



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS
CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA

LUANA AIRES DE SOUZA

**FUSÃO NA DANÇA DO VENTRE TRIBAL:
CORPREENDENDO ÉTICAS E ESTÉTICAS**

JOÃO PESSOA
Julho/ 2022

LUANA AIRES DE SOUZA

**FUSÃO NA DANÇA DO VENTRE TRIBAL:
CORPREENDENDO ÉTICAS E ESTÉTICAS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal da Paraíba, como requisito para obtenção do título de Licenciada em Dança.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Ana Valéria Ramos Vicente.

JOÃO PESSOA

Julho/ 2022

**Catálogo na publicação Seção de
Catálogo e Classificação**

S729f Souza, Luana Aires de.

Fusão na dança do ventre tribal: compreendendo
éticas e estéticas. / Luana Aires de Souza. - João
Pessoa, 2022.

71 f. : il.

Orientação: Ana Valéria Ramos Vicente.
TCC (Graduação) - UFPB/CCTA.

UFPB/CCTA

CDU 793.3(043.2)

LUANA AIRES DE SOUZA

**FUSÃO NA DANÇA DO VENTRE TRIBAL:
CORPREENDENDO ÉTICAS E ESTÉTICAS**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba, como exigência para a obtenção do diploma de Licenciatura em Dança.

Aprovado em: 10/08/2022

BANCA EXAMINADORA

Profª. Dra. Ana Valéria Ramos Vicente
(Orientadora e Presidente)

Documento assinado digitalmente
 ANA CLARA SANTOS OLIVEIRA
Data: 20/08/2022 18:04:41-0300
Verifique em <https://verificador.iti.br>

Profª. Ms. Ana Clara Santos Oliveira
(UFAL - Examinador Interno à Instituição)

Profª. Dr. Victor Hugo Neves de Oliveira
(UNICAMP - Examinador Externo à Instituição)

Emitido em 10/08/2022

CERTIDÃO N° 2/2022 - CCTA - DAC (11.01.54.26)
(N° do Documento: 2)

(N° do Protocolo: NÃO PROTOCOLADO)

(Assinado digitalmente em 31/08/2022 15:34)
ANA VALERIA RAMOS VICENTE
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
1665032

(Assinado digitalmente em 31/08/2022 17:32)
VICTOR HUGO NEVES DE OLIVEIRA
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
1791998

Para verificar a autenticidade deste documento entre em <https://sipac.ufpb.br/documentos/> informando seu número:
2,ano: 2022, documento (espécie): **CERTIDÃO**, data de emissão: **31/08/2022** e o código de verificação: **423cf0cd6c**

As definições pertencem aos definidores, não aos definidos

Toni Morrison

AGRADECIMENTOS

À dança, por me fazer descobrir quem eu sou todos os dias.

A todas as pessoas que me nutriram de dança, de forma direta ou indireta.

À minha orientadora, Valéria Vicente, por me acolher e me ajudar a vislumbrar caminhos possíveis.

Ao professor Victor D'Olive, por ter grande contribuição na minha trajetória no curso e por aceitar fazer parte da banca.

A professora Ana Clara, por sua contribuição à pesquisa acadêmica sobre dança tribal e por aceitar fazer parte da banca.

À Kilma Farias, por ter me iniciado nos primeiros passos rumo à minha caminhada na dança do ventre e fusões.

À minha família, meu Pai (*in memoriam*), Ubirajara Aires da Silva, minha Mãe, Severina Francisca de Souza, e minha irmã, Layane Aires de Souza por serem o tronco da minha árvore existencial.

A Amaury Veras, Chico Santana, Rafaela Lira, Renata Lima, Victor Ramalho, pelo apoio singular na escrita desse trabalho de tantas formas possíveis.

A todo corpo docente do curso por serem tão humanos, presentes e acolhedores e sempre darem o suporte necessário durante o curso, especialmente ao professor Sérgio Oliveira.

Aos meus colegas de turma, aos que passaram e aos que ficaram, por tudo o que construímos lado a lado.

RESUMO

A problemática fundamental que move a escrita deste trabalho gira em torno da observação de um histórico colonial orientalista bastante evidente na dança do ventre de fusão estilo tribal. Meu objetivo é contribuir na construção de uma ética-estética de corpo para essa dança que escape das noções de apropriação cultural nela historicamente presentes, a partir de leituras afrocentradas e do conceito de *corpreensão* em desenvolvimento a partir desse trabalho. Esse estudo de abordagem qualitativa de se realiza através de pesquisa bibliográfica, documental e autoetnográfica e está dividido em três capítulos, no primeiro, trato das dimensões éticas do tribal, a partir do contexto histórico dessa dança, no segundo, as dimensões estéticas, discutindo as questões de apropriação cultural presentes nessa dança desde perspectivas afrocentradas, por fim, no terceiro, apresento brevemente alguns caminhos para fusões em dança a partir da minha experiência como professora e artista. Concluo que seguir o caminho de olhar a dança tribal numa perspectiva afrocentrada visualizando a inter-relação entre as dimensões éticas e estéticas é o primeiro passo para construir as mudanças necessárias para se conceber essa dança de fusão por outros vieses. Indico que conceber a dimensão ritual, a relação entre arte e cotidiano, o caminho da improvisação são proposições que tornam o processo de elaboração do estilo tribal mais aproximado das realidades que o inspiram.

Palavras-chave: dança de fusão tribal; apropriação cultural; corpreensão; ancestralidade; afrocentrismo.

ABSTRACT

The fundamental issue that drives the writing of this work revolves around the observation of an orientalist colonial history quite evident in Tribal Fusion Belly Dance. My objective is to contribute to the construction of an ethics-aesthetics of the body for this dance that escapes the notions of cultural appropriation that are historically present in it, based on Afrocentric readings and the concept of *corpreensão* in development from this work. This qualitative approach study is carried out through bibliographical, documentary and autoethnographic research and is divided into three chapters, in the first, I deal with the ethical dimensions of the tribal, from the historical context of this dance, in the second, the aesthetic dimensions, discussing the questions of cultural appropriation present in this dance from Afrocentric perspectives, finally, in the third, I briefly present some paths for fusions in dance from my experience as a teacher and artist. I conclude that following the path of looking at tribal dance from an Afrocentered perspective, visualizing the interrelationship between ethical and aesthetic dimensions, is the first step to build the necessary changes to conceive this fusion dance from other perspectives. I indicate that conceiving the ritual dimension, the relationship between art and everyday life, the way of improvisation are propositions that make the process of elaboration of the tribal style closer to the realities that inspire it.

Keywords: tribal fusion bellydancing; cultural appropriation; *corpreensão*; ancestry; afrocentrism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – zona de confluências.....	23
FIGURA 2 – <i>Dress code</i> do ATS.....	28
FIGURA 3 – Bailarinas que compunham o FCBD.....	29
FIGURA 4 – Mapa de influências de Jamila Salimpour.....	29
FIGURA 5 – Ultra Gypsy criado por Jill Parker.....	33
FIGURA 6 – Prints de vídeo de Rachel Brice em apresentação no Tribal Fest 2013.....	42
FIGURA 7 – Mapa Conceitual.....	54
FIGURA 8 – Cartaz divulgação de Orivayá.....	60
FIGURA 9 – Prints ilustrações da videodança Orivayá.....	61

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
1.1. Compreender na Encruza	10
2. A DIMENSÃO ÉTICA DA APROPRIAÇÃO CULTURAL E A FUSÃO TRIBAL.....	20
2.1. Encruzo com quem me lê ou me leia na encruza.....	20
3. A DIMENSÃO ESTÉTICA DA APROPRIAÇÃO CULTURAL NA FUSÃO TRIBAL.....	40
3.1. Encruzo com quem me lê ou me leia na encruza.....	40
4. ENCRUZO 7: RUMOS E SEMENTES DA PRÁTICA.....	47
4.1 Sementes da Prática.....	55
4.1.1 Sala de aula.....	55
4.1.2 Processos criação.....	57
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	63
REFERÊNCIAS.....	66

1. INTRODUÇÃO

1.1. *Corpreender na Encruza*

A dança do Ventre e a dança do Entre. Exu é entre, exu é ventre. Exu, Eixu, Eixo, ventreiexo. Ventre onde se localiza meu eixo e a porta de entrada para outros mundos, o umbigo. Exu também é a energia sexual, criativa, comunicativa. Exu é a liberdade de ser, transitar, é a força, é a memória o poder pessoal. Exu é o encaixe. O encaixe de quadril. Toda vez que um quadril trepida, Exu se comunica. Pomba-gira, Exu feminino da cadência. Exu chama aos quadris. A dança do ventre é dança do Entre.

O movimento espiralado de Exu me fez mudar quase tudo de lugar. Aqui na introdução conto minha trajetória: como a dança chega até mim; o impacto da fusão tribal ter chegado na minha vida abrindo um universo de danças e ao mesmo tempo me formando um corpo híbrido com a missão do trânsito, igual a Exu, um corpo exunísico; como me perceber mulher negra gesta as questões e os conflitos que eu compartilho e tento abrir caminho com esse trabalho.

Estou descobrindo que minha missão é transitar entre.

Este trabalho é sobre a *corpreensão* das minhas encruzilhadas. Encruzilhada é por definição um lugar de encontro por onde leio minha história na dança, ancorada em autoras que se utilizam da encruzilhada como conceito epistemológico para o estudo do corpo e as tradições brasileiras (SILVA, 2010; MARTINS, 1997; VICENTE, 2019). Esse entendimento será importante para que percebamos “na encruzilhada, que representa o orixá Exu, um símbolo de interseccionalidade¹ e um caminho para entender e explicar nosso tempo” (WILLIAM; RIBEIRO, 2019, p.17). Olhei para trás e me perguntei como essas encruzilhadas se *encruzaram* no meu percurso, quais potências delas brotaram e o que elas oferecem de reflexão para o fechamento do ciclo dessa graduação. Trago nesta pesquisa a enunciação de uma *corpreensão* dos dilemas éticos e estéticos de quem trabalha com a fusão em dança do ventre estilo tribal.

Corpreensão é a ordem do corpo, um conceito em desenvolvimento utilizado por mim em disciplinas da graduação em dança. Entendo que *corpreender* abraça uma noção mais ampla

¹ AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Polén, 2019.

de aprendizado para nós, dançarines, em que não se sobressai nenhuma parte do corpo em relação a outra, pelo contrário, aciona uma pluriapreensão do corpo a um mesmo estímulo. *Corpreender* dá ênfase ao fenômeno corpo/corporeidade em movimento na compreensão de mundo pela pessoa que dança. Durante meu percurso na graduação percebi que a *corporeensão* de algo se dá quando a compreensão se corporaliza, pois, foi dançando que observei e amadureci questões de fundo filosófico e ético. *Corpreender* se vincula a uma ideia de acessar conhecimentos que estão sendo elaborados/internalizados a partir de um sentir “como quem volta para casa”, um estado, um momento, uma coisa gestada durante ou após mover que direciona meu modo de viver e criar em direção a minha ancestralidade. A cada um dos momentos de *corporeensão*, os estados, as configurações, os insights, dou o nome de *encruzo*.

A *corporeensão* a partir dos *encruzos* tratados neste trabalho são a ferramenta conceitual-prática para apontar os impasses que a dança de fusão estilo tribal me coloca e buscar soluções. Por isso, revisito minha história e a história única contada sobre a dança tribal em suas dimensões éticas (capítulo 1) e estéticas (capítulo 2). O vocábulo *encruzo*, portanto, denominará aquilo que considero como os caminhos de intersecção que me fazem *corporeender* encontros, conflitos, novas percepções. *Encruzo* foi tudo aquilo que me levou a mover as vísceras, até de mover o papel. Nesse sentido, trago minha trajetória de dançarina sendo atravessada pela perspectiva de me ver uma mulher negra e indígena. Porém, o elemento indígena não será abordado aqui, ainda preciso de mais tempo para investigar e *corporeender* a presença dessa herança na minha vida e minha dança.

Minha trajetória em dança se marca em um antes e depois do ano de 2010, quando adentro o Núcleo Kilma Farias de dança do ventre e fusões; um estúdio de dança da professora, dançarina e pesquisadora Kilma Farias² localizado no Bairro de Mangabeira, em João Pessoa/PB. Nesse espaço, Kilma produz workshops, formações, ministra aulas regulares e desenvolve trabalho artístico com a Cia. Lunay há mais de 15 anos, contribuindo na formação de diversas dançarinas que seguem a carreira profissional em dança; grupo que ela denomina

² Kilma iniciou seus estudos em Dança do Ventre e Folclore Árabe em 2000 com Martha Farias. Integra diversos projetos a exemplo do SIX, grupo da Shimmie-SP que envolve seis bailarinas nacionais em um mega-espetáculo e a Ventreoteca (possuindo um DVD didático sobre o estilo Tribal nessa coleção). Formada em Jornalismo, com Licenciatura em Dança e Mestra em Ciências das Religiões, Kilma é ainda uma das organizadoras da Caravana Tribal Nordeste desde 2010, além de desenvolver e sistematizar o estilo *Fusion Brasil* desde 2003. Kilma é autora do livro ‘Dança do ventre da energia ao movimento’, publicado em 2004 pela Editora Universitária da Paraíba. Desenvolve, desde 2016, a Formação em Tribal Brasil à distância tendo atendido bailarinas de todo o Brasil e países como Alemanha, Portugal, Argentina, Chile, Grécia e Inglaterra.

de grupo-escola. Kilma foi minha primeira professora de dança com aulas de dança do ventre e fusão tribal por cerca de 5 anos. Integrei a Cia. Lunay por 4 anos e foi também neste espaço onde comecei a dar aulas para nível iniciante. As turmas de fusão tribal também servem como laboratório de pesquisa de corpo para o desenvolvimento do seu estilo próprio de fusão tribal atualmente denominado *Fusion Brasil*, que soma à linguagem do *Tribal Fusion* a pesquisa em manifestações populares brasileiras. Desse ponto em diante, percebo mais conscientemente que vários traços de meu mover atualmente são reflexos, combinações e elaborações de minha experiência de corpo que precede, mas se transforma radicalmente a partir do marco da sala de aula de studio.

Anteriormente a iniciar aulas com Kilma, existia uma cultura de dança ao meu redor, nas reuniões de família, na escola, nas mídias que eu consumia, mas não em uma perspectiva de estudo, pesquisa e investigação, era no campo da vivência cultural. É nesse campo que percebo as sementes plantadas para meu encontro mais tarde com a dança como profissão, mas antes ainda como forma de ser no mundo, por isso destaco a vivência cultural como espaço formativo de subjetividade. Olhar essa história me faz perceber que a dança “sempre esteve lá”.

A designação de artista me despertou para um jeito de olhar o mundo que não fosse excessivamente preocupada com uma compreensão que partisse da racionalidade e da lógica, intensamente nutrida pela minha primeira graduação em Ciências Biológicas (2010-2014). Apesar dessa espécie de semente plantada com a dança na vivência cultural, a perspectiva de ser dançarina profissional nos espaços familiar e escolar, não era um horizonte possível para mim, mas a partir de 2010 a dança passa ocupar cada vez mais espaços na minha vida e se encruza, então, uma *corpreensão* de mundo: um aprendizado do corpo todo consciente, um aprendizado do olhar, sentir, perceber, notar, mover, testar, testemunhar, cheirar, tocar, escutar. Passo a *corpreender* perguntas e respostas em troca com o mundo a partir do corpo todo. Um caminho de cada vez mais não hierarquização entre o cérebro e as demais partes do corpo.

Por isso, minha história de corpo em dança é um encontro comigo mesma. Mesmo quando se tratou, em um primeiro momento, de um deslumbre com códigos de movimentos formatados que eu entusiasmadamente queria sentir no corpo nas aulas de dança, meu encontro com o mover era de (auto)descoberta. Havia muito sendo dito sobre mim ao observar a amplitude de movimento do meu quadril, a proporção dos meus braços em relação às pernas, constatar aquilo que me gerava desconforto estético na frente do espelho, perceber como uma mudança de postura corporal acionava uma energia circulante que eu nunca tinha sentido, o

estado de concentração absoluta ao tentar realizar um movimento desconhecido. Este foi meu *encruzo* número um.

A dança do ventre de fusão, também nomeada de dança do ventre tribal, estilo tribal de dança do ventre ou simplesmente de fusão tribal, *Tribal Fusion* ou dança tribal, foi a forma com que fui apresentada ao universo da dança de João Pessoa em 2010, quando ainda mais jovem, não tinha acesso aos debates sobre cultura, muito menos sonhava com a etapa de concluir uma graduação em dança. Essa parte de minha história proporcionou os primeiros contatos com a produção de fusões estéticas com manifestações culturais de vários lugares do Brasil (Frevo, Maracatu, Coco de Roda, Jongo, Caboclinho, Capoeira) e do mundo (Bharatanatyam, Odissi, Flamenco, Popping, Danças do Ventre, Tango), e me cultivava um fascínio diante da possibilidade real de conhecer e misturar vários elementos culturais que me interessavam e pareciam muito distantes. A exemplo do primeiro workshop de fusão em dança que participei em 2010, com a dançarina Nanda Najla³, uma fusão de dança do ventre com tango. Nunca antes imaginaria ter qualquer aproximação com o universo do tango.

A dança do ventre, especificamente, a dança do ventre de fusão, é a dança que eu tenho mais tempo de prática, posso dizer que seria minha dança-matriz. A partir do raio de interferência e relações dessa dança é que tive acesso às manifestações culturais com as quais me relaciono intimamente hoje em dia. Notadamente o cavalo marinho, a capoeira, o maracatu, o coco de roda, a ciranda, o frevo, o caboclinho e o house. Descobri nesses encontros o cantar, o tocar, o dançar, o compor, o costurar, a poesia, o senso de comunidade, os ritos de passagem, a oralidade, a festa ao mesmo tempo que ritual, a minha relação com a espiritualidade e várias outras coisas que me moviam desde muito dentro. No entanto, passei a observar que, da mesma maneira que me gerava estranheza a forma com que algumas pessoas se relacionavam com as culturas próximas a mim, eu podia estar provocando a mesma estranheza nas pessoas oriundas das culturas com as quais eu me relacionava por aquela metodologia. Este incômodo foi meu *encruzo* número dois.

Ao reconhecer uma formação multifocada em dança não quero negar as possibilidades de criação no cruzamento de estilos. Todavia, à medida que fui imergindo em outras linguagens

³ Nanda Najla é o nome artístico de Fernanda Guimarães Reis antes conhecida como Mahaila Najla. Nasceu em Belo Horizonte (MG) e iniciou seus estudos na dança desde os 6 anos de idade, passando pelo Ballet Clássico, Jazz, Dança Moderna, Dança Flamenca até chegar na sua paixão: A dança do ventre, a qual dedicou-se desde 1999. Nanda foi pioneira no *tribal fusion* em Belo Horizonte e teve repercussão internacional na proposição de fusão com tango. Ela parou de ministrar aulas e dançar profissionalmente há alguns anos.

como as danças urbanas, as manifestações populares tradicionais nordestinas e as danças de salão, um incômodo surgiu com a minha forma de produção de fusão e percebi a grande lacuna existente sobre a forma com que nós, da dança do ventre de fusão, trabalhamos a arquitetura de um corpo que alterna entre diferentes técnicas e, portanto, por diferentes matrizes de pensamento, memória, percepção de mundo. Uma das implicações em decorrência disso, é a apropriação cultural, que, ao longo dos últimos anos, vem sendo fonte de muitos debates dentro da comunidade da dança do ventre do Brasil, mas ainda caminha de maneira tímida. Esta percepção foi um *encruzo* número 3.

A dança do ventre de fusão, em suas origens, se negou a pensar sobre as questões éticas de sua construção. A sustentação do uso do termo tribal para nominar essa dança até hoje por nós, alunas e praticantes do Brasil e do mundo, dançarinas profissionais que construíram carreira com essa dança, pessoas produtoras culturais de eventos que atestam selos de qualidade, é uma prova disso. Afinal, o uso histórico da terminologia tribo⁴, e suas derivações, na escola antropológica, aciona uma sabida conotação pejorativa de suposta inferioridade. Questões intrinsecamente ligadas à colonização.

A representatividade do termo tribal para nominar esta dança é discutida por questões de ordem epistemológica, social, prática e mercadológica. A discussão pela mudança ou não de nomenclatura está em efervescência nos últimos quatro anos na comunidade brasileira de tribal, muito motivada pelas mudanças de nome nos trabalhos de grandes grupos e dançarinas estadunidenses que passaram a se atentar às questões colonialistas, seja por estratégias de mercado, se livrar da culpa ou rever questões éticas (ESPINOSA, 2020). Em 2020 foi realizada a 1ª edição do Fórum Brasileiro de Tribal e Fusões por um coletivo de dançarinas que, em face à pandemia, viram a necessidade de reunir forças em busca de alternativas para várias questões, dentre elas as novas orientações de mercado para dança⁵. Uma das mesas trouxe como pauta a nomenclatura do estilo e foi mediada pelas bailarinas Sarah Belford (DF), Hollë Carogne (RS)

⁴ Podemos encontrar no livro Antropologia da Dança 1 da autora Giselle Guilhon capítulos sobre os termos tribo e étnico.

⁵ Sob influência desse fórum e outros eventos e discussões que ocorriam no contexto da pandemia, se formou o Coletivo ~~Tribal~~. O blog Coletivo ~~Tribal~~ se tornou um grande acervo para a comunidade ~~tribal~~, inicialmente criado pela bailarina Aerith antes de 2010 como um blog pessoal, sendo seu objetivo principal a divulgação, compartilhamento e estudo da Arte da dança ~~tribal~~ e seus segmentos. O blog foi ganhando tamanha notoriedade que Aerith viu necessidades de mudanças e adaptações, dentre elas a mudança de nome. Atualmente o blog conta com a colaboração de mais de 33 colunistas e divulga desde um mapeamento de aulas de ~~tribal~~ por região no Brasil e calendário nacional de eventos, a artigos.

e Maya Felipe (RJ)⁶. Devido a isso, enquanto não encontramos palavra melhor, na tentativa de demarcar a importante tarefa de nominar o que fazemos, a palavra *tribal* será mencionada sempre riscada a partir de agora.

Para introduzir do que se trata o estilo ~~tribal~~ de dança do ventre como o conhecemos aqui no Brasil, entendemos que ele tem seus desenvolvimentos nos Estados Unidos, a partir da década de 60, por mulheres estadunidenses que criaram seu próprio imaginário das culturas orientais, e esteticamente fusionam elementos de três danças como base: as danças tradicionais do Norte da África (resumidas como danças do ventre), as danças indianas clássicas e a dança flamenca. A meu ver, a forma com que isso se deu e será desenvolvido no capítulo 2, incidiu num problema estrutural para essa dança que tentamos corrigir até hoje. Em 2020, as bailarinas Te Gio (RN), Alê Carvalho (PE) e Raissa Medeiros (MG) articuladas com outras bailarinas negras da cena ~~tribal~~ organizam o Coletivo Guia de mulheres negras no estilo ~~tribal~~ e fusões bellydance, a fim de conhecer, estimular o estudo, compartilhar e dar voz às vivências e especificidades das mulheres negras no estilo. Atualmente o grupo conta com seis articuladoras Alê Carvalho (PE), Jessie Ra'idah (RJ), Lua Aires (PB), Monni Ferreira (BA), Raissa Medeiros (MG), Te Gio (RN) e cerca de 37 integrantes em grupo de whatsapp⁷.

Nós, praticantes que se interessam pelos estudos decoloniais, especialmente mulheres negras, vivemos o dilema de reconhecer as bases colonizadoras e de apropriações culturais dessa dança, sem saber muito bem como é possível seguir, sem sermos cúmplices desses processos em nossas vivências. Não podemos simplesmente apagar essa dança do nosso corpo em razão de outrora nossos olhos estarem menos atentos, por outro lado não podemos continuar escrevendo uma dança com um alfabeto da colonialidade (GROSFOGUEL, 2019). A colonização deixou marcas indeléveis em muitos povos de muitos lugares. É uma estratégia de luta para nós, povos colonizados, poder voltar atrás, às nossas raízes, para realizar o potencial de avançar e redescobrirmos quem somos.

Avançar para mim hoje significa encontrar caminhos para trabalhar com uma dança de fusão a partir de uma ética que, ao mesmo tempo que referencia minha formação e as pessoas que vieram antes de mim, se firme a partir de outros cânones que não seja a história clássica contada dentro do ~~tribal~~, inclusive apresentada aqui. Entre idas e vindas, desde 2014 estou nessa

⁶ O resumo da mesa pode ser encontrado nesse link: <https://coletivotribal.blogspot.com/2021/08/forum-tribal-nomenclatura.html?itclid=c1b3af80-cff9-4ead-8e0e298733116c05>

⁷ Página do Instagram @coletivoguiua

busca atuando profissionalmente com o ~~tribal~~. Comecei a dar aulas regulares em estúdios a partir de 2015, como também participando e produzindo espetáculos que se utilizavam da estética do estilo, viajando para eventos, apresentações, ministrando workshops, até o final de 2019. Na passagem de 2019 para 2020 fechei minhas turmas, em primeiro lugar, porque esses dilemas me geraram uma paralisia, segundo, porque das quatro turmas que atuava somente em uma conseguia desenvolver o trabalho mais próximo do que desejava, terceiro, tinha uma viagem de intercâmbio acadêmico para Portugal programada para 2020. Nessa viagem, tive a oportunidade de aprofundar relação com uma artista portuguesa Piny Orchidaceae⁸, a qual admirava muito a forma de construção com a fusão ~~tribal~~. Desde essa época até hoje, muito atravessada pelo contato com a Piny, meu corpo encontra-se em muitas questões. A minha demanda atual de pesquisa é uma tentativa de redescobrir minha dança, ao investigar os impasses e limitações que encontro como uma dançarina de muitas danças, para transformá-las em potências criativas e saídas passíveis de compartilhamento.

A problemática que se desenha neste trabalho consiste em elaborar essa capacidade de transitar entre diferentes estilos de dança, sem cometer os mesmos erros que “a dança estadunidense de muitas ~~tribos~~” cometeu. Ou seja, reiterar um sistema de dominação e apropriação cultural. Enxergo a necessidade de, ao olhar minha história de corpo, me colocar em posição autocrítica-criativa-ética a favor de uma prática transdisciplinar decolonial (MALDONADO-TORRES, 2016), para pensar os sistemas de práticas corporais que tenho proximidade e rever os aspectos sócio-históricos e simbólicos que ancoram a estética da fusão em dança do ventre.

Repensar essas questões se torna primordial quando as discussões e os estudos das questões étnico-raciais chegam até mim pelos idos de 2015. Começo a ver o mundo na perspectiva da ancestralidade ao me colocar em posição crítica de minha própria história nessa dança. Aciono o conceito *Sankofa* a fim de localizar como a ancestralidade pode atuar no nosso posicionamento crítico sobre o mundo. Sankofa⁹ é um símbolo Adinkra, dos povos Akan, que

⁸ Iniciou sua formação em Dança Oriental em 1999 e em 2003 com a cultura Hip Hop. Formou-se em Arquitetura e posteriormente em Dança Contemporânea. Descobriu Fusion Bellydance em NY em 2007 e desde então iniciou sua pesquisa na integração de todos esses estilos num movimento híbrido, mas consciente, socialmente e politicamente sustentado. Para saber mais: <https://pinyworks.squarespace.com/orchidaceae>.

⁹ O pássaro com bico voltado para trás e o coração estilizado, fazem parte de um conjunto de ideogramas Adinkras; símbolos gráficos que eram usados para estampar tecidos de roupas, cerâmica, objetos, entre outros. Estes desenhos tinham como propósito representar valores da comunidade, ideias, provérbios, além de serem usados em cerimônias e rituais, como, por exemplo, funerais e homenagens à líderes espirituais. O pássaro mítico e o coração estilizado acabaram por se popularizar em outros locais, como os Estados Unidos e o Brasil. É bastante

se localizam nos territórios de Gana e Costa do Marfim (África Ocidental), em formato de um pássaro com o bico voltado para trás, que, segundo Abdias Nascimento (1914-2011), nos ensina a retornar ao passado para ressignificar o presente e construir o futuro, isto é, a possibilidade de olhar para trás e encontrar as forças necessárias para realizar nosso potencial para avançar. Volte e pegue, esse é meu *encruzo* número 4.

Para mim, e em sintonia com esses teóricos, falar de ancestralidade, africanidade, conceitos e princípios panafricanos é um caminho discursivo imprescindível para *corpreender* esse lugar de fala (RIBEIRO, 2017) que pretende consolidar os estudos decoloniais, na ampliação e cruzamento de fontes discursivas diversas. Esse é o horizonte de alcance para entender de onde observo a minha dança na atualidade. O olhar afrocêntrico para essas questões foi fundamental para que eu pudesse ter um ponto de partida, na tentativa de elaborar aquilo que quero identificar como minha dança de encruzilhadas hoje, no sentido de buscar estratégias para outros pensamentos e danças possíveis. Reivindico, assim, a posse da minha ancestralidade e de meu ser no mundo quando me dedico à escrita deste trabalho.

Para pensar a dança dessa forma, fui nutrida também pelo pensamento da professora-cantora-pesquisadora Inaicyrá Falcão que aborda a dança na perspectiva de uma pedagogia da ancestralidade. Para ela, é possível através da dança-arte-educação, retomar pontos importantes da nossa história pessoal e reconhecer nela nossas tradições, para que consigamos expandir nosso entendimento acerca da alteridade, uma relação que a autora denomina “da porteira pra dentro, da porteira pra fora” (SANTOS, 2006).

Inspirada nessa imagem, construí uma *corpreensão* desse processo de descoberta, em que elaboramos níveis distintos de compreensão vivencial, ora, passíveis de compartilhamentos, ora necessária uma abstração desde uma perspectiva distanciada na interpretação dos elementos e valores de uma cultura (SANTOS, 2006). Para mim, a partir da porteira (espaço entre), de dentro para fora, percebo os pequenos deslocamentos no meu fazer artístico-pedagógico em direção ao enfrentamento dos processos de colonização internalizados ao longo de séculos, como as escolhas temáticas artísticas e de pesquisa, a valorização da minha própria história como fonte criadora, tratamento da sala de aula como campo de tensão e aproximação dessas questões. Também a partir da porteira, de fora para dentro, decido no meu

comum encontrar o coração estilizado em imagens de grades e portões. Ver em: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/sankofa-significado-desse-simbolo-africano/>. Acesso em: 07 jun. 2022.

percurso experiência ao que estou disposta a me vincular, (quais inspirações, quais aportes teóricos, quais pessoas, quais expressões artísticas) a partir do momento que essas novas percepções impactam minha vida de modo estruturante.

A escrita desse texto faz parte dessa tomada de decisões. É assim que a dança me ajuda a entrar em contato com a minha história e a produzir reflexão, assumindo uma geometria espiralada no meu percurso.

Outrora, gritaram-me Negra! Ouvi e retrocedi. Foi praticamente ontem que me tornei uma mulher Negra. Até sete anos atrás, não tinha dimensão do que isso significava. Este seguramente é o *encruzo* (número 5) de maior impacto na minha vida que se desdobra até a escrita deste trabalho. Segundo a psicanalista Neusa Santos Souza, tornar-se negro¹⁰, inclusive título do seu livro de 1983, é sobre entender os processos de internalização compulsória de um ideal de Ego Branco que incidem, em linguagem psicanalítica, como aspiração de regras normativo-estruturantes não próprias, na construção da identidade. Para a autora, uma das contrapropostas para esse adoecimento psíquico é criar discurso sobre si mesma, como uma forma de exercer autonomia, especialmente no que tange o campo da emocionalidade. Tornar-se pessoa negra é, portanto, a autopercepção e incessante reparo do “custo emocional da sujeição, negação e massacre de uma identidade original, de sua identidade histórico-existencial” (SOUSA, 1983, p. 18). Essa *corpreensão* modificou uma série de aspectos da minha vida, ao perceber que as estruturas sociais pesam mais sobre umas cabeças do que sobre outras e a parcela que me cabe nessa conta.

Entendo que o fôlego dessa pesquisa se estende para muito além do trabalho de conclusão de curso. A problemática fundamental que move a escrita gira em torno da observação de um histórico colonial orientalista bastante evidente na dança do ventre de fusão estilo ~~tribal~~. Meu objetivo principal é contribuir na construção de novas éticas-estéticas para dança do ventre a partir de possibilidades de fusionar danças sem incorrer em apropriações culturais. Os objetivos específicos são apresentar a perspectiva de fusão na dança ~~tribal~~ ética e esteticamente e analisar a problemática da apropriação cultural dentro dessa dança, com o intuito último de *corpreender* uma nova ética de corpo que escape das noções de apropriação cultural e registrar, por fim, as minhas experiências recentes como criadora e professora,

¹⁰ Para aprofundamento ler: SOUSA, Neusa Santos. Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

dialogando para a criação de práticas que mantenha atenção à dimensão ética aqui explorada, a partir da minha experiência como professora em estúdios da cidade de João Pessoa.

Muitas perguntas surgem a partir do desejo de investigar as possibilidades de fusionar danças sem incorrer em apropriações culturais. Coloco-me nesse trabalho a pensar sobre algumas delas. Sendo a dança do ventre estilo ~~tribal~~ uma dança de motriz¹¹ Africana, embora sua sistematização se dê nos Estados Unidos e ela elabore motrizes não-africanas também, indago-me: é possível pensar o ~~tribal~~ desde uma perspectiva afrocentrada¹²? Quais mudanças se mostram necessárias na forma de se construir essa dança sob essa perspectiva? Como construir um projeto poético para fusões em dança de diferentes motrizes culturais sem que isso fira ou interfira nos seus fundamentos e significados? Como esses cruzamentos teóricos podem apontar uma prática artística-pedagógica?

Para pensar sobre essas questões divido esse trabalho em três encruzos-capítulos, o primeiro, com foco na ética, abordo uma breve revisão de literatura, contextos sociais e políticos de surgimento do ~~tribal~~ e da dança do ventre, uma breve genealogia dessa dança até mim; alguns pensamentos sobre a fusão ~~tribal~~ e analiso a questão da apropriação cultural nesta dança desde a perspectiva de Rodney Willian. No segundo capítulo, com foco na estética, trago um panorama geral sobre a organização estética e de movimentação dessa dança e aponto como esse processo histórico incide sobre as apropriações estéticas. Por fim, no terceiro, trago alguns pontos relevantes para estar pensando caminhos possíveis para construção ética-estética da dança no ~~Tribal~~, além de trazer apontamentos para o ~~tribal~~ a partir de Renata Lima Silva Kabiliaewatala (2010) e Fernanda Júlia Barbosa (2016). Trago também o registro do que vem caracterizando minha prática docente em estúdios da cidade de João Pessoa e no processo de criação da obra *Orivayá, e o vento pediu para a folha dançar*.

¹¹ Motrizes culturais é um conceito alternativo ao entendimento de matrizes culturais trazido pelo autor Zeca Ligiéro em seu artigo “O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas de origens africanas na diáspora americana”. Ao falar de motrizes, ao invés de matriz, o autor entende captar melhor a complexidade dos processos de interação verificados performances culturais brasileiras que são dinâmicos e plurais.

¹² Afrocentricidade é uma abordagem epistemológica endógena, segundo, Molefi Asante se trata de “colocar os ideais Africanos no centro de qualquer análise que envolva a cultura e o comportamento africano” (The Afrocentric Idea, 6).

2. DIMENSÃO ÉTICA DA APROPRIAÇÃO CULTURAL E A FUSÃO TRIBAL

2.1. Encruzo com quem me lê ou me leia na encruza

O foco desse tópico é uma discussão com base na ética por trás da estética dessa dança. Apresento uma breve revisão de literatura e um breve contexto histórico recorrentemente contado pela comunidade de dança ~~tribal~~ e como ele ressoa na forma de construção estética dessa dança. Apresentar a questão da apropriação cultural como problema recorrente, primeiro, porque é uma cultura dominante que inicialmente se diz formular essa dança, segundo, porque os elementos culturais materiais tomados de empréstimos e misturados, têm seus valores culturais originais quase diluídos. Penso que faz sentido discutir que é também a perda desses elementos que afasta essa dança dos princípios afrocentrados (capítulo 3) que enxergo operantes nela hoje.

Iniciei a escrita desse trabalho falando sobre Exu e encruzilhada. Nesse ponto, retomo a imagem de Exu para pensar a dança do ventre ~~tribal~~ como uma dança do ventre capaz de produzir intercâmbios culturais regidos por princípios afrocentrados, como a reciprocidade e a circulação. “Exu é quem preside todas as trocas, intercâmbios, escambos, transações, negociações, interações e a circulação de bens e produtos. Exu é o princípio dinâmico, a comunicação, o movimento” (WILLIAM; RIBEIRO, 2019, p. 15).

Recentemente vem crescendo no Brasil a produção de conhecimento, incluindo a acadêmica, sobre a dança ~~tribal~~. Destaco alguns a que tive acesso ao longo da pesquisa: Em 2008, Luciana Celestino (UFRN), produziu o artigo *Semente, espelhos, moedas, fibras...: A bricolagem da dança ~~tribal~~ e uma nova expressão do sagrado feminino* na XVI Semana de Humanidades da UFRN.

Em 2011, Joline Andrade (UFBA), concluiu seu trabalho *Processos de hibridação na Dança ~~Tribal~~: estratégias de transgressões em tempos de globalização contra hegemônica*, na Pós-graduação em estudos sobre Dança da UFBA. Ainda em 2011 Thâmara Roque (UFPB), na época colega de sala de aula nas turmas da professora Kilma Farias, desenvolve o documentário *Tribal Brasil: construindo um estilo de dança* como conclusão do curso em Comunicação Social (UFPB).

Em 2013, Gilmara Cruz traz o artigo *A aura e a autenticidade da dança Tribal* para pós-graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Também em 2013, Jamille Berbare (UNESP) faz seu trabalho de conclusão de curso *O corpo entre “concertos” e “consertos”*: um estudo sobre a dança ~~tribal~~.

Em 2015, Tamiris Ferreira (UFSC) produziu o trabalho de conclusão de curso *Corpo, movimento e aprendizado: trajetórias e narrativas de bailarinas de Florianópolis/SC* e em 2019, o artigo sobre ~~Tribal~~ Brasil intitulado *Tribal Brasil na Cidade: aprendizado em movimento nas etnografias de videodanças do Curso de Formação em Tribal Brasil* para os Anais da VII Reunião de Antropologia da Ciência e da Tecnologia.

Ainda em 2015, Suani Vasconcelos (UEFS) publicou o artigo *A retórica do corpo: semiose e narratividade na Dança Tribal* na revista *Redisco* e Carla Farias (UFBA) produziu a dissertação *A relevância do processo como parâmetro para a composição: um estudo na dança tribal fusion*, que problematiza a nomeação da dança *tribal fusion* e afirma, que é melhor abordada através do conceito de hibridismo.

Em 2016, Ana Clara Oliveira, professora da Escola Técnica de Artes (ETA) da UFAL, executa o projeto de extensão *Poética da Dança Tribal* e atualmente conclui seu doutorado fazendo um mapeamento da dança ~~tribal~~ no Brasil.

Em 2017, Kilma Farias (UFPB) pesquisa o ~~tribal~~ com a dissertação intitulada *Arte de si na Dança Tribal: narrativas entre espiritualidade e corpo cênico* no programa de pós-graduação em Ciências das Religiões. E,

Em 2018, Kilma Farias traz *O processo criativo de Iranti: prática pedagógica entre a arte de si, o corpo e a memória*, abordando a construção de um espetáculo com seu grupo-escola Cia. Lunay no trabalho de conclusão de curso da licenciatura em dança da UFPB.

Em 2019, Thássia Soares escreve sobre o *Corpo híbrido: raízes, modernidade e fusão no corpo da(o) dançarina (o) de tribal* para falar da construção do corpo híbrido na dança ~~tribal~~ no trabalho de conclusão de curso de dança da Universidade Federal de Uberlândia.

Em 2019, Lailah Garbero escreveu a dissertação *O estranhamento corporal na sociabilidade do capital: obstáculos e caminhos para a sensibilização do corpo* para o programa de pós-graduação em serviço social.

Em 2019, Maria Beatriz Ferreira Vasconcelos (UFBA) produz a dissertação *Estilo tribal americano de dança do ventre: algumas questões e princípios estéticos, técnicos e composicionais*.

Em 2020, a mesma autora, juntamente com Carmen Paternostro Schaffner (UFBA) produz o artigo *Dança Do Ventre Rizomática: Intermezzo entre Orientalismo, Transnacionalidade, Intermidialidade e Feminismo* no caderno Saberes-fazeres em danças populares da coleção Quais danças estão por vir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo, da ANDA editora.

Em 2021, Vanessa Froese tratou sobre o *Estilo-tribal de dança do ventre e consciência corporal: caminho e possibilidade* no 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.

Em 2022, a dançarina e geógrafa Luciana Canavez publicou a dissertação *Diáspora do Ventre: poéticas do corpo na dança do espaço* no programa Interdepartamental de Pós-Graduação Interdisciplinar - PIPAUS da Universidade Federal de São João del-Rei, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

A maior parte desses trabalhos atesta as qualidades e potências dessa forma de fusão em dança, aponta seus aspectos de transgressão, traz debates feministas, a perspectiva da reciclagem dentro dessa dança, relação com sagrados feminino, leituras da dança sob lentes de hibridização. Não deixo de reconhecer tais leituras, porém percebo que esses trabalhos não centralizam uma abordagem crítica às questões éticas dessa dança.

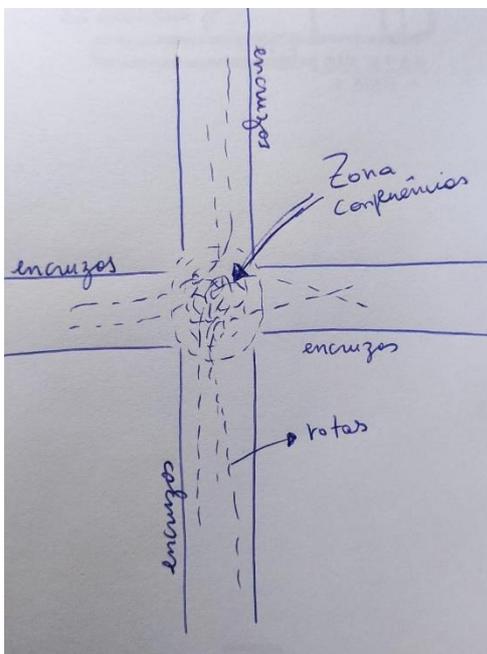
Aqui, desejo construir um questionamento crítico às questões de apropriação cultural que enxergo nessa dança por um viés afrocentrado, algo que ainda não encontrei sendo feito academicamente no Brasil. O trabalho da dançarina e historiadora Naiara Assunção (2021) *As origens da dança do ventre: perspectivas críticas e orientalismo* buscou desmistificar discursos sobre a origem milenar e mítica da dança do ventre apontando os diversos problemas desta narrativa: desde a falta de evidências históricas que a corroborem até o orientalismo inerente a ela. Alguns outros apontam para problemáticas na dança do ventre e no estilo ~~tribal~~ como questões de apropriação cultural e crítica ao imaginário da dança ventre construído pela cultura estadunidense e europeia. Posso citar *From harem fantasy to female empowerment: rhetorical strategies and dynamics of style in American belly dance* de Sheila Marie Bock, em 2005 e *Whether it's coins, fringe, or just stuff that's sparkly': Aesthetics and Utility in a-Tribal Fusion Belly Dance Troupe's Costumes* de Jeana Jorgensen, em 2006. As poucas referências críticas afrocentradas que encontramos no Brasil estão em blogs e grupos específicos, principalmente

levantados por mulheres negras, como em 2020, a bailarina Monni Ferreira (BA) escreveu o texto *Apropriação cultural* para a coluna Sankofa do blog coletivo *tribal*.

É com a noção de encruzilhada abordada por Rodney Willam (2019) e Leda Maria Martins (1997) que trataremos a problemática da apropriação cultural na dança do ventre de fusão a fim de revisar os aspectos que ancoram a estética desse estilo no capítulo seguinte.

Martins (1997) nos diz que “A encruzilhada, locus tangencial, é aqui assinalada como instância simbólica e metonímica, da qual se processam vias diversas de elaborações discursivas, motivadas pelos próprios discursos que a coabitam” (MARTINS, 1997, p. 28). Leda Martins assume que a encruzilhada é uma operadora de linguagens de diversas fontes e das noções de produções daquilo que é híbrido, mestiço e liminar. A encruzilhada é um lugar de passagem, um entre-meio, ali o encontro acontece, a contaminação acontece e as rotas prosseguem nas mesmas direções ou mudam a partir do cruzo. Há uma unidade, há um eixo, há um ponto de cruzamento comum na encruzilhada, mas ela é passagem (Figura 1).

Figura 1. Ilustração de uma encruzilhada a partir da noção de *encruzos*, visualizando zona de confluência.



Fonte: Elaborado pela autora.

A dança ~~tribal~~ é também um lugar de passagem, uma zona de contato e confluências. Quando essas danças se encontram, se contaminam, deixam marcas e significados nos corpos

que as produzem e fazem brotar novos elementos. Uma nova formulação. Um novo caminho, além dos que já vinham se cruzando. Essa é uma força de potência, do ponto de vista da encruzilhada, relevante para os nossos tempos em que esses encontros são quase inevitáveis.

Se pensarmos a dança ~~tribal~~ como uma encruzilhada, podemos observar um processo bastante potente no encontro de elementos culturais. A cultura de maneira ampla é dinâmica e sofre transformações ordinárias a partir do contato entre diferentes grupos, por conta de suas próprias reinvenções e ressignificações (WILLIAM; RIBEIRO, 2019). Porém, à medida que essas alterações ocorrem, alguns elementos são conservados, outros adaptados, outros se perdem. Quem decide o que fica?

Rodney William discute a encruzilhada sob a perspectiva de um ponto de troca e a troca como uma lei universal. A troca, nesse sentido, é um princípio de regência da nossa relação com o mundo. Em tudo há troca, mas quando o que vai, não volta, podemos assumir que não houve uma relação de paridade ou reciprocidade. Por isso, a apropriação cultural fere o princípio negro-africano da reciprocidade, fere o princípio dinâmico de Exu, que preside o caminho das trocas em vários aspectos do mundo (WILLIAM; RIBEIRO, 2019, p. 15). A apropriação cultural, nesse sentido e de acordo com William, estaciona o fluxo dessa dinâmica de passagem e troca, estabelecendo um desequilíbrio.

A problemática da apropriação cultural não é específica da área da dança, nem da dança ventre ~~tribal~~, bem como a utilização do termo apropriação cultural em cada contexto merece notada atenção, pois esse conceito por si só é cercado por armadilhas. A apropriação cultural é tanto o resultado de um contexto globalizado, em que praticamente é impossível as culturas se desenvolverem isoladamente, assumindo as dinâmicas, divergências e os conflitos da troca de informações e ideias (WILLIAM; RIBEIRO, 2019, p. 19), quanto um efeito da colonialidade que se apresenta como uma estratégia de dominação das mais eficientes ao longo dos tempos.

Na tentativa de tratar a apropriação cultural de modo satisfatório, segundo Rodney William e Djamila Ribeiro (2019), devemos levar em consideração o tratamento do conceito de cultura em seus elementos materiais e imateriais. A dança, por sua vez, seria um componente imaterial da cultura que contém conhecimentos, valores, comportamentos que são fundamentais também para se pensar como um grupo social elabora seu universo simbólico. Exercer o controle sobre elementos estruturais de padrões culturais é nosso sexto *encruzo* para entender porque a dança ~~tribal~~ pode incorrer em apropriações culturais. É dessa forma que a adoção e

trânsito de elementos culturais materiais retirados de seus contextos pode perigosamente ressignificar, desqualificar ou submeter culturas à ordem da cultura dominante.

A história do ~~tribal~~ surge num contexto de encruzilhadas mundiais muito complexas. Devemos ressaltar que a origem das linhagens que nos contam sobre a dança ~~tribal~~ fora formulada e disseminada por mulheres pertencentes a uma cultura dominante, num país colonizador. Assim, essa dança se formula a partir de matrizes culturais que chegam aos EUA e alguns grupos que não pertencem a essas culturas, passam a ressignificar e reproduzir essa dança. É uma característica forte da cultura estadunidense a sistematização e transformação das coisas em produto comercial.

Além disso, o contexto histórico da dança ~~tribal~~ está intrinsecamente ligado ao da dança do ventre, que está intrinsecamente ligada ao colonialismo europeu. Costumamos ouvir sobre a origem milenar da dança do ventre e aludir ao fato de ser uma dança de origem ritualística genérica feita por mulheres nuas em rituais de fertilidade para deusas. Assunção (2021, p.7) atenta para o fato de que ao reproduzir essa história “joga-se uma sombra tanto sobre a problemática relação dessa modalidade com o colonialismo europeu, como sobre o papel histórico crucial de grupos de dançarinas e dançarinos marginalizados, como as ghawazee, awálim e khawalat”. Não há evidências históricas que corroborem essa narrativa, além do que o próprio nome “dança do ventre” com a estética ocidentalizada que conhecemos hoje, segundo Assunção (2021), é posterior ao século XIX.

Apesar deste não ser um trabalho de análise de fontes históricas, é oportuno dizer a importância que observar as imagens tanto em cartazes, fotografias, na televisão, em plataformas de vídeo, documentários, e imagens impressas em objetos, para afirmar que a dança do ventre como a conhecemos hoje é uma “tradição inventada”. Toda tradição é uma invenção, mas aqui queremos dizer quanto a transformação não orgânica da tradição. A essa aclamada origem da dança do ventre como uma tradição Egípcia, a bailarina Cristina Antionadis, em ebook¹³, traz outras civilizações tão importantes quanto as egípcias para dizer um modo de compor música, poesia e dança denominado pelo Orientalista e Historiador da música árabe Henry George Farmer como modo árabe de compor. Seriam elas Reinos da Península Arábica (Magan ou Makkan ao sul, Kimash ou Mashu região central, Khakhu e terras malukhkha

¹³ ANTONIADIS, Cristina. Dança do Ventre: Conceitos e histórico. Pandora Danças: [São Paulo?], 2022. *E-book*. Disponível em: <https://xdocs.com.br/doc/dana-do-ventre-conceitos-e-historico-por-cristina-antoniadis-ediao-2020-lo1q6dpexj8w>. Acesso em: 03 set. 2022.

à ocidente, e Hadramaut, Qataban, Mamali (Mali) e o Sabá na atual Etiópia). Tanto em períodos que datam anteriores a Cristo, quanto posteriores, as civilizações do oriente médio passaram por diversos domínios e influências. Persas, romanos, a era cristã bizantina, turcos otomanos no período islâmico, franceses e ingleses já no século XIX. Assim, qualquer tentativa de precisar ou definir onde, como, com quem se originou a dança do ventre que conhecemos hoje como uma dança tradicional de um “mundo árabe” não passa de especulações.

Por outro lado, entender o contexto histórico em que o ~~tribal~~ surge nos oferece pistas de qual pensamento de corpo opera nessa dança. Assim como Assunção (2021), me questiono sobre o enfoque da situação colonial instaurada no Oriente Médio e Norte da África. Me pergunto sobre o protagonismo dos grupos sociais que estão construindo até hoje a reelaboração da sua cultura com a forte influência estrangeira, num contexto de transformações políticas e florescimento de identidades, especialmente no Egito (ASSUNÇÃO, 2021). Por isso, estudar a história dessa linhagem de fusão é uma forma de *corpreender* os impasses éticos-estéticos que eu vivo e por isso contar essa história me ajuda a entender a dinâmica de apropriação cultural dessa dança: olhando para essa história *corpreendo*.

O estilo ~~tribal~~ de dança do ventre pode ser considerado parte de um movimento de estilização da dança do ventre que emerge na década de 60 nos Estados Unidos, no contexto histórico da expansão colonialista dos EUA e do alargamento das ideologias políticas e econômicas da União Soviética, as potências mundiais durante o período que compreende a guerra fria. Nos anos de 1960, os EUA já tinham uma grande competência imperialista, ou seja, possuía uma política de controle do mundo a fim de favorecer seus próprios interesses sociais e econômicos, visto que a cultura não passou isenta pela doutrina de dominação, isso nos diz bastante sobre o pensamento cultural em que a dança ~~tribal~~ se constrói, pois havia na conjuntura estadunidense de expansão e poderio uma onda de movimentos culturais que bebiam da cultura oriental, como o Movimento Hippie.

O mundo vivia lutas de independência e estabelecimento de ditaduras em países patrocinados e subalternizados por essas duas potências. A noção dos EUA como salvador das nações já se implantava desde o início do século XX e, assim, “essa relação de interferência não se deu apenas na América. Países da África se viram sob os holofotes tanto da URSS quanto dos EUA, que buscavam expandir seus modelos político-econômicos para os países envolvidos nas lutas por independência” (LEON, 2021). O contexto social-político em que a dança ~~tribal~~ desponta é, portanto, uma política de guerra que sustenta a economia baseada na presença

militar por longos períodos em outros países. A ideia de que as tropas estadunidenses localizadas em países estrangeiros são heróicas é fortemente presente na cultura estadunidense até hoje, como podemos ver recentemente com a questão do Afeganistão e na leitura das contra-insurgências ao redor do mundo.

Nos interessa aqui a tradição *American Bellydance* pautada nas representações orientalistas do “mundo oriental”, nas comunidades imigrantes que frequentam bares e clubes, até chegar na construção dessa dança híbrida de fusões tribais. Rothman (2013, p.8) afirma que a dança do ventre foi apresentada ao público americano na Feira Mundial de Chicago de 1893. Desde então, em vários clubes e restaurantes dirigidos a comunidade oriental “músicos imigrantes de várias culturas do Oriente Médio começaram a se apresentar juntos criando um som poliétnico. Os dançarinos, atraídos pelo som, seguiram o exemplo [...]” (ROTHMAN, 2013, p.8). Assim, tradições de dança libanesa, armênia, turca e grega se viram em clubes do Oriente Médio em Los Angeles e São Francisco. Dessa forma, se destacam nessa época pelo menos dois formatos para a dança do ventre nos EUA, “o espetáculo de “cabaré”, mais relacionado ao estilo e músicas turcas e o espetáculo “étnico”, mais relacionado ao mundo árabe” (ASSUNÇÃO, 2021, p.13).

Na década de 80, a primeira nomenclatura e estética de grande adesão na comunidade da dança do ventre que se estabeleceu nos EUA foi o *American Tribal Style* (ATS), recentemente rebatizado para *Fat Chance Belly Dance Style* (*FCBD Style*), que aflora na Califórnia sob os desenvolvimentos da bailarina Carolena Nericcio, ainda viva e atuante nesse estilo. Trata-se de um estilo onde se criou uma linguagem de códigos de movimentos e senhas a serem decifradas em uma cena de improviso coordenado, geralmente com música ao vivo. Carolena foi a primeira a formatar e registrar o ~~tribal~~ como um estilo de dança de improviso coordenado, característica que destaca seu trabalho das demais formas estilizadas de dança do ventre que surgiam. Seu estilo tem como base, principalmente, a dança do ventre, mas também a dança flamenca e a dança indiana clássica Kathak para construção de seu sistema de passos, música e figurino. Quando observamos o *dress code* (figura 2) do *FCBD Style* é comum que imagetivamente reconheçamos elementos dessas danças, concomitantemente amalgamados de uma forma que não nos remete a nenhuma delas isoladamente.

O ATS, como ficou registrado, consiste num sistema de vocabulário de movimentos estudados isoladamente que compõem células coreográficas com senhas ou sinais. Esses sinais indicam qual será o próximo movimento a realizar, quando haverá mudança de

formação no espaço, trocas de liderança, variações da música, etc. Assim como descreve a bailarina-historiadora, Ana Terra de Leon:

O ~~Tribal~~ Estadunidense foi feito para ser dançado em grupo, de maneira totalmente improvisada. Para isso, as bailarinas e bailarinos do estilo aprendem um vocabulário de passos, alguns possuindo senha, e os grupos se organizam de maneira a seguir uma líder, que é quem guia o improviso coordenado em grupo. A liderança pode ser constantemente trocada entre as integrantes do grupo, o que cria uma dinâmica interessantíssima de coletivo. No ATS, o grupo se sobressai à bailarina. Esta característica não se constitui apenas como um critério técnico: as praticantes e suas criadoras prezam por esta concepção como uma base filosófica para a dança (LEON, 2021).

Essa concepção filosófica primada pelo ATS se transformou ao longo dos anos, isso gerou divergências dentro do grupo e algumas dançarinas como Jill Parker, decidiram propor outros formatos cênicos, desde a apresentação solo, composições para shows inteiros de música e dança¹⁴, até espetáculos de dança coreografados (Mira Bertz, Zoe Jakes). O *Fat Chance Belly Dance* (figura 3) foi o primeiro grupo a difundir mundialmente o estilo ~~tribal~~ nesse formato de improviso coordenado e existiu por mais de 29 anos, tendo sua formação desfeita em 2017.

Figura 2. Ilustração do *dress code* do ATS criado por Carolena Nericcio. Podemos observar no tronco a presença do bustiê e cinto muito característico da dança do ventre, por baixo uma adaptação do *choli* utilizado na dança indiana, na cintura, xales que remetem ao flamenco e cultura cigana, saias bastante rodadas que tanto remetem ao flamenco, como a dança indiana, pela utilização da saia Jaipur e do tecido sari. Na cabeça, flores, palitos, falsos dreads locks, turbantes, bindes e joias.



¹⁴ Como é o caso da dançarina Zoe Jakes que performava junto a banda Beats Antique: BEATS ANTIQUE “SHADOWBOX” @ LEAF 10-22-2016. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (91:15 min). Publicado pelo canal Iam AVL. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qnfF3naajZw>. Acesso em: 02 set. 2022.

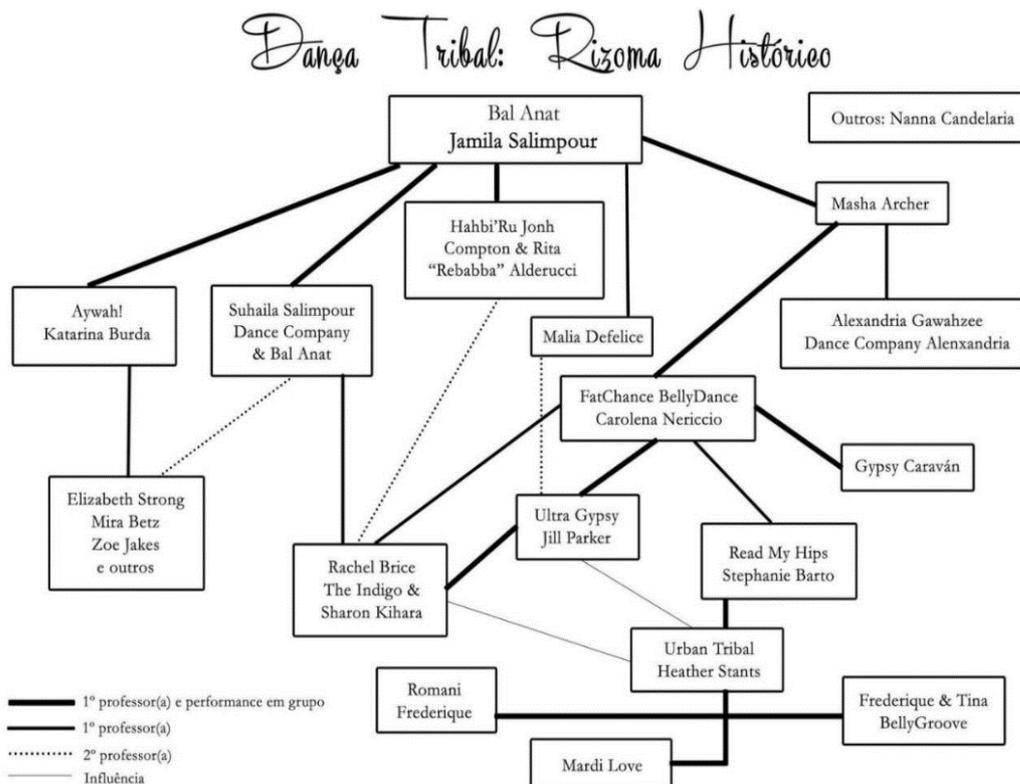
Fonte: Disponível em: <https://gildedserpent.com/>. Acesso em: 06 set. 2022.

Figura 3. Carolena Nericcio na margem direita e bailarinas que compunham o *Fat Chance Belly Dance*.



Fonte: Disponível em <https://gildedserpent.com/>. Acesso em: 06 set. 2022.

Figura 4. Mapa das influências de Jamila Salimpour sobre outras bailarinas que vieram a ser grandes nomes na Dança Tribal.



Fonte: disponibilizado pela bailarina Joline Andrade (BA).

Apesar do renome de Carolena Nericcio o gérmen dessa ideia se deu com outras bailarinas, que já se muniam de estilizações da dança do ventre antes da Carolena na década de 60, como Jamila Salimpour e Masha Archer, esta última, aluna de Jamila e professora da Carolena. De acordo com a dançarina brasileira Natália Espinosa (2020), certificada como uma *sister studio* título dado às pessoas que fazem a formação em ATS diretamente com o FCBD, Masha Archer começou a dar aulas a Carolena quando esta tinha 14 anos, ela seguiu a prática de dança mesmo após sua professora parar de dar aulas, o que foi um despertar para Carolena ter a dança como profissão.

Como a história do ~~tribal~~ nos é contada, a linhagem mais consagrada do estilo é a que descende de Jamila Salimpour (1926-2017) (figura 4)¹⁵. Contudo, há uma corrente de pensamento de bailarinas que afirma que o ~~tribal~~ sofre forte influência da dança moderna americana, através de mulheres que foram vanguarda do orientalismo do século XX, como Ruth St. Denis, Isadora Duncan, Martha Graham, Cármen Tórtola de Valencia, Marta Hari, entre outras, por características em seus trabalhos que estão historicamente presentes no ~~tribal~~ como retratação de deusas que dançam, a recriação dos universos egípcios e indiano, representação de deusas gregas, africanas, indianas, o poder simbólico do feminino, representação de figuras míticas, encontro com o espiritual através da dança (FARIAS, K., 2017; PASSO, 2011).

Segundo Shaide Halim, conhecida como uma das precursoras do estilo ~~tribal~~ no Brasil¹⁶, Jamila ganhou destaque por basear sua dança em “lendas tradicionais do oriente para criar uma espécie de dança-teatro”, com trajes e acessórios típicos de diversas culturas do oriente, como países árabes, Índia, Paquistão, Tajiskistão, entre outros. Ela é considerada a precursora do *Tribal Fusion* quando este ainda não rogava esse nome. Entendemos como marco histórico que a partir dela “a dança oriental era transformada em dança do ventre cabaré, em dança do ventre de estilo ~~tribal~~, e em fusão ~~tribal~~” (LEON, 2021). Nesse ínterim, muitas alunas dessas professoras foram criando e nomeando suas próprias fusões como vertentes: ~~Tribal~~ Fusion,

¹⁵ Acessar texto traduzido pela bailarina Ana Terra de Leon do vídeo: JAMILA Salimpour Bellydancing History. [S. l.: s. n.], 2010. 1 vídeo (7:11 min). Publicado pelo canal Salimpour School of Dance. Tradução livre de Ana Terra de Leon. Disponível em: https://docs.google.com/document/d/101AraP6AkZ5CnAuy_hMIqoqfrXGWcmaToowLuFQ1NFU/edit. Acesso em: 02 set. 2022.

¹⁶ Entrevista disponível em: SHAIDE Halim. Entrevista concedida ao site Central Dança do Ventre. **Central Dança do Ventre:** conecte-se à sua paixão, [s.l.], 2011-2014©. Disponível em: <https://www.centraldancadoventre.com.br/publicacoes/entrevistas/28/shaide-halim/121>. Acesso em: 10 maio 2022.

Dark Fusion, Gypsy, ~~Tribal~~ Burlesque, Theatrical Belly Fusion, Liquid Fusion, Tango Fusion, Ballet Fusion, Haj Jam Fusion, Urban ~~Tribal~~, ~~Tribal~~ Experimental, ~~Tribal~~ Contemporâneo, ~~Tribal~~ Brasil. Entre estes sub-estilos muitos tem o FCBD *Style* como base, muitas vezes não. Essa liberdade de criação e adoção de novos elementos que iam caracterizando novas fusões é o que consideramos a potencialidade criativa e coletiva do ~~tribal~~, ao mesmo tempo que dificulta entender o que caracteriza essa dança.

O contato de Jamila Salimpour com as culturas do oriente médio se deu através de seu pai, um militar da Sicília que serviu numa base da marinha no Egito. É nesse contexto da guerra imperialista das nações, especialmente os Estados Unidos que já consagrava a dominação bélica e militar sobre outros países, que várias culturas cruzaram o mundo, quando esses exércitos voltavam para casa. Uma das formas de acesso às tradições dessas sociedades era pelo relato de viagens de militares, foi assim que essas mulheres tiveram os primeiros acessos às tradições de dança de várias sociedades do Oriente Médio, sub-região da Afro-Eurásia, sobretudo da Ásia, e partes da África setentrional:

Numa dessas bases militares, por volta de 1910 no Egito, havia um soldado siciliano que se interessava muito pelas danças populares das ciganas Ghawazee. Em Alexandria, este homem viu uma apresentação destas mulheres nas praças, e, anos mais tarde, relatou esta experiência numa carta¹⁷. Posteriormente, ele e a família migraram para os Estados Unidos. A filha deste homem, ainda criança, aprendeu com ele os primeiros passos das danças destas mulheres. Essa filha, nascida *Giusippina Carmela Burzi*, cresceu apaixonada pelas danças orientais, vindo a ser a famosa dançarina *Jamila Salimpour* (LEON, 2021).

Nos feitos de Jamila ainda consta a criação do grupo *Bal Anat* (expressão que significa dança da deusa mãe) uma trupe itinerante que chegou a possuir 40 pessoas. Inspirada na sua vivência com o circo na adolescência Jamila passou a frequentar as feiras renascentistas nos Estados Unidos com performances que reunia música ao vivo, dançarinas de dança do ventre, cobras, tatuagens e espadas. Jamila escreveu ainda um manual denominado *Danse Orientale* (1978) onde sistematizou e nominou seu repertório de movimento facilitando a difusão e aprendizagem da dança do ventre que àquela altura sequer tinha terminologia própria

¹⁷ O coletivo Hunna é um grupo de dançarinas historiadoras, do qual Ana Terra de Leon faz parte, com importante papel no resgate de fontes históricas para dança do ventre e ~~tribal~~. Na pesquisa sobre essas cartas, imagens, pinturas, relatos, entrevistas, depoimentos, é que podemos nos dar conta de como fora construída, a exemplo da imagética da Odisca. A carta do pai de Jamila é um importante dado para a história do ~~tribal~~.

(VASCONCELOS; SCHAFFNER, 2020). Ou seja, naquele momento era construído todo um imaginário das culturas orientais em forma de espetáculos de entretenimento.

Entre dançarinas historiadoras como as do coletivo Hunna, é consenso dizer que o *Bal Anat* foi como a primeira versão da dança ~~tribal~~, a partir da década de 60, antes do formato sistematizado proposto por Carolena Nericcio. O seu grupo também ficou mundialmente conhecido e fazer parte dele era adquirir um certo status¹⁸. Assim, “Jamila treinou inúmeras professoras e dançarinas ao redor do mundo, e produziu seminários e festivais que duravam uma semana. Frequentemente dando aulas com sua filha, Suhaila, que começou a dançar já aos 2 anos de idade, com a trupe *Bal Anat*”¹⁹ (JAMILA..., 2010b).

Essa dança de muitas ~~tribos~~, se tornou a dança ~~tribal~~, ainda sem um formato bastante estilizado. Posteriormente, a base dessa dança serviu para novas fusões que se utilizaria da terminologia *tribal fusion* para diferenciar o que faziam do trabalho de Jamila, Masha e Carolena. Diferentemente do ATS, essas bailarinas podiam fazer composições solo e assumiram mais fortemente outras influências em suas danças, como as danças urbanas. Muitas de nós, conhecemos o *tribal fusion* através de um vídeo da bailarina Rachel Brice²⁰, que foi aluna de John Compton, Carolena Nericcio e Suhaila Salimpour - filha de Jamila Salimpour (figura 3). Rachel Brice ganhou muita notoriedade ao integrar o grupo *Bellydance Superstars*, uma trupe profissional de dança do ventre americana que faz turnês pelo mundo todo, dirigida por Miles Copeland. Os espetáculos contavam com várias danças orientais e passou a incluir o estilo ~~tribal~~ americano e o *tribal fusion*. A propósito, muitas expoentes da fusão ~~tribal~~ passaram pelo *Bellydance Superstars*, como Sharon Kihara, Mardi Love e Zoe Jakes (VASCONCELOS, 2019).

¹⁸ Acessar texto produzido pela bailarina Natália Espinosa “Jamila e o legado Salimpour” <https://congressotribal.com.wordpress.com/2018/01/29/jamila-e-o-legado-salimpour/>

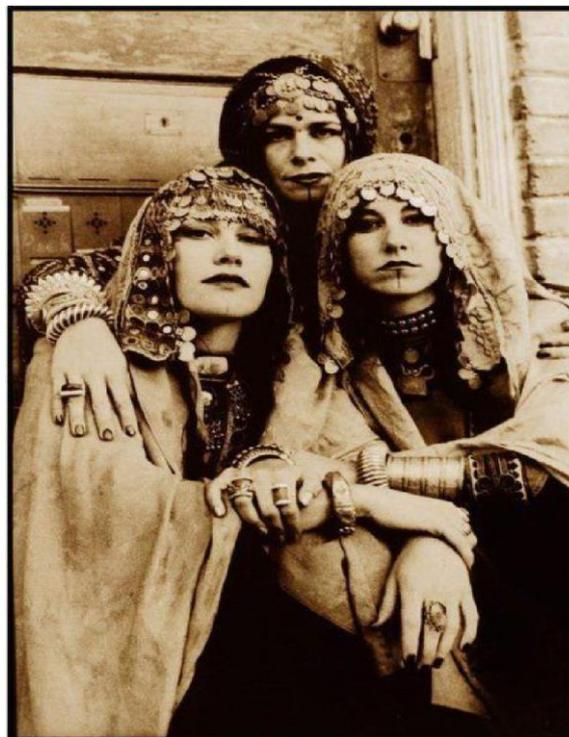
¹⁹ Para assistir ao vídeo, acessar: JAMILA Salimpour Bellydancing History. [S. l.: s. n.], 2010a. 1 vídeo (7:11 min). Publicado pelo canal Salimpour School of Dance. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TQLAT88lQb8>. Acesso em: 02 set. 2022.
Acessar texto traduzido pela bailarina Ana Terra de Leon do vídeo: JAMILA Salimpour Bellydancing History. [S. l.: s. n.], 2010b. 1 vídeo (7:11 min). Publicado pelo canal Salimpour School of Dance. Tradução livre de Ana Terra de Leon. Disponível em: https://docs.google.com/document/d/101AraP6AkZ5CnAuy_hMIqoqfrXGWcmaToowLuFQ1NFU/edit. Acesso em: 02 set. 2022.

²⁰ Para acesso ao vídeo: RACHEL Brice performs at Tribal Fest 6. [S. l.: s. n.], 2006. 1 vídeo (5:13 min). Publicado pelo canal Naimahdancer. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gnYYK07IGFc>. Acesso em: 02 set. 2022.

Apesar da grande notoriedade da bailarina Rachel Brice, a história que nos chega sobre as origens do *Tribal Fusion* remete ao trabalho da bailarina Jill Parker, que integrou o *FatChanceBellyDance* e foi aluna de Carolena. Jill Parker foi pioneira ao trabalhar com músicas eletrônicas e inserir técnicas de danças urbanas em suas coreografias. Em 1996, após sair do FCBD ela funda o *Ultra Gypsy*, considerado o primeiro grupo de Fusão Tribal (VASCONCELOS, 2019) (Figura 5).

Dessa forma, posso entender que o *Tribal Fusion* é o termo genérico amplamente utilizado para as fusões que sucederam o formato apresentado por Jamila, Marsha e Carolena a partir da década de 90. Pode ser entendido como uma linhagem do ATS ou FCBD criado por Carolena. O *Tribal-Fusion* atualmente é tão vasto que mesmo tendo relação histórica ou cultural com FCBD, pode reverberar em outras configurações mais “amplas” que nem conseguimos notar tal referencialidades.

Figura 5. Na foto, o *Ultra Gypsy* criado por Jill Parker (ao centro). A bailarina Rachel Brice à direita e Rose Harden à esquerda. Foto retirada da dissertação de Vasconcelos (2019) de autoria de Bob Giles.



Fonte: Retirado de Vasconcelos (2019, p. 291).

O termo ~~tribal~~ é empregado pela forma da dança ser em grupo. Segundo Celestino (2008, p.3) “Falar sobre o Tribal é mostrar, com o corpo, a rede cultural dos povos do mundo. O termo se refere à comunidade, grupo, família, aspectos do feminino que trabalham a preservação da espécie, o cuidado com o outro, a manutenção da vida e do lar”. Esse senso de coletividade, integração com a natureza e consagração de um feminino sagrado encontrava bastante ressonância no movimento hippie que ganhava notoriedade nos Estados Unidos na década de 70 e até hoje é um discurso muito partilhado entre as dançarinas de ~~tribal~~ de modo geral. Quando conheci a fusão ~~tribal~~, uma das bandeiras sutilmente embora ativamente levantada pelas pessoas que praticavam essa dança era a do feminismo. Rondava um discurso de que a fusão ~~tribal~~ empoderava mulheres, abraçava uma diversidade de corpos e promovia uma dança mais livre dos regimentos patriarcais e machistas sobre o corpo da mulher. Visto que, nessa época, década de 70, a dança do ventre já desenhava estereótipos de ser uma dança de sedução feita por mulheres para apreciação do olhar masculino, em clubes, bares, cafés. Uma dança carregada de sensualidade, mas nem todos os corpos femininos eram autorizados a serem sensuais.

A Fusão ~~Tribal~~, portanto, são as fusões com a base de fusões das danças orientais de várias culturas que traz fortemente o signo do feminino. Sim, não só parece bastante confuso, como é essa “confusão” que estabelece uma problemática pautada nas lógicas imaginadas acerca de outras culturas. A dança ~~tribal~~ nasce de uma dança já em vias de estigmatização de outras culturas, estando a serviço do capitalismo, assumindo um discurso político contracultura como o próprio nome do grupo criado por Carolena afirma *Fat Chance Belly Dance* ou a vez de corpos gordos produzirem essa dança.

Visualizo que se instaura uma problemática de mercado da dança, pois, danças com valores culturais e tradicionais identitários se artificializam em vitrines, como produtos, para atender lógicas de mercado (comercialização, entretenimento, produção em larga escala, selos de qualidade, direitos autorais, oferta e procura e concorrência e individualidade). Carolena emplacou um selo para o formato de sua dança poder ser praticada ao redor do mundo. O *American Tribal Style* se tornou um produto cultural. No site do FCBD²¹ está descrito sobre o estilo como uma forma de dança de fusão “os movimentos são inspirados em danças folclóricas do Oriente Médio, Norte da África, Espanha e Índia. É uma criação exclusivamente moderna

²¹ WHAT is FCBD® Style? **Fat Chance Belly Dance®**. [s. l.], 2022. Disponível em: <https://fcbd.com/what-is-fcbdstyle/>. Acesso em: 27 Ago 2022.

que não representa uma dança “autêntica” de nenhuma região em particular”. Vários outros formatos de fusão baseados no FCBD foram surgindo e saindo do seu “controle”, até passarem a existir formas de improvisação coordenadas muito próximas do ATS, mas por não terem o registro de *sister studio* não se podiam dizer ATS, ao mesmo tempo que, muitas bailarinas e grupos tiveram que optar por abandonar seus trabalhos ou se dizer criando fusões próprias para seguir trabalhando.

No tocante a área da dança, a delicadeza desse sintoma perpassa desde as fusões em danças populares tradicionais até as danças urbanas que já nascem em um espectro de constante mudanças, pelo surgimento incessante de metodologias, técnicas e sub-estilos que anunciam originalidade, autenticidade e inovação no mercado da dança mundial. Parte do problema é tornar os bens culturais entretenimento em grandes canais de mídia. Se, como dizem Rodney William e Djamila Ribeiro (2019), partimos do princípio de que em algumas tradições como a Nagô “a lógica da circulação se contrapõe à acumulação” (p. 15) fica simples de entender o porquê que no mundo capitalista globalizado a lógica de mercado influencia na apropriação cultural como uma marca de dominação colonial. A apropriação cultural “passou a ser também uma demanda de Estado, levando governos a contestar o registro de marcas e patentes e a reivindicar de forma oficial os direitos de povos tradicionais” (WILLIAM; RIBEIRO, 2019, p.63).

É um fato explícito que o ~~tribal~~ é um estilo construído a partir de contextos culturais e históricos diversos. Inexiste nessa dança um vocabulário de movimento universalmente codificado (VASCONCELOS; SCHAFFNER, 2020), além de haver muitas interpretações sobre as origens da dança do ventre e das fusões antes de Jamila Salimpour organizá-las tecnicamente. Vasconcelos e Schaffner (2020) apontam um entendimento transnacional da dança do ventre e do ~~tribal~~ a partir do conceito de rizoma de Gilles Deleuze e Félix Guattari, que se apresenta no mínimo incompleto.

O conceito trazido da botânica pelos autores franceses é usado dentro do campo filosófico e das ciências sociais para fazer analogia com sistemas de raízes que se interligam permanentemente e seguem em infindas e indefinidas direções. No entendimento de rizoma não tratamos uma questão a partir de uma referência central ou hierárquica. Esse funcionamento em rede, das partes conectadas e co-dependentes, como num rizoma, é utilizado por Vasconcelos e Schaffner (2020) para inferir como essa dança se conectou às redes de povos através de gerações. As autoras assumem que “uma análise rizomática poderá inferir que a modalidade

vem sendo influenciada e construída a partir de contextos culturais e históricos diversos, todos igualmente imprescindíveis para a formação heterogênea do estilo” (VASCONCELOS; SCHAFFNER, 2020, p. 121). Contudo, essa questão da horizontalidade na formação heterogênea do estilo é que me faz notar de que posição essa análise está sendo feita:

Assim como um rizoma, onde é difícil precisar seu núcleo fundante ou central, a memória dessa linguagem de dança deve ser atribuída a cada povo, tribo ou civilização que acrescentou nela uma identidade, um vocabulário (VASCONCELOS; SCHAFFNER, 2020, p. 119).

Por acaso esse intercâmbio de influências se dá de igual para igual? Por acaso a onda do orientalismo (SAID, 2007) não exotizou, distorceu e criou o que conhecemos como dança do ventre a imagem e semelhança de uma cultura dominante?

Não consigo deixar de perceber a violência em apontar, por exemplo, a diversidade, as misturas e as combinações de adereços e enfeites utilizados pelas dançarinas como um sincretismo cultural como apontado em Vasconcelos; Schaffner (2020). De um ponto de vista histórico da formação da sociedade brasileira, encontramos movimentos contra ideais de sincretismo (NASCIMENTO, 1978) e mestiçagem (GOLDMAN, 2017) para explicar nossos processos históricos porque se entende que falar em sincretismo seria uma forma de amenizar a violência que se abateu sobre as culturas de matriz africana, no caso do Brasil, na formação da sociedade brasileira. No caso do ~~tribal~~, falar em sincretismo é apagar a história de criação de um oriente que muitas vezes exclui sua africanidade, que muitas vezes apaga as linhagens dançarinas(os) egípcias(os) como ghawazee, awálim e khawalat que têm total influência na dança que fazemos hoje, para narrar a história de uma dança exótica, multicultural, inspirada em folclores, unificadora de povos, moderna. É falar como natural e horizontal, o contato entre culturas por processos de dominação, imperialismo, imigrações e guerras.

O apagamento da africanidade nessa dança tem a ver desde o entendimento básico de geografia, a saber que muitos países desses povos se localizam no continente africano (outros não), até o entendimento de que as noções africanas são múltiplas, diversas, que abrange povos muitos distintos, de pele não necessariamente retinta. Africanidade aqui não tem a ver com reconhecimento de uma negritude das danças ou de afirmá-las danças negras porque essas noções podem nem fazer sentido em África. Ou talvez, dizer que eu como mulher negra posso me sentir pertencente a essas danças só por esta razão. Se trata primariamente de se apropriar de características e conteúdos africanos reconhecendo, descobrindo, desvendando sua

imagética e sua história própria. Por muitos anos, não me passou pela cabeça o deslocamento da narrativa estadunidense para várias danças. Antes de qualquer aproximação afrocêntrica, já havia me chegado paralelos sobre a relação entre a dança ~~tribal~~ e a *dança moderna americana*, por exemplo. Africanidade é uma direção para o desejo de nos tornamos sujeitos afrocêntricos²². Ela sozinha não necessariamente garante isso. Africanidade reorienta a narrativa para nos conectarmos com nossa agência sobre ela.

Estendendo esse raciocínio a história do ~~tribal~~ podemos usar termos como “alusão” ou “citação” para amenizar efeitos de apropriação indevida que se tornam recorrentes nos processos de composição quando a preocupação com o resultado artístico se torna mais prioridade do que o próprio processo de construção. Além disso, o racismo estrutural (ALMEIDA; RIBEIRO, 2019) é um elemento que pode ser considerado inerente a apropriação cultural, visto que é recorrente que haja o acolhimento de práticas tradicionais que só passam a ser bem vistas ou só passam a ser de bom gosto, quando feitas por pessoas brancas (WILLIAM; RIBEIRO, 2019). Especialmente para comercialização e entretenimento. “Para saber misturar é preciso saber distinguir e, sobretudo, é preciso avaliar o resultado da mistura, sua força” (GOLDMAN, 2017, p. 18). Nem sempre o resultado de uma fusão será interessante de um ponto de vista estético, sobretudo, ético, ainda mais se concebida e difundida por pessoas não pertencentes àquela cultura. É preciso avaliar se aquilo que fica bonito como produto cênico tem permissão para sê-lo, mesmo que não haja proibições explícitas.

Além disso, se pensar eticamente uma dança é dizer de muitas formas que entendemos as danças também como sujeitos sociais, quanto maior a distância entre a pessoa refletida nos movimentos de sua dança, mais estamos perto de reproduzir uma dança distanciada do povo. William e Ribeiro (2019) trazem essa questão de um certo distanciamento ou falta de conexão com suas próprias tradições através do uso do termo “descolado”, “utilizado para se referir a tudo que é moderno e está na moda, talvez revele, no fundo, falta de conexão, ruptura ou mesmo desprezo pela origem do produto e pelo povo que o criou” (WILLIAM; RIBEIRO, 2019, p.64). Como também é possível ler esse “descolado” pela tentativa de pessoas brancas de “descolar” “seu papel histórico de opressor por meio da apropriação estética de elementos tradicionais dos oprimidos, inventando para si uma nova ‘identidade’ (provavelmente para lidarem com a ‘culpa’ que vem com os privilégios)” (WILLIAM; RIBEIRO, 2019, p.64). Muitas vezes é isso

²² Conforme Asante (1998, p. 94) “pode-se praticar os usos e costumes africanos sem por isso ser afrocêntrico. Afrocentricidade é a conscientização sobre a agência dos povos africanos”.

que enxergo na dança ~~tribal~~: a construção de uma identidade nova dita híbrida (FARIAS, C. R. G., 2015) pautada em elementos tradicionais de culturas oprimidas. Quando mulheres brancas não estão produzindo “deusas que dançam” em alusões, homenagens, traduções, inspirações, formulando um “sagrado feminino”, magicamente estão “resgatando” “ou se conectando” com suas ancestralidades negras, indígenas, ou o que seja, adquirindo um discurso convenientemente politizado, que parece lhes garantir a continuidade do fazer.

Por isso, desaprovo os formatos recorrentes de formação presenciais e a distância na dança ~~tribal~~, que oferecem workshops e imersões de finais de semana que certificam e tornam aptas pessoas a fazerem fusões com aquelas informações. Na visão de SILVA (2010) isso quer dizer uma dança estéril para “exibicionismo do virtuosismo técnico do bailarino, baseado em temáticas alienantes, fora da realidade, restringindo sua atuação a um mero divertimento, deslumbrando o público com movimentos estereotipados e espetaculares” (ROBATTO, 1994, p. 121 apud SILVA 2010, p. 71). Quando nos encontramos numa encruzilhada é possível, a partir de um ponto central, escolher seguir diferentes caminhos.

A apropriação cultural se torna, assim, apenas um caminho de análise que traz como pano de fundo o racismo, para abrir o leque de discussões sobre nossos encontros com diversas danças, a depender de que ótica podemos escolher vê-las e das nossas limitações em relação a nossa formação, origem, vivência e leitura. Nosso encontro com as danças não precisa reafirmar sistemas de dominação. Escolher ver o ~~tribal~~ por óticas afrocentradas desromantiza, por exemplo, aspectos como a boa intenção de bailarinas de fazer “citações” sobre elementos materiais e imateriais da cultura de povos historicamente subalternizados. Além de trazer a leitura para princípios praticados nos formatos iniciais da dança ~~tribal~~ que a aproximam de princípios percebidos em várias danças africanas e da diáspora africana: a relação inseparável entre música e dança (PAULA, 2017; SILVA, 2010; MUSSUNDZA, 2018), o campo da improvisação e a individualidade da pessoa que dança como pontos altos de desenvolvimento técnico, a relação entre práticas do cotidiano e as práticas de dança e música (PAULA, 2017), a forte relação entre a dança e senso de comunidade (BARBOSA, 2016).

Em *Por um conceito de danças negras*, Andreoli (2021) traz questões sobre a necessidade de se falar em danças negras de uma maneira positivada, como categoria epistêmica (analítica), a partir da perspectiva de que existe racismo estrutural e um processo de racialização a partir dele, desde que “a capacidade de dançar certas danças, de determinadas formas, não seja entendida como parte de uma essência supostamente universal das pessoas negras”

(ANDREOLI, 2021, p.13). Note que, ao falar de uma aproximação à africanidade da dança do ventre ~~tribal~~, não quero com isso tratar essa dança como uma dança africana, afrodiaspórica ou negra. Em outras palavras, não se trata de um resgate “das origens africanas da dança do ventre e fusões”. Não acredito nisso. Faz parte de meu processo, porém, a ressonância dessa dança com minha vida de artista racializada. *Corpreender* esses traços fazem sentido, uma vez que pelas danças *corpreendo* dinâmicas e realidades políticas e sociais em que vivo, já que as danças também passam por processos de racialização e estereotipia. Esse olhar está muito mais para entender “o que certas danças significam em determinados contextos históricos, geográficos, culturais ou políticos, onde existe o racismo” (ANDREOLI, 2021, p. 15) e discernir onde a afirmação negra reafirma esses processos e onde reage a eles.

Quando Jamila, Marsha, Carolena, Jill, Ruth e toda linhagem de dançarinas(os) que as(os) antecederam e sucederam tiveram a necessidade de criar estilos de dança com base nas danças orientais, suspeito que suas intenções não eram de roubo cultural, estiveram elas, talvez, tão fascinadas pela potência que é uma *dança do ventre* forjada na encruzilhada como eu. A encruzilhada se dá em um incessante processo de decisões em trânsito. Possivelmente, estivera Jamila encantada com as cartas de seu pai. Possivelmente, Carolena deu visibilidade para as corpas que eram apagadas na dança do ventre naquele momento. Assim sendo, indico o viés da apropriação cultural como um caminho de leitura das minhas encruzilhadas com a fusão ~~tribal~~ porque não se trata de caçar a intenção de dolo em processos que se dão de maneira estrutural e alienante. Minhas questões não são individuais com Carolena ou com minhas professoras. Trata-se de olhar processos através dos quais diversas estéticas, estilos, técnicas ou poéticas em dança são arranjadas para reproduzir processos colonizadores. É isso que precisamos combater.

Assim, em amplitude, reconhecemos a importância da composição de um corpo que dança que reflita aspectos de sua complexa ancestralidade, somando-nos a um time de artistas-pesquisadores(as) que anseiam desmistificar, transformar os estereótipos, postular novos paradigmas, resgatar conhecimentos apartados de nossa própria história, e, sobretudo, que acreditam nas reflexões afrocêntricas para pensar o conhecimento, de maneira geral, e o artístico, em particular.

3. A DIMENSÃO ESTÉTICA DA APROPRIAÇÃO CULTURAL NA FUSÃO TRIBAL

3.1. *Encruzo com quem me lê ou me leia na encruza*

Aqui o foco é uma discussão com base na estética do ~~tribal~~. Ressalto algumas características que perpassam o estilo ~~tribal~~ em termos de organização corporal e formas possíveis de se compor essa fusão do meu ponto de vista. Falo também como essa dança chega até mim e aponto um exemplo de como essa apropriação pode ocorrer.

Vejo a fusão em dança, de maneira geral, como a organização de um vocabulário corporal de duas ou mais motrizes de movimento distintas, resultando numa visualidade corporal coreografada ou organizada em tempo real, improvisada. Me questiono, porém, se a materialidade do movimento é um elemento suficiente para constituir uma fusão. Se entendermos dança como um sistema cultural, a fusão em dança obrigatoriamente irá confluir também matrizes culturais diferentes a partir dos estilos de dança que se *encruzam*. Isto é, não se trata só de misturar passos de dança. É pensando nisso que podemos rever os aspectos sócio-históricos e simbólicos que ancoram a estética da dança ~~tribal~~.

A fusão na dança do ventre ~~tribal~~ é comumente pensada a partir de três elementos: o repertório de movimento, o figurino e a música. Em termos de movimentação e organização corporal costumamos dizer de maneira lúdica que na dança do ventre estilo ~~tribal~~ do FCBD o quadril é tomado pela dança do ventre, o tronco e braços pela dança flamenca, os pés e expressão pela dança indiana. As referências a essas danças são mais visíveis nesse sentido, mas não apenas.

O conhecimento das linguagens a serem fusionadas normalmente não se dá de maneira orgânica, senão na pesquisa sistemática e intencional. O que tem implicações importantes no modo de construção e significação dessa dança porque pode haver uma espécie de ‘telefone sem fio’ no processo de construção. Eu já usei *dreads* falsos de cabelo sintético como construção de figurino informada de que isso fazia parte da estética do estilo. Para uma pessoa que mal ouviu falar sobre *dreadlocks*, o que essa informação de *dreads* como figurino pode perpetuar? E para rastafáris, muçulmanos do Senegal, os himbas na Namíbia, os sadhu indianos e a comunidade negra? A fusão na dança ~~tribal~~ quando se trata de um trabalho de pesquisa

busca identificar os modos de caracterização das danças em foco e elaborar um modo de composição que trate a sua representação de modo coeso. Isso envolve captar quais gestualidades são muito características, elementos da visualidade como tecidos e adereços e a musicalidade característica. Essas são direções que servem ao trabalho de pesquisa. Pode ser que nesse momento, como dito sobre interpretação, afinidades, gostos, deslocamentos, falhamos nessa coesão, de modo que ela fique artificial e deslocada da nossa realidade.

Como conheci, a dança do ventre de fusão estilo ~~Tribal~~ fusiona danças que envolvem uma gestualidade mais ligada à imagem dos femininos. Como também, há vertentes que tensionam os femininos dentro dessa dança em relação a um feminino aos olhos patriarcais. Dentro do princípio de forças que representam opostos dentro da filosofia chinesa, a dança do ventre de fusão estilo ~~tribal~~ estaria mais ligada a uma energia *yin*, como aponta a pesquisadora Eugênia Squeff de Oliveira (2011) ao falar de um possível pensamento ecológico dentro do ~~tribal~~:

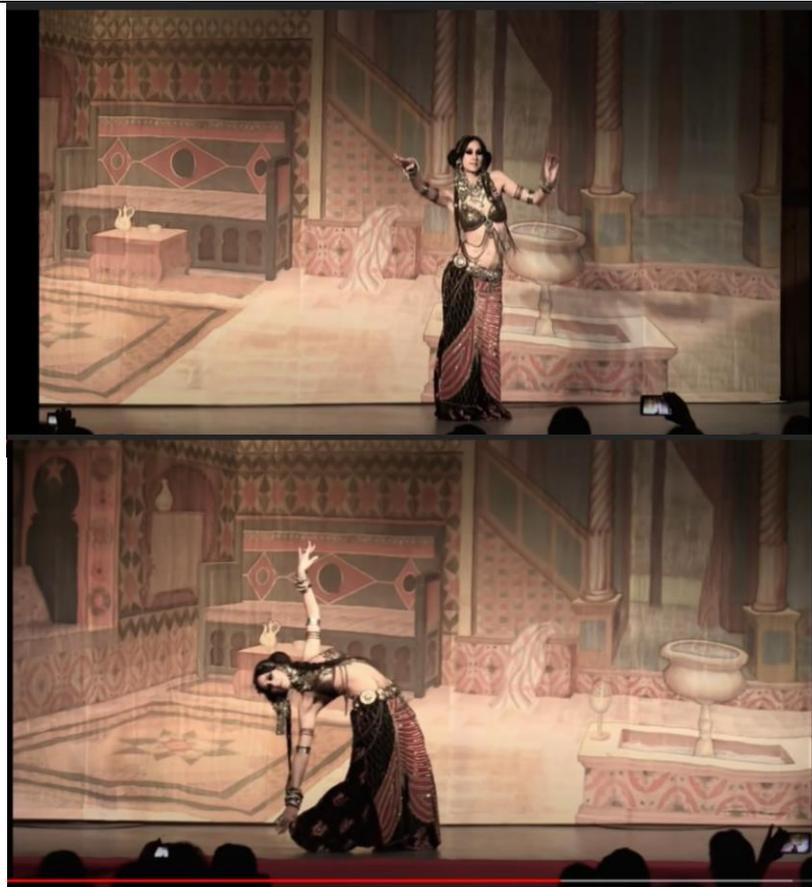
Quando Jamila Salimpour, em 1969, criou o Estilo ~~Tribal~~, nos Estados Unidos, tudo indica que seu objetivo também era divulgar uma concepção de mundo, valores ligados ao feminino e ao planeta terra, como matriz criadora. Na mesma época, hippies e a emancipação feminina manifestavam essa preocupação com o planeta. Outro fator ligado à construção do Estilo ~~Tribal~~ foram os problemas advindos do lixo e a importância da reciclagem. Além de fundir sons e estilos de dança, o ~~tribal~~ transforma materiais que poderiam ser considerados lixo em objetos que comunicam em conjunto com toda a obra (OLIVEIRA, E. S. de, 2011, p. 62).

Algumas características que perpassam o *tribal fusion* popularmente difundido pela bailarina Rachel Brice (Figura 6) são movimentos contínuos extremamente lentos, sinuosos e isolados, muito próximo a técnica de *waving* e *stop and go* utilizada nas danças urbanas - como popping - para efeitos de ilusão. Os efeitos alcançados são principalmente a aparência de um corpo sem ossos, plástico, como se transferisse ondas de um ponto a outro. Na proposição de ondas com o corpo as articulações são movidas sequencialmente, de modo que “parecem que não existem”. Uma imagem que pode nos ajudar a visualizar esse tipo de movimentação é a imagem de uma cobra se movendo.

A dança do ventre ainda se apresenta como a dança de maior influência na perspectiva dos movimentos característicos - isolamentos musculares, ondulações, movimentos graciosos das mãos e giros e muito trabalho de quadril - contudo há no trabalho do *tribal fusion* muito

difundido por bailarinas²³ como Rachel Brice, Zoe Jakes, Sharon Kihara, Kami Liddle, um complexo arranjo de isolamentos de partes sobrepostas e simultâneas do corpo, numa organização corporal que transita de maneira muito fluida entre acentos e contrações musculares. A adição desses elementos técnicos das danças urbanas, somado a construção de um figurino com muito mais elementos e uma musicalidade que se utilizava de música eletrônica (com bastante dubstep), fez o *tribal fusion* ganhar o teor de uma dança exótica a ser exportada para o mundo, tendo Rachel Brice uma das principais expoentes no Brasil e no mundo, sendo referência inclusive para minha primeira professora de dança, Kilma Farias.

Figura 6. Prints de vídeo de Rachel Brice em apresentação no Tribal Fest 2013.



Fonte: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ali9cSldNKY>. Acesso em: 04 set. 2022.

²³ Vídeo que contém as principais bailarinas de *tribal fusion* destacadas pelo bellydance superstars. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-gO_hRhJjeI. Acesso em 13 jun. 2022.

Segundo mencionado em alguns trabalhos acadêmicos sobre o ~~tribal~~ como em Celestino (2008), Berbare (2013), Ferreira, T. A. (2015, 2019), Vasconcelos (2019), o início dos anos 2000 marca a chegada do ~~tribal~~ no Brasil, sobretudo por influência dos vídeos da bailarina Rachel Brice, com o estilo ~~tribal fusion~~. Um dos pioneirismos do estilo ~~tribal~~ no Brasil é reconhecido a bailarina Shaide Halim. Segundo Shaide²⁴, a Cia Halim iniciou seu trabalho de divulgação em junho de 2001, com cursos dessa modalidade e, em 2002, com a apresentação do primeiro espetáculo exclusivamente ~~Tribal~~ do Brasil. Celestino (2008, p. 2) reafirma que o estilo ~~tribal~~ chega a Porto Alegre no ano de 2006, através de um workshop ministrado por Shaide Halim, no estúdio Mahaila Diluzz. Para Halim, a dança tribal não é folclore, mas também não é uma dança etnicamente tradicional. Ela define como uma modalidade que funde conceitos e movimentos de danças étnicas das mais variadas regiões do mundo.

A dança do ventre chega ao Brasil - segundo sites de dança do ventre²⁵, relatos de professoras, e no livro da bailarina Patrícia Bencardini (2009) a partir dos anos 50, com a chegada de populações muçulmanas vindas de diferentes regiões do Oriente Médio. Provavelmente este foi o caso da bailarina palestina Shahrazad Shahid Sharkey que aqui chegou por volta de 1957. Muitas bailarinas acreditam que ela foi a pioneira desta dança no Brasil. Shahrazad Shahid Sharkey publicou em 1998 o livro intitulado “Resgatando a Feminilidade – expressão e consciência corporal pela dança do ventre”, além de alguns vídeos com a didática que desenvolveu para o ensino de dança, com aproximadamente três mil (3.000) exercícios criados por ela. A última edição de seu livro foi lançada na 17ª Bienal do Livro em São Paulo. O primeiro vídeo didático de Dança do Ventre brasileiro foi lançado em 1993, pela Casa de Chá egípcia Khan el Khalili, dirigida por Jorge Sabongi, tendo como professora a então já bailarina Lulu Sabongi (Lulu from Brazil).

Shahrazad Shahid Sharkey ensinou Lulu Sabongi que ensinou a bailarina Nuriel El Nur residente em Natal (RN), com a qual tive vários contatos em oficinas e cursos. Nuriel também ensinou Kilma Farias, que me ensinou. Na Paraíba, segundo relatos informais de bailarinas da cidade de João Pessoa e a própria Kilma, Alessandra Matias foi a responsável pela chegada da dança do ventre em João Pessoa. Alessandra Matias influenciou Ismália Fisher e Martha Farias,

²⁴ Em entrevista ao site Central Dança do Ventre, disponível em: SHAIDE Halim. Entrevista concedida ao site Central Dança do Ventre. **Central Dança do Ventre:** conecte-se à sua paixão, [s.l.], 2011-2014©. Disponível em: <https://www.centraldancadoventre.com.br/publicacoes/entrevistas/28/shaide-halim/121>. Acesso em: 06 jun. 2002.

ambas professoras de Kilma. Kilma fez aula com as estadunidenses Jill Parker e Ariellah (ambas foram alunas de Carolena Nericcio) e sofreu fortes influências de Zoe Jakes, Mira Bertz e Rachel Brice.

Em se tratando de como a dança ~~tribal~~ chegou até mim, a própria graduação em dança me conectou com minha história. Na disciplina Modernidade na Dança Brasileira e Paraibana, ministrada pelo professor Dr. Guilherme Schulze, traçamos um mapa conceitual (AUSUBEL, 2003) marcando nossas linhagens na dança (Figura 7).

Por minha vez, conheci a dança do ventre pela “fantasia de odalisca”, que desde os oito anos adorava utilizar sempre que tinha a oportunidade, mal sabia eu da gravidade desta prática. Também tive grande influência da cantora Shakira e da novela O Clone. Assim dizendo, percebo o nível da influência midiática no meu contato com as culturas orientais. No ensino fundamental do colégio, fiz cerca de um mês de aula com uma professora jovem, cuja aparência física me lembro, mas não do nome. Anos mais tarde, quando cursava o bacharelado em Ciências Biológicas na UFPB e estagiava no laboratório de Peixes: Ecologia e Conservação (LAPEC), uma colega de laboratório incendiou meus olhos com a notícia de que havia se matriculado em uma turma de dança do ventre e havia um “estilo que misturava outras danças” que ela iria conhecer também. Me dispus a conhecer junto com ela. Assim, três dias após essa conversa, numa noite de segunda-feira, entrei na sala de aula de dança do ventre estilo ~~tribal~~ de Kilma Farias e permaneci por 5 anos.

Em 2013, tive acesso a um dos primeiros textos que me fez atentar para a história de apropriação cultural na estética no ~~tribal~~. Raphael Lopes, dançarino de dança indiana clássica, fez uma análise acerca de uma apresentação de fusão bellydance com dança indiana para o blog coletivo ~~tribal~~²⁶. No texto, ele comenta sobre especificidades da dança Odissi utilizada na fusão, em contraste com outros elementos e comenta sobre a bailarina ter cometido um plágio. Na época, me chamou atenção ler esse texto após ter visto os dois vídeos comentados por ele, um do ano de 2013 e outro do ano de 2014 e ter ficado fascinada com a elaboração técnica da dançarina britânica Jaydee Amrita²⁷, ele diz:

²⁵ LOPES, Raphael. [Índia em dia] O limiar entre a fusão e o plágio. Blog Coletivo Tribal, [s.l.: s. n.], jul. 2014. Disponível em: <https://coletivotribal.blogspot.com/2014/07/india-em-dia-o-limiar-entre-fusao-e-o.html>. Acesso em: 26 jul. 2022.

²⁶ JAYDEE Amrita @ Tribal Fest 13 : Kali Dance. [S. l.: s. n.], 2013. 1 vídeo (6:48 min). Publicado pelo canal Tribal Fest 13 Halfway to Halloween. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LLBw1pYhUMg>. Acesso em: 28 jul. 2022.

A bailarina demonstra de início uma técnica forte, um bom domínio das ondulações de corpo e braços, e uma explosão em cena invejável. Poucas são as bailarinas com essa presença. Mas me parece que a personagem é um pano de fundo para sua costura com a fusão indiana: a música vira para uma *Tala Beat Box* e a bailarina executa uma rotina de exercícios de Odissi, com pequenas variações coreográficas - tudo feito com um trabalho impecável de tronco (o que a identifica como uma aluna com no mínimo um ou dois anos de estudo), mas sem as flexões de joelhos. Talvez tenha sido proposital, mas não creio que unicamente sair da *seating position* seja adequar o Odissi ao Tribal. Talvez a bailarina não se sinta à vontade em executar os movimentos vigorosos das pernas com uma demasiada flexão de joelhos - o que é muito comum mesmo em bailarinos puros de Odissi, mas sem uma maior dedicação à construção da técnica no corpo. Os exercícios e combos usados também não somaram a personagem adotada, nenhuma referência à Kali foi usada em cena - apenas a roupa. Aliás, por falar em figurino, ela usou um par de guizos típicos de Bharata Natyam (numa fusão com Odissi?!), que é um dos elementos entregues à bailarinas mais avançadas e dedicadas ao clássico. Claro que qualquer bailarina possa usar uma tornozleira, mas por favor, deixem os guizos específicos das danças indianas para as danças indianas! (LOPES, 2014).

Até então, o autor não afirma o plágio, nem uma apropriação, mas segue:

[...] arriscar incorre no risco de erro, e acredito que é preciso tentar, mas acima de tudo ter alguma boa assessoria e consultoria para não cometer nenhuma gafe em cena. Isso corrobora apenas o quanto as pessoas desconhecem dança indiana, e do quanto a dança indiana não é um elemento tão presente no Tribal. Esse ano [2014] Jaydee retornou ao palco do Tribal Fest, dessa vez com um headpiece inspirado em Cleópatra ou Aset. A música começou com uma sucessão de deuses egípcios serem honrados (me parecia uma gravação feita a partir de uma música do filme "Príncipe do Egito") e de repente a bailarina entrou novamente numa fusão indiana ao som de uma Tala. Ai aconteceu algo que eu reprovoo com avidez: Plágio. A partir dos 4:04 ela reproduz uma sequência completa de uma dança de repertório da dança Odissi. Não era uma fusão. Não era uma releitura. Nem uma inspiração. Era o *Bhumi Pranam* do *Mangalacharam*, seguido por uma porção de movimentos de Bharata Natyam e pequenos combos de Odissi entrecortados com ondulações.... até o final. E onde ficou Cleópatra? E aquela porção de nomes egípcios no começo? Me pergunto até agora....(LOPES, 2014).

É um trabalho posterior importante o de discutir sobre sinais estéticos da apropriação cultural nas referências dessa dança de modo mais aprofundado. Nesse exemplo, o autor chamou de plágio o fato de uma bailarina britânica branca utilizar integralmente uma sequência de repertório de dança odissi no meio de apresentação de fusão, mas além disso, comenta sobre elementos de figurino como pertencentes a uma dança tradicional, sendo que ela se utiliza de movimentação de outra dança tradicional, com uma caracterização (headpiece) que remete a Cleópatra, do Egito. Como poderíamos nomear isso?

Talvez aqui não caiba explicitar os domínios do que seria plágio na dança ou uma apropriação cultural. O fato é que a bailarina de utilizou de elementos de modo equivocado

talvez por falta de pesquisa aprofundada e se perdeu na proposta, na vista que somente um olhar mais especializado poderia oferecer. Quantas vezes isso pode ocorrer sem que nos demos conta?

Esse caso é específico e pode não refletir a totalidade das construções de fusão na dança ~~tribal~~, mas ilustra como percebo colonialidade refletida na estética da dança ~~tribal~~ quando se retira elementos de seus contextos para costurá-los cenicamente, numa espécie de “autorização da modernidade” a dar uma roupagem mais atraente ao “tradicional”. É tipicamente uma postura colonial a auto autorização para medir o valor das coisas. Na medida em que vemos vestimentas específicas, adornos, ornamentos, características físicas, tradições, danças típicas sendo levadas a espaços de entretenimento, muitas vezes de maneira bastante elaborada como no caso da dançarina Jaydee, estamos testemunhando o desdém da prática colonial com a forma de elaboração de universos simbólicos, exercendo o controle sobre elementos estruturais de padrões culturais (como referido no *encruzo seis*).

4. ENCRUZO 7: RUMOS E SEMENTES DA PRÁTICA

Até aqui encruzei

as marcas

foi de pés juntos que entoei

um canto

de

proteção

mas como nada é em vão

as dores do meu canto

ecoam

em cada (a)braço de

encruzilhada

Para seguirmos a *corpreensão* da construção desse corpo de fusão, convido à recapitulação dos *encruzos* que me fizeram chegar até aqui. **Encruzo 1:** Perceber minha história na dança como um encontro comigo mesma; A dança mudando minha forma de ser no mundo. **Encruzo 2:** A estranheza ao observar o tratamento com as culturas próximas a mim; pensar os sistemas de práticas corporais que tenho proximidade. **Encruzo 3:** Incômodo com a minha forma de produção de fusão na arquitetura de um corpo que alterna entre diferentes técnicas. **Encruzo 4:** Discussões e os estudos das questões étnico-raciais chegando até mim. **Encruzo 5:** Me entender como mulher negra. **Encruzo 6:** Perceber como a apropriação cultural pode ocorrer dentro do ~~tribal~~. **Encruzo 7:** rumos e sementes da prática.

Pensando como construir um projeto poético para fusões em dança de diferentes matrizes culturais sem que isso fira ou interfira nos seus fundamentos e significados e como esses cruzamentos teóricos podem apontar uma prática artística-pedagógica trago algumas reflexões da minha prática.

Na tentativa de elaborar soluções para repensar a ~~tribal~~ ética-esteticamente uma questão fundamental para a composição dessas danças que poderia mitigar essa problemática é a condição de acesso direto às matrizes que se deseja fusionar. O que é muito difícil quando estamos lidando com culturas tradicionais que estão em diferentes partes do globo, apesar de seus intercâmbios. Ocorre em alguns trabalhos que observo, uma espécie de terceirização do acesso às danças que vão dar origem às fusões. Eu aprendo com quem aprende com quem aprendeu, uma espécie de telefone sem fio. Deseja-se conhecer especialmente os passos de movimento e não existem parâmetros pré-determinados a saber quando o trabalho está pronto

para ser levado ao palco. Para além da intencionalidade da fusão, seja a ampliação de repertório, inovação de proposta, investigação de elementos não transcruzados, há variantes que estão além dela, como o nível de aproximação com a cultura da dança que a artista deseja fusionar ou que tipo de tratamento é dado as subjacências dos símbolos.

Aprender com quem aprendeu é um fluxo natural, afinal, sempre aprendemos com alguém que aprendeu com alguém. Num sentido primeiro, perceber isso nos conecta à nossa genealogia e ancestralidade, proposta incentivada por autoras como Inaicyra Falcão (2006). Não obstante, esses *encruzos* podem justamente promover o oposto: nos fazer operar por uma espécie de mastigação e regurgitação do conhecimento acessado. Antes mesmo de verificar as fontes ou garantir o aperfeiçoamento técnico, trabalhos são expostos como fusões. Ademais, vejo um agravante que é dificilmente existir o compartilhamento de processos. Os trabalhos no ~~tribal~~ são normalmente pensados para coreografias de 5 minutos apresentadas em formatos de festivais, apesar de existirem trabalhos que fogem dessa curva. Como experienciei, normalmente a fusão passa por um processo de pesquisa, muitas vezes profundo, mas não necessariamente de vivência *in loco* com o estilo de dança que se deseja fusionar.

Em acordo com William e Ribeiro (2019), aponto que o cuidado com a pesquisa, a compreensão dos significados, o estabelecimento de trocas e a busca de consentimento são elementos substanciais no tratamento adequado de elementos culturais externos à nossa cultura. Sobre a compreensão de significados e o estabelecimento de trocas, a história da dança do ventre/Raqş Sharqī captada por nós no ocidente é provavelmente muito distante das tradições populares originárias dessa dança, inclusive, a dança do ventre atualmente praticada pelas próprias bailarinas árabes (BOCK, 2005). É sobre contar essa história de uma dança do ventre que sobreviveu para o entretenimento no ocidente, de uma dança com apelo sexual, que aciona em dançarines árabes e não-árabes estratégias que se encontram constantemente em processo de ressignificação de suas performances, a favor ou contra os significados embutidos na imagem originária dessa dança:

Percebe-se então como é simplista atribuir as transformações na dança do ventre egípcia ao longo do século XX apenas como adaptações feitas para se adequar ao gosto ocidental a partir da cópia dos figurinos de Hollywood e agregando passos de ballet à dança. É necessário pensar nos complexos fluxos culturais que estavam em jogo no Egito nesse período e no ativo papel de dançarinas, donos e donas de casa de entretenimento e do próprio público egípcio nas redefinições estéticas e artísticas que a dança sofreu ao longo do tempo, levando em consideração não apenas as influências ocidentais, mas também de outros países do Oriente Médio e Norte da África nesse processo (ASSUNÇÃO, 2021, p.66).

Sobre a busca por consentimento, aliada a compreensão de significados e estabelecimento de trocas, a vivência, por exemplo, é um elemento importante no tratamento de danças tradicionais porque não raras vezes o ato de dançar está imbuído de uma corporalidade cotidiana e dos demais atos cotidianos. Trabalhamos com o entendimento de que cultura implica pertencimento. Cultura e identidade de um grupo estão muito próximos. Por meio da cultura existe o reconhecimento de si e entre si, que se identifica com demais indivíduos, isso demarca diferenças com outros que não pertencem àquele grupo, já que “pertencimentos se dão em contraposição ao outro” (WILLIAM; RIBEIRO, 2019, p.23). Somente conhecer profundamente não nos faz integrante de uma cultura, bem como não nos dá o direito de ter propriedade sobre a cultura de alguém. Os processos de intercâmbio cultural não são necessariamente nocivos, mas imprimem uma questão primeira de quem está sendo protagonista na “produção de bens simbólicos e de suas trocas, nem sempre justas, no âmbito da convivência social” (WILLIAM; RIBEIRO, 2019, p.49). Se fizermos uma lista com 20 artistas de grande destaque mundial no ~~tribal~~, 19 serão artistas brancas.

A noção de vivência como parte do ato de dançar, por exemplo, é uma noção afrocêntrica do corpo que dança encontrada em autoras como Inacyra Falcão dos Santos (2006), Renata Lima Silva Kabilaewatala (2010), Fernanda Júlia Barbosa (2016), Franciane Salgado de Paula (2017), que estão como pano de fundo deste trabalho, orientando minha *corprensão* que o corpo que se apresenta como cena se formula no falar, cantar e gestualizar, todas ações que permitem ao indivíduo acesso integral ao seu grupo e seu sistema ritual.

Em outras palavras, ao recorrermos à prática de fusionar estilos de dança, deveríamos nos preocupar com a *corprensão* das dinâmicas sociais que articulam os elementos estruturais de onde essas danças são oriundas. Esse é o principal equívoco que, do meu ponto de vista, ocorreu na dança ~~tribal~~, pois esse tipo de compromisso foi quase inexistente. Trazendo para o meu contexto, especialmente se tratando de saberes corporais indígenas e afrodiaspóricos essa preocupação é um compromisso quando se promove a atualização, deslocamento e conversação de práticas culturais, em especial as dançadas. Não somente por uma questão de representatividade desses corpos que sofrem apagamentos de suas culturas, mas essa noção é minimamente legitimar a autogestão de saberes desses povos. Se para um povo, um gesto só pode ser executado em determinado contexto, não pode ser outro povo não pertencente àquele sistema a modificar esse entendimento numa alusão, atualização ou deslocamento de sentido.

Vejamos como podemos enxergar o ~~tribal~~ desde perspectivas afrocentradas, tratando sobre processos de cuidado com a pesquisa, a compreensão dos significados e conceitos, o estabelecimento de trocas, trânsito entre diferentes espaços, com duas pesquisadoras que produzem danças a partir de matrizes distintas e da perspectiva da ancestralidade: Fernanda Júlia Barbosa (2016) e Renata Lima Silva Kabilaewatala (2010).

Fernanda Júlia Barbosa (2016) busca em sua trajetória como encenadora as potencialidades da relação entre Candomblé e Teatro. Formulando sua própria identidade, atualmente ela nomeia de Teatro Preto de Candomblé aquilo que resultou “na forma de percepção da sua percepção” ao estudar e *Afrografar* (MARTINS, 1997) sua matriz religiosa, perceber os aspectos artísticos que integram o complexo ritual e a sensibilidade da fruição artística que o Candomblé proporciona para trazer *desde dentro pra fora* (SANTOS, 2006) esses elementos para a cena:

“afrografar” teatralmente vai além da escolha temática; relaciona-se com a construção de uma poética cênica calcada na investigação da herança africana em nossa cultura e em nosso fazer teatral e no desenvolvimento de propostas e de construções artísticas que considerem na sua estética e poética a música, a dança, as comidas, a relação com a morte, o olhar sobre o feminino e sobre as questões de gênero, o valor da família, a forma de lidar com o dinheiro, o valor da infância, da senioridade presentes no Candomblé (BARBOSA, 2016, p. 51).

Afrografar o ~~tribal~~, nessa mesma lógica, vai além de trazer elementos estéticos que remetem, por exemplo, a cultura negra e/ou indígena para a cena como modo de dialogar com nossas heranças culturais. Trata-se de construir uma poética cênica que mergulhe nos valores mais amplos que esses elementos trazem, porque irremediavelmente, como menciona Barbosa (2016), eles trazem.

A dança de fusão, portanto, não deveria apenas fazer falas de empréstimo, é preciso que as fusões possam ser um terreno fértil para emergir novas danças. Podemos verificar na história da diáspora africana no Brasil a emergência de diversas manifestações populares formuladas em solo brasileiro a partir do encontro das várias danças dos povos que aqui viviam com os que chegavam. Porém, no caso do Brasil, estamos falando de processos que incluem assimilação cultural e aculturação (WILLIAM; RIBEIRO, 2019), pois os povos que aqui se relacionavam, se não quisessem ver sua cultura sendo extinta, tinham que negociar com a cultura do colonizador. No terreno da fusão, podemos conhecer processos menos violentos, mas não

adianta produzir uma coreografia vestida de cor azul, búzios, turbante, manuseando um espelho em uma possível homenagem ou alusão a orixá Iemanjá, se esses elementos não encontram ressonância nenhuma na nossa prática vivencial para além da cena. Assim como também não é suficiente as explicações técnicas ou teóricas para uso “consciente” e referência desses elementos em cena. É a cosmovisão africana que nos ensina que “a arte embebe-se da vida e para ela retorna” (BARBOSA, 2016). É preciso que essa escrita seja, antes de tudo, incorporada e *corpreendida*.

A todos esses conteúdos de natureza simbólica formal e estética, ritual, cultural, sagrada, mitos, músicas, comidas, comportamentos e valores que estão intrinsecamente ligados à vida dos indivíduos nascidos e criados no Brasil que permeiam o candomblé como síntese cultural, Barbosa (2016) denomina de a *Cenidade do Axé*. Para ela:

Cantar, comer, dançar e vestir trazem uma conjunção de informações plásticas, sensoriais, que refletem na construção poética das encenações que venho desenvolvendo [...]. Os objetos são ao mesmo tempo funcionais e obras artísticas; por exemplo, um colar ao tempo em que adorna é um talismã ritual e protege quem o usa e um banco de madeira é um banco e ao mesmo tempo uma escultura. Na concepção da cultura tradicional africana o mesmo vaso que ornamenta é uma expressão da presença do ancestral (BARBOSA, 2016, p.47).

A percepção de que os objetos e adornos são ao mesmo tempo que funcionais, obras artísticas nos interessa para pensar o ~~tribal~~. Um ornamento nunca é apenas um ornamento. A forma está imbuída de informações sensoriais. Esse é um princípio africano importantíssimo para localizar a expressão estética como elemento aglutinador que ressalta o modo africano de pensar conhecimento de modo não segmentado. Nesse sentido, objetos, códigos, símbolos, e o próprio corpo, carregam uma memória viva que tende a ser mantida enquanto esses elementos são utilizados. É por isso que visualizo o corpo que dança como um atualizador ou comunicador da memória coletiva.

Sendo assim, a percepção de que ocorrem apropriações culturais na dança ~~tribal~~-se dá principalmente por observar trabalhos de fusão que tratam como figurino, vestuários que carregam muitos significados para povos originários, por ver elementos de identidade cultural utilizados como figurino como dreadlocks e pinturas corporais, por ver manifestações culturais sendo “adaptadas” ou “modificadas” ou “inspiradas”, em algo comercial onde os lucros não chegam aos povos originários (FERREIRA, M., 2020).

Por outro viés, visitando a pesquisa de Renata Lima Silva Kabilaewatala (2010) podemos considerar a fusão em dança como produtora de um *Corpo Limiar*, ou próximo ao que estou chamando de *Dança do Entre*. O corpo limiar “atualiza identificações corporais herdadas de um processo histórico de fuga e dobra de poder, representada na manobra cultural que foi a instalação e permanência da cultura banto na cultura popular brasileira” (SILVA, 2010, p. 75), ou seja, o corpo limiar tem uma relação com os atravessamentos históricos da dança que é produzida por ele. Corpo limiar é um corpo entre-lugar, principalmente entre passado-presente. Tem uma relação direta com a noção de ancestralidade como atualização da tradição (SILVA, 2010, p. 64). Esse corpo tem vivências significativas que durante o momento de execução da dança, do ritual, da brincadeira, se atualizam. Corpo limiar é uma atualização de vivências pelas próprias vivências. A ancestralidade, nesse sentido, agencia nossa experiência estética.

A noção de um corpo entre-lugar, um corpo que identifica e atualiza heranças culturais apagadas, uma dança atenta aos atravessamentos históricos que a formula, um corpo que no ato de dançar atualiza memórias, aproxima a vivência pela vivência. São direcionamentos que vislumbro para construir uma dança de fusão hoje. Além de conceber a hipótese de que a dimensão ritual (SILVA, 2010), a relação entre arte e cotidiano, o caminho da improvisação como proposições que tornam o processo de elaboração do estilo ~~tribal~~ mais aproximado das realidades que o inspiram.

A hipótese da dimensão ritual pode ser preciosa para muitas artistas, mas outras não exploram o ritual na fusão como possibilidade de aprofundamento. Na dimensão ritual, como aponta Silva (2010), o corpo cotidiano que se expande como uma espécie de sobreposição de experiências, memórias e simbologias, que através da manipulação do corpo se atualizam. Tratar de uma memória que se atualiza no corpo em movimento como dimensão ritual faz sentido para fusão ~~tribal~~ na medida em que por opção colocamos em combinação diferentes motrizes que carregam diferentes memórias e levam a diferentes estados.

Em termos de movimento isso é muito comum se encontrar no campo da improvisação em dança, o que me faz intuir questões sobre a minha prática apontadas mais à frente.

A relação entre cotidiano e arte me é completamente atravessada desde o meu envolvimento com as manifestações populares brasileiras. Inclusive, o trabalho desenvolvido por Kilma Farias no desenvolvimento do Fusion Brasil, tem bastante influência sobre meus primeiros contatos. A exemplo do universo do folguedo popular Cavalo Marinho. Um brincante de cavalo marinho é brincante dentro e fora da sambada, tanto quanto um capoeirista é

capoeirista dentro e fora da roda. Seus fazeres não se localizam apenas no momento de apresentação. Um brincante de cavalo marinho chamado seu Martelo, é conhecido como um dos melhores figureiros de Matheus, personagem da brincadeira, ainda vivo. Seu Martelo consegue ser e deixar de ser Matheus dentro e fora da brincadeira. Essa é uma forma de perceber o fazer artístico e fazer cênico que muito tem a ver com o que vivo hoje.

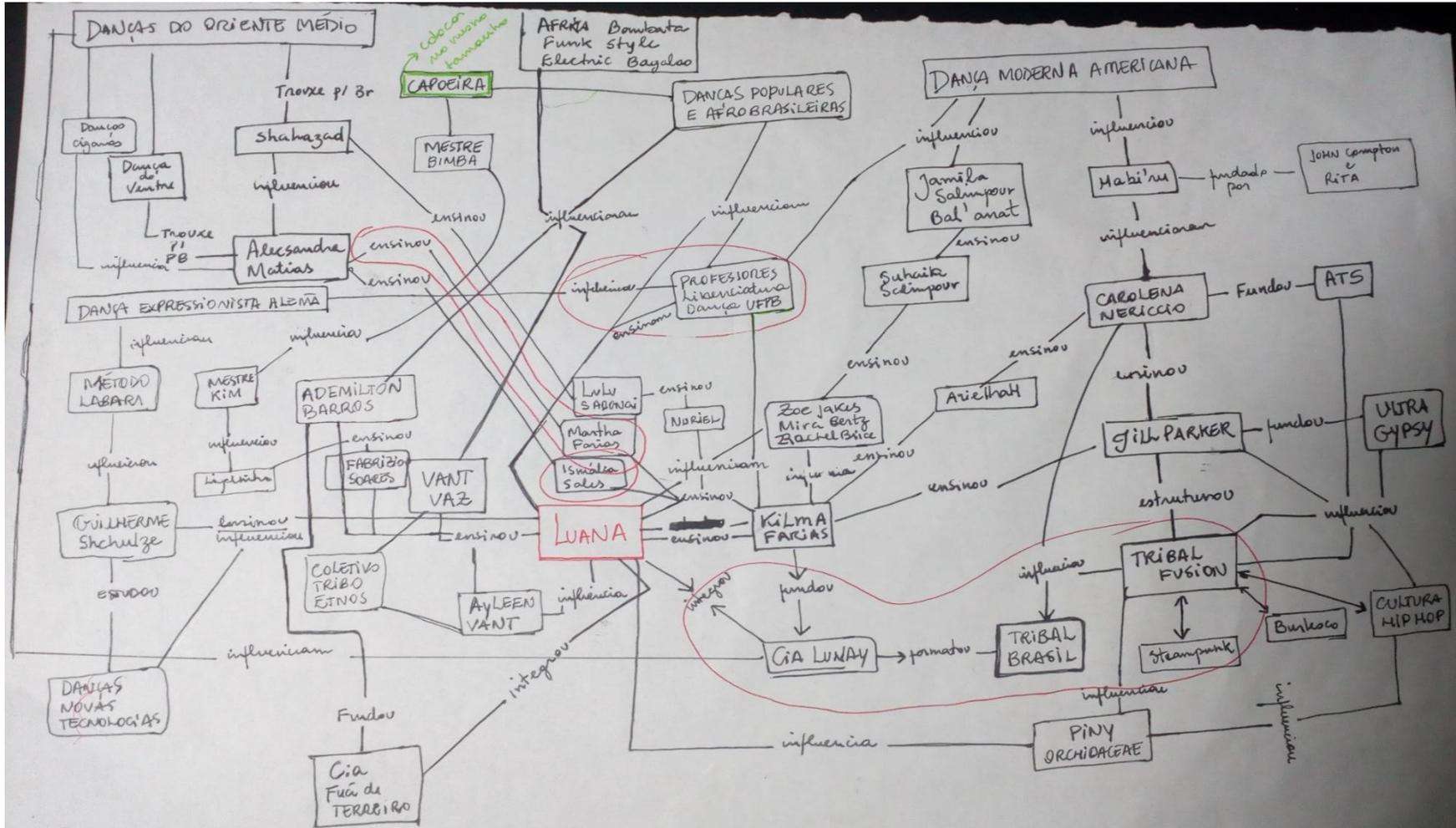
Posso afirmar, inspirada em Fernanda Júlia Barbosa, que o contato com as visualidades e sensorialidades das manifestações populares brasileiras em suas dimensões rituais, cores, texturas, sons, poesia e cheiros foi aflorando uma sensibilidade em mim adormecida e desenvolvendo “a minha forma de percepção do mundo, a forma de percepção da minha própria percepção” (BARBOSA, 2016, p.47) o que implicou diretamente na *compreensão* que eu tinha da fusão ~~tribal~~. A autora traz considerações importantes acerca de seu processo que tento internalizar cada vez mais no meu trabalho:

A compreensão e internalização desse universo simbólico de matriz africana leva a um modo de fazer artístico que envolve a construção de um caminho e de um modo de caminhar que abarca: o foco no percurso e não no fim da viagem, o encontro com os ancestrais, a validação e a divulgação da beleza e grandiosidade da cultura negra africana e afro-brasileira, a construção de um fazer cênico que empodere identitariamente o artista e, por conseguinte, o espectador; uma escrita cênica que ambiciona contribuir efetivamente para a desmistificação e o fim dos estigmas imputados à cultura do povo negro no Brasil (BARBOSA, 2016, p. 52).

Quando me conectei com certos aspectos das brincadeiras percebi que eu mesma não lidava com a cena de forma separada do cotidiano. Foi um processo autoeducativo perceber que era como se eu estivesse em cena todos os dias e que todos os dias eram minha cena. Assim como afirmam William; Ribeiro (2019, p.48) falando sobre candomblé, “é concepção e direito a potencialidade de instaurar o sagrado em qualquer tempo, em qualquer lugar”.

Tudo isso pode ser refletido em um mapa conceitual (Figura 7) e este traz a teia de minhas relações com as danças: as danças urbanas através do professor Vant Vaz e o coletivo ~~Tribal~~ Éthnos, as danças de salão através de professores da Leo Aires Casa de Dança e dos bailes de João Pessoa, as danças populares através de mestres e mestras como Mestre Ana do Coco, Mestre Penha Cirandeira, Mestre Tina, Mestre Aginaldo, Mestre Luis Miguel, Mestre Senhorinha, Valéria Vicente, a capoeira através de Mestre Ligeirinho, Mestre Naldinho, Contramestre Barata, Contramestre Marivan, Contato Improvisação através de Marília Carneiro, dança moderna através da licenciatura em dança.

Figura 7. Mapa conceitual das minhas linhagens na dança produzido em disciplinas da graduação.



Fonte: Elaborado pela autora.

4.1. As sementes da Prática

4.1.1 Sala de aula

A minha prática enquanto professora me oferece uma hipótese de trabalho onde ambas salas de aula, a acadêmica e a do estúdio, se confundem como genitoras de trabalhos artísticos pessoais. Identificando alguns elementos que vêm caracterizando minha sala de aula percebi alguns pontos relevantes para estar pensando caminhos possíveis para construção ética-estética da dança no Tribal:

1) A procura por aulas regulares de dança se dá, em primeiro lugar, pela identificação com o fazer artístico da dançarina-docente, não pelo estilo de dança em si. É muito comum no universo da dança do ventre que a notoriedade artística ou identificação pessoal com a artista seja o principal motivo pelo qual as pessoas buscam fazer aula. Isso me parece dizer que mais importante do que promover o estilo de dança em si mesmo, é promover uma proposta de trabalho com o estilo, o que venho tentando fazer.

2) A apresentação da proposta pedagógica e estabelecimento de um período probatório (2 meses) de experimentação, de chegada à proposta, de introdução e de sensibilidade, têm se mostrado estratégias eficazes para diminuir a evasão das turmas regulares. É muito comum que os estereótipos garantidos à diversas linguagens artísticas façam com que as pessoas cheguem à sala de aula com uma expectativa fixada. É necessário um período de aclimação, isto é, que a pessoa entenda, de fato, do que se trata o trabalho sintonizado com seus objetivos. Tenho apresentado uma proposta de trabalho em formato de um plano de curso, que ajuda a ter uma noção dos conteúdos trabalhados e fica disponível junto a escola/estúdio/centro cultural no qual eu estou dando aula no ato de matrícula.

3) O trabalho com temas geradores inspirados na pedagogia freiriana e módulos de trabalho coreográfico em consonância com conteúdos curriculares da licenciatura têm sido eficazes para aplicar e repensar metodologias de aula. Ao construir coreografias dessa forma, a ênfase no processo e não nos resultados se dá de uma maneira natural e fluida. O uso do espaço virtual (canais de vídeos, drives, redes sociais, páginas) como suporte para construção de repertório, referências, portfólio, orientação e vínculo afetivo tem se mostrado satisfatório, dado o curto tempo presencial das aulas, normalmente 1 hora de aula, uma vez na semana.

4) O uso de parâmetros abertos para tradução intersemiótica (proposição da professora Carolina Laranjeira), que incluem a utilização de imagens, objetos, jogos corporais, leituras performativas, aula situação (proposição da professora Candice Didonet), improvisação se apresentam como modo de operar para a criação em dança, sendo essas referências as principais aplicações dos conteúdos acadêmicos. Essas ferramentas sinalizam uma educação emancipatória em dança, portanto, consciente da artesanaria e das relações entre culturas.

5) No sentido do trabalho, ético-estético em dança, a quantidade de pessoas em sala de aula, não reflete diretamente na qualidade do processo que as pessoas podem viver juntas. Uma sala lotada pode tanto caminhar para uma ideia de diversidade de corpos, mais chances de integração e pertencimento entre o grupo, quanto dificultar a percepção das individualidades, a construção de vínculos mais profundos, o atropelo do ritmo pessoal, pelo ritmo coletivo. Por outro lado, uma turma com poucas pessoas atende melhor a atenção que podemos dar à desenvoltura, os vínculos se tornam mais fáceis de serem estabelecidos, embora a motivação para ir a uma aula com poucas pessoas, seja menor do que uma sala com muitas.

6) O alinhamento da visão de dança do(da) profissional, com a visão de dança dos espaços onde as turmas são abertas é fator crucial para desenvolvimento de um trabalho contínuo e autônomo, independente das demandas de mercado local. Dois espaços onde trabalhei abriram mão de uma certa urgência em lotar a sala de aula a fim de amadurecer a formação de público para um estilo que não era o “carro-chefe” da escola. Se fazia entender, na visão da escola, que o objetivo não era as turmas estarem lotadas. Outros espaços, exigiam uma rotina de gravações de coreografias como estratégia de visibilidade e chamamento para as atividades do espaço, não importando se as pessoas só visitavam a turma uma vez, queriam quantidade e rotatividade de pessoas.

7) A alternância entre aulas diretivas e não-diretivas, isto é, a utilização ou não de corpo demonstrativo, potencializa a diversidade e qualidade dos resultados coreográficos apresentados. A partir de experiências conjuntas da turma, o enlace de aspectos psicoemocionais (sentir) e cognitivas (pensar, escrever) de aprendizes, têm proporcionado um desenvolvimento retardado, porém, cada vez mais elaborado de uma estética própria de dança. Isto é, as alunas demoram para se aproximar de uma estética característica do ~~tribal~~, mas reconhecem melhor as propriedades de suas corporeidades. A partir do reconhecimento de uma dinâmica pessoal, identifico que meu modo de ser despreocupado com uma forma na dança dentro de um discurso coreográfico é o ponto de partida para meus modos de produzir, ensinar

e aprender dança, apesar de também estar circunscrita em um meio, onde o ensino de dança focaliza na construção técnica e estética padronizada. É aqui onde encontro maior base para afirmar que a pesquisa de movimento a partir da improvisação desabrocha uma autonomia na aprendizagem. Observei que oferecendo apenas algumas indicações, logo nas primeiras aulas, pessoas com pouco vocabulário de movimento se achavam em sequências longas, que posteriormente, eu mesma podia fazer uso para compartilhar com a turma. Não somente a cópia do corpo que demonstra um passo, mas a capacidade de desabrochar uma pesquisa de movimento para se chegar nos códigos de movimento estabelecidos.

Essas observações da prática me fazem intuir que a improvisação parece um caminho interessante de se chegar em proposições estéticas próprias. Percebo que o tempo do corpo improvisador é necessariamente expandido, pois a capacidade de improvisar demanda uma espécie de maturação e organicidade de códigos de movimento devido ao caráter processual de sua construção, com isso *corpreendo* a hipótese de que a improvisação é um caminho na construção de estéticas híbridas, uma forma de chegar a forma, que reduz a incidência em apropriações indevidas porque para uma dança aparecer esteticamente reconhecível na improvisação precisa estar apropriada por aquela corpa. Desejo posteriormente investigar se essa hipótese independe do tempo e bagagem de outras danças que as aprendizes têm, através de diferentes sistemas de improviso. O referencial de improvisação que utilizo atualmente se dá a partir da própria dança ~~tribal~~, do Sistema de Fatores de Movimento Laban (LABAN, 1978) muito utilizado em disciplinas da graduação e da vivência em como se dá a improvisação na dança de salão e nas danças urbanas.

4.1.2 Processo de Criação

*Orivayá e o vento pediu para a folha dançar*²⁸ é um filme que integrou o componente curricular projeto coreográfico do Curso de Licenciatura em Dança da UFPB em 2021, ministrado por Guilherme Schulze, Valéria Vicente e Elthon Fernandes com duração de 16 minutos. Orivayá (Figura 8) é um ato de autoREconhecimento e chamamento do meu Ori para

²⁷ ORIVAYÁ, E o vento pediu para a folha dançar [Projeto Coreográfico 2021]. Produção de Lua Camboatá, João Pessoa: Multiplas Mostra de videodança, 2021. 1 vídeo (16:01 min). Publicado pelo canal Lua Camboatá. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=moTCkEbt3tc>. Acesso em: 05 set. 2022.

criar em dança desde 2019. Definido como um diário poético de movência, o trabalho é minha última produção artística solo resultado de um processo pesquisa às questões colocadas pela tensão entre os campos da ancestralidade, do ritual e da pesquisa acadêmica: como meu corpo habitado por tantas danças se utiliza delas para mover?

O vídeo é composto por registros diários de uma luação (30 dias) contado no formato que nomeiei de documentário-ficcional-performance. Inicialmente, queria adotar a metodologia que se aproximasse de um diário lunar em vídeo. A cada 7 registros para cada lua, eu teria uma espécie de “vídeo da lua”: vídeo minguante, vídeo crescente, vídeo nova, vídeo cheia. Ao final, um vídeo resultado destes quatro, sempre trabalhando em retrospectiva e análise dos materiais coletados. Porém, ao mesmo tempo que traz registros diários de 15 segundos de dança durante 30 dias, o filme insere uma atmosfera onírica, um jogo de temporalidades e ambientes, a partir do que cada fase lunar incita de proposição. Inicia-se na Lua Minguante a partir de uma relação física e nostálgica com o espaço de um corredor e termina com a Lua Cheia, num outro tipo de relação com espaço, desta vez, contrapondo um campo aberto com um túnel. O filme convida a um mergulho no caos e no cruzo de estados afetados pela lua do céu, que indica a existência da Lua artista.

Orivayá é a intenção de compartilhar um fragmento de como eu opero para criar em dança, pincelando ora o processo, ora o resultado dessa construção com uma trilha que oscila entre narração, canto, som ambiente e trilha original. Por isso o filme oscila entre capturas de imagens de alta qualidade com *drones* até capturas noturnas de celular. Essa ideia do caos e muita informação em cruzo, apontou para uma narrativa não linear, cheia de aparente fios soltos e mudanças muito rápidas de estados e direções, explicitando como se deu meu processo. O próprio ato de deixar-se gravar diariamente, independente de estado, intenção e vontade, somado a coleta de imagens para materializar sonhos, com imagens coletadas em diferentes épocas, dá ênfase a essa espécie de arritmia que se instaura em minha composição de dança, que nomeio de espiralada. Ora acordando com uma vontade de aterrar e de mover vigorosamente, ora com uma vontade de flutuar e banhar-se no movimento das águas. Ora querendo ser vista, ora querendo se esconder, ora dublando a mim mesma:

As voltas da lua criam ventos e águas. A imagem de uma gota caindo apresenta a circularidade universal. É tarefa do corpo-oráculo recortar a dinâmica do espaço-tempo espiral para formular uma geografia dos afetos em fases, numa investigação acompanhada por várias testemunhas internas. A cada lua. As voltas que a lua deu, as voltas que a lua dá (Registro de diário, 2021, s/ data).

Percebo em *Orivayá* que a minha relação com a fusão em dança vem se estabelecendo a partir de uma escrita de corpo bastante autoral. A fusão em dança hoje, para mim, tem tanto a ver com encontrar as marcas das minhas gestualidades, como entender de onde elas vêm. Isso é o que entendo por agência da ancestralidade. Nessa escolha do audiovisual como veículo pude fazer uma dinâmica espaço-tempo que é difícil consolidar apenas com o momento da dança. Ao me ver dançar nos registros dos vídeos pude entender contornos que durante o ato de dançar não compreendi. Ou seja, esta *corpreensão* se deu dançando o vídeo. Pude atentar para elementos estéticos da minha fusão que não foram propositalmente colocados: equilíbrio nas cores, a presença de muitas texturas e cores terrosas, presença de elementos terra, água e vento muito fortes. Coisas que tem a ver comigo, com o meu cotidiano, com a minha espiritualidade, que ganharam destaque na construção (Figura 9).

Transformar a minha relação com as danças e seus universos, em imagens, movimento e visualidades está sendo um desafio e *Orivayá* foi um salto nessa tentativa. Cada pessoa que teve contato com o vídeo pôde também se identificar e me identificar em algum momento. Por outro lado, faz parte do processo de *corpreensão* garantir que as escolhas estéticas sejam escolhas, não acidentes, embora possam partir deles. Como cem por cento da movimentação desse vídeo parte de improvisações e capturas de estados, muitas coisas me deixaram pensativa sobre a razão de aparecerem. Estão ali por intenção ou acidente?

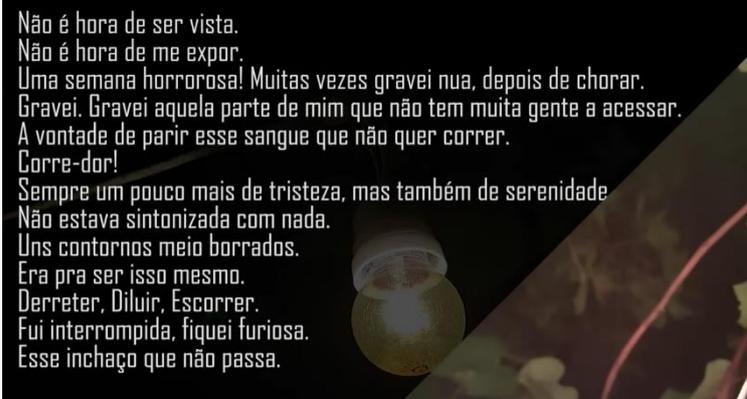
Por isso, a lunação vista em *Orivayá*, e o vento pediu para folha dançar está dentro de um ciclo muito maior de *corpreensão* em andamento. Se posso refletir como *Orivayá* dialoga com esse caminho afrocentrado e as dimensões éticas-estéticas é notando que tudo que aparece nesse trabalho é fruto da minha relação com princípios citados nesse trabalho: a dimensão ritual instaurada na relação com meu orixá de cabeça (Ori), Iansã, dona da dança; a relação que este trabalho tem com processos cotidianos meus relatados; a improvisação como mote para tudo que aparece como movimento corporal; a imbricação entre música, dança, poesia, vídeo; a estética é agenciada tanto por elementos que fazem parte do meu cotidiano, quanto por referenciar sonhos e criação de atmosferas.

Figura 8. Cartaz da videodança documentário-ficcional-performance.



Fonte: Retirado do acervo particular da autora.

Figura 9. Prints ilustrações da videodança documentário-ficcional-performance Orivayá.



Fonte: ORIVAYÁ, E o vento pediu para a folha dançar [Projeto Coreográfico 2021]. Produção de Lua Camboatá, João Pessoa: Multiplas Mostra de videodança, 2021. 1 vídeo (16:01 min). Publicado pelo canal Lua Camboatá. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=moTCkEbt3tc>. Acesso em: 05 set. 2022.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando me dispus a escrever o trabalho de conclusão de curso sobre o ~~tribal~~ foi como um último fôlego na tentativa de me resolver com essa dança. A princípio, minha temática era outra, uma continuidade de pesquisa de iniciação científica com a religiosidade afroindígena da Jurema, a qual ainda pretendo retornar. Encaro esse estudo como um pontapé para o leque de questões trazidas desde a sua introdução.

Considero um passo importante me colocar a mover essas questões, no corpo e na escrita. Isso por si só tem bastante relevância porque acredito que o ato de dançar nossas questões, mobiliza as resoluções necessárias para nos manter caminhando e ainda mais porque a literatura acerca da dança do ventre e ~~tribal~~ na academia é parca, apesar de crescente.

Entendo que este trabalho é um salto na *autocorpreensão* da dança que produzo e ensino. Atualmente, sinto uma espécie de esfriamento da dança ~~tribal~~ no meu corpo, entretanto, não posso simplesmente negar ou omitir que esta dança marca a minha vida. Me vejo mobilizada a resolver essa questão e deixar uma contribuição para a comunidade de dança de onde eu vim, na intenção de curar as diversas dores que surgem no processo de descobrir-se pessoa negra.

A partir de meus *encruzos*, enxergo que o foco nessa questão ética-estética é o primeiro passo para construir as mudanças necessárias para se conceber a fusão ~~tribal~~ por outros vieses, menos colonizadores, menos brancos, mais éticos e inclusivos. A ética-estética de corpo que pretendo alcançar é uma consciência que não dissocia esses dois campos. Desejo seguir o caminho de olhar a dança ~~tribal~~ numa perspectiva afrocentrada visualizando as dimensões éticas e estéticas de maneira mais aproximada, de modo que aprofundemos a dimensão ética levando em conta os processos colonizadores que o ~~tribal~~ expressa, para dar uma direção menos dominadora sobre as culturas que estudamos.

Me perguntei o que seria olhar o ~~tribal~~ desde uma perspectiva afrocentrada e vejo que o afrocentrismo dentro do ~~tribal~~ é percebido por mim, primeiramente, pelo reconhecimento de que encontro a dança do ventre e suas fusões no Brasil e produzo a partir de motrizes afroindígenas-brasileiras, ou seja, parto da relação com a minha ancestralidade. Percebo que todos esses aspectos afetam os caminhos que estou seguindo, no retorno a ministrar aulas e na produção artística.

Se antes me encontrava numa tarefa indigesta de olhar para essa dança por enfatizar suas bases colonizadoras, hoje, me encontro motivada a produzir novas leituras porque encontro no meu fazer artístico traços de uma cena pensada para integrar vivência, ritual, potencial artístico e pedagógico inspirada em pesquisadoras como Inacyra Falcão dos Santos (2006) dentro de um contexto pedagógico, Renata Lima Silva Kabilaewatala (2010) dentro de um contexto de processos de criação e Fernanda Júlia Barbosa (2016) dentro de um contexto de transitar o sagrado para a cena. O estudo proposto por essas autoras faz refletir como a relação com a ancestralidade suleia experiências estéticas em manifestações artísticas imbricadas em realidades espirituais, simbólicas e sociais de seus contextos. Posteriormente, gostaria de trabalhar a hipótese de que é possível não incorrer em apropriações culturais no quesito ético quando a ancestralidade orienta nossas experiências estéticas e no quesito estético através do campo da improvisação em dança.

Desejo evidenciar aqui, que o tratamento dessas questões não se trata apenas de uma questão de autocrítica minha ou da comunidade ~~tribal~~, mas de perceber que se aspectos culturais afetam nosso imaginário e inconsciente social é a repetição prática de novos hábitos que irá reconfigurar esse imaginário. Isto é, perceber a nível coletivo as consequências e de que modo não vamos reproduzir a contação dessa história que costumamos contar a cada aula, a cada apresentação de passo, a cada composição de figurino. Em minha sala de aula, por exemplo, devo ou não chamar um movimento sinuoso com o quadril que desenha um oito deitado, de *oito maia* nominado por Jamila Salimpour ao ver esse movimento executado pela dançarina egípcia Maya Medwar? (VASCONCELOS, 2019). Devo firmar uma sistemática de repertório de movimentos nominados em inglês como *drops, chest circle, head slide, isolations, layers, spins* por que parece mais imponente? Devo sempre contar a história da linhagem de Jamila Salimpour e referenciar o vocabulário criado por ela e difundido mundialmente em seu manual? Tenho buscado como alternativa utilizar cada vez menos as nomenclaturas estabelecidas e trabalhado em cima da descrição de movimentos e construção de imagens, aproximando, quando possível, de referências das matrizes próximas a mim.

Se posso elencar duas reflexões a serem retiradas deste trabalho para quem o lê, é a questão de como nos relacionamos com as nossas histórias e a relação que temos com as tradições de danças que não dissociam suas produções estéticas da espiritualidade, da ancestralidade e do modo de organização da comunidade.

Nós, mulheres negras na dança ~~tribal~~, sabemos que os frutos dessa mudança de perspectiva não serão colhidos hoje, pois até que isso balance toda comunidade estruturalmente, ou até que isso chegue, de fato, nas nossas produções artísticas há de se levar tempo, nesse sentido, o tempo será nosso principal aliado.

A princípio, a pertinência da mudança de nomenclatura do termo ~~tribal~~, ou a insistência em conceber essa dança através de outras epistemes, pode ter pouco alcance, se ainda repetirmos os mesmos padrões estéticos. É por isso que minha produção artística com o ~~tribal~~ hoje se encontra estagnada. Todavia, acredito na força dos pequenos passos. Estou retornando a dar aulas em um estúdio da cidade. Desde que conheci o Mulherismo Africana (HUDSON-WEEMS, 2020), teoria de suma importância para esse trabalho, o valor da automeação e da autodefinição se tornaram imperativos. Nominar e definir a partir de parâmetros autoreferenciados, para o Mulherismo, é dar sentido à existência e sendo assim essa tarefa se torna uma das mais importantes para esse momento. Repensar a fusão ~~tribal~~, ética e estética, é um passo para construir uma emancipação político-cultural com essa dança.

Criar é um ato de coragem. Recriar requer o dobro de coragem, pois imagino uma grande quantidade de artistas tendo suas carreiras consolidadas tendo que praticamente começar do zero. Precisamos ter a coragem de, se preciso for assassinar essa dança como ela é feita. Me vejo emocionada ao observar meus encruzos e a oferta de conhecimentos que eles me deram. Eu, corpo-exunísico, crio o tempo todo.

Ademais, tudo isso é para comunicar às pessoas encruzadas por esse texto, *O perigo de uma história única*. Esse foi o título de uma palestra no evento Technology, Entertainment and Design (TED) em julho de 2009, feita pela escritora nigeriana Chimamanda Adichie. A dança ~~tribal~~ está recheada de pontos de vistas que tendem a reproduzir sempre a mesma história do ângulo de quem sequestra e dita as regras na construção do estereótipo de subjetividades e territorialidades (OLIVEIRA, V. H. N. de, 2022). Assim como aponta Adichie, uma história contada a partir de uma única referencialidade tem implicações na forma de contar nossas narrativas. Estou à procura de outras narrativas para *corpreender* o corpo que fusiona danças.

REFERÊNCIAS

- ASSUNÇÃO, Naiara Müssnich Rotta Gomes de. **As Origens da Dança do Ventre: perspectivas críticas e orientalismo**. 2021. Trabalho de conclusão de curso. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, [Porto Alegre], 2021.
- AUSUBEL, David. **Aquisição e retenção do conhecimento: uma perspectiva cognitiva**. Lisboa: Plátano, 2003.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de; RIBEIRO, Djamila (coord.). **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. (Coleção Feminismos Plurais).
- BARBOSA, Fernanda Júlia. **Ancestralidade em cena: candomblé e teatro na formação de uma encenadora**. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador, 2016.
- BENCARDINI, Patrícia. **Dança do Ventre: Ciência e Arte**. São Paulo: Baraúna, 2009.
- BERBARE, Jamille. **O corpo entre concertos e consertos: um estudo sobre a dança tribal**. 2013. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Educação Física) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências de Rio Claro. 2013.
- CELESTINO, Luciana Carlos. Sementes, espelhos, moedas, fibras: a bricolagem da Dança Tribal e uma nova expressão do sagrado feminino. In: XV Ciclo de Estudos sobre o Imaginário, 2008, Recife. **Imaginário do Envolvimento/desenvolvimento**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2008. Disponível em: <http://www.cchla.ufrn.br/humanidades/ARTIGOS/GT06/Artigo%20completo%20para%20pub%20Semana%20de%20Humanidades.pdf>. Acesso em: 28 ago. 2022.
- ESPINOSA, Natália. [Entrando na Roda] ATS® ou FCBD® Style? Uma experiência pessoal. **Blog Coletivo Tribal**, [s.l.: s. n.], ago. 2020. Disponível em: <https://coletivotribal.blogspot.com/2020/08/entrando-na-roda-ats-ou-fcbd-style-uma.html>. Acesso em 20 jun. 2022.
- FARIAS, Carla Roanita Goes. **A relevância do processo como parâmetro para a composição: um estudo na dança tribal fusion**. 2015. Dissertação (Mestrado em Dança), Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, [Salvador?], 2015.
- FARIAS, Kilma. **Arte de si na dança tribal: narrativas entre espiritualidade e corpo cênico**. 2017. Dissertação (Mestrado em Ciências das Religiões) – Pós-graduação em Ciências das Religiões, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.
- FERREIRA, Monni. [Sankofa] Apropriação Cultural. **Blog Coletivo Tribal**, [s.l.: s. n.], dez. 2020. Disponível em: https://coletivotribal.blogspot.com/2020/12/sankofa-apropriacao-cultural_19.html?fbclid=IwAR0ysoL0msnM_v7vBR7ca4SQ82RyHg2lw2wbZJkHSUzDImp2bzAPZ9--PyE. Acesso em: 10 jul. 2022.

FERREIRA, Tamiris Aline. **Dança Tribal – Corpo, movimento e aprendizado:** trajetórias e narrativas de bailarinas de Florianópolis/SC. 2015. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Ciências Sociais) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

FERREIRA, Tamiris Aline. **Tribal** Brasil na Cidade: aprendizado em movimento nas etnografias de videodanças do Curso de Formação em **Tribal** Brasil. *In: ReACT: Reunião de Antropologia da Ciência e Tecnologia*, 7., 2019, Florianópolis. **Anais da [...]**. [Florianópolis?]: PPGAS/UFSC, 2019, p. 1-15.

GOLDMAN, Márcio. Contradiscursos Afroindígenas sobre Mistura, Sincretismo e Mestiçagem Estudos Etnográficos. **Revista de Antropologia da UFSCar**, São Carlos, v. 9, n. 2, 11-28, jul./dez. 2017.

GROSGUÉL, Ramón. Para uma visão decolonial da crise civilizatória e dos paradigmas da esquerda ocidentalizada. *In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGUÉL, Ramón (orgs.). Decolonialidade e Pensamento Afrodiaspórico.* Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

HUDSON-WEEMS, Clenora. **Mulherismo Africana:** Recuperando a nós mesmos. Tradução de Wanessa A.S.P Yano. São Paulo: Ananse, 2020.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento.** São Paulo: Summus, 1978.

LEON, Ana Terra de. Fontes históricas o que elas contam: analisando um discurso de Jamila Salimpour. **Blog Coletivo Tribal**, [s.l.], dez. 2020a. Disponível em: <https://coletivotribal.blogspot.com/search?q=Fontes+hist%C3%B3ricas+o+que+elas+contam+%3A+analisando+um+discurso+de+Jamila+Salimpour>. Acesso em: 17 ago 2021.

_____. Interlúdio: Para Entender o Contexto da Emergência do **Tribal**: política e cultura nos EUA no século XX. **Blog Coletivo Tribal**, [s.l.], jun. 2021. Disponível em: <https://coletivotribal.blogspot.com/2021/06/que-historia-e-essa-interludio-para.html?itclid=>. Acesso em: 17 jun. 2021.

_____. Que história é essa? Uma breve introdução sobre o que são fontes históricas e como abordá-las no **Tribal**. **Blog Coletivo Tribal**, [s.l.], ago. 2020b. Disponível em: <https://coletivotribal.blogspot.com/2020/08/que-historia-e-essa-uma-breve.html>. Acesso em: 17 ago. 2021.

LOPES, Raphael. [Índia em dia] O limiar entre a fusão e o plágio. **Blog Coletivo Tribal**, [s.l.], jul. 2014. Disponível em: <https://coletivotribal.blogspot.com/2014/07/india-em-dia-o-limiar-entre-fusao-e-o.html>. Acesso em: 26 jul. 2022.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Transdisciplinaridade e decolonialidade. **Revista Sociedade e Estado**. [S. l.], v. 31, n. 1, 75-97, jan./abr. 2016. DOI: 10.1590/S0102-69922016000100005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/CxNvQSnhxqSTf4GkQvzck9G/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 30 ago. 2022.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória:** o reinado do rosário do jatobá. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MUSSUNDZA, Tsumbe Maria. **Gule wankulo**: ancestralidades e memórias. Recife: Titivillus, 2018.

NASCIMENTO, Abdias do. **O Genocídio do Negro Brasileiro**: Processo de um Racismo Mascarado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

OLIVEIRA, Eugênia Squeff de. **Dança do Ventre**: técnica, expressão e significados: uma etnografia nas Escolas de dança em Pelotas/RS. 2011. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação Instituto de Sociologia e Política, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2011.

OLIVEIRA, Victor Hugo Neves de. Dança e racismo: apontamentos críticos sobre o ensino de história da dança. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 12, n. 1, p. 1-24, 2022. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-2660113529>. Acesso em: 06 set. 2022.

PAULA, Franciane Kanzelumuka Salgado de. **Evocações e presenças negras na dança contemporânea paulistana (2000-2015)**. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2017.

PASSO, Patrícia. **Fusión: el universo que danza**. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz Martínez, 2011.

RIBEIRO, Djamila (coord.). **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento; Justificando, 2017. (Coleção Feminismos Plurais).

ROTHMAN, Renée. **From Cairo to California**: a concise history of bellydance in Egypt and America. [S. l.: s. n.], 2013. Disponível em: https://www.academia.edu/33665034/From_Cairo_to_California_a_concise_history_of_belly_dance_in_Egypt_and_America. Acesso em: 22 out. 2021.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: O Oriente como invenção do Ocidente. Tradução de Rosaura Eichenberg. [São Paulo; Rio de Janeiro?]: Companhia das Letras, 2007.

SANTOS, Inaicyr Falcão dos. **Corpo e ancestralidade**: uma proposta pluricultural da dança-arte-educação. 2ª ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SILVA, Renata Lima. **O corpo limiar e as encruzilhadas**: a capoeira angola e os sambas de umbigada no processo de criação em dança. 2010. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

SOUSA, Neusa Santos. **Tornar-se negro**: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

VASCONCELOS, Maria Beatriz Ferreira. **Estilo tribal americano de dança do ventre**: algumas questões e princípios estéticos, técnicos e composicionais. 2019. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

VASCONCELOS, Maria Beatriz Ferreira; SCHAFFNER, Carmen Paternostro. Dança do ventre rizomática: intermezzo entre orientalismo, transnacionalidade, intermedialidade e feminismo. *In*: AMORIM JESUS, Thiago Silva de; CRUZ SOUZA, Marco Aurélio da; MACARA, Ana (orgs.). **Saberes-fazer em danças populares**. Salvador: ANDA, 2020. (Coleção Quais danças estão por vir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo, 8).

VICENTE, Ana Valéria Ramos. **Errância Passista**. 2019. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2019.

WILLIAM, Rodney; RIBEIRO, Djamila (coord.). **Apropriação cultural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. (Coleção Feminismos Plurais).