturas orientalistas e filmes ambientados em países no norte da África, Jamila e o grupo criaram um aspecto “tribal” para suas apresentações que seriam executadas por homens e mulheres com trajes típicos, túnicas coloridas, cintos de moedas, joalherias étnicas, turbantes, adereços para a cabeça, tatuagens e máscaras, além da utilização de elementos como espadas, candelabros e jarros. Acompanhando as apresentações, estavam músicos que costumavam se apresentar nos restaurantes e cabarés temáticos de São Francisco. Submersos em uma fantasia oriental coletiva, os artistas do Bal Anat exploraram formas de expressão e identidades que não eram permitidas na vida diária. Esse grupo de artistas, homens e mulheres, se tornaram uma “tribo” na qual a masculinidade e feminilidade não estavam vinculadas às estruturas normativas ocidentais vigentes. Elas existiam em um Oriente fictício. (SELLERS-YOUNG, 2016).

John Compton, um dos dançarinos do grupo, fazia performances impressionantes, equilibrando uma bandeja de taças em sua cabeça. Da mesma forma, Jamila Salimpour, Katarina Burda e outras dançarinas, exploravam elementos míticos e simbólicos antigos como máscaras, espadas e até uma serpente em suas apresentações. Bal Anat passou a ser, assim, uma das atrações mais impressionantes e populares da Feira Renascentista. (SELLERS-YOUNG, 2016).

Termos como “folclórico” e “tribal” foram usados para simbolizar o exótico e antigo dessas performances, como formas de traduzir a combinação de dança, música e estética de culturas da rota da seda e do mediterrâneo ao longo dos Estados Unidos. (SCHEELAR, 2012).

Cabe citar ainda que neste período o termo “tribo” era muito utilizado nos Estados Unidos para definir grupos de pessoas que compartilhavam de características ou ideais em comum, como “tribos urbanas”. (SELLERS-YOUNG, 2016). Djoumahna (2012) afirma, no entanto, que Jamila nunca chamou a fusão que criava a partir de influências orientais de tribal ou qualquer outro nome, além de dança do ventre.

Portanto, é possível compreender que embora no trabalho de Jamila e Bal Anat havia uma forte inspiração folclórica, suas criações não eram autênticas de nenhuma região específica, até porque naquele período seria muito difícil acessar esse tipo de conhecimento vindo de países tão distantes.

O trabalho de Jamila e seu grupo, no entanto, inspirou toda uma geração de dançarinas e serviu como base para o surgimento de outros grupos com propostas parecidas. É importante, contudo, chamar atenção para o fato de que pesquisadoras como Sheelar (2012), assim como outras profissionais, consideram que o termo Estilo Tribal vem tanto da estética quanto da estrutura da dança. Formas de dança em grupo ou “em tribos” que possibilitariam inclusive desenvolver inovações e movimentos dentro de sua própria “tribo”.

Outra importante dançarina que contribuiu fortemente para o desenvolvimento do Estilo Tribal de Dança do Ventre foi Masha Archer. Segundo Djoumahna (2012), Masha foi aluna de Jamila por um curto período de tempo e na década de 70, deixou a tutela de sua professora para começar a dar aulas de dança do ventre e fundar seu próprio grupo, o San Francisco Classic Troupe.

Masha já possuía uma formação artística em artes visuais e usou o seu conhecimento para fazer uma série de modificações na dança, especialmente no que se refere à postura, às linhas corporais do corpo e também aos figurinos. Ela trouxe

então, uma postura mais ativa e com linhas de braços mais abertas para as apresentações. A sua preocupação maior era desenvolver e “melhorar” aquele estilo de dança ao invés de tentar recriar uma dança tradicional do Oriente Médio. (KHASTAGIR, 2012).

Na entrevista que deu à Kajira Djoumahna, Masha afirma que entendia que as mulheres americanas (estadunidenses) tinham a liberdade e os recursos para dedicar atenção ao estudo da dança como qualquer outra forma de arte e, por isso, teriam tempo suficiente para apresentá-la de uma forma mais polida. (DJOUMAHNA, 2012). Embora essa afirmação seja bastante problemática e polêmica, é possível observar que essa visão de fato permeava o desenvolvimento do trabalho de Masha, principalmente se forem levadas em consideração as modificações que ela realizou.

Dessa forma, Masha desenvolveu sua própria interpretação da dança do ventre, em parte como uma forma de tirar a dança dos ambientes de cabaré, restaurantes e boates, pois eram praticamente o único local que as dançarinas podiam se apresentar naquele período, e os quais ela considerava não adequados para o potencial da dança. Masha preferia os eventos culturais, teatros ou espaços onde o público estivesse procurando manifestações artísticas, pois entendiam que seriam mais merecedores desta forma de arte. (DJOUMAHNA, 2012).

Ela não tinha experiência com coreografias em grupo e, em função disso, estimulava que seu grupo improvisasse nas apresentações, mas sem ter um método muito organizado para tal. A improvisação em grupo acontecia no momento da dança e geralmente a dançarina que estava à frente liderava as demais. (DJOUMAHNA, 2012).

A artista teve também importantes contribuições no que se refere aos figurinos. A sua intenção era valorizar a dança e a dançarina, mas evitar que sua imagem fosse sexualizada, algo comum naquele período. Por isso, ela substituiu as saias com grandes fendas por calças pantalonas, e os boustiês por cholis, uma bonita peça do vestuário indiano que cobre um pouco mais a mulher, mas mantém seu abdômen a mostra e permite movimentos amplos dos braços. Masha também introduziu uma peça nova no vestuário, os turbantes. Os turbantes cobriam os cabelos das dançarinas, um elemento muito sensual e valorizado pelo público masculino, e ao mesmo tempo permitiam que as dançarinas observassem os movimentos de suas companheiras para poder seguir as improvisações do grupo. Ela não queria que suas alunas fossem sexualizadas e desejava que as dançarinas transmitissem uma

imagem ativa, de poder. A estética proposta por Masha, dessa forma, seja nas mudanças das linhas corporais nos movimentos da dança, seja nos figurinos, era empoderar a dançarina. (KHASTAGIR, 2001).

Rall (1998) cita ainda que Masha era ciente de que estava tomando extrema liberdade em relação às raízes culturais dessa dança, mas ela entendia que essa forma de dança era tão especial e merecedora de respeito que não importava o que ela fizesse, pois seria algo muito bonito, e essa preocupação com a beleza e valorização da dança era um legado importante para suas alunas.

Além desses aspectos, a artista teve uma contribuição importantíssima para o estilo com sua visão feminista de como as dançarinas deveriam se comportar enquanto grupo. De acordo com Shay (2008 apud HAYNES-CLARK, 2010), o interesse de milhares de mulheres americanas com a dança do ventre coincidiu com a segunda onda do movimento feminista da década de 1970. Para essa autora, muitas americanas viam na dança do ventre uma expressão alternativa de poder feminino. Esse fato fica muito evidente ao observar as atitudes de Masha e os ensinamentos que ela transmitia para suas alunas.

Naquele período era muito comum que as dançarinas de dança do ventre se apresentassem de forma solo, uma após a outra. Essas apresentações por vezes traziam uma certa atmosfera de desafio e competição entre as apresentações. Para Masha, essa era exatamente a situação não desejada. A artista defendia que as dançarinas deviam se apresentar em grupo ou "tribos". Nos eventuais momentos de dança solo, as demais dançarinas do grupo que não estivessem dançando, mas que estivessem acompanhando o grupo em cena, deviam se manter com plena atenção para quem estivesse solando, dando apoio e, ao mesmo tempo, direcionando a atenção do público para a dançarina em destaque. Todas deveriam estar prestigiando a companheira. O apoio das dançarinas para todas as integrantes do grupo deveria ser incondicional. Masha entendia que a audiência precisava sentir que era privilegiada em poder assistir a apresentação das dançarinas. (KHASTAGIR, 2001).

Essa filosofia certamente excluía qualquer clima de competição entre as integrantes do grupo. Era uma atmosfera de apoio e suporte entre as mulheres. (KHASTAGIR, 2001).

O legado de Masha, sua visão feminista e habilidade artística, impactaram e influenciaram fortemente sua aluna mais nova Carolena Nericcio que futuramente

fundaria o American Tribal Style® Belly Dance - ATS® ou, como é chamado atualmente, o Fat Chance Belly Dance® Style - FCBD®.

Segundo sua própria criadora, Carolena Nericcio, o ATS® é um elegante sistema de improvisação em grupo que usa movimentos e formações específicas. O que começou em São Francisco, na Califórnia, como uma simples aula de dança do ventre no final dos anos 80, floresceu e se tornou um fenômeno mundial. (NERICCIO-BOHLMAN, 2014).

Para criar o ATS® Carolena se inspirou em movimentos de danças de regiões do Norte da África e Oriente Médio, além de elementos da Dança Indiana e do Flamenco. Ela também pegou emprestado elementos dessas culturas para compor os figurinos ou código de vestimenta do estilo, característica também marcante desse formato, sendo descrita pela mesma como uma fusão americana de elementos de diversos países, e fortemente influenciado pelo que funcionaria para as dançarinas e para a audiência estadunidense (DJOUMANHNA, 2012).

O ATS® possui muitas características que marcaram e influenciaram fortemente o Estilo Tribal de Dança do Ventre. Citar todas de forma detalhada não será possível neste artigo, no entanto, é importante chamar a atenção para alguns pontos relevantes.

O ATS® é considerado por muitas profissionais e pesquisadoras da dança como um movimento de contracultura e alternativo na dança do ventre, mesclando elementos contemporâneos e antigos com uma forte filosofia feminista e de valorização das mulheres, especialmente enquanto grupo. Nesse estilo é comum a presença de mulheres de todas as idades, sem um “padrão de corpo” preferencial. Também é comum que suas praticantes sejam tatuadas, usem *piercings* e se identifiquem como parte da comunidade LGBTQI (SELLERS-YOUNG, 2016). Os figurinos, o estilo de dança e a atitude do grupo de Carolena, Fat Chance Belly Dance, criado nos anos 80, eram contra a “norma” ou o padrão vigente do universo da dança do ventre nos Estados Unidos. (KHASTAGIR, 2005).

Para Djoumahna (2012), esse formato pode ser compreendido como um estilo de fusão étnica fortemente influenciado por danças do Oriente Médio, mas inspirado pela sensibilidade artística das americanas. Não é, de forma alguma, a representação de uma “tribo” em particular, porém se utiliza de vocabulários de movimentos e trajes típicos regionais para formar uma apresentação coesa.

Segundo Sellers-Young (2016), a principal característica do American Tribal Style® é a improvisação coordenada e o fato de ser sempre dançado em grupo. Carolena considera a dança solo antiética do ponto de vista do grupo ou “tribo”, como comumente eram chamadas no início, e diz que insiste em duas ou mais dançarinas em cena, para que a “camaradagem” entre as mulheres se faça presente. Portanto, esse formato de dança foi cuidadosamente pensado com o intuito de criar uma forma híbrida que dê senso de comunidade e, ao mesmo tempo, transpareça uma imagem poderosa da presença feminina unificada. Esse objetivo é alcançado através de um vocabulário comum de movimentos, da postura ativa e braços erguidos das dançarinas, do figurino carregado de elementos e joias que valorizam a presença feminina, além é claro, da improvisação coordenada em grupo que faz com que cada apresentação seja única e exclusiva. (SELLERS-YOUNG, 2016).

Esteticamente falando, segundo a própria Carolena, a caixa torácica elevada e a coluna neutra, combinavam com os movimentos e a atitude poderosa das dançarinas. “Todo mundo entende a linguagem corporal de uma caixa torácica levantada, denota confiança”. (NERICCIO-BOHLMAN, 1997, p. 42).

Na improvisação coordenada, que pode ser realizada mais comumente em formações de 2, 3 ou 4 integrantes, uma dançarina lidera o grupo, enquanto as demais a seguem. A líder pode recorrer a sinais ou códigos para indicar previamente a mudança de um movimento para outro, e facilitar que suas seguidoras compreendam o que virá a seguir. Durante a performance, sempre haverá alternância entre líderes e seguidoras, e a formação será fluida, de forma com que todas as dançarinas passem pelas posições de líderes e seguidoras em algum momento. O ATS® funciona como uma linguagem onde, uma vez aprendidos os movimentos padrões do estilo, qualquer dançarina pode dançar com outras, de forma coordenada, mesmo sem ensaio anterior. (SELLERS-YOUNG, 2016).

Carolena, dessa forma, com base em sua experiência nas apresentações com o grupo de Masha, criou um método aprimorado de improvisação coordenada que traz segurança para as dançarinas e muitas possibilidades de apresentações em público, sem a necessidade de complexas elaborações coreográficas. Esse método faz com que a audiência tenha a impressão de que a apresentação foi coreografada. No entanto, o que acontece é que as mulheres que estão dançando estão em grande atenção umas com as outras, criando uma grande conexão e sincronia no momento em que a dança acontece. Para Djoumahna (2012), a magia que se vê no palco se

deve à unidade de uma trupe com base forte, onde cada dançarina é forte. A linguagem do corpo dentro da construção do ritmo do grupo é hipnótica, resultando em um sentimento de união, por isso o termo tribo.

Em um primeiro momento, muitos outros grupos de dança surgiram nesse mesmo período. De forma geral eles se intitulavam também como American Tribal Style, mas possuíam por vezes formatos diferentes. Posteriormente, Carolena Nericcio registrou o nome American Tribal Style®, fazendo com que esses grupos adotassem então o termo Improvisational Tribal Style – ITS. (SCHEELAR, 2012).

Scheelar (2012) descreve ainda que o sentimento que ecoava em muitas dançarinas de Estilo Tribal, era que essa estilização da dança do ventre permitia para as mulheres modernas um senso de comunidade em meio a vida urbana. Suas praticantes compreendiam nesta cena de dança um ambiente em que poderiam experienciar uma comunidade coesa, ao mesmo tempo em que mantinham sua individualidade expressa em seus figurinos e adereços.

Para Burnam (2012), através de suas escolhas pessoais estéticas, ao priorizar o grupo ao invés das performances solo, e ao adotar a forma improvisada de dança que demandava uma grande atenção e foco das dançarinas nas suas companheiras de grupo ao invés de atenção na audiência, Carolena fez com que a comunidade do ATS® naquele período buscasse confrontar a imagem sexualizada que era tradicionalmente atribuída à dança do ventre.

No entanto, cabe ressaltar que a autora chama a atenção para o fato de que essas estratégias adotadas não se preocupavam em desafiar a estrutura orientalista que acompanhava a dança do ventre e, em alguns casos, inclusive a reforçavam, convidando a um olhar orientalista sob o ideal de uma sociedade feminina tribal vagamente oriental que atende referências distantes e antigas. (BURNAM, 2012).

É importante observar que, embora, as informações aqui apresentadas deem a impressão de que os acontecimentos aconteceram de forma linear e progressiva, a partir de Jamila e Bal Anat, o Estilo Tribal passou a se popularizar aos poucos nos Estados Unidos. Muitos grupos, muitas dançarinas e alguns poucos dançarinos faziam parte desta cena de dança, porém é difícil precisar e identificar todos eles neste artigo.

2.2.2 TRIBAL FUSION OU FUSÃO TRIBAL – UM GÊNERO EM DESENVOLVIMENTO

No final da década de 90 e início dos anos 2000, duas importantes dançarinas, dentre muitas, trouxeram inovações significativas para o Estilo Tribal.

A primeira é a Jill Parker, antiga integrante do Fat Chance Belly Dance que decidiu sair do grupo de Carolena e fundar seu próprio grupo, Ultra Gypsy. Jill retirou certas peças do figurino tradicional do ATS®, expandiu o vocabulário de movimentos, começou a trabalhar com músicas mixadas modernas (Carolena só trabalhava com músicas folclóricas e tradicionais) e passou a brincar com performances teatrais em suas apresentações. (BURNAM, 2012).

A segunda é Frédérique, aluna de Jill Parker, e uma das primeiras dançarinas a introduzir música eletrônica, baterias, *breakbeat* e *dubstep*, por volta da virada do milênio (BURNAM, 2012). Frédérique também trouxe uma estética *Vaudevillian* que culminou em seu espetáculo Silent Sirens Theatre. Era o início do que foi chamado em 2003 como Tribal Fusion ou Fusão Tribal. (SCHEELAR, 2012).

Para Scheelar (2012) definir ou mesmo descrever o Tribal Fusion não é tarefa fácil. Esse gênero ou sub estilo do Estilo Tribal continua a emergir gradual e abertamente como uma forma de dança do ventre do século XXI ainda em processo de desenvolvimento e definição de seus próprios limites, e frequentemente reagindo contra as restrições dos gêneros da dança do ventre mais “tradicionais”.

O que se pode afirmar é que o Tribal Fusion é o campo da inovação e da criatividade, onde as artistas se sentem livres para fusionar elementos de todas as culturas possíveis, segunda a preferência particular da artista. Algo em total sincronia com a cultura da jovem mulher urbana atual. (FAZIO, 2005 apud SCHEELAR, 2012).

O Tribal Fusion acena para o seu ancestral ATS®, enquanto reconhece e abraça a inovação. Muitas profissionais de Fusão Tribal não apenas descrevem a sua dança como Tribal Fusion, mas sim como uma fusão de dança Oriental e não Oriental, fusionando, por exemplo, danças como a indiana *kathak*, tango, flamenco, *jazz*, *hip-hop*, dança moderna e o *pop and locking* (SCHEELAR).

Além disso, Scheelar (2012) cita outras dançarinas famosas que contribuíram bastante para a popularização desse novo gênero do Estilo Tribal, como Rachel Brice – considerada a primeira solista e uma das principais responsáveis por tornar o Tribal Fusion mundialmente conhecido com suas performances nas apresentações do show Bellydance Superstars –, Mardi Love e Zoe Jakes – que também integraram o

Bellydance Superstars e o posterior grupo The Indigo com Rachel Brice –, e Ariellah Aflalo – que trouxe um aspecto mais gótico para o estilo, contribuindo assim para o surgimento de um outro gênero do Tribal também conhecido como Gothic Bellydance –, entre outras importantes artistas.

A partir do Tribal Fusion, outros subgêneros surgiram, mas não serão investigados neste artigo. A esse respeito, Sellers-Young (2016) comenta que *fusion*, *dark fusion*, dança do ventre gótica ou *raqs gothique* e outras formas híbridas são espaços de resistência às vezes impregnados de nostalgia em resposta à inclusão da “tribo” do American Tribal Style®. Eles fornecem um exemplo do desenvolvimento contínuo da dança do ventre na cultura popular. Como seus predecessores, eles existem por causa da representação da dança do ventre como uma maneira de improvisação que incentiva cada nova geração de dançarinas a explorar a sua personificação nesta forma de dança.

Haynes-Clark (2010) traz uma reflexão importante a esse respeito ao apontar que o gênero emergente Tribal Fusion evidenciou que a dança do ventre nos Estados Unidos (algo que ela defende como tradição inventada) tem menos a ver com o Oriente do que com o diálogo contínuo das mulheres com a cultura ocidental e o valor individual do eu feminino. Ela entende que a dança do ventre americana está passando por uma revisão porque os papéis, necessidades e perspectivas de muitas mulheres americanas estão mudando, e complementa informando que dançarinas que estão explorando o novo mundo do Tribal Fusion estão se distanciando das associações com a cultura do Oriente Médio, algo que outrora muitas profissionais abraçavam inflexivelmente.

2.2.3. EXPLORANDO A TÉCNICA NO ESTILO TRIBAL

Para Burnam (2012), os estilos de dança que são considerados dança do ventre são unidos pelo fato que estão ligados a uma história comum, ou pelo menos sobreposta. Coreograficamente, a maioria das danças que podem ser classificadas dessa forma utiliza um vocabulário básico de movimentos de isolamento, ondulação e vibração, e o movimento corporal da dançarina traduz a música em informação visual. (BURNAM, 2012).

Ela cita que muitas dançarinas do ocidente são atraídas por esse estilo porque reconhecem que através dele acessam uma noção mais autoconsciente e expansiva de seu próprio corpo e identidade. Ao mover o corpo de formas que não costumam

ser permitidas pelos padrões sociais, as praticantes se dão conta que através da dança do ventre elas podem construir sua própria identidade fora dos limites colocados nelas pela sociedade, expandir os limites de si mesmas e transgredir as fronteiras sociais. Além disso, ao treinar essa técnica compartilham um entendimento cinestésico que as permite experienciar novas possibilidades de movimento corporal. (BURNAM, 2012).

A autora apresenta ainda o que considera como aspectos técnicos importantes que diferenciam o Estilo Tribal em relação à dança do ventre mais tradicional. No Estilo Tribal, especialmente ATS® e ITS, existe uma constante reafirmação dos movimentos enraizados ao chão, pois os movimentos básicos possuem uma sensação de aterramento e o core é movido espacialmente e mais comumente de forma vertical, mantendo uma forte sustentação pelas pernas e pés. Os joelhos relaxados fazem com que o quadril tenha liberdade para se mover. Ela cita ainda os braços elevados e uma sensação de isometria e sustentação neste estilo. Já a dança do ventre mais “tradicional” possui mais movimentos elevados em meia ponta e muitas vezes com aspecto mais leve no mover. (BURNAM, 2012).

Burnam (2012) diferencia também o subgênero Tribal Fusion da dança do ventre ao afirmar que, além de manter as qualidades citadas acima, ela observa que a qualidade de movimento do Tribal Fusion coloca mais ênfase no isolamento de torso e quadril, e emprega maior esforço muscular nos movimentos de braços em relação a dança do ventre.

O comportamento típico de uma dançarina de Tribal Fusion não tem uma assinatura de comportamento corporal que enfatize a conexão de todas as partes, mas ao contrário uma postura corporal relativamente contida que segmenta o corpo em partes isoladas e independentes. No Tribal Fusion, busca-se a habilidade do corpo de se desconectar em partes incomuns e movê-las independentemente de outras partes. E reforça dizendo que um fator que contribui para essa qualidade de movimento é o uso de músicas eletrônicas que usualmente são em padrão 4/4 de tempo, com bateria e camadas de ritmos. (BURNAM, 2012). Algo que certamente contribuiu para que o Tribal Fusion ficasse tão popular nos Estados Unidos e em muitos outros países, inclusive na América Latina e no Brasil.

Nesse sentido, a autora apresenta minuciosamente exemplos da técnica de movimentos de vibração, isolamento, ondulação, transferência de energia, simultaneidade, dissociação e camadas, e de interpretação musical. Descrevendo

dessa forma como é necessário ativar partes específicas de certas musculaturas para acessar determinados movimentos, como também contrair e relaxar grupos musculares específicos. Cita ainda que através do treino do Estilo Tribal de Dança do Ventre, as dançarinas desenvolvem uma conexão hiperconsciente de partes do corpo intencionalmente, ficando intimamente familiarizadas com grupos musculares que permitem o movimento isolado, encorajando as praticantes a experienciar o corpo em uma forma única e diferente da estimulada na vida diária. (BURNAM, 2012).

Dessa forma, para Burnam, o treino no Estilo Tribal de Dança do Ventre convida as dançarinas ao autoconhecimento e à uma maior consciência corporal, pois as permite acessar uma maior amplitude de movimento e conscientização das minúcias musculares em partes do corpo que normalmente se mantêm imóveis, encorajando as praticantes a perceber a conexão de todas as partes e os caminhos de energia que os conectam. (BURNAM, 2012).

Outro aspecto interessante que Burnam (2012) aponta é a dinâmica da improvisação coordenada presente no ATS® e no ITS, assim como em outros formatos do Estilo Tribal. Praticantes desses formatos geralmente concordam que esse aspecto da dança é um exercício de presença, pois a dançarina precisa estar atenta à técnica dos movimentos, aos corpos e espaço ao redor dela, à estrutura musical, aos limites e possibilidades de sua posição e às senhas da líder ao mesmo tempo, ou seja, precisam estar atentas com a audiência, mas igualmente com a visão periférica ao redor dela. Dessa forma, sua mente e corpo necessitam estar totalmente engajados no momento presente para conseguir organizar e responder aos estímulos e informações, à medida que se desenrolam ao longo da dança. É um grande exercício de atenção a si, aos outros e ao mundo ao seu redor.

Da mesma forma, a autora afirma que performar dentro dessas estruturas de improvisação coordenadas encoraja as pessoas a desenvolver uma habilidade importante que se aplica à vida fora das aulas de dança: saber quando liderar e quando seguir. (BURNAM, 2012).

Por fim, Burnam (2012) sugere que a prática dos movimentos por si só e a comunidade que cerca a dança do ventre permitem as pessoas praticantes dessa arte a conhecerem os seus corpos e a si mesmas de formas diferentes, sendo portanto, um caminho possível para a transformação pessoal.

3. CONCLUSÃO

O Estilo Tribal de Dança do Ventre é um estilo de dança relativamente recente que começou a se desenvolver nos Estados Unidos da América desde a década de 1960, a partir da visão artística de algumas dançarinas profissionais, e ganhou popularidade e disseminação com o passar dos anos.

Por surgir em um contexto determinado, mais especificamente sendo considerado como um movimento de contracultura e fortemente influenciado pelo movimento feminista de segunda onda, além de se apresentar como uma estilização da já conhecida dança do ventre, o Estilo Tribal parece atender bem às necessidades das mulheres contemporâneas, fato que pode explicar sua rápida popularidade em diversos países, no Brasil e em outros países da América Latina.

Considerando os conceitos abordados neste artigo como o de Consciência Corporal e Consciência do Corpo, e considerando ainda as características apontadas por diversas pesquisadoras e dançarinas desse estilo de dança aqui apresentado, sugere-se que o Estilo Tribal de Dança do Ventre pode se apresentar como um caminho possível para potencializar a consciência corporal das dançarinas que o praticam, embora só tenha sido possível encontrar uma referência bibliográfica que apresentasse explicitamente essa relação do Estilo Tribal com a consciência corporal.

Cabe, no entanto, ressaltar que em concordância com autores como Muller, Souza, Vianna e Imbassaí, a didática na sala de aula de dança é fator crucial para facilitar esse processo. Mesmo que tecnicamente o estilo e seus movimentos possam beneficiar as praticantes, o aprendizado da técnica se fará mais fácil uma vez que o corpo seja trabalhado para desconstruir os padrões rígidos impostos pela rotina diária. Esse trabalho pode ser realizado, conforme citado por Muller, através do despertar dos sentidos e de demais ferramentas sensibilizadoras do corpo. Uma vez que se busque essa didática mais sensível de despertar corporal, sugere-se que o Estilo Tribal poderá potencializar fortemente essa consciência corporal e consciência do corpo ao promover um olhar atento para si mesmo, para o outro e para o mundo que a cerca.

Enfatiza-se ainda certa dificuldade em encontrar material bibliográfico que relacione as práticas da dança do ventre e do Estilo Tribal de Dança do Ventre à potencialização do ganho da consciência corporal. O campo de estudo referente a esse assunto e temas correlacionados, portanto, não se encerra com esse estudo, ele se inicia apresentando uma série de questões a serem investigadas.

4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAGÃO, Lailah Garbero de; FORTES, Ronaldo Vielmi. Corpo útil: Um debate acerca das repercussões capitalistas sobre os corpos humanos. **Vazantes - Revista do Programa de Pós-graduação em Artes**. 2018; v. 2, n. 2:139-155.

ASSUNÇÃO, Naiara Müssnich Rotta Gomes de. **Entre Ghawazee, Awalim e Khawals: Viajantes inglesas da Era Vitoriana e a “Dança do Ventre”**. Porto Alegre; 2018 [Dissertação de Mestrado – Universidade Federal do Rio Grande do Sul].

BEJÁRT, Maurice. Prefácio. In: GARAUDY, Roger. **Dançar a Vida**. 2º Edição. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira; 1973.

BURNAM, April Rose. **Bellydance in America: Strategies for Seeking Personal Transformation**. Los Angeles; 2012 [Dissertação de Mestrado - University of California].

CACHOEIRA, Nicole Rosa; FIAMONCINI, Luciana; Educação Somática e Dança na Consciência Corporal. **Pensar a Prática**. 2018; v.21, n3 jul./set: 564-576.

CARMO, Roberta do. Descartes e Sartre: reflexões acerca da liberdade. **Anais do Seminário dos Estudantes de Pós-Graduação em Filosofia da UFSCar**. 2015; 11º Edição: 304-313.

CAZÉ, Clotildes Maria de Jesus Oliveira. Dança além do Movimento: Base da Evolução da Mente, do Pensamento e do Comportamento nos seres Humanos. **Pensar a Prática**. 2009; 12/1 jan./abr: 1-4.

DJOUMAHNA, Kajira. **The Tribal Bible: Exploring the Phenomenon That is American Tribal Style Bellydance**. California: BlackSheep Bellydance; 2012.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. 27º Edição. Petrópolis: Editora Vozes; 1987.

GIL; José. **Movimento Total: O Corpo e a Dança**. São Paulo: Iluminuras; 2013.

GRAVINA, Heloisa Corrêa. Eu tenho um Corpo, eu sou um Corpo: abordagens somáticas do movimento na graduação em dança **Rev Bras Estudos da Presença**. 2015; v. 5, n. 1, jan./abr: 233-258.

HAYNES-CLARK, Jennifer Lynn. **American Belly Dance and the Invention of the New Exotic: Orientalism, Feminism, and Popular Culture**. Portland; 2010 [Dissertação de Mestrado - Portland State University].

IMBASSAÍ, Maria Helena. Conscientização corporal: Sensibilidade e Consciência no Mundo Contemporâneo. In: CALAZANS, Julieta; CASTILHO, Jacyan; GOMES, Simone. **Dança e Educação em Movimento**. São Paulo: Cortez; 2003.

KHASTAGIR, Nadia. Tatoos. In: NERICCIO, Carolena. **Tribal Talk**. San Francisco: Fat Chance Belly Dance; 2005.

_____. Grandmother of Tribal Style. In: NERICCIO, Carolena. **Tribal Talk**. San Francisco: Fat Chance Belly Dance; 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. 2ª Edição. São Paulo: Martins Fontes; 1999.

MILLER, Jussara. **A Escuta do Corpo: Sistematização da Técnica Klauss Vianna**. 3ª Edição. São Paulo: Summus; 2016.

_____; NEVES, Neide. Técnica Klauss Vianna: Consciência em Movimento. **Revista do LUME**. 2013; n. 3, set. 2013: 1-7.

NERICCIO-BOHLMAN, Carolena. Introduction. In: NERICCIO-BOHLMAN, Carolena; ADAMS, Kristine L. **American Tribal Style Classic vol. 1**. San Francisco: Fat Chance Belly Dance; 2014.

OLIVIER, Giovanina Gomes de Freitas. **Um Olhar Sobre o Esquema Corporal, a Imagem Corporal, a Consciência Corporal e a Corporeidade**, Campinas; 1995. [Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual de Campinas].

RALL, Rina. The Lineage of American Tribal Style. In: NERICCIO, Carolena. **Tribal Talk**. San Francisco: Fat Chance Belly Dance; 2005.

REIS, Alice Casanova dos. **A Subjetividade como Corporeidade: o corpo na fenomenologia de Merleau-Ponty**. *Vivência*, n.37, p. 37-48, 2011.

SALIMPOUR, Jamila. **Salimpour School of Dance: International Conference on Middle Eastern Dance**. Costa Mesa: 1997.

SCHEELAR, Catherine Mary. **The Use of Nostalgia in Genre Formation in Tribal Fusion Dance**. Edmonton; 2012 [Dissertação de Mestrado - University of Alberta].

SELLERS-YOUNG, Barbara. **Belly Dance, Pilgrimage and Identity**. Toronto: Palgrave Macmillan; 2016.

SILVA, Denise Karolina da. **Dança, Consciência Corporal e Corporeidade na Educação Física: Análise de Conteúdo da Produção Acadêmica**. (Natal; 2017. [Dissertação de Licenciatura - Universidade Federal do Rio Grande do Norte].

SOUZA, Elizabeth Paoliello Machado de. **A Busca do Auto-Conhecimento Através da Consciência Corporal: Uma Nova Tendência**. Campinas; 1992. [Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual de Campinas].

VIANNA, Klauss. **A Dança**. 7ª Edição. São Paulo: Summus; 2005.

VIEIRA, Marcilio Souza. Abordagens Somáticas do Corpo na Dança. **Revista Bras. Estudos da Presença**. 2015; v. 5, n.1, jan./abr. 2015: 127-147

XAVIER, Cíntia Nepomuceno. **5, 6, 7, 8... Do Oito ao Infinito: por uma dança sem ventre, performática, híbrida, impertinente**. Brasília; 2006 [Dissertação de Mestrado - Universidade de Brasília].