



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

JAMILA GONTIJO PIFFER

**POÉTICAS DE UM VENTRE ANTROPOFÁGICO: UM OLHAR SIMBÓLICO  
SOBRE A DANÇA TRIBAL *FUSION***

BRASÍLIA

2018

JAMILA GONTIJO PIFFER

**POÉTICAS DE UM VENTRE ANTROPOFÁGICO: UM OLHAR SIMBÓLICO  
SOBRE A DANÇA TRIBAL *FUSION***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Linha de pesquisa: Processos Compositivos para a Cena

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Roberta Kumasaka Matsumoto

BRASÍLIA

2018

JAMILA GONTIJO PIFFER

**POÉTICAS DE UM VENTRE ANTROPOFÁGICO: UM OLHAR SIMBÓLICO  
SOBRE A DANÇA TRIBAL *FUSION***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Linha de pesquisa: Processos Compositivos para Cena

Brasília, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2018.

Banca examinadora formada pelos professores:

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Roberta Kumasaka Matsumoto (PPG-CEN/UNB)

**ORIENTADORA**

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cíntia Nepomuceno (Instituto Federal de Brasília - IFB)

**MEMBRO EXTERNO**

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Adriana Bosco (Centro Universitário São Camilo)

**MEMBRO EXTERNO**

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luciana Hartmann (PPG-CEN)

**MEMBRO SUPLENTE**

*Dedico esta pesquisa ao meu filho Vicente Gontijo Piffer, que completou dois anos de idade no mesmo mês em que concluí esta dissertação. Também a dedico a todas as mulheres que lutam por um mundo mais livre; as desajustadas, inadequadas, inconformadas, sonhadoras, idealistas, poetas e românticas que com sua entrega e autenticidade impulsionam paixões e revoluções.*

## AGRADECIMENTOS

Minha maior gratidão é à Nádia Maria Silveira, minha mãe, cujo suporte foi decisivo para a conclusão desta pesquisa. Também sou grata aos professores do Programa de Pós-Graduação de Artes Cênicas da Universidade de Brasília que me guiaram, cada um a sua maneira, nessa trilha do conhecimento, em especial à Professora Dra. Soraia Silva por ter me instigado a me inscrever como Aluna Especial em uma disciplina ministrada por ela, que acabou sendo a minha porta de entrada para este Mestrado. Gratidão a minha orientadora Professora Dra. Roberta Kumasaka Matsumoto por seu apoio e leitura crítica.

Minha especial e eterna gratidão a toda a equipe do Laboratório de Processos Criativos em Tribal *Fusion*, o ProCria, que desde o início acreditou na minha proposta, lançando-se às experimentações que desafiaram nossas convicções em dança: Bianca Levita, Jessica Sampaio, Nindie Elendil, Shabbana Dark, Rose Monteiro — presentes durante todo o processo. Agradeço também aos músicos Diego Sousa, Messer di Carlo, Rafael Vinícius, e Raphael Strauss pela presença e comprometimento em fazer desta uma experiência musical. Gratidão à Josy Braga, cuja breve e carinhosa participação contribuiu para este trabalho. Um grande obrigado também à Heloise Cullen, fotógrafa que registrou *Ser-tão*, nossa primeira montagem, e à Isabelle Araújo que ainda teve fôlego, nas últimas semanas de gestação, para registrar com sensibilidade e destreza em fotos e em vídeo a nossa segunda montagem, *Caravanas Imaginárias*.

E por fim agradeço o suporte do meu marido Tárzis Piffer e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, a CAPES, pelo apoio financeiro concedendo-me uma bolsa de estudos.

## RESUMO

*Poéticas de um Ventre Antropofágico* é uma pesquisa que investigou a corporalidade, o imaginário social e inventividade da Dança Tribal *Fusion*, que surgiu nos anos de 1990, nos Estados Unidos e cuja principal referência estética é a Dança do Ventre. O *Ventre Antropofágico* explorou os limites da hibridação do Tribal *Fusion* nas experimentações com intérpretes-criadoras no Laboratório de Processos Criativos realizado no Núcleo de Dança da Universidade de Brasília. As atividades e montagens em dança realizadas durante o Laboratório forneceram grande parte do *corpus* desta pesquisa teórico-prática que observou a experiência do sujeito dançante considerando que o imaginário social integra sua corporalidade. A pesquisadora adotou a perspectiva do pensamento simbólico do psiquiatra suíço Carl Gustav Jung, cuja teoria tem no símbolo um de seus conceitos fundamentais, para elaborar um olhar simbólico sobre as práticas do Tribal *Fusion*. O imaginário social na dança Tribal *Fusion* foi investigado por meio das declarações, narrativas e imagens compartilhadas por praticantes e estudiosos das danças de matriz pélvica — assim chamadas nesta pesquisa por se constituírem em uma modalidade de dança cujo núcleo de movimentos de quadril e pélvis as distinguem. Nesta modalidade estão incluídas a Dança do Ventre, o Tribal *Fusion* e suas subcategorias. As reflexões deste estudo se basearam nas pistas metodológicas da Sociologia do Imaginário, em diálogo com a abordagem da teórica Laurence Louppe sobre a dança contemporânea, privilegiando o lugar de fala do sujeito dançante para observar a potência estética do Tribal *Fusion*. Esta abordagem pretendeu problematizar os estigmas que acompanham historicamente as danças de matriz pélvica, em particular os estereótipos ligados à imagem da mulher e do uso da dança como um instrumento de reificação do corpo de quem dança.

**Palavras-chave:** Tribal *Fusion*; pensamento simbólico; poética; corporalidade; imaginário social.

## ABSTRACT

*Poetics of an Anthropophagic Womb* is a research that investigated the corporality, the social imaginary and the inventiveness of the Tribal Fusion Dance, created in the 1990s in the United States of America, which main reference is the Belly Dance. The Anthropophagic Womb explored the limits of Tribal Fusion's hybridism in the experiments with creating-interpreters on the Laboratory of Creative Processes that took place at the Universidade de Brasilia's Dance Center. The Laboratory's activities provided a big part of this research's *corpus*. This is a theoretic-practical study to observe the dance being experience taking in consideration that the social imaginary integrates one's corporality. The researcher has used the perspective of the symbolic thinking proposed by the Swiss psychiatric Carl Gustav Jung, whose theory has the symbol as one of the fundamental concepts, to elaborate a symbolic view upon Tribal *Fusion* practices. The social imaginary was investigated by the declarations, narratives and images shared by practitioners and scholars of the pelvic matrix dances — named so in this research due to its nature as a dancing modality that uses a group of pelvic and hips movement core that distinguishes it. This modality includes Belly Dance, Tribal Fusion and other subcategories. The reflections of this study were based on the methodological hints of the Sociology of the Imaginary and dialogued with Laurence Louppe, a contemporary dance theorist. It has highlighted the speaking position of the dance being to observe the aesthetic potency of Tribal Fusion. This approach aimed to discuss the stigmas that are historically related to the pelvic matrix dancing, in particular the stereotypes of women images and the use of dance as an instrument that reifies the body of the ones that dance.

**Key-words:** Tribal *Fusion*; symbolic thinking; poetics; corporality; social imaginary.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1:</b> Jéssica Sampaio olha o mundo em sua dança solo no ProCria .....	23
<b>Figura 2:</b> A sororidade na companhia de dança Tribal Fusion Shaman Tribal (SP e RN) .....	31
<b>Figura 3:</b> Folder de divulgação do evento de dança IV Solstício das Deusas .....	34
<b>Figura 4:</b> Guigo Alves em uma apresentação na escola de Tribal <i>Fusion</i> Campo das Tribos/SP .....	35
<b>Figura 5:</b> Ariellah Aflalo, dançarina de <i>Dark Fusion</i> , subgênero de Tribal .....	41
<b>Figura 6:</b> Dançarina Zoe Jakes em uma de suas apresentações .....	42
<b>Figura 7:</b> Pintura “A Odalisca”, de Joseph Sedlacek .....	43
<b>Figura 8:</b> A feiticeira dançante e sua lamparina .....	48
<b>Figura 9:</b> O Eremita, Arcano Maior do Tarô, com sua emblemática lamparina .....	49
<b>Figura 10:</b> Imagem em <i>still</i> de um dos vídeos de Bianca Levita em sua dança solo .....	50
<b>Figura 11:</b> Paisagens do cerrado inspiraram a temática de <i>Ser-Tão</i> .....	52
<b>Figura 12:</b> Sincronicidade no panfleto - o oito deitado, ou infinito, é um dos movimentos da matriz pélvica.....	54
<b>Figura 13:</b> Formação em roda, espiral, seguindo o fluxo. <i>Ser-Tão</i> no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília.....	56
<b>Figura 14:</b> ProCria e convidados durante as filmagem de <i>Caravanas Imaginárias</i> ...58	
<b>Figura 15:</b> Bianca, Nindie e Rose na preparação para a ação poética .....	60
<b>Figura 16:</b> As dançarinas do ProCria momentos antes da ação poética começar... 62	
<b>Figura 17:</b> <i>Caravanas Imaginárias</i> em ação .....	63
<b>Figura 18:</b> Corpos atravessando-se no Ser-Tão do ProCria, no ICC Sul da UnB ... 67	
<b>Figura 19:</b> Quadro com os movimentos da matriz pélvica .....	71
<b>Figura 20:</b> No <i>making off</i> entre as apresentações de <i>Ser-Tão</i> no ProCria .....	76
<b>Figura 21:</b> Corporeidade coletiva - uma das formações em grupo na montagem do <i>Ser-Tão</i> , com o percussionista ao fundo .....	80
<b>Figura 22:</b> Sincronia corporal na montagem <i>Ser-Tão</i> , no ICC-Sul, UnB .....	81
<b>Figura 23:</b> Em <i>Caravanas Imaginárias</i> , Bianca Levita e Nindie Elendil exercitam a corporalidade coletiva .....	83
<b>Figura 24:</b> De mãos dadas na roda antes de começar a primeira apresentação de <i>Ser-Tão</i> , no Departamento de Artes Cênicas da UnB .....	85

<b>Figura 25:</b> Dançarinas em roda na primeira apresentação de <i>Ser-Tão</i> . Departamento de Artes Cênicas da UnB .....	86
<b>Figura 26:</b> A mascote do ProCria tem o gesto simbólico das danças dionisíacas ..	90
<b>Figura 27:</b> <i>Ser-Tão</i> do ProCria no ICC Sul, Campus da UnB .....	93
<b>Figura 28:</b> Ação coreográfica em criação no Núcleo de Dança da UnB .....	97
<b>Figura 29:</b> Ação coreográfica Tribal-Orixá em construção .....	98
<b>Figura 30:</b> Início da ação coreográfica Tribal-Orixá, do <i>Ser-Tão</i> .....	99
<b>Figura 31:</b> Experimentações para a ação coreográfica <i>Dark Fusion</i> .....	100
<b>Figura 32:</b> Eu tocando os <i>snudj</i> nas filmagens de <i>Caravanas Imaginárias</i> .....	104
<b>Figura 33:</b> O musicista Messer di Carlo toca o cajun, com o derbak ao lado. Diego Souza e o pífano seguem a dança de Jéssica Sampaio – ou será que ela é movida por ele? .....	106
<b>Figura 34:</b> A música conduzindo a ação coreográfica .....	107
<b>Figura 35:</b> No fluxo do movimento .....	107

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO: Como encontrei o <i>Ventre Antropofágico</i></b> .....	10
<b>CAPÍTULO 1: O olhar simbólico revela o <i>Ventre Antropofágico</i></b> .....	23
1.1 O ventre antropofágico é feminino .....	30
1.2 Superando o complexo de Odisseia .....	42
1.2.1 A feiticeira nômade .....	48
1.3 Histórias de um ventre antropofágico .....	51
1.3.1 Oriente desterritorializado: o ventre antropofágico pariu o <i>Ser-Tão</i> .....	52
1.3.2 Caravanas Imaginárias: o <i>Ventre Antropofágico</i> é nômade .....	58
<b>CAPÍTULO 2: Corporalidade antropofágica</b> .....	64
2.1 A matriz pélvica e o vórtex antropofágico .....	67
2.2 Corporalidade coletiva: a tessitura dos encontros .....	76
2.3 Tribos dançantes: simbologias do encontro.....	83
2.4 Herança dionisíaca: a espiritualidade do <i>Ventre Antropofágico</i> .....	87
<b>CAPÍTULO 3: A criatividade do <i>Ventre Antropofágico</i></b> .....	93
3.1 A ação coreográfica e seus quatro fatores .....	96
3.2 Conversas entre o ventre e a música .....	102
3.3 Entre os limites do improviso e o mosaico de subjetividades .....	108
<b>CONCLUSÃO: O que o ventre antropofágico me ensinou</b> .....	112
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	116
Apêndice1 - Ficha técnica do Laboratório de Processos Criativos em Tribal <i>Fusion</i> .....	121
Apêndice 2 - Questionários respondidos pelas intérpretes-criadoras .....	123
Apêndice 3 –Links para Vídeo 1: Caravanas Imaginárias. Vídeo 2: Dança Solo Bianca Levita. Vídeo 3: Dança Solo Jéssica Sampaio .....	144

## INTRODUÇÃO

### Como encontrei o *Ventre Antropofágico*

Só a ANTROPOFAGIA nos une.  
Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.  
Única lei do mundo.  
Expressão mascarada de todos os individualismos,  
de todos os coletivismos.  
De todas as religiões.  
De todos os tratados de paz<sup>1</sup>.

*Oswald de Andrade*

O *Ventre Antropofágico* é uma busca, um vislumbre. Uma possibilidade que me espreita enquanto eu a procuro. Ele se revela no cortejo entre o que sou e o que posso vir a ser quando danço. O *Ventre Antropofágico* me devora e me alimenta. Ele é meu, de quem quiser tê-lo, e não é de ninguém. O *Ventre Antropofágico* é uma aposta, um chamado. É xamânico, visceral. É preciso alquimia para que ele se manifeste. Um pouco de fogo para decompor as sombras; um tanto de terra para trazer substância e consolidar a forma. Boas doses de água e de ar são necessárias para purificar e sublimar a matéria e promover o eterno fluxo<sup>2</sup>. O fluxo expande o ventre, que assim mobiliza o corpo todo, que por sua vez imanta tudo que está ao seu redor, misturando-se ao meio, trocando com o que está a sua volta.

O *Ventre Antropofágico* se constitui no contato com as pessoas, com o Outro<sup>3</sup> que vem dançar comigo no palco ou em qualquer espaço em que possamos trocar, manter o fluxo girando, indo e vindo, se deslocando. O Outro que traz em si a alteridade, que “é uma presença que se integra à nossa textura sensível, tornando-se assim, parte de nós mesmos. Dissolvem-se aqui as figuras de sujeito e objeto, e com elas aquilo que separa o corpo do mundo” (ROLNIK, 2016, p. 12).

O *Ventre Antropofágico* é um deslocamento. “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (ANDRADE, 1928, p.3). O meu ventre

---

<sup>1</sup> Manifesto Antropofágico.

<sup>2</sup> Segundo Carl Gustav Jung, pensadores da Antiguidade Clássica como Aristóteles e Platão sustentaram a teoria dos quatro elementos: água, terra, fogo e ar, dos quais todos os corpos existentes seriam compostos, argumento que a alquimia adotou posteriormente (JUNG, 2012, p. 20).

<sup>3</sup> O Outro no sentido de Alteridade, cuja definição pode ser encontrada nas obras de J. Lacan e de Maurice Merleau-Ponty.

antropofágico se alimenta também da ambiência, dos lugares que estive e ainda estarei; as cidades que visitei e principalmente a cidade na qual habito: Brasília sincrética, geométrica, seca, cravada no cerrado. Cosmopolita e provinciana. Planejada, executada e eternamente em (des)construção.

*Poéticas de um Ventre Antropofágico* é uma proposta em andamento que não se extingue nesta pesquisa. É a tomada de posse de um processo em constante construção e deslocamento, mas que agora se assenta em forma de texto, imagens e movimentos. O *Ventre Antropofágico* se propõe a intensificar a hibridação — essa força que mescla diferentes tradições culturais (HALL, 2006) — do Tribal *Fusion*, gênero contemporâneo de dança criado nos Estados Unidos na última década do século XX a partir da Dança Tribal, também híbrida e criada em solo norte-americano. Ambos os gêneros de dança são antecidos e têm como maior referência a Dança do Ventre.

Buscar uma definição de Dança do Ventre para fins acadêmicos foi como montar um quebra-cabeça com peças que parecem se encaixar, mas são de jogos diferentes. Dependendo do contexto em que o termo é utilizado, ele pode se referir a uma modalidade, a uma categoria (gênero) ou a um estilo de dança. Neste estudo, modalidade de dança é uma atividade física, como o balé, a capoeira ou a dança de salão, que pode apresentar categorias, ou gêneros, como no caso do balé clássico ou do balé moderno — categorias da modalidade balé. Já o estilo de dança é uma definição menos específica, ligada ao modo que um sujeito ou grupo de sujeitos executam sua dança. Portanto, estilo relaciona-se a escolhas estéticas mais subjetivas e não necessariamente definidas por um modelo.

Nas pesquisas realizadas para este estudo, as definições de Dança do Ventre que encontrei têm em comum o reconhecimento de que esta é uma dança étnica, “um estilo clássico de ‘dança árabe’” (REIS, 2007, p. 2). Algumas pesquisadoras destacam que essa natureza étnica foi sendo modificada por sua difusão globalizada, tornando-a transnacionalizada, “praticada como um *hobby*, uma terapia e uma profissão por mulheres em escala global” (SALGUEIRO, 2012, p. 3). Há também quem condene o uso do termo Dança do Ventre por considerá-lo estigmatizante e vulgar, como a dançarina e etnóloga norte-americana Morocco, cuja rejeição ao termo é explicada no Capítulo 2.

Eu parto do entendimento de que a Dança do Ventre, o Tribal, o Tribal *Fusion* e suas demais subcategorias pertencem à mesma modalidade: as danças de matriz

pélvica, as quais recebem outras designações como *Raqs Sharki* (Dança do Leste ou Dança Oriental, em árabe) nos países árabes, as quais sua origem é atribuída. A matriz pélvica é um termo adotado por mim para designar um conjunto de movimentos de quadril e de pélvis que conferem uma marca indelével a sua prática. As danças de matriz pélvica também serão nomeadas neste estudo como danças de centralidade pélvica, uma denominação aqui assumida de forma restrita e sinônima, mas que poderia ganhar um sentido um pouco mais ampliado se partíssemos do princípio de que a centralidade pélvica também pode estar presente em outras modalidades, como o samba.

Diante da complexidade e da importância da Dança do Ventre, algumas vezes ela será tratada nesta pesquisa como uma categoria dentro das danças de matriz pélvica – um tratamento de acordo com o meu entendimento. Em outros momentos, irá aparecer como um termo para designar essas danças genericamente, como sinônimo de modalidade de dança devido à popularização de seu uso desta forma – como ocorre em alguns estudos citados neste estudo.

Busquei entender as danças de matriz pélvica, particularmente o Tribal *Fusion*, a partir do seu léxico corporal e da corporalidade de quem dança. A corporalidade do Tribal *Fusion* é discutida na perspectiva do *Ventre Antropofágico* Capítulo 2. A Corporalidade Antropofágica tem na coletividade um componente central, e é composta pelo hibridismo eotribalismo no sentido metafórico proposto por Michel Maffesoli em seu livro *O Tempo das Tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa* (2010a). A corporalidade compartilhada encontra na roda, enquanto formação coreográfica, um importante elemento estético e simbólico, como discuto ainda no Capítulo 2, no qual apresento também o aspecto espiritual desta corporalidade, cujos referenciais teóricos são apresentados no Capítulo 1, sob o conceito de numinoso.

Eu me interessei por estudar a corporalidade do Tribal *Fusion* porque percebi a ausência deste tipo de estudo acadêmico sobre as danças de matriz pélvica. Na maioria dos casos o debate acontece ao redor delas: seu contexto histórico, seu papel social e sua subordinação aos fatores socioculturais. Raramente as discussões enveredam sobre suas poéticas, as quais nos permitem conhecer como uma dança é constituída, como explica a teórica da dança Laurence Louppe em seu livro *Poética da Dança Contemporânea* (2012). Eu fiz com que o *Ventre Antropofágico* dançasse com Louppe durante toda esta pesquisa, conduzindo-nos a uma abordagem

contemporânea do *Tribal Fusion* e sua poética, um conceito que para Louppe “engloba simultaneamente o saber, o afectivo e a acção” (2012, p. 27)<sup>4</sup>.

Cada sujeito experimenta a dança a sua maneira, portanto, não há como delimitar os sentimentos e afetos mobilizados individualmente. Mas é possível buscar as interseções entre as experiências dos agentes da dança, sendo a experiência uma prática que “permite conhecer a si e o mundo”, como definiu Paloma Bianchi (2014, p. 36) com base na fenomenologia de Merleau-Ponty, para quem a subjetividade é um produto da relação entre sujeito e mundo, sendo que este sujeito tem no corpo seu canal relacional, e por isso subjetividade é corporeidade.

O conceito de sujeito é polissêmico e pede um recorte teórico. Nesta pesquisa, o sujeito é entendido em sua dimensão processual, sem perdê-lo de vista como agente cênico constituído na dança, cuja corporalidade se molda nas experiências estéticas. Os Estudos Culturais consideram que o sujeito pós-moderno não possui uma “identidade fixa, essencial e permanente” (HALL, 2006, p. 13). Ela é tão fluida quanto sua corporalidade e está em constante transformação. Tal sujeito assume identidades não unificadas ao redor de um “eu” coerente, e a noção de identidade única dá lugar a “uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar — ao menos temporariamente” (HALL, 2006).

As investigações desta pesquisa trazem para o debate o sujeito que dança, ou o sujeito dançante, e abre espaço para que ele fale sobre suas experiências. Trago em minhas reflexões a bagagem corporal e artística de duas décadas de história com as artes: experiências na dança com práticas em Dança do Ventre, *Tribal Fusion*, Balé Clássico, danças regionais brasileiras, Flamenco, Capoeira, Yoga e outras atividades que compõe a minha corporalidade, além do trabalho em música como intérprete e compositora<sup>5</sup>. O *Tribal Fusion*, meu canal de expressão onde deságuam meus estudos

---

<sup>4</sup> As citações do livro de Laurence Louppe foram mantidas em sua versão original da edição publicada em Portugal, por isso a grafia lusitana.

<sup>5</sup> Minha formação em balé clássico começou em 1999 em Brasília, onde fui aluna de Heloísa Almeida, Gisèle Santoro e Adriana Palowa. Estudei Dança do Ventre no Instituto de Cultura Árabe (BsB, 1997) e em workshops na Serena Studios Belly Dance (NY/EUA, 1999), Lulu Brasil (SP, 2001), Mariana Maia (SP, 2011), Thalita Menezes (BH, 2011), Júlia Gunesh (BsB, 2011) e Paula Braz (SP, 2012). Nas últimas duas décadas tenho experimentado diferentes práticas corporais como a capoeira (1997, Grupo Beribazu, BsB) e a Yoga (desde 2011, BsB). Em 2000, criei meu primeiro grupo de dança, o NATARAJA, com o qual produzi e dirigi o espetáculo OSH — fusão de Dança do Ventre com forró, com apresentações no Anfiteatro da Universidade de Brasília e Teatro Nacional de Brasília. Em 2004, fiz a produção executiva do espetáculo cênico-musical do grupo Udyiana Bandha (BsB, FUNARTE). Desde

e práticas, é composto por elementos culturais das danças dos Balcãs, da Índia e da Península Ibérica, de onde traz influência do Flamenco. Ele é uma das aparições mais recentes no espectro de variações das danças de matriz pélvica. Seu repertório, como já dito, tem a Dança do Ventre como maior influência. Algumas dançarinas nos Estados Unidos e na Europa se intitulam *Tribal Fusion Belly Dancers*, (em português, dançarinas de Dança do Ventre Tribal *Fusion*) ou outras variações semelhantes. Embora sejam gêneros de uma mesma modalidade de dança, o Tribal *Fusion* e a Dança do Ventre têm diferenças estéticas significativas. Ao contrário da Dança do Ventre, muitas vezes apresentada como uma prática de perpetuação de tradições dos povos árabes, o Tribal *Fusion* se posiciona no contexto da globalização, assumindo-se como uma manifestação intercultural criada no Ocidente, um caleidoscópio em constante incorporação de referências transnacionais e pessoais, criado na mistura de elementos de danças étnicas com o *breakdance* e outros componentes estéticos de movimentos da contracultura como o *punk* e o gótico.

Eu pratico o Tribal *Fusion* de acordo com minhas necessidades de expressão, criando um mosaico de referências estéticas desenhado por minhas pulsões, sentimentos e desejos de conexão com meu corpo. Isso o torna cada vez mais pessoal e distante de enquadramentos categóricos porque se constitui com elementos estéticos trazidos a mim por quem encontrei ao dançar — nas aulas que dei e participei, *workshops*, shows, rodas de conversa e trocas nas redes sociais. Minha dança é composta por conteúdos trazidos por parceiros e antagonistas, já que todos me tocam. As oposições ao Tribal *Fusion*, os estigmas, os olhares reducionistas e inquisidores ajudam a construir a dançarina que sou. “Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade” (ANDRADE, 1928, p. 6).

Neste estudo, busquei um olhar crítico sobre as classificações puristas das danças de matriz pélvica, afastando-me do tecnicismo que fragmenta e restringe a criatividade e aproximando-me dos aspectos subjetivos da dança: os efeitos que ela produz e que, por vezes, não podem ser medidos. Este movimento fez nascer e foi

---

2000, ministro workshops e oficinas em danças de matriz pélvica. Minha formação em música começou na Escola de Música de Brasília (EMB) onde fiz musicalização e canto (1990). Em 1999, estudei canto lírico no Departamento de Música da Universidade de Brasília. Desde 1997 atuo como intérprete e compositora. Em 2015, gravei minha primeira composição (*Alhambra*) no álbum da banda brasiliense Celtic Soul. Meu trabalho mais recente é com a banda *Antique* de música antiga.

alimentado pelo *Ventre Antropofágico*, que se revelou quando adotei um olhar simbólico sobre a dança a partir do pensamento simbólico de Carl Gustav Jung, psiquiatra suíço que criou a psicologia analítica — uma dissidência da psicanálise de Sigmund Freud, seu contemporâneo e amigo até que os dois rompessem a relação intelectual por divergências conceituais sobre a psique (SILVEIRA, 1994). O pensamento simbólico “não é domínio exclusivo da criança, do poeta e do desequilíbrio: ele é consubstancial ao ser humano, precede a linguagem e a razão discursiva”, como ressalta Mircea Eliade (1952, p. 13) ao apontar as imagens, os mitos e os símbolos como constituintes deste pensamento.

O olhar simbólico desvela o *Ventre Antropofágico* quando expande o significado plástico da experiência estética para o campo dos afetos, uma definição semelhante a de Michel Maffesoli, para quem a estética inclui os “sentimentos, paixões comuns” (2010a, p. 121). No Capítulo 1, apresento os conceitos que dão suporte a essa abordagem simbólica, entre eles o símbolo. Ao contrário da concepção semiótica, para Jung o símbolo nunca é uma manifestação racional com significado específico, mas sim “alguma coisa vaga, desconhecida ou oculta para nós” (JUNG, 2008, p. 18), cujos domínios extrapolam o campo semântico primário (LEGROS et al, 2014).

É nesses domínios que o *Ventre Antropofágico* atua. Quanto mais dionisíaca se tornou a minha experiência na dança, mais eu pude enxergar os aspectos difusos das danças de matriz pélvica. Metaforicamente, é pelas mãos do deus do êxtase Dionísio que esse ventre se manifesta, com seus atributos ritualísticos e anímicos. Dionísio, para os gregos, ou Baco para os romanos, é o deus da transformação e representa a força que nos põe em transe e nos toma em um delírio sagrado (BRANDÃO, 1987).

O desejo do dionisíaco, tanto na experiência pessoal como na experiência ritual, é alcançar o objetivo graças a um certo estado psicológico, chegando ao cúmulo do exagero. Ele encontra a emoção suprema na embriaguez e dá valor às iluminações do delírio (LEGROS et al, 2014, p. 153).

Este estado dionisíaco é descrito na obra *Sociologia do Imaginário*, minha principal referência para constituir os caminhos metodológicos desta pesquisa. A atitude dionisíaca contrapõe-se ao modo apolíneo, caracterizado por sua busca de medida e consenso social (LEGROS et al, 2014, p. 152). *Sociologia do Imaginário* apresenta “pistas metodológicas” (LEGROS et al, 2014, p. 140) para as pesquisas sobre o imaginário, ressaltando que não há como prescrever uma metodologia pronta,

mas sim inspirar o pesquisador a desenvolver os próprios caminhos. Tais pistas se concentram em modelos de análise de mitos da antiguidade clássica, contos modernos ou obras de ficção e incluem ainda a técnica de associação de palavras criadas por Carl Gustav Jung no início do século XX, a qual deu a ele notoriedade no início de sua carreira como psiquiatra. Inspirada nessa proposta, reuni o material desta pesquisa, composto basicamente por relatos, narrativas e imagens compartilhadas por estudiosos e praticantes das danças de matriz pélvica.

No avanço de meus estudos, ficou claro que as experiências na dança e na música são intensamente afetadas por sentimentos e ideias que podem ser representados em um conjunto de imagens e narrativas, também chamado de imaginário social, essa “rede etérea e movediça de valores e sensações partilhadas concreta ou virtualmente” (SILVA, 2010, p. 9). Investigar o imaginário social das danças de matriz pélvica foi meu modo de pesquisar seu campo de afetos. As sensações físicas e afetivas com as quais tenho contato quando danço o *Tribal Fusion*, com seus movimentos de ondulações pélvicas e balanço dos quadris, são produzidas também pelo campo imaginal a ele associado. O samba, o forró e outras danças da cultura popular brasileira também acionam os quadris, mas trazem consigo imaginários distintos e, portanto, experiências distintas. Cada modalidade artística é acompanhada de uma cultura particular que inclui um repertório imaginal próprio, um campo semântico compartilhado entre sujeitos que se relacionam em suas experiências estéticas. Optei por investigar o imaginário que “circula através da história, das culturas e dos grupos sociais” (LEGROS et al, 2014, p. 10) porque estes conteúdos atuam na corporalidade de quem dança. Corporeidade e imaginário estão interligados porque o modo pelo qual percebo, sinto e mobilizo meu corpo é influenciado pelo compartilhamento de minhas experiências estéticas, por meio de representações e narrativas.

Por sua natureza intangível, o imaginário pode ser apenas momentaneamente captado por meio de representações pictóricas — como fotografias, vídeos e ilustrações, os quais contêm representações dos símbolos, essas “energias configuradas, forças, isto é, ideias determinantes que têm grande valor tanto espiritual quanto afetivo” (JUNG, 2013a, p. 263). Esses conteúdos fazem parte das reflexões dos Capítulos 1 e 2, e se iniciam pelo símbolo mais emblemático das danças de matriz pélvica: o ventre, que é ao mesmo tempo um estigma, pois reforça olhares reducionistas que só enxergam nele exotismo e erotismo, e uma ligação com a força

fecunda atribuída àquela região do corpo — pélvis e quadris. O ventre compartilha com o útero o campo semântico associado à mulher, o que acaba por trazer para o debate questões sobre a representação do feminino, discutidas no Capítulo 1, no qual sigo argumentando que o feminino nas danças de matriz pélvica tem múltiplas facetas, e essa multiplicidade se reflete em sua estética. O *Ventre Antropofágico* é feminino, sendo este feminino simbólico, uma referência ao conceito do par de opostos masculino/feminino que integra a psique do sujeito, de acordo com Jung.

Conceber um estudo sobre o Tribal *Fusion*, seus fluxos estéticos, afetos e efeitos nos sujeitos dançantes é minha maneira de contribuir para desconstruir o lugar que a visão estereotipada reservou às danças de matriz pélvica, de manifestação exótica, erotizada, que reforça a reificação do corpo de quem dança, o que, no caso, se refere predominantemente ao corpo da mulher. A mulher é a figura dominante na história e no imaginário dessas danças, mesmo elas sendo praticadas também por homens. A predominância da mulher no Tribal e seus subgêneros é claramente demonstrada, por exemplo, no 3º Congresso de Tribal a ser realizado em abril de 2018 no Brasil, no qual apenas sete dançarinos integram a lista dos trinta e quatro professores do evento<sup>6</sup>. O imaginário no Tribal *Fusion*, ao qual tive acesso, apresenta conteúdos que se contrapõem aos estereótipos das danças de matriz pélvica. A emblemática imagem da odalisca, por exemplo, ainda persiste. Porém, ela agora divide espaço com outras representações menos associadas à sensualidade e à submissão, como a feiticeira, a bruxa, cujos aspectos do feminino sobrenatural e indomável apontam em direção a um movimento que eu chamei de superação do complexo de odalisca, apresentado no Capítulo 1.

Quando foi necessário, apresentei aspectos históricos sobre as danças de matriz pélvica, como o argumento de que o termo Dança do Ventre teria sido cunhado no final do século XIX no esteio do Orientalismo, este “modo de abordar o Oriente que tem como fundamento o lugar especial do Oriente na experiência ocidental europeia” (SAID, 2007, p. 27). Essa nomeação teria sido parte da estratégia para exportar para o Ocidente um estilo baseado nas danças praticadas em países árabes da região do Mar Mediterrâneo. O olhar eurocêntrico sobre outras culturas fomenta estratégias para transformá-las em produtos culturais para consumo internacional. A origem orientalista do nome Dança do Ventre é uma questão sem consenso discutida por

---

<sup>6</sup> Informações sobre o Congresso estão disponíveis em: <https://congressotribal.com/>. Acesso em: nov. 2017.

diversas pesquisadoras, que também refletem sobre seu viés de simulacro cultural, os quais apontam os efeitos perniciosos do Orientalismo (SALGUEIRO, 2012; XAVIER, 2006; SOARES, 2014).

Em minha trajetória nas danças de matriz pélvica vejo que os efeitos do Orientalismo persistem. Arrisco dizer que é quase impraticável desvencilhar-se deles porque a visão fantasiosa sobre um Oriente mais inventado do que real está no centro da estética do Tribal *Fusion* e seus gêneros afins. No entanto, entendo que as fantasias sobre o Oriente no universo das danças de matriz pélvica ganham contornos de apropriação cultural ou simulacro de acordo com a relação do sujeito que dança com suas referências estéticas.

O *Ventre Antropofágico* não vê limites na hibridação do Tribal *Fusion*, e foi exatamente para desmontar a lógica de apropriação e de simulacro que ele foi evocado. Trago o conceito de antropofagia para tornar difusa a separação entre sujeito e objeto e romper com a historicidade que cria fronteiras e estabelece domínios territoriais. A antropofagia deste ventre é “a ausência de identificação absoluta e estável com qualquer repertório, a abertura para incorporar novos universos, a liberdade de hibridação [...]”, como a definiu Suely Rolnik (2016, p. 19). O *Ventre Antropofágico* convoca quem já foi engolido para engolir esse tornar Outro, e então parir, e de novo engolir. Uróboro<sup>7</sup> sem início nem fim. Combinações sem limites e sem genealogia.

Na dança, a poética “é a própria ação — incorporada, vivida, vivenciada e expressa” (BIANCHI, 2014, p. 42), e eu a entendo como “a ponte que permite a experiência e a percepção da arte” (BIANCHI, 2014, p. 42), como ressalta Paloma Bianchi, referindo-se aos estudos de Laurence Louppe, para quem “o sujeito da análise não está confinado a um ponto fixo. É convidado a viajar incessantemente entre o discurso e a prática, o sentir e o fazer, a percepção e a realização” (2012, p. 30). Louppe defende que

Só compreenderemos a arte do movimento se integrarmos os seus saberes, e geralmente, se nos envolvermos nessa actividade, nesse *poien* em que os processos de elaboração já se encontram repletos de toda complexidade artística que revelam (2012, p. 30).

---

<sup>7</sup> Uróboro é um símbolo composto por uma serpente em forma de círculo, que morde o próprio rabo (JUNG, 2014, p. 366).

Portanto, as investigações e experimentações do *Ventre Antropofágico* seguem três dimensões: a corporalidade e o imaginário social pertencentes aos sujeitos dançantes, além desua inventividade. O *Ventre Antropofágico* não cabe em si porque se nutre de relações. Sendo assim, para colocar as três dimensões desta pesquisa em atividade criei o Laboratório de Processos Criativos em Tribal *Fusion*, o *ProCria*, no qual pude mergulhar na poética, neste “estudo das motivações que favorecem uma reacção emotiva a um sistema de significação ou de expressão” (LOUPPE, 2012, p. 28).

Criei o *ProCria* para testar na prática a força do *Ventre Antropofágico* e os limites da hibridação entre o Tribal *Fusion* e outras linguagens artísticas, após perceber que não bastava avançar com as referências teóricas da pesquisa. Era preciso dançar a pesquisa e observar a corporalidade de outras dançarinas reagindo diante de provocações como a combinação entre dança, canto e o uso de instrumentos incomuns ao Tribal *Fusion* — como a escaleta, um apito indígena e o bongô. Utilizei minhas experiências em ensino da dança e em montagem de espetáculos para ir seguindo intuitivamente o caminho que o *Ventre Antropofágico* me desafiava a seguir. Para entender os afetos que atuam nos intérpretes-criadores incentivei os participantes a compartilhar os elementos estéticos que emergissem da subjetividade de cada um: suas sensações, memórias, referências culturais e bagagem corporal.

As atividades do Laboratório de Processos Criativos em Tribal *Fusion* começaram em setembro de 2016 e foram concluídas treze meses depois. Participaram das atividades no Núcleo de Dança da Universidade de Brasília (UnB) cinco dançarinas<sup>8</sup> oriundas de diferentes gêneros das danças de matriz pélvica: o Tribal *Fusion*, o *American Tribal Style* (ATS), a Dança do Ventre e o Tribal Brasil, além de mim e cinco musicistas convidados. Os encontros foram registrados em um blog<sup>9</sup> com fotos, áudios e vídeos produzidos durante os encontros do grupo. Eu também documentei e analisei o conteúdo das trocas virtuais (e-mails, redes sociais, etc.) e das rodas de conversa que fizemos durante o *ProCria*. As dançarinas, que passei a chamar de intérpretes-criadoras, foram entrevistadas, algumas com registro em vídeo, e também responderam a um questionário (Apêndice2). As atividades do *ProCria* se encerraram em outubro de 2017 no âmbito desta pesquisa, mas o Laboratório

---

<sup>8</sup> O perfil dos participantes do *ProCria* está no Apêndice 2.

<sup>9</sup><http://labprocessoscriativos.blogspot.com.br/>

continua a acontecer em outra instância, pois foi contemplado como projeto de pesquisa no último edital do Fundo de Arte e Cultura (FAC) da Secretaria de Cultura do Governo do Distrito Federal. O material colhido durante as atividades do ProCria forneceu grande parte do *corpus* desta pesquisa, combinado aos livros e produção acadêmica que encontrei sobre as danças de matriz pélvica, além de imagens e textos que circulam nos grupos de discussão e nos perfis de dançarinas nas redes sociais e na internet.

No ProCria, pude conduzir e ser conduzida, embrenhar-me no processo e mergulhar no lugar de observadora-participante. Ao estabelecer um espaço coletivo de criação, entrei em contato com as atitudes imaginativas, o “patrimônio de um grupo” (MAFFESOLI, 2010a, p. 76), colocado ao meu alcance para torná-lo objeto de escrutínio. O ProCria me permitiu confrontar os estudos teóricos com a experiência coletiva de criação em dança na prática. As primeiras experiências criativas com os integrantes do grupo foram inspiradas no contato que tive com a dramaturgia aberta, uma poética teatral consolidada pelo diretor e dramaturgo Márcio Menezes (2010), cujas estratégias incluem o improviso e o jogo entre os agentes cênicos, sejam eles atores, plateia ou qualquer outro estímulo que funcione como plataforma de criação. Observei por três meses o processo criativo do *Coletivo Tombado*<sup>10</sup>, dirigido por Márcio Menezes, dentro das atividades da disciplina Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Nesta poética, as personagens e ações dramáticas desenvolviam-se a partir da leitura de cada ator sobre o texto dramático, diluído e recriado por meio do jogo cênico, dos improvisos e da maneira pessoal que cada agente cênico abria a cena para o público ou qualquer agente cênico.

A criação coletiva permeada de subjetividades despertou minhas ideias iniciais para as experimentações no ProCria, mas logo percebi que precisaria adotar um método próprio para nosso processo criativo. Diante dessa necessidade prática, defini o conceito de ação coreográfica, a unidade básica para composição em dança. Cada ação coreográfica tem uma intenção compartilhada ou individual e é composta por quatro fatores: movimento, deslocamento, ritmo e interação. Com esse conceito em mente, fui conduzindo as duas etapas do ProCria. A primeira delas durou três meses e terminou com a montagem *Ser-Tão*, apresentada duas vezes no Campus da

---

<sup>10</sup> Desde 2011 o Coletivo Tombado realiza montagens em Brasília, seguindo a proposta da Dramaturgia Aberta, com apresentações por todo o país.

Universidade de Brasília do Plano Piloto. A segunda etapa ocorreu de março a julho de 2017, quando finalizamos e gravamos a montagem *Caravanas Imaginárias*. Foi um passo adiante na exploração dos limites da hibridação no Tribal *Fusion* porque nesta etapa as intérpretes-criadoras foram desafiadas a interagir em cena com convidados que desconheciam o roteiro e a dançar em diálogo com instrumentos musicais tocados por elas. Para concluir as atividades do ProCria, pedi a duas intérpretes-criadoras que fizessem uma dança solo baseada no conteúdo trabalhado em *Ser-Tão* (vídeos no Apêndice3).

Levei em conta o caráter intercultural e globalizado do Tribal *Fusion* para propor as provocações apresentadas nesta pesquisa para desterritorializar sua prática. Embarcando na abertura que a hibridação pode trazer, o Tribal *Fusion* do *Ventre Antropofágico* devora o Outro (e suas referências culturais) em um ritual de fortalecimento pessoal e apropriação inventiva e ilimitada para reinventar o sujeito que dança. Neste sentido, é a subjetividade quem conduz as hibridações definidas por escolhas pessoais ou do grupo com o qual eu danço, até se extrapolar os limites e chegar ao antropofagismo, quando a força disruptiva é alcançada, como contam os dançarinos Jamille Berbare e Romualdo Dias, para os quais o Tribal *Fusion* atua para

[...] conceber nossa presença no mundo, ou nossa condição de troca com o mundo. Podemos indicar que esta modalidade de dança proporciona estados de transe, espécie de fluxo com o mundo, com condição de interferir no movimento de nossos pensamentos, na constituição de nossa consciência. Aqui estamos atentos ao componente da memória. Algo de nossa ancestralidade pode estar em nossos corpos e nos interessa investigar para nos apropriarmos destes elementos em benefício de nossa potência de criação (2012, p. 3).

A ancestralidade é um componente explorado em profusão na maioria das danças de centralidade pélvica, incluindo o Tribal *Fusion*, o que pode incitar a ideia de que se trata de uma manifestação anacrônica, que perde valor diante do campo de fruição artística contemporânea. No entanto, é exatamente esta possibilidade de abertura para o arcaico que traz para o Tribal *Fusion* a abertura para o contemporâneo intempestivo. Giorgio Agamben (2009) evocou essa intempestividade para explicar que o sujeito contemporâneo é aquele capaz de se deslocar de sua época, ao invés de aderir totalmente a ela. Não como um nostálgico que sonha em embarcar em um túnel do tempo e viver em alguma época perdida, mas como alguém capaz de por em perspectiva sua presença no mundo.

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este, e ao mesmo tempo dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a essa aderem perfeitamente não são contemporâneos porque, exatamente por isso não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Portanto, não há uma única estética contemporânea, mas sim possibilidades estéticas contemporâneas, dado que a contemporaneidade é um deslocamento e não uma adesão unívoca ao tempo presente. A ligação do Tribal *Fusion* com elementos ancestrais são ecos etnográficos que acompanham os movimentos básicos de quadril e pélvis, que compõe sua matriz pélvica, mas que não o enclausuram em um lugar de folclorização ou nostalgia, como uma dança que pretende reviver o passado ou perpetuar tradições — muitas das quais são, como se sabe, reinvenções no esteio do Orientalismo.

O fluxo estético entre Oriente e Ocidente, entre tradição e inventividade, amplia as possibilidades performáticas no Tribal *Fusion* porque promove essa fissura temporal, dissolve a separação entre passado, presente e futuro. Ao invés de trazer restrições, estes componentes de ancestralidade possibilitam um campo de articulação que nos faz lembrar que

[...] entre o arcaico e o moderno há um compromisso secreto, e não tanto porque as formas mais arcaicas parecem exercitar sobre o presente um fascínio particular quanto porque a chave do moderno está escondida no imemorial e no pré-histórico (AGAMBEN, 2009, p. 71).

Quando uma manifestação cultural reconhecida como étnica ou tradicional entra no fluxo da globalização e do transnacionalismo ela tem pelo menos dois caminhos: pode se tornar um simulacro cultural de reinvenção do passado através de estereótipos ou pode ser um espaço para vivenciar a fissura temporal onde passado e presente se misturam para produzir inventividade. Eu persigo a segunda opção.

O *Ventre Antropofágico* se alimenta do que vai ser alimentado por ele. Come para dar de comer. Tudo ao redor pode ser devorado. O *Ventre Antropofágico* é uma busca, um vislumbre. Uma aposta, um chamado. Ele conta histórias de tempos antigos e de projeções do futuro. E eu me dispus a ouvi-las.

## CAPÍTULO 1

### O olhar simbólico revela o *Ventre Antropofágico*

Para encontrar o *Ventre Antropofágico*, precisei enxergar a simbologia do ventre, que vai além da aparência e não cabe no corpo, não se restringe à materialidade. O ventre simbólico não é só uma “cavidade em que se aloja a maior parte dos órgãos dos aparelhos digestivo e geniturinário” que por metonímia equivale a “útero”, como sugere o dicionário<sup>11</sup>. Não há nada literal neste ventre simbólico. Ele é maior do que sua anatomia porque tem outras dimensões. É carregado de potência. Conta histórias e traz na bagagem memórias muito antigas, além de visões do futuro. Para vê-lo, é preciso ver além do objeto dado, à vista. Ele é mais sentido do que visto. Pode ser encontrado em uma busca solitária, mas se fortalece quando em grupo.

**Figura 1:** Jéssica Sampaio olha o mundo em sua dança solo no ProCria.



Fonte: Fotografia de Jamila Gontijo, no Núcleo de Dança da UnB, em outubro de 2017.

O *Ventre Antropofágico* é evocado por seu aspecto simbólico. Com os olhos simbólicos consigo enxergá-lo, expandir suas hibridações estéticas. Portanto, para que o *Ventre Antropofágico* seja apresentado nesta pesquisa, é preciso definir o

<sup>11</sup> Definição do dicionário Houaiss.

conceito de símbolo e o papel do pensamento simbólico no estudo de sua poética. Para Carl Jung, o símbolo tem uma natureza complexa que fala à razão e também possui aspectos que fogem ao raciocínio comum.

A carga de pressentimento e de significado contida no símbolo afeta tanto o pensamento quanto o sentimento, e a plasticidade que lhe é peculiar, quando apresentada de modo perceptível aos sentidos, mexe com a sensação e a intuição (JUNG, 2016, p. 491).

Para ilustrar o significado junguiano de símbolo de maneira bem simples, em seu livro *A Busca do Símbolo: conceitos básicos da psicologia analítica*, Edward Whitmont (2010) traz o exemplo de uma mulher compulsiva por comprar qualquer coisa com a forma ou imagem de borboleta. Em uma leitura simbólica, “a borboleta pode ser a expressão de uma forte necessidade interior de se livrar de um casulo que a confina, talvez um casulo de velhas atitudes protetoras” (WHITMONT, 2010, p. 15). Whitmont prossegue explicando que a abordagem simbólica media a experiência “de algo indefinido, intuitivo ou imaginativo, ou uma sensação de algo que não pode ser conhecido ou transmitido de nenhuma outra maneira [...]” (2010, p. 16). No exemplo da mulher compulsiva por borboletas, de acordo com a abordagem simbólica, essa obsessão não teria sido uma escolha consciente e teria um fundo inconsciente para o qual as possíveis análises sobre o símbolo da borboleta revelariam muitos conteúdos sobre os afetos e os sentimentos daquela mulher. Whitmont entende que o símbolo, para Jung, não é designação abstrata ligada a um objeto ou imagem, mas sim “a expressão de uma experiência espontânea que aponta para além de si mesma na direção de um significado não transmitido por um termo racional” (2010, p. 16-17).

Tudo que pertence ao campo do simbólico atua na realização dos afetos de um sujeito e na “construção de um significado para a sua existência” (SERBENA, 2003, p. 8). É nesta acepção que trabalhamos o símbolo, em contraponto à sua noção semiótica, de signo, que atua no campo racional. Esta pesquisa considera que o simbólico não é apenas representacional, mas é expressivo, “vivencial, polissêmico, liga-se a imagens, remete a um invisível e não passível de ser traduzido em palavras” (SERBENA, 2003, p. 8).

A potência simbólica atua, ao mesmo tempo, na subjetividade do sujeito que dança e no compartilhamento da experiência de dançar. A corporeidade e os processos criativos são permeados por esses conteúdos simbólicos, que ganham sentido próprio para cada praticante ao mesmo tempo em que trazem uma matriz de

sentidos partilhados. Para Jung, “o sentido do símbolo não é o de um sinal que oculta algo de geralmente conhecido, mas é a tentativa de elucidar mediante a analogia alguma coisa ainda totalmente desconhecida e em processo” (2015, p. 164). É importante ressaltar que Jung fazia uma clara distinção entre o símbolo semiótico e a definição proposta em sua psicologia analítica.

Toda concepção que explica a expressão simbólica como analogia ou designação abreviada de algo conhecido é semiótica. Uma concepção que explica a expressão simbólica como a melhor formulação possível, de algo relativamente desconhecido, não podendo, por isso mesmo, ser mais clara, ou característica é simbólica. Uma concepção que explica a expressão simbólica como paráfrase ou transformação proposital de algo desconhecido é alegórica. Explicar a cruz como símbolo do amor divino é semiótico, pois “amor divino” designa o fato que se quer exprimir, bem melhor do que uma cruz que pode ter ainda muitos outros sentidos. Simbólica seria a explicação que considerasse a cruz além de qualquer explicação imaginável, como expressão de um fato místico ou transcendente, portanto, psicológico, até então desconhecido e incompreensível que pudesse ser representado do modo mais condizente possível só pela cruz (JUNG, 2013, p. 487).

Jung prossegue sua explicação afirmando que um símbolo só está cheio de significado quando está vivo, e que morre ao ganhar um sentido, ao ser explicado, já que “uma expressão usada para designar coisa conhecida continua sendo apenas um sinal, e nunca será um símbolo” (2013, p. 487). A expressão simbólica se baseia em algo pressentido. Segundo ele, a potência simbólica de alguma coisa pode ser autônoma ou estar submetida à “atitude simbólica” (2013, p. 488) do observador. Para se realizar, a potência do símbolo polissêmico depende da atitude simbólica, “que concebe o fenômeno dado como simbólico” (JUNG, 2013, p. 489). Este é um pressuposto fundamental: a experiência simbólica está potencialmente ao alcance de todos, mas não é compulsória. A potência do símbolo perde ou ganha força de acordo com a disposição individual que embora sofra influência do coletivo se determina pelo tipo de relação que cada sujeito estabelece com um determinado campo imaginal. “Simbolizar é, de certo modo, e num certo nível, viver junto. Nesse sentido, o valor simbólico atualiza-se diferentemente para cada indivíduo [...]” (PERES, 1997, p. 118). Esta relação pode explicar as diferentes reações de sujeitos expostos a um mesmo símbolo. Enquanto alguns se relacionam com os conteúdos simbólicos como representações de imagens cujos significados são uma redução racional dada por um grupo social, outros se abrem para a emanção simbólica do campo do arquetípico.

A dimensão arquetípica traz consigo o seu aspecto numinoso, “que poderíamos definir como ‘espiritual’, para não dizer ‘mágico’” (JUNG, 2013, p. 154) e cujo efeito não é claro, “pode ser curativo ou destruidor, mas jamais indiferente, pressupondo-se, naturalmente, algum grau de clareza. Este aspecto merece a denominação de ‘espiritual’ por excelência” (JUNG, 2013, p. 154). No caso das danças de matriz pélvica, esses efeitos dos conteúdos arquetípicos foram muitas vezes relatados pelos sujeitos que a praticam. No decorrer desta dissertação veremos vários depoimentos de dançarinas sobre o impacto da prática das danças de matriz pélvica em suas relações com o mundo e como através da dança elas, de alguma forma, entram em contato com essa dimensão espiritual.

O termo numinoso foi utilizado por Jung a partir da elaboração de Rudolph Otto, que o definiu como um fenômeno que dá origem à experiência religiosa. Jung apropriou-se do termo de modo a expandir o seu sentido para além da religiosidade. Em resumo, Otto entende o numinoso como “o caráter do irracional e do incognoscível da religião” ou “um conjunto de experiências que, em si mesmas, são a expressão de algo que escapa ao domínio do intelectual” (CECCON, 2012, p. 65) e se relacionam ao sagrado e que despertam no sujeito um arrebatamento que traz o sentimento de que existe algo maior e mais profundo em relação a si mesmo. Para Jung, esse estado não se restringe à experiência religiosa, pois é “o efeito dos conteúdos autônomos da psique”, de natureza arquetípica (CECCON, 2012, p. 71).

O símbolo é um canal de acesso às imagens arquetípicas, ou imagens simbólicas primordiais, também chamadas por Jung de arquétipos, os quais habitam as profundezas da psique. “A psique existe no espaço entre o puro corpo e a mente transcendente, entre matéria e espírito”, ressalta o psicólogo Murray Stein (2006, p. 95) em suas reflexões sobre a teoria junguiana. Stein explica que as imagens arquetípicas habitam a psique, onde matéria e espírito se encontram, e só podem ser percebidas indiretamente, por meio de suas manifestações, mas que a influência delas e das ideias que delas derivam sobre nossa consciência são tão notáveis quanto os instintos.

A imagem simbólica primordial “[...] é um vórtex que irradia energia psíquica, partindo da psique coletiva, enredando-nos numa teia invisível, ancestral, arquetípica” (CONTRERA, 2016, p. 9). Para Jung, as imagens arquetípicas são detentoras de um “caráter arcaico” ressonante aos “motivos mitológicos conhecidos” (2013, p. 458-459).

Esse tipo de imagem é o “preâmbulo da ideia, é sua terra-mãe” (2013, p. 458-459) e, portanto, transcende e antecede a racionalidade e o sentido pictórico, figurativo.

O arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta (JUNG, 2014, p. 14).

É importante distinguir as duas dimensões da imagem. De um lado, temos as imagens pictóricas, a “[...] parte sensível da imagem” (CONTRERA, 2016, p. 3), ou seja, a parte da imagem que pode ser captada por nossos cinco sentidos, sendo deste modo observável aos olhos humanos. As imagens pictóricas são exógenas, o que quer dizer que se manifestam externamente ao sujeito. Elas derivam da dimensão intangível das imagens endógenas, as quais compõem “uma cadeia de imagens internas, presentes não apenas na mente do indivíduo que as interpreta, mas principalmente na esfera da memória cultural” (CONTRERA, 2016, p. 3). As imagens pictóricas dão materialidade à manifestação dos elementos simbólicos do imaginário. Portanto, quando temos diante de nós uma ilustração, um desenho, uma estatueta ou qualquer objeto que represente um símbolo, estamos diante da imagem exógena, pictórica, que possui um referencial interno no sujeito que a produziu, e possivelmente no sujeito que a observa.

Na visão junguiana, a capacidade dos símbolos de acionar os arquétipos possibilita que eles mobilizem nossa energia psíquica. A psiquiatra brasileira Nise da Silveira, que em sua carreira aplicou a teoria desenvolvida por Carl Jung e revolucionou o tratamento psiquiátrico no Brasil, resumiu a definição junguiana de energia psíquica contrapondo-a a da psicanálise freudiana:

Enquanto Freud atribui à libido significação exclusivamente sexual, Jung denomina libido a energia psíquica tomada em um sentido amplo. Energia sexual e libido são sinônimos. Libido é apetite, é instinto permanente de vida que se manifesta pela fome, sede, sexualidade, agressividade, necessidades e interesses os mais diversos. Tudo isso está compreendido no conceito de libido. A ideia junguiana de libido aproxima-se bastante da concepção de vontade segundo Schopenhauer. Entretanto Jung não chegou a essa formulação através dos caminhos da reflexão filosófica. Foi a ela conduzido pela observação empírica, no seu trabalho de médico psiquiatra (SILVEIRA, 1994, p. 41).

A energia psíquica “é desejo e emoção, a seiva, o sangue vital da psique” (STEIN, 2006, p. 60) em cada ser humano. A forma de mobilizar esta força depende

de como a potência simbólica atua no sujeito, acionando conteúdos arquetípicos da psique. Essa dinâmica psíquica pode ser usada para observarmos como acontecem os efeitos do Tribal *Fusion* no sujeito que dança, mas foge ao escopo desta pesquisa mergulhar com profundidade e rigor científico nesta investigação, uma vez que esta não é uma pesquisa no campo da psicologia, e sim sobre processos criativos nas artes da cena. Os relatos de dançarinas serão tratados aqui como enunciados da potência estética da Dança Tribal *Fusion*, tendo em vista as funções que uma performance pode ter, como discuto no Capítulo 2. Ainda há muito a ser dito sobre os efeitos do campo simbólico na experiência estética do sujeito, mas nesta dissertação eu pude apenas apontar essa possibilidade.

A abordagem simbólica parte do reconhecimento dos símbolos representados e compartilhados em um dado grupo. A maneira que encontrei de mergulhar nos conteúdos simbólicos presentes na Dança Tribal *Fusion* foi investigar seu imaginário social, esse “conjunto feito de imagens, imaginações e símbolos” (MAFFESOLI, 2010b, p. 116) que podem ser representados em suportes imagéticos como fotos, ilustrações, pinturas, etc. É desses conteúdos que nascem o que eu chamo de territórios imaginais, nos quais a dança flui atravessando as fronteiras entre o que somos e o que podemos ser. O território imaginal é um termo que utiliza a acepção de território enquanto lugar ou espaço no qual se manifestam “ritos da morte, do nascimento e do surgimento de uma raça”, como ressalta Arthur Hunold Lara (2002, p. 84) em sua tese de Doutorado sobre Tribos Urbanas. Lara argumenta que no território se estabelece a base de toda a formação social, desde quando os povos primitivos se tornaram sedentários e adotaram o cultivo da terra, e assim “dessacralizaram a fecundidade do solo ligada à figura feminina” (2002, p. 84). Na organização social medieval, o sujeito era definido de acordo com sua relação com o solo e com as colheitas, uma dinâmica que deu origem à plebe e os senhores de terra. Combinei o conceito de território com o atributo imaginal, porque é através do imaginário de um grupo que os sujeitos compartilham conteúdos e podem criar seu espaço de trocas estéticas.

Pensadores da Psicologia e das Ciências Sociais como Jacques Lacan, George Durand e Gaston Bachelard debruçaram-se sobre o conceito de imaginário, o qual varia de acordo com a epistemologia na qual está inserido. Michel Maffessoli propõe uma noção expandida de imaginário, esse “algo de imponderável” que “carrega um

certo mistério da criação e da transfiguração”(2001, p. 75). Procurei conceituá-lo nas interseções entre suas diferentes abordagens na Sociologia, na Psicologia e na Antropologia. Nas Ciências Sociais, os estudos sobre o imaginário desenvolveram-se relacionados às representações sociais e à ideologia, enquanto a abordagem da Antropologia Estrutural se baseia nas reflexões sobre cultura e sistema simbólico, sendo que a Psicologia traz elementos do psiquismo para ampliar a discussão (SERBENA, 2003, p. 4).

A Comunicação Social também traz importantes contribuições quando discute a natureza imaginária, afetiva e emocional das “relações comunicativas” nas Teorias da Comunicação (CONTRERA, 2012, p. 188). Os estudos comunicacionais que articulam diferentes acepções sobre imagem e imaginário foram particularmente úteis para as investigações aqui realizadas, com suas explicações sobre a diferença entre imagem pictórica e imagem endógena, como veremos adiante neste capítulo.

Ao observar o campo imaginal, composto “pelas imagens, símbolos, sonhos, aspirações, mitos, fantasias, muitas vezes pré-rationais e com forte conotação afetiva que existem e circulam nos grupos sociais” (SERBENA, 2003, p. 2) não pretendo traçar uma hermenêutica do Tribal *Fusion*, mas sim refletir sobre a amplitude estética desta categoria de dança. Analisar os conteúdos deste campo imaginal é uma forma de analisar seu papel nos processos criativos e reconhecer sua influência na corporalidade que se manifesta em uma dança cuja característica mais marcante é a centralidade pélvica dos movimentos corporais, um aspecto que será discutido com mais profundidade no próximo capítulo.

As narrativas, relatos, imagens pictóricas, símbolos, sonhos, aspirações e fantasias compartilhadas por dançarinas de *Tribal Fusion* e reunidos nesta pesquisa foram colhidos durante a parte prática deste estudo — o Laboratório de Processos Criativos no Tribal *Fusion* (ProCria) — e também fora dele: nos livros e trabalhos acadêmicos sobre o tema, publicados por dançarinas. Os conteúdos compartilhados nas redes sociais também integram esse material, tendo em vista que a internet se tornou um espaço de trocas entre dançarinos de todo o mundo.

Assumir o olhar simbólico, que enxerga a potência de cada elemento estético colocado à disposição da dança em sua totalidade metafórica, foi fundamental para as provocações e os deslocamentos que conduzi no ProCria. Este material revelou personagens, imagens e mitos (narrativas) que funcionam como mediadores de

nossas experiências estéticas e do processo criativo. Parto do pressuposto de que o imaginário atua na constituição da corporalidade e nos processos criativos na dança ao ativar no sujeito um conjunto de imagens arquetípicas que ativa o campo do sensível na dança, “o mundo percebido e vivido pelo sujeito, em função do seu psiquismo e da sua inserção completa na sociedade e na cultura” (PERES, 1997, p. 124).

### **1.1 O *Ventre Antropofágico* é feminino**

Ao observar os conteúdos associados às danças de matriz pélvica, e em particular o Tribal *Fusion*, é fácil perceber a predominância do campo semântico relacionado ao seu elemento mais representativo: o ventre, o qual concentra os movimentos ondulatórios e circulares que distinguem essas danças. Junto com os movimentos de batida de quadril, eles compõem um conjunto de dez movimentos básicos que eu passei a chamar de matriz pélvica, apresentada em detalhes no Capítulo 2. A relação anatômica e semântica do ventre com o útero atrai para seu campo imaginal conteúdos ligados à capacidade de parir, de conceber outra vida, e a outros atributos do universo da mulher, como a sororidade, um termo recentemente desenvolvido para definir a cumplicidade entre mulheres.

A sororidade é uma forma de designar a aproximação natural entre mulheres devido a aspectos que lhes são comuns — a maternidade, por exemplo — como explica Suely Gomes Costa, Doutora em História e pesquisadora sobre a história das mulheres e a relação de gênero. Ao apresentar um resumo histórico sobre o uso do termo sororidade no Brasil, Costa critica sua tendência homogeneizante em relação à condição da mulher, contrapondo-o à pluralidade do feminino (2009, p. 12), mas reconhece que o conceito, comparado à ideia-força gramsciana, tem a potência de associar e mobilizar mulheres diferentes entre si em torno de uma causa comum, como os direitos reprodutivos.

**Figura 2:** A sororidade na companhia de dança Tribal Fusion Shaman Tribal (SP e RN)



Fonte: Imagem publicadano Facebook do Shaman Tribal, em agosto de 2016.

Citando a feminista francesa Françoise Collin, Suely Costa pondera que a sororidade evoca de forma falaciosa uma harmonia espontânea entre as mulheres ainda que, em certa medida, isso fortaleça a condição feminina ao fazer nascer uma feminidade que se distingue da feminilidade tradicional:

Um pouco dos registros etimológicos do termo “sororidade”, tomado como tradução conceitual do termo *sororité*, ajuda a percebê-lo como um constructo simbólico de uma solidariedade considerada “própria” a relações entre mulheres e a processos identitários feministas que parecem prosseguir *ad eternum*. Examinada em muitos indícios, essa solidariedade nem sempre se verifica, pois também pode interromper-se e/ou mudar de sentido. Em português, como indicado, o termo “sororidade” não existe; usa-se irmandade como equivalente ao de *sororité*, em francês, e ao de *sisterhood*, em inglês, codificado como esse modo de solidariedade entre mulheres, vindo de tempos recuados da história humana. Sugere muito das práticas e das sociabilidades femininas sem nada enunciar das dissensões entre mulheres, tão frequentes, ocultando seu antônimo: a pluralidade de

relações de poder e dominação também presentes nas formas de convivência de mulheres com mulheres (2009, p. 14).

Costa prossegue suas reflexões apontando que as questões femininas atuais, como os dilemas sobre a maternidade, se tornam públicas e “assumem sua dimensão política e, sob a metáfora da ‘sororidade’, forjam identidades femininas” (2009, p. 21). Pude verificar uma dinâmica semelhante no universo do Tribal *Fusion*, no modo como as mulheres que dançam interagem entre si. Por um lado, criamos uma identificação ao compartilhar um mundo imaginal repleto de representações da mulher: deusas, deidades, ritos de fertilidade, personagens e imagens de mulheres que evocamos para inspirar a nossa dança. Esse sentimento de pertencimento se manifesta na corporalidade coletiva, a qual descrevo no próximo capítulo. Por outro lado, também nos deparamos com os conflitos comuns a qualquer grupo social, em particular no choque entre as diferentes visões de cada sujeito dançante sobre como as danças de matriz pélvica devem ser praticadas dentro e fora do palco.

Esses embates não superam, a meu ver, a identificação com o mundo imaginal predominantemente feminino, compartilhado por muitas dançarinas. Bianca Levita, uma das intérpretes-criadoras do ProCria foi literal em sua declaração sobre o motivo que a levou a se aproximar das danças de matriz pélvica, as quais ela define como Dança Oriental:

A Dança Oriental surgiu na minha vida como um chamado do útero mesmo. O útero falou ‘vai lá’, e eu fui. O útero foi mexer e eu fui junto com ele. As melhores amigas que eu tenho hoje na minha vida são da dança, mas do que de faculdade. Tem a questão da sororidade, eu precisava dessa confirmação[sic]<sup>12</sup>.

O ventre, e por derivação o útero, centraliza os conteúdos imaginais que circulam entre as praticantes desta modalidade em suas várias categorias. Não é por acaso que essa dança tenha ficado conhecida no Ocidente como Dança do Ventre, *Belly Dance* em inglês, *Danse du Ventre* em francês, a despeito das diferenças entre suas vertentes e dos protestos enérgicos de algumas dançarinas diante do termo considerado estigmatizante. O termo mais comumente usado para nomear uma modalidade de dança é rejeitado por muitas dançarinas, como a bailarina e etnóloga

---

<sup>12</sup> Bianca Levita, uma das intérpretes-criadoras do ProCria. Entrevista concedida em novembro de 2016.

norte-americana Morocco, que o considera um tratamento reducionista<sup>13</sup> que não faz jus a sua origem ritualística, ligada ao trabalho de parto<sup>14</sup>. Para embasar seus argumentos, ela relata uma viagem que fez ao Marrocos, ocasião em que acompanhou uma mulher marroquina em sua visita a uma cidade do interior para ajudar uma prima “a dançar o bebê para o mundo”<sup>15</sup>. Ao chegar ao local onde seria o parto, a dançarina encontrou mulheres reunidas comendo frutas, tomando chás, cantando, tocando instrumentos tradicionais e dançando, às vezes com a participação da grávida, quando esta não estava deitada em uma tenda. O trabalho de parto começou depois de um dia inteiro de danças. As mulheres formaram círculos ao redor da parturiente, cantando e ondulando o ventre, contraindo-o com força e girando no sentido horário até ela dar a luz a dois bebês, de cócoras, de frente para um buraco escavado no chão.

A mulher que havia levado Morocco contou que elas estavam reproduzindo a movimentação corporal do trabalho de parto, instintivamente executada pela grávida. Para a dançarina, tais movimentos foram apagados da memória das mulheres por propagandas religiosas e interferências médicas. O ritual que testemunhou foi uma prova da relação entre as danças de matriz pélvica e os mistérios do nascimento, cuja origem sagrada foi distorcida e violada.

[...] sei a origem, a intenção, o respeito e o amor pela vida que a dança deve mostrar. Ela deve ser graciosa, bonita, artística, sincera e não um show vulgar para entreter homens. [...] Toda dança tem suas raízes em algum tipo de cerimônia religiosa - algumas delas deliberadamente erótica – assim como um discurso tem sua origem nos grunhidos dos homens das cavernas. Toda forma de dança bem feita [...] é agradável aos olhos e pode ser sensual. Infelizmente, existem os ignorantes que acham qualquer movimento um pouco mais trabalhado do corpo humano indecente e lascivo. [...] É difícil trabalhar como uma verdadeira bailarina oriental e etnóloga sem ter que lidar com essas mentes doentes e suas interpretações vulgares. Usar esse nome horrível, Dança do Ventre, não é apenas incorreto, mas um insulto equivalente a chamar o flamenco de Dança de Matar Baratas. Em árabe a dança é chamada de *Raks Sharki* ou *Raks al Shark* que se traduz como Dança Oriental ou ‘Dança do Oriente’<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> Morocco publicou um texto refutando esse termo para a sua dança, que pode ser consultado em sua página: <http://www.casbahdance.org/>. As referências ao texto são traduções feitas por mim.

<sup>14</sup> O artigo escrito por Morocco está disponível em: <http://www.casbahdance.org/dancing-the-baby-into-the-world/> e foi traduzido por mim.

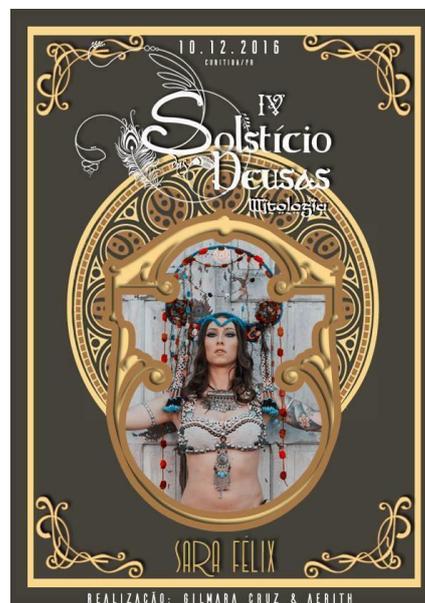
<sup>15</sup> Citação traduzida por mim do texto escrito por Morocco. O artigo está disponível em: <http://www.casbahdance.org/dancing-the-baby-into-the-world/>.

<sup>16</sup> Idem.

O uso indiscriminado, sem considerar as diferenças estéticas, e a rejeição ao termo Dança do Ventre são condições bem ilustrativas da história das danças de matriz pélvica e sua contaminação pelo Orientalismo, essa visão distorcida que o Ocidente elaborou sobre o Oriente (SAID, 2007). O ventre, que era um símbolo e uma metáfora para grande parte do imaginário relacionado às danças de matriz pélvica, se tornou um estigma por evocar uma sensualidade que acaba por relacionar essas danças à reificação do corpo da mulher — a quem deve caber a escolha de explorar sua sensualidade, ao invés de ser compulsoriamente colocada no papel de objeto de desejo. Vale ressaltar que a imagem da mulher oriental exótica, sensual e sedutora faz parte do repertório orientalista, representada principalmente na figura da odalisca, como veremos no item 1.2 deste Capítulo.

Já o processo histórico de dessacralização da dança não é exclusivo das danças que são objeto de estudo nesta dissertação. Esse fenômeno de deslocamento da função ritualística e sagrada para a liturgia, o entretenimento e o espetáculo é comum a várias danças (BORCIER, 2001), mas não foi capaz — a meu ver — de apagar do campo imaginal das danças de matriz pélvica esses atributos.

**Figura 3:** Folder de divulgação do evento de dança IV Solstício das Deusas



Fonte: Imagem retirada da página do Facebook da dançarina Sara Félix, publicada em novembro de 2016.

O folder de divulgação (Figura 3) da quarta edição de um evento de Tribal Fusion realizado em Curitiba, Paraná, cujo nome é *Solstício Deusas Mitologia* é um exemplo de como essa temática é altamente utilizada nesse cenário de dança. As

referências à figura da mulher em suas diversas representações também resistem a esses deslocamentos, tendo em vista os relatos das dançarinas e o vasto material compartilhado entre os grupos virtuais e presenciais na forma de fotos, narrativas, ilustrações, figurinos e demais elementos estéticos.

A predominância de mulheres nas danças de matriz pélvica não exclui os homens desta prática, seja em grandes espetáculos no Ocidente ou dançando em celebrações e festejos populares, como acontece em países árabes (MCDONALD, 2010; XAVIER, 2003). Essa presença majoritária de mulheres corrobora com o imaginário carregado de símbolos associados ao feminino. Mesmo quando homens dançam o *Tribal Fusion*, por exemplo, eles estão imersos nesse campo imaginal, como o dançarino Guigo Alves (Figura 4), que em suas apresentações imprime um estilo próprio aos figurinos e repertório similares aos que são usados pelas mulheres com as quais dança. Alves especializou-se nas categorias de *Tribal Fusion* e *American Tribal Style (ATS)* e deixou Brasília para atuar profissionalmente em São Paulo, onde abriu uma escola de danças de matriz pélvica.

**Figura 4:** Guigo Alves em uma apresentação na escola de *Tribal Fusion* Campo das Tribos/SP



Fonte: Foto retirada do perfil do dançarino do Facebook, com autorização prévia.

Em seu artigo *O Feminino na Dança do Ventre: uma Análise Histórica sob uma Perspectiva de Gênero* (2008), a psicóloga Alice Casanova dos Reis discorre sobre a categoria mais conhecida entre as danças de matriz pélvica, a Dança do Ventre. Reis considera a Dança do Ventre uma prática social que reproduz significados de gênero

variáveis de acordo com o contexto social e acaba por funcionar como “um modo de subjetivação e estetização performática do feminino, cujos valores são historicamente construídos nas relações sociais de gênero” (2008, p. 52). Reis argumenta, com base em outros levantamentos históricos sobre a Dança do Ventre, que sua prática “está historicamente ligada à expressão da sexualidade feminina e às suas relações simbólicas<sup>17</sup> com o sagrado [...]” (2008, p. 53).

Esta significação original atribuída à Dança do Ventre faz parte do imaginário social que a cerca de magia e mistério. Este significado também remete a determinado lugar simbólico ocupado pela mulher naquele contexto. Entretanto, [...]os significados da Dança do Ventre foram se modificando, conforme mudou o contexto social à sua realização. Cabe-nos então perguntar como estes significados socialmente produzidos sinalizam certos modos de ser mulher, ou seja, certos significados do feminino (REIS, 2008, p. 53).

Reis se baseia nas argumentações da antropóloga Judith L. Hanna para afirmar que toda dança “é um discurso cinético sobre sexualidade e papéis sexuais”, cujas imagens apresentadas ao público oferecem modelos “que reiteram ou, ao contrário, transgridem o que é ser homem ou mulher para uma determinada sociedade e um determinado momento histórico” (2008, p. 55). A autora considera essa perspectiva sobre a dança conveniente para analisar a Dança do Ventre porque nela ocorre a representação do feminino, e prossegue suas reflexões apresentando um resumo histórico sobre como teorias feministas definiram as diferenças entre o conceito de sexo e gênero, sendo o primeiro uma distinção biológica — macho e fêmea — e o segundo uma construção social baseada em relações de poder entre homens e mulheres. “É, portanto a partir das práticas discursivas, entre as quais se pode situar a dança do ventre, que a visibilidade dos corpos se dá dentro dessa oposição binária e desigual entre feminino e masculino” (2008, p. 55). Reis prossegue confirmando a associação histórica entre a Dança do Ventre e a expressão do feminino, mas que esse feminino não é inerente à mulher, mas sim um feminino esteticamente construído sob valores historicamente produzidos.

A argumentação de Reis é uma reflexão importante sobre como as funções sociais da Dança do Ventre acabam por determinar a forma como ela é percebida socialmente — uma dinâmica que invariavelmente contamina as demais danças de matriz pélvica,

---

<sup>17</sup>A autora utiliza a acepção de símbolo e relação simbólica na abordagem semiótica, que difere da abordagem desta dissertação, baseada na teoria junguiana.

como o Tribal *Fusion*, apesar de suas diferenças estéticas. Porém, é preciso ponderar os limites da causalidade entre as funções sociais e a potência estética de uma manifestação artística. Em um contexto contemporâneo, a separação entre as funções de uma manifestação artística se dilui em um espectro multifacetado e mutante, como reconhece a autora ao final de seu artigo.

Toda a argumentação de Reis é construída de fora da experiência do sujeito dançante, colocando a perspectiva histórica em um lugar privilegiado diante da prática da dança como um fenômeno vivo, subjetivo e em constante transformação. Esse discurso sobre a dança apaga o lugar de fala de quem dança, o que difere da proposta desta pesquisa que se propõe a dar voz aos sujeitos dançantes para permitir sua inserção no debate sobre essa modalidade artística. Reis não leva em conta os afetos e efeitos envolvidos na experiência de quem dança, embora ela reconheça a importância desta dimensão. Laurence Louppe alerta sobre a tendência das Ciências Humanas “que se interessam e se questionam sobre o lugar do sujeito na experiência” (2012, p. 34) e defende que outras áreas do conhecimento

[...] podem cruzar o pensamento sobre a dança. Nenhuma pode substituí-lo. São susceptíveis de o esclarecer, de o enriquecer, de favorecer a sua expansão — tal como o pensamento sobre a dança, em contrapartida, as esclarece ou revela zonas inteiras de saber do corpo (2012, p. 34).

Louppe pondera que as tentativas de subordinação e ocultação dos pensamentos no campo coreográfico enfraquece a produção de saberes sobre o corpo em movimento, tornando-os subalternos a outros, quando em verdade possuem originalidade e autonomia. Segundo Louppe, essa hierarquização dos saberes sobre a dança acaba por promover, como no campo da antropologia, um entendimento sobre a dança e o corpo que os remetem a um lugar de produto de um meio responsável por lhes atribuir um “papel de testemunha na reprodução de figuras dominantes” (2012, p. 34).

Além disso, a inscrição do corpo em condutas sociais ou em fenômenos patológicos gerais convida o trabalho crítico sobre a dança a deslizar, tanto mais facilmente, para um discurso neopositivista que reduz o corpo dançante a um sintoma (2012, p. 34-35).

Portanto, considero que a abordagem simbólica pode promover um contraponto e ir além da análise histórica sobre as danças de matriz pélvica, como no caso das

referências históricas sobre uma suposta<sup>18</sup> Dança do Ventre praticada nos haréns do mundo árabe. Quando Reis a enquadra “dentro da categoria das danças afrodisíacas” (2008, p. 58) usadas para seduzir a plateia, acaba por reforçar um discurso reducionista e homogeneizante comumente aplicado às danças de matriz pélvica. Esta perspectiva reafirma o papel destas danças como um instrumento de reificação do corpo da mulher, uma condição que ratifica sua submissão diante da dominação masculina ao supostamente promover um modelo feminino ligado à sedução, à sensualidade e à exibição do corpo em figurinos que ressaltam seus atributos físicos.

É necessário considerar a discrepância entre os discursos dos que praticam e não praticam as danças de matriz pélvica. Em sua abordagem crítica, que não inclui relatos de dançarinas sobre a experiência com a Dança do Ventre, Reis define a Dança do Ventre como

[...] um artifício, um saber, uma disciplina que trabalha o corpo da mulher, através de uma complexa técnica de movimentos, que instrumentalizam a bailarina à reprodução de uma determinada *performance* “feminina”(REIS, 2008, p. 60, grifo e aspas da autora).

É preciso ponderar que esta leitura não inclui os efeitos da dança e os afetos do sujeito dançante: sua subjetividade está descartada quando abordagens puramente históricas ou antropológicas entram no mando. Por outro lado, tais abordagens são auxiliares à formação da visão crítica de seus praticantes diante dos desafios e entraves das danças consideradas étnicas, em constante questionamento sobre sua cristalização em modelos de prática e de ensino que as isolam de um diálogo produtivo com outros saberes e linguagens artísticas. Os estudos sobre as danças de matriz pélvica tem a tendência de privilegiar o debate sobre o que se pensa sobre essas danças, deixando de lado o que o sujeito dançante sente ao dançar, suas motivações — em outras palavras, a experiência estética de quem dança. Busquei, com o olhar simbólico sobre o Tribal *Fusion* apresentar outras possibilidades de experiência estética para as danças de matriz pélvica tendo em vista, por exemplo, a Dança do Ventre e seu estigma de ser uma dança sem grande possibilidades estéticas por se tratar de uma dança de reificação da mulher.

Volto ao artigo de Reis para considerar a ação da cultura ocidental no movimento de classificar essas danças de maneira homogeneizada, fragmentada e

---

<sup>18</sup>Digo suposta porque a descrição sobre as danças praticadas nos haréns é vaga, e sua prática possivelmente anterior ao surgimento da Dança do Ventre enquanto categoria de dança.

de certo modo pernicioso em relação ao papel social das mulheres. A autora afirma que o trato da mulher como objeto sexual é uma abordagem recorrente na cultura ocidental, não sendo exclusividade do mundo árabe e nem da Dança do Ventre, a qual “apenas proporciona maior visibilidade a esta significação de gênero que perpassa diversas práticas sociais ocidentais” (2008, p. 62). Nesse sentido, a Dança do Ventre seria apenas mais um elemento na dinâmica social de uso e consumo da imagem da mulher “como *femme fatale*, a mulher sedutora, que se colocando como espetáculo ao olhar do outro se constitui como objeto de seu desejo” (2008, p. 62). Reis destaca o papel do cinema e da literatura ocidentais na “apropriação pelo imaginário social ocidental da imagem da dançarina como ‘odalisca’, transformando essa imagem em um estereótipo do feminino enquanto objeto sexual” (2008, p. 59). Falarei sobre a imagem da odalisca no subitem 1.2, mas na perspectiva do sujeito dançante.

É curioso observar que o Tribal *Fusion* e o *American Tribal Style*(ATS), os quais serão apresentados em detalhes no Capítulo 2, nasceram com um discurso expressamente contrário a servirem ao propósito de oferecer a imagem da mulher como produto sensual para consumo dos olhares masculinos. Em seu ensaio *A Aura e a Autenticidade da Dança Tribal* (2013), a dançarina Gilmara Cruz Araújo defende que a dança Tribal surgiu para dar lugar a outros modelos estéticos sobre o feminino, contrários ao padrão promovido pelos meios de produção de conteúdo (grande mídia, redes sociais, revistas de moda, etc.) e alinhados aos movimentos de contracultura, cujos elementos estéticos como tatuagens e *piercings* foram incorporados por algumas vertentes do Tribal. Araújo considera a dança Tribal uma “manifestação dançante” (2013, p. 5) que promove o resgate do “Sagrado Feminino” (2013, p. 5), uma afirmação baseada em entrevistas a dançarinas de Tribal que atuam em diversas regiões do Brasil, como São Paulo e Bahia.

O significado de feminino nas danças de matriz pélvica é múltiplo e polissêmico, uma condição que constatei durante esta pesquisa. Para Reis, essas significações têm origem sociocultural, e “muitas vezes se ancoram no corpo e na sexualidade da mulher” ao associar o feminino “a certos lugares simbólicos: a natureza, a sacerdotisa, a odalisca, a *gawazze*, a cortesã, a esposa, a *femme fatale*, a bailarina profissional, lugares cujo sentido é forjado na relação, muitas vezes assimétrica, com o outro” (2008, p. 65).

Pautada na possibilidade de contribuir com o aprofundamento da visão crítica sobre as danças de centralidade pélvica, considero importante apresentar e discutir de que feminino estou falando quando afirmo que o *Ventre Antropofágico* é feminino. Para o *Ventre Antropofágico*, a simbologia do feminino não é semiótica e iconográfica, mas sim transcendente e aberta às expansões da atitude simbólica no sentido junguiano, que nos coloca em contato com os recantos abismais da psique. Os conteúdos que emergem no imaginário de uma dança no qual a mulher ocupa um lugar central nos falam sobre as infinitas possibilidades do exercício imaginativo da experiência do feminino, ainda que as representações desses conteúdos não sejam isentas das influências socioculturais.

O campo simbólico do ventre convoca o feminino para o centro da estética das danças de matriz pélvica. E eu convoco o pensamento simbólico para apresentar o feminino a que me refiro, e me amparo na concepção junguiana deste termo. Jung cita a filosofia chinesa, para se referir ao “par cosmogônico de conceitos, [que] é denominado yang (masculino) e yin (feminino)” (2014, p. 69). O feminino para Jung é uma polaridade, um tipo de manifestação que integra o par de opostos masculino/feminino presente na psique de todos nós. No I CHING, “é o Tao que faz surgir ora o obscuro, ora o luminoso”, que “são poderes primordiais” (WILHELM, 2009, p. 228).

Os termos Yin, o obscuro, e Yang, o luminoso, indicam a fase sombria e a outra a iluminada, de uma montanha ou rio. Yang representa o lado sul da montanha, por ser iluminado pelo sol. Mas, quando se trata de um rio, Yang representa o lado norte, pois nele se reflete a luz. O inverso ocorre em Yin. Esses termos pouco a pouco se estendem, passando a englobar as duas forças que, como polaridades básicas do universo, são denominadas positivas e negativas (WILHELM, 2009, p. 228).

O feminino simbólico, o Yin, o Obscuro, é o segundo hexagrama do I CHING, o Receptivo, que

É o perfeito complemento do Criativo, a contraparte, não seu oposto, pois o Receptivo não combate o Criativo, mas o complementa. Representa a natureza em contraste com o espírito, a terra em contraste com o céu, o espaço em contraste com o tempo e o feminino-maternal em contraste com o masculino-paternal. Aplicado ao âmbito humano o princípio dessa relação complementar encontra-se tanto nas relações entre homem e mulher quanto entre príncipe e ministro, e entre pai e filho. Mesmo no interior do indivíduo esta realidade aparece na coexistência do mundo espiritual com o mundo dos sentidos (WILHELM, 2009, p. 33).

Em minhas experiências no Tribal *Fusion* e na Dança do Ventre tenho visto muitas representações desse feminino simbólico, presente na corporalidade do *Tribal Fusion* e de todas as danças de matriz pélvica. Vivi isso nas minhas escolhas estéticas na Dança do Ventre e depois no Tribal *Fusion*. Historicamente, sabemos da relação dessas danças com conteúdos tão diversos quanto o sagrado, o nascimento, a sensualidade, a sexualidade, a sedução, o culto a divindades femininas. Porém, sabemos muito pouco sobre como é que a subjetividade do sujeito que dança se relaciona com esses conteúdos.

**Figura 5:** Ariellah Aflalo, dançarina de *Dark Fusion*, subgênero de Tribal



Fonte: Foto disponível em: <https://alchetron.com/Ariellah-Aflalo>. Acesso em: nov. 2017.

Neste estudo, busquei relatos e representações desse feminino múltiplo, navegando pelo oceano simbólico das danças de matriz pélvica. Neste mergulho, identifiquei a imagem da odalisca e seus aspectos simbólicos, mas que também se relaciona ao feminino estereotipado, subjetivado, que serve ao discurso Orientalista da mulher exótica e sensual cuja função é deleitar o espectador. Mas a odalisca não tem o mesmo sentido para muitas dançarinas, que utilizam esta referência como fonte de inspiração para suas criações. Em sua dissertação de Mestrado, a dançarina e pesquisadora brasileira Andrea Soares deu a seguinte explicação sobre o que a levou a pesquisar a dança do ventre: “sempre me encantei com as estórias das mil e uma noites: Aladin e a lâmpada mágica, gênios, odaliscas, véus coloridos” (SOARES, 2014). Um encantamento sobre esse universo, para ela inspirador, a levou a

desenvolver uma pesquisa teórico-prática que se propôs a promover uma hibridação estética entre a Dança do Ventre e a dança de Eva Shul.

Também encontrei outra categoria de feminino, este já abismal e sombrio, indomável e sobrenatural. Este feminino sombrio parece reproduzir outro aspecto da feminilidade das danças de matriz pélvica, e tem se manifestado recorrentemente por meio das dançarinas de Tribal *Fusion* e seus subgêneros, como o *Dark Fusion*. A dançarina norte americana Ariellah Aflalo (Figura 5) é uma de suas principais referências do *Dark Fusion*. A dançarina Zoe Jakes (Figura 6), outra norte americana, também faz referências aos aspectos sobrenatural do feminino em seus figurinos e apresentações em que usa objetos cênicos e o cenário como parte de sua expressividade, com coreografias repletas de simbologias.

**Figura6:** Dançarina Zoe Jakes em uma de suas apresentações



Fonte: Imagem retirada da internet. Disponível em: <https://vimeo.com/100919873/likes>.

O *Ventre Antropofágico* dá a luz e mergulha na escuridão, devora ou pode parir, ilimitado em suas contradições.

## 1.2 Superando o complexo de Odisca

A representação ocidental da odalisca foi objeto de análise de Márcia Dib, que resumiu a mulher retratada nas pinturas clássicas como “o repouso do viajante civilizado, o símbolo de um oásis exótico” no qual “a associação do Oriente com a

liberdade sexual é feita às claras” (2011, p. 149). A mulher personificada na figura da odalisca carrega um teor de lascívia que repercute até hoje no imaginário ocidental. Um dos aspectos mais palpáveis da influência da figura da odalisca na dança oriental se manifesta nos figurinos com muito brilho, pedras, tecidos esvoaçantes e coloridos, com fendas e decotes.

A odalisca talvez seja a personagem mais popular no imaginário da Dança do Ventre. O termo de origem turca, *uadahlik* (DIB, 2011) se refere à criada de casa ou criada de quarto. Uma concepção bem menos glamorosa do que a odalisca que imaginamos, criada a partir de uma visão orientalista que reproduz simulacros sobre a cultura do Oriente Médio, como aponta Edward Said, ao enumerar os “chavões orientais: haréns, princesas, príncipes, escravos, véus, rapazes e moças que dançam, sorvetes, unguentos e coisas do gênero” (1990, p. 197).

**Figura 7:** Pintura “A Odalisca”, de Joseph Sedlacek



Fonte: Reprodução retirada da internet<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup>Essa reprodução consta no catálogo de leilão de obras de arte do pintor Joseph Sedlacek e outros artistas. Disponível em: <http://www.artnet.com/artists/joseph-sedlacek/past-auction-results>. Acesso em: out. 2017.

É interessante notar como as imagens, representações e ideias de um imaginário perdem ou ganham força, tem seu poder simbólico esvaziado, reinventado ou em plena potência. No contexto orientalista, a imagem de uma odalisca pode evocar reificação do corpo da mulher e de uma cultura servida aos olhos ocidentais para a satisfação de seus prazeres. Aos olhos de uma dançarina de Dança do Ventre, como Andrea Soares, citada acima, a odalisca pertence a um campo imaginal que a inspirou a dançar. Em termos de potência criativa, é possível aplicar uma escala de valores entre essas duas visões?

Quando proponho a superação do complexo de odalisca, faço uma analogia à definição de Jung de complexo, ou melhor, de complexo afetivo, que “é a imagem de uma determinada situação psíquica de forte carga emocional” (JUNG, 2013, p. 43). Com algum esforço podemos reprimi-lo, “mas é impossível negar sua existência e na primeira ocasião favorável ele volta à tona com toda sua força original” (JUNG, 2013, p. 43-44). “São os diabretes e demônios interiores que podem pegar uma pessoa de surpresa” (STEIN, 2006, p. 44). Sem entrar na profundidade do conceito junguiano de complexo, o que nos interessa saber ainda é que ele sempre tem em seu núcleo uma imagem arquetípica, um arquétipo.

Um complexo é uma reunião de imagens e idéias, conglomeradas em torno de um núcleo derivado de um ou mais arquétipos, e caracterizadas por uma tonalidade emocional comum. Quando entram em ação (tornam-se “constelados”), os complexos contribuem para o comportamento e são marcados pelo AFETO, quer uma pessoa esteja ou não consciente deles (SAMUELS; SHORTER; PLAUT, 2002, p, 22).

A definição do pós-junguiano Andrew Samuels aponta o feito do complexo em nosso comportamento, que fica carregado de conteúdos, os quais nem sempre estamos cientes e dificilmente podemos controlar. No caso hipotético do complexo de odalisca, teríamos como núcleo a imagem de uma mulher revestida de uma sensualidade oferecida ao entretenimento alheio — uma imagem facilmente associável ao que já discutimos anteriormente, sobre a reificação da mulher. O complexo de odalisca se adere às imagens e ideias sobre a mulher reificada em cada um de nós.

O *Ventre Antropofágico* propõe outras formas de relação com essa imagem feminina, mesmo que o complexo de odalisca esteja sempre à espreita, tão cristalizado no imaginário sobre as danças de matriz pélvica tanto de quem as pratica quanto de quem as assiste. Superar o complexo de odalisca é se apropriar dele, dar

à mulher o poder de usar a própria sensualidade para si mesma, deslocando-a do lugar de objeto para protagonista. Jung afirma que o complexo perde seu efeito desestabilizador da psique quando é trazido à consciência e esvaziado de sua carga afetiva negativa. O mesmo pode acontecer no nosso caso hipotético do complexo de odalisca — subvertemos seu domínio inconsciente e estereotipado para utilizá-lo como potência estética.

Uma das provocações do *Ventre Antropofágico* teve o intuito de abrir espaço para que as imagens femininas das intérpretes-criadoras no ProCria emergissem. Eu pedi que elas criassem uma personagem para a primeira montagem que fizemos, o *Ser-Tão*, a qual descreverei em detalhes ainda neste capítulo. Eu queria observar os conteúdos que surgiriam na composição desta personagem. Que tipo de feminino essas personagens trariam para as experimentações? Propus a elaboração de um personagem cuja definição se aproxima mais da ideia da “construção de uma identidade narrativa distinta de sua própria individualidade, de um estar-em-cena que lhe é distinto e pode ser descrito como um ‘outro’” (SILVA, 2013, p. 16). Chamei este recurso criativo de personagem interna porque que ela não necessariamente se manifesta exteriormente — talvez não se manifeste nos figurinos ou nas escolhas estéticas visíveis, mas sim como uma organização interna, uma inspiração para um estado criativo, uma presença na dança. Nesse sentido, eu estava conduzindo o *Ventre Antropofágico* a mergulhar em direção ao seu próprio centro, para uma viagem interior.

A ideia nasceu da minha experiência em criar personagens para a dança, um recurso que utilizo com frequência. Para mim, a criação de uma personagem depende do contexto em que vou dançar. Em uma apresentação aberta ao público tendo a usar esse recurso para entrar em um estado de atenção e presença quando estou no espaço cênico. A personagem também pode orientar minhas escolhas de figurino e música, ou, ao contrário, a escolha de uma música pode despertar a ideia de desenvolver uma personagem. Não existe um padrão criativo.

Em *Ser-Tão*, eu imaginei uma personagem híbrida, meio mulher, meio pássaro. Bianca Levita criou uma feiticeira curandeira e solitária, uma nômade. Rose Monteiro mencionou Iansã, Orixá do panteão do Candomblé que rege os ventos e tempestades, como referência para sua dança. Shabbana Dark afirma que usa a construção de personagens como “mais um elemento que busca enriquecer a dança e adentrar o

campo de fusão”<sup>20</sup>, mas no ProCria ela preferiu apresentar um punhal como elemento cênico e disse que poderia desenvolver uma cangaceira, o que não chegou a ser concluído. Nindie Elendil demorou a se decidir e por fim escolheu uma cigana como referência, com base em sua experiência em Dança Cigana, mas também não foi adiante para desenvolver a sua personagem. Jéssica Sampaio mencionou a coruja Rasga Mortalha como uma possibilidade para desenvolver uma personagem, mas preferiu trabalhar com elementos estéticos do *DarkFusion*, com o qual se identifica.

Como podemos observar, o desenvolvimento das personagens não aconteceu por completo nas primeiras etapas do ProCria, mas nos deu uma lista de referências bem diferente do campo semântico da odalisca: uma feiticeira, uma cangaceira, um pássaro, uma coruja e uma cigana — talvez a única que se aproxime da imagem da odalisca. Insisti na criação destas personagens e propus que duas das seis intérpretes-criadoras fizessem uma dança solo inspirada em suas criações. Fiz o registro em vídeo destas danças. Comecei por Bianca Levita, que havia avançado mais na elaboração de sua personagem. Depois, registrei a dança de Jéssica Sampaio, a mais introvertida do grupo, que assim como eu tinha pensado em uma figura não humana para sua personagem, o que considerei esteticamente interessante levando-se em conta o movimento de nos descolarmos de estereótipos. As danças solo desenvolvidas pelas duas intérpretes-criadoras podem ser vistas no Apêndice 3 desta pesquisa.

Jéssica Sampaio não definiu uma personagem e, ao invés disso, trouxe uma dança *Dark Fusion* criada com referências musicais e fílmicas. “Eu me inspirei no Homem Pálido do Labirinto do Fauno e também no *Sopor Aeternus*, uma banda de *Dark Wave*” — conta Jéssica em entrevista gravada durante as filmagens da dança solo<sup>21</sup>. O Labirinto do Fauno é um filme do diretor Guillermo Del Toro, classificado como cinema fantástico pelos críticos de cinema<sup>22</sup> e repleto de personagens sobrenaturais que se apresentam em uma atmosfera sombria e melancólica<sup>23</sup>. A

<sup>20</sup>A afirmação de Shabbana Dark está em seu questionário, no Apêndice 2 desta dissertação.

<sup>21</sup> Vídeos com trechos das entrevistas e da dança solo estão disponíveis no Apêndice 3 desta dissertação.

<sup>22</sup>*Labirinto do Fauno*, 2006, uma co-produção entre México, Estados Unidos e Espanha. O jornal Folha de São Paulo publicou uma crítica sobre o filme, que pode está disponível em: <https://goo.gl/vqe8Cv>. Acesso em: nov. 2017.

<sup>23</sup>De acordo com a crítica publicada pela revista Carta Capital, disponível em: <http://cinemaemcena.cartacapital.com.br/Critica/Filme/6493/o-labirinto-do-fauno>. Acesso em nov. 2017.

banda *Sopor Aeternus*, o termo em latim para sono eterno, foi criada na Alemanha nos final dos anos de 1980 com influência das bandas eletrogóticas, cujas letras tratam de temáticas como a morte e religiosidade pagã<sup>24</sup>.

Perguntei a Jéssica porque ela tinha trazido este aspecto sombrio para a dança, ao que ela respondeu: “Porque geralmente é sempre aquela coisa mais leve e suave. É um gosto pessoal meu, que eu gosto de colocar na dança. Esse lado da Fusão, esse outro lado feminino, mais sombrio”<sup>25</sup>.

Há uma figura mítica na história da humanidade que carrega esse lado sombrio da mulher desde a origem dos tempos. Seu nome é Lilith, a antecessora de Eva e primeira companheira de Adão, cujas reminiscências do mito ainda podem ser encontradas no livro bíblico do *Gênesis* e nas escrituras hebraicas rabínicas. Ao contrário de Eva, Lilith não teria saído da costela de Adão, mas sim criada junto e em paridade com ele. Ela teria sido banida do paraíso e retratada como demoníaca por ter se recusado a ser submissa ao homem (SICUTERI, 1985). Tal recusa a teria condenado a viver na sombra da história. Os historiadores que se dispuseram a estudar o seu mito encontraram registros dela nas culturas suméria, egípcia e grega, sendo confundida com a Ísis egípcia e identificada com as deusas lunares ligadas à Lua Negra, correspondente à fase da Lua Nova, quando a Lua se retrai do céu.

Através do Mediterrâneo e da Palestina, muitas figuras divinas dos cultos religiosos hebraicos e egípcios chegaram à Grécia. Assim, vemos no mundo helênico instaurar-se a ideia base da conexão entre Lua e mulher. É, de fato, na psicologia dos gregos que encontramos expressa em grau máximo toda a potência e o alcance do mito de Lilith — Lua Negra (SICUTERI, 1985, p. 68).

A Lua Negra representa “a noite imersa nas trevas absolutas: morte, perigo e queda” (SICUTERI, 1985, p. 72), uma metáfora do temor humano diante daquilo que é inconsciente, indomável e invisível, um campo semântico que ao se expandir acaba associado ao feminino, que não por acaso é muitas vezes representado pela Lua. A mitologia grega justapôs Lilith à imagem da temível Hécate, a “maga, bruxa, demônio noturno, megera que provoca doenças e morte” (SICUTERI, 1985, p. 79) que por si só também carrega, nos próprios mitos gregos, representações ambíguas de

<sup>24</sup>Não encontrei muitas informações no site oficial da banda, então recorri ao WikiPedia. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Sopor\\_Aeternus\\_%26\\_The\\_Ensemble\\_of\\_Shadows](https://pt.wikipedia.org/wiki/Sopor_Aeternus_%26_The_Ensemble_of_Shadows). Acesso em: nov. 2017.

<sup>25</sup>Vídeos com trechos das entrevistas e da dança solo estão disponíveis no Apêndice 3 desta dissertação.

bondade, crueldade e ligação com o abismal. As desfigurações sobre o mito de Lilith seguem até chegar a Idade Média, período no qual se manifestou a representação da rebelde consorte de Adão na imagem da bruxa, que durante a Santa Inquisição foi identificada nas mulheres das classes sociais mais baixas (SICUTERI, 1985, p. 112-116).

A obra *Malleus Maleficarum*, publicada em 1489 apresenta uma longa associação entre a mulher, o pecado, a sexualidade insaciável e, claro, a bruxaria (SICUTERI, 1985). É exatamente uma bruxa, uma feiticeira nômade que trago de exemplo como personagem interna que emergiu das experimentações do ProCria.

### 1.2.1 A feiticeira nômade

**Figura 8:** A feiticeira dançante e sua lamparina



Fonte: Foto de Jamila Gontijo, outubro de 2017.

Não foi a primeira vez que Bianca Levita usou o recurso de criar uma personagem, o que para ela dá mais sentido à dança, e “ajuda a elaborar a qualidade da movimentação e sua condução através da música e da cena”<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup>Sua declaração está no questionário respondido para o ProCria, no Apêndice 2.

Ela conseguiu com poucos elementos cênicos e um figurino relativamente minimalista — em comparação ao que podemos encontrar no *Tribal Fusion*— evocar a figura desta feiticeira, usando como elemento cênico uma lamparina, com a qual dançou durante sua dança solo criada para o ProCria. Assim que a vi dançando, notei a semelhança com a carta do Eremita do Tarô, cuja simbologia corresponde aos atributos da feiticeira de Bianca — nômade e solitária, como ela mesmo descreveu no início do processo, ainda em 2016, quando comecei a instigar as intérpretes-criadoras a pensar em uma personagem para a nossa primeira montagem, *Ser-Tão*. Bianca foi uma das primeiras a falar sobre sua feiticeira e como poderia expressá-la em movimentos. Naquele primeiro momento ela se perguntava como poderia imprimir aos seus movimentos corporais a figura de uma anciã, combinando-a ao uso da matriz pélvica.

**Figura 9:** O Eremita, Arcano Maior do Tarô, com sua emblemática lamparina.



Fonte: Ilustração da internet retirada de arquivo pessoal.

A barba e a lâmpada sugerem saber e espírito masculinos, o ardente *yang*, o pólo positivo da energia. Não obstante, os mantos ondulantes e o comportamento delicado indicam um estreito parentesco com o escuro *yin*, a natureza feminina terrena (NICHOLS, 2007, p. 174).

No livro *Jung e o Tarô, Uma Jornada Arquetípica*, Sallie Nichols (2007) ressalta que o Eremita é o “Velho Sábio arquetípico” cuja lanterna representa a “introvisão individual do místico” (p. 169). Analisando a simbologia do Eremita, Nichols salienta que ele, tradicionalmente solitário — termo em grego que é também sinônimo de unificado (NICHOLS, 2007, p. 175) — traz as polaridades femininas e masculinas em seu campo simbólico.

**Figura 10:** Imagem em *still* de um dos vídeos de Bianca Levita em sua dança solo



Fonte: Reprodução do vídeo gravado em outubro de 2017 por Jamila Gontijo.

A associação com o Eremita, um homem solitário, cujas polaridades internas estão em harmonia, foge ao campo simbólico tradicionalmente associado às danças de matriz pélvica, o que me faz pensar que a força disruptiva do Tribal *Fusion* e sua abertura ontológica para a hibridação está agindo nas escolhas estéticas das dançarinas. Já a imagem da feiticeira se aproxima do imaginário social atrelado ao

universo desta dança, repleto de imagens, figurinos, objetos cênicos, músicas e narrativas que fazem referência a deusas pagãs, a rituais de devoção, às divindades femininas primitivas e ao mundo no qual o sobrenatural está presente.

Jessica Sampaio, embora não tenha desenvolvido um personagem, também se utiliza de referências deste campo imaginal, que explora os aspectos sombrios do feminino como o “secreto, o oculto, o obscuro, o abissal, o mundo dos mortos, o devorador, sedutor, venenoso, apavorante e fatal” (JUNG, 2014, p. 88).

### **1.3 Histórias de um *Ventre Antropofágico***

Na primeira criação coletiva do *Ventre Antropofágico* dentro do ProCria, ele devorou o seu entorno e se assentou na terra vermelha do Cerrado, porque a ritualística da antropofagia tem os pés bem firmes no chão sagrado no qual o guerreiro, após travar suas batalhas, senta e se farta no banquete em que a alma do Outro é servida. *Ser-Tão*, montagem realizada entre setembro e dezembro de 2016, deu consistência ao grupo. Reuniu a todos em um mesmo território imaginal, esse espaço imaterial criado entre os intérpretes-criadores pelo compartilhamento de elementos de um imaginário. Nosso território imaginal foi deslocado das referências geográficas do Oriente Médio ou do Mar Mediterrâneo, de onde vem grande parte da inspiração para os cenários da Dança do Ventre e mesmo do Tribal *Fusion*, a despeito de sua natureza transnacionalista.

Depois de se assentar na aridez sertaneja, o *Ventre Antropofágico* fez o seu segundo movimento: deslocou-se um pouco mais adiante, e embarcou no nomadismo da montagem *Caravanas Imaginárias*. Assentar e deslocar, fluxo de movimento. Nesta segunda etapa realizada entre março e julho de 2017, após um intervalo para as férias acadêmicas, o *Ventre Antropofágico* já não queria território estável para se assentar. Precisava ser móvel, sem localização fixa. O *Ventre Antropofágico* é um deslocamento permanente. Usa deste fluxo para criar suas histórias de trupes cujo território está no espaço entre cada um de seus componentes. É um ventre cigano, aberto a chegada de forasteiros. Dança com eles. Desperta neles o instinto devorador.

Vejamos abaixo as histórias contadas pelo *Ventre Antropofágico* em imagens e textos.

### 1.3.1 Oriente desterritorializado: o *Ventre Antropofágico* pariu o *Ser-Tão*

Digo: o real não está na saída nem na chegada.  
Ele se dispõe para nós é na travessia.

*Guimarães Rosa*

Em um dos nossos encontros iniciais, pedi ao grupo que trouxesse sugestões de temática para inspirar nossas práticas. Como ninguém se manifestou, contei como me sentia nos meses secos — período pelo qual estávamos passando — quando o Cerrado é quase sertão. Então, apresentei um vocalize da música *Ser-Tão*, composta por mim, o qual se tornou o início de nossa montagem. Com a ajuda da Bianca Levita, pianista com formação em música, fomos brincando com os cânones, depois usamos a mesma linha melódica para introduzir as 2ª e 3ª vozes. Das cinco dançarinas presentes no dia em que fizemos o primeiro teste vocal, só a Jessica Sampaio preferiu apenas observar as experiências musicais.

**Figura 11:** Paisagens do cerrado inspiraram a temática de *Ser-Tão*



Fonte: Foto de Arquivo Pessoal, agosto de 2016.

Minhas experimentações musicais fora do Laboratório trouxeram o sertão como referência estética. Meu trabalho de composição musical começou a se desenvolver a partir de minhas experiências como intérprete, acompanhada de musicistas de Brasília, desde o final dos anos de 1990. Nos últimos quatro anos, passei a compor com mais regularidade. Fiz algumas composições em um estilo que eu chamo de música existencial sertanista, com uso de vocalizes e efeitos sonoros feitos com instrumentos de percussão. As letras de minhas composições fazem referência ao sertão. São inspiradas na aridez e no isolamento que vejo na paisagem de Brasília quando a flora vai minguando aos poucos, as folhas sumindo e a exuberância do verde entrando em sono profundo. Essa aridez é também interna, pessoal. Enquanto a paisagem mingua, eu também vou me apequenando diante da força do tempo e das estações, diante daquilo que não podemos lutar contra — a passagem do tempo — e traduzo minhas inquietações existenciais em música.

Fiz um movimento proposital de afastar o grupo das paisagens imaginativas de haréns e construções suntuosas onde odaliscas dançam. Eu busquei desterritorializar-nos, afastar-nos dos cenários icônicos, como os desertos, o oásis, ou as narrativas sobre deusas do Egito Antigo. Mesmo que a cultura sertaneja nordestina tenha ressonância com a cultura árabe, na cadência rítmica do repente, na aridez do clima, no lamento vocal nas músicas populares e na própria escala tonal das músicas sertanejas eu busquei no sertão esse afastamento. Eu queria testar o quanto estas referências estavam aderidas ao processo criativo no *Tribal Fusion* e observar a reação do grupo.

Em uma rápida pesquisa na internet, descobri que *Ser-Tão* nesta grafia nomeia outros projetos artísticos e de pesquisa, como *Ser-Tão do Núcleo de Estudos e Pesquisas em Gênero e Sexualidade da Universidade Federal de Goiás*<sup>27</sup>. Há também o *Ser Tão Teatro*, grupo de pesquisa do Departamento de Teatro da Universidade Federal da Paraíba – UFPB<sup>28</sup>. Cada uma destas iniciativas, ao seu modo, trata da temática do sertão artisticamente.

Em outro encontro, eu levei os relatos dos irmãos Villas Bôas sobre a “terra de fazer longe”, chamada assim em um de seus contos sobre a vida do sertanejo (VILLAS BÔAS, 1997, p. 28). Sugerir que alguém recitasse, dentro da montagem, algum trecho

---

<sup>27</sup>A página do *Ser-Tão* da UFG está disponível em: <https://www.sertao.ufg.br/>. Acesso em: 31 out. 2017.

<sup>28</sup>O projeto *Ser Tão Teatro* está disponível em: <http://www.sertaoteatro.com.br/>. Acesso em: 31 out. 2017.

do livro dos Villas Bôas, e como ninguém se voluntariou, eu mesma resolvi recitar um pequeno trecho do livro, falando sobre como era essa tal terra de fazer longe.

A temática sertaneja foi se desenvolvendo nos encontros seguintes. Em uma das vezes que fui à secretaria da Pós-Graduação em Artes Cênicas da UnB encontrei, sincronicamente, um panfleto de divulgação de uma chamada para interessados em percorrer o caminho descrito no livro *Grande Sertão Veredas*, de Guimarães Rosa. Peguei o panfleto e lá estava uma frase do livro que reverberou em mim: “quem elegeu a busca não pode recusar a travessia” (Figura 12). Aquilo me soou como um sinal positivo para continuar conduzindo as experimentações desta pesquisa neste caminho. No encontro seguinte, troquei os trechos que eu recitava do livro dos irmãos Villas-Boas pela frase retirada do panfleto acrescida de outra do mesmo livro de Guimarães Rosa: “digo: o real não está na saída nem na chegada. Ele se dispõe para nós é na travessia”. O trecho era também um recado velado para o grupo, pelo qual eu ressaltava a importância do processo criativo no Laboratório. O fazer em conjunto, a troca, a experiência coletiva na Dança Tribal *Fusion* era, a meu ver, o maior ganho dentro do ProCria. Aquele panfleto encontrado por mim estava me dando um recado que reforçava a importância do processo.

**Figura 12:** Sincronicidade no panfleto -o oito deitado, ou infinito, é um dos movimentos da matriz pélvica



Fonte: Imagem retirada da página do projeto *O Caminho do Sertão* em uma rede social

Não foi a primeira vez que uma peça promocional inspirou criações em dança. Quando voltei para a casa com o panfleto e retirei dele os trechos de Guimarães Rosa, lembrei-me da dançarina norte-americana Ruth St Denis, que se inspirou em um *poster* de propaganda de cigarros com uma imagem da deusa egípcia Ísis<sup>29</sup> para iniciar suas investigações sobre a cultura Oriental, uma influência que definiu seu estilo de dança e se tornou tema de grande parte de sua obra. Uma das precursoras da dança moderna, St. Denis fundou a Escola Denishawn em parceria com seu marido Ted Shawn, em 1914. Por lá passaram grandes nomes da dança moderna, como Martha Graham. Ruth St Denis acreditava na função espiritual da dança e não apenas em seu valor como entretenimento ou habilidade técnica<sup>30</sup>.

De volta para as experiências do Laboratório, *Ser-Tão* foi ganhando corpo depois do vocalize. A montagem começava fora do espaço cênico, para o qual cada intérprete-criador ia se aproximando, com improvisos corporais e entoando o vocalize conjuntamente. Já dentro do palco, as intérpretes-criadoras se posicionavam em um ponto fixo para formar um semicírculo. Neste momento os músicos ficavam de fora. Depois, ainda entoando o vocalize, formávamos uma roda para criar uma sintonia corporal pela força que a roda traz, cujos aspectos simbólicos discuto no Capítulo 2.

Durante a declamação de trechos de Grande Sertão Veredas, voltávamos para a formação em semicírculo e começávamos um jogo corporal baseado em improvisos individuais e marcação coletiva com o mesmo movimento circular e ondulatório do quadril e da pélvis, chamados de *oito para baixo* e o *oito maya* (ver Quadro da Figura 19), combinados a braços lateralizados, fazendo movimentos discretos. Ao som do pífano tocado por Diego Sousa, já dentro do espaço cênico, cada dançarina fazia uma dança solo enquanto as outras ficavam paradas, até um sinal musical dar a deixa para o movimento ser passado a outra dançarina, que iniciava seu solo enquanto as outras aguardavam paradas, em uma onda de improvisos individuais percorrendo todo o grupo. Foi Diego quem sugeriu que a flauta atuasse como dispositivo de marcação, guiando o momento da troca entre solistas. Ele se aproximou do nosso processo criativo corporal e definiu como se posicionaria cenicamente. Evocou a figura do fauno

---

<sup>29</sup>Ruth St Denis estava em uma turnê quando se deparou com um *poster* de propaganda de cigarros com a imagem da deusa Ísis, um episódio conhecido em sua biografia, que consta no site da Enciclopédia Britânica, disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Ruth-St-Denis>. Acesso em: 13 jul. 2017.

<sup>30</sup>A relação de Denis com a espiritualidade na dança é descrita neste mesmo texto da Enciclopédia Britânica online, que foi traduzido por mim para ser usado aqui.

que ao tocar tem o poder de despertar o movimento das dançarinas. Falou sobre o figurino e caracterização que gostaria de elaborar, baseando-se na imagem do fauno, mas não chegou a executar a ideia.

A costura entre uma marcação e outra, entre um improviso e outro, era a música executada ao vivo, tocada pelos músicos convidados ou por nós mesmas, intérpretes-criadoras. Em um certo ponto da montagem, eu tocava o pandeiro para chamar a Rose Monteiro para ocupar o centro do semicírculo, quando ela começava a cantar um trecho de uma música escolhida por ela e dedicada a Iansã, divindade feminina e Orixá do Candomblé, religião de sua família e da qual ela queria se reaproximar artisticamente.

**Figura 13:** Formação em roda, espiral, seguindo o fluxo. *Ser-Tão* no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília



Fonte: Foto de Heloise Cullen, dezembro de 2016.

Dançamos todas juntas quando Rose Monteiro liderava a coreografia inspirada no Tribal Brasil, um subgênero do Tribal desenvolvido no Brasil. Depois, havia outro

momento coreográfico no qual o *Dark Fusion* estava em destaque, liderado por Shabbana Dark e Jéssica Sampaio. Enquanto o Tribal Brasil alarga os movimentos de quadril e braços, o *Dark Fusion* deixa os movimentos mais controlados, com gestos de braço e de mãos quase mímicos. No meu entendimento, o *Dark Fusion* é uma vertente do Tribal que intensifica a influência das danças de rua já presente no *Tribal Fusion*, principalmente o *breakdance* e o *street dance*.

Eu procurei evitar que o grupo se prendesse a algum gênero específico do Tribal durante as experimentações do ProCria porque minha intenção não era reproduzir modelos de movimentação ou passos coreográficos. Pelo contrário, eu provocava o grupo a se apropriar dos movimentos para fazê-los com a expressividade própria, levando em conta que deveríamos compartilhar essa apropriação, usando a matriz pélvica como o ponto em comum. A intenção era que cada elemento estético apresentado por algum integrante fosse colocado na roda, no vórtex antropofágico, para que o grupo se apropriasse dele com os recursos corporais que dispúnhamos naquele momento.

Ainda assim, a montagem de *Ser-Tão* foi finalizada com uma dança em *American Tribal Style* (ATS), executada por Bianca Levita, Nindie Elendil e Rose Monteiro, enquanto as outras intérpretes-criadoras permaneciam no espaço cênico em um coro, ao redor do trio, executando movimentos suaves de ondulação de quadril, sem deslocamento. O ATS, cujos detalhes serão apresentados no capítulo seguinte, é dançado em grupo com improvisos coletivos baseados em códigos, passos, gestos e movimentos que devem ser dominados por quem dança. Ao dominar o repertório do ATS, as dançarinas dançam em grupo intercalando a liderança dos movimentos em uma coreografia improvisada, ou em uma sequência de movimentos preestabelecidos, definida por quem está na liderança enquanto as outras repetem. Apesar da possibilidade de criar coreografias em tempo real, a natureza do ATS impede que haja espaço para a criação de novos passos ou gestos que não pertençam à sua codificação. Por isso, é um gênero que se provou pouco aberto às fusões dentro do Laboratório, mas que contribui com as experimentações por promover momentos em que a dança entre as participantes alcançava uma alta vibração, seja pelo toque dos *snudjs*, pequenos discos de metal tocados tradicionalmente nas danças de matriz pélvica, ou pela evidente entusiasmo que com o qual as intérpretes-criadoras executavam a movimentação cadenciada.

*Ser-Tão* foi montada em onze ações coreográficas com duração de aproximadamente cinco minutos. Os instrumentos musicais utilizados foram o pife, o pandeiro, a escaleta e o derbak. O bongó e o violino foram usados durante as experimentações do ProCria, mas não fizeram parte das duas apresentações no Campus da UnB — uma no Departamento de Artes Cênicas e outra do ICC Sul do Minhocão. Concluída esta etapa, avançamos na pesquisa levando na bagagem o fortalecimento da dinâmica do grupo.

### 1.3.2 Caravanas Imaginárias: o *Ventre Antropofágico* é nômade

A montagem de *Caravanas Imaginárias* foi a reinvenção de uma ação poética criada para apresentarmos em uma disciplina que eu estava cursando neste Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UnB. Como meu trabalho criativo nesta pesquisa estava concentrado no Laboratório, convidei as intérpretes-criadoras para participar da atividade da disciplina. Três delas aceitaram a proposta: Bianca Levita, Nindie Elendil e Rose Monteiro.

**Figura 14:** ProCria e convidados durante as filmagem de *Caravanas Imaginárias*



Fonte: Foto de Isabelle Araújo, julho de 2017.

A ação poética foi concebida a partir de diversos elementos estéticos do Tribal *Fusion*: além da matriz pélvica, os ritos, os símbolos e divindades que inspiram dançarinas, o uso de instrumentos de percussão e também de música eletrônica mecânica. Criei uma colcha de retalhos com referências do imaginário Tribal *Fusion* ao qual tenho acesso. O roteiro era assim: começava com a turma fora da sala (no Núcleo de Dança da UnB) e as três integrantes do ProCria dentro. Eu ficava na porta, enquanto cada um dos participantes — vou chamá-los assim porque não eram plateia, participaram da ação — ia entrando separadamente, depois de pegar comigo um papel que só poderia ser aberto dentro da sala. Ao entrar, o participante era recebido por duas dançarinas, que seguravam véus criando a imagem de um portal, pelo qual era preciso passar para entrar. Em seguida, a terceira dançarina o conduzia até o centro da sala, onde ele era instruído a sentar, formando um círculo com os demais participantes. Só então podia ler o papel.

Depois que todos tinham entrado e lido, fizemos sinal para que levantassem. No papel, havia instruções para que seguissem dois movimentos simplificados da matriz pélvica, seguindo a batida do pandeiro ou o som de um apito indígena. Eu tocava o apito, chamando para o início da dança, que ia evoluindo em velocidade e complexidade, depois que os pandeiros começavam a ser tocados pelas outras três dançarinas, posicionadas ao redor do grupo. Até aqui, vestíamos uma capa preta, a qual retiramos no centro do círculo, quando começamos a tocar os *snudjs*, pequenos pratos de metal que amarramos aos dedos em dupla, em cada uma das mãos, para tocá-los em ritmos específicos das danças de centralidade pélvica. Tocando os *snudjs*, começamos a dançar em um círculo menor, posicionado do lado de dentro do círculo dos participantes até que uma música eletrônica começava a tocar finalizando a nossa ação poética. Neste momento interagíamos com o grupo e observávamos como eles seguiam os movimentos corporais descritos no papel e feito por nós, junto com eles.

A ação poética continha referências a elementos ritualísticos, como a formação do círculo sagrado e o uso do apito indígena e do pandeiro, que fazem referência aos ritos iniciáticos, já que “não existe teleté, isto é, cerimônia de iniciação, sem ‘determinados ruídos’. Um deus se atraía e se atrai com flauta e tambores” (BRANDÃO, 1987, p. 117). Dei destaque ao uso do véu como elemento que realiza a

passagem entre mundos com referência ao significado mitológico do véu, descrito como “indumentária característica de uma deusa da noite” (BRANDÃO, 1987, p. 57).

Eu não tinha a intenção de efetivamente conduzir um ritual, mas queria fazer referência ao aspecto ritualístico que pode estar presente no Tribal *Fusion*, de acordo com a vontade da dançarina de evocá-lo. O papel distribuído aos participantes continha instruções sobre como os participantes deveriam se movimentar e imagens de divindades femininas, como, por exemplo, a deusa Afrodite da mitologia grega ou a deusa Ísis do Antigo Egito. Assim, eu trazia para a ação elementos do imaginário ligado à imagem da mulher enquanto divindade pagã. Era uma forma de instigar nos participantes a relação com conteúdos mitológicos ou religiosos — a depender de como cada um entende o significado destas divindades. A ação foi encadeada de modo a ir aos poucos deslocando o grupo da atmosfera ritualística para a de entretenimento, momento em que eu e as dançarinas começamos a dançar no centro do círculo, tocando os *snudjs* e depois dançando ao som de uma música mecânica.

**Figura 15:** Bianca, Nindie e Rose na preparação para a ação poética.



Fonte: Foto de Jamila Gontijo, abril de 2017.

Ao final, nos reunimos com a turma para discutir a ação poética e ouvir as impressões dos participantes. Alguns manifestaram o desconforto que sentiram quando se viram dentro da ação, instruídos a movimentar os quadris. Uma das

colegas de disciplina ressaltou a dificuldade que tinha em movimentar aquela parte do corpo, não só durante a ação poética, mas também em outras situações, ao dançar ou fazer algum exercício corporal. Ouvimos comentários críticos sobre o papel social da Dança do Ventre, a principal referência que os participantes tinham em relação à dança que realizamos. Alguns mencionaram que a Dança do Ventre expõe de forma negativa o corpo da mulher, principalmente por expor a barriga em movimentos de pélvis e quadril. Nindie Elendil retrucou dizendo que ela não tinha dançado com a barriga exposta, mas que mesmo se tivesse não se sentiria expondo o próprio corpo como objeto e sim como expressão artística. Alguns comentários reforçavam estereótipos sobre a dança, remetendo-a ao uso em uma novela veiculada pela TV Globo<sup>31</sup>, na qual uma das personagens que representava uma mulher de um país árabe usava a dança para agradar seu marido. Apenas uma participante relatou uma experiência diferente. Ela relatou ter tido sensações intensas ao entrar na sala e que seu corpo ficou arrepiado, tendo a sensação de ter sido transportada para outro espaço e impelida a dançar, mesmo estando com uma lesão no corpo pela qual deveria ficar em repouso<sup>32</sup>.

As dançarinas ficaram visivelmente incomodadas com os comentários. Ao apresentar a pesquisa que estava desenvolvendo, falei do aspecto numinoso de nossa dança e sua relação com os conteúdos arquetípicos do feminino simbólico, dentro da perspectiva junguiana. O debate não avançou porque a minha fala foi interpretada como um confronto às correntes das teorias feministas que rejeitam a binariedade de gênero sexual. Os questionamentos que ouvi em relação aos conceitos que estava tentando expor me pareceram enquadrar o meu lugar em uma posição retrógrada.

Ao encerrar o debate, pedi que as dançarinas ficassem ainda ali para que tivéssemos uma conversa sobre a ação poética. Falamos sobre as críticas que recebemos e como iríamos lidar com elas. Ressaltei, por exemplo, que um dos participantes havia dito que a música mecânica havia tirado a força da atmosfera original da ação, o que confirmava a nossa convicção de que o uso de instrumentos e da música orgânica e autoral de fato enriquecia as nossas experimentações.

---

<sup>31</sup>A novela em questão é O Clone, veiculada em 2001/2002.

<sup>32</sup>A participante autorizou o uso do seu relato nesta pesquisa de forma anônima.

Conversamos sobre o desconforto que sentimos, resumido por Bianca Levita que disse ter se sentido em uma fogueira da Inquisição. Entendi que precisávamos ressignificar o que havia acontecido. “Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem”<sup>33</sup>. Ficamos em uma roda de conversa até esgotar as nossas inquietações naquele momento. No encontro seguinte sugeri que transformássemos aquela ação poética em uma nova montagem do ProCria. Da ação poética eu mantive a participação de convidados que desconheciam o roteiro, para manter o desafio ao grupo de lidar com uma plateia participante. Também continuamos a utilizar a ação inicial em que os convidados chegavam ao espaço cênico após passarem pelo véu suspenso por duas dançarinas e por mim, de quem pegavam o papel com instruções.

**Figura 16:** As dançarinas do ProCria momentos antes da ação poética começar



Fonte: Foto de Jamila Gontijo, abril de 2017.

Continuamos a usar os instrumentos — o apito indígena, dois pandeiros e os *snudjs*. Cortamos o uso da música mecânica ao final, trocando-a pelo *derbak* tocado ao vivo por um percussionista convidado, o Raphael Strauss. Incluímos uma dança em *American Tribal Style* (ATS) na última ação coreográfica. Acrescentamos ações

<sup>33</sup>Manifesto antropófago, de Oswald de Andrade.

intermediárias entre uma ação coreográfica e outra, para que a montagem fluísse sem interrupções, para ser filmada em um único *take*, sem cortes.

*Caravanas Imaginárias* foi concebida para ser filmada, e foi o que fizemos em julho de 2017. O resultado pode ser visto no Apêndice 3 desta dissertação. Seu nome é uma referência ao nomadismo praticado por povos em todo o mundo, incluindo os ciganos, que tem na dança um dos canais de manutenção de sua cultura. Esta escolha foi também uma maneira de evocar o estranhamento que essas culturas não sedentárias provocam. Um estranhamento muito parecido com o que muitas vezes enfrentamos ao praticar o Tribal *Fusion*. Nossa *Caravana* é imaginária porque se alimenta dos elementos do nosso imaginário compartilhado e nutrido por nossa tribo dançante. É um imaginário da dança Tribal *Fusion* e não sobre ela, pois circula entre seus praticantes. Seus conteúdos são bem diferentes do imaginário de quem só conhece esta dança sob a influência do Orientalismo e demais enquadramentos que nos tiram o nosso lugar de fala e de livre expressão.

**Figura 17:** *Caravanas Imaginárias* em ação



Fonte: Foto de Isabelle Araújo, julho de 2017.

No capítulo seguinte, utilizo os conteúdos de *Ser-Tão* e *Caravanas Imaginárias* para analisar os elementos simbólicos que surgiram durante o processo criativo e a Corporalidade Antropofágica proposta por este estudo.

## CAPÍTULO 2

### Corporalidade antropofágica

No Capítulo anterior apresentei como o *Ventre Antropofágico* se revela diante do olhar simbólico e as narrativas que ele evoca. Prosseguiremos explorando sua poética, agora com foco na corporalidade que desperta na matriz pélvica, o conjunto de movimentos que distingue as danças genericamente tratadas de Dança do Ventre. Nesta matriz de movimento, o *Ventre Antropofágico* estabelece um vórtex criativo que intensifica o hibridismo já presente no Tribal *Fusion*, como discutirei neste Capítulo. Além disso, evocar a antropofagia enquanto proposta estética para esta dança é uma maneira de chamar a atenção para o tribalismo do Tribal *Fusion*, cujos aspectos de coletividade integram sua corporalidade. Ironicamente, uma dança que carrega tribal no nome nem sempre é entendida como tal.

Destaco o tribalismo das danças de matriz pélvica com o mesmo teor metafórico a ele atribuído por Michel Maffesoli em seu livro *O Tempo das Tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*, no qual ele discute o fenômeno contemporâneo da organização social centrada na estética, no compartilhamento de sentimentos, o que imprimiria uma maior fluidez e fugacidade ao amálgama social dos guetos ou pequenos grupos. Nesta obra, ele nos mostra como as tribos contemporâneas, urbanas e globalizadas, se constituem “a partir do sentimento de *pertença*, em função de uma ética específica e no quadro de uma rede de comunicação” (2010a, p. 194, *itálico do autor*). Maffesoli prossegue suas reflexões apresentando o neotribalismo, alimentado por diversos fatores de agregação, os quais ele resume em dois pólos distintos: “inscrição espacial e cimento emocional” (2010a, p. 188). Para este estudo, relativizamos a noção de espaço e o tomaremos como território imaginal, termo que elaborei para apontar o lugar que nasce na prática da dança em grupo e funciona como uma rede de conexões pela qual o sujeito dançante vai tecendo seus caminhos dançantes. Neste sentido, o território imaginal não é exatamente um lugar físico, um espaço cênico material, mas um espaço virtual adentrado através do compartilhamento de elementos do imaginário articulado ao redor da dança. O território imaginal cria pertencimentos entre os sujeitos que dançam.

O sentido do pertencimento a uma tribo dançante acontece pelas diferentes dimensões que compõem a corporalidade. No caso do Tribal *Fusion*, esse espírito coletivo se faz principalmente pelo dançar junto, em um diálogo posto em gestos e movimentos. Como veremos a seguir, a corporalidade antropofágica se constrói coletivamente, nas trocas de conteúdos do imaginário e na adoção de gestos, movimentos, vestimentas e indumentária definidos pelo grupo como uma maneira de expressar que há uma sintonia e coesão entre os sujeitos que dançam. Esta coletividade pode ser exercida no grupo com o qual dançamos ou em um campo mais amplo, nas comunidades dançantes com as quais trocamos experiências virtualmente ou presencialmente.

É importante determo-nos sobre o conceito de corporalidade (ou corporeidade), esta mutável noção que um sujeito tem de seu corpo. Em seu artigo sobre a corporalidade vista sob a ótica da Filosofia da Dança, o professor Marcelo Nascimento argumenta que a corporalidade se constrói por meio da memória corporal, composta por “experiências – vivências – acumuladas pelo corpo, ao longo dos anos, ou seja: um arranjo de conhecimentos subjetivos, também amparado pela capacidade motriz humana” (2013, p. 1). A dança é ao mesmo tempo instrumento de transformação e resultado da corporalidade do sujeito que dança.

Durante a ação dançada, o sujeito entra em contato com um infindável número de informações que lhe induzem a refletir sobre si mesmo e o entorno. Assim, é mediante o emprego de giros, passos, saltos, gestos, em adequação aos ritmos e, por meio de percepções visuais e auditivas que a corporeidade de quem dança vai se constituindo (NASCIMENTO, 2013, p. 7-8).

Nesta pesquisa, consideramos que os sujeitos têm uma “corporeidade dançante” um termo apresentado por Lara Seidler e Maria Inês Galvão Souza (2013, p. 2) no artigo em que discutem as estratégias para o desenvolvimento desta corporalidade que emerge na dança. Para tanto, as autoras dialogam com Laurence Louppe e com as ideias do filósofo francês Michel Bernard, para quem a corporalidade é “uma entidade móvel, feita de atividade perceptiva e ficcional, modulada pela história individual e coletiva do sujeito e onde a materialidade corporal, desejo, pulsão, linguagem, gesto e imaginário se entrecruzam e interpenetram” (apud SEIDLER; SOUZA, 2013, p. 3). Na perspectiva das autoras, cada sujeito define de maneira singular a corporalidade “pela qual os dados sensoriais e físicos se integram e

retroalimentam essa gestão energética produzindo imagens, sensações, percepções, reflexões e tonalidades cinéticas sempre renovadas” (SEIDLER; SOUZA, 2013, p. 4). Seguindo esta ideia, a dança se constitui em diferentes dimensões e abarca o corpo, suas práticas, suas relações e história. “As práticas contemporâneas da dança se valem de todos esses atravessamentos, conferindo ao corpo em todas as suas instâncias, material de trabalho” (SEIDLER; SOUZA, 2013, p. 5), e é nesta abordagem que talhei as experimentações do ProCria.

Para seguir neste fluxo de atravessamentos, o ProCria foi concebido tendo como premissa a ampliação do uso das técnicas e as especificidades do Tribal *Fusion* para acionar a potência criativa dos sujeitos dançantes. Lara Seidler e Maria Inês Galvão Souza ressaltam que as práticas contemporâneas da dança entendem “os modelos criados como possibilidades corporais”, caminhos para inventividade, ao invés de “padrões para a aquisição de habilidades físicas” (2013, p. 8).

A questão não é mais a cópia e a repetição de movimentos de outros corpos, pois para além de uma simples reprodução de uma ação, o sujeito, ao ter consciência e autonomia de seus gestos, se apropria do movimento do outro produzindo uma ação única, porque é singular e efêmera (SEIDLER; SOUZA, 2013, p. 12).

A natureza performática do *Tribal Fusion* deve ser levada em consideração para que se possa entender suas experiências corporais, estéticas, sociais e psíquicas. Josette Féral (2008) explica o conceito de performance em duas correntes teóricas. A primeira deriva dos movimentos de vanguarda e da *performance art* e tem como obra emblemática *After the Great Divide (Modernism, Mass Culture, Postmodernism)*, de Andreas Huyssen. *The End of Humanism*, de Richard Schechner, é o marco literário da segunda corrente teórica, derivada da antropologia e do interculturalismo e consolidada nos Estudos da Performance.

Deixei-me conduzir pelas indagações de Schechner (2006) sobre o que uma performance pode proporcionar e passei a observar em minhas investigações as forças que atuam na relação do sujeito com as danças de matriz pélvica. Schechner sintetiza as funções da performance em sete: entreter, fazer algo belo, distinguir ou mudar identidades, promover ou criar um senso de comunidade, curar, ensinar, persuadir ou convencer; lidar com o sagrado ou o bestial (2006, p. 46). Longe de restringir a performance a este escopo, essa síntese pode servir de parâmetro de

observação dos caminhos trilhados pelo sujeito que se propõe a dançar, em busca de realizar suas pulsões.

## 2.1 A matriz pélvica e o vórtex antropofágico

Antes de se expandir, a corporalidade do sujeito dançante do *Tribal Fusion* é desperta em sua matriz pélvica, um termo que passei a usar inspirada em postagens<sup>34</sup> na internet da dançarina brasileira Kilma Farias, criadora do Tribal Brasil, uma vertente brasileira que “propõe a inserção das danças afro-brasileiras no caldeirão de informações étnicas já existentes na Dança Tribal” (ANDRADE, 2011, p. 35). A matriz pélvica designa o repertório básico das danças centradas na movimentação e ondulação do quadril e da pélvis. Esses movimentos se mantêm como núcleo corporal desta modalidade de dança, mesmo após vários processos de hibridação, que é essa condição que “desafia o pensamento binário, e qualquer intenção de ordenar o mundo em identidades puras e simples oposições” (CANCLINI, 2001, p. 25). Discutirei a hibridação no Tribal *Fusion* mais adiante.

**Figura 18:** Corpos atravessando-se no Ser-Tão do ProCria, no ICC Sul da UnB



Fonte: Foto de Heloise Cullen, dezembro de 2016.

<sup>34</sup>Não consigo precisar qual foi o texto publicado por Kilma Farias em um dos blogs sobre Tribal para os quais ela já escreveu, mas recordo-me claramente que o termo matriz pélvica me veio à mente após ler um de seus escritos. Eu não poderia deixar de dar a ela o crédito por esta elaboração.

Como bem ressalta Laurence Louppe, “os corpos são atravessados ou atingidos pelo que fazem ou pelo que apreendem” (2012, p. 32). Quando me lanço na experiência corporal do Tribal *Fusion*, com movimentos de ondulação da pélvis e balanço rigoroso dos quadris, faço emergir uma corporalidade particular, que pode promover o deslocamento da contemporaneidade intempestiva de que fala Giorgio Agamben (2009). Dançar com a matriz pélvica produz efeitos em nós. Sugiro a você que está lendo esta dissertação que pare um pouco. Tente executar um dos movimentos mais simples da matriz pélvica por dois ou três minutos, para sentir seus efeitos imediatos. Tente o Círculo Grande (Ver Figura 19), um movimento circular de quadril. Fique de pé e com as pernas afastadas na largura dos ombros. Imagine que está desenhando no chão um círculo usando o próprio quadril como compasso, fazendo um movimento contínuo no sentido horário ou anti-horário, tendo como centro deste círculo o meio das pernas. Costumo sugerir às minhas alunas que façam o Círculo Grande quando se sentirem ansiosas ou com bloqueios para executar uma tarefa. Eu mesma o executei algumas vezes nos momentos em que chegava a algum impasse nesta escrita. Desenhei muitos círculos grandes e pequenos com o meu quadril até chegar aqui.

Antes de apresentar os dez movimentos básicos da matriz pélvica, considero importante discutir como cheguei a minha concepção de Tribal *Fusion*, uma vez que este termo tem fomentado diversas discussões e mal entendidos entre seus praticantes. Entendo a Dança Tribal *Fusion*, criada no fluxo globalizante, como um ponto de convergência de elementos das danças do arcabouço etnográfico dos países da região mediterrânea. É uma criação nascida nos Estados Unidos e, portanto, ocidental, que se reconhece como tal, mas nem sempre reflete sobre sua influência Orientalista. A principal característica do Tribal *Fusion* é a inventividade voltada para novas mesclas estéticas sem perder a referência étnica materializada na matriz pélvica. Para o *Ventre Antropofágico*, a matriz pélvica carrega, simbolicamente, todo o histórico da corporalidade que se transforma pela hibridação, abrindo-se a infinitas possibilidades estéticas.

São muitas as definições e tentativas de enquadrar o Tribal *Fusion* a regras estilísticas que nada mais são do que convenções arbitrárias. Lanço mão aqui do

depoimento de uma das intérpretes-criadoras<sup>35</sup> do ProCria para elucidar esse tipo de posicionamento:

Durante esses anos de estudos com professoras internacionais, com principais difusoras e bailarinas responsáveis por trazer o Tribal *Fusion* para o Brasil, aprendi que essa dança possui suas bases no chamado *American Tribal Style* (ATS®) que, por sua vez tem intenções, dramaticidade e corporeidade específicas, que enquanto dança deve possuir características diretas para que seja chamado ou definido como Tribal *Fusion*.

Parece haver por parte de algumas profissionais da dança que praticam o Tribal *Fusion* a postura de assumir o papel de detentoras legítimas de uma fórmula para a prática desta categoria de dança. Eu refuto essa argumentação com base na própria história recente do Tribal *Fusion*, cuja denominação deriva do Tribal criado pela dançarina Jamila Salimpour no final dos anos de 1960, na Califórnia. Em um dos muitos artigos que escreveu, ela própria conta que o termo Tribal surgiu de forma espontânea, usado por pessoas que a viram se apresentar com sua trupe *Bal Anat*, e não por ela mesma. Segundo Salimpour, as apresentações da trupe começaram na *Renaissance Pleasure*, em um evento que se propunha a reproduzir as feiras de artes do Século 16 como um grande circo a céu aberto, no qual qualquer um que viesse fantasiado era aceito como atração<sup>36</sup>:

Nosso panfleto dizia que vínhamos de muitas tribos. Talvez seja daí onde a expressão 'dança tribal' se originou. As vestimentas 'tribais' da nossa apresentação surgiram naturalmente no decorrer dos anos. Em 1969, nós tivemos que lidar com o problema da música. Eu sempre tinha me apresentado em lugares fechados e estava acostumada com instrumentos musicais com amplificadores. O problema de fazer uma réplica de uma feira livre do século 16 foi que eles queriam que fosse totalmente autêntico, o que significava não usar nenhuma eletricidade, nem baterias, nem amplificadores portáteis, nem nenhum truque volume knob do século XX. Nós tivemos que voltar para a música das tribos pré-discoteca (SALIMPOUR, 1997).

Depois que Salimpour desenvolveu as bases do Tribal, as dançarinas que estudaram com ela criaram diversas vertentes até chegar ao termo Tribal *Fusion*. Mesmo o pioneirismo de Jamila Salimpour e o reconhecimento de sua relevância na criação do Tribal em diversos artigos e estudos sobre o tema são contestados, como

<sup>35</sup>Este depoimento foi registrado no questionário respondido por todas as participantes e consta no Apêndice 2.

<sup>36</sup>Este e outros relatos de Jamila Salimpour podem ser lidos em sua página oficial, disponível em: [www.salimpourschool.com](http://www.salimpourschool.com). Acesso em: out. 2017.

no livro *Tribal Vision: A Celebration of Life through Tribal Belly Dance* (REES-DENIS, 2008), uma demonstração de que não há consenso sobre quem criou o Tribal e suas derivações.

Livre dessas restrições e enquadramentos, o *Ventre Antropofágico* resiste a genealogias. O único elemento do qual não se desfaz é a matriz pélvica — em constante atualização, mas que guarda um cerne, um estrato permeável e contínuo. O *Ventre Antropofágico* oferece esta matriz pélvica a quem quiser incorporá-la em sua corporalidade e fazer dela um vaso alquímico de inventividades corporais. A dançarina e pesquisadora brasileira Joline Andrade (2011) argumenta que a dança Tribal perde seu sentido ao se tornar um sistema fechado, já que “seu princípio organizacional é regido pela hibridação”. O *American Tribal Style* (ATS), subgênero do Tribal criado e formatado pela norte-americana Carolena Nericcio em uma patente de dança com um modelo rígido de códigos e movimentos corporais é visto por Joline como uma prática ambígua “pois possibilita a construção de competências e habilidade, entretanto, condiciona e determina as suas formas cognitivas” (2011, p. 30). Para ela, que tem atuação internacional no cenário do Tribal, a predominância do modelo norte-americano de Tribal *Fusion* criou uma reserva de mercado desta modalidade que impactou até mesmo o uso do termo por dançarinas que não tem a formação considerada adequada, ou dentro dos padrões das profissionais que dominam este cenário. Essas dançarinas procuraram uma forma alternativa de nomear a sua dança:

Desse modo, os agentes da dança tribal, em uma iniciativa transgressora, fizeram emergir mais uma categoria na dança tribal: a dança de fusão (aponto o termo fusão como mais um equívoco ao se tratar de uma perspectiva de construção híbrida) (ANDRADE, 2011, p. 33).

Segundo Andrade, a Dança de Fusão é um termo que pretende criar um desligamento da tradição norte-americana e suas tentativas de controle sobre o que é ou não é o Tribal *Fusion*. Algumas escolas de Tribal *Fusion* no Brasil e no mundo defendem um tipo de formação específica baseada no ATS, a qual a dançarina deve ter para poder se reconhecida como dançarina de Tribal *Fusion*, um controle ao qual a Dança de Fusão se opõe.

A dança de fusão, sem depender do repertório de movimento sistematizado pela Carolena Nericcio, se propõe a ampliar o entendimento e as investigações artísticas na dança tribal, independente das hegemonias recorrentes. Dentre as categorias da

dança tribal, identifica-se então três grandes blocos: as categorias ATS (*American Tribal Style*), Tribal Fusion e as danças de fusão (ANDRADE,2011, p. 33).

Se o uso do termo Dança de Fusão vai se firmar é difícil prever. Se Tribal *Fusion* vai cair em desuso diante desta disputa por domínio também é imprevisível. Para esta pesquisa e para a minha atuação em dança, eu adotei o termo Tribal *Fusion* seguindo a tradição de Jamila Salimpour, que aos quase 90 anos de idade ainda atua no cenário da dança e mantém uma escola nos Estados Unidos. Salimpour foi professora de dançarinas que depois criaram as categorias mencionadas por Joline Andrade. Porém, curiosamente, a dançarina que teria sido “a mãe do Tribal Fusion”<sup>37</sup>, Jill Parker, quase não é mencionada nos artigos e páginas da internet sobre Tribal. Em sua página pessoal, Parker se descreve como a fundadora do “fenômeno da Dança do Ventre Tribal *Fusion*, nascido em São Francisco, Califórnia, em meados dos anos de 1990”<sup>38</sup>.

**Figura 19:** Quadro com os movimentos da matriz pélvica

<b>MOVIMENTOS ONDULATÓRIOS</b>	<b>MOVIMENTOS CIRCULARES</b>	<b>MOVIMENTOS DE ACENTO/PESO</b>
1. Oito para cima ( <i>Hip sway</i> )	2. Círculo pequeno ( <i>Moon circle</i> )	3. Batida de quadril para cima ( <i>Hip swing</i> )
4. Oito para baixo ( <i>Hip thrust</i> )	5. Círculo grande ( <i>Sun circle</i> )	6. Batida de quadril para baixo ( <i>Hip drop</i> )
7. Oito básico ( <i>Figure eight or loop of infinity</i> )	8. Círculo duplo ( <i>Double circle</i> )	9. Oscilação do quadril ( <i>Hip shimmy</i> )
10. Ondulação ( <i>Belly wave</i> )		

Fonte: da autora, 2017.

Para o *Ventre Antropofágico*, essas discussões importam pouco porque o que o sustenta é seu vórtex, a permeável e indelével matriz pélvica. Com base em livros, manuais didáticos e pesquisas acadêmicas escritas por dançarinas que reconhecem

<sup>37</sup>Jill Parker é mencionada como a criadora do Tribal *Fusion* por várias dançarinas e em diversas publicações sobre o tema, entre elas na revista *Serpentine*, cujo texto em inglês está disponível em: <http://www.gildedserpent.com/cms/2010/11/03/jasmine-june-intro-tribal-fusion-belly-dance/#ixzz3MFTsikna>. Acesso em: 02 nov. 2017.

<sup>38</sup>Depoimento traduzido por mim do site oficial de Jill Parker. Disponível em: <https://www.jillparkerbellydance.org/bio>. Acesso em: 03 nov. 2017.

“o protagonismo corporal [...] dos quadris, responsáveis pela maior parte da técnica específica da dança do ventre” (SALGUEIRO, 2012, p. 69), criei uma síntese dos movimentos da matriz pélvica, o amálgama que a tudo agrega.

Gilmara Araújo, que escreveu um ensaio sobre a autenticidade da dança Tribal *Fusion* (2013), faz analogias peculiares e imaginativas sobre os movimentos da matriz pélvica, os quais segundo ela fariam “alusões à natureza”(p. 9). Ela ressalta que “o círculo” (movimentos 2, 5 e 8 da Figura 19) evoca o sentido de eternidade, enquanto “o oito” representa o infinito, e “os movimentos ondulatórios” seriam representações das ondas do mar e que “os tremidos” — uma força vibratória que é iniciada com batidas rápidas e leves dos calcanhares até que os quadris e pélvis comecem a vibrar — seriam uma analogia aos tremores de terra.

Em uma das muitas trocas virtuais que tive com dançarinas de Tribal *Fusion* em todo o mundo, encontrei Patrícia Passos, antropóloga e dançarina, que desenvolveu um método próprio para a prática das danças de matriz pélvica. Ela adotou um estilo chamado por ela de *Fusão Étnica Contemporânea*, ou *Oriental Fusion Dance*. Recentemente, recebi por e-mail um depoimento dela sobre seu primeiro contato com as danças de matriz pélvica:

E, de fato, quando eu fiz minhas primeiras aulas de dança do ventre, fui invadida por uma sensação de prazer intenso. A alegria do meu corpo estava tão profunda dentro de mim que desejava fazer os infinitos toda a minha vida. Queria me sentir infinita! Foram anos em que dediquei profundamente todo o meu corpo na experiência das espirais. Minha educação universitária me levou a estudar antropologia, buscando uma explicação mais profunda do que estava sentindo: por quê esse símbolo da cobra me atraiu tanto? Compreendi então a sua importância em todas as civilizações, bem como a sua relação com o princípio da vida e das mulheres<sup>39</sup>.

Quando Patrícia Passos fala de “fazer os infinitos”, está se referindo a um dos movimentos da matriz pélvica chamado de Oito Básico (Ver Figura 19) dos movimentos ondulatórios, também chamado de Oito Infinito em referência à lemniscata, figura geométrica em forma de hélice, que é também o sinal matemático

---

<sup>39</sup>O depoimento completo de Patrícia Passos, cujo título é *A Dança que Muda a Pele* pode ser acessado em sua página oficial, disponível em: <http://patriciapasso.com/pt/2017/11/01/a-danca-que-muda-a-pele/>. Acesso em: nov. 2017.

do infinito<sup>40</sup>. Em sua jornada pela dança, Patrícia Passos explorou a simbologia relacionada aos movimentos da matriz pélvica e encontrou seus próprios significados.

As interpretações e adaptações sobre a matriz pélvica são infinitas, a depender da vontade de cada sujeito dançante. Combinada a giros, passos sincronizados e movimentos de braço e peitoral, a matriz pélvica ganha personalidade de acordo com os gêneros que predominam no processo de hibridação. Essa predominância não deve ser vista como um dogma estilístico, mas sim como tendência estética passível de ser adequada às preferências do sujeito que dança. Na Dança do Ventre, a movimentação dos braços e da parte superior do torso é menos enfatizada, enquanto a parte inferior pode ser acionada com ondulações. Já no Tribal *Fusion* e seus subgêneros como o *Dark Fusion*, os braços e ombros ganham destaque nas coreografias e improvisos, graças à influência do Flamenco, das danças indianas e das danças de rua como o *street dance* e o *breakdance*.

As discrepâncias terminológicas e conceituais também afetam o conceito de hibridação, que para Nèstor Canclini se caracteriza pela ação de “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (2001, p. 14), o que confirmaria o “poder inovador de muitas mesclas interculturais” (2001, p. 16). O conceito de hibridismo aplicado à dança foi discutido por Federica Fratagnoli em seu artigo *Hibridismo e o Corpo Dançante: um estudo sobre criações na cena contemporânea anglo-saxã* (2014), no qual ela critica o atual uso indiscriminado do termo, o que teria esvaziado seu significado. Segundo Fratagnoli, no final dos anos 1990, o conceito de hibridismo ganhou status de “expressão mais apropriada para falar sobre as investigações interculturais no campo coreográfico” (2014, p. 491) ao substituir o termo *fusion*. A autora afirma que *fusion* evoca o sentido da combinação de diferentes elementos para formar um todo homogêneo, enquanto híbrido seria, à época, uma expressão “[...] portadora da ideia de mobilidade e de reorganização permanente, que a associa a uma dinâmica em devir, na qual os elementos existem misturando-se” (2014, p. 491). Se aplicássemos essa abordagem ao Tribal, *Tribal Hybrid* ao invés de *Fusion* seria o termo mais adequado. Fratagnoli continua sua

---

<sup>40</sup>A Antroposofia define o termo com mais detalhes em sua biblioteca virtual, disponível em: <http://www.antroposofy.com.br/forum/a-lemniscata-como-simbolo-da-antroposofia/>. Acesso em: 10 out. 2017.

análise propondo que a saída para atualizar o sentido de hibridação seria considerá-la um processo, ou uma multiplicidade de processos (2014, p. 493).

É impossível concluir qual a melhor definição de *Tribal Fusion* e seus processos de mestiçagem porque não há um único *Tribal Fusion*, mas sim diversas e imprecisas práticas que adotam este nome a despeito das pressões do mercado da dança. Eu não pretendo esgotar essa discussão e nem alcançar um preciosismo no uso destes termos. Prefiro usar de uma licença poética (ou licença da poética?) para empregá-los de acordo com o *Ventre Antropofágico*, que intensifica hibridações levando-as a limites que só quem o assume pode determinar.

Difícilmente algum aprendiz de *Tribal Fusion* vai passar pelo aprendizado dos movimentos básicos da matriz pélvica sem ouvir as histórias sobre suas origens. Essas histórias fazem parte do imaginário dessas danças e compartilhá-las é parte do processo de integração ao seu universo simbólico. No meu caso, tão logo comecei a estudar a Dança do Ventre, minha porta de entrada para as danças de centralidade pélvica, quis saber de onde esses movimentos vinham ou mesmo as tradições as quais eles pertenciam — uma tarefa impraticável caso pretendesse chegar ao seu marco zero, mas muito instrutiva para entender o lastro cultural por trás destes movimentos.

Há estudos que apontam a virada do século XX, quando franceses e ingleses dominaram a região do Médio Oriente, como o início da transnacionalização das danças pélvicas que por lá circulavam. Foi quando estas práticas romperam suas fronteiras territoriais e ganharam espaço no Ocidente. Dança do Ventre é o nome adotado no Ocidente para identificar essas danças, que foram incorporando elementos ocidentais até se tornarem “a epítome desse fluxo global, em se considerando que é a prática corporal não-européia que mais circula interculturalmente” (SALGUEIRO, 2012, p. 140). Todas essas narrativas históricas são importantes como componentes do imaginário sobre as danças de matriz pélvica.

Os registros mais antigos que encontrei sobre o que hoje no Brasil chamamos de Dança do Ventre vêm de países árabes como o Egito e o Marrocos, onde é chamada de Dança Oriental<sup>41</sup> (SHAY, 2002, p. 141). A etnóloga e dançarina egípcia Fawsia Al-Rawi (1999) conta que aprendeu a dançar no contexto familiar. Ao saber de sua menarca, sua avó preparou um evento no qual ela recebeu um lenço para

---

<sup>41</sup>Em árabe, *raqssharqe* e em francês, *danseorientale*.

amarrar ao redor da cintura e dançar pela primeira vez para as convidadas, ocasião na qual Al-Rawi afirma ter mergulhado em uma experiência sensorial: “senti meu corpo se dissolver em movimentos muito mais antigos do que eu” (1999, p. 24). A dança como experiência atávica aparece em diversos relatos. Eu mesma já tive momentos nos quais fui tomada por uma sensação de estar em contato, através da execução dos movimentos da matriz pélvica, com uma potência capaz de me conectar a uma prática carregada de significados que eu desconhecia — como se o meu ventre falasse uma língua própria e eu fosse um canal de comunicação.

Al-Rawi relaciona as danças de matriz pélvica aos ritos de passagem para a mulher, em seus papéis sociais de mãe e esposa. Tais práticas seriam derivações de danças de fertilidade em adoração a deusas pagãs ancestrais (AL-RAWI, 1999). Estudos etnográficos que procuraram traçar uma genealogia destas danças ressaltam seu aspecto devocional, relacionando-as às tradições como as *Devadasis* (servas de Deus), mulheres hinduístas que dançavam para as deidades dos templos e desfrutavam de privilégios sociais. Tais danças teriam perdido sua ligação espiritual em um processo de ruptura “que colocou de um lado o espiritual, divino e curador e do outro lado o belo, o sensual e o lúdico” (DIALLO-HUISMAN, 2002).

O *Ventre Antropofágico* procura reconciliar essas dimensões para que a dança seja ao mesmo tempo espiritual, curativa, bela, sensual e lúdica. Sendo visceral, a dança do *Ventre Antropofágico* pode ser tudo que os afetos podem nos incitar, incluindo os aspectos sombrios e abismais. O que o *Ventre Antropofágico* não quer é reforçar genealogias, porque é um Uróboro e já rompeu com discursos sobre apropriações ou patentes. O que importa é que a matriz pélvica mantenha sua permeabilidade, abrindo-se às variações aplicadas pelos sujeitos dançantes, pois ela é a taça<sup>42</sup> alquímica para a qual o vórtex criativo atrai os elementos estéticos que pretende devorar. Tal ato pode ser feito individualmente, mas ganha potência quando acontece coletivamente, como em todo rito. É sobre essa coletividade corporal que falaremos em seguida.

---

<sup>42</sup>Pelve é “qualquer cavidade em forma de bacia ou taça”, na definição do Dicionário Houaiss.

## 2.2 Corporalidade coletiva: a tessitura dos encontros

Eu coloco a minha mão na sua para que juntas  
possamos fazer o que eu não poderia fazer sozinha

*Frase de autoria desconhecida,  
recitada por Shabbanna Dark,  
no início da apresentação de Ser-Tão.*

**Figura 20:** No *making off* entre as apresentações de *Ser-Tão* no ProCria



Fonte: Foto de Heloise Cullen, dezembro de 2016.

A prática compartilhada constrói a coletividade na dança, à medida que as convergências criativas e corporais do grupo vão surgindo. No ProCria, investi na elaboração processual das atividades do grupo. Uma das estratégias que usei foi adotar a roda de conversas no início ou no fim de todo encontro. Era um tempo reservado para discutir nosso processo criativo, colocá-lo em perspectiva. Era também um momento para compartilhar experiências e para conhecer um pouco mais cada uma das integrantes. Grande parte dos depoimentos desta pesquisa aconteceu durante as rodas de conversa, quando um assunto levava a outro e de repente estávamos falando sobre algum ponto que merecia registro. Foi durante uma das

rodas de conversa que decidimos, por exemplo, pela presença de um percussionista, já que para muitas intérpretes é a percussão que guia a movimentação dos quadris<sup>43</sup>.

Começávamos os exercícios físicos com aquecimento corporal, com posturas de Yoga e outras práticas de alongamento. Era a hora de reunir o grupo em um mesmo estado de presença. Todos juntos realizando o mesmo exercício corporal, olhando na mesma direção, imersos em uma viagem de propriocepção, testando os nossos limites corporais de flexibilidade, equilíbrio e controle muscular. Na maioria das vezes, eu conduzia este momento do Laboratório, quando observava como cada participante realizava um dado movimento, para que eu pudesse avaliar que tipo de dinâmica corporal poderia propor durante os jogos criativos que iríamos realizar. Esta observação dos limites do corpo com quem se dança é “o respeito pelo corpo do outro” um dos princípios que norteiam a dança contemporânea, segundo Laurence Louppe, além da “autenticidade pessoal” e da adoção do “princípio da não-arrogância e a exigência de uma solução *justa* e não somente espetacular, a transparência e o respeito por diligências e processos empreendidos” (2012, p. 45, itálicos da autora). Minha missão inicial era instaurar essa atmosfera de cooperação e respeito ao processo para que depois os integrantes fossem tomando posse das ações e incorporando essa mentalidade como guia das nossas experimentações.

Encontrar o meu lugar de observadora-participante no Laboratório foi um dos meus primeiros e maiores desafios. A estratégica que adotei foi apresentar o ProCria como um espaço de experimentações em processos criativos sem restrições estéticas ou de linguagens artísticas. Ressaltei que cada integrante poderia conduzir práticas durante os encontros, à medida que trouxesse habilidades ou elemento de composição para serem compartilhados. Eu queria intercalar a liderança do grupo para ir me deslocando aos poucos do papel de conduzir para ser conduzida. Desse modo, o ProCria estava aberto para a troca de experiências sobre as forças que atuam nos nossos processos criativos, para elaborarmos um território imaginal no qual poderíamos mergulhar na criação coletiva em dança, compartilhando imaginários sobre o Tribal *Fusion*. Eu queria vivenciar o confronto da prática com a pesquisa teórica.

---

<sup>43</sup>O blog do ProCria tem um post no dia 12 de outubro de 2016 que registra o pedido das intérpretes para termos um percussionista no grupo. Disponível em: <http://labprocessoscriativos.blogspot.com.br/2016/10/definicao-de-jogos-corporais-para-cena.html>. Acesso em: nov. 2017.

Nossa rede de interações foi tecida em três frentes: a primeira delas foi intensificar os processos de hibridação a partir da mescla de diferentes repertórios com os movimentos da matriz pélvica. A proposta era fazer com que as intérpretes-criadoras aplicassem à matriz pélvica sua leitura pessoal, permitindo que a subjetividade conduzisse o trabalho corporal. Usei ainda o deslocamento, o estranhamento, ao trazer temáticas e recursos de composição que fugisse do padrão do Tribal *Fusion*. Foi a estratégia que encontrei para descolar os conteúdos do imaginário ligados à influência orientalista, para deixar emergir conteúdos mais relacionados à história pessoal de cada integrante, pertencentes a imaginários menos contaminados pelos simulacros que o Orientalismo pode produzir.

Atuei estimulando a elaboração da corporalidade coletiva a partir da ressignificação do uso da matriz pélvica, por meio de jogos corporais que pudessem estabelecer um repertório comum e estimular as intérpretes-criadoras a sugerir movimentos corporais ou marcações cênicas familiares ao grupo e elaborados coletivamente. Para estabelecer esse repertório em comum, fizemos jogos corporais com os movimentos da matriz pélvica. Minha intenção foi estimular as intérpretes-criadoras a se apropriarem desses movimentos de modo a desvincular seu uso a este ou aquele gênero de dança, tornando-os mais personalizados e abertos à aplicação em recursos de composição.

Os jogos corporais podem ser qualquer dinâmica de movimento entre as intérpretes-criadoras, desde a imitação de gestos ou movimentos de alguém apontado pelo grupo, cuja liderança pode circular aleatoriamente ou no sentido horário, por exemplo. Imagine-se que um grupo esteja posicionado em semicírculo. O primeiro intérprete-criador em uma das extremidades deste semicírculo inicia um movimento, e pode ir tornando-o mais complexo, enquanto os outros participantes o imitam até que ele faça um sinal com as mãos ou um aceno de cabeça em direção de outro integrante que passa a liderar os movimentos e gestos realizados pelo grupo, e assim sucessivamente até que todos tenham assumido essa liderança. Há uma série de variações sobre essa mesma dinâmica, além de outros jogos que fomos experimentando com a sugestão de todos.

As diferenças de formação entre as intérpretes-criadoras não foram obstáculo para que, em poucos encontros, houvesse o fortalecimento da corporeidade coletiva. Este rápido desenvolvimento foi possível porque as participantes tinham experiência

suficiente para entrar no processo tendo *a priori* o domínio dos movimentos da matriz pélvica. O ProCria foi viável neste curto período em que aconteceu porque as dançarinas tinham domínio suficiente sobre as especificidades técnicas em dança para mobilizar este conhecimento para a inventividade. Além disso, a maioria tinha experiência nas artes da cena e já tinha uma longa trajetória participando de apresentações em dança, teatro e música.

Apesar da fluidez na formação da corporalidade coletiva, precisei conciliar no ProCria os universos pessoais em colisão: eram visões singulares sobre a dança Tribal *Fusion* e sobre o Laboratório. Promovi ações antagônicas: por um lado, ressaltai as diferenças, buscando a autenticidade em cada intérprete-criadora, enquanto procurava, ao mesmo tempo, as convergências do grupo. A aposta na processualidade do Laboratório, ao invés de apresentar um método pronto, posicionou os integrantes no centro da produção criativa, mas também abriu espaço para questionamentos sobre a finalidade das nossas práticas, principalmente em relação às atividades que eu propunha para estabelecer nosso trabalho de composição. Essa dinâmica me forçou a amadurecer a minha posição de pesquisadora e de observadora-participante. Percebi que antes de poder me deslocar da posição de liderança e alterar com outras intérpretes-criadoras a condução das atividades do Laboratório eu precisava consolidar a proposta do ProCria diante do grupo. Nas palavras de Laurence Louppe, “o trabalho de composição em dança visa essencialmente suscitar a adesão íntima dos parceiros na obra” (2012, p. 226).

O registro das nossas atividades no blog me ajudou a compreender e melhor traduzir o nosso processo. Transcrever as experimentações para o papel ajudou-me a enxergar aspectos que durante a prática poderiam escapar. Os encontros foram registrados no blog<sup>44</sup> como em um diário de bordo, descrevendo não só o que fazíamos, mas também o que sentíamos durante as experimentações, a prontidão e as resistências diante das atividades propostas.

O ProCria ganhou mais sentido para os intérpretes-criadores quando decidimos que as experimentações seriam orientadas para montagens em dança, contrariando minha proposta inicial de promover práticas coletivas nas quais os processos criativos fossem o meio e o fim. Esta decisão trouxe outros enfoques para as experimentações do ProCria. Minha resistência diante das novas possibilidades desapareceu

---

<sup>44</sup>O blog está disponível em: <http://labprocessoscriativos.blogspot.com.br/>. Acesso em: 03 nov. 2017.

rapidamente quando percebi que a adesão das intérpretes-criadoras se fortaleceu quando passaram a criar juntas com a finalidade de elaborar uma montagem em dança. O deslocamento do foco da composição para a escrita coreográfica, aspectos da dança que serão discutidos no próximo capítulo, trouxe novas perspectivas para o ProCria. Ao acolher a proposta de produzir montagens em dança orientadas para a apresentação em público eu pude, por exemplo, registrar as histórias contadas pelo *Ventre Antropofágico*, apresentadas no capítulo anterior.

**Figura 21:** Corporeidade coletiva - uma das formações em grupo na montagem do *Ser-Tão*, com o percussionista ao fundo.



Fonte: Foto de Heloise Cullen, no ICC Sul (UnB), em dezembro de 2016.

Nas experimentações do ProCria notei que intérpretes-criadoras reforçavam positivamente sua corporeidade na troca de experiências, impressões e conhecimentos associados ao Tribal *Fusion* ou a qualquer outra dança que fosse apresentada no baile de experimentações. Compartilhar impressões sobre um

movimento ou gesto, explicar como este elemento foi aprendido, mostrar como ele pode ser executado e o significado que tem para quem o executa (caso haja algum significado) fortalece o sentido de pertencimento das intérpretes-criadoras. Executar movimentos coletivamente tem um significado particular para a sensação de pertencimento e de que há um trabalho conjunto sendo elaborado. Nos jogos de improvisos e marcações, muitas vezes as intérpretes-criadoras sugeriam que criássemos uma sintonia corporal por meio de marcações corporais e da execução de gestos ou movimentos sincronizados, realizados coletivamente.

**Figura 22:** Sincronia corporal na montagem *Ser-Tão*, no ICC-Sul, UnB



Fonte: Foto de Heloise Cullen, dezembro de 2017.

Shabbana Dark conduziu uma dinâmica como essa em uma das ações (Figura 22) na montagem do *Ser-Tão*, quando ela sugeriu que as intérpretes-criadoras que iriam dançar juntas executassem de modo sincronizado o Oito para Baixo, um movimento da matriz pélvica que consiste em deslocar os quadris para baixo alternando os lados, em um fluxo contínuo e suave promovido pela flexão alternada dos joelhos combinada ao deslocamento do peso do corpo de um lado pra o outro. Embora eu estivesse estimulando o grupo a criar a montagem sem utilizar sequências rígidas de movimentos, optando pela criação de movimentos livres, autorais,

baseados na matriz pélvica — um repertório conhecido de todas — ficou claro que a interação por meio de movimentos sincronizados e iguais traz um sentido de coletividade importante para o grupo, segundo as declarações das próprias dançarinas durante as rodas de conversa.

Na Figura 22 estão em movimento, da esquerda para direita, Jéssica Sampaio, Shabbana Dark e eu. Ao fundo, Bianca Levita, Rose Monteiro e Nindie Elendil estão recolhidas da cena, esperando o momento de retornarem. Neste ponto da montagem *Ser-Tão*, Shabbana tomou a frente do processo de criação e sugeriu que estabelecêssemos pontos de convergência corporal, fazendo movimentos pré-estabelecidos, sincronizados, seguindo uma linha gestual preordenada. Embora eu estivesse mais interessada em instaurar a abordagem do *Ventre Antropofágico* e sua deglutição estética, percebi a importância destas marcações e formações sincronizadas.

No Capítulo seguinte faço uma discussão mais aprofundada sobre os nossos processos composicionais, mas por hora detenho-me na reflexão sobre esta ânsia do grupo em estabelecer momentos nos quais prevalecem a homogeneidade de gestos e movimentos dentro do nosso processo composicional. Trago algumas observações apresentadas por Alice Casanova dos Reis no artigo em que discorre sobre a relação entre subjetividade e corporalidade, sob a ótica da fenomenologia do filósofo Merleau-Ponty. Reis apresenta o conceito merleau-pontyano de corpo-vivido, que integra sujeito e corpo em uma só entidade, e destaca que a percepção “não é primariamente um ato do pensamento, mas um encontro entre homem e mundo que se concretiza no corpo-vivido” (2007, p. 39). A autora segue refletindo que o corpo-vivido se manifesta na motricidade, ou seja, o movimento é a realização primeva do corpo no mundo.

Como ser-no-mundo, o homem é um ser-em-movimento e o que o possibilita mover-se, dirigir-se a alguma coisa, seja caminhando até ela ou simplesmente voltando-lhe o olhar é o corpo. Neste sentido, mover-se é uma forma de sair de si para ser-com, abrindo-se à alteridade. O contato com o outro, seja ele uma pessoa, outro ser ou uma coisa, é possível porque tenho um corpo, que me torna sensível ao outro, possibilitando que dele eu tenha consciência (REIS, 2007, p. 40).

Tomando essas reflexões como ponto de partida, posso conjecturar que o desejo das intérpretes-criadoras em realizar movimentos coordenados e sincrônicos

não seja somente uma necessidade de demonstrar habilidade técnica. Posso dizer que elas estavam movidas por uma vontade de realizar, por meio da movimentação conjunta, esse encontro com o outro. Este ser-em-movimento de que fala Alice Casanova Reis, ao encontrar outro ser-em-movimento quer dançar em sincronia, quer comungar do mesmo estar no mundo. Assim, o *Ventre Antropofágico* avança em sua jornada sabendo-se parte de uma rede, de uma tribo dançante.

**Figura 23:** Em *Caravanas Imaginárias*, Bianca Levita e Nindie Elendil exercitam a corporalidade coletiva



Fonte: Foto de Isabelle Araújo, junho de 2017.

Na foto acima (Figura 23), Bianca e Nindie estão na mesma postura e gestual não por imitação, mas por adotarem um gesto semelhante, já preestabelecido como um elemento do repertório corporal de uma categoria de dança que ambas praticam, o *American Tribal Style* (ATS).

### 2.3 Tribos dançantes: simbologias do encontro

Depois de apresentar as experimentações do *Ventre Antropofágico* na expansão do uso da matriz pélvica para construir uma corporeidade coletiva,

proponho refletirmos sobre o seu tribalismo. Vamos fazer um breve interlúdio lembrando da antropofagia em seu sentido original. O canibalismo era praticado pelos índios brasileiros para captar o mana, uma energia ou força impessoal cósmica circulante e suscetível de ser captada e utilizada pelo homem. A finalidade não era alimentar, mas sim mágica, para se apropriar da força espiritual do inimigo. A energia do mana é física, e impregna todas as coisas existentes, mas é acima de tudo pertencente ao mundo espiritual.

Em um ritual dançante, o *Ventre Antropofágico* metaforicamente canibaliza seus inimigos — inclusive seus inimigos internos — seus algozes, seus medos, suas dores. Transforma tudo em dança e daí compartilha de um território imaginal carregado de simbologias, no qual a troca entre as dançarinas é tão importante quanto o produto daquele encontro. A Dança Tribal *Fusion* deste ventre mergulha em seu caráter anímico e se reconhece na experiência coletiva, alcançada em grupo. Ele também pode acontecer individualmente, em uma jornada solitária da dançarina, que ao colocar-se em movimento, exerce uma corporalidade carregada de uma memória corporal construída nas trocas com outras praticantes.

Nas experimentações do ProCria, pedi que as intérpretes-criadoras escolhessem uma palavra que resumisse a ideia que tinham sobre a prática do Tribal *Fusion*, sobre o que sentiam em seus encontros dançantes. Eu estava em busca de estabelecer um campo semântico (LEGROS et al, 2014) para inspirar as práticas corporais e elaborar o nosso território imaginal. Tribo foi o primeiro termo a ser mencionado pelas intérpretes-criadoras nas rodas de conversa, reaparecendo depois nos questionários respondidos por elas, como na declaração de Shabbana Dark: “Ao interagir com outras bailarinas, me sinto parte de uma tribo de vários gostos, estéticas, saberes ecléticos e complementares”<sup>45</sup>.

Nesta etapa de aproximação semântica, também surgiram associações com o círculo, a roda, a cultura africana, as caravanas (que deram nome a uma de nossas montagens), as ciranda e as trocas. A roda, a ciranda e as outros termos pertencentes ao campo semântico da figura geométrica do círculo mostrou-se uma imagem recorrente no ProCria. A formação em roda esteve presente nos exercícios corporais e sempre no início dos encontros, na roda de conversa (nem sempre um círculo perfeito, mas sempre organizando o grupo de modo a permitir a troca de olhares e a

---

<sup>45</sup>O questionário completo está no Apêndice2 desta dissertação.

proximidade corporal). Na montagem *Ser-Tão*, nossa primeira formação em cena acontece em uma roda, na qual giramos e cantamos, antes de parar em semicírculo. *Caravanas Imaginárias* também começa com o grupo em roda.

**Figura 24:** De mãos dadas na roda antes da primeira apresentação de *Ser-Tão*, no Departamento de Artes Cênicas da UnB.



Fonte: Foto de Heloise Cullen, dezembro de 2016.

A roda é uma formação tradicional, recorrente nas danças populares em todo o mundo. O historiador Paul Borcier inicia seu livro *História da Dança no Ocidente* (2001) como capítulo “A primeira dança foi um ato sagrado”, no qual resume os achados dos poucos documentos iconográficos já estudados pelos especialistas em uma tentativa de elaborar uma história do movimento. Borcier ressalta que o *corpus orchesticum* para embasar a história da dança ainda é precário e, portanto, aberto a muitas especulações. Um dos poucos registros considerado de validade histórica é a pintura rupestre da “roda de Addaura”, de 8000 a.C. “A mais antiga representação da dança em grupo” é um desenho em uma gruta que retrata “uma roda de sete personagens dançando em torno de dois personagens centrais que se contorcem no chão” (2001, p. 8). O autor relata que todos eles usam máscara e parecem estar se deslocando da direita para a esquerda em uma roda, considerada por ele “o movimento primitivo da dança coral” que promove “uma excitação nervosa

recíproca, um abandono de ao menos parte da identidade pessoal em proveito da identidade do grupo” (2001, p. 9).

**Figura 25:** Dançarinas em roda na primeira apresentação de *Ser-Tão*. Departamento de Artes Cênicas da UnB



Fonte: Foto de Heloise Cullen, dezembro de 2016.

No ProCria, a formação em círculo e seu estímulo natural à troca de olhares trouxe um sentido de unidade, o reconhecimento de que estávamos dançando juntas, colocando nossa energia corporal à disposição do grupo. A roda aproxima os sujeitos dançantes corporalmente, e cria um centro comum, para onde podemos convergir ou divergir, dançando juntos.

É pelo Centro, local sagrado, que o divino se manifesta, por hierofania, isto é, camuflado, disfarçado, metamorfoseado, ou por epifania, quer dizer, de forma direta. Esse Centro do mundo é, as mais das vezes, figurado por uma elevação: montanha, colina, pilar, pedra, árvore, omphalós (umbigo). Observe-se, porém, que se trata de um centro mítico e não geográfico; se ele é único no céu, é múltiplo na terra. Cada nação, cada cidade, cada povo, cada casa, cada família e até mesmo cada homem tem o seu centro do mundo, seu "ponto de vista", seu ponto imantado, que é concebido como o ponto de junção entre o desejo coletivo ou individual do homem e o poder sobrenatural de satisfazer a esse desejo, quer se trate de um desejo de saber ou de um desejo de amar e agir. Lá onde se congregam esse desejo e esse

poder, lá é o centro do mundo. Esta noção de centro está vinculada à idéia de canal de comunicação e é, por isso mesmo, que o centro é marcado por um pilar, uma árvore cósmica, uma pedra... Nas culturas que distinguem três níveis cósmicos, Céu, Terra, Inferno, o centro constitui o ponto de interseção desses três níveis. Assim sendo, só pelo centro se atinge o divino, porque se torna possível uma ruptura de nível e uma conseqüente comunicação entre as três regiões (BRANDÃO, 1987, p. 59).

O círculo também pode representar “a totalidade da psique em todos os seus aspectos, incluindo o relacionamento entre homem e natureza” (JUNG, 2008, p. 323) estando presente em mitos, sonhos, mandalas desenhadas por monges tibetanos e também no planejamento urbano, indicando sempre que a vida é uma integralidade. A presença do círculo, da roda, se soma aos outros recursos usados pelas intérpretes-criadoras do ProCria — cantar, dançar, pintar o corpo e usar figurinos diferentes das vestimentas cotidianas — que estão entre as práticas que Victor Turner chamou de teatralidade da ação ritual (1987, p. 55), que evocam uma modalidade de interrelação social chamada de *communitas*, que é central nas religiões e nas artes (1987, p. 231). Voltamos aqui para o que já discutimos neste capítulo: a sensação de pertencimento, a busca pelo cimento emocional, presente nos pequenos grupos, nas tribos contemporâneas de que fala Michel Maffesoli. Nas práticas do ProCria, evocamos o centro e juntas entramos na roda dando materialidade ao nosso território imaginal.

## **2.4 Herança dionisíaca: a espiritualidade do *Ventre Antropofágico***

Há uma vasta literatura na Antropologia dedicada a descrever e analisar como a humanidade tem usado a dança como um canal de contato com o sagrado desde a pré-história até a atualidade, nas sociedades autóctones, como as comunidades indígenas. A dança nos períodos pré-históricos, registrada em achados arqueológicos, era praticada dentro do contexto de cerimônias e rituais de contato com divindades, nos quais seus praticantes entravam em um estado alterado de consciência, como ressalta Paul Borcier ainda no capítulo no qual apresenta a dança em seu aspecto de ato sagrado. Borcier descreve como foi a transição da dança até que fosse integrada ao campo da liturgia (2001, p. 12), do cerimonial, até ser totalmente dessacralizada, ocupando o lugar de entretenimento já no período em que as cidades da Antiguidade Clássica começaram a se formar. Ele cita os povos que habitaram a região hoje identificada como o Egito como um exemplo de cultura na qual a dança ocupa um

lugar central, sendo praticada “na forma de dança sagrada, depois de dança litúrgica — principalmente litúrgica funerária — e, enfim, de dança de recreação” (2001, p. 14). Segundo o historiador, o material arqueológico disponível permite constatar o papel de destaque das “sacerdotisas-dançarinas” na sociedade egípcia pré-faraônica e do Antigo Império, incluindo a representação “de um deus dançarino chamado Bés”. Tais registros históricos reforçam os relatos das etnólogas dançarinas que descrevem, em suas próprias experiências, como as danças de matriz pélvica assumem, em suas vidas, um aspecto ancestral de rito e de conexão com o sagrado.

O *Ventre Antropofágico* traz o aspecto de conexão com o sagrado das danças ancestrais e dos povos autóctones como herança espiritual. Adoto o sentido de espiritualidade não associada diretamente à religiosidade, mas na perspectiva de David Elkins, para quem espiritualidade, palavra cuja raiz latina é *spiritus*, o “sopro da vida” se baseia na ideia de que existem duas dimensões de realidade: a material e a imaterial (2000, p. 34). A primeira é tudo aquilo que é tangível, a segunda “é o reino imaterial, o mundo que artistas, místicos, poetas, profetas, xamãs e filósofos descreveram por milhares de anos” (ELKINS, 2000, p. 34). É a dimensão do imponderável, do não-dito, do inefável — aquilo que não pode ser descrito. Porque embora nesta dissertação eu tenha feito um grande esforço para descrever processos, contextualizar práticas e apontar os marcos teóricos com os quais dialogo e nos quais me apoio, é quando eu me detenho no que não pode ser descrito em nossa dança que sinto alcançar o que realmente a distingue.

Para mim, as danças de matriz pélvica ganharam um *status* transcendente no final dos anos de 1990, quando julguei ter técnica e experiência suficientes para dançar com música ao vivo e intercalar improvisos a marcações coreográficas, criadas no diálogo com a música. Nessas experiências eu passei a elaborar a minha dança deixando espaço para meus movimentos corporais irem aos poucos se misturando à música, conduzidos pela movimentação pélvica ritmada. É difícil descrever este estado. Em uma analogia bem rudimentar, é como se a dança deixasse de ser uma prática de articulação de habilidades para se tornar um fluxo integrado, uma presença pela qual não é mais o corpo que conduz a dança, mas a dança que conduz o corpo. A partir deste estado de presença na dança eu passei a entendê-la como um canal de comunicação com esse campo imaterial, que pode evocar o contato com o numinoso, com o sagrado. Estive atenta ao modo pelo qual outras dançarinas de *Tribal Fusion*

se relacionam com esse aspecto da dança. Pude observar que o imaginário das danças de matriz pélvica possui diversas referências à dança enquanto canal de comunicação com divindades das mais diversas tradições.

Ao lembrar como batizou a trupe que deu origem ao Tribal, Jamila Salimpour<sup>46</sup> relata: “Eu quis honrar a Deusa Mãe, Anat. Eu precedi seu nome com *Bal*, que é dança em francês. Portanto, *Bal Anat* quer dizer a dança da Deusa Mãe” (SALIMPOUR, 1997). Entre as participantes do ProCria, a dança assume a dimensão imaterial tanto na busca espiritual no “aprender a cultivar a própria alma” (ELKINS, 2000, p. 26) quanto no diálogo com o sagrado. Para Rose Monteiro, a dança é uma forma de conexão com a espiritualidade, um aspecto sempre presente em sua prática, como na montagem de *Ser-Tão*, na qual ela dançou inspirada em Iansã, Orixá do Candomblé. “Poder colocar a dança de uma deusa africana foi extremamente importante pra mim” — declarou ela, lembrando de sua tradição familiar de culto aos Orixás. Nindie Elendil disse que a associação entre a dança e a espiritualidade aconteceu após se converter ao paganismo. “Com os anos passei a associar as minhas coreografias a minha religião e às diversas faces da Deusa” — afirmou a dançarina com formação em dança cigana.

Na mitologia grega há vários relatos sobre a dança como forma de celebrar os deuses, que a teriam ensinado os mortais na Ilha de Creta para serem venerados por eles, como conta Paul Borcier (2000, p. 20). O historiador apresenta alguns exemplos de material arqueológico que confirmam a importância da dança para a cultura grega, entre eles um conjunto de terracota no qual três mulheres dançam em roda, enquanto outra toca a lira.

O mais interessante é constatar o uso freqüente em Creta do gesto simbólico: a dançarina estende os braços horizontalmente, quebra os antebraços na altura dos cotovelos e coloca-os em oposição, um para o alto, o outro para baixo; no primeiro caso, a palma se abre em direção ao céu, no outro, em direção à terra. [...]

Observamos este gesto entre os egípcios, voltaremos a encontrá-lo entre os dançarinos dionisíacos — a cerâmica grega mostra-o até o início do século IV a.C. — e depois entre os etruscos. Atualmente, faz parte do material orquéstico dos dervixes, após ter passado pela dança religiosa dos sufis, o *sâma*, associada à dança por giros. Perenidade surpreendente (BORCIER, 2000, p. 21-22).

---

<sup>46</sup>Como já mencionado, nos anos de 1970, Jamila Salimpour desenvolveu nos Estados Unidos um gênero de dança oriental que ficou conhecido como Tribal.

O gesto ao qual se refere Borcier esteve sincronicamente presente no ProCria por uma boneca trazida pelo percussionista Rafael Vinicius. Na época em que fizemos o registro fotográfico da nossa mascote eu nem tinha ideia de que iria ver descrita em um livro de história da dança, a posição dos braços da pequena boneca de aproximadamente 10 cm, vestida em uma túnica branca, com tiara, gargantilha e sandálias douradas — indumentária que faz referência às dançarinas da Antiguidade Clássica. A imagem da Figura 26 mostra a boneca colocada dentro da sala onde nos reuníamos semanalmente, no Núcleo de Dança da UnB. Ela foi posicionada de modo a assistir nossas experimentações. Sua pose tem os braços posicionados exatamente como o gesto simbólico da dança dionisíaca descrita por Borcier. Esse mesmo gesto que pode ser comumente encontrado nas representações estereotipadas do imaginário sobre as danças ancestrais.

**Figura 26:** A mascote do ProCria tem o gesto simbólico das danças dionisíacas



Fonte: Foto de Mallika, outubro de 2016.

A dança dionisíaca é descrita por Borcier como a dança mais antiga da Grécia, já presente no período neolítico, cujo movimento de dessacralização resume o ciclo comum às diversas danças ligadas a atos sagrados (2000, p. 23). Esta dança carrega os mesmos atributos da natureza misteriosa, dual e ambígua do deus Dionísio — ao mesmo o deus primaveril da fertilidade-fecundidade, do “*ubris*, entusiasmo,

embriaguez (em seu sentido material e espiritual) e do transe, do êx-(es)tase” (BORCIER, 2000, p. 24). O autor prossegue na descrição das qualidades de Dionísio:

Deus do irracional, antinômico e complementar do luminoso Apolo, Dionísio representa uma corrente muito forte entre os gregos: seu culto impregna muitos outros. Podemos encontrá-lo associado às práticas oraculares de Apolo em Delfos, aos ritos do deus curador Asclépio, à celebração dos mistérios Elêusis. Os homens têm os deuses que merecem: o *ubris*, constante no espírito grego, é um contrapeso para o racionalismo rígido. Mas, como o irracional é a exaltação do individualismo, como toda sociedade quer subordinar os individualismos, o culto dionisíaco, em grande parte dançado, será recuperado<sup>47</sup> pelo sistema social (BORCIER, 2000, p. 24).

Borcier se refere ao ciclo pelo qual a maioria das danças sagradas passa, na medida em que perdem seu aspecto transcendente e indomável até serem domesticadas como práticas de consumo social.

A princípio dança sagrada, dança de loucura mística, a dança dionisíaca tornar-se-á cerimônia litúrgica, de forma fixa inscrita no calendário, depois cerimônia civil, antes de se tornar um ato teatral e dissolver-se na dança de diversão. A lei universal da erosão do sagrado verificar-se-á[...] (2000, p. 24).

Essa perda de sacralidade na dança dionisíaca foi descrita também nas danças de matriz pélvica, nos estudos etnológicos já apresentados neste Capítulo. De algum modo, o aspecto sagrado e transcendente sobrevive, e o *Ventre Antropofágico* se alimenta dele. Mesmo quando o Tribal *Fusion* ou a Dança do Ventre se tornam uma prática despida de qualquer referência dionisíaca, a abertura ao êxtase e aos processos curativos, também associados a uma das facetas de Dionísio, é uma porta que nunca se fecha por completo. Isso me faz lembrar das sete funções da performance descritas por Richard Schechner e já citadas anteriormente. Entre essas funções que se misturam e se sobrepõem estão as mudanças identitárias, criação do senso de comunidade, a cura e relação com o sagrado ou o bestial.

As participantes do ProCria deram muitos relatos sobre como sua dança alcança instâncias do aspecto numinoso da existência, como conta Shabbana Dark:

A dança para mim é também como um sacerdócio praticado a fim de ajudar a mudar algumas realidades e plantar outros valores. Reconstruir e religar o corpo com a sensualidade sagrada e o respeito aos seres, as energias, aos valores que a sociedade atual se

---

<sup>47</sup>Não tive acesso ao texto original de Borcier, mas na tradução em português creio que a palavra “recuperado”, aqui, quer dizer reparado, consertado.

distanciou. Dançar pra mim é levar o sentido maior de resgate do sagrado feminino e masculino. A dança me salvou de crises e reconheço isso. Hoje com a consciência que tenho faço da dança também uma invocação de cura quase terapêutica<sup>48</sup>.

A dimensão transcendente da dança parece se associar ao seu aspecto curativo, como declarou Bianca Levita: “Sinto que é um trabalho terapêutico de grande importância, a válvula de escape necessária”<sup>49</sup>. Jéssica Sampaio conta que o Tribal *Fusion* foi importante para o seu desenvolvimento pessoal: “Eu era excepcionalmente tímida e introspectiva, não aceitava o meu corpo e sofria de transtornos emocionais e alimentares. A dança me ajudou a me entender, me aceitar e me amar”<sup>50</sup>.

A potência curativa da dança foi discutida pela antropóloga Judith Hanna no artigo *O Poder da Dança: Saúde e Cura* (1995)<sup>51</sup> com base em sua pesquisa na literatura disponível nas áreas de dança terapia, antropologia médica, psicologia e antropologia nos Estados Unidos até meados dos anos de 1990. Hanna argumenta que tal potência varia de acordo com a combinação das dimensões corporal, emocional, cognitiva e cultural da dança, cujos efeitos terapêuticos podem ocorrer mesmo sem que seja utilizada com essa finalidade. A antropóloga também menciona a dimensão espiritual da dança, que “pode levar a estados alterados de consciência e a uma extraordinária experiência metafísica-física. Associações a deidades, espíritos, e essências sobrenaturais refletem a dimensão religiosa da dança”<sup>52</sup> (p. 325).

Para o *Ventre Antropofágico* todas essas dimensões da dança são inseparáveis: espiritual, coletiva, relacional e curativa. E todas as outras que pudermos inventar.

---

<sup>48</sup>Declaração contida no questionário respondido por Shabbana Dark, no Apêndice 2.

<sup>49</sup>Declaração contida no questionário respondido por Bianca Levita, no Apêndice 2

<sup>50</sup>Declaração contida no questionário respondido por Jessica Sampaio, no Apêndice 2

<sup>51</sup> No original em inglês: “The Power of Dance: Health and Healing”. Tradução feita por mim.

<sup>52</sup>Tradução do texto original em inglês feita por mim.

### CAPÍTULO 3

#### A criatividade do *Ventre Antropofágico*

A criatividade do *Ventre Antropofágico* quer subverter a lógica da apropriação estéril, do simulacro. Tudo que chega a seu vórtex criativo é engolido para se misturar ao que lá já habita. Devorar para dar de comer. Devorar para incorporar o Outro, para que ele viva em mim. Devoro e já não sou mais eu. A criatividade do *Ventre Antropofágico* não permite cristalizações porque vive do eterno fluxo, dos movimentos cíclicos, dos frutos da estação colhidos para serem acrescentados ao vaso alquímico.

**Figura 27:** Ser-Tão do ProCria no ICC Sul, Campus da UnB



Fonte: Foto de Heloise Cullen, dezembro de 2016.

A dança e o canto de Bianca Levita, Jamila Irina (meu nome artístico, que também gosto de definir como persona dançante), Jéssica Sampaio, Nindie Elendil, Rose Monteiro e Shabbana Dark deram materialidade ao Laboratório de Processos Criativos no Tribal *Fusion*, o ProCria. Seus ventres criativos alimentaram o material desta pesquisa, colhido em 13 meses de atividades iniciadas em setembro de 2016. Em cada etapa do Laboratório um grupo diferente de intérpretes-criadoras se formou, com a participação dos músicos Diego Sousa, Messer di Carlo, Rafael Vinicius e

Raphael Strauss. A dançarina de Tribal Fusion Josy Braga também fez uma participação especial tocando *snudjs* (a Ficha Técnica completa está no Apêndice 1).

Eu conduzi o grupo com estratégias pelas quais a prática e a criação em dança pudesse acontecer na “tensão entre corpo e linguagem” (GERALDI, 2012, p. 4), sendo este corpo não apenas físico, mas no sentido integral de sua corporalidade. Ao invés de me centrar na tecnicidade da dança — aperfeiçoar uso da matriz pélvica com seus movimentos específicos de quadril e da pélvis — procurei levar o grupo a mergulhar em um processo pelo qual as sensações e afetos que integram a corporalidade inspirassem temáticas compartilhadas, para que pudéssemos fazer escolhas composicionais coletivas apropriando-nos dos movimentos da matriz pélvica de maneira expressiva.

Minha expectativa era criar, nas interseções entre os intérpretes-criadores, uma teatralidade coreográfica — conceito desenvolvido pela historiadora de dança Michele Fevre (1995) que em resumo é uma proposta de materialização “das coisas mais instintivas” (apud GERALDI, 2012, p. 3), como resultado de “processos aleatórios, pela ação da intuição, pela manipulação dos diversos materiais empregados na criação que irão, aos poucos, impondo seus sentidos” (FEBVRE, apud GERALDI, 2012, p. 3). O que guia esse processo criativo é o desejo de “traduzir idéias, estados, sensações” (FEBVRE, apud GERALDI, 2012, p. 3) e não de fazer teatro.

Procurei privilegiar a processualidade na dança, sendo que “a processualidade na criação de uma dramaturgia requer um foco de preocupação diferenciado da ideia de um produto final dado de antemão” (VELLOSO, 2011, p. 191). Mas a arte é fluida, como a vida. E o que nos cabe é mergulhar na fluidez e nadar com o mistério. Já nos primeiros encontros ficou claro que o Laboratório tomaria rumos próprios. E eu dancei com o fluxo. Como vimos no Capítulo anterior, durante as experimentações da corporalidade coletiva o grupo manifestou a vontade de realizar montagens em dança. As intérpretes-criadoras queriam que o trabalho em dança culminasse em um produto final. Ao abraçar essa demanda, as temáticas apresentadas no Capítulo 2 foram surgindo, revelando conteúdos do imaginário do grupo que de outro modo poderiam não ter se manifestado.

Assumir o propósito de elaborar montagens coreográficas durante o ProCria mudou o enfoque do Laboratório da processualidade da dança, da interação entre as intérpretes-criadoras, para a elaboração de um produto final a ser apresentado a um

público externo. Essa mudança de rumos imprimiu maior relevância aos aspectos coreográficos das nossas experimentações, reduzindo o espaço das experiências compositivas. Laurence Louppe observa que a composição em dança demanda “um tratamento infinito de um imaginário há muito interdito” (2012, p. 221), o que no meu entendimento quer dizer que o trato dos aspectos compositivos demanda tempo, um mergulho em instâncias por vezes pouco visitadas diante do apelo das resoluções coreográficas pautadas em um léxico corporal daquela modalidade de dança já definido e sob domínio do dançarino.

Eu recorri a Louppe em diversos momentos para expandir meu entendimento sobre nossos processos composicionais. Ela discorre sobre as relações entre composição e escrita, e aponta a segunda como resultado da primeira. Enquanto a escrita traz a noção de “texto” e se relaciona “às estreitas e subtis imbricações de fios diversos, de flutuações paradigmáticas”(LOUPPE, 2012, p. 221) pertencentes a um enunciado, a composição é “um processo de elaboração ou aprendizagem” (LOUPPE, 2012, p. 222). Tais concepções podem variar de acordo com as correntes teóricas da dança, mas parecem manter, de acordo com as reflexões de Louppe, essa relação: a escrita “funda o acto coreográfico”, e vai além do ato composicional, centrado apenas no movimento, no qual o corpo do bailarino carrega todo o propósito. A escrita “é o momento em que a composição coreográfica se torna uma epifania” e abarca todos os aspectos da obra coreográfica (LOUPPE, 2012, p. 222). É ela quem organiza a dança enquanto obra, e mesmo que se tente negá-la ela é “o cerne da dança” (LOUPPE, 2012, p. 233).

Louppe prossegue suas reflexões apontando a composição como “o laboratório da escrita ”fundamental para a dança contemporânea, pois é através do fluxo composicional que se estabelece a inventividade e se organizam os movimentos que dão origem à obra.

Com efeito, a composição é um exercício que parte da invenção pessoal de um movimento ou da exploração pessoal de um gesto ou motivo que termina com uma unidade coreográfica inteira, obra ou fragmento de obra. A composição, tal como a entendemos neste contexto, apenas pode ser elaborada a partir de um vocabulário já fixado, motivo pelo qual não poderia ser praticada numa tradição erudita, na qual a dança se exerce no interior de um dado leque lexical. De facto, não somente implica um desenvolvimento a partir de movimentos originais suscitados pela inspiração individual, mas também a sua poética exige ainda que essa própria ‘invenção’ dê lugar

a todo o trabalho constitutivo que lhe confere o seu ‘grão’ singular e mesmo a curva inteira do seu trajeto (LOUPPE, 2012, p. 223-224).

Louppe defende, com essa afirmação, que a composição é a base criativa da obra coreográfica, baseada em movimentos e gestos originais, trabalhados na invenção pessoal dos intérpretes-criadores até serem configurados na obra coreográfica.

### 3.1 A ação coreográfica e seus quatro fatores

Eu precisava encontrar uma maneira de incluir as intérpretes-criadoras na condução do processo criativo no ProCriado que iríamos fazer juntas. Já nos primeiros encontros havia percebido que compartilhar a liderança nas experimentações provocava uma maior adesão ao processo. Foram algumas tentativas até chegar à ideia de ação coreográfica, que pode ser definida como a unidade básica de composição das montagens. Esta estrutura de ação facilitou o trabalho das intérpretes-criadoras que assumiam a liderança na elaboração coreográfica das montagens. Semelhante a uma peça de teatro composta por cenas, nossa criação passou a ser organizada por essas ações coreográficas coordenadas.

Definida coletiva ou individualmente, a ação coreográfica serve como um eixo de ação dentro do processo criativo, com início, meio e fim. Ela tem um enredo próprio, uma “sucessão de acontecimentos que constituem a ação”<sup>53</sup> e se relaciona a uma temática predefinida. Em comparação com as definições de Louppe, a ação coreográfica se aproxima do conceito de ato coreográfico, embora possa deixar respiros, lacunas do movimento a serem preenchidos pela subjetividade do intérprete durante sua execução. É um tipo de escrita menos descritiva e mais semântica — ou seja, discorre sobre o que queremos fazer com flexibilidade em relação a como o faremos.

A ação coreográfica é orientada pela intenção e é composta por quatro fatores: movimento, deslocamento, ritmo e interação. A intenção de cada ação define também o estado de espírito característico, semelhante ao que acontece na ação corporal conceituada pelo bailarino e coreógrafo Rudolf Laban, que pode ser “lírica, solene, dramática, cômica, grotesca, séria ou semelhante” (1978, p. 55).

---

<sup>53</sup>Definição de enredo, segundo o dicionário Houaiss.

**Figura 28:** Ação coreográfica em criação no Núcleo de Dança da UnB



Fonte: Foto de Mallika, outubro de 2016.

Vou usar de exemplo uma ação coreográfica a qual passarei a chamar de ação Tribal-Orixá, desenvolvida na primeira montagem do ProCria, o *Ser-Tão*. A intenção desta ação era criar uma dança de fusão com referências do Tribal Brasil e da Dança dos Orixás praticada nos terreiros de Umbanda e Candomblé. Rose Monteiro estava conduzindo esse momento, precedido por uma ação coreográfica na qual ela cantava o trecho de uma música para Iansã, divindade do Candomblé que rege os ventos e as tempestades. As danças africanas exploram a movimentação de braços, ombros e torso de uma maneira diferente do *Tribal Fusion*. Para marcar essa diferença, ressaltamos o uso dos braços, seguindo as orientações da Rose.

A menção à Iansã, Orixá conhecida como mulher guerreira de temperamento forte, nos levou a imprimir a esta ação movimentos mais vigorosos, bruscos. A intenção era expressar força, entusiasmo e energia. Em minhas anotações sobre esta ação<sup>54</sup>, descrevo-a como intensa, “[...] uma cena forte que mobiliza nossas sensações,

<sup>54</sup>Anotações que fazem parte de um post no blog do ProCria, disponível em: <http://labprocessoscriativos.blogspot.com.br/>. Acesso em: nov. 2017

parece nos envolver de tal forma que sair dela é um processo que requer um certo tempo”<sup>55</sup>.

**Figura 29:** Ação coreográfica Tribal-Orixá em construção



Foto: Mallika, outubro de 2016.

Depois de estabelecida a intenção da ação coreográfica, é possível trabalhar seus quatro fatores de maneira combinada ou separadamente. No caso do ProCria, o fator movimento partiu sempre da matriz pélvica, mas poderia extrapolar este repertório, a critério do grupo. A corporalidade coletiva desenvolvida em nossas práticas facilitou o uso dos movimentos de torso, braços e quadris nas nossas montagens porque já tínhamos testado um repertório em comum. Ainda no exemplo do Tribal-Orixá, a intenção da ação coreográfica pode ser resumida assim: realizar uma dança de fusão Tribal-Orixá que expressasse força e energia. Para tanto, o fator movimento foi trabalhado com movimentos sincronizados de quadril e de braços com vigor e rapidez.

O fator deslocamento articula os movimentos da ação coreográfica no espaço. Os deslocamentos dentro do espaço cênico podem ser coordenados, aleatórios ou podem seguir alguma forma definida, como uma linha reta, um círculo, semicírculo ou

---

<sup>55</sup>Esta descrição sobre a ação coreográfica Tribal-Orixá também está publicada no blog do ProCria.

espiral. No caso da ação Tribal-Orixá, executamos formações em linhas horizontais, intercalando a posição das intérpretes-criadoras de modo a que ninguém ficasse atrás de ninguém. O deslocamento foi pensado para ser executado de modo a manter essa formação.

Já o fator ritmo atua sobre o dois primeiros, definindo a cadência de cada ação coreográfica. No nosso exemplo, foi a intenção da ação coreográfica que definiu o ritmo mais rápido e marcado pela percussão. Na maioria das vezes, definimos coletivamente, com base na intenção ou tema da ação coreográfica, se deveríamos adotar um ritmo acelerado ou mais devagar. Também poderia acontecer de alguém propor um ritmo qualquer para a construção de uma ação coreográfica a partir dele ou, ainda, havendo música mecânica para a qual estaríamos criando a ação, seguiríamos o ritmo da música.

**Figura 30:** Início da ação coreográfica Tribal-Orixá, do *Ser-Tão*



Fonte: Foto de Heloise Cullen, dezembro de 2016.

E por fim, o fator interação estabelece como cada intérprete-criador se relaciona com os demais agentes do espaço cênico, com movimentos e deslocamentos de aproximação, repetição, ação coordenada, coreografia ou marcações coreográficas coletivas. Na ação coreográfica Tribal-Orixá, a interação foi

por meio de movimentos coreográficos pré-estabelecidos, conduzidos por Rose Monteiro e criados coletivamente.

A ação coreográfica tornou-se uma forma de orientar o grupo de modo a permitir momentos de improviso e flexibilidade na execução dos movimentos. Ela é uma linha condutora, como se fosse o contorno de uma silhueta cuja forma ganha tridimensionalidade na execução de cada intérprete-criadora. Essa flexibilidade pode variar de ação para ação, ou mesmo dentro de uma ação mais longa pode haver momentos coreográficos mais definidos e outros com espaço para o improviso.

Vejam os outros exemplos, ainda em *Ser-Tão*. A ação coreográfica agora é a *Dark Fusion*, conduzida por Shabanna Dark e Jéssica Sampaio. A intenção é trazer uma atmosfera mais sombria, menos alegre ou vibrante, em contraste com a Tribal-Orixá. Esta foi uma ação coreográfica longa, com muitas marcações coreográficas rígidas, inclusive com a criação de gestos e passos sincronizados entre as intérpretes-criadoras. Vou descrever um dos momentos desta ação coreográfica que foi bastante trabalhado dentro das experimentações do ProCria, de certo modo porque o estilo *Dark Fusion* era pouco conhecido por algumas participantes e demandava mais tempo de prática para que alguns elementos estéticos fossem incorporados por elas.

**Figura 31:** Experimentações para a ação coreográfica *Dark Fusion*



Fonte: Foto de Mallika, outubro de 2016.

Na Figura 31, Shabbana Dark está posicionada à frente das intérpretes-criadoras que fazem um coro para ela no momento em que vai realizar uma dança solo em *Dark Fusion*. Nas experimentações da foto, Shabbana aguarda enquanto nós testamos gestos e movimentações que possam evocar a intenção da ação coreográfica. Na foto da Figura 31 cada intérprete-criadora está em uma posição diferente, desenvolvendo um repertório compositivo para aquela ação. Neste estágio, ainda não havíamos desenvolvido todos os fatores da ação — movimento, deslocamento, ritmo e interação — mas já sabíamos que o ritmo seria mais lento e recortado por algumas pausas. Já tínhamos definido também que as dançarinas no coro não se deslocariam no espaço naquele momento, ficando naquela posição atrás das solistas até que a ação coreográfica evoluísse para outro momento.

Neste ponto da montagem, busquei assumir a posição de “propiciar encontros ou situações de grupo entre pessoas que trabalham a sua gestualidade de modos diferentes”, como aponta Louppe (2012, p. 224) sobre o papel do coreógrafo. Sem esquecer a minha posição de observadora-participante, alguns momentos do ProCria exigiram um direcionamento mais incisivo da minha parte, até pelo fato do grupo estar ainda em formação, ganhando familiaridade com a abordagem proposta. Nesse sentido, fui conduzindo o grupo até que chegamos a uma ação coreográfica que considerasse as possibilidades de cada um em relação ao que o subgênero *Dark Fusion* propõe — foi preciso reconhecer os nossos limites de tempo e de prática para chegar a um ponto em comum sobre como iríamos explorar os gestos a ele relacionados. Volto a Louppe para lembrar que “o trabalho da legibilidade da composição em dança visa essencialmente suscitar a adesão íntima dos parceiros na obra” (2012, p. 226). Ou seja, neste trecho da ação coreográfica, embora estivéssemos explorando as possibilidades compositivas com base na referência do *Dark Fusion* eu sabia que em algum momento teríamos que escolher entre adaptar a nossa intenção ao léxico corporal de cada participante ou insistir na reprodução de um repertório incomum ao grupo, com exceção das intérpretes-criadoras que estavam conduzindo a ação.

Se considerarmos que “a composição é um exercício que parte da invenção pessoal de um movimento ou da exploração pessoal de um gesto ou motivo que termina com uma unidade coreográfica inteira, obra ou fragmento de obra” (LOUPPE, 2012, p. 223), nesta ação coreográfica o trabalho compositivo sofreu restrições em

vista do tempo disponível para criação das montagens. De certo modo, todo o trabalho do ProCria sofreu essa restrição temporal, tendo em vista que durante o período de atividades nós produzimos duas montagens, elaboradas por um grupo que ainda estava se constituindo. Por outro lado, a própria natureza da proposta do Laboratório, de sempre se pautar pelo uso da matriz pélvica, delimitou o campo de experimentações composicionais, comparado à liberdade e originalidade de movimento praticáveis, por exemplo, na proposta da dança contemporânea.

Além da ação coreográfica, analisei outros dois eixos de criação dentro do ProCria: a música e o improviso, os quais serão tratados em seguida.

### **3.2 Conversas entre o ventre e a música**

No *Tribal Fusion*, a música não é apenas uma trilha sonora, é uma camada criativa, ou seja, um eixo de criação que dialoga com todo o processo criativo<sup>56</sup>. Ela traz uma ambiência sonora que pode conduzir as criações coreográficas da dançarina e até mesmo suas escolhas de figurino e dos demais elementos estéticos. Para Rose Monteiro é “a escolha da música, o sentimento e o significado que ela transmite”<sup>57</sup> que dá o tom do processo criativo em sua dança. Para mim, a relevância da música é variável: ela pode definir a linha estética que pretendo adotar em minha dança ou pode colaborar com ela. Na montagem de *Caravanas Imaginárias*, por exemplo, iniciamos o uso de instrumentos como efeito sonoro, depois passamos a tocar os instrumentos dentro de um ritmo mais elaborado até que a música passa a ser o centro da montagem coreográfica, quando as intérpretes-criadoras tocam e dançam, acompanhadas de dois percussionistas, Raphael Strauss, tocando *derbak*, o tambor árabe tradicionalmente usado nas danças de matriz pélvica, e Josy Braga, tocando *snudjs*, os pequenos pratos de metal tocados em pares com a movimentação de mãos e dedos das dançarinas (Ver Figura 14). O vídeo desta montagem pode ser visto no Apêndice 3.

A musicalidade teve um papel central no processo de compartilhamento e adesão das nossas criações composicionais, talvez por sua importância no trabalho

---

<sup>56</sup>Adotei o termo durante a observação do processo criativo do Coletivo Para Mahal, na disciplina de Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas deste Programa de Pós-Graduação. O blog com registros da observação feita em grupo está disponível em: <http://observaparamahal.blogspot.com.br>. Acesso em: out. 2017.

<sup>57</sup>Esta declaração está nos questionários do Apêndice 2.

individual de cada intérprete-criadora. “Na maior parte das vezes, a música guia o processo de criação, que vai se desenvolvendo de acordo com a sensibilidade e a imaginação que me desperta”<sup>58</sup> — afirma Jéssica Sampaio, enquanto Bianca Levita diz se inspirar com frequência na “paisagem mental da música escolhida, o humor da música”. Nindië Elendil também baseia suas criações em dança na música: “A música tem a maior influência em minhas composições coreográficas, pois a minha intenção foi sempre gerar sentimentos e sensações com uma coreografia”<sup>59</sup>.

Em geral, as dançarinas não têm o recurso de dançar com música ao vivo e, por isso, utilizam em suas criações a música mecânica. Por isso, o trabalho desenvolvido no ProCria com instrumentos em cena, nem sempre com a presença da percussão, foi uma novidade para a maioria delas. O que no início se apresentou como um desafio, um deslocamento da área de conforto, se revelou uma fonte de descobertas. “Poder trabalhar com música ao vivo foi uma experiência incrível”<sup>60</sup> — disse Rose Monteiro sobre o aspecto mais marcante do trabalho no ProCria. Na Dança do Ventre, é comum que o diálogo criativo entre dançarinas e instrumentos musicais nas danças de matriz pélvica aconteça nos solos de *derbak*, instrumento de percussão árabe considerado indispensável em alguns gêneros dessa modalidade de dança. A conversa entre quadris e percussão é muito explorada, principalmente nos solos de *derbak*, nos quais percussão e quadris dialogam no improviso — um modo compositivo que será discutido ainda neste capítulo. A dançarina responde aos ritmos e variações do *derbak* com os movimentos da matriz pélvica como no jogo de palavras típico da cultura nordestina, o repente, no qual dois repentistas se desafiam por meio de rimas. Para muitas dançarinas é impossível dançar sem o *derbak*. Nas rodas de conversa iniciais do ProCria, as dançarinas manifestaram a vontade de ter a percussão para as acompanhar, por ela “chamar a dançarina”<sup>61</sup> para a dança, como ressaltou Shabbana Dark. Outras dançarinas, como eu, podem prescindir do *derbak* ou de qualquer instrumento percussivo para dançar, sem discordar de que ele é o instrumento mais emblemático desta modalidade, juntamente com os *snudjs*. As categorias mais híbridas dependem menos do uso do *derbak*, como o próprio Tribal *Fusion* e

---

<sup>58</sup> Idem.

<sup>59</sup> Idem.

<sup>60</sup> Idem.

<sup>61</sup> Declaração registrada no Blog do ProCria. Disponível em: <http://labprocessoscriativos.blogspot.com.br/>.

seus subgêneros, como o *Dark Fusion*, cujas criações utilizam música eletrônica e mecânica.

A musicalidade assumiu o status de camada criativa logo na primeira etapa do Laboratório, quando o vocalize criado por mim se tornou o início da montagem do *Ser-Tão*, aproximando as intérpretes-criadoras por suas habilidades em música. Depois, o musicista Diego Sousa chegou para tocar escaleta. No primeiro encontro com a participação dele, improvisamos em dança, vocalizes e tocando *snudjs*, acompanhando as variações que Diego fazia na escaleta. O uso de instrumentos musicais e de vocalizações trouxe uma dinâmica mais orgânica para o grupo. A música deu início ao trabalho autoral do Laboratório, abrindo espaço para que cada participante trouxesse sua bagagem pessoal para a roda criativa. A maioria das participantes tinha experiência prévia cantando ou tocando *snudj*, *derbak*, piano e violão. As habilidades musicais são comuns no *Tribal Fusion* e na Dança do Ventre. Muitas dançarinas incluem em sua formação o domínio dos instrumentos utilizados nas músicas árabes.

**Figura 32:** Eu tocando os *snud jns* nas filmagens de *Caravanas Imaginárias*





**Figura 33:** O musicista Messer di Carlo toca o cajun, com o derbak ao lado. Diego Souza e o pífabo seguem a dança de Jéssica Sampaio –ou será que ela é movida por ele?



Foto: Heloise Cullen, dezembro de 2017

A Figura 33 acima é um registro da segunda apresentação do *Ser-Tão*, realizada no Campus Darcy Ribeiro da Universidade de Brasília, no Instituto Central de Ciência Sul (ICC-Sul). Rafael Vinícius não participou da apresentação das montagens e, por isso, na imagem vemos apenas o Diego Sousa tocando escaleta, enquanto Messer di Carlo toca o *cajun*, percussão típica da Dança Flamenca. Ao lado dele, o *derbak* aguarda a hora de tomar posse dos nossos quadris.

A relação das intérpretes-criadoras com o *derbak* ilustra bem como foi o movimento de desterritorialização provocado pelo *Ventre Antropofágico*: pendular, de avanço e recuo, de provocações e de resistências, de adesão e resiliência. As intérpretes-criadoras demonstraram diferentes níveis de incorporação destes fluxos estéticos nas experimentações do ProCria que as levaram para outras possibilidades estéticas, distantes do cenário Orientalista.

**Figura 34:** A música conduzindo a ação coreográfica /**Figura 35:** No fluxo do movimento



Fonte: Fotos de Heloise Cullen, dezembro de 2016.

As Figuras 34 e 35 mostram trechos de uma ação coreográfica na qual a música atuou como camada criativa constituinte. A ação começa com as intérpretes-criadoras posicionadas em um semicírculo, todas voltadas para frente. Quando Diego Sousa começa a tocar o pífano, a primeira intérprete-criadora começa a se movimentar, seguindo o ritmo e a melodia do instrumento, até ser tocado com mais rapidez e força — um sinal para a intérprete-criadora passar o movimento para a dançarina ao seu lado. A segunda intérprete então recebe esse fluxo de movimento enquanto as outras permanecem paradas. E assim segue a mesma dinâmica da sequência do semicírculo até que todas tenham dançado. Toda a ação foi construída no diálogo entre pífano e intérpretes-criadoras, que respondiam à dinâmica musical executada por Diego Sousa que, neste momento, aproximava-se do espaço cênico deslocando-se ao redor das intérpretes-criadoras. Essa possibilidade de construção conjunta entre dançarina e músico foi possível com a presença dos músicos, da escolha pela música ao vivo, orgânica e autoral.

### 3.3 Entre os limites do improviso e o mosaico de subjetividades

Nas escolas que frequentei, o improviso era sempre a última etapa do aprendizado em uma modalidade de dança. Por trás desta prática está a ideia de que um iniciante não vai conseguir improvisar enquanto não dominar um repertório corporal específico a ponto de deslocar sua atenção da execução dos movimentos e deixar que a dança simplesmente aconteça, nascendo no corpo de forma espontânea, seguindo um ritmo ou melodia. “O improviso se torna parte de toda dança após um tempo dançando aquele estilo, pois se torna parte de você por completo”, defende Nindie Elendil, ao explicar porque prefere improvisar quando está dançando, “pois [o improviso] me deixa livre também para dançar o que estou sentindo naquele momento”<sup>62</sup>.

Em minhas experiências individuais na dança, o improviso sempre está presente nas criações coreográficas, pontuado por marcações musicais ou gestuais. Eu escolho uma música e estabeleço uma marcação corporal inicial, ou relacionada a algum efeito musical no decorrer da música, ou na finalização. Entre essas marcações, posso improvisar. Se for música ao vivo, converso com os músicos que irão tocar e defino pontos de convergência, ações coordenadas entre a dança e a música, intercaladas a momentos de total abandono de qualquer marcação preestabelecida — é quando consigo me entregar à dança. Porém, essa entrega à dança sempre esteve limitada pelo uso e variações da matriz pélvica, nunca abandonando o léxico corporal já conhecido.

As improvisações do ProCria começaram com base no modelo do *American Tribal Style* (ATS) adaptado às nossas necessidades criativas. Este foi o nosso segundo marco relacional — o primeiro foi o uso da matriz pélvica — um acordo do grupo para guiar nosso diálogo na dança. Começamos nossas práticas promovendo variações do modelo do ATS, cuja principal característica é o improviso coletivo baseado em movimentos corporais codificados, os quais permitem a troca de liderança na condução de movimentos de repertório. A predominância deste gênero era previsível, porque três das participantes estavam estudando ATS fora do Laboratório. Essa predominância foi aos poucos se diluindo entre as demais referências estéticas, à medida que o grupo foi percebendo que embora o ATS use o improviso, a maneira

---

<sup>62</sup> Declaração de Nindie Elendil, disponível do Apêndice 2.

que esse recurso é utilizado acaba tornando-o pouco permeável à hibridação com outras linguagens.

Embora o improviso seja um eixo criativo usado por todas as intérpretes-criadoras do ProCria, como Bianca Levita que o utiliza com frequência “através da leitura musical e do personagem” as nossas experimentações composicionais apenas flertaram com o modelo da dança contemporânea. Desenvolvemos estratégias composicionais alinhadas à proposta contemporânea definida por Louppe: tratamos o material descoberto nas improvisações por meio de seleções e reorientações. Estive atenta ao seu alerta para não limitar o improviso:

A improvisação não deve ser somente uma produção de material coreográfico, por intermédio de um bailarino-fornecedor que entrega o material para a criação como um produto bruto que o coreógrafo se contentaria em refinar. A improvisação é uma dialéctica entre os recursos profundos do bailarino, o acontecimento suscitado pela experiência e o olhar que reflecte o nos dá novas perspectivas ou que, pelo contrário, desloca e recua as fronteiras do possível com uma força renovada (LOUPPE, 2012, p. 235-236).

Nossas improvisações foram sempre feitas com acordos prévios, que auxiliaram o grupo a criar um diagrama comum, fornecendo referências que direcionam os intérpretes-criadores no desenvolvimento das ações coreográficas. O improviso com acordos prévios foi definido por Mara Francischini Guerreiro (2008), que em sua dissertação *Sobre as Restrições Compositivas Implicadas na Composição em Dança* dividiu os modos de improvisação em dois: sem acordos prévios e com acordos prévios. Este último foi subdividido em duas classes: “improvisação em processos de criação (como pesquisas para posteriores organizações coreográficas) e improvisação com roteiros (incluindo roteiros, acordo, regras, ou seja, algumas orientações anteriores à cena)” (p. 9-10).

Guerreiro argumenta que o improviso sem acordos prévios suscita uma série de questionamentos porque grande parte das práticas que visam essa abordagem composicional partem de treinamentos prévios formulados para desconstruir hábitos e estratégias corporais já conhecidos para ampliar o repertório de movimento. A autora aponta que essa preparação em si já seria um método que incide sobre a composição, trazendo restrições e direcionamentos. No ProCria, propus alguns exercícios no sentido de desconstruir nossas estratégias corporais baseadas no uso da matriz pélvica, com a ideia de diluir seus movimentos básicos. Esse treinamento

nos ajudou na elaboração das ações coreográficas, principalmente nas que pediam um uso mais inventivo da matriz pélvica, entre elas a que foi retrata nas Figuras 34 e 35. Em alguns momentos, testamos dinâmicas corporais abandonando o uso da matriz pélvica como referência de repertório, mas tais experimentações não se constituíram como material de composição para nossas montagens.

O dançarino e pesquisador Hugo Leonardo da Silva apresenta em seu livro *Poética da Oportunidade: Estruturas Coreográficas Abertas à Improvisação* (2009) uma perspectiva sistêmica sobre a estrutura coreográfica, que considera dois caminhos para que seus elementos constituintes — dançarinos, músicos, objetos cênicos — possam se organizar: planejamento ou “uma auto-organização fruto da atividade desses elementos uns sobre os outros” (p. 20). Para ele, a improvisação deve ter ineditismo e indeterminação, o que o leva a refutar a concepção de coreografia com um mapa de trajetórias pré-concebidas. Nesta abordagem, Silva desconsidera os improvisos com acordos prévios, como descritos por Guerreiro, uma posição pautada em um modo de produção da dança contemporânea que radicaliza a imprevisibilidade do improviso. O autor argumenta que a coreografia concebida com movimentos previamente elaborados pertence a outra perspectiva composicional, pela qual a coreografia “desenha trajetórias do corpo do dançarino no espaço” (2009, p. 32), uma estratégia que não interessa à quem pretende observar os movimentos que emergem na indeterminação e na relação inédita entre os elementos composicionais. Para ele, a dança levada ao palco como um encadeamento de movimentos previamente elaborados é coerente com “a ciência das trajetórias — a dinâmica clássica newtoniana conforme sumarizada por Prigogine e Stengers (1984)” (2009, p. 32), que promove ações controladas e previsíveis.

Laurence Louppe descreve essa perspectiva em contraposição ao improviso na dança contemporânea derivada da Escola Alemã de Rudolf Laban e Dalcroze:

A improvisação nas disciplinas tradicionais é uma combinatória imediata, sem dúvida, mas de um léxico já estabelecido, conscientemente seleccionado, admitido até, no caso de criações colectivas, codificado de acordo com alguns rituais de relações preestabelecidas, trocas, acordos, duplicações, etc. (2012, p. 235).

Nas experimentações do ProCria procurei nos distanciar dessas restrições no improviso para estimular os integrantes a mobilizarem uma dança cada vez mais próxima da expressão pessoal, livre dos limites de um repertório estático, de repetição

normativa de movimentos e gestos padronizados. É por meio do improviso que o *Ventre Antropofágico* ganha mais força, se estabelece de vez, e assim pode cruzar “a fronteira tênue entre forma e não-forma, entre organização prevista e imprevisível, entre estrutura e caos, devido ao aparecimento de ritmos espontâneos”, como descreve Louppe sobre o papel do improviso no “projecto contemporâneo” (2012, p. 238). Se o improviso é imprevisível, mas nem por isso indeterminado, como Louppe ressalta, seus fatores de determinação podem ser pessoais, como “a história do sujeito, a morfologia, as marcações funcionais” (2012,p. 238-239). Por meio dessas instâncias, a subjetividade do sujeito se instala, e a dança pode ser tornar então um mosaico de subjetividades.

## CONCLUSÃO

### O que o *Ventre Antropofágico* me ensinou

De todos os aprendizados que tive durante esta pesquisa, o maior deles foi aceitar o imprevisível como uma força disruptiva em nossos roteiros de vida. O imprevisível é uma fonte de inventividade quando sua potência é aplicada ao imprevisto enquanto recurso composicional. O imprevisível desorganiza e desestabiliza se nos cristalizamos no pré-concebido. E o que o *Ventre Antropofágico* quer da dança é dar as mãos ao imprevisível e seguir sabendo que se perder também é uma maneira de caminhar, de dançar. É preciso dançar com o imprevisível.

A potência do *Ventre Antropofágico* que eu me dispus a testar no ProCria pedia um mergulho profundo nas experimentações com a matriz pélvica até que ela pudesse se diluir no corpo das intérpretes-criadoras e ganhar vida própria, alimentando-se da subjetividade de cada uma de nós, de nosso imaginário e de nossos recursos corporais. Em alguns momentos conseguimos adentrar esse campo de inventividade pessoal e compartilhar da elaboração dos movimentos. Outras vezes, a criação foi pautada na exploração coletiva de um gesto ou movimento já conhecido pelo grupo dentro do repertório das danças de matriz pélvica.

Iniciei o ProCria sem a intenção de aplicar uma abordagem em que a dança pudesse acontecer despojada de qualquer “elaboração expressiva directamente estética”, como quer Laurence Louppe (2012, p. 246) para a dança contemporânea, mas vislumbrei desafios a partir disso para o Tribal *Fusion*. Posso enxergar um paralelo entre a ação coreográfica e as *tasks* aplicadas pelo Judson Dance Theater, definidas por Louppe como tarefas que restringem “qualquer iniciativa subjectiva directa” (2012, p. 246).

Diante dos desafios composicionais, eu comecei a dar forma a minha maneira de conduzir o grupo equilibrando a abertura para a liberdade criativa, para a ação das subjetividades e, da processualidade, com o direcionamento do processo criativo na definição de marcações coreográficas e de um roteiro de ações em cada montagem. Assim, nasceu o conceito de ação coreográfica, criado no ProCria para permitir que a condução das experimentações fossem além do modelo coreográfico já conhecido pelo grupo.

Participar e ao mesmo tempo observar um processo criativo em dança desafia a percepção. Durante o Laboratório, às vezes fui conduzida pelas sensações da prática corporal, do devaneio da criação, e me perdi do meu olhar de pesquisadora. Outras vezes, quando precisei mergulhar na cena, algo captou meu olhar reflexivo, analítico, e lá estava eu, cabeça sem corpo, racionalizando o que deveria sentir. Apesar dos desafios de ao mesmo tempo participar, conduzir e observar a pesquisa prática, a riqueza desta experiência me leva a afirmar que esta foi a melhor escolha que eu poderia ter feito para os propósitos desta pesquisa.

As experimentações do ProCria foram essenciais para que eu não me perdesse nas reflexões teóricas. Elas me ajudaram a fazer os recortes teóricos necessários. A duração do ProCria foi insuficiente para esgotar todos os eixos de pesquisa, e eu fiz um esforço para que o grupo compreendesse que é imprescindível respeitar o tempo das experiências, pois todo processo de formação técnica e de abertura ao sensível no fazer deve-se à maturação das experiências (SEIDLER; SOUZA, 2013, p. 5-6). Nossas montagens foram elaboradas em um tempo exíguo, e serviram como registro de nossas experimentações, mas de modo algum resumem todos os aspectos trabalhados durante as atividades do Laboratório. Se a prática e os elementos da ação corporal são “meios para a abertura e desvelamento das potencialidades do corpo, principalmente no que diz respeito a sua integração e a busca de uma totalidade nas ações” (SEIDLER; SOUZA, 2013, p. 8), considero que o ProCria foi o canal para que eu pudesse integrar os aspectos desta pesquisa em suas dimensões teórica e prática. Com base nos depoimentos das intérpretes-criadoras e na minha própria experiência como observadora-participante, posso afirmar que a realização do ProCria teve um impacto significativo em nossa corporalidade e na percepção que temos sobre o nosso fazer artístico e sua potência estética.

O olhar de Laurence Louppe sobre a poética da dança contemporânea foi extremamente útil para minhas observações, pois enriqueceu o meu entendimento sobre nossas práticas no ProCria. Considero profícua a troca entre o projeto contemporâneo para a dança, como a própria Louppe definiu as práticas da dança contemporânea, e as danças baseadas na matriz pélvica praticadas atualmente em todo o mundo. Se o Tribal *Fusion* pode expandir sua poética aproximando-se desse projeto contemporâneo, a dança contemporânea também pode beber da corporalidade coletiva, do tribalismo e do pensamento simbólico aqui discutidos. E o

*Ventre Antropofágico* pode, assim, ganhar outros espaços para dançar, como sempre nesse fluxo de devorar e alimentar, de engolir o Outro e assim se reinventar.

Em relação às investigações sobre o imaginário do Tribal *Fusion*, pude observar a influência desses conteúdos nos processos criativos e na corporalidade desta dança. As narrativas e as imagens simbólicas que povoam o imaginário dos sujeitos dançantes atuam em suas escolhas estéticas para a dança, como eu mesma já havia percebido nos meus processos criativos, e encontrei semelhanças neste sentido com as intérpretes-criadoras do ProCria.

Além disso, esta pesquisa me permitiu observar a multiplicidade e a polissemia do feminino nas danças de matriz pélvica. Se por um lado a imagem da odalisca e todas as associações Orientalistas atreladas a ela ainda persistem no imaginário dos sujeitos dançantes nas danças de matriz pélvica, por outro lado, os aspectos sombrio, sobrenatural e amedrontador do feminino estão cada vez mais presentes nestas danças. Eles trazem consigo outros sentidos simbólicos, mostrando outras possibilidades para a expressividade desse sujeito, seja ele homem ou mulher, uma vez que na perspectiva junguiana, aqui adotada, masculino e feminino são polaridades presentes em todos nós.

O campo semântico reunido nesta pesquisa forneceu pistas sobre que aspectos do feminino estão sendo ativados pelos sujeitos dançantes: sororidade, ventre, fertilidade, roda, feminino, espiritualidade, tribalismo e a Lua Negra, o aspecto abismal da polaridade feminina. Apresentar o conceito de feminino simbólico, nesta pesquisa, foi um dos meus maiores desafios teóricos, diante do complexo cenário de discussão sobre identidade de gênero da contemporaneidade. Esta não foi somente uma elaboração teórica, mas partiu de minhas experiências na dança, dos sentimentos que compartilhei com muitas dançarinas que encontrei em minha trajetória, incluindo as participantes do ProCria.

As danças de matriz pélvica e em particular suas categorias mais recentes, como o Tribal *Fusion* e o *Dark Fusion* são compostas por um caldeirão estético que abriga ainda o processo de glocalização observado por alguns estudos, como a tese *Belly Dance and Glocalization: Constructing Gender in Egypt and in local stage*, de Cailin McDonald (2010). A potência estética do Tribal *Fusion* também pode se manifestar nos eixos criativos expostos nos Capítulos 1 e 3: a personagem interna, as ações coreográficas, o improviso, e a musicalidade, e creio que tantos outros podem

surgir a partir de outras experimentações. A hibridação comprovou-se como vórtex criativo das danças de matriz pélvica tanto na combinação com outras linguagens artísticas como nas modalidades de dança. No primeiro caso, nas duas montagens do ProCria utilizamos elementos da música e do teatro para as composições coreográficas com resultados significativos para a experiência das intérpretes-criadoras, como elas deixaram claro em seus depoimentos. A hibridação com outras modalidades de dança, como a Dança dos Orixás, utilizada em uma das ações coreográficas do *Ser-Tão* também resultou em uma estética enriquecedora para o grupo.

A proposta do *Ventre Antropofágico* de promover deslocamentos, desterritorializando o ProCria dos cenários Orientalistas aconteceu em um processo de avanços e recuos permanente, mas acredito que o efeito dessas experimentações levaram as participantes a enxergar novas possibilidades para a sua dança, ampliando seu horizonte estético e provocando-as a explorar novos imaginários.

Como a personagem interna que criei em *Ser-Tão*, uma mulher-pássaro híbrida, eu pude sobrevoar os eixos de exploração estabelecidos nesta pesquisa: a corporalidade, o imaginário e os processos criativos no Tribal *Fusion* de modo a reconhecer seus contornos. Um mergulho mais profundo em cada um desses trajetos de exploração poderia, sem dúvida, trazer um arcabouço teórico cuja elaboração não caberia nesta investigação. O *Ventre Antropofágico* não acaba aqui, ele segue conosco, em um movimento de expansão, o qual desejo que seja ilimitado.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o Contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AL-RAWI, Rosina-Fawzia. **Grandmother's Secrets: the Ancient Rituals and Healing Power of Belly Dancing.** 1ª ed. Canadá: Interlink Books, 1999.

ANDRADE, Joline Teixeira de Araújo. **Processos de Híbridação na Dança Tribal: Estratégias de Transgressões em Tempos de Globalização Contra Hegemônica.** 2011. 40 f. Monografia (Especialização em Estudos Contemporâneos sobre Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago (1928). In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas.** 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

ARAÚJO, Gilmara Cruz. **A Aura e a Autenticidade da Dança Tribal.** Alagoinhas, BA: (Ensaio UFBA), 2013.

BERBARE, Jamille; DIAS, Romualdo. Dançar a Vida para não “Dançar na Vida”: um Estudo sobre os Aspectos “Disruptivos” na Dança Tribal! **Anais do II Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA.** Comitê Dança e(m) Política, jul. 2012.

BIANCHI, Paloma. Abordagens Somáticas em Dança: Uma outra Perspectiva em Pesquisa e Criação. **Revista DAPesquisa**, Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, v.1, n.12, p. 01-12, dez. 2014.

BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente.** 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRANDÃO, Junito. **Volume 2.** Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad.** 1ª ed. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2001.

CECCON, Rodrigo Pereira; HOLANDA, Adriano Furtado. Interlocução entre Rudolf Otto, Carl Gustav Jung e Victor White. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**, p. 63-77, 2012. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=229023819006>. Acesso em: 02 jan. 2018.

CONTRERA, Malena Segura. Emoção e imaginação: diferentes vínculos, diferentes imaginários. **Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia.** São Paulo, n. 8, p. 188-201, 2012.

\_\_\_\_\_. Imagens endógenas e imaginação simbólica. **Revista FAMECOS.** Porto Alegre, v. 23, n. 1, jan./abr. 2016.

COSTA, Suely Gomes. Onda, rizoma e “sororidade” como metáforas: representações de mulheres e dos feminismos (Paris, Rio de Janeiro: anos 70/80 do século XX). **Revista Internacional Interdisciplinar INTERthesis**. Florianópolis, v.6, n. 2, p. 01-29, jul./dez. 2009.

DIALLO-HUISMAN, C. The Rebirth of the Sacred Dancer. 2002. In: **The best of Habibi online**. Disponível em: <http://thebestofhabibi.com/vol-19-no-2-sept-2002/rebirth-of-the-sacred-dancer/>. Acesso em: 20 abr. 2016.

DIB, Márcia. Mulheres Árabes como Odaliscas: uma imagem construída pelo Orientalismo através da pintura. **Revista da Universidade Federal de Goiás, Goiânia**. CEGRAF/UFG, ano 13, n. 11, p. 145-150, 2011. Disponível em: [http://www.proec.ufg.br/revista\\_ufg/dezembro2011/](http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/dezembro2011/). Acesso em: nov. 2017.

ELIADE, MIRCEA. **Imagens e Símbolos**: ensaios sobre o simbolismo Magic-religioso. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ELKINS, David E. **Além da Religião**. 1ª ed. São Paulo: Editora Pensamento, 2000.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, v. 8, p. 197-210, nov. 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370/60352>. Acesso em: 19 dez. 2016.

FRATAGNOLI, Federica. O hibridismo e o Corpo Dançante: um estudo sobre as criações na cena contemporânea anglo-saxã. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 4, n. 3, p. 486-508, set./dez. 2014.

GERALDI. O lugar da teatralidade na dança contemporânea. **Sala Preta**, v. 12, n. 2, p. 13-26, dez. 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57483/60489>>. Acesso em: 06 jan. 2018.

GUERRERO, Mara Francischini. **Sobre As Restrições Compositivas Implicadas na Improvisação em Dança**. 2008. 93 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HANNA, Lynne Judith. The Power of Dance: Health and Healing. **The Journal of Alternative and Complementary Medicine**. v. 1, n. 4, p. 323-331, 1995.

JUNG, Carl Gustav. **Natureza da Psique**. 10ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

\_\_\_\_\_. **Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo**. 11ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

\_\_\_\_\_. **O Eu e o Inconsciente**. 27ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

\_\_\_\_\_. **O Homem e seus Símbolos**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

\_\_\_\_\_. **Tipos psicológicos**. 7ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013a.

\_\_\_\_\_. **Mysterium Coniunctionionctionis**. 6ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

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

LARA, Arthur Hunold. **Tribos Urbanas**: transcendências, rituais, corporalidades e (re)significações. 2002. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes da USP, São Paulo, 2002.

LEGROS, Patrick et al. **Sociologia do Imaginário**. Porto Alegre: Sulinas, 2014.

LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. Tradução de Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MAFFESOLI, Michel. Entrevista concedida a Juremir Machado da Silva, Paris, em 20/03/2001. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v. 15, ago. 2001.

\_\_\_\_\_. **O Tempo das Tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010a.

\_\_\_\_\_. **No Fundo das Aparências**. Petrópolis: Vozes, 2010b.

MCDONALD, Caitilin. **Belly Dance and Glocalization**: Constructing Gender in Egypt and in local stage. 2010. Tese (Doutorado em Filosofia, Estudos Árabes e Islâmicos) Universidade de Exeter, Reino Unido, 2010.

MENEZES, Márcio Nascimento. **Dramaturgia aberta**: dispositivo, abertura e participação. 2010. 125 f. Dissertação (Mestrado em Teatro, Drama e Educação) Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

MOROCCO. **Giving to Light**: Dancing the Baby Into the World. 1996. Disponível em: <http://www.casbahdance.org/dancing-the-baby-into-the-world/>. Acesso em: nov. 2017.

NASCIMENTO, Marcelo de Maio. Dança e Corporeidade: considerações fenomenológicas do espaço dançado e corpo percebido. **Revista Cena**, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFRG, n.13, 2013.

NICHOLS, Sallie. **Jung e o Tarô**: uma jornada arquetípica. São Paulo: Cultrix, 2007.

PERES, Lúcia Maria Vaz. Recortando reflexões acerca do simbólico em Durand e Jung: algumas contribuições para o estudo do imaginário. **Cad. Educ. FaE/UFPEl**, Pelotas (8), p. 117-126, jan./jun. 1997.

REES-DENIS, Paulette. **Tribal Vision**: A Celebration of Life through Tribal Belly Dance. Portland: Cultivator Press, 2008.

REIS, Alice Casanova dos. O Feminino na Dança do Ventre: uma análise Histórica sob uma perspectiva de gênero. **Divers@ Rev. Elet. Interdisc.**, Matinhos, v. 1, n. 1, p. 52-67, jul./dez. 2008.

\_\_\_\_\_. **A Atividade Estética da Dança do Ventre**. 2007. 154 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

ROLNIK, Suely. **Cartografias Sentimentais**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina, Editora UFRGS, 2016.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. Tradução Rosaura Eichnberg. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SALGUEIRO, Roberta da Rocha. **Um longo arabesco**: corpo, subjetividade e transnacionalismo a partir da dança do ventre. 2012. 191 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

SALIMPOUR, Jamila. **From Many Tribes**: the origins of Bal Anat. 1997. Disponível em: <http://www.salimpourschool.com/resources/>. Acesso em: maio 2016.

SAMUELS, Andrew; SHORTER, Bani; PLAUT, Fred. **Dicionário Crítico de Análise Junguiana**. São Paulo: Editora Imago, 2002.

SCHECHNER, Richard. **An Introduction to Performance Studies**. New York: Routledge, 2006.

SEIDLER, Lara; SOUZA, Maria Inês Galvão. A construção da dança: espaço de passagem entre o fazer e o pensar a linguagem. **Anais do III Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança**, maio 2013. Disponível em: <http://www.portalanda.org.br/anais-edicoes-visualizar/250>. Acesso em: 04 dez. 2016.

SERBENA, Carlos Augusto. Imaginário, ideologia e representação social. **Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas do PPGICH**, n. 52, dez. 2003.

SHAY, Anthony. **Choreographics Politics**: state, folk dance companies, representation and power. Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 2002.

SICUTERI, Roberto. **Lilith**: A Lua Negra. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

SILVA, Daniel Furtado Simões da. **O Ator e o personagem**: variações e limites no Teatro Contemporâneo. 2013. 237 f. Tese (Programa de Pós-Graduação em Artes) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

SILVA, Gislene. Imaginário coletivo: estudos do sensível na teoria do jornalismo. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre, v. 17, n. 3, p. 244-252, set./dez. 2010.

SILVA, Hugo Leonardo da. **Poética da Oportunidade**: Estruturas Coreográficas Abertas à Improvisação. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2009.

SILVEIRA, Nise. **Jung**: Vida e Obra. 15<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

SOARES, Andrea Moraes. **Raqs Al Jaci/Dança de Jaci**: Híbridação por Antropofagia entre a Dança do Ventre e a Poética de Eva Shul. 2014. 169 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

STEIN, Murray. **O Mapa da Alma**: Uma Introdução. São Paulo: Cultrix, 2006.

TURNER, Victor. **Drama, Fields and Metaphors**. Symbolic Action in Human Society. Ithaca and London: Cornell University Press, 1987.

VELLOSO, Marila. Dramaturgia na Dança: investigação no corpo de existência. **Sala Preta**, p. 191-197, 2011.

VILLAS BÔAS, Claudio; VILLAS BÔAS, Orlando. **Almanaque do sertão**. São Paulo: Editora Globo, 1997.

XAVIER, Cíntia Nepomuceno. ...**5,6,7,∞ Do oito ao infinito**: por uma dança sem ventre, performática, híbrida, impertinente. 2006. 130 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

WHITMONT, Edward C. **A Busca do Símbolo**: conceitos básicos da psicologia analítica. 14<sup>a</sup> ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2010.

WILHELM, Richard. **I Ching**: o livro das mutações. 27<sup>a</sup> ed. São Paulo: Editora Pensamento, 2009.

## Apêndice 1

### Ficha Técnica

#### ProCria

#### Laboratório de Processos Criativos em Tribal *Fusion*

### 1- Montagem Ser-Tão

Intérpretes-criadores:

Bianca Levita, Nindie Elendil, Rose Monteiro, Shabbana Dark, Jéssica Sampaio, Jamila Irina<sup>63</sup>

Músicos convidados:

Diego Sousa (escaleta e pífano)

Rafael Vinícius (bongó)

Messer di Carlo (cajón e *derbak*)

Apresentações: Campus da Universidade de Brasília Plano Piloto, Asa Norte.  
Espaço Piloto do Departamento de Artes Cênicas e ICC Sul.

### 2- Montagem Caravanas Imaginárias

Intérpretes-criadores:

Bianca Levita, Nindie Elendil, Rose Monteiro, Jamila Irina

---

<sup>63</sup> Jamila Irina é o nome artístico desta pesquisadora, Jamila Silveira Gontijo Piffer.

Músicos convidados:

Josy Braga (snudj)

Raphael Strauss (derbak)

Filmagem: Isabelle Araújo

Edição de vídeo: Isabelle Araújo e Guilherme Maragno

### **3- Filmagens Personagem Interno**

#### **O Olhar Simbólico**

Dançarina: Jéssica Sampaio

Imagens: Jamila Gontijo Piffer

Edição: Guilherme Maragno

Filmado no Núcleo de Dança da Universidade de Brasília

#### **A Feiticeira Nômade**

Dançarina: Bianca Levita

Imagens: Jamila Gontijo Piffer

Edição: Guilherme Maragno

Filmado no Núcleo de Dança da Universidade de Brasília

## Apêndice 2

### Questionários com Intérpretes-Criadoras

#### Questionário Bianca Levita

<b>Nome:</b> Bianca Levita	<b>Idade:</b> 39
<b>Formação artística e acadêmica:</b> Dança contemporânea, teatro de tensões, música, medicina tradicional chinesa, massoterapia e reiki. Psicologia incompleto.	<b>Atualmente dança onde?</b> Com Raisa Latorraca no curso de formação em Tribal Fusion (1ª. turma) e em eventos avulsos ou vinculados ao curso. Lecionando no Instituto Anandah.

**1) Como foi o seu primeiro contato com o Tribal *Fusion*? O que sentiu?**

Foi em 2011 com uma aula experimental com Júlia Gunesh. Senti entusiasmo.

**2) Por que decidiu dançar Tribal *Fusion*?**

Porque tinha ouvido falar sobre por uma conhecida da acupuntura. Curiosidade.

**3) Quando você cria coreografias ou apresentações de dança, quais elementos de composição são suas fontes de criação?**

A paisagem mental na música escolhida (humor da música), a teatralidade (personagem) e elementos da estética da dança conforme a leitura musical (técnica).

**4) Quais características do Tribal *Fusion* o definem enquanto dança?**

Teatralidade, presença cênica e leitura musical

**5) Quando você dança, como se sente?**

Sinto que é um trabalho terapêutico de grande importância, a válvula de escape necessária.

**6) Como você define seu estilo de dança, e quais são as principais influências?**

Híbrido mas tende para a teatralidade e para a densidade com impactos fortes, tanto no personagem quanto na movimentação.

**7) O que sente ao interagir com outras dançarinas? É diferente dançar sozinha? O que prefere?**

Sinto que deve haver uma troca, um partilhar dentro de um objetivo comum. Caso a troca acabe, acaba a parceria na dança. Prefiro no momento atual, dançar sozinha pois é uma experiência a qual passei a estudar recentemente, explorando minhas qualidades e trabalhando meus defeitos num nível mais técnico e estético, visando o campo profissional.

**8) Que tipo de preparação você faz antes de se apresentar em público?**

Geralmente a montagem do personagem (figurino, maquiagem), concentração e alongamento com aquecimento.

**9) Qual é a importância do figurino na sua dança? E da maquiagem ou pintura corporal?**

É de extrema importância. Cada personagem tem suas vestes e maquiagens próprias. E todas devem ressoar com a música escolhida.

**10) Quem é você, como dançarina? Tem nome artístico? Por quê?**

Uma exploradora inexperiente, com pouca bagagem. Não... porque prefiro usar o meu por enquanto.

**11) Há alguma relação entre a sua dança e a experiência espiritual? Como?**

Sim, uma relação direta. Só sinto verdade em dançar se for com material emocional do momento vivido em questão.

**12) O que mudou em você ou no seu corpo desde que começou a dançar Tribal Fusion?**

Mudou a consciência corporal, que era mais rígida. Agora mais fluida e também melhor isolada.

**13) O que mais te marcou na experiência do Lab?**

A característica teatral e orgânica das dinâmicas

**14) Qual foi o maior desafio no Lab?**

A falta de um planejamento fixo dentro da construção do personagem e do movimento coreográfico e cênico. A soltura do fazer sem música mecânica.

**15) O que é o Lab para você?**

Uma experiência sem margens muito específicas sobre arte performática feita toda ao vivo, sem música mecânica, com elementos da estética Tribal Fusion.

**16) Você cria personagens para a sua dança? Por quê?**

Sim. Porque faz mais sentido. Ajuda a elaborar a qualidade da movimentação e sua condução através da música e da cena.

**17) Você usa improviso no Tribal Fusion? Como?**

Sim, com muita frequência. Através da leitura musical e do personagem.

**18) Se quiser deixar um recado para a pesquisa, deixe aqui!**

Sinto muito, me perdoe, te amo e sou grata.

**19) Qual o nome que você quer usar no âmbito desta pesquisa?**

Bianca Levita

**20) Escreva em cinco a sete linhas uma apresentação sobre você no Tribal Fusion, como se fosse um resumo do seu portfólio.**

Desde 2012 no Tribal Fusion, aprofundou-se no estilo através do ATS, em 2015. A partir daí trabalha suas várias facetas dentro do estilo, percorrendo desde o melancólico ao cômico, com uma marcante teatralidade e presença cênica.

**Questionário Jamila Irina**

Nome: Jamila Irina	Idade: 40
<p>Formação artística e acadêmica:</p> <p>Bacharel em Artes Plásticas, Bacharel em Comunicação Social. Atualmente, Mestranda no Departamento de Artes Cênicas da UnB, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Formação em Balé clássico e Dança do Ventre. Prática em Yoga (Hatha Yoga), Flamenco, Danças regionais brasileiras, capoeira e Dança dos Orixás.</p>	<p>Atualmente dança onde?</p> <p>No ProCria e em projetos eventuais com dança e música.</p>

### **1. Como foi o seu primeiro contato com o Tribal *Fusion*? O que sentiu?**

Foi na extinta taberna Mittelalter, em Brasília, em 2010. Eu vi a apresentação da dançarina Walkíria Eyre e toda a minha concepção sobre a Dança do Ventre, que eu praticava, mudou. Senti uma atração, um chamado para entender aquela estética e os movimentos que eu reconhecia, mas feitos de uma forma diferente, com uma estética nova.

### **2. Por que decidiu dançar Tribal *Fusion*?**

Quando vi a Walkíria dançando na taberna, eu estava desenvolvendo um trabalho musical com uma banda de música antiga e medieval, que se apresentava frequentemente naquele mesmo lugar. As pesquisas que estávamos desenvolvendo à época estavam me afetando profundamente, me fazendo questionar o meu trabalho artístico e minha vida profissional, meu lugar no mundo. Aquela dança me pareceu o canal que estava faltando para me expressar como artista e me reinventar.

### **3. Quando você cria coreografias ou apresentações de dança, quais elementos de composição são suas fontes de criação?**

Depende do propósito e do lugar em que vou me apresentar. Quanto mais intimista, mais livre. Pode ser uma música, um estado de espírito, uma sonoridade, uma poesia, uma história que quero contar, um figurino. Eu começo a partir de um elemento e vou montando a apresentação ou a coreografia de acordo com o fluxo criativo.

### **4. Quais características do Tribal *Fusion* o definem enquanto dança?**

Os movimentos que compõem a matriz pélvica e a abertura para hibridações com diversas danças étnicas (Flamenco, Cigana etc) e de rua (*break dance* e *street dance*), elementos estéticos de movimentos de contracultura como o Punk e o Gótico.

### **5. Quando você dança, como se sente?**

Sinto-me livre, viva, em transformação, em movimento, desgarrada de qualquer expectativa social sobre o que eu devo ser e fazer. Sinto-me em conexão com o mundo de uma forma única, muitas vezes em uma ligação espiritual comigo mesma e com aquele território no qual estou dançando.

### **6. Como você define seu estilo de dança, e quais são as principais influências?**

Tribal *Fusion* com influência do balé clássico e abertura para hibridações com qualquer elemento estético que me inspire. As dançarinas Zoe Jacks e Ariellah Aflaloh

### **7. O que sente ao interagir com outras dançarinas? É diferente dançar sozinha? O que prefere?**

Dançar em grupo me fortalece, enriquece a minha dança e me estimula. Dançar sozinha é diferente, é mais introspectivo. Gosto das duas possibilidades.

### **8. Que tipo de preparação você faz antes de se apresentar em público?**

Costumo me alongar e ficar algum tempo em concentração, já vestida para a apresentação, para evocar a personagem que criei, ou as referências estéticas que me auxiliam em minha entrada no território imaginal.

**9. Qual é a importância do figurino na sua dança? E da maquiagem ou pintura corporal?**

Figurinos são fundamentais em grande parte da minha prática em dança, principalmente em apresentações para o público, porque eu os utilizo como um dos canais de conexão com meu personagem interior e com minhas criações coreográficas. Por outro lado, em algumas ocasiões posso dançar com o mínimo de figurino e ainda assim me conectar com os elementos estéticos necessário para mergulhar na dança – por exemplo, em uma roda de dança com música ao vivo já tenho elementos suficientes para “entrar na dança”. Já a maquiagem e a pintura corporal tem menos peso. Costumo usar maquiagem “de palco” e a pintura corporal acontece quando sinto necessidade, o que é pouco frequente.

**10. Quem é você, como dançarina? Tem nome artístico? Por quê?**

Sou uma dançarina em constante transformação, sempre em busca de novas referências e aberta à hibridações de todo o tipo. A relação com a música é fundamental na minha dança tanto como camada criativa quanto como fonte de inspiração.

Meu nome artístico é Jamila Irina, mas já foi Myra. Uso um nome artístico para evocar minha persona na dança – mais uma estratégia de mergulho no meu universo criativo. Irina significa “aquela que traz a paz” e este significado é importante para mim.

**11. Há alguma relação entre a sua dança e a experiência espiritual? Como?**

A dança para mim carrega uma potência espiritual que pode ou não ser acionada por quem dança – mas pode também se manifestar espontaneamente, à despeito da vontade do agente da dança. No meu caso, uso muito a dimensão espiritual para dar sentido às minhas composições e apresentações. O contato com meus conteúdos internos, que ocorre freqüentemente enquanto danço, é uma forma de manifestação da dimensão espiritual da dança. Já tive algumas experiências marcantes em relação à espiritualidade ao dançar em grupo e com música ao vivo. A percussão em particular é um tipo de instrumento que evoca o contato com a espiritualidade.

**12. O que mudou em você ou no seu corpo desde que começou a dançar Tribal Fusion?**

Diferente da Dança do Ventre, que sempre me levou para o contato com representações do feminino ligados à sensualidade e a beleza, o Tribal *Fusion* me levou a entrar em contato com o lado mais obscuro do feminino, com o lado sombrio, imponderável, indomável e que evoca uma autonomia diante do olhar do outro. O Tribal *Fusion* me fez dançar mais pra mim do que para o público. Isso fez com que eu me sentisse mais forte e autônoma enquanto mulher, o que teve impacto inclusive em minhas relações pessoais.

**13. O que mais te marcou na experiência do Lab?**

Confirmar a potência inventiva do Tribal Fusion foi extremamente compensador.

**14. Qual foi o maior desafio no Lab?**

Foram muitos desafios. Dois deles são os mais importantes: minha posição de observadora-participante e a abordagem sobre o feminino nas danças de matriz pélvica.

**15. O que é o Lab para você?**

Uma experiência única, desafiadora e transformadora. Um rito de passagem e um processo de amadurecimento como pesquisadora e como artista.

**16. Você cria personagens para a sua dança? Por quê?**

Sim, mas nem sempre. Pode ser que eu use apenas a minha persona dançante, o meu nome Jamila Irina já evoca um outro ser dançante diferente de quem sou. Uso personagens diferentes disso quando quero contar uma história com a minha dança, ou quando sinto que preciso reforçar a meu ser imaginal para dançar. O personagem me ajuda a me colocar em um estado de presença que me desloca de mim mesma e me ajuda a aguçar a minha percepção para a dança.

**17. Você usa improviso no Tribal *Fusion*? Como?**

Uso sempre, o que varia é o quanto improviso em cada dança. O improviso – não importando o grau de improvisação – é para mim a melhor forma de expressão na dança.

**18. Se quiser deixar um recado para a pesquisa, deixe aqui!**

Valeu cada esforço e os resultados foram muito além do que eu podia imaginar!

**19. Qual o nome que você quer usar no âmbito desta pesquisa?**

Jamila Irina

**20. Escreva em cinco a sete linhas uma apresentação sobre você no Tribal *Fusion*, como se fosse um resumo do seu portfólio.**

Depois de mais de quinze anos de práticas em Balé Clássico, Capoeira, Dança do Ventre e Yoga, adotou o **Tribal Fusion** como linha de expressão em 2011. Também praticou danças étnicas, incluindo o Flamenco e as danças afros (dos orixás e contemporânea). Atualmente realiza pesquisa em hibridação na dança e na música.

**Questionário Jessica Sampaio**

<b>Nome:</b> Jéssica Sampaio	<b>Idade:</b> 23 anos
Instituto Andréia Paula	Atualmente dança onde?
Instituto Anandah	Emcasa.
Estúdio de Danças Razhine	
Estúdio de Dança Aris Medrei	

**1) Como foi o seu primeiro contato com o Tribal *Fusion*? O que sentiu?**

Meu primeiro contato com o Tribal foi um momento de pura identificação. A dança sempre foi algo muito presente na minha vida, assim como as pesquisas e práticas autodidatas. Foi por meio delas que descobri esse estilo de dança tão forte e representativo.

**2) Por que decidiu dançar Tribal *Fusion*?**

Gosto de mudanças, possibilidades e de explorar minha criatividade. Admiro a força feminina e a beleza de ser o que somos. O Tribal não está preocupado com padrões de beleza e nem com regras preconceituosas. Para mim ele significa empoderamento, união feminina e autoconhecimento. Essas características foram e continuam sendo o motivo da minha escolha.

**3) Quando você cria coreografias ou apresentações de dança, quais elementos de composição são suas fontes de criação?**

Na maior parte das vezes a música guia o processo de criação e vai se desenvolvendo de acordo com a sensibilidade e a imaginação que me desperta. Elementos como mitologia, poesia, referências estéticas e as expressões do DarkFusion são muito marcantes.

**4) Quais características do Tribal *Fusion* o definem enquanto dança?**

Liberdade, força e intensidade.

**5) Quando você dança, como se sente?**

Sinto uma enorme capacidade de expressão. Me sinto livre para ser aquilo que sou ou aquilo que desejo ser.

**6) Como você define seu estilo de dança, e quais são as principais influências?**

Defino meu estilo como DarkFusion, mesmo não restringindo minha dança a ele. Minhas principais influências são encontros com meus gostos pessoais. Os elementos da subcultura gótica, o darkwave e o rock alternativo estão constantemente presentes nas minhas fusões. As dançarinas que mais me influenciaram e ainda influenciam são: ShabbannaDark, Holle Carogne, Violet Scrap, Ariellah, SeraSolsticee Zoe Jakes.

**7) O que sente ao interagir com outras dançarinas? É diferente dançar sozinha? O que prefere?**

A dança em grupo possui uma energia completamente diferente. Representa uma troca de conhecimentos e expressões artísticas, enriquece a dança, nos une como mulheres e resgata a força da tribo. Mesmo fazendo solos na maior parte das vezes, prefiro dançar em grupo e compartilhar todo o processo.

**8) Que tipo de preparação você faz antes de se apresentar em público?**

Costumo fazer alongamentos e me concentrar. Como não tenho o hábito de coreografar minhas apresentações (prefiro fazer marcações em momentos específicos) tento fazer uma imersão na música e na forma que ela me toca.

**9) Qual é a importância do figurino na sua dança? E da maquiagem ou pintura corporal?**

Os elementos estéticos são muito importantes para minha dança, cada acessório tem um significado para a fusão e para mim mesma. Eu mesma faço meu figurino,

coleciono e reaproveito cada peça. Para mim esse processo é fundamental, é uma forma de identificação.

**10) Quem é você, como dançarina? Tem nome artístico? Por quê?**

Estou me desenvolvendo como dançarina, buscando novos conhecimentos e experiências. Não tenho nome artístico pois tenho dificuldade em escolher algo que me defina permanentemente.

**11) Há alguma relação entre a sua dança e a experiência espiritual? Como?**

\*\*\*

**12) O que mudou em você ou no seu corpo desde que começou a dançar Tribal *Fusion*?**

O Tribal foi muito importante no meu desenvolvimento pessoal. Eu era excepcionalmente tímida e introspectiva, não aceitava o meu corpo e sofria de transtornos emocionais e alimentares. A dança me ajudou a me entender, me aceitar e me amar.

**13) O que mais te marcou na experiência do Lab?**

A troca de experiências e a possibilidade de vivenciar o Tribal de uma forma bonita e verdadeira.

**14) Qual foi o maior desafio no Lab?**

Chegar até o local do encontro, moro do outro lado da cidade.

**15) O que é o Lab para você?**

O Lab é criação, união e criatividade. É o resultado de várias ideias, características e expressões.

**16) Você cria personagens para a sua dança? Por quê?**

Sim. Gosto de explorar as possibilidades e a teatralidade que a dança fornece.

**17) Você usa improviso no Tribal *Fusion*? Como?**

18) Eu amo improviso, o ato de dançar está intimamente ligado a sensação que a música fornece. Coreografar com frequência é algo muito estranho para mim, me sinto desconfortável e a dança não me transmite verdade.

**19) Se quiser deixar um recado para a pesquisa, deixe aqui!**

Estou com saudades!

**20) Qual o nome que você quer usar no âmbito desta pesquisa?**

Jéssica Sampaio.

**21) Escreva em cinco a sete linhas uma apresentação sobre você no Tribal *Fusion*, como se fosse um resumo do seu portfólio.**

Iniciei os estudos de Tribal Fusion em 2013 com a professora Shabbanna Dark, no Instituto Andréia Paula. Com o foco no DarkFusion/GothicFusion comecei a participar do Grupo Melantha. No ano de 2015 iniciei os estudos de ATS com a Sister Studio FCBD® Carol Freitas no Instituto Anandah. Em 2016 voltei a estudar Dark Fusion com Shabbanna Dark no Razhine Estúdio de Danças. Neste ano de 2017 fiz aulas de Fusion e ATS com a professora Amanda Zayek no Aris Medrei.

## Questionário Nindie Elendil

<b>Nome:</b> Nindië Elendil	<b>Idade:</b> 28
<b>Formação artística e acadêmica:</b> Superior completo em Direito. Graduação em andamento em Dança no IFB. Para formação artística por favor, vide currículo.	<b>Atualmente dança onde?</b> Na trupe <i>Khevelan Tut</i> de influências Ciganas e Tribais.

**1) Como foi o seu primeiro contato com o Tribal *Fusion*? O que sentiu?**

Meu primeiro contato foi através de um vídeo da bailarina Zoe Jakes e logo depois fusionando a dança cigana, com a flamenca e a do ventre.

**2) Por que decidiu dançar Tribal *Fusion*?**

O estilo me cativou pela liberdade de expressão dentro das danças orientais que tendem a ser rígidas em seus estilos. Eu me sentia presa, não gostava da rivalidade que toda dançarina de DV sabe que existe entre nós mesmas, não gostava disso e vi no tribal a liberdade que eu precisava para expressar a minha dança, o que eu sentia e queria dançar sem aqueles os olhos julgadores. O tribal também trazia uma proposta que me cativava muito na época e até hoje que é o “faça você mesmo” o seu figurino, sempre gostei de inovar e de criar artisticamente e isso incluía fazer meus próprios figurinos. Por fim acredito que a parte mais cativante para mim foi a idéia, até então um tanto imatura, de que o tribal acabaria com a rivalidade entre as bailarinas do mesmo, que trazia uma sororidade e irmandade entre as bailarinas, esse pensamento infelizmente mudou com os anos.

**3) Quando você cria coreografias ou apresentações de dança, quais elementos de composição são suas fontes de criação?**

A música tem a maior influência em minhas composições coreográficas pois a minha intenção foi sempre gerar sentimentos e sensações com uma coreografia. A música tem uma história assim como as minhas coreografias. Com o advento do estilo recente que tenho dançado, o ATS, essa afirmação muda pois por ser um improviso coordenado ele deixa pouco espaço para contar uma história e é mais uma dança esteticamente bonita do que uma contadora de experiências vividas.

**4) Quais características do Tribal *Fusion* o definem enquanto dança?**

Eu acredito que a característica que mais me compeliu a dançar o TF foi justamente a não necessidade de que algo me defina, todos os movimentos são válidos, todas as ideias podem, tudo a minha volta é elemento e tudo pode fazer parte dessa história que estou contando com o meu corpo e a minha dança.

**5) Quando você dança, como se sente?**

A dança me faz feliz, é parte integradora da minha vida e eu vivo para dançar, uma escolha difícil e penosa as vezes, mesmo assim a liberdade que sinto quando estou dançando não tem descrição, uma sensação de ser dona de mim mesma e da minha vida. complexo na verdade, são vários sentimentos e misturas de sensações e pensamentos que passam por mim.

**6) Como você define seu estilo de dança, e quais são as principais influências?**

Não sei se usaria a palavra “definir”, mas as minhas influências são definitivamente ciganas, árabes e orientais em uma certa abrangência pois não gosto de me limitar e sim passear por vários caminhos.

**7) O que sente ao interagir com outras dançarinas? É diferente dançar sozinha? O que prefere?**

Depende muito de com quem estou dançando e interagindo, acho que a cumplicidade entre as bailarinas mesmo que desconhecidas, mas abertas ao processo da dança faz toda diferença nessa decisão. Dançar sozinho é um processo interno de você consigo mesma, quando nos abrimos para outras experiências e outras pessoas é outra experiência. Particularmente eu adoro dançar em grupo, porém acho necessário dançar solos também por ser um processo de auto aprendizagem do nosso próprio corpo na dança, que é exclusivamente minha.

**8) Que tipo de preparação você faz antes de se apresentar em público?**

Além dos vários ensaios e preparos físicos praticamente diários, faço uma pequena meditação para encontrar meu centro antes de entrar em cena para não deixar que influências externas atrapalhem ou até mesmo arruinem um momento que é muito especial pra mim.

**9) Qual é a importância do figurino na sua dança? E da maquiagem ou pintura corporal?**

Toda a importância, o figurino também é parte da história que quero contar e a imagem de mim mesma que quero passar ao público. A dança, para mim, tem como um de seus objetivos transportar o espectador para aquele lugar no imaginário de cada um onde esse estilo acontece. cada pessoa tem uma idéia diferente das danças orientais e é minha responsabilidade e oportunidade em transportá-los para um lugar desse imaginário onde a dança aconteça sem os estereótipos negativos que as bailarinas carregam também.

**10) Quem é você, como dançarina? Tem nome artístico? Por quê?**

Eu sou a Nindië Elendil, e criei esse nome artístico como parte de uma personagem que precisava existir, pois embora não aparente sou tímida e sempre tive certa dificuldade em conviver com a timidez e toda a minha vontade de me mostrar artisticamente, uma certa dificuldade de expressar-me livremente, logo o criar da Nindie se tornou um processo necessário.

**11) Há alguma relação entre a sua dança e a experiência espiritual? Como?**

De início essa associação foi suave, porém cresceu rapidamente com a minha conversão ao paganismo, pois a DV, que foi por onde comecei meus estudos nas danças orientais, têm em seu folclore a sua utilização para

honrar a Deusa. Com os anos passei a associar as minhas coreografias a minha religião e as diversas faces da Deusa.

**12)O que mudou em você ou no seu corpo desde que começou a dançar Tribal *Fusion*?**

Passei a me aceitar mais com o corpo que tenho, que é meu e dança e vive e se expressa e não necessariamente precisa estar dentro dos padrões estéticos que se exige de bailarinas.

**13)O que mais te marcou na experiência do Lab?**

Acredito que o caminho em si, o processo, os desencontros e encontros dentro da montagem, as divergências de estilos e o aceitar disso em criar algo em que todos pudessem se encaixar, o diálogo que tornou o processo possível.

**14)Qual foi o maior desafio no ProCria?**

Assim como o diálogo foi chave para a manutenção do processo a falta dele também foi um dilema, pois em momentos ficava claro que os desentendimentos, que são normais, se tornaram algo maior do que realmente eram. A resistência ao processo proposto pela mestrandia também foi um desafio, pois para mim estava claro, na maioria das vezes, o que se era proposto. Senti dificuldade em executar algumas das propostas no entanto pois não presenciava a entrega de alguns dos participantes ao proposto, o que deixava o clima tenso e me deixava com certos bloqueios criativos. Essa situação me colocou numa zona de certo desconforto o que me fez recorrer a uma linguagem em comum, o ATS, que no final não gerou um resultado condizente com a proposta inicial.

**15)O que é o Laboratório para você?**

Uma experiência de vida, não só como bailarina, um aprendizado de como conviver com outros seres criativos e talentosos, que assim como todos nós, também se debatem internamente com várias questões que influenciam nossa dança. Corpo e mente não são separados, somos seres únicos e tudo que nos acontece é parte de nós e logo parte de nossa dança.

**16)Você cria personagens para a sua dança? Por quê?**

Na verdade meu personagem já é a Nindie e ela inserida nas diversas formas de dança, mas sempre a mesma pessoa, que não deixa de ser a parte criativa de mim mesma.

**17)Você usa improviso no Tribal *Fusion*? Como?**

Para mim o improviso se torna parte de toda dança após um tempo dançando aquele estilo, pois se torna parte de você por completo. Particularmente eu prefiro improvisar, pois me deixa livre também para dançar o que estou sentindo naquele momento. Porém depende de onde vou me apresentar e qual é a proposta.

**18)Se quiser deixar um recado para a pesquisa, deixe aqui!**

Sua linda ! :\*

**19) Qual o nome que você quer usar no âmbito desta pesquisa?**

Nindië Elendil

**20) Escreva em cinco a sete linhas uma apresentação sobre você no Tribal Fusion, como se fosse um resumo do seu portfólio.**

Nindië Elendil, artista, bailarina e instrutora de dança do ventre, cigana e fusões. Com estudos voltados às danças orientais, têm como objetivo em sua dança a fusão desses elementos em sua pesquisa e trabalho, dando assim uma assinatura única em sua expressão corporal. Em 2011 teve seu primeiro contato com o Tribal Fusion, que se tornou sua paixão e objeto de estudo e estilo desde então. Atraída pela liberdade que o estilo lhe proporcionava, incluiu em suas fusões estilos como o cigano, árabe, indiano e flamenco.

**Questionário Rose Monteiro**

<b>Nome:</b> Rose Monteiro	<b>Idade:</b> 34 anos
Formação artística e acadêmica: Bacharel em Direito e bailarina	<b>Atualmente dança onde?</b> <i>Khevelant Tut</i>

**1) Como foi o seu primeiro contato com o Tribal Fusion? O que sentiu?**

Meu primeiro contato direto com o Tribal, foi em 2012, no workshop ministrado pela professora Júlia Gunesch. Vinha da dança do ventre, um mundo totalmente diferente do Tribal, então, foi um encontro, uma libertação de padrões.

**Por que decidiu dançar Tribal Fusion?**

A liberdade de criação foi fundamental para minha decisão.

**2) Quando você cria coreografias ou apresentações de dança, quais elementos de composição são suas fontes de criação?**

A escolha da música, o sentimento e o significado que ela transmite.

**3) Quais características do Tribal Fusion o definem enquanto dança?**

A fusão de vários estilos, danças étnicas, composição de figurinos com influência nas vestimentas das mulheres beduínas, da bailaora, da mulher indiana.

**4) Quando você dança, como se sente?**

Sinto conectada com meu lado espiritual, o qual procuro colocar em minha dança sempre.

**5) Como você define seu estilo de dança, e quais são as principais influências?**

Me identifico e estudo Tribal Brasil. Minha principal inspiração é a precursora do estilo, Kilma Farias.

- 6) **O que sente ao interagir com outras dançarinas? É diferente dançar sozinha? O que prefere?**  
Eu procuro muito pela sororidade entre minhas parceiras de dança. Ando preferindo trabalhar em conjunto ultimamente. Acho que me empoderei e cresci muito com elas.
- 7) **Que tipo de preparação você faz antes de se apresentar em público?**  
Sempre mentalizo em coisas positivas que minha dança pode oferecer para quem estará me assistindo. Faço orações, também.
- 8) **Qual é a importância do figurino na sua dança? E da maquiagem ou pintura corporal?**  
Não são os elementos mais importante, mas me ajuda bastante a entrar no meu personagem.
- 9) **Quem é você, como dançarina? Tem nome artístico? Por quê?**  
Certamente uma mulher extremamente forte, mais do que eu fora da minha bailarina. Recebi meu nome artístico no dia da minha formatura de dança do ventre. Ismahan era o nome de uma bailarina do filme Whatever Lolla Wants e me identifiquei com o lado "fenix" dela.
- 10) **Há alguma relação entre a sua dança e a experiência espiritual? Como?**  
Totalmente. Minha vertente é o Tribal Brasil, o que cabe dança de orixás. Poder colocar a dança de uma deusa africana, foi extremamente importante pra mim.
- 11) **O que mudou em você ou no seu corpo desde que começou a dançar Tribal Fusion?**  
A postura que mudou meu corpo, a liberdade que o Tribal me deu como bailarina, a riqueza de infomações e possibilidades de criação.
- 12) **O que mais te marcou na experiência do Lab?**  
Poder trabalhar com música ao vivo foi uma experiência incrível.
- 13) **Qual foi o maior desafio no Lab?**  
Fechar o processo de criação foi muito difícil e desafiador.
- 14) **O que é o Lab para você?**  
Um grande encontro. Na verdade, um reencontro de almas.
- 15) **Você cria personagens para a sua dança? Por quê?**  
Sim, sempre crio. Acho que rola uma certa facilidade para desenvolver um bom trabalho.
- 16) **Você usa improviso no Tribal Fusion? Como?**  
Bem, sempre procuro estudar meus solos antes de toda apresentação. Mas claro, sempre mudo algo, improviso no momento da apresentação. A energia

da platéia, o palco faz isso

**17) Se quiser deixar um recado para a pesquisa, deixe aqui!**

Eu sou muito, muito grata mesmo pela oportunidade que o universo me deu de trabalhar com pessoas que já havia feito algo, muitas não via há muito tempo. Foi um dos melhores momentos que vivi como bailarina e que só está gerando frutos lindos na minha vida. Grata por tudo.

**18) Qual o nome que você quer usar no âmbito desta pesquisa?**

Rose Monteiro

**19) Escreva em cinco a sete linhas uma apresentação sobre você no Tribal Fusion, como se fosse um resumo do seu portfólio.**

Rose Monteiro. Violonista, bailarina formada em dança do ventre e estudo Tribal Fusion com ênfase em danças nordestinas e Tribal Brasil. Fundou junto com outras bailarinas, o Évora Troupe, grupo de ATS e Tribal Fusion. Atualmente, é componente da trupe Khevelant Tut, como bailarina e cantora.

**Questionário Shabbana Dark**

<b>Nome: Ana Carolina Fonseca Muniz</b>	<b>Idade: 29 anos</b>
<p><b>Formação artística e acadêmica:</b></p> <p>Graduada em Artes Cênicas na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes (FADM) Licenciada pela Fundação Brasileira de Teatro (FBT) Estudou com diversas bailarinas nacionais e internacionais e posteriormente deu início aos seus trabalhos com a dança étnica, em 2008.</p> <p>Adotou Swásthya Yoga para favorecer sua dança, estudou as bases do ballet clássico com a professora Giselle Castro (Ballet Brasil), Dança-Teatro, Corpo e movimento e ballet Contemporâneo com a bailarina Lívia Bennet – (BASIRAH CIA de Dança Contemporânea - DF) e Dança negra Contemporânea com o Diretor e dançarino Júlio César no Centro de dança de Brasília –Athos Bulcão.</p> <p>Sua formação inclui estudos com Rosilene Santos (DF), Renata Samper (DF), Paula Braz; diretora, bailarina e coreógrafa Cia Shamã Tribal (SP), Nanda Najla (MG),</p>	<p><b>Atualmente dança onde?</b></p> <p>Pontos de Cultura em Brasília e demais cidades satélites. Atualmente leciona dança e teatro no Colégio do Sol. Professora de Tribal Fusion no Instituto Anandah em Águas Claras.</p>

<p>com Kilma Farias da Companhia Lunay (PB), Renata Violanti (RJ), Karine Xavier (RJ), Carol Schavarosk (RJ), Rhada Naschpitz (RJ), Marcelo Justino (SP), Mariana Maia (SP), Ariellah Aflalo (USA), Paola Blanton (UK/USA/UNESCO).</p>	
--	--

**1) Como foi o seu primeiro contato com o Tribal *Fusion*? O que sentiu?**

Em 2008, eu trabalhava como recepcionista em um estúdio de Brasília; o Zahra Studio de Dança do Ventre. Eu já vivia um estilo de vida bastante diferente, inserida na contra Cultura, sob a influência poética e estética cultural Pós punk e gótica, mas ainda não conhecia essa dança de fusão. Por volta dos meus 20 anos, uma pessoa que cursava dança do ventre lá se deparou com o estilo através da navegação em sites americanos e me abordou relatando o grau de exotismo com a certeza de que eu iria me aproximar do Tribal Gothic Fusion. Quando pesquisei meu sentimento foi de total desconstrução e admiração, fruição e estranhamento mediante o excêntrico visual e instrumental. Nesse momento eu senti que muitas das minhas certezas técnicas eram engessadas.

**2) Por que decidiu dançar Tribal *Fusion*?**

Antes de conhecer minhas primeiras mestras, comecei a minha jornada primeiramente como autodidata na dança de fusão, em busca de libertação de prisões emocionais, nessa dança eu havia sentido um impulso maior ao inusitado e ao que eu já havia conhecido na dança do ventre. Naquele momento, foi satisfatório meu encontro e reencontro comigo mesma em um final de um casamento de quase seis anos na fase adolescente. Comecei a pesquisar e senti nela o estímulo de reafirmação do meu eu verdadeiro. Eu, também, havia decidido romper as fronteiras da "normatização" e das definições tradicionalistas dentro do conceito de arte. Comecei a me aproximar devido ao mistério, o diferencial técnico, o sentimento transmitido por outras bailarinas e extraído de mim devido a projeção expressiva e a liberdade cênica criativa que a dança Tribal Fusion contém.

**3) Quando você cria coreografias ou apresentações de dança, quais elementos de composição são suas fontes de criação?**

Todas possíveis. Hoje, com o passar dos anos, vejo que não há mais fronteiras entre os instrumentos e técnicas. Construo e desconstruo. Minhas inspirações e elementos de composição, geralmente seguem o fluxo de tudo que eu vivo. Se eu vejo arte psicodélica ou até mesmo uma situação na rua e me tocar, isso vira dança. Na dança, sou influenciada por quase todas as artes. A leitura e os teóricos

referenciais não tardam em fazer parte do festim. Gosto do Teatro pós-dramático de *Hans-Thies Lehman*; “Teatro da Crueldade” de *Antonin Artaud*; leio *William Blake*, *Isidore Ducasse*, *Charles Bukowski*, *Hermann Hesse*, *Voltaire*; e estudo os grandes *Berthold Brecht* e *Eugenio Barba* (incluídos na minha monografia). Amo *Neil Gaiman* e vivo das influências do cinema, dos diretores, como *Tim Burton*; da dança *Butoh* de *Kazuo Ohno*, *Rudolf Von Laban*, dança moderna expressionista de *Mary Wigman* e da linguagem incomum de dança - teatro da *Pina Bausch*. Além das músicas étnicas que escuto para os trabalhos, curto muito pós-punk ska, música clássica e experimental em geral, Dubstep, Trap, Trip Hop, downtempo, entre outras doses homeopáticas e saladas culturais. Gosto de *Yann Tiersen*, *Sopor Aeternus*, *Win Mertens*, *Meredith Monk*, *Diamanda Galas*, *Sisters of Mercy*, *Peter Murphy*, *Smiths*, *Cure*, *Merciful Nuns*, *Madness*, *Amon Tobin*, *Nine Inch Nails*, *Skrillex*, *Gotan Project*, *Tangothic*, *Tangueto* e *Beats Antique*.

#### **4) Quais características do Tribal Fusion o definem enquanto dança?**

Primeiramente, a expressão da dançarina no espaço criativo, a linguagem e a conscientização do corpo, elemento substancial de aproximação ao campo das artes cênicas. Enquanto dança, ele transmite uma idéia através de impulsos, signos e sentimentos. Durante esses anos de estudos com professoras internacionais, com principais difusoras e bailarinas responsáveis por trazer o Tribal Fusion para o Brasil, aprendi que essa dança possui suas bases no chamado *American Tribal Style* (ATS®) que, por sua vez, tem intenções, dramaticidade e corporeidade específicas, que enquanto dança deve possuir características diretas para que seja chamado ou definido como Tribal Fusion. Apesar da liberdade técnica que dizemos possuir ter, desconstruímos e fusionamos essas bases com mínimo de entendimento da origem da dança de fusão, a nível internacional, (ATS®- anos 70), a qual fez parte do seu desenvolvimento a partir dos anos 90 em São Francisco, na Califórnia. Portanto, é caracterizado por realizar fusões deste último com outros estilos de dança como *breakdance*, *burlesque*, *jazz*, entre outros, além de conter bases de posturas corporais das diversas etnias; Indianas, Espanhola, Orientais. Essa dança Tribal, também conhecida como Dança Étnica Contemporânea traz características de danças clássicas de corte como ballet, bem como pelo resgate do tradicional, do primitivo e do ritualístico, assim como vai de encontro com o que há de mais moderno e contemporâneo. Novos movimentos e novas experimentações artísticas. Em Festivais, os quais eu pude participar, festivais Internacionais e nacionais, campeonatos de categorias e novos talentos ditos como vitrine, alguns (as) profissionais e teóricos adotam os critérios de observar se a dança possui o mínimo de dez posturas e técnicas de ATS® incluídas na dança de fusão, afim de que seja denominada como Tribal Fusion Bellydance. Isso, por ser o *American Tribal Style* (ATS®), a origem e base para o também chamado, *Neo – Tribal*, das danças étnicas orientais com elementos de dança contemporânea. Ao finalizar essa pergunta, é de bom tom trazer à baila que o Tribal Fusion é um estilo de dança

relativamente novo, consistindo em uma linguagem corporal expressa por meio de movimentos em dança que não surgiu de forma planejada, ao contrário, foi intuitiva, oriunda da troca de experiências e conhecimentos entre bailarinas, basicamente sendo um estilo sem a menor pretensão de ser classificado como dança em si que, no entanto, alcançou tal status ao homenagear diversas etnias presentes na fusão dos Cholis Indianos, vestimentas de flamenco, moedas dos trajes egípcios e árabes, búzios, borlas, metais, penas e jóias artesanais em prata, originárias de diversas tribos orientais. Assim, o *Tribal Fusion* mescla diversos tipos de música, manifestações e subdivisões de estilo, recebendo influência até das danças e músicas do Leste Europeu (Balkan), do Vaudeville, da estética Vintage e também Burlesca nas roupas e acessórios.

### **5) Quando você dança, como se sente?**

A arte é o meu maior meio expressão e quando eu danço, me sinto muito a vontade com o público no espaço cênico, bem como, dançando sozinha, por poder reunir toda minha ideologia de vida na arte e dar vida aos personagens como forma de protesto, como arte estética, conceitual, arte de rua e como pertencente de várias tribos urbanas. Sinto-me em uma consulta completa, livre para dançar o que sou e para explicar meus processos de aprendizados pessoais. Sendo que, muito do que já senti e do que já pude vivenciar, se refletem até mesmo como um mosaico na minha forma de expressão.

### **6) Como você define seu estilo de dança, e quais são as principais influências?**

*Fusion!* Como professora, bailarina profissional, desenvolvedora de fusões, eu defino meu estilo como oriental, contemporâneo e híbrido, por gostar de me adaptar as necessidades, buscas e limitações das minhas alunas. Como estilo pessoal, por ser alternativa e por, também, fazer parte da cena underground, eu considero meu estilo Urban Tribal, Tribal Rock, Gypsy, Gothic Fusion, dark e teatral. Inserido no hipnotismo, no universo do mistério, ilusionismo, no ultra-romântico, na obscuridade poética, no embasamento dos conceitos de sombra de Jung, emergido em vários outros referenciais teóricos. Como bailarina - intérprete experimento outros estilos transitando entre os estilos diferenciais sempre que uma oportunidade surge.

### **7) O que sente ao interagir com outras dançarinas? É diferente dançar sozinha? O que prefere?**

Ao interagir com outras bailarinas, me sinto parte de uma tribo de vários gostos, estéticas, saberes ecléticos e complementares. Não há preferências em dançar como solista ou em trupe e sim, na minha opção profissional em adequações de

espaços e casas de shows onde em Brasília infelizmente vivemos em um meio onde não temos sempre estrutura que suporte mais que uma bailarina em cena.

**8) Que tipo de preparação você faz antes de se apresentar em público?**

Faço uma autoanálise dos meus sentimentos e vivências, daquilo que quero dividir ou transmitir conscientemente, subliminar e indiretamente com o público. Faço exercícios de visualização, respiração e auto-hipnose para a alteração de estado consciente e para criação de escudos mentais imaginários onde afasto e atraio efeitos diversos baseados nos estudos de Programação Neurolinguística (PNL), projeto ideias e imagens na minha tela mental juntamente com preparação física, alongamentos e exercícios de teatro que por sua vez são utilizados como jogos de cena para construção de personagens e preparação de atores na condição de bailarina intérprete.

Eu, habitualmente, estudo a atmosfera da música escolhida ou da banda e público prevaiente para me comunicar satisfatoriamente e bem no meio em que serei inserida. Crio plano de improvisação A, B, C, D. E assim por diante. Adoto essa “técnica” para que eu não seja desagradavelmente surpreendida, pois como não sou só bailarina, durante as coreografias ou intervenção e performances a reação do público não é controlada totalmente pelo artista cênico e performer sendo que no espaço cênico tudo se faz efêmero ao “romper a quarta parede” e ao me aproximar do teatro pós-contemporâneo do teórico Hans-Thies Lerman.

**9) Qual é a importância do figurino na sua dança? E da maquiagem ou pintura corporal?**

A importância da indumentária, maquiagem ou pintura corporal para mim, está relacionada com o entendimento que tenho diante de conceitos teatrais para a aproximação do personagem e maior imersão no ritual. Outra importância vem agregada ao simbolismo de cada acessório que ganho ou compro de pessoas importantes e professoras durante viagens. Uso todos como amuletos, acessórios e achados significantes para agregar nas minhas práticas.

**10) Quem é você, como dançarina? Tem nome artístico? Por quê?**

Sou um mosaico de ideias, de sensações, de memórias e projeções. Eu possuo nome artístico, (ShabbannaDark), que uso também na maioria das vezes socialmente como *uma imagem e ododem*, (totem), *como uma espécie de “marca de família”*, como um nome para equipe e demais tribos urbanas as quais sou inserida e me apresento. Alguns me chamam simplesmente de Shabbanna e respondo dessa forma. Eu acredito que uso esse nome artístico como forma de invocação espiritual personificada. Como forma de aproximação do meu alter ego.

**11) Há alguma relação entre a sua dança e a experiência espiritual? Como?**

Sim! A dança para mim não é somente um estilo, uma satisfação pessoal, profissional ou estética. A dança para mim é também como um sacerdócio praticado a fim de ajudar mudar algumas realidades e plantar outros valores. Reconstruir e religar o corpo com a sensualidade sagrada e o respeito aos seres, as energias, aos valores que a sociedade atual se distanciou. Dançar pra mim é levar o sentido maior de resgate do sagrado feminino e masculino. A dança me salvou de crises e reconheço isso. Hoje com a consciência que tenho faço da dança também uma invocação de cura quase terapêutica. É uma ponte para os estudos futuros de dança terapia para gerar transformação e sentimentos diversos a quem me assiste. Além de dançar sozinha como forma de ligação com a plenitude o cosmos, os planos diversos, o universo, as deusas e deuses, a dança para mim é como esvaziar-se. Pratico as leituras místicas e esotéricas além da técnica de corporal de dança, das teorias acadêmicas teatrais e poéticas. Eu costumo traçar círculos ao redor de mim, desenhar marcas, símbolos sagrados culturais e sigilos com os meus pés no chão. Procuro mesclar meus conhecimentos e usar movimentos com consciência ocultista, projetar intenções durante a dança além de usar o corpo só mais um dos meus objetos de magia. A dança para mim acima de tudo é devocional e uma ligação de gratidão com as minhas ancestrais que dançaram antes de mim em outras eras. É gratidão e ofício.

**12) O que mudou em você ou no seu corpo desde que começou a dançar Tribal Fusion?**

Apreendi lições do ego, aprendi a me aceitar mais e aceitar a diversidade. O Tribal Fusion gerou mais consciência muscular e respiratória. Mudou minha postura corporal e postura pessoal reestruturando meus sentimentos e emoções, me ensinando muito ao longo desses anos.

**13) O que mais te marcou na experiência do Lab?**

Os encontros e reencontros com bailarinas e músicos. A descoberta de mais sentimentos e percepções, Os olhares. As buscas. A autoanálise. O contato com a dança em sala e ao ar livre. A perfeição e beleza do caos criativo em construção e formação até o produto final que foram para nós as cenas... A apresentação e a intervenção feita para os demais estudantes da UNB. O universo criativo, poético e lúdico que também se faz real. A ponte e a concretização da escrita da pesquisadora Jamila Gontijo que gerou o nosso primeiro projeto aprovado pelo Fundo de apoio à Cultura (FAC).

**14) Qual foi o maior desafio no Lab?**

Meu maior desafio no Laboratório foi de nivelamento energético e harmônico ao chegar depois de algumas semanas tendo a sensação pessoal de que o processo de formação do grupo já caminhava e de que já havia um núcleo de pessoas em desenvolvimento de afinidades. O segundo desafio foi perante a minha decisão de interferir o mínimo para ver o processo de criação se desenvolver de forma espontânea, sem planejar e sem saber definições do produto final, já que éramos objeto de pesquisa óbvia de improvisação, analisados em técnicas, onde só a

mestranda sabia de fato todos os planos de execução e passo a passo para a boa condução da conclusão deste trabalho. Foi um desafio enquanto líder, deixar fluir, observar o grupo e entender demais as singularidades dos outros, sabendo que nem todos têm a mesma posição perante a mim. O quarto desafio foi ver que eu exigia de mim mesma postura profissional em um trabalho puramente acadêmico levado também em condições improvisacionais emocionais sabendo que este também fazia parte do processo. Encaixar-me na diversidade de idéias do grupo deixando por vezes as minhas idéias, especificidades e particularidades de lado. Foi um desafio trabalhar com pessoas de forma passiva tendo cuidado ao expor opiniões que pudessem interferir o processo colaborativo.

### **15) O que é o Lab para você?**

O Lab para mim é mais uma opção artística dentro de várias opções acadêmicas, uma nova perspectiva. É oportunidade de criar e repensar conceitos, através de caminhos diferenciais. Usando as técnicas já conhecidas, aplicar todo meu potencial criativo a fim de cooperar para a conclusão desse mestrado. É também a oportunidade de dar meu melhor enquanto bailarina interprete conhecer novas montagens e expandir meus trabalhos com a dança e outras pesquisas futuras.

### **16) Você cria personagens para a sua dança? Por quê?**

Sim! Por ser formada em teatro, crio personagens e às vezes danço o que sou. Desde que ingressei no curso de Artes Cênicas em 2009, busco elementos, que possam ser aplicados à dança, principalmente, os quais desconstruem as noções do drama em relação ao texto, a construção de uma cena não precisa estar ligada a uma construção textual rígida. Salvo que, os conceitos que tem base textocêntrica também funcionam muito bem como meu alicerce para a construção de personagens mesmo estas não sendo diretamente ligadas ao texto. Uso personagens sobre a música que também pode ser vista como um texto escrito e não dramático mas o personagem portanto, é aquele que nessa condição, interfere e voluntariamente toma atitude mediante ações dentro de um contexto cênico. No teatro, muitas vezes ele emite opiniões, participa de uma determinada situação e envolve-se em uma problemática ou entra em uma atmosfera completamente diferente e arrasta o público para essa compreensão ao decorrer de uma história. Entendo, dessa forma, que o personagem é um papel assumido conscientemente por mim. Logo, eu enquanto bailarina intérprete, com um número significativo de gestos, ações inseridos no meu subtexto propriamente dito, danço com esses personagens que são constituídos em cima da linha instrumental que atravessa toda a história com a música. Segundo Stanislavsky, o que transmite a linha de coerência da personagem está implícito nas ideias e na parte mais substancial do texto. E entre tantas percepções e aprendizados teóricos-práticos ao longo da minha trajetória como bailarina, uso o personagem por ser mais um elemento que busca enriquecer a dança e adentrar o campo de fusão. Tribal Fusion Teatral ou mesmo, *Theatrical Tribal Fusion Bellydance conhecido como Tribal Fusion DarkArts*.

### **17) Você usa improviso no Tribal Fusion? Como?**

Uso improviso no Tribal Fusion durante performances que exigem maior dinamismo além de coreografia para me adequar ao público e condições de espaço e palco

durante os Festivais R.A.V.E por exemplo. Os Festivais de música eletrônica dos quais participo e quando faço shows com bandas de rock ao vivo. Nem sempre danço com marcações de luz e palco específico de dança. Em geral, o improviso maior é na parte cênica quando comunico com ação física e maior improvisação dramática no palco ou em intervenções artísticas.

**18) Se quiser deixar um recado para a pesquisa, deixe aqui!**

Meus agradecimentos por esse laboratório me levar a ter outras percepções e experiências criativas nesse processo colaborativo. Gratidão pela chegada e pela partida.

**19) Qual o nome que você quer usar no âmbito desta pesquisa?**

Shabbanna Dark- Shabbanna, por essa denominação já estar relacionada às minhas divulgações, flyers e página artística.

**20) Escreva em cinco a sete linhas uma apresentação sobre você no Tribal Fusion, como se fosse um resumo do seu portfólio.**

Trabalha com dança e teatro. Através de pesquisas e vivência prática desenvolve habilidades e não mede esforços para buscar novas técnicas. Atua como artista performer e bailarina profissional de Tribal Fusion em cidades e capitais brasileiras, entre RJ, SP, GO, MG, TO. Busca inspiração também na Dança Butô Japonesa, no teatro-dança de Pina Bausch, na metodologia de Klauss e Angel Vianna e Rudolf Van Laban. Atualmente faz parte do grupo musical Duo Vário, da equipe de danças orientais da escola Instituto Anandah – Dança do Ventre e Yoga (Águas Claras) e ministra aulas particulares. Em Brasília e satélites, como ativista cultural, dança em festivais diversos, festivais de música alternativa e demais coletivos artísticos. Já dançou em várias casas de shows, restaurantes e teatros responsáveis por difundir a cena artística em eventos de divulgação cultural como, *Blues Pub*, *Stadt Bier*, *American Rock Club*, *Landscape*, *StrangersSnooker*, *Yes*, *Bendito Bendito*, *Country Rock*, *Arena*, *13 bar*, *Amsterdam Street*, *Brasília Capital Moto Week*, *Usina Centro de Arte e Entretenimento*, *Gate´s Pub* e outras.

### **Apêndice 3**

#### **Vídeo Olhar Simbólico**

<https://youtu.be/h8V7jtiGizE>

#### **Vídeo Feiticeira Nômade**

<https://youtu.be/r-DLJEy0Dbk>

#### **Vídeo Caravanas Imaginárias**

<https://youtu.be/xtu9P377wuc>