

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

Tamiris Aline Ferreira

**Dança Tribal – Corpo, movimento e aprendizado: trajetórias e narrativas de bailarinas
de Florianópolis/SC**

FLORIANÓPOLIS

2015

TAMIRIS ALINE FERREIRA

**Dança Tribal – Corpo, movimento e aprendizado: trajetórias e narrativas de bailarinas de
Florianópolis/SC**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
para obtenção do título de bacharelado em Ci-
ências Sociais pela Universidade Federal de
Santa Catarina.

Orientadora: Prof. Dra. Viviane Vedana

FLORIANÓPOLIS
2015

AGRADECIMENTOS

A Profa. Dra Viviane Vedana, por toda contribuição, atenção e dedicação que teve durante a orientação, sempre paciente e gentil em todos os momentos.

As bailarinas Aline, Cintia e Julic, que incentivaram, acolheram a ideia da pesquisa, e deram todo apoio e força para que ela fosse possível de acontecer.

Ao Centro de danças Jaqueline Kozan e as alunas Irene, Nóris, Shams e Tatiushka, por me acolherem em seus espaços de dança e por toda alegria de sempre compartilhada nas aulas.

As amigas e amigos de Campinas e Florianópolis pela força, pelo companheirismo e incentivos nos momentos mais difíceis

A minha mãe Elisabeth pela paciência, delicadeza e amor constante...

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	5
1.HISTÓRICO DA DANÇA TRIBAL-BAL ANAT AO ATS.....	11
1.1 <i>Tribal Fusion</i>	14
1.2 Tribal no Brasil.....	18
1.3 Tribal em Florianópolis.....	19
2. APRENDIZADO NO ATS: POSTURA, MOVIMENTAÇÕES BÁSICAS, COMO SE DANÇA O ESTILO.....	22
2.1 <i>Puja</i> : Ritual de Reverenciamento do ATS.....	22
2.2 A postura do ATS.....	24
2.3 Posições e movimentações básicas do repertório lento.....	29
2.4 Movimentos do <i>Tribal Fusion</i> (Fusão Tribal) em diálogo com o ATS.....	40
2.5 Como se dança <i>ATS</i>	42
2.6 Visão periférica.....	46
2.7. A roda.....	46
2.8 O coro.....	49
2.9 Músicas no ATS.....	50
3.DIMENSÃO ESTÉTICA DO ESTILO TRIBAL: FIGURINOS, ACESSÓRIOS, EXPRESSÕES.....	52
3. 1 <i>Dresscode</i> do ATS.....	52
3.2 Expressão facial e corporal no ATS.....	54
3.3 Figurinos no Tribal Fusion.....	55
4. TRAJETÓRIAS DAS BAILARINAS E PROCESSO DE APRENDIZAGEM NO TRIBAL	63
5. CONCLUSÃO.....	76
6.REFERÊNCIAS.....	79

Resumo

Esse trabalho tem como tema a dança Tribal como vem sendo praticada por bailarinas de Florianópolis. Apresento narrativas de duas maneiras diferentes de dançar o estilo conhecido como dança Tribal: *American Tribal Style - ATS* e *Tribal Fusion* (Fusão Tribal). O intuito do trabalho é apresentar as trajetórias das bailarinas, que compartilham aprendizados, experiências e ideias sobre o que é a dança Tribal. A partir da minha experiência com a dança, entrevistas com bailarinas e observação de campo, descrevo alguns movimentos do Tribal, assim como o processo de aprendizagem que surgem nas narrativas das bailarinas. Cintia, Aline e Julic, apresentam a dimensão do aprendizado ao narrarem as influências de professoras e como se movimentam na dança. Nessa dimensão, as professoras de Tribal, orientam, “mostram caminhos”, para que a aluna participe do processo de aprendizado fazendo junto, observando, estando atenta aos movimentos, a partir do que Tim Ingold (2010) coloca como educação da atenção. Percebo também que as bailarinas se comunicam na dança de diferentes maneiras, através de gestos e posturas, de olhares e de sons. Dessa forma, cria-se uma rede de bailarinas ligadas à dança Tribal, que declaram que o próprio nome da dança remete a referência ao trabalho em grupo, a dançar e pensar coletivamente.

Palavras-chave: dança Tribal, ATS, Tribal Fusion, aprendizado, movimentos, trajetórias.

INTRODUÇÃO

Esse trabalho de conclusão de curso tem como tema a dança Tribal como vem sendo realizada em Florianópolis a partir de três principais interlocutoras. A partir dessas três bailarinas, eu apresento duas maneiras diferentes de dançar o estilo que hoje chamamos de dança Tribal, mas que já foi considerado apenas *Bellydance* (Dança do Ventre), conforme mostrarei no primeiro capítulo. As duas vertentes do estilo trabalhadas aqui são o *American Tribal Style* (ATS) e o *Tribal Fusion* (Fusão Tribal).

Este trabalho aborda a aprendizagem do *Tribal Fusion* e ATS e sua relação com a trajetória de algumas bailarinas do estilo. Ao longo do texto procuro descrever algumas experiências de campo, muitas delas enquanto bailarina, bem como apresentar as narrativas de bailarinas com as quais tive contato durante e também antes ao período em que realizei a pesquisa. O intuito desse trabalho é apresentar as trajetórias compostas por bailarinas, bailarinas que se intercomunicam, que compartilham suas experiências e ideias sobre o que é a dança e o estilo tribal. Comunicam-se através de gestos e posturas, de olhares e de sons, mas também através do aprendizado dos movimentos que caracterizam o estilo como sendo o que é. Dessa forma, cria-se uma rede de bailarinas ligadas ao “estilo de dançar Tribal”, categoria essa que é elaborada como referência ao trabalho em grupo, a dançar e pensar coletivamente¹. Para contar a história da dança, as bailarinas vão atrás de buscar as “raízes” do estilo, debatendo e resgatando essa história através de relatos, imagens, vídeos, que trazem a dimensão de como aquela estética começa a ser construída com o grupo de Dança do Ventre, *Bal Anat*. Essa primeira dimensão é apresentada no primeiro capítulo quando conto, a partir do acervo de relatos das bailarinas dos primeiros grupos, como esse estilo vem se desenvolvendo.

No processo no qual pude sentir, vivenciar e aprender a dança, professoras e bailarinas me inspiraram e me levaram, de certa forma, à maneira como tenho experienciado a Dança do Ventre e o Tribal, pois são professoras que marcam o trajeto para a dança ser feita como ela é.

¹ Antes de começar a desdenhar mais sobre o que é o estilo de dança, é importante esclarecer que nesse caso o Tribal que descrevo e apresento como estilo nesse trabalho é uma categoria utilizada pelas bailarinas, que está relacionada ao caráter coletivo, de dançar em grupo. Contudo, como cientista social é importante problematizar o próprio nome do estilo, pois na antropologia temos outra concepção de “tribo”, nome que foi atribuída aos que os primeiros pesquisadores com viés evolucionista chamavam de “povos selvagens”, como algo diferente de todo restante da sociedade e do que era considerado civilizado.

O Tribal tem sido para mim uma maneira de conceber minha própria experiência corporificada, e foi essa experiência que me conduziu a pesquisar o aprendizado e as trajetórias de bailarinas do Tribal em Florianópolis. Segundo Latour (2008, p.39), “*ter um corpo é aprender a ser afetado, ou seja, ‘efetuado’, movido, posto em movimento por outras entidades, humanas e não humanas*”. Ou seja, ter um corpo, no meu caso, está relacionado com o efeito que o Tribal causa em meus movimentos, gestos, nas formas de agir e sentir, da mesma forma que causa efeito também em outras bailarinas.

Quanto ao meu caminho na dança, ele é percorrido desde a Dança do Ventre, dança essa que está efetuada² não só no meu corpo, mas também das bailarinas que foram interlocutoras nesse trabalho. Para escrever sobre a dança Tribal, pensando sobre a trajetória das bailarinas e como a dança acontece através dos movimentos e todos os outros elementos que a caracterizam como estilo, escrevo tanto a partir de observações de movimentos executados por bailarinas em uma aula do Campeche (etc) como através de minha própria experiência como dançarina do estilo, buscando olhar de dentro e de fora do estilo.

Muitos antropólogos tiveram a dança como tema, e diversas abordagens sobre os estudos da dança e do movimento humano surgiram, não só dança como também da performance. Gisele Guillhon Camargo (2013), cita diferentes abordagens da antropologia da dança: evolucionista, funcionalista, estruturalista, realista, cognitiva, semasiológica, entre outras. Camargo (2013) apresenta como importantes no processo de compreender e problematizar a categoria de “dança”, autores como Adrienne L. Kaepler, Franz Boas, Sir. James George Frazer, Jonan Keallinohomok. Segundo a autora entre os primeiros antropólogos que problematizaram a categoria de dança, a maior influência é de Franz Boas, por compreender a dança como um fenômeno humano universal, porém, com um mais olhar particularista sobre os diferentes tipos de danças. Boas, influenciou autores mais recente como Jonan Keallinohomok, que define a dança como:

A dança é um modo de expressão efêmero, executado de uma forma e num estilo pelo corpo humano que se desloca através do espaço. A dança toma forma através de movimentos rítmicos controlados, escolhidos com um objetivo preciso: o resultado de tal atividade é aceito enquanto dança tanto pelo dançarino, quanto pelos membros de um grupo determinado observando a situação. (KEALINOHOMOKU, 1976, p. 25 *apud* KAEPLER, 1997, p. 28 *apud* CAMARGO; 2013, p. 27)

² Termos de Latour – *Como falar do corpo* (2008)

Essa definição de dança é apenas uma entre outras existentes na antropologia. Contudo, nesse trabalho não pretendo discutir os conceitos de dança ou de performance, mas sim procuro refletir sobre a dança principalmente a partir da ideia de técnicas corporais de Marcel Mauss (2005), tendo em vista os processos de aprendizado dos movimentos e sua relação com as experiências e trajetórias das bailarinas. No mesmo sentido, entendo a dança Tribal e o ATS como um repertório de movimentos que “efetuam” (Latour, 2008) o corpo das bailarinas, ou seja, repertórios que proporcionam experiências cinestésicas particulares que formam o corpo “do Tribal”, como veremos adiante.

É a partir das reflexões de Maxine Sheets-Johnstone (1999), que compreende o movimento como um processo de pensamento que procuro analisar o Tribal. Para a autora, o próprio se mover é pensar, ela coloca o movimento como “pensamento cinético”, que difere do pensamento racional cognitivo do qual estamos acostumados a lidar. O pensamento cinético se revela ou acontece a partir dos saberes do corpo que se move, sendo assim, dançar entra no processo de pensar a partir do corpo, em relação às sensações e percepções que os cercam.

Os repertórios de movimentos e as técnicas do aprendizado serão aprofundados, porque em diversos momentos esse processo de aprendizagem surge nas narrativas das bailarinas. Ao observar de dentro e de fora o aprendizado desses movimentos é que percebo a importância da dimensão do aprendizado do corpo para compreender o estilo Tribal. Nesse sentido, a obra de Ingold (2010), é importante para pensar a construção do estilo nos corpos como uma “redescoberta orientada”, ou seja, do aprender copiando o outro, processo no qual as professoras do estilo são importantes.

Entre as interlocutoras desta pesquisa está Cintia, professora com quem aprendo a dança Tribal desde 2014. Naquele momento ela ainda não estava envolvida com o estilo *American Tribal Style* e ministrava aulas apenas de *Tribal Fusion* (Fusão Tribal). Contudo, os movimentos do ATS estavam claramente presentes em suas aulas, ela sempre esclarecia, dizendo “esse movimento é do ATS” ao apresentar algumas posturas/passos. Esse ano, como explico mais adiante ao narrar como o Tribal vem se consolidando em Florianópolis, as aulas de Cintia de Fusão Tribal se tornaram de ATS, após a sua certificação no estilo e a decisão de instruí-lo³.

³ Para ministrar aulas de ATS, é importante a certificação no estilo pelo estúdio *FatChanceBellyDance, Inc*, apesar de não ser obrigatório, a certificação pelo estúdio é algo que fornece subsídio e credibilidade a bailarina que pretende ensinar o estilo.

Cintia sempre foi muito solícita e apoiou a ideia de que eu participasse de suas aulas no Centro de dança Jaqueline Kozan, que fica localizado no bairro do Campeche, escola que ainda não conhecia, por fazer aulas regularmente com a Cintia na região da Trindade. Quando fui ao Campeche pude conhecer o grupo de alunas fixas que são participantes do Centro de dança Jaqueline Kozan, escola que também foi aberta a minha presença como pesquisadora. As alunas de Cintia me acolheram muito bem, aceitaram que eu observasse, anotasse e participasse juntamente com elas quando quisesse. Eu participava das aulas no momento de tocar *snujs* e sempre nos *pujas*, um ritual de agradecimento que acontece nas aulas de ATS e que será melhor apresentado. Foram quatro alunas “oficiais”, e durante as minhas visitas nessas aulas algumas outras mulheres também estiveram presentes para fazer aula experimental, quando isso ocorreu, também detalhei no diário de campo.

Assim, poderia dizer que este trabalho de campo teve ao menos duas fases, uma em que participei ativamente como bailarina aprendendo sobre o Tribal, dançando, seguindo o que Tim Ingold chamou de *Knowing from the inside*⁴ (2013), e em um segundo momento reorganizando estes saberes da dança, observando outras bailarinas.

Carlos Sautchuk (2007, p.19), em sua pesquisa sobre a pesca do pirarucu e de gurijuba⁵, coloca a importância de nos perguntarmos sobre os desdobramentos do envolvimento prático como estratégia etnográfica, apresentando que a principal resposta para essa questão aparece com Marcel Mauss (2005), quando a importância da prática na pesquisa surge em seu texto as *Técnicas Corporais* (MAUSS, 2005). Nesse mesmo texto, a dimensão cinestésica já estava presente, mesmo que de maneira mais ínfima, quando Mauss narra sua experiência pessoal em aprender atividades esportivas, como o nado.

O segundo momento do campo no qual eu também observei de fora o aprendizado na dança, e pude fazer as entrevistas, foi de agosto até setembro de 2015, paralelamente a isso, eu seguia nas aulas de ATS com a Cintia na escola Panambi, localizada no bairro da Trindade. Na escola da trindade eu podia perceber as metáforas que Cintia utilizava no processo de ensinar um movimento, e também fiquei mais atenta a algumas frases que já havia escutado em outros momentos e que se destacam em aula.

⁴ Ou seja, participando e praticando dentro do grupo.

⁵ As práticas de pescas foram observadas na Vila Sucuriju, localizada no estuário do rio Amazonas, litoral do Amapá.

Também no mês de agosto entrevistei Cintia e paralelamente a isso, tinha as entrevistas com a Aline e a bailarina Julic, essas entrevistas duraram cerca de uma hora cada.

A bailarina Aline dança comigo no grupo de dança *Valkyrjas*⁶, também é professora de Tribal Fusion (Fusão Tribal) e de Dança do Ventre no estúdio Art e Terapia, que fica localizado no bairro Trindade. Aline começou a dar aulas de Tribal recentemente, no início de 2015, mas o seu processo nessa dança e a sua profissionalização tem percorrido diferentes espaços que circulam o estilo na cidade. Apesar de não ter observado e estado em suas aulas de Fusão Tribal, a entrevista com ela foi importante para pensar como os movimentos são apreendidos no corpo, assim como a sua trajetória.

A bailarina Julic, também interlocutora nesse trabalho, é muito importante na minha trajetória enquanto bailarina por ter sido em 2012 a minha primeira professora de Dança do Ventre em Florianópolis, e ter também apresentado um pouco mais sobre a dança Tribal. Julic, não foi só minha professora na Dança do Ventre, como também foi da Aline, e é uma importante interlocutora por ter oferecido em 2013 *workshops* voltados para introduzir o estilo, e estar envolvida com a dança a partir da participação de grupos que trabalham com o Tribal, como o Flores do Nilo e posteriormente o grupo Tribo Mosaico. No último capítulo, apresento com mais detalhes as narrativas sobre as trajetórias das interlocutoras.

As questões propostas nas entrevistas abordaram o roteiro dividido em dois temas: sobre a trajetória e como a bailaria chegou até a dança, assim como as pessoas e grupos que influenciaram nesse processo de aprendizado. O segundo tema abordou as experiências do corpo com os movimentos que são aprendidos, e as inspirações coreográficas e estéticas do estilo. Ambos os temas me permitiram trabalhar questões relativas às trajetórias das bailarinas na dança, assim como a estética que compõe o estilo Tribal, e de como as bailarinas concebem a dança Tribal em seu corpo e se identificam com ela. Já as observações do diário de campo foram voltadas para descrever os movimentos básicos ensinados por Cintia em aula, as

⁶ O grupo *Valkyrjas* é um grupo de dança amador e independente, e que existe desde novembro de 2012. Ele tem como integrantes: eu, Aline e mais duas bailarinas: Karol e Sib. O grupo teve início quando eu e outras alunas de Dança do Ventre da Julic passamos a nos reunir para dançar o Ventre com músicas não convencionais, ou seja, não orientais. No início denominávamos o grupo como sendo um grupo de Dança do Ventre e Fusões, porque a coreografia *Hic Sunt Draconis*, não poderia ser considerada ainda Tribal, estávamos apenas começando os estudos no estilo Tribal de forma mais distanciada. Em 2014, chegamos ao consenso de que o grupo era de *Tribal Fusion*, e que iria seguir esse estilo. Na coreografia *Coven* os movimentos utilizados já eram resultados de nossas aulas voltadas para o estilo. Contudo, atualmente o grupo é considerado um grupo de Dança Tribal (*Fusion e ATS*), pois também temos dançado ATS em alguns momentos.

metáforas utilizadas para explicar os movimentos e as experiências das bailarinas com esse aprendizado. Nesse sentido, as entrevistas foram um complemento interessante, pois os relatos das bailarinas apresentam em diversos momentos – através de gestos e movimentos corporais – como o corpo aprende o Tribal, ao falar sobre o processo das aulas em que participam e que atuam como professoras.

Nestes momentos de observação, não apenas anotei os gestos, posturas, músicas e passos das bailarinas, mas pude “observar de fora” os movimentos do repertório lento do ATS, repertório esse que já é parte dos saberes do meu corpo, mas que dessa vez precisei observá-los a partir de uma outra perspectiva. Além dos movimentos, a postura que deve ser adotada no Tribal pelas bailarinas foi algo presente e que será melhor explicitado no capítulo dois. Além disso, no capítulo em que trato sobre os movimentos, também narro a maneira como se dança ATS e as suas regras básicas dentro de uma performance. Apesar de não ter observado aulas do estilo *Tribal Fusion*, Cintia em alguns momentos utiliza sequência de movimentos do *Tribal Fusion* como treino para o ATS, essa sequência foi descrita também no mesmo capítulo.

Já no capítulo sobre a estética da dança, falo sobre o figurino básico do ATS e a forma como é composto o figurino do *Tribal Fusion*, assim como os acessórios utilizados em ambos os estilos. Apresento ainda narrativas das bailarinas sobre a construção dessa estética, pois ao falarem sobre o figurino, outras questões que comportam a performance aparecem, tais como a identidade na dança e o gênero, que é um dado importante para pensar como as questões sociais discutidas entre as bailarinas influenciaram na própria vestimenta da dança.

O último capítulo sobre as trajetórias das bailarinas aborda a maneira como as bailarinas narram sua história na dança e no estilo Tribal, e como todos esses elementos se intercomunicam com a trajetória e experiência corpórea que cada uma carrega. Em diversos momentos durante a entrevista, as inspirações, as professoras e as escolas em que passaram, surgiam quando falavam sobre como concebem e distinguem o Tribal em seus corpos, seja o *Tribal Fusion* (Fusão Tribal) como o *American Tribal Style (ATS)*.

Nesse trabalho, coloco em itálico palavras e nomes de grupos estrangeiros, e em aspas as expressões utilizadas pelas bailarinas, assim como palavras-chaves importantes faladas por elas e que destaco no texto.

Capítulo 1

Histórico da dança Tribal – *Bal Anat* ao ATS

Os relatos⁷ de bailarinas de dança Tribal apontam que o que conhecemos hoje como Tribal começa a ganhar forma em 1968 com a bailarina Jamila Salimpour na Califórnia. Jamila Salimpour passa a agregar à Dança do Ventre outras maneiras de se movimentar, que são influências principalmente da Dança do Ventre praticada pelos povos ciganos do Egito e da Índia, mais especificamente as *Ghawazee*⁸. Apesar de ser consenso entre diferentes bailarinas a importância de Jamila Salimpour no Tribal, o estilo que estava sendo desenvolvido naquela época ainda não era denominado “dança Tribal”, era concebido ainda como Dança do Ventre. Jamila Salimpour dançava com outras bailarinas e bailarinos na *Renaissance Faire*⁹ e naquele contexto havia certa cobrança pelos organizadores da feira por causa da “desorganização” de suas alunas. Como forma de manter as alunas e de dançarem juntas de forma mais organizada, criou o grupo *Bal Anat*, que tem em seu nome o significado “dança da deusa mãe”. *Bal Anat* era um grupo grande e agradava o público pela diversidade de pessoas: mulheres, crianças e homens bailarinos, e também de elementos utilizados em suas apresentações. Jamila Salimpour junto com o grupo *Bal Anat* agregou à Dança do Ventre taças, cobras espadas, máscaras e os *snujs*, que é o instrumento¹⁰ mais utilizado pelas bailarinas do Tribal.

⁷ A história do estilo, é contada principalmente a partir de narrativas de bailarinas do grupo *Bal Anat* coletadas e traduzidas nesse blog: <http://pilaresdoTribal.blogspot.com.br/>, além do site do próprio grupo do *FatChance-BellyDance, INC*, e do site da bailarina Rachel Brice.

⁸ As *ghawazee* eram ciganas do Alto do Egito, e uma das tribos de dança mais famosa do Egito: <http://www.portaldoegito.com.br/ghawazee>

⁹ Feira renascentista que acontece anualmente na Califórnia e que visa representar aspectos da época renascentista através de produtos, teatro, música e a dança. O grupo *Bal Anat* ganhou bastante visibilidade ao dançar nessa feira. Essa feira acontece até hoje.

¹⁰ Os *snujs* são címbalos de metal, é um instrumento de percussão sempre utilizado no dedo médio e polegar, sendo sempre quatro címbalos. É um instrumento considerado milenar na dança árabe, que as bailarinas tocam enquanto dançam. Fonte: <http://www.campodastribos.com.br/snujs/> No *American Tribal Style* as bailarinas sempre irão dançar com *snujs*, mesmo que não toquem. Dessa forma, os *snujs* são também adorno e compõe a imagem visual do estilo.



Figura 1. Jamila Salimpour dançando com cobra na Renaissance faire, 1969 - Fonte da imagem: <http://thebestofhabibi.com/vol-17-no-3-spring-1999/from-many-tribes/>

Além de Jamila Salimpour outras/os bailarinas/os que surgiram no contexto do *Bal Anat* criaram grupos de Dança do Ventre também importantes. Entre as/os bailarinas/os, é importante citar John Compton, Katarina Burda, Malia Defelice, Suhaila Jalimpour, Rhea cujas vertentes e escolas¹¹ são influências até hoje para o Tribal.

Nesse processo, a bailarina e ex-aluna de Jamila Salimpour, Masha Archer, fundou a *Cia San Francisco Classic Troupe*¹² e foi fundamental na estética e no que hoje chamamos de dança Tribal, ao mudar a forma de se vestir na dança. No início as vestimentas utilizadas por Jamila no *Bal Anat* prezavam mostrar o menos possível do corpo, porém, Jamila Salimpour passa a utilizar novamente fendas nas saias e tira a quantidade de tecidos que tinha em suas

¹¹Aywah - grupo de Katarina Burda, do qual posteriormente outras bailarinas surgiram como Elizabeth Strongs, Mira Betz e Zoe Jakes: <https://www.youtube.com/watch?v=qxLocg3vf9Y>

John Compton e a cia Hahbib ru, dessa Cia : <https://www.youtube.com/watch?v=c8e-Ew8XLPk>

¹² A *Cia San Francisco Classic Troupe* durou dos anos 70 até meados dos anos 80, sendo que Carolena Nericcio desenvolveu e maturou sua dança nessa cia, tendo dançado nela nos seus últimos sete anos antes de consolidar a dança *American Tribal Style*.

vestimentas. Masha Archer tem outra concepção sobre a maneira de se vestir na dança, pois ficava incomodada quando apresentava em cabarés e percebia que havia, principalmente por parte do público masculino, a associação da dança com a sexualidade. É nesse sentido que ela passa a utilizar outras vestimentas na dança e a compor seu estilo de dançar *Bellydance*.

Dentro do contexto em que Masha Archer começa a dar aulas e criar sua própria trupe de dança, surge um dos principais nomes do estilo, aluna e também participante *da Cia San Francisco Classic Troupe*, Carolena Nericcio.

Carolena Nericcio, estudou e se formou como bailarina por Masha Archer e suas colegas. Masha Archer se aposenta, e Carolena Nericcio desenvolve o estilo o *American Tribal Style* – ATS. Isso ocorre após pesquisar o Flamenco, a Dança Indiana e também a partir de passos e movimentos que aprendeu com Masha Archer. Carolena Nericcio sistematiza esse aprendizado em sequências, dando o nome de *American Tribal Style* – ATS.

Em 1987 monta o grupo *FatChanceBellydance, inc - FCBD*¹³, patenteando o estilo. O nome *American Tribal Style* foi uma maneira de diferenciar o estilo sistematizado por ela da Dança do Ventre como estava sendo feita até o momento. Em sua concepção o “Tribal” relaciona-se a ideia de resgatar o sentido de tribo, ou seja, de estar em grupo, tendo em vista a perspectiva de que o ATS surge como uma dança que tem caráter grupal.

Carolena Nericcio catalogou os movimentos do ATS, agregando elementos do flamenco na dança que até então não estavam presentes, reuniu também alguns elementos da dança indiana, sistematizando um estilo de *improvisado coordenado com liderança*¹⁴, que será melhor explicado posteriormente.

A maneira improvisada de dançar conforme Carolena Nericcio fala em entrevista¹⁵, já estava sendo praticada por Mascha Archer e suas alunas em grupo, porém, o que Carolena Nericcio faz é sistematizar, criar “regras” para deixar mais organizada a improvisação em grupo. Abaixo, Carolena Nericcio fala sobre como observando os movimentos e sinais de

¹³Apresentação de uma performance do grupo *FatChanceBellyDance, Inc*:
<https://www.youtube.com/watch?v=4062YvVXIZg>

¹⁴ O ATS é dançado de forma improvisada, porém é um improviso que também tem suas regras, e sempre uma bailarina que assume a *liderança* da dança e todas as outras devem *seguir*, ou seja, copiar os movimentos da líder. O sistema de improviso coordenado que se inicia no ATS se transpõe para um outro estilo de Tribal, o ITS-*Improvised Tribal Style*, nesse sistema, bailarinas podem utilizar repertórios de movimentos que são de vocabulário próprio de seu grupo, assim como diferentes formações. Porém deve-se manter a proposta de improviso coordenado do ATS. O primeiro grupo a fazer isso, foi o *Unmata*, com a bailarina Amy Sygil.

¹⁵ Site da entrevista com a bailarina Carolena Nericcio feita por Receba Piñeiro:
<http://www.campodastribos.com.br/entrevista-com-carolena-nericcio/>

improvisos que já eram feitos com Masha Archer, se inspirou para estudar a maneira improvisada de dançar o *American Tribal Style*.

A dançarina mais experiente tinha que ficar na frente das outras para passar a informação para as outras. O que fiz foi observar as alunas em sala de aula e notar quando a dançarina sênior mudaria o movimento, por causa da forma que ela mudava de um movimento para o outro. Muito similar à estrutura da música folclórica egípcia, em que o percussionista usa a medida de 4/4 do ritmo para mudar de frase musical, à partir de uma deixa da última repetição da frase percussiva para avisar aos outros músicos que a frase mudaria. Eu notei que a dançarina sênior fazia o mesmo e dava uma “deixa” que significava: “vou fazer algo diferente” e trazia a atenção para alguma parte do seu corpo que sinalizaria a mudança. Poderia ser no ângulo dos seus pés ou a forma que movimentavam os braços para cima e/ou para baixo, ou a forma que movimentavam os ombros sinalizado “estou me preparando para girar” e coisas do gênero. Então foram nessas observações em que me baseei para estruturar o estilo, a experiência de improvisação com duas, três ou quatro dançarinas. Qualquer formação com mais pessoas era confuso demais, e com menos pessoas do que isso seria um solo. Às vezes temos solos, mas a maioria das apresentações são em grupos. (Carolena Nericcio em entrevista com a bailarina Rebeca Piñeiro, 2011)

O ATS foi sistematizado para dançar em grupo, sendo assim a formação da dança deve composta com o mínimo duas bailarinas, o que será explicado ao longo desse trabalho quando falo sobre como se dança ATS e suas “regras” básicas. Em alguns momentos, por exemplo, a bailarina até poder fazer um solo, mas se tiver bailarinas no local que conheçam a linguagem do ATS, essas bailarinas podem dançar juntas, pois a comunicação do ATS é para que todas as bailarinas do mundo que estejam engajadas no estilo, consigam dançar juntas.

Além disso, o grupo *FatChanceBellyDance, Inc* é a maior referência dentro do ATS e realiza o curso de *Teacher Training*¹⁶, oferecido pelo estúdio para formar bailarinas professoras do estilo, formação ideal para quem se propõe a ser professora de ATS. O ATS além do sistema de improviso coordenado, também tem um vasto repertório de movimentações pensados para o improviso, além do *dresscode*, figurino base estabelecido para a dança.

1.1 Tribal Fusion

Os movimentos do ATS também deram base para outro estilo que é o *Tribal Fusion*. Jill Parker que estudou com Carolena Nericcio e foi integrante do *FatChanceBellydance, Inc*,

¹⁶ *Teacher Training* é uma formação de professores de ATS, curso oferecido pelo *FatChanceBellydance, Inc* que certificam as bailarinas a darem aulas do estilo.

sai da Cia e cria seu próprio grupo *Ultra Gypsy*¹⁷. A grande mudança ocorre quando Jill Parker tira o *choli*¹⁸, que faz parte do figurino padrão no ATS. No início esse grupo também utilizava o método de improviso coordenado do ATS, assim como o repertório de movimentos e passos do estilo. Além do figurino, as mudanças ficam mais perceptíveis quando Jill Parker modifica alguns movimentos do ATS, e passa a utilizar outros tipos de músicas em seu grupo. O grupo *Ultra Gypsy* foi importante no início do Tribal Fusion e também fonte de inspiração para grupos que vieram posteriormente. As bailarinas integrantes deste grupo, Lady Fred e Rachel Brice, contribuíram para a construção do estilo que identificamos como *Tribal Fusion*. Lady Fred começa a utilizar músicas eletrônicas na dança e Rachel Brice funda o grupo *The Indigo Belly dance*. Ainda com o grupo *Ultra Gypsy*, o *Tribal Fusion* era apresentado principalmente em grupo, as performances solos de Tribal ficam mais populares a partir da bailarina Rachel Brice, e desde então o estilo é frequentemente dançado tanto em grupo como solo.

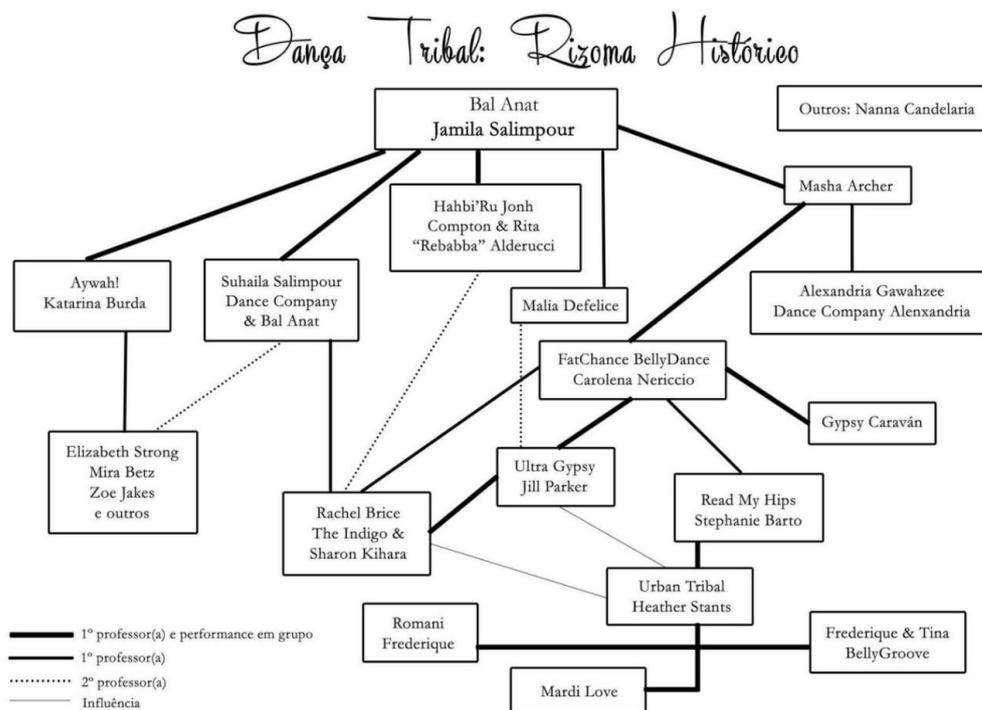


Figura 2- Mapa histórico fornecido pela bailarina Joline Andrade, para estudo do estilo

¹⁷ Nesse vídeo do *Ultra Gypsy Tribal*, é possível notar no Tribal feito pelo grupo as grandes influências do ATS presentes nos movimentos, no toque dos *snujs* e até mesmo nas características dos acessórios e figurinos utilizados pelas bailarinas: <https://www.youtube.com/watch?v=ydMv17AsMJo>

¹⁸ *Choli* é o top de influência indiana que sempre é utilizado ao dançar ATS, ele pode ter mangas curtas, longas e diferentes cores.

Outros grupos começam a surgir como o *Urban Tribal Dance Company* criado por Heather Stants no início dos anos 2000 com influências de danças contemporâneas, como o Hip Hop, a dança Contemporânea e o próprio ATS. Nesse grupo também se formaram bailarinas importantes no processo de criar uma estética que conhecemos até hoje com o *Tribal Fusion*, como a bailarina Mardi Love que criou tendências naquele momento com seu figurino. Desde então o *Tribal Fusion* vive num processo contínuo de agregar novas tendências, e também abre espaço para subgêneros¹⁹ do estilo.

Surgem nomes tais como Mardi Love, Kami Liddle, Sharon Kihara, Rachel Brice e Zoe Jakes. Essas bailarinas dão forma ao estilo a partir de suas experiências pessoais com outras danças além do Tribal e da Dança do Ventre. Nesse processo, a troca de experiências proporcionadas por bailarinas que dançam em grupo, é fundamental na construção e divulgação da dança. Um exemplo, é o grupo *The Indigo Belly Dance Company* fundado por Rachel Brice, em 2003, colaborou a divulgar a dança e no reconhecimento de bailarinas do estilo.

As bailarinas mais contemporâneas do Tribal citadas acima disseminaram o estilo através de grupos e festivais, o *Tribal Fusion* apareceu e ficou bastante conhecido com a *The Bellydance Superstar*²⁰, que também tinha como destaque a bailarina Rachel Brice, e que é um festival que reúne diferentes bailarinas de danças do ventre e que promoveu a *Cia The Indigo* e outras bailarinas de Tribal. Além de ser destaque no *The Bellydance Superstar*, seus vídeos no *youtube* são os que contêm o maior número de visualizações de *Tribal Fusion*. Esses vídeos são importantes para divulgar o estilo em diferentes países, ainda mesmo quando as próprias bailarinas estavam começando a conhecer o estilo e ficavam intrigadas. Rachel Brice também se torna famosa pelas movimentações utilizadas no *Tribal Fusion* e na forma como esses movimentos são executados²¹. Movimentos ondulatórios e sinuosos que recebem até hoje destaque. Além disso, o fato dela utilizar em sua dança técnicas do yoga para aprimorar os movimentos, também é uma influência no estilo para as bailarinas que começaram a utilizar a yoga para aprimorar seus movimentos, flexibilidade e performance.

Em sua performance, Rachel Brice numa entrevista concedida para a revista brasileira de Dança do Ventre *Shimmie*, diz que seu estilo de dançar é composto pela Dança Haitiana Africana, Kathak, Odissi, um pouco de Dança Moderna, e também por sua formação coreo-

¹⁹Existe uma ou outra categoria chamada apenas Fusão, que são os subgêneros do *Tribal Fusion*, tais como o estilo Dark Fusion, Tribal Brasil, Hip Hop Fusion, etc.

²⁰ Site do Bellydance Superstar: <http://www.bellydancesuperstars.com/>

²¹Performance de Rachel Brice <https://www.youtube.com/watch?v=vMnBBIPGbIg>

gráfica contemporânea. Além disso, ela coloca que a base da dança que ela produz é a estética, a ideologia, e a maneira de se mover sinuosamente do *FatChanceBellydance, inc*²² e da Jill Parker, sua professora.

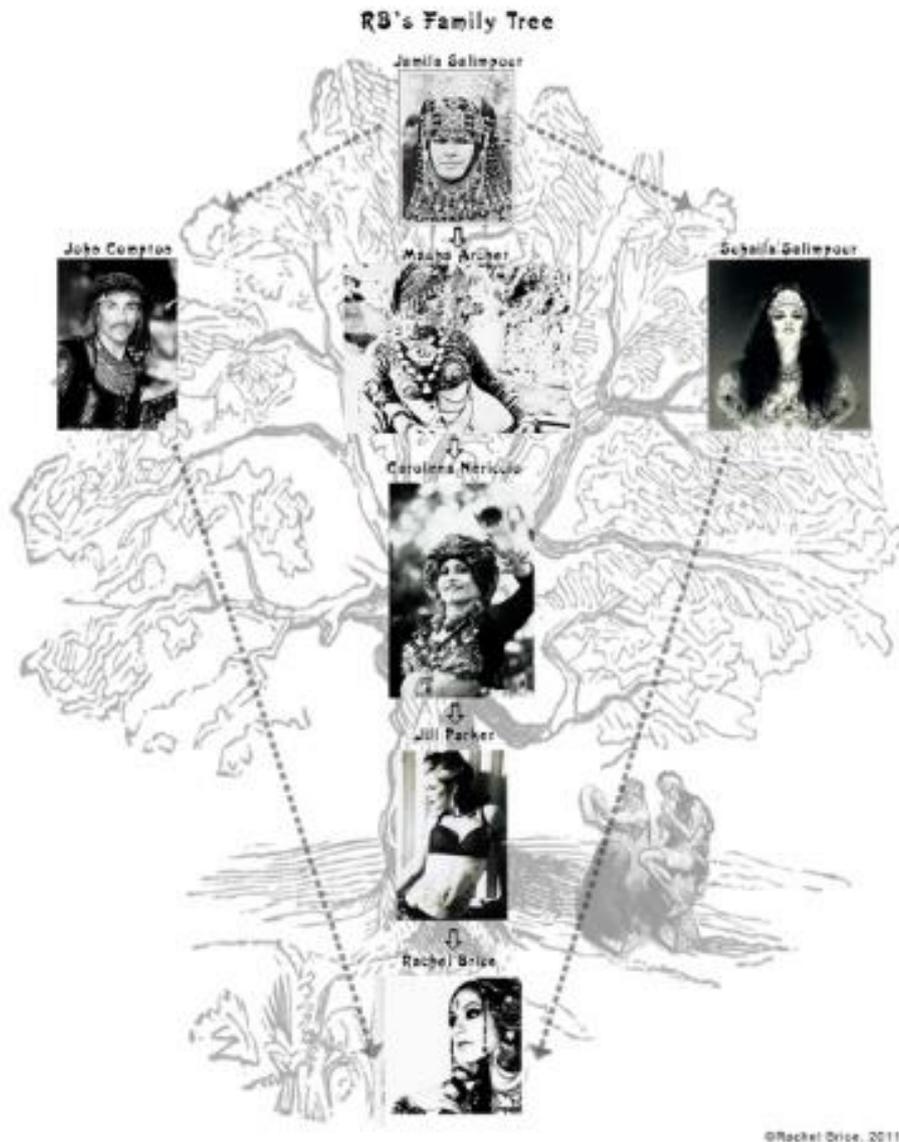


Figura 3: Linhagem do Tribal até chegar na bailarina Rachel Brice. Fonte: <http://www.rachelbrice.com/rachels-lineage/>

No Brasil, Rachel Brice também foi uma forte inspiração para muitas bailarinas que só conseguiam ter acesso ao estilo através de vídeos do *youtube*. Até hoje esses vídeos, contribu-

²² No início de 2014, Rachel Brice veio pela primeira vez no Brasil, em Jundiaí para o evento *Shaman Fest*, da *Cia Shaman Tribal*. Nessa ocasião concedeu entrevista para a revista *shimmie*, no qual ela fala da importância do ATS para o *Tribal Fusion*.

em intensamente para a difusão do estilo e de novas tendências da dança e suas performances. Além dessa divulgação do Tribal através do youtube, Rachel criou o *Datura* online²³ que reúne aulas virtuais suas e de outras professoras conceituadas de Tribal, essas aulas somente são possíveis de acessar realizando a matrícula e efetuando o pagamento mensalmente.

Um festival que encerrou no ano de 2015, mas que foi muito importante na divulgação da dança, é o *Tribal Fest* na Califórnia, que foi o pioneiro e teve quinze anos de atividades. Durante esse período, o festival abriu espaço para que bailarinas de diferentes lugares pudessem apresentar seus trabalhos, além de também estudar a dança através dos cursos oferecidos no evento. Nesse evento, bailarinas famosas como a Rachel Brice e Carolena Nericcio se apresentavam juntamente com outras/os nomes importantes do estilo Tribal. Apesar de existirem diversos festivais de Tribal nos Estados Unidos e em outros países, esse era o de maior visibilidade do mundo, e o seu término²⁴ tem repercussão no cenário da dança.

1.2 Tribal no Brasil

No Brasil o estilo Tribal teve como pioneira Shaide Halim que ensinou Kilma Farias. Em 2003 Kilma Farias cria a *Cia Lunay* e o estilo chamado de Tribal Brasil, que é composto pelo Tribal como praticado nos EUA em conjunto com sua pesquisa em danças populares brasileiras, tais como o coco, o maracatu, e danças afro-brasileiras. Em suas coreografias é possível observar referências aos orixás, a capoeira e ao cangaço. Kilma Farias é da Paraíba e pela presença da *Cia Lunay*, o estilo é mais presente na região nordeste. Contudo, em outros estados, como em São Paulo têm professores que divulgam o estilo, assim como grupos de *Tribal Fusion* que apesar de não se identificarem especificamente sendo do estilo Tribal Brasil, tem criado coreografias que fazem referência as “brasilidades”, como a *Cia Shaman Tribal* na performance Carcará, que foi levada para o *Tribal Fest* de 2014.

Paralelamente a construção de estilo chamado Tribal Brasil, Kilma Farias também trabalhou e até hoje investe no *Tribal Fusion*, assim como outras professoras e Companhias vem desenvolvendo o estilo até o momento.

²³ Site do Datura: <http://daturaonline.com/>

²⁴ Foi decidido o fim do evento *Tribal Fest*, após bailarinas descobrirem que fotos e vídeos de bailarinas dançando no evento estavam sendo expostas num grupo do *facebook* com viés sexualizante. Essas fotos foram divulgadas por um dos organizadores do evento, as bailarinas mais famosas do evento, se reúnem e por se sentirem desrespeitadas pela organização, decidem não participar mais do evento, o que faz o evento perder a credibilidade e acabar.

Também esse ano, Carolena Nericcio numa organização da bailarina Rebeca Piñeiro, veio pela primeira ao Brasil em São Paulo e ministrou *workshops* e a própria formação em *Teacher Training*, facilitando para bailarinas que não tinham a possibilidade de ir para os EUA realizar essa formação. Avinda da Carolena Nericcio para o Brasil formou diversas bailarinas e expandiu ainda mais o ATS pelo país.

Além desses eventos, bailarinas de Tribal de diferentes regiões do Brasil, com o intuito de divulgar a dança e investigar como ela está se estabelecendo no país, criaram diversos blogs, espaços que promovem o estilo no país

Entre esses, o blog “Nossa tribo e nossa dança” que tem o espaço “Mapeando o Tribal no Brasil” a fim de mapear grupos e bailarinas/os de diferentes regiões e divulgar notícias e novidades sobre eventos de Tribal que acontecem, e o *blog Aerith Tribal Fusion*, onde é possível encontrar entrevistas com bailarinas se destacam no Tribal. Para apresentar com mais detalhes histórias que envolvem a “origem” do Tribal, tem também o blog Pilares do Tribal²⁵, no qual bailarinas brasileiras reúnem histórias e narrativas desde o grupo *Bal Anat*.

1.3 Tribal em Florianópolis

Em Florianópolis temos o contato com o estilo mais recentemente. Em 2012 eram oferecidas aulas de *Tribal Fusion* no projeto Práticas corporais²⁶, contudo, ainda não sentia segurança para fazer a modalidade, pois pouco sabia sobre a dança. Eu me inscrevi nas aulas de Dança do Ventre do projeto, com muita vontade de conhecer o Tribal, e com a esperança que o estilo fosse oferecido novamente. Segui fazendo Dança do Ventre no projeto da UFSC e em 2013 tive o primeiro contato com aulas de dança Tribal na escola Domínio Artes Corporais, escola que promove o espetáculo “Domínio Tribal” desde aquele ano.

O grupo Flores do Nilo foi o primeiro grupo de Florianópolis que pude conhecer que reconheciam seu estilo como sendo uma Fusão Tribal. Agregaram em suas coreografias elementos brasileiros tais como a capoeira e também referências à Iemanjá, Obá. No ano de 2013

²⁵Nossa tribo e nossa dança: <http://nossatribo-fusoes.blogspot.com.br/>

Blog da Aerith: <http://aerithtribalfusion.blogspot.com.br/>

²⁶ O projeto Práticas Corporais, é um projeto que ocorre no Centro de Desportos - CDS na UFSC e que oferece diversas modalidades de atividades corporais, tais como yoga, capoeira, pilates, diversos tipos de danças, etc. São atividades extracurriculares, abertas não só a comunidades universitária, para participar, é necessário apenas uma matrícula semestral que varia de 100 a 200 reais.

surge o grupo Tribo Mosaico²⁷ vinculado ao projeto práticas corporais, da UFSC. As suas criações são bastante diversas, a primeira coreografia do grupo foi uma fusão com a dança Havaiana, chamada de Aloha Auana. No ano de 2014 elas apresentaram o espetáculo “Nuances da Ilha”, em agosto de 2015 o espetáculo foi reapresentado novamente com novas criações e participações especiais, no qual as performances foram voltadas a homenagear a cultura da ilha, tais como o carnaval, os pescadores, e Franklin Cascaes, como as bailarinas falam no portfólio do site.

Levamos para o palco símbolos locais como o mar, os guaranis, Franklin Cascaes e suas lendas, as rendas, festas, heterogeneidade, a Lagoa da Conceição... mas de um modo inovador, estabelecendo conexões com outras culturas e manifestações culturais.
(<http://tribomosaico.com.br/2014/08/04/nuances-da-ilha-agradece/>)

O grupo Tribo Mosaico também realizou em dezembro de 2014 o II Mosaico cultural, que contou com o workshop da Rebeca Piñeiro, *sister studio*²⁸ do *FatChanceBellydance, Inc.* e professora de *ATS* em São Paulo. Esse workshop foi a porta de entrada do *ATS* em Florianópolis, pois naquele momento já existia o interesse pela dança na cidade, porém pouco se conhecia do estilo.

Antes da vinda de Rebeca Piñeiro para Florianópolis tivemos contato com o *American Tribal Style* em 2014 com *workshops* promovidos pelo projeto Práticas Corporais da UFSC, contando com três *workshops*: dois *workshops* de *ATS* com a bailarina do Rio de Janeiro Aline Muhana e com a bailarina da Argentina, Emine di Cosmo.

Contudo, a vinda da bailarina Rebeca Piñeiro em Florianópolis em 2014, fortifica a entrada do estilo *American Tribal Style* na cidade. Rebeca retornou também no ano de 2015 e realizou um curso de *ATS* composto em três encontros.

Também foram importantes os cursos profissionalizantes (*Teacher Training*) de *American Tribal Style* em março de 2015 em São Paulo, que formou duas bailarinas como *sister studio* na cidade. Passamos a ter aulas regulares em *ATS* oferecidas na cidade, em bairros como Campeche, Trindade, o que agrega no cenário da dança Tribal em Florianópolis, que até o momento só tinha aula regulares de *Tribal Fusion*. Através dessa formação, Cintia oferece

²⁷ O grupo Tribo Mosaico, se considera um grupo de fusão de dança e não especificamente um grupo de Tribal, contudo, as bailarinas também trabalham o Tribal em muitas de suas performances.

²⁸ *Sister studio* é quando a bailarina ou bailarino, se forma pelo grupo *FatChanceBellydance, Inc* e ganha o selo de “sister” desse mesmo estúdio.

suas aulas de ATS em diferentes espaços da cidade, como na escola Panambi, que fica localizada na trindade e também no Campeche.

Também em Florianópolis ocorreram alguns workshops de Tribal Fusion com bailarinas também de outras cidades, como a bailarina Paula Braz, Joline Andrade, Bruna Gomes, entre outras. Entre esses cursos citados, eu participei do workshop com a bailarina Paula Braz em 2013 e 2015 com a bailarina Joline Andrade.

Esses cursos de ATS na cidade foram momentos onde eu, Aline, Cintia e Julic participamos e pudemos compartilhar o processo de aprendizado em aula. Entretanto, a comunicação entre as bailarinas e as trocas de experiências sobre o estilo seguem de diferentes maneiras, principalmente porque, Aline, Cintia e Julic se propõem a dançar aulas de dança de Tribal, compondo suas trajetórias também enquanto professoras. Esse trajeto de aprendizado das três bailarinas, apresento no capítulo quatro, quando elas contam como aprendem, e como ensinam e conseqüentemente, também aprendem ensinando.

Cintia oferece aulas particulares individuais e também em grupos na escola Panambi e no Centro de Danças Jaqueline Kozan. Julic está com seu próprio espaço de danças (*Devas*) em São José.

Nesse cenário, Aline se situa atualmente dando aulas de *Tribal Fusion* no estúdio Art e terapia, estúdio em que treinamos o ATS e que ensaiamos com o grupo *Valkyrjas*. Através do grupo, podemos nos apresentar em festivais de danças e outros eventos, nos reconhecendo como um grupo que dança Tribal. Nesse sentido, apesar do *Valkyrjas* ser um grupo amador, tem sido importante em nossas trajetórias, por incentivar e promover a prática do estilo em diferentes espaços na cidade.

Capítulo 2

Aprendizado no ATS: postura, movimentações básicas, como se dança o estilo

2.1 *Puja*: ritual de reverenciamento do ATS

Na primeira observação feita na aula do Campeche no dia 05/08/2015, Cintia tinha quatro alunas, sendo que uma delas estava tendo o contato com a dança pela primeira vez. No primeiro contato com o ATS ensinam-se posturas e movimentos básicos. Naquele dia Cintia ofereceu uma revisão de movimentos que as alunas já haviam conhecido.

Ela começou fazendo o *puja*, um conjunto de movimentos compreendidos como um ritual de reverenciamento feito em todas as aulas de ATS. A palavra *puja* significa: “ato meritório”. Carolena Nericcio, criadora do *FCBD* adotou alguns elementos²⁹ da Índia no ATS, sendo o *puja* uma dessas referências e acredito que talvez a mais importante, pois ele está sempre presente nas aulas. O *puja* desenvolvido por Carolena Nericcio no ATS tem em cada movimento um significado de gratidão, tais como os *pujas* desenvolvidos em rituais religiosos na Índia. Carolena Nericcio estabeleceu que ele deve ser feito em todas aulas de ATS, porém, apesar dele ser feito nas aulas como um “ritual”, ele pode ser usado também em apresentações.

Nessa primeira observação eu sento num canto da sala onde, pela primeira vez após já ter feito o *puja* dezenas de vezes, poderia observar como ele é feito como expectadora. Como havia uma aluna iniciante que nunca tinha feito o *puja*, Cintia fez os movimentos mais lentamente, explicando como fazia cada gesto e seus significados. Em outras aulas ela tem o hábito de realizar o *puja* um pouco mais rápido e sempre fala dos seus significados.

O *puja*, quando familiarizado o significado das sequências pelas bailarinas, é feito em silêncio, porém nas aulas Cintia geralmente faz o *puja* explicando o que cada sequência representa. O movimento inicia com mãos em prece no coração e com as pontas dos dedos juntas; em seguida estende-se a mão esquerda e o braço fazendo movimento de oferecimento, depois a direita também oferecendo aos cantos da sala, saudando os “espaços que dançamos”; após isso as mãos vão para a cima da cabeça e ela ensina rapidamente como faz a flor de lótus:

²⁹ O *puja*, por exemplo, é um ritual utilizado na religião hindu, contudo apesar de a influência ser do *puja* hindu, Carolena cria as sequências de movimentos adaptando o *puja* para o ATS. Outras referências da Índia aparecem na composição do figurino, como o *choli* que na Índia é utilizado com um sári por cima, a calça pantalona, além de alguns movimentos da própria dança indiana clássica.

pulso direito passa por cima do pulso esquerdo, formando uma flor de lótus que “potencializa a energia com o universo”.



Figura 4- Bailarinas fazendo a flor de lótus

Após isso, a bailarina desce e toca o chão em cócoras, agradecendo aos “espaços que dançamos”; depois toca as orelhas com as pontas dos dedos, agradece as “músicas que inspiram” e toca ao chão novamente; após isso, com as mãos na testa em prece, agradece as “mestras e professoras”; depois levam as mãos em prece no coração e agradecem “a nós mesmas e aos nossos ancestrais”. Novamente, ainda ao chão, junta ponta com ponta das mãos, agradecendo as “bailarinas que estão dançando e as que estão por vir”. Ao terminar essas falas, as bailarinas ficam em pé e finalizam o *puja* com as mãos em prece no coração.



Figura 5- Mãos em preces na cabeça, agradecendo as mestras e professoras.

2.2 A postura do ATS

Uma parte importante para toda a base corporal no ATS é a atenção com a postura, pois as bailarinas devem estar sempre com bustos levantados e encaixados, atentando para a escápula, que deve estar sempre “altiva”. Para isso acontecer, segundo Cintia, eleva-se busto, encaixa-se ombro, fechando as costelas e abrindo as escápulas.

Além da atenção com a parte superior do corpo, também existe um grande cuidado com o abdômen, que deve sempre estar contraído. Em algum momento da aula Cintia profere frases como “cuida para não ativar demais o abdômen, mantém costela fechada, costela fechada *forever*”. Essa fala de Cintia é um bom exemplo da importância que atribui a postura de suas alunas, e que apesar do abdômen estar contraído, ao mesmo tempo também existe um cuidado com as costelas que se encaixam e “fecham”. Assim, o estilo de dança provoca experiências particulares a estas bailarinas que apreendem seus corpos a partir das posturas e gestos. Se seguirmos as reflexões de Latour (2008) quando argumenta que “adquirir um corpo é

um empreendimento progressivo que produz simultaneamente um meio sensorial e um mundo sensível” (Latour, 2008, p.40), podemos pensar que as referências às posturas, ao busto, as costelas feitas pelas professoras conduzem a descoberta de cada uma destas partes do corpo e também do seu conjunto.

Ao falar sobre as costelas que se fecham, Cintia mostra a diferença de uma costela aberta e de uma costela fechada, realizando uma explicação fisiológica sobre as costelas flutuantes³⁰, apontando que as alunas devem abrir e fechar a costela para manter a postura ativa que o ATS pede, pois, o corpo inteiro deve estar engajado nos movimentos e contrações, para que a postura aconteça. Assim, o próprio ATS, em seu conjunto de repertórios de movimentos específicos, adereços e *snuj*, bem como entendimentos sobre o corpo, pode ser pensando como um meio sensorial que produz diferenças (Latour, 2008) e permite que o corpo seja efetuado. Para Latour (2008) é justamente este meio sensorial que provoca as experiências de diferença de percepção, que podemos aqui pensar como força, tensão, peso, movimento. Essas diferentes experiências sensoriais com a descoberta da postura e dos movimentos possibilitam esta apreensão do corpo. O corpo, nesta perspectiva, não é algo pronto, uma base sobre a qual se deposita o aprendizado dos movimentos, mas ele emerge na medida em que dança, se movimenta.

Além de estar com a escápula sempre engajada e abdômen contraído, o braço recebe uma importante função na postura, já que as reclamações sobre sentir dores nas aulas geralmente são feitas referentes aos braços. O ATS pede que a bailarina tenha força nos braços, tanto para manter as diversas posições, quanto para conseguir manter essas posições tocando *snujs* ao mesmo tempo. Segundo Cintia, essa força dos braços que o ATS pede vem do flamenco, portanto as alunas devem “tonar” os braços para conseguir manter a postura.

A postura no ATS tem uma dimensão estética, os braços, assim como a postura do flamenco “é uma figura estética do Tribal”. Essa figura estética vem acompanhada do que Cintia chama de “descobertas das articulações” que é possível ser aprofundada com o Tribal. A descoberta das articulações através do encaixe de escapulas e elevação de bustos teria como objetivo alcançar essa figura estética de imposição do flamenco, e que marca o ATS, como sendo ATS.

³⁰ Costelas flutuantes foi um termo usado pela Cintia no momento de explicar a postura e que é de fato um termo biológico. As costelas flutuantes, são as costelas que não se prendem a osso algum.

Eu acho que tem a ver com essa sensação aí que eu falei do palco que é a parte visual do palco, o ATS em especial traz uma coisa que é a postura de imposição do flamenco, mais do que postura mesmo de encaixe e ficar linda, ela tem imposição do flamenco, não sei se você já fez alguma aula de flamenco, vale a pena fazer uma aula experimental em algum lugar, que você vai ver muita diferença da minha aula pra uma professora de flamenco na maneira de se colocar e a maneira de te fazer ser estudante, que tem a ver com a imposição mesmo. Essa imposição pra você dar conta, pra você assimilar, você tem que estar minimamente ligada consigo mesma e mesmo se você não estiver, isso vai sendo trabalhado nas aulas, é perceptível como as alunas vão se amando, elas vão se olhando e a gente se coloca na postura. Existe uma vontade, um objetivo que é estar altiva, todas encaixadas, mas elegantes e altivas, uma coisa de superioridade, então traz uma superioridade em relação ela mesma e não em relação a você, ou a professora, ou outra pessoa, e isso parece que desenvolve um poder individual, isso aí é de cada aluna, eu vejo que as alunas vão se ligando, como elas já tem isso, a coisa só estava meio dormente assim. (Cintia, agosto de 2015)

Segundo Sheets-Jhonstone (1999), nossos primeiros conhecimentos ocorrem pelo movimento, todos nós começamos a vida abrindo a boca, engolindo, chutando, chorando, descobrindo que somos um corpo através dos movimentos, antes mesmo de produzir um pensamento racional sobre este movimento. Começamos nos movendo no mundo e não pensando em nos mover. Para a autora, em seu livro *Thinking in Movement* (1999) tratam-se de diferentes formas de pensar que não se anulam e nem se sobrepõem. Assim, *thinking in movement* não é pensar em movimento, mas compreender o movimento como um tipo de pensamento realizado pelo corpo - ou que realiza o corpo - sem necessariamente a mediação da cognição - como podemos perceber com o processo de caminhar, por exemplo, ao colocarmos uma perna na frente da outra, em um certo ritmo, não precisamos a todo tempo ter consciência deste movimento, apenas o desenvolvemos. Sheets-Johnstone aplica estas ideias à dança com reflexões próximas a de Latour (2008) no que se refere ao dançar como uma forma de conhecer o mundo. Neste sentido, pensar o aprendizado na dança e nesse caso no ATS, tem uma relação direta com a ideia que Cintia apresenta ao falar sobre esse processo de descoberta de articulações das bailarinas através do encaixe de escápulas, contração de abdômen, e todo trabalho de corpo feito para alcançar a postura do ATS. O corpo emerge nestes movimentos ao mesmo tempo em que os apreende e faz deles corpo.

A postura, que é base de como a bailarina deve se portar no ATS, como advinda de uma influência do flamenco, está ligada não só com as escápulas ativas ou com o seu engajamento, mas também com uma postura enquanto bailarina que se inicia na sala de aula. Sendo assim, o que seria o que Cintia coloca como se “fazer ser estudante” durante as aulas?

Em meio a um ambiente descontraído em que as alunas se divertem e riem até mesmo da dificuldade de se manter na postura e da dor que sentem, Cintia pronuncia as seguintes frases ao longo das aulas: “Olha essa postura” ou então “elegância ativa do flamenco”, “tem que lembrar da postura porque nas fotos aparece”. Além disso, ainda brincam sobre esse processo de sentir dor, quando Cintia em diversos momentos repete a frase que escuta de seu professor de yoga “não é sentir dor, é ativar a dor”. É assim que aos poucos as alunas vão sentindo e aprendendo a lidar e ficar na postura que o ATS exige, e apesar de ser dito por Cintia que uma aula de postura é bem rígida e rigorosa, os risos e distrações sempre surgem em meio a reclamações sobre a dor e sobre a dificuldade de ficar na postura e executar certo movimento. Segundo Mauss (2005), há neste processo um caráter de técnica corporal, na medida em que ocorre a repetição destas posturas a cada tentativa de realizar certos movimentos. Esse processo de repetição dos movimentos para executá-los *limpos*³¹, está relacionado ao processo de sentir dor que é resultante das variadas repetições. A tentativa de realizar certos movimentos é possível também pelo constante diálogo no qual a bailarina tem com as orientações de sua professora e de outras bailarinas. É desse processo que emerge um corpo que dança Tribal.

Aline Pires em entrevista ao falar sobre o ATS, também enfatiza a postura do flamenco, assim como a dificuldade de manter as escapulas engajadas, e ao mesmo tempo ter a concentração que o *improviso coordenado* exige, tocando *snujs* ao mesmo: “Ah assim, é bastante coisa para a cabeça na hora, e além de tudo manter a escapula encaixada, que é a parte mais importante e a escapula não fica encaixada”. Contudo, a preocupação com a postura não é algo exclusivo do ATS, Aline ao falar sobre suas aulas de Dança do Ventre e Fusão Tribal, fala um pouco sobre como teve que começar a “policiar” e a perceber muito mais a sua postura, para evitar que uma postura “errada” não fosse aprendida posteriormente pela sua aluna, como um reflexo de sua postura em aula.

Mas o que eu percebi quando eu comecei a dar aula, foi que tu tem que te policiar muito mais porque tu tá dando exemplo pra alguém, então quando tu tá te olhando no espelho dando aula, você percebe todas as coisas da sua postura que estava fora do lugar e que agora então estão corretas, porque se tiver alguma coisa fora do lugar as alunas vão olhar e vão copiar, então se eu estiver fazendo um movimento meio errado, meio desencaixado, ela vai fazer também, então tu tem que te controlar muito

³¹ Observei algumas vezes que a categoria *limpar* aparece não só na dança Tribal, também na Dança do Ventre. *Limpar* nesse sentido seria melhorar a movimentação já aprendida pela bailarina, seria corrigir alguns detalhes que fazem diferenças na movimentação proposta.

mais pra fazer tudo direitinho pra ela poder pegar do jeito direitinho. (Aline, agosto de 2015)

Mesmo não sendo ATS, a preocupação com a postura e as respectivas comparações entre essas diferentes posturas é algo presente nas entrevistas com as bailarinas. Danças tais como *Tribal Fusion*, Dança do Ventre, e Balé surgem nessas falas para explicar a relação dos aprendizados dos movimentos na dança. Em entrevista com Julic, o tema da postura surge quando ela diz selecionar o que vai ensinar para suas alunas baseado em sua postura corporal, demonstrando também ter uma preferência maior pela “postura do folclore”³² do que pela a da Dança do Ventre clássica.

Então praticamente eu ensino mais coisas do folclore, mais a Dança do Ventre raiz do que a mistura com o Balé, mesmo porque eu não sou muito Balé, como eu nunca tive uma postura muito “balerística” assim, eu não me achava também, não é minha praia digamos assim, tem outras professoras que ensinam essa parte. (Julic, 2015)

Quando a Julic está se referindo a uma postura “balerística” ela está falando da Dança do Ventre clássica, que recebe uma forte influência do Balé ao chegar no ocidente. Ao perguntar para ela quais as mudanças que ela sente ao dançar ATS, o tema da postura surge novamente enquanto uma busca por uma postura ideal que o estilo pede e que requer estudo e prática. Ao falar sobre o ATS, ela também aponta a forma de dançar Fusão Tribal e que a maneira como é trabalhada a postura no estilo é diferente, apesar de também ter influência de uma postura flamenca.

Tem bastante mudança, porque o ATS tem aquela postura que já é dele, então se não tiver naquela postura: vai estudar mais, vai praticar mais, porque você tem que estar naquela postura, não pode sair daquela postura. De pé, abaixa, vai para a frente, vai para trás, tem que tá naquela postura. (Julic, 2015)

Além do cuidado com os bustos elevados e virados para o público, para dançar ATS, o corpo todo deve estar com a postura voltada para o ângulo de performance. O ângulo de performance é quando os bustos estão apontados para frente, enquanto que o quadril recebe uma torção para a esquerda, é nesse ângulo de performance que as bailarinas devem executar todos os movimentos e se deslocar. Podemos pensar essa postura voltada para o ângulo da perfor-

³² Uma postura que está mais ligada a Dança do Ventre como era praticada no oriente, antes da influência do ballet.

mance como uma técnica corporal lentamente aprendida através da repetição e da descoberta do corpo à medida que se coloca o desafio de realizar estes movimentos.

Na aula que pratico no Panambi da Trindade, Cintia utilizou futtons, formando um quadrado ao centro da sala, e pediu para que entrássemos uma de cada vez no centro desse espaço. Ao entrar no quadrado devíamos ficar no ângulo de performance, enquanto que ela nos observava e corrigia, ela também pedia para que nós mesmas nos observássemos naquela postura, ajustando de forma que ficasse confortável. Para mim, por exemplo, ela disse: “acho que você consegue torcer um pouco mais esse quadril para a esquerda”. No momento eu consegui, porém, ao dançar ATS na prática isso se torna um pouco mais difícil, é preciso lembrar no momento da apresentação do ângulo de performance, o que é ainda uma dificuldade para mim.

2.3 Posições e movimentações básicas do repertório lento

Após finalizar o *puja*, Cintia em aula começa a ensinar posições básicas para dançar ATS, são posições numeradas e é importante que todas saibam, pois, estas posições virão posteriormente acompanhadas de movimentos. A posição de braços média é geralmente a primeira, ou uma das primeiras posições a ser ensinada. Ela geralmente vem acompanhada da explicação de que é uma influência que o ATS recebe do flamenco. Na posição média, os braços devem ficar alinhados na linha dos ombros, os ombros fazem certo encaixe para trás, e o cotovelo fica um pouco inclinado para cima, como águia³³.

³³ A expressão “águia” para caracterizar os braços na posição média do ATS foi utilizada em aulas para demonstrar a postura.



Figura 6- Posição média de braços

Após exemplificar essa posição, Cintia leva os braços para cima, para mostrar como é feita a posição alta do ATS. A posição alta também é feita com o busto elevado, escapulas e ombros encaixados, nela, os braços levantados e semiflexionados se abrem, fazendo também uma dobra nos cotovelos, enquanto que as mãos apontadas para o teto se mantem ativa juntamente com os dedos. Existe uma abertura superior ideal de braços, pois os braços levantados na posição alta não devem ser muito expansivos e também não podem ter uma pequena abertura.



Figura 7- posição alta de braços

Também temos a posição baixa de braços, os braços devem descer, e as mãos ficam levemente encostadas na altura do quadril, enquanto que os braços mantêm uma dobra ativa de cotovelos.



Figura 8 – Posição baixa de braços

Na posição de braços 1, a mão esquerda fica posicionada em cima, em direção ao teto, porém, não é um braço totalmente esticado, o ombro fica encaixado para trás fazendo uma leve dobra no cotovelo, enquanto que o braço direito fica na posição média.

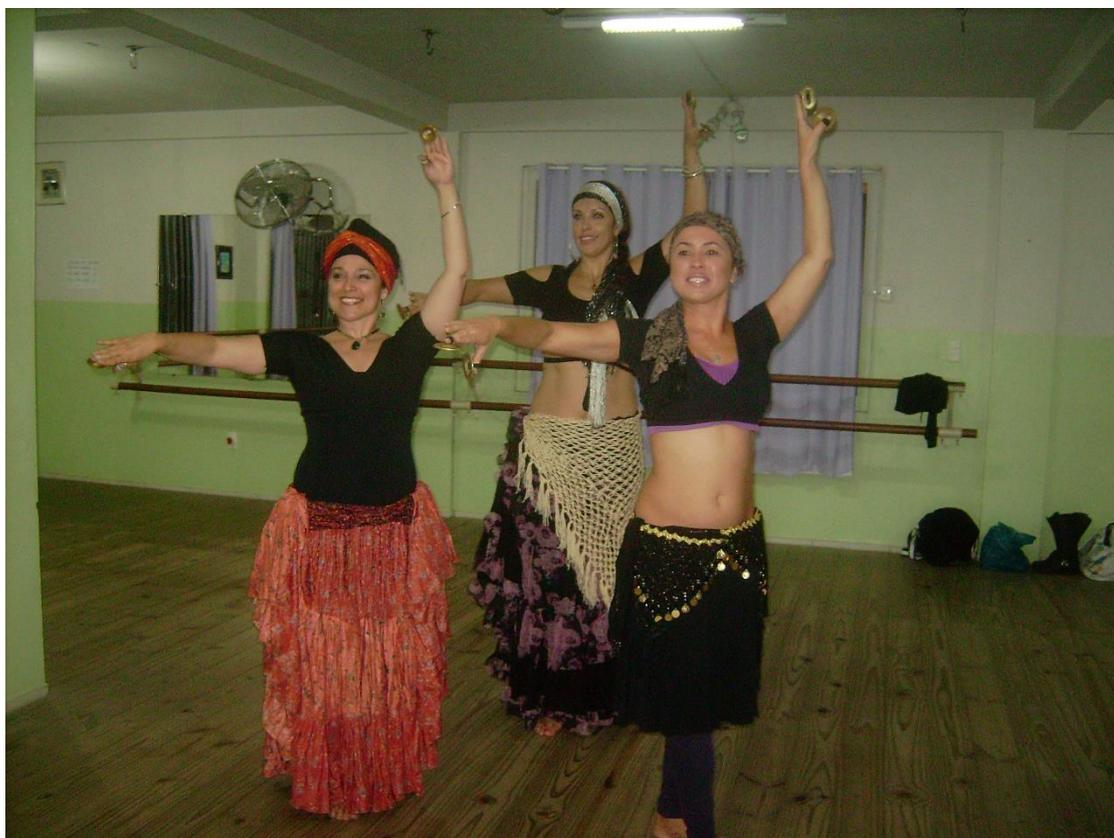


Figura 9 – Posição de braços 1

Na posição de braços 2, a mesma coisa acontece, porém, com a mão direita posicionada em cima e a mão esquerda na posição média.

Essas são as principais possibilidades de posições de braços do ATS, e na maior parte das vezes estão acompanhadas de *hand floreios*³⁴. Geralmente, antes dos *hand floreios* serem ensinados por Cintia, ela ensina exercícios de dedilhados do flamenco, para exercitar certa “libertação” dos dedos, além do controle de mãos. Esse treino de dedilhado, segundo o que Cintia coloca em entrevista, é influência das aulas de flamenco que ela fazia. Nas aulas, ela

³⁴ *Hand floreio* é uma movimentação de pulso e de mãos utilizada no ATS que tem influência do flamenco. Nesse movimento o pulso passa por fora, vira passando por dentro, novamente por fora e no final as mãos fazem uma movimentação como se fosse um tchau. Os dedos e as mãos ficam ativas pensando que sempre quando feita essa movimentação no ATS a bailarina terá os *snujs* dos dedos. Além disso, enquanto o pulso e as mãos fazem a movimentação, os cotovelos ficam parados, a intenção é isolar cada vez mais o movimento, fazendo a movimentação de pulso sem mexer cotovelos.

faz o dedilhado na posição baixa, média e alta de braços, explicando que esse treino é um trabalho de antebraço, sendo preciso controlar mais antebraço e escapula, para que ele seja feito, um trabalho que segundo ela é “bem flamenco”.

Após passar os dedilhados, a explicação de *hand floreios* vem acompanhada de outras etapas, como por exemplo, treinar dedilhados nas posições baixa, média e alta, assim como o treino de *arm flourish*. O *arm flourish* também é uma movimentação básica do repertório lento do ATS, em que o braço saindo da posição alta passa por dentro, pelo rosto, e depois por fora como um arco, até chegar na posição alta, e depois o braço oposto faz o mesmo movimento. Também tem o *arm flourish* feito por fora, em que o braço primeiro passa por fora e termina passando por dentro, pelo rosto. Esses movimentos são feitos junto com os *hand floreios*, por isso o nome “*arm flourish*”.

Para treinar os *hand floreios* a serem colocados nas posições e no *arm flourish*, Cintia utiliza diversos métodos. Em uma das aulas que fiz ela utilizava xícaras para treinar, porém, nessas que foram presenciadas no trabalho de campo, ela continuava utilizando a metáfora da xícara ou “copinho”, propondo para as alunas que imaginassem como seria feito o movimento se estivessem com o copinho em mãos. Ela explica o floreio da seguinte maneira: “Pega o copinho, pulso para fora, pulso vira para dentro, pulso para fora novamente, solta e dá tchau”. Essa explicação vem acompanhada da observação de que os dedos têm que estar ativos, alongados, não deixando de lembrar que nas mãos sempre terão os *snujs*. Dessa forma, os *hands floreios* também precisam estar sempre ativos, Cintia fala em alguns momentos para as suas alunas durante o treino de floreio: “ativa esse floreio”. Ainda, quando Cintia está falando para “ativar” a mão, noto que as bailarinas colocam mais força e atenção naquela parte do corpo.

Ativar, conforme propõem as professoras de Tribal me parece uma ideia forte e mais uma vez me remete ao texto de Latour (2008) sobre o corpo. Em seu exemplo sobre o “treino de narizes”, ou seja, dos especialistas em odores e perfumes, o autor argumenta que os “kits de odores” bem como as orientações dos treinadores têm um papel fundamental na efetivação “do nariz”. Há uma dimensão importante do argumento do autor relacionada, portanto, ao treino e a experiência que bem podem ser pensadas também para a dança Tribal. Ativar o floreio ou ativar a mão, ao que parece, remete justamente a este processo de descoberta do corpo que surge do treino e das influências do Tribal. As experiências com os treinos do *hand floreio*, assim como o alongar das mãos, contribuem para ativar essa parte do corpo e fazer com que ela exista.

Sempre que precisa, a professora também toca em suas alunas para ajustar o movimento, por exemplo, quando precisa arrumar o *hand floreio*, ela explica que é o pulso que tem que ir para fora e não as mãos, pois a execução do floreio requer trabalho e consciência de pulso, controle das mãos, assim como isolamento de cotovelos. Apesar da postura forte de imposição do flamenco, o floreio precisa ser feito delicadamente e com calma, devendo ser um movimento elegante, bonito e uma “mão perfeita”.

Contudo, também existe uma contagem de tempo no qual os *hands floreios* devem ser executados. Durante as observações de campo uma aluna menciona que está fazendo um floreio “lesma” e Cintia responde que se o repertório lento der vontade de fazer o movimento de forma “lesma” a aluna deve fazer, porém, o floreio é uma movimentação que não pode ser “lesma”, pois apesar do repertório lento pedir que os movimentos lentos sejam feitos em *slow motion*, o floreio não segue a mesma regra. No entanto, o floreio não pode ser algo exagerado, existe uma quantidade ideal de *hand floreios* em movimentações como o *arm flourish*, que tem como ideal três *hand floreios* por movimentação de braço, para não ficar “brega”.

O isolamento de movimentos, ou seja, conseguir fazer um movimento sem que involuntariamente mexa outras partes do corpo, ajuda com que movimentos como floreio, assim como movimentações de quadril sejam executadas com sucesso, segundo Cintia:

O isolamento é preciso, a gente tem que isolar as articulações e arrumar cotovelo, encaixe de ombro, engajamento de escapula, abdômen, cóxis e batidas muito específica, isso sem dúvidas, mas existe ali uma tranquilidade no tempo em que cada corpo vai conseguir executar, tem corpos que fazem atividades diferentes, que conseguem com mais facilidades, corpos que só fazem a dança pela primeira vez se descobrindo, daí demora um pouquinho mais. (Cintia, agosto de 2015)

Apesar de existir e ser preciso o isolamento, Cintia destaca na fala acima, assim como em diversas aulas, que cada corpo tem um processo e uma forma de aprender os movimentos. Dessa forma, apesar de existir um floreio ideal no qual os dedos estão ativos, o cotovelo está parado e o pulso que está fazendo a movimentação, ela compreende que cada corpo tem um processo de aprendizagem na execução de um floreio ideal, e que isso é uma descoberta a ser feita em cada aula, que requer também paciência das alunas e de autoconhecimento. Para pensar essa ideia de descoberta, podemos pensar Ingold (2010) em relação à ideia da educação da atenção. Nesse sentido, a ideia de ativar determinadas partes do corpo, está relacionada com a redescoberta orientada, que Ingold propõe. Pois é a partir das instruções passadas pela

professora que as alunas copiam e “ativam” o corpo em aula, ou seja, colocam força no movimento.

Em aula, surgem falas tais como “ativar dedo”, “ativar mão”, “ativar braços”, assim como “colocar energia nos dedos”, “colocar energia nas mãos”, com as quais Cintia relembra as suas alunas diversas vezes, pedindo a repetição dos movimentos. Segundo Cintia, é repetindo movimentações como o floreio que a aluna vai incorporar e conseguir alcançar a tranquilidade do movimento.

Após explicar o *arm flourish* parada, vem a segunda etapa que é fazer ele se deslocando. É neste momento que Cintia mostra a caminhada com *arm flourish*, no qual as alunas precisam manter os movimentos de braços juntamente com os floreios, caminhando para frente com o corpo no ângulo de performance, o que significa conseguir se deslocar numa direção reta, porém com o quadril torcido para a esquerda. Esse caminhar de lado na postura de ângulo de performance exige que o busto esteja para a frente e com as escápulas encaixadas, o que requer concentração e desafia as alunas. Os pés nessa caminhada também devem ser delicados, eles se deslocam levemente arrastando com cuidado para não sair do nível do corpo. Além do *arm flourish*, outros movimentos do repertório lento podem ser colocados nessa caminhada do ângulo de performance, porém todos eles devem ser lentos e sinuosos, um tipo de lento *slow motion*. Enquanto Cintia ensina esse deslocamento, ela fala: “imagina as pessoas chegando assim de lado na padaria? Chegar assim representaria um poder...”, e as alunas concordam com certa dimensão sensual, porém “poderosa” do movimento. Segundo Latour, é importante sensibilizar o corpo para outros elementos, nesse sentido, a dimensão poderosa que é colocada no caminhar, nas movimentações do corpo e da postura, sensibilizam o corpo para além do próprio movimento. Ainda segundo o autor (Latour, 2007, p.39) o corpo é uma trajetória dinâmica que aprende a ser sensível a partir dessas experiências.

No repertório lento, os movimentos devem ser degustados, degustado no sentido de saborear um alimento, sentir o movimento degustando-o. É nesse sentido que Cintia fala: “tem que degustar o movimento lentamente, porém dando força e intensidade a ele”. Nessa proposta de degustar o movimento, ela apresenta um movimento chamado *taxeem*.

Para fazer o *taxeem*, ela pede para que as alunas iniciem o movimento com o lado direito do quadril, projetando ele para baixo, subindo e passando o movimento para o outro lado do quadril, transferindo o peso de um lado para o outro. Apesar da força e intensidade ser exercitada no quadril, para resultar num movimento sinuoso e leve ao mesmo tempo, os joe-

lhos também exercem uma função pois flexionam e estendem, enquanto um movimento passa de um lado para o outro. Outra parte do corpo que flui juntamente com o quadril, é o abdômen, que precisa estar contraído o tempo todo durante o movimento, dessa forma, pode visualizar certa ondulação que o abdômen faz de um lado para o outro, contraindo.

Para explicar o que é o *taxeem*, Cintia utiliza uma metáfora com mel em diversas aulas. Lembro-me que nas primeiras aulas em que ela explicou esse movimento, primeiramente pediu que imaginássemos a água fluindo de um lado para o outro, mas depois percebendo que a água é mais leve do que densa, o mel pareceu melhor para descrever o *taxeem*. Desde então ela explica o *taxeem* utilizando o mel. Essa técnica de visualização do mel auxilia no processo de sentir a força e densidade que o movimento deve ter, isso porque o mel apesar de ser algo denso, ele é ao mesmo tempo fluído. Cintia fala: “Imagina o mel caindo de um lado para ao outro, o potinho cai e derrama o mel que passa para o quadril direito, e depois para o quadril esquerdo, de forma densa e fluída”. Para visualizar essa fluidez, Cintia também fala: “imagina o movimento derretendo, no repertório lento o movimento deve derreter”.

Sobre as metáforas que Cintia apresenta para falar dos movimentos, é possível refletir a partir da ideia de *animação*, de Sheets-Jhonstone (1999, p.143), quando a autora fala de quatro aspectos qualitativos presentes nos movimentos: aspecto da tensionalidade, temporalidade, amplitude e projeção do movimento. Nesse sentido, conceitos como qualidade tensional (senso de esforço) são chave para entender o processo de aprendizagem do *taxeem* a partir da exemplificação da densidade do mel com o movimento “denso” de quadril. Sheets-Jhonstone (1999) também fala do esforço de reproduzir essa experiência cinestética em palavras, que é o que Cintia faz ao descrever o processo do mel e da tigela. Dessa forma, os processos cinéticos envolvem a relação com exemplos simples em relação ao mundo, como o sabor e o degustar de um alimento.

O *taxeem* deve ser feito “curtindo o movimento”, realmente no sentido de degustado. No processo de aprendizagem, o movimento requer concentração e visualização desse mel viscoso, é um movimento que deve ser curtido, feito de forma prazerosa para si e para quem está visualizando o movimento. Além disso, segundo Cintia, temos o nosso lado tímido, que é importante trazer para a dança no repertório lento, no qual a bailarina pode explorar uma dimensão mais séria e introspectiva. Porém, requer um cuidado com a timidez que “tem que estar a favor da gente, fazendo isso de forma bem lenta, bem sensual, degustando o movimen-

to”. Nesse momento, percebo que a postura e expressão facial das bailarinas mudam, que passam a fazer o movimento de forma mais lenta ainda, e a expressão facial fica mais séria.

Fazer o movimento dessa forma bem lenta requer força. É nesse momento que as alunas mostram dificuldade, e uma aluna demonstra que é difícil conseguir fazer o movimento lento e “degustando” de forma prazerosa ao mesmo tempo. Além disso, ao fazer os movimentos de quadril, o busto deve ficar parado, enquanto os braços e as mãos devem estar ativos, fazendo alguma movimentação. No *taxeem* pode-se deixar os braços na posição baixa de braços e mãos, enquanto as mãos ficam levemente encostados no quadril, ou acompanhados de *arm ondulation*. O *arm ondulation* é um movimento de ondulação de braços também utilizada no *Tribal Fusion*, no ATS ele é feito tanto com os braços na posição média, como também na posição alta de braços. No *arm ondulation* os braços podem estar ou na posição média ou na posição alta, perpassando entre esquerda e direita, e vice-versa. Nesse movimento, os braços ganham uma tensionalidade, porém deve sair fluidamente, transferindo o movimento de um braço para o outro. As mãos nessa movimentação também estão ativas, pois enquanto a palma da mão virada para fora, o braço sobe, enquanto que ao mesmo tempo o braço oposto desce com a palma da mão virada para baixo. No ATS algumas movimentações não podem ser feitas isoladamente, o *arm ondulation*, por exemplo, só pode ser feito juntamente com o *taxeem*.

Além de deslocar fazendo os movimentos, outra possibilidade são os giros. Um giro que Cintia demonstra em aula é o giro *Tstep*. O giro é feito começando do ângulo de performance na posição esquerda, os pés fazem um formato de “T” para se deslocar e giram dando uma leve pausa pelas diagonais. Esse giro também pode ser acompanhado da moldura esquerda com floreio. Para explicar a moldura esquerda, Cintia fala: “é um controle, a mão direita derrete e a mão esquerda entra na moldura esquerda delicadamente”. Na moldura esquerda, a mão direita fica ativa e parada na altura do quadril, enquanto que a mão esquerda fica próximo à altura da cabeça fazendo o *hand floreio*.



Figura 10 - Moldura esquerda

Esse controle de postura e movimentos, nos remete novamente às reflexões de Sheets-Johnstone (1999). Tendo em vista a ideia de que um movimento leva a outro, podemos pensar a troca de movimentos como uma espécie de fluxo que é apreendido na experiência de se movimentar e de combinar estes diferentes gestos e posturas. Se num primeiro momento há a necessidade de um esforço constante, que envolve as qualidades tensionais e outras, por outro lado, nas repetições destes processos o corpo apreende e se habitua com o movimento, conforme nos mostra Marcel Mauss em *As técnicas corporais* (2005). Para exemplificar como o corpo descobre as possibilidades de diferentes experiências com os movimentos, Sheets-Johnstone fala de diferentes maneiras de fazer um movimento que é habitual, como caminhar. Ao fazer a caminhada, pode mudar o peso distribuído no corpo, assim como também mudar o balanço de braços que acompanha a caminhada, ou aumentar e diminuir a amplitude do movimento. Enfim, ao fazer um simples movimento habitual de forma diferente, é que chamamos a atenção para nós mesmos com estranheza. O aprendizado na dança, também se trata de tornar os movimentos do corpo que são estranhos em familiares, e os que são familiares em estranho.

Durante a entrevista, Cintia cita em diversos momentos o processo de aprendizagem dos movimentos por suas alunas, e novamente podemos pensar o que é “ser estudante de ATS”. Segundo Cintia, envolve a questão do autoconhecimento e de se deparar consigo mesma. Além disso, um dos métodos a ser treinado é a repetição dos movimentos. É a prática e a repetição que tornam possível o aprendizado de cada movimento. Em algumas aulas com Cintia, ela utiliza uma fala da Rachel Brice quando veio ao Brasil e disse que para conseguir incorporar um movimento no corpo, a bailarina deve repetir ele 99 vezes diariamente por nove dias.

Além disso, Cintia enfatiza que devo acrescentar nesse trabalho o fato de que cada aluna passa por processos diferentes de aprendizado desses movimentos. Cintia sempre reforça que cada aluna é uma aluna, e essa aluna não é a mesma aluna na semana seguinte, porque as pessoas estão sempre mudando e isso se reflete na maneira como a aluna está aprendendo e que gostaria de aprender.

Compreendo nesta pesquisa o aprendizado no *ATS*, a questão da prática e do treino dos movimentos, conforme Ingold (2010), quando argumenta que o desenvolvimento de habilidades na história da vida de uma pessoa é resultado de uma redescoberta orientada, e não simplesmente de uma transmissão de informação. Conforme Cintia coloca, apesar de apresentar ferramentas para as alunas conseguirem realizar determinados movimentos (como é o caso das metáforas que usa para descrever os movimentos), são elas que no final descobrem o movimento. Ou seja, é, de certa forma, aprender observando o outro, educando a atenção para seguir os movimentos a partir de um redescobrimento dirigido. Ingold (2010) argumenta que os humanos aprendem dentro de certo conjunto de práticas. Dessa forma, a educação da atenção é possível dentro desses campos, no qual as habilidades e o próprio corpo são desenvolvidos, através de prática constante e de treinamento. É experimentando e fazendo que a habilidade corporal se desenvolve e ganha existência juntamente com o corpo. As reflexões de Ingold (2010), acerca do aprendizado e do corpo permitem perceber que a dança Tribal é um campo de prática que está em constante fluxo de aprendizado e que apreender essas habilidades e aprender o corpo através dela é possível a partir da educação da atenção.

Além disso, o aprendizado dos movimentos também está relacionado a outros elementos sensoriais. Quando Cintia dá o exemplo do mel para explicar o *taxeem*, a dimensão do movimento se relaciona com a visualização do mel, da sua textura e densidade. Latour (2008), fala que todo corpo é uma aquisição progressiva por meio das experiências, defende que não

faz sentido falar do corpo como se fosse algo separado das nossas formas de conhecimento e entendimento do mundo. Portanto, poderíamos relacionar essa dimensão da visualização do mel com o movimento, com a forma de conhecimento e entendimento que a professora de Tribal tem em relação ao mundo e a experiência corpórea em relação a um alimento como o mel. Nesse sentido, a discussão que Latour (2008) propõe é que aprendemos o corpo na relação com os cheiros, texturas e sensações, ou seja, através da relação e do contato, e no caso da dança está relacionado com inúmeros elementos que afetam o corpo, tais como os movimentos, os sons, entre outros.

2.4 Movimentos do *Tribal Fusion* (Fusão Tribal) em diálogo com o ATS

Na minha primeira ida a campo no Campeche, antes de iniciar a aula, eu falei para a Cintia sobre um *workshop* que iria participar de *Tribal Fusion*. Como sempre tem feito em meus estudos, ela me incentiva a estudar e me aconselha a não esquecer do ATS no momento do curso de Fusão Tribal, mostrando com alguns movimentos, como o ATS está incorporado nesse estilo. Para exemplificar, naquele momento ela faz giros que são feitos no ATS e que são usados no *Tribal Fusion*, assim como os movimentos de braços que também são referências, demonstrando a preocupação para que eu não me esqueça das coisas que vejo no ATS, e que, todas as vezes que eu fosse fazer determinados movimentos na Fusão Tribal, lembrar que eles vieram do ATS.

Na entrevista, as conexões que as bailarinas fizeram entre Fusão Tribal e ATS foram constantes. Cintia fala “Na Fusão Tribal, a gente costuma dizer que ela é a desconstrução do ATS e não a Dança do Ventre com outra coisa”, acrescentando que a bailarina utiliza fortemente os isolamentos, o domínio e controle muscular, desconstruindo a forma como os movimentos são dançados no ATS, que é trocar os lados, misturar alguns ritmos, dançar sem *snujs* e outros detalhes. Ainda segundo ela, a Fusão Tribal não precisa necessariamente ter *Hip Hop* ou *Break* em sua composição, mas sim que precisa ter um certo isolamento.

Em suas aulas de ATS, Cintia tem utilizado um repertório de *snujs* e uma sequência de movimentos que é de criação da bailarina Rachel Brice de *Tribal Fusion*. Na última observação de campo, uma aluna questionou porque a professora estava utilizando o método da Rachel Brice, se a aula era de ATS. Cintia explica que esse exercício de estudo de toque de *snujs* juntamente com os movimentos ensinados por Rachel Brice, é um treino para conseguir liberar o corpo, braço, cabeça, e principalmente desenvolver a capacidade de tocar e fazer os mo-

vimentos do *ATS* ao mesmo tempo. Segundo Cintia, usar esse método de treino por dois meses todos os dias, é sentir uma libertação e preparação de quadril, busto e de outras partes do corpo. Em suas aulas, o ideal é fazer quinze minutos da sequência, para “aquecer o corpo e o cérebro”.



Figura 11 - Treino da sequência de Tribal Fusion da bailarina Rachel Brice

Não só os movimentos e treinos da Fusão Tribal são ensinados em aula. Aline ao falar sobre suas aulas de Fusão Tribal comenta que ensina alguns movimentos do *ATS* “que é para a aluna ter alguma base de onde veio” e em seguida fala:

Porque se a pessoa não souber de onde veio ela vai dançar uma fusão whatever, e a gente não quer uma fusão whatever, a gente quer uma Fusão Tribal, e compreendendo esses movimentos, eu dou coisas bem básicas do *ATS* porque eu não posso ensinar, é só para ela ter assim uma ideia do que que é. (Aline, agosto de 2015)

Novamente, Aline fala sobre ser importante saber da onde vem os movimentos do *Tribal Fusion*, se referindo ao aprendizado de ao menos alguns movimentos do *ATS*. Em seguida

ela também comenta que começou a Fusão Tribal dela “do nada”, e que está aprendendo ATS para reconstruir sua Fusão Tribal.

E como eu falei pra Rebeca no primeiro dia de curso, ela perguntou qual era meu interesse no curso, qual era meu interesse no ATS. E aí eu falei que eu comecei a minha Fusão Tribal do nada, e aí eu falei que eu tô aprendendo ATS para reconstruir minha Fusão Tribal a partir disso, e daí aprendendo ATS eu vou começar a fazer meu Tribal Fusion do jeito que deveria ser, que eu não tive a oportunidade de aprender ATS antes, a gente. (Aline, agosto de 2015)

2.5 Como se dança ATS

A formação base

Um aspecto base do *ATS* é o seu caráter grupal, uma apresentação de *ATS* acontece dificilmente em solo, pois a fundadora do estilo, Carolena Nericcio criou o sistema de improvisação no *ATS* para ser dançada no mínimo em duas pessoas.

A formação *básica do ATS* acontece sempre com a líder posicionada a esquerda, a frente das demais bailarinas que estarão à direita. Quando é duo, a bailarina que está atrás, fica à direita, formando uma diagonal. Na formação de trio acontece um triângulo, a posição dois fica no centro da formação um pouco mais para o fundo, enquanto que a posição três fica na ponta direita, um pouco mais à frente da bailarina que está na posição dois.



Figura 12 – Formação de trio

Na formação de quarteto a mesma coisa acontece, o que muda é que a pessoa que está na quarta posição assume o lugar da ponta, mais ao fundo do palco.

No momento em que a líder induz um giro, todas da formação irão liderar um pouco. Nesse momento é necessária a prática do *block of birds*, que é a referência para que todas girem juntas na mesma sincronia. O nome dessa prática faz referência aos pássaros que voam seguindo um líder, e que esse líder muda conforme a direção para onde vão voar. Dessa forma, no *block of birds* do ATS conforme as bailarinas vão completando o giro, cada uma se espelha na bailarina que fica em seu ponto de visão, e o giro ganha lideranças temporárias até chegar à frente.

Além dessa formação mais comum de acontecer, também pode ocorrer a formação de *fade*³⁵ e a formação diagonal.

³⁵ O *fade* pode ser feito no ATS, com no mínimo três pessoas, isso porque, é uma formação diferenciada, no qual a bailarina que está na liderança induz dando passos para trás, quando a líder faz isso, bailarina que está na segunda posição sabe que tem que ir para frente, enquanto que a bailarina que está na posição três também acompanha indo para trás. Acontece então uma troca de liderança diferenciada e temporária, a bailarina que se deslocou para frente faz alguns movimentos enquanto as outras bailarinas seguem, e após isso ela induz a troca nova-

No repertório lento do ATS pode-se utilizar movimentos tais como o *taxeem* juntamente com o *arm ondulation* que é uma movimentação de braços³⁶. *Taxeem* com moldura esquerda, assim como floreios juntamente com as posições de braços e giros. Os movimentos descritos aqui são os básicos e as primeiras de muitas possibilidades a serem realizadas num repertório lento. Outros movimentos básicos são utilizados, como o *bodywave* que envolve torção de busto, ondulações de escápulas e abdômen, além das variadas possibilidades de giros e de nível que é descer com o corpo fazendo um movimento e voltar novamente, assim, como as possibilidades de caminhar para frente e para trás com os movimentos. Além disso, existem as possibilidades de executar sequências, compostas por um pequeno conjunto de movimentos. No repertório lento, podemos incorporar o movimento *propelle turner*. Nesse, o movimento inicia com o braço na posição 1, depois ele passa para a posição 2 e posição 1 novamente, ao chegar na posição 1, a mão direita dá um leve impulso para baixo e o braço desce, as pernas cruzam pela frente marcando um giro, ao chegar na frente as mãos se encontram e o movimento termina na posição 2.

Este é apenas um exemplo. No ATS temos outras sequências de movimentos que ganham nome e que devem ser feitos de determinadas maneiras para que as bailarinas que estão seguindo saibam o que vai acontecer. No *propelle turner*, por exemplo, a senha é dada quando o braço direito entra na posição média pela segunda vez, quando isso acontece as bailarinas sabem que devem girar e como devem chegar a frente e finalizar a sequência.

O *propelle turner* assim como outros movimentos do ATS tem sua senha. A senha é dada para que as bailarinas que estão seguindo saibam qual é o movimento em seguida ou a sequência a ser feita. Não só as sequências de movimentações têm senhas, mas diferentes intenções dentro do ATS propostas pela líder têm senhas. Por exemplo, quando a bailarina quer fazer *nível*³⁷, a senha é subir na meia ponta junto com o movimento, e as bailarinas que estão seguindo já sabem que ela irá descer com a movimentação. Para trocar a liderança que a senha é um giro incompleto, e assim por diante.

mente, indo para trás, para dar lugar a líder que havia induzido o fade. O *fade* dá um caráter mais dinâmico com a rápida troca de liderança e uma nova formação, também existem outras possibilidades de formações mais complexas ainda, mas o fade é uma das básicas e mais utilizado.

³⁶ No ATS o *arm ondulation* não pode ser feito isoladamente, deve estar sempre acompanhada do movimento de quadril, como o *taxeem*.

³⁷ O *nível* é uma terminologia utilizada por bailarinas, que significa sair do eixo, ou subindo, ou descendo até a metade ou até o chão. A senha desse movimento é subir na meia ponta.

No repertório rápido do ATS também dançamos com senhas, o que irá mudar serão os movimentos e as sequências. No repertório rápido não utilizamos floreios, entre os movimentos mais famosos podemos citar *egyptian*, *shimmie*, *arabic*³⁸, e assim por diante. Assim como no lento, no repertório rápido também temos as senhas e o *combo*³⁹, um exemplo é o combo feito com o *shimmie gawaze*. Esse movimento, é baseado na Dança *Ghawazee*, e na inspiração de Jamila Salimpour em relação às mulheres ciganas *ghawazees*. O combo *ghawazee* tem como movimento o *shimmie* de quadril⁴⁰, diferente do *shimmie* que é feito na meia ponta dos pés, ele é marcado com os pés no chão, o que confere uma subida e batida lateral de quadril maior. O combo *ghawazee* é dividido em duas partes e também tem uma contagem no qual deve ser feita, primeiro faz *shimmie* em oito tempos parada e após isso a bailarina faz o *shimmie* girando em dezesseis tempos, marcando todas as laterais, novamente a bailarina faz o *shimmie* de oito tempos parada e depois gira somente passando pelas diagonais esquerdas em dezesseis tempos. No repertório rápido, diferente do repertório lento, existe uma contagem de tempo para cada movimento, no caso dos movimentos que não são combo, as movimentações podem ser repetidas, porém existe um ideal de quanto tempo cada movimento pode ser feito.

Além dos movimentos obrigatórios de serem aprendidos pelas bailarinas que dançam ATS, existe também os movimentos de dialetos⁴¹, que não necessariamente todas as bailarinas devem saber.

³⁸ O *egyptian* é um movimento que envolve torção de quadril juntamente com torção de bustos levantados na posição alta de braços, a movimentação de quadril é feita juntamente com a torção de braços nas diagonais. O *arabic* é um movimento de ondulação de busto e abdômen, a ondulação se inicia no busto, finalizando no abdômen e quadril, os braços acompanham ou na posição alta, ou na posição 1 ou 2. Os *shimmies* podem ser feitos tanto com os pés no chão, como na meia ponta (*shimmie basic*). No ATS, o *shimmie* com os pés no chão é chamado de *shimmie ghawazee*. Esse movimento é uma projeção do quadril para cima e para baixo, alternando entre direita e esquerda.

³⁹ Combo é um termo utilizado pelas bailarinas de ATS para caracterizar um conjunto de sequências que têm um tempo e uma ordem para ser executada.

⁴⁰ O *shimmie ghawazee* pode ser feito fora do combo desde que seja na contagem de quatro tempos.

⁴¹ Os dialetos são movimentos ou combos de movimentos que são criados dentro de certas trupes de danças, os movimentos do dialeto não devem ser obrigatoriamente aprendidos por quem dança ATS, mas é uma possibilidade a mais de aumentar o repertório de movimentos. As pessoas que criam esses movimentos conhecidos como sendo de dialetos, são de algumas trupes de ATS, que passam a utilizar movimentos que são encaixáveis dentro do ATS e que não desrespeitam ou descaracterizam o estilo. Existe também um DVD de ATS apenas com a catalogação de alguns desses dialetos, que são movimentos que as tribos inventaram, mas que não são obrigatórios para todos que dançam.

2.6 Visão periférica

A visão também desenvolve função importante para que a improvisação funcione com sucesso e também funciona como um sistema de comunicação nesse sentido, pois é a partir da visão que é possível copiar os movimentos propostos pelas líderes.

Na formação básica, com a líder a esquerda e as demais à direita, (seja ela de duo, trio ou quarteto), para que as seguidoras não fiquem olhando diretamente para a líder e sim para o público, ela deve desenvolver a visão periférica. Ou seja, expandir a sua visão de forma que mesmo que ela esteja olhando para frente, a sua visão alcance a ponta esquerda com sucesso. Conseguir desenvolver a visão periférica no ATS é algo que a bailarina passa a incorporar com o tempo em que ela dança, e a “olhada” copiando a líder, é algo que vai se tornando algo natural e singelo. Mais uma vez aqui, podemos pensar o conceito de comunicação de Bateson (1987), percebendo a visão nesse estilo como comunicação chave para que o sistema de *improviso coordenado* aconteça.

2.7 A roda

A roda faz parte de como se dança ATS, isso porque, para troca de liderança do improviso acontecer, é necessário que seja induzida a roda. Dessa forma, a roda irá acontecer em algum momento sempre que for dançar em grupo, já que no ATS o ideal é que ocorra a troca de liderança. Além de ser uma referência de que vai acontecer a troca de liderança, a roda também é uma formação que pode ser feita em diversos momentos, pode iniciar uma coreografia, pode dançar na roda com determinados movimentos, fazer deslocamentos com giros, etc. Sair da formação básica e iniciar a roda é uma atitude e decisão que a bailarina líder deve tomar. Para induzir a roda, ela gira e ao invés de completar o giro e continuar na sua posição de líder, ela não completa o giro e fica de frente, esperando até que as outras bailarinas completem e fiquem de frente uma para as outras, formando assim a roda. A roda gira em sentido horário e a forma básica de se deslocar nela é com os braços na posição média tanto no repertório lento, quanto no rápido. Quanto está em roda se deslocando em sentido horário, é que se define quem será a líder, o ideal é que a roda dê ao menos uma volta antes de outra bailarina assumir a liderança.

Nos meus primeiros contatos com a formação básica do ATS e a indução da roda, reagi com estranheza, esquecia em diversos momentos que o deslocamento na roda só poderia ser feito em sentido horário, ou seja, da esquerda para a direita. Nesse sentido, se deslocar e

dançar na roda tem sido um processo para mim. Nas primeiras experiências com a roda tinha a dificuldade em deslocar e saber em qual momento nesse deslocamento deveria assumir a liderança. Hoje estou no processo de descoberta das diferentes possibilidades, movimentações e giros que podem acontecer no momento da roda.



Figura 13 - Roda

No repertório rápido as bailarinas se deslocam na meia ponta e a cada três passos se deslocando ela pode girar. As bailarinas não precisam necessariamente girar ao mesmo tempo, o que atribui uma dinâmica inesperada na roda para quem está assistindo e dançando. No repertório lento as bailarinas não se deslocam com os pés na meia ponta, mas os braços na posição média fazem o *arm ondulation*. Para fazer outras movimentações na roda, tanto no repertório rápido ou no lento, qualquer bailarina pode ser “líder” e induzir um movimento que todas devem copiar, assim que acabar a movimentação, outra bailarina também pode induzir um novo movimento que todas irão seguir. Sendo assim, a roda é um momento que todas podem liderar, mas também exige atenção, pois assim que uma bailarina para de se deslocar, as

outras também devem parar porque provavelmente ela irá induzir um movimento. Diferente de outras rodas da dança, ninguém irá dançar no centro da roda, todas as bailarinas têm a mesma atenção e visibilidade para o público, sendo assim, as pessoas que assistem não sabem quem está induzindo o improviso dentro da roda. Quem irá desfazer a roda e induzir a formação base novamente é a bailarina que decidir ser líder. Essa decisão precisa ser comunicada num ponto específico, quando a bailarina chegar na parte esquerda da roda, ela quebra o contato visual com as outras bailarinas, vira o corpo que estava até então virado para a roda e segue reto em direção a posição de liderança. Ou seja, há uma quebra de contato não só visual, mas também corporal, já que a bailarina sai da roda para ficar com a liderança. Contudo, não só o olhar, mas toda a expressão facial será o primeiro sinal de que a bailarina quer pegar a liderança. Também pode acontecer de uma bailarina não querer ser líder e está na posição para pegar a liderança, ela poderia ser líder já que todas as outras foram, mas ela não faz a quebra de contato visual e continua com a mesma postura, se deslocando em sentido horário, nesse caso outra bailarina pode pegar a liderança. Uma bailarina decide romper contato visual e seguir para a liderança, enquanto as outras automaticamente entram nas respectivas posições da formação de acordo com o lugar que estiver na roda no momento, a única coisa que elas precisam fazer é virar o corpo, e dar alguns pequenos passos para ficar mais ajustada em sua posição dentro da formação.

Para pensar os sistemas de comunicação, Bateson (1987) afirma que é errado admitir que a linguagem verbal substitui outros sistemas de comunicação. Segundo Bateson (1987), existem sinais nos quais as pessoas assimilam mais do que palavras. No caso do ATS, o contato visual, assim como também os sinais emitidos pelo corpo a cada gesto feito e as expressões faciais são pistas do que irá ocorrer em seguida. Essa forma de comunicação do estilo é possível a partir do que Bateson (1987) chama de repetição de sequência, é quando a bailarina aprende a sequência de comunicação que integra um conjunto composto de contato visual-movimentos, em que é possível ocorrer a troca de liderança. Além disso, também tem os processos de comunicação não intencionais que ocorrem na roda, como uma respirada diferente, um levantar de sobrancelhas, um sorriso, ou outra forma de expressão também facial, que operam como sinais dentro do sistema da roda.

2.8 O Coro

O *ATS* também pode levar ao palco mais de quatro bailarinas. Para isso, além das possibilidades de formações mais complexas, nas quais é possível realizar rodas e outras divisões de palco, temos a possibilidade mais frequente e básica, que é a formação chamada de “coro”.

O coro tem formato de meia lua e fica posicionado ao fundo do palco, enquanto as bailarinas que estão na formação base ficam a frente, no centro do palco dançando. O coro também tem algumas regras, nele sempre tem uma líder, que é a bailarina que fica na ponta esquerda, é essa bailarina que irá puxar a movimentação que será feita no coro. Caso queira, a bailarina pode trocar de movimento, ou ficar apenas em um movimento enquanto a formação dança ao centro. Geralmente no coro não são feitos muitos movimentos, os movimentos alternam poucas vezes, e são movimentos menores, que não tiram a atenção do grupo que está dançando na formação. No repertório rápido, as bailarinas do coro também tocam *snujs*, e podem apenas fazer marcação de quadril para as colegas que estão na formação.

O coro tem seu fluxo e está em constante comunicação com a formação central, isso porque não se limita apenas a pequenas movimentações enquanto outras bailarinas estão protagonizando ao centro do palco. As bailarinas para entrar na formação central saem do coro, e a primeira bailarina a sair vai em direção a posição de liderança, em seguida as outras bailarinas também saem, até que fique no máximo quatro bailarinas nas devidas posições. Não é obrigatório ser quatro bailarinas a sair do coro sempre, o ideal é que alterne um pouco entre as três possibilidades, duo, trio e quarteto. Conforme as bailarinas terminam de dançar na formação central, elas vão saindo e se reintegrando ao coro novamente pelas pontas da meia lua, é quando ocorre também a troca de liderança do coro, enquanto isso, outras bailarinas saem do coro e entram na formação.

Além da parte estética do coro que embeleza o fundo do palco, o formato de meia lua também tem a função de ser prático para que ocorram as entradas e saídas do centro da formação. As bailarinas que estão no coro têm que estar na postura e atentas para assim que acabar uma dança, saírem outras bailarinas do coro para entrar na formação. Sendo assim, todas as vezes que ocorrer a troca entre coro e formação central, as bailarinas mudam de posição dentro do coro, se deslocando e tendo cuidado para não deixar “buracos”.

2.9 Músicas no ATS

No *ATS* sempre se dança com os *snujs* em mãos, porém no repertório lento os *snujs* não são tocados, são como adereços que fazem parte do figurino e da identidade do *ATS*. Somente no repertório rápido é que os *snujs* são tocados, e o toque mais comum a ser utilizado é o galope, sendo que a velocidade a ser tocada dependerá do ritmo.

As músicas podem ser do folclore árabe, porém as músicas árabes clássicas não são utilizadas. Os ritmos do folclore árabe, tais como o *Maksoun*, *Baladi* e *Saiid*, são bastante utilizados. Contudo, outros ritmos podem ser utilizados, porém é necessário um estudo prévio da música e do seu tempo, saber o que a música está querendo dizer e se é coerente dançar a música. Outro ponto é também pensar nos movimentos que vai utilizar de acordo com a música a ser dançada, por exemplo, em uma música indiana o bacana é aproximar tanto o figurino, quanto os movimentos mais próximos de uma “pegada” indiana no qual a música pede.

No *ATS* são trabalhados três tipos de interpretações de estilos de músicas que definem também as possibilidades de os movimentos serem do repertório lento ou rápido, essas interpretações são classificadas por: lento, lento dramático e rápido. Segundo a bailarina de *ATS* Dany Anjos⁴², uma música que pede uma interpretação lenta, é aquela que tem a melodia mais suave e não tem batidas rítmicas, nessa música os movimentos mais utilizados são aqueles que têm mais fluidez, como o *taxeem* que foi descrito a partir das aulas da Cintia, no capítulo dois. O lento dramático é uma interpretação feita quando a música tem certa batida rítmica, porém os repertórios de movimentos rápidos não se encaixam dentro da música. Para saber diferenciar a bailarina pode tentar fazer movimentos básicos do repertório rápido. Se esses movimentos não encaixarem, é porque pertence ao repertório de movimentos do lento dramático.

A diferença entre o lento e o lento dramático, é que no segundo caso utiliza movimentos mais “elaborados”, como giros, deslocamentos e combos de movimentos. Outra diferença do lento para o lento dramático é a expressão a ser colocada nos movimentos e na face. Ainda, numa interpretação lenta, o ideal é repetir mais as famílias de movimentos, com pouca variação e muita repetição, explorando cada família⁴³ de movimentos, enquanto que na interpreta-

⁴² Matéria publicada pela bailarina Dany anjos no qual é feita a explicação sobre os estilos de músicas no *ATS*: <http://aerithtribalfusion.blogspot.com.br/2015/02/ats-in-drops-estilos-de-musica-no-ats.html>

⁴³ Família de movimentos são as possibilidades que existem com um mesmo movimento, por exemplo fazer o *taxeem* com braço na posição alta, depois fazer ele se deslocando, utilizar *taxeem* com *hand floreio*, etc. Ou seja, é utilizar diferentes possibilidades de um movimento.

ção lento dramática o ideal é repetir menos as famílias, utilizando mais giros e modificações como fade, giro, roda e deslocamento com maior variação.

Uma interpretação rápida, é feita quando a música tem a contagem produzida por uma batida rítmica de 4 tempos, ou de 9 tempos em alguns casos. Os ritmos mais utilizados nesse caso, são geralmente os do folclore árabe, como o *Maksoun*, o *Said*, *Baladi*, *Ellahi*, *Malfuf*, *Ayub*, que tem um andamento dentro da música de médio à acelerado. Outros ritmos podem ser utilizados desde que possíveis de serem feitos nessa contagem.

Em uma mesma música também pode acontecer de ter duas ou as três formas de interpretação, quando se tem lento e lento dramático junto, além da batida rítmica, é possível perceber a transição de uma interpretação para a outra, através da variação, de um sentimento diferente colocado na voz do músico, o que representa uma ruptura, uma quebra de uma interpretação para a outra. Dessa forma, não apenas teremos duas expressões corporais dentro de uma canção, mas também emoções diferentes a serem colocadas. Isso também ocorre quando tem, por exemplo numa mesma música⁴⁴ uma interpretação lenta / lenta dramática e num outro momento uma interpretação rápida. Quando ocorre isso, acontece uma quebra mais nítida de interpretação, principalmente por causa do toque dos *snujs*.

Existem algumas bandas específicas cujas músicas são bastante escolhidas para dançar ATS, e que são recomendadas pelo grupo *FatChanceBellyDance, Inc.* Um exemplo de uma banda bastante interpretada no ATS, é a *Helm*. O ATS pode ser dançado com outros ritmos, não só árabes, mais recentemente, músicas com batidas eletrônicas também vêm sendo interpretadas no ATS, contudo, a música precisa encaixar dentro do estilo. Além disso, em caso que tem letras, existe a importância de estudar o significado do que ela está dizendo.

⁴⁴ Exemplo de uma apresentação do grupo FDCB com a música Caravan, no qual o grupo utiliza movimentos do repertório lento mais elaborados, fazendo uma interpretação lenta dramática, a partir de 2:06 a interpretação passa a ser rápida e os *snujs* começam a ser tocados: <https://www.youtube.com/watch?v=eHa57t9yZAw>

Capítulo 3

Dimensão estética do estilo Tribal: Figurinos, acessórios, expressões

3.1 Dresscode do ATS

Dresscode é o conjunto mínimo de acessórios que garantem o que é um figurino de ATS. No início das aulas de ATS que Cintia oferece no Campeche, as alunas opcionalmente já entram em sala iniciando a produção para a aula, algumas colocam saias volumosas, xales, lenços de moedas, medalhas, top com medalhas, para entrar no espírito da aula e do ATS. Contudo, numa aula de ATS, a professora não pode já ir vestida com as saias longas, existe um padrão de vestimenta que uma professora deve usar, por exemplo, Cintia sempre vai uniformizada com uma calça *legging*, uma saia acima do joelho⁴⁵, e o *choli* que é padrão para quem vai dar aula.

Logo em minha primeira observação de campo, Cintia iniciou sua aula com uma roda, conversando sobre o figurino para mostrar e dar exemplos a uma aluna iniciante que estava participando naquele dia. Nessa aula, Cintia começa explicando sobre como deve ser o cabelo no ATS, falando que deve sempre estar preso para unificar a estética das bailarinas, como também da dança. No cabelo que está preso a bailarina pode utilizar flores, correntes e pingente, e podem optar por usar turbantes⁴⁶.

No busto deve ser sempre utilizado o *choli*, top utilizado na Dança Clássica Indiana e adaptado para o ATS. Esse top pode ter um sutiã com medalha por cima, as bailarinas do grupo *FatChanceBellydance, inc* tem o hábito de usar, porém é uma opção. Carolena Nericcio adaptou o *choli* indiano para o ATS como forma de proteger busto, mantendo certa sensualidade, já que esse formato de *choli* adaptado ganha uma grande fenda nas costas.

As saias no ATS são bastante volumosas, podem ter 7, 10, 12, 15 metros e fazer diferentes desenhos e formas, cruzando a ponta do lado num estilo mais flamenco, ou o formato mais utilizado, colocando as duas pontas laterais da saia no quadril, o que dá ao quadril um tamanho maior, valorizando mais movimentos, tais como o *shimmie* (tremido de quadril). Além disso, a saia esconde algumas movimentações feita com os pés que não são “bonitas” como o giro do *T-step*.

⁴⁵ Cintia explica que a calça *legging* com a saia acima do joelho é para que as alunas consigam visualizar sua movimentação de pernas, as suas pernas não podem ficar escondidas, principalmente os pés e os joelhos.

⁴⁶ Logo nos primeiros anos do *FatChanceBellyDance, Inc* o que era mais utilizado pelas bailarinas eram os turbantes, hoje em dia, as flores são mais utilizadas que os turbantes, por causa da praticidade e também do peso.

Cintia fala que nos figurinos podem colocadas influências de outras danças e estilos. Naquele momento de aula, havia uma aluna que estava com uma roupa que lembrava o flamenco. Cintia destacou os elementos que lembravam o flamenco, tais como os xales e flores, assim como acessórios que remetam a Dança Indiana. Por cima da saia, geralmente são colocados xales e cintos de preferência das bailarinas, os xales são feitos de crochê, tricô entre outros materiais, podendo também ter pompons em sua ponta. Além da saia, a calça bufante (pantalona) também é um acessório importante no figurino, influência da Dança Indiana. Essa calça vai por baixo da saia rodada, e recebe mais destaque em giros, quando a saia roda e ela aparece destacando um efeito diferente no giro e na dança. Essa calça além de deixar o figurino mais elegante também tem o sentido de “proteger” mais o corpo da bailarina.

Apesar de no ATS a bailarina se vestir conforme o *dresscode* estabelecido, ela tem a liberdade de utilizar as cores e os acessórios conforme sua preferência, colares, brincos, anéis, saias e *cholis* de cores harmônicas que conferem ao grupo um caráter colorido que carrega a preferência de cada bailarina. Esse padrão de figurinos no ATS foi se estabelecendo aos poucos, tendo influência principalmente de Masha Archer, que também tinha como herança alguns elementos do grupo *Bal Anat*, como por exemplo as moedas, xales e bijuterias medievais.

A figura estética composta no figurino das bailarinas de ATS conferem mais “poder” na estética como um todo da dança? Segundo apontado pelas interlocutoras nas entrevistas, as flores de cabelo do flamenco, a calça bufante, as saias da dança cigana, o turbante da afro, o *choli* da dança indiana, compostas como um todo fazem parte de uma imagem que é do ATS.

É importante problematizar as categorias de sexualidades, feminino, mulher e poder, visto que a própria categoria de “feminino” na dança é delicada, já que o estilo também é dançado por homens, desde o seu início no grupo *Bal Anat*, com o bailarino John Compton. No entanto, essas categorias surgem e a discussão sobre a sexualização conferida a as mulheres na dança já é feita há algum tempo, e que entrou ainda mais em questão depois de ter repercutido fotos de bailarinas do evento *Tribal Fest* em uma página com o viés machista e misógino. Contudo, a própria concepção de mulher nesse sentido deve ser problematizada, por não existir uma categoria universalizante de “mulher”. Sendo assim não caberia entrar numa definição sobre a categoria de “mulher” na dança Tribal. Porém, é importante não deixar de considerar

essas discussões que surgem no momento que dança, na estética da dança e até mesmo quando se constrói um figurino para dançar.

3.2 Expressão facial e corporal no ATS

Além da estética do figurino, a forma como a bailarina vai se expressar e colocar a “essência” dela na dança, é algo citado nas entrevistas e em aulas, como algo a ser buscado e concebido na maneira da bailarina se comportar não só no palco e nos espaços que irá dançar, mas na vida em si.

Cada bailarina deve encontrar uma expressão facial e corporal que é individual, pois apesar do repertório de movimentos serem para todas, a particularidade da bailarina vai estar na maneira como ela se expressa dentro do ATS. Essa expressão está num olhar profundo, uma sobrancelha levantada, um sorriso singelo, enfim, possibilidades de expressão que já estão na bailarina e que precisam ser colocadas no momento da dança, para dar emoção e autenticidade na apresentação. Sendo assim, é importante que a bailarina não force uma expressão, se a bailarina, não consegue sorrir em palco, ela não precisa expressar um sorriso falso, é importante que ela se expresse da maneira que se sentir confortável e que tenha compatibilidade com o momento da dança. A expressão que Cintia comenta em entrevista não é só corporal, é uma imagem estética que vai além do próprio corpo, se transportando para outras dimensões da pessoa na sociedade e na forma como ela se coloca diante de diversas situações.

Não só expressão corporal. E o ATS tem uma coisa que me instiga que é uma identidade, o estilo tem ali uma imagem estética que vai além da sala de aula que é uma postura enquanto pessoa, postura na sociedade, mas é como eu me coloco mesmo no meu jeito de ser, não tenho que deixar de ser nada, mas como eu assimilo, naturalizo o estilo na minha vida, assim como várias outras artes que também causam isso nos artistas. (Cintia, agosto de 2015)

O sorriso, o olhar, e toda forma de expressão facial se constituem enquanto comunicação entre as bailarinas que estão dançando. Se pensarmos novamente em termos de Bateson (1987), essa expressão colocada por Cintia acompanha a linguagem de passos e movimentos que fazem o corpo da bailarina. Essa expressão que compõe a estética do estilo, não são apenas sinais entre as bailarinas, mas também sinais do corpo para o público que está assistindo.

A expressão colocada na dança vai ainda, segundo Cintia, além dos momentos que ela está praticando o ATS, se estende como um “modo de vida”. Dessa forma, podemos pensar a partir de Ingold (2010) que o aprendizado que a dança Tribal proporciona em seu corpo é um processo de muitas práticas, é praticando que o corpo apreende a “identidade” do estilo. Essa

“identidade” está presente na prática da dança como um todo, nos movimentos, nas diferentes maneiras de se expressar no estilo, e na maneira de se vestir na dança, incluindo *dresscode / snuj*. Todos esses elementos são apreendidos no corpo da bailarina, e que, portanto, ela carrega em outros âmbitos e momentos em que não está dançando.

3.3 Figurinos no Tribal Fusion

No *Tribal Fusion* não existe uma regra de vestimenta base como no ATS, muitos dos elementos de figurino no *Tribal Fusion* ou Fusão Tribal tem como referência os figurinos do ATS, porém recebem outros elementos e adaptações. No *Tribal Fusion* ainda podem ser utilizadas calças justas, tops mais abertos em contraste ao choli que protege mais o busto, além de estilos de saias variadas, cintos variados, acessórios de cabelos variados, tais como o *headpiece*, flores, penas. No *Tribal Fusion* utiliza-se em diversos momentos penas e até mesmo dependendo da temática proposta, dentes, ossos, couro, etc.

No *Tribal Fusion* as maiores referências em figurino foram as bailarinas Rachel Brice e Mardi Love. No início dos anos 2000 utilizava-se com maior frequência nos figurinos cintos com pompons de lã (tassels), moedas, búzios, mais acessórios de cabelo, como flores (ainda muito influência do ATS), grampos, e também uma maior quantidade de bijuterias, como braceletes, pulseira, luvas, gargantilhas, brincos imensos. Apesar de hoje ainda se utilizar esses acessórios, a forma como as bailarinas combinam as tendências tem mudado continuamente, e a quantidade de acessórios utilizados diminuiu comparado aos figurinos anteriores do *Tribal Fusion*. Essa linha do tempo é mostrada pelo blog de Tribal Aerith *Tribal Fusion*⁴⁷, que nota como no início o figurino do *Tribal Fusion* era mais semelhante ao do ATS e que essa “moda” foi se distanciando. Apesar de mudarem as tendências de figurino no *Tribal Fusion*, muitas utilizam esse estilo mais tradicional de figurino, com búzios e cintos de pompom, enquanto outras bailarinas preferem utilizar um visual com menos acessórios, mais “clean” como falado no blog da Aerith.

Enfim, as possibilidades variam conforme cada bailarina e as habilidades de elaborar um figurino que combine com a proposta coreográfica, pois apesar da liberdade que a bailarina tem em criar o figurino no *Tribal Fusion*, é sensato que exista um estudo de figurino, como diz Julic em entrevista.

⁴⁷ Linha do tempo dos figurinos utilizados por bailarinas famosas e conceituadas do *Tribal Fusion*: <http://aerithtribalfusion.blogspot.com.br/2014/08/estilo-Tribal-de-ser-figurinos-antes-e.html>

No figurino eu acho que você tem muita liberdade, só tem que saber o que que tu tá fazendo, qual é a sua proposta, se tua proposta é o tipo de dança, então o que esse tipo de dança exige, que tipo de... o que que você tem que ser fiel. Também tem a história da Dança do Ventre, se tu for dançar um *said*, essa é a história mais polêmica, ah se for dançar um *said* tem que dançar com a barriga coberta. E aí tem várias bailarinas que não sabem e vão lá e dançam, aí quem conhece a cultura sabe que a bailarina, ou se não é uma coisa de propósito para ir contra isso, é uma coisa de ignorância, de não ter estudado, então eu acho que isso vale para todos os figurinos. (Julic, agosto de 2015)

Ainda nesse mesmo trecho observamos uma comparação de estudo de figurino entre Tribal e Dança do Ventre, no momento em que ela dá o exemplo do *said*, um tipo de dança folclórica oriental que existe um consenso de que o ideal é que ele seja dançado de vestido e com lenço na cabeça, como feito no folclore árabe, essa seria uma forma de manter a tradição do folclore na Dança do Ventre, mesmo que essa dança seja produzida no ocidente. Julic faz essa comparação entre figurinos para explicar que precisa ser feito um estudo prévio de figurino independente da dança a ser produzida, mesmo que não tenham regras tão específicas como, por exemplo, nesse caso do *said*. Julic além de trabalhar dando aulas de dança, trabalha criando e realizando figurinos de danças orientais e de Tribal, e comenta que os figurinos feitos por ela são baseados em propostas da dança e estilos de músicas, uma dança com uma “pegada” cigana, por exemplo, precisa ter elementos que lembrem a cultura cigana, e isso se estende para as diferentes propostas do Tribal que segundo Julic é mais fácil de aproximar com a intencionalidade da dança. Isso porque, por trás de cada figurino no Tribal se pode contar uma história, assim como uma intencionalidade que é percebida por quem está assistindo a dança. Julic fala que para ela o figurino tem que estar claro com a proposta da coreografia, de forma que a o público entenda. Para exemplificar ela fala da coreografia *Pássaro Preto*⁴⁸ que foi apresentada no espetáculo *Nuances da Ilha* realizado pelo grupo que ela e a Cintia Vilanova participam.

No Tribal é mais fácil assim, por exemplo, os figurinos que a gente fez no espetáculo que a gente dançou, no pássaro preto a gente usou figurinos pretos, preto com uma calça que era tingida como se fosse fogo. Porque o pássaro preto é o nome da coreografia que o tema era boitatá e o boitatá era o pássaro de fogo do folclore, então o que a gente fez, botou a parte de cima preta, a calça tingida com fogo e uma saia assim para lembrar como se fosse um rabo, então foi por aí a ideia do figurino. (Julic, agosto de 2015).

⁴⁸ Coreografia apresentada no espetáculo *nuances da ilha* representando o boitatá: http://www.youtube.com/watch?v=B95Yl_zrwWM

Nessa coreografia do *Pássaro preto*, além do figurino preto e vermelho representando o fogo, a maquiagem e toda expressão facial e corporal também eram mais “carregadas”, elas utilizaram nessa coreografia uma maquiagem mais escura e uma expressão corporal e facial mais séria. Enquanto as bailarinas dançavam, utilizando movimentos que remetiam a movimentos do boitatá, escondidas por trás do palco tinham bailarinas trabalhando com os véus *swing flags* na cor preto e vermelho, que davam uma dinâmica de fogo ao palco, formando também a imagem estética do palco juntamente com a bailarina e seu figurino.



Figura 14- Coreografia *Pássaro Preto* exibida no espetáculo *Nuances da Ilha* em agosto de 2015.

As coreografias desse espetáculo *Nuances da Ilha* foram baseadas em elementos da cultura da Ilha de Santa Catarina, do folclore, dos pescadores, e até mesmo das famosas bruxas⁴⁹ da ilha. Para exemplificar como os figurinos estão entrelaçados a uma história, Julic na fala abaixo explica um pouco da criação da coreografia *Jornadas*⁵⁰, na qual elas começam utilizando um figurino todo preto e fazendo os gestos que representam o dia a dia de cada uma, e ao avançar da coreografia, quando troca para uma música mais agitada, elas coloca-

⁴⁹ As bruxas da ilha de Santa Catarina são inspiradas nos poemas de Franklin Cascaes, que compõe parte do folclore de Florianópolis

⁵⁰ Coreografia *Jornadas*: <https://www.youtube.com/watch?v=4aaM4PaEQgI>

vam máscaras e por cima do figurino preto, uma saia de fitas, que lembrar um baile de carnaval.

E o outro foi aquele das bruxas, como é que é a história das bruxas é assim, elas entram, o nome da coreografia é *Jornadas*. E o começo delas é uma coisa do cotidiano, as bruxas da ilha que são todas as mulheres da ilha, então o começo é o cotidiano, a gente tá todas com uma roupa preta como se tivesse assim mergulhada no cotidiano da cidade, cada uma fazendo as suas coisas, inclusive a gente faz gestos do dia a dia de cada uma. Primeiro cada uma faz o seu e depois faz de cada uma todo mundo junto e aí depois entra uma parte que a gente senta como se fosse uma festa. E aí a gente coloca a máscara e coloca uma saia mais festiva e aí se mistura e dança, então é aquela coisa da nossa jornada, a gente tem os momentos que a gente tá fazendo as coisas, trabalhando, e tem os momentos que a gente rebela, se transforma... nossos momentos de diversão mesmo, e aí é como se fosse um baile de máscaras, um baile de bruxas digamos assim. E o figurino tem a ver com a história da coreografia. Julic, agosto de 2015)



Figura 15 Coreografia *Jornadas* apresentada no espetáculo *Nuances da Ilha*, em agosto de 2015.

Nesse espetáculo, as mudanças de figurinos vão acontecendo durante todo o decorrer, elas abrem o espetáculo com maquiagem e um figurino remetendo a uma mística havaiana, na coreografia *Hula*⁵¹ que é uma fusão com a dança havaiana e representa o mar. Após dançar a *Hula* as bailarinas podem fazer uma maquiagem “mais carregada” e como diria Julic mais “Rock’n roll” como no *Pássaro preto*.

⁵¹Coreografia do grupo Tribo Mosaico: <https://www.youtube.com/watch?v=dQwRYHbgeew>

Segundo Julic, a dimensão estética do figurino para a dança tem um peso muito grande, pois a pessoa quando vai ao espetáculo carrega a lembrança do figurino e ao lembrar do figurino lembra da sensação que a coreografia a remeteu, assim como outros detalhes como a expressão corporal e facial.

Fazendo uma ligação com o ATS, Julic fala nesse momento sobre a história dos figurinos que Carolena Nericcio preservou no ATS, pois para criar o figurino *dresscode* foi feito um estudo prévio de forma que o figurino lembre todo o estudo que ela fez no processo de criação do estilo. Nota-se que as tendências de figurino estão relacionadas com as influências das bailarinas com as suas professoras, assim como influências de bailarinas com quem não teve aula ou relação direta, mas que existe uma identificação no estilo,

Já em entrevista com Aline Pires que tem uma forte ligação com o *Dark Fusion* dentro do estilo Tribal, ao falar de como o figurino a aproxima da estética do estilo que ela propõe dançar, narra em alguns momentos o processo coreográfico em ligação com os figurinos na dança. Ela também explica que os figurinos são inspirados pela proposta coreográfica. Do grupo *Valkyrjas*, do qual faço parte, a coreografia *Coven*⁵², por exemplo, é próxima de uma temática mais *Dark Fusion*. Essa coreografia, que tem como inspiração também bruxas de uma época medieval, a influência estética é voltada para o gótico, ou dark.

⁵²Coreografia *Coven* do grupo *Vakyrjas*:
<https://www.youtube.com/watch?v=tCofaNq56yk>



Figura16- Coreografia *Coven* apresentada no espetáculo Santa Catarina Dança, em setembro de 2014.

Em outras coreografias como a *Hic Sunt draconis*⁵³ também utilizamos elementos que remetia a certa estética medieval como é retratada em obras fictícias. Todo elemento estético composto no figurino, na maquiagem e nas bijuterias são mais leves com tonalidades em marrom, bege e dourado. Sobre a inspiração para criar esses figurinos, Aline fala um pouco das ideias que extraímos da série *Game of thrones* para a coreografia *Hic Sunt draconis*⁵⁴, tanto quanto a coreografia *Coven*, no qual não tivemos uma inspiração tão fixa.

A gente tenta tirar inspiração de alguma coisa, por exemplo a medieval eram roupas medievais, mas a gente tinha em mente a Daenerys Targaryen⁵⁵ e a gente fez aquele cinto meio que pensando na roupa dela também, e aí a gente pensou no cabelo também, no cinto, tudo parecido com a Daenerys. E a *coven* não teve uma inspiração específica assim, a ideia era bruxas, mas não te-

⁵³ Coreografia do grupo *Valkyrjas Hic Sunt draconis*: <https://www.youtube.com/watch?v=RaGAUgHSlpY>

⁵⁴ *Hinc Sunt draconis* (latim) significa: “Aqui tem dragões”

⁵⁵ Daenerys Targaryen é uma personagem da série *Game of Thrones*, essa personagem na série é considerada a “mãe” dos dragões e utiliza nas primeiras temporadas, um figurino com tonalidade marrom. A personagem foi inspiração tanto para o figurino, quanto para o nome da coreografia.

ve assim uma imagem que representasse, foi meio que tirado da cabeça.
(Aline, agosto de 2015)



Figura 17 – Coreografia *Hic Sunt Draconis* apresentada no Santa Catarina Dança, setembro de 2015.

Já no momento de falar sobre seus solos, Aline fala que o próprio figurino concede a ela a sensação de que se tornou o personagem. A partir dessa experiência ela conta um pouco da história da coreografia de *Dark Fusion, From the Graveyard*⁵⁶ no qual ela representa um zumbi.

Aquele também foi bem especial, o pessoal gostou bastante, e os comentários que eu recebi, principalmente da Virginia Djano é que eu me transformei na hora que eu tava dançando, que eu me transformo na hora que eu danço. Eu achei bem legal isso, eu não tinha percebido assim, e o pessoal lá do curso da Yasmin, comentaram que eu entro nas sombras e saio com facilidade. Elas falaram que é a síndrome da Perséfone, consegue ir para o submundo e voltar com facilidade e aí eu achei bem legal isso, que quando eu tô dançando eu tô nas trevas e eu saio de boa, eu não tinha percebido isso até elas falarem. (Aline, agosto de 2015)

Quando pergunto para ela se ela criou essa coreografia, visualizando e pensando em representar um personagem específico, ela explica que o zumbi no qual ela representa é ela mesmo. Nesse sentido, não existe uma separação entre a bailarina e um personagem ilusório, mas diferentes faces de uma mesma pessoa que se transpõe no momento da dança, se revelan-

⁵⁶ Solo *From the Graveyard* de Aline Pires <https://www.youtube.com/watch?v=DJQkMhRaLZg>

do através dos movimentos, e o figurino nesse sentido compõe mais uma parte da estética a ser apresentada.

Não, na verdade eu penso mais em mim mesma do que no personagem, mas tem o personagem ali querendo entrar, mas na hora assim eu sou o zumbi, eu não to representando. Não sei se dá pra perceber assim, mas é o que a Virgínia falou, eu me transformo, por mais que eu tente pensar num personagem, na hora eu sou eu mesma então eu sou aquilo ali naquela hora. (Aline, agosto de 2015)

Em seguida ela fala que no momento de fazer uma coreografia, pensa num tema específico, para explicar isso, ela dá um exemplo citando a lua, dizendo que quando quer representar um tema como a lua, ela pensa num figurino, nos movimentos, na música, em tudo ela é a lua.

Uma face minha, que eu tô mostrando, é mais ou menos isso. E no momento de fazer a coreografia, as vezes eu penso assim num tema específico, por exemplo, eu quero representar a lua, e aí eu penso no figurino, penso nos movimentos, penso na música, tudo eu sou a lua, mas na hora que eu vou dançar, sou eu ali, não sou a lua, eu viro a lua. Não sei se dá pra entender, mas é mais ou menos assim que acontece no final. (Aline, agosto de 2015)

O significado da estética de figurino tanto do ATS como no *Tribal Fusion* diferem para as bailarinas, porém é importante pensar como os figurinos constroem ambos os estilos de dança no Tribal. As roupas utilizadas na dança também são pensadas a partir das movimentações a serem feitas. No ATS, por exemplo, o *dresscode* foi pensado de acordo com as movimentações que são feitas com muita frequência. Um exemplo é o giro. Quando a bailarina gira a saia que é rodada ganha uma amplitude e uma movimentação que acompanha o giro da bailarina. Por baixo da saia está a calça bufante, quando a saia ganha uma movimentação ainda maior acompanhando o giro, a calça fica visível para quem está assistindo a dança. A calça é colocada no ATS para aparecer em momentos como no giro e outras formas de deslocamentos, são nesses momentos que partes do corpo se evidenciam e a calça ganha sua função e animação. Dessa forma, figurinos e movimentos são indissociáveis, eles se complementam.

No *Tribal Fusion*, os figurinos também são pensados tendo como referência não só a interpretação a ser feita, mas também em relação aos movimentos que serão colocados na dança, pois a roupa precisa estar de acordo com as movimentações. Ainda, algumas roupas dificultam alguns movimentos, enquanto outras facilitam e deixam essas movimentações em maior evidência. Latour (2008) fala que outros elementos não humanos, nesse caso o figurino, tem agência em relação a construção do estilo.

Capítulo 4

Trajetórias das bailarinas e processo de aprendizagem no Tribal

Nas entrevistas, ao comentar sobre as influências na dança Tribal, percebe-se que diferentes atividades corpóreas influenciam na relação que a bailarina tem com a dança. Dessa maneira os cursos, *workshops*, as aulas frequentes, somam enquanto habilidades no corpo de quem irá produzir a dança. Quando perguntado sobre qual a dança que influencia na entrada das bailarinas no estilo Tribal, a dança do ventre é a dança que aparece com maior peso.

Cintia iniciou na dança do ventre em 2003, ainda na Universidade Estadual Paulista, em Rio Claro. Ela passou toda graduação de ecologia, durante quatro anos, fazendo dança do ventre no projeto de extensão da UNESP. Durante esse tempo que dançou em Rio Claro, ela não imaginava que um dia iria trabalhar com dança, e nem mesmo sabia que existia o estilo Tribal. Ao chegar em Florianópolis em 2010, ela conhece uma bailarina que apresenta a Fusão Tribal para ela e a coloca no grupo Flores do Nilo. Cintia conta que nessa época estavam todas juntas na descoberta do que era a Fusão Tribal, porém, segundo ela, o ATS naquela época era uma incógnita em Florianópolis naquele momento.

Quando cheguei em Florianópolis conheci Julieta Furtado, foi em 2010, ela era uma das únicas pessoas que praticava a Fusão Tribal e eu a conheci por acaso, foi através de um amigo dela, que fazia o mesmo curso que eu, ele nos apresentou, e após um convite, comecei a dançar no grupo dela, mesmo sem ter tido uma super experiência. E foi nesse dia que eu conheci a Fusão Tribal, só que comecei a dançar pelo fim, sem saber o começo. Depois desse dia senti necessidade de conhecer o que era a Fusão Tribal. É comum a maioria das bailarinas começarem assim sem nenhum conhecimento, em Florianópolis e no Brasil, e isso me incomodava um pouco. (Cintia, agosto de 2015)

Foi no grupo Flores do Nilo que Cintia começou a dedicar uma atenção maior para o estudo da dança depois da sua conclusão de mestrado dedicando-se também a outras atividades corpóreas, como a yoga, atividade que pratica até hoje e que prepara o corpo para a dança. O grupo Flores do Nilo também fazia parte naquela época do projeto *Práticas corporais* na UFSC. Nesse grupo Cintia conta que buscava entender o estilo principalmente através de pesquisas de internet.

No estilo Tribal, para ela, as “coisas” em relação ao estilo passaram a ficar ainda mais claras a partir de 2013 já com o grupo Tribo Mosaico, quando trouxeram duas professoras de ATS e uma professora de Fusão Tribal em *workshops* oferecidos pelo projeto *Práticas corporais*. Essas bailarinas são a Emine di Cosmo da Argentina, que ensinou o ATS, Aline Muhana

do Rio de Janeiro também com o ATS, e a Paula Braz de São Paulo do grupo *Shaman Tribal*, que ensinou Fusão Tribal finalizando a etapa de *workshops* no estilo Tribal.

A vinda dessas bailarinas para Florianópolis foi de grande importância, pois segundo Cintia, organizaram a mente dela a respeito do estilo, além de ter sido base para mostrar que “a gente tem que escolher o caminho que vai seguir conforme a dança que a gente tá afim de fazer”.

Foi em 2013, A Emine, Aline Muhana de ATS, e Paula de Fusão Tribal. Paula é de um grupo muito forte de fusão que é o *Shaman Tribal*, que trabalha Fusão Tribal tendo o ATS como o início mesmo, a origem da Fusão Tribal, então foi muito legal porque elas vieram, e pra mim elas deram um “reset” em mim, e me mostraram que estava tudo errado, na verdade, na minha cabeça pelo menos. (Cintia, agosto e 2013)

O grupo Tribo Mosaico ainda é voltado para a Fusão Tribal, é um grupo que apesar de ter performances de Fusão Tribal, é considerado uma fusão de danças, por trabalhar estilos como Dança do Ventre, Danças de Salão, Hula, além também da influência da Dança Contemporânea e teatro. Apesar de, em 2015 o grupo ter estudado bastante o ATS com a vinda da bailarina Rebeca Piñeiro em Florianópolis, o nome do grupo Tribo Mosaico vem segundo Cintia no sentido teórico de tribo, de funcionamento enquanto tribo, mais do que a dança conhecida como Tribal em si.

Em 2013, em parceria com a bailarina Julieta Furtado, coordenadora do grupo Flores do Nilo, Cintia passou a ensinar os *assanas* do yoga, alongamentos e isolamentos como parte de preparação corporal para o estilo Tribal, enquanto que Julieta Furtado entrou com a parte da dança em si. Foi então que Cintia passou a estudar ainda mais o estilo, ir atrás de *workshops* e pensar em se profissionalizar ainda mais no estilo Tribal. Sobre a profissionalização enquanto bailarina de Tribal, Cintia ainda comenta com tom de alegria “agora eu até tenho um kit de maquiagem básico para poder olhar para as minhas alunas”.

Esse processo de passar a se maquiar para dar aulas é segundo Cintia “entrar na imagem da coisa”, que está relacionado com a formação profissional de Cintia em março de 2015 com a bailarina Carolena Nericcio e Megha Gavin, dona e sócia do *Fatchancebellydance, Inc (FCBD)*. Cintia fala sempre muito empolgada sobre o processo do curso com as bailarinas do *FCBD* e de como conseguiu a certificação de *Teacher Training*. Cintia conta não somente sobre a parte técnica do que foi o curso, mas retoma em diversos momentos na história da criação do ATS, ao lembrar que a bailarina Carolena Nericcio deu início na sistematização da

dança, criando o improviso guiado, enquanto que Megha Gavin entra num segundo tempo para complementar o ATS e colocar então novos elementos.

Nessa formação técnica, ela conta que o tempo todo foi composto de dança, técnicas, passos e movimentações. No *Teacher training* as bailarinas que estavam se formando tinham que treinar como dar aulas de ATS, passando o método conforme o *FatChanceBellyDance, Inc* ensina, para fazer valer a certificação

Ao narrar a trajetória na dança Tribal, em especial o ATS, Cintia descreve a formação técnica como ponto de partida para a apreensão do estilo no corpo, sendo a “essência” uma parte que vem posteriormente e que depende também da experiência que a bailarina tem com o estilo. Nesse sentido, a forma como a bailarina aprende os movimentos, como relatado no capítulo 3, são importantes para pensar a dimensão técnica composta nas trajetórias das bailarinas.

Segundo Cintia, a formação com a Carolena Nericcio teve direcionamento para a parte técnica da dança e de como a bailarina irá ensinar o estilo, mais do que a “essência”, que demanda experiência e forma de se identificar com o estilo. Após passar por essa formação técnica e receber a forma como as fundadoras do estilo concebem os movimentos do ATS, ela diz estar investindo na “essência” do ATS, o que deixaria a dança muito mais bonita, mais fácil e gostosa de ser feita. Incorporar o estilo Tribal como ele é faz Cintia lembrar as “origens” do estilo com a própria bailarina Jamila Salimpour, e do surgimento da dança do ventre nos EUA. Essa forma de conceber a dança lembrando suas *origens*, influencia na “essência coletiva Tribal”, assim como na maneira de se portar no dia a dia que não está somente relacionado a dança.

Enfim, teve um direcionamento pra postura, mas não como pessoa e não como essência do método todo, porque isso demanda experiência e identificação com a coisa. E esse ano, depois dessa imersão mega assim, eu tô investindo na essência da coisa, que eu acho que a essência deixa a coisa muito mais bonita, mais gostosa inclusive de ser feita e mais fácil. Quando a gente incorpora o que é o Tribal que tem a ver com o surgimento da dança do ventre nos EUA, que aí tem a ver com a Jamila, com a famosa Jamila Salimpour, daí me vem uma coisa louca, eu recebo uma entidade e a minha dança fica um pouco mais gostosa de ser feita, isso pra mim, e eu percebo que isso influencia um pouco algumas formas de eu me portar no meu dia a dia, não só relacionado a dança, tipo os espaços que eu dou aula, mas no meu trabalho de consultoria sócio ambiental também eu vejo que dá pra levar essa essência coletiva Tribal e essa imagem. (Cintia, agosto de 2013)

Cintia fala ainda que o ATS tem uma imagem estética que é forte, que tem uma energia *gostosa* de movimentar, e uma força do qual ela tenta emitir em aula. Cintia conta que o ATS está libertando ela de ser muito minuciosa, pois existe uma tranquilidade no tempo em que cada corpo vai conseguir executar os movimentos, tem corpos que executam movimentos com mais facilidades, enquanto tem outros que demoram um pouco mais na descoberta dos movimentos. Conforme Ingold (2010) propõe pensar, essa descoberta do corpo está relacionada com a experiência que a bailarina tem de trajetória na dança, ou outra atividade corporal que facilitaria no processo de aprendizagem no estilo, e na maneira de apreender os movimentos no corpo.

Antes da imersão no curso da Carolena Nericcio e Megha Gavin, Cintia já havia tido experiência no ATS em *workshops* não só com brasileiras, mas também com a bailarina do grupo Kristine Adams. Após contar sobre a imersão do curso com a Carolena Nericcio, ela relembra do workshop da Kristine Adams, bailarina que tem um projeto chamado *From the Belly of a Traveler* que tem como intuito disseminar o ATS por todos os continentes. Foi nesse projeto, que ela veio ao Brasil em 2013, foram dois dias de *workshops*, em que foram passados movimentos lentos e movimentos rápidos, com quatro horas em cada workshop. Segundo Cintia, apesar dessa primeira introdução no estilo Tribal estadunidense, ela não havia passado *uma vírgula dos movimentos do ATS ainda*. Contudo, esse workshop com uma bailarina do FCBD, deu segundo Cintia certo *ar fat chance*⁵⁷. Nesse momento da entrevista ela ressalta a importância de estudar com bailarinas conceituadas, e de conhecer a professora da professora com quem está estudando, sendo assim, o próximo passo seria ir aos EUA conhecer o estúdio do *FCBD* aonde tem o início o ATS.

Eu tenho uma necessidade de conhecer a tua professora, se eu tô te conhecendo, se a gente dança juntas eu vou querer saber aonde você estuda, eu vou querer conhecer a sua professora e a professora dela, pra conhecer a origem de tudo. Então já foi um começo muito legal, conhecer alguém do estúdio, que é um estúdio muito importante, aonde nasceu o ATS, então agora a próxima meta é ir pra lá, não tem outra opção, tem que ir pros Estados Unidos de algum jeito uma hora pra ir conhecer o estúdio entende, que faz parte de ser sister e investir no estilo. (Cintia, agosto de 2013)

⁵⁷ A interlocutora quis dizer que a bailarina Kristine Adams apesar de estar apenas introduzindo o estilo, foi importante por ser do grupo FCBD, e por trazer uma maneira de dançar que é característica do grupo

Porém, ela salienta a importância de escolher uma mestra no ATS, apesar dela ter estudado com a Kristine Adams, Megha Gavin e a própria Carolena Nericcio, essas professoras não são as mestras dela, pois o contato foi muito curto e elas estão muito longe. A mestra é aquela que está guiando, aconselhando, e que a bailarina irá fazer aula sempre que puder. Cintia considera que sua mestra é a Rebeca Piñeiro, que apesar de ser de São Paulo, tem vindo para Florianópolis quando pode para ministrar *workshops* e cursos voltados ao ATS, e ajudado Cintia na “limpeza” dos movimentos e no direcionamento do estilo.

Na educação da atenção que Ingold (2010) propõe, a relação entre professor/aluno é muito próxima, pois é o professor que está orientando a descoberta do corpo do aprendiz, e guiando nesse processo de aprendizagem. Nesse sentido, na dança Tribal, as bailarinas relatam a importância de ter alguém próximo orientando, e principalmente, de escolher alguém para direcionar no aprendizado do corpo. As bailarinas se inspiram em suas mestras e professoras, conforme Mauss (2005) coloca, imitando seus gestos e aprendendo como podem se movimentar.

Antes do contato mais próximo com a Rebeca Piñeiro, e até mesmo antes do curso com a Carolena Nericcio, Cintia precisou se preparar para a formação que ela teria com a criadora do estilo. Foi então que ela passa a estudar ATS pelo site *Datura* com a professora Collette Todorov. Ela conta que foi quando ela percebeu que cada professora de ATS confere uma “essência” para o estilo, pois apesar de existir o básico de execução de movimentos do ATS que são registrados em *DVD*, algumas professoras alteram alguns detalhes dos movimentos, colocando seu toque individual para a dança. Um exemplo que ela apresenta é que no site *Datura*, ela aprendeu certos movimentos, e quando chegou em São Paulo percebeu que os movimentos ensinados pela Carolena Nericcio eram diferentes em alguns detalhes.

Cintia até então oferecia aulas de Fusão Tribal, porém, ao obter a certificação de *Teacher Training* e com o selo de *sister studio*, ela decide dar aulas apenas de ATS. Quando isso aconteceu ela perguntou o que achávamos da mudança e todas as alunas concordaram em seguir no ATS. Essa escolha de Cintia considerou o conselho de Carolena Nericcio de dar aulas só aulas de ATS, para “focar melhor no estilo”. Focando não só no estilo, mas na “essência” do estilo, isso porque, segundo Cintia, a Fusão Tribal trabalha a dança enquanto libertação de “criar loucamente e ilimitadamente”, enquanto que no ATS a bailarina precisa trabalhar algo que está pronto, colocando a beleza, e descobrindo as diferentes possibilidades do estilo

(...) Mas no sentido de não desfocar no que é o estilo, de toda a essência e também pra não acontecer confusões mesmo, porque a Fusão Tribal é uma libertação, é você criar loucamente e ilimitadamente, e o ATS é uma criatividade, uma criação até, só que dentro de uma coisa que já tá criada na verdade, a gente tem que pegar um pacote pronto e fazer daquilo ali, botar a nossa beleza, tanto que você vê vídeos e vídeos e não consegue descobrir o que é mais lindo e pensa: “meu não tem mais o que fazer do ATS” e quando você vai fazer a dança você fala “caramba, que lindo que fica aí dá pra fazer assim, dá pra fazer assado e você vê que quando a Rebeca veio essa última vez a gente trabalhou mais ainda essa coisa da essência, muito mais do que passos, ela deu uns passos novos, mas foi muito mais trabalhar a aplicação de tudo que a gente já aprendeu no método, no estilo e ele é infinito na verdade, ele tem, nossa, muitas coisas, muitas possibilidades, e eu nossa, tenho que estudar muitas coisas, eu tenho consciência de que eu tô no início assim e daí essas vindas da Rebeca pra cá me aproximou muito dela. (Cintia, agosto de 2013)

A palavra “essência” aparece dessa forma, como algo que está presente nos movimentos, nos passos, na maneira de apresentar o estilo, que não seja vazio, sem expressão, sem sentimento. Nesse sentido, a mestra fornece ferramentas para trabalhar a “essência”, mas que deve ser também um trabalho individual de cada uma.

Nesse sentido, os diálogos verbais com as bailarinas das quais ela considera ser mestra, são também importantes no direcionamento do estilo. Ao se referir as conversas com a bailarina Rebeca, Cintia fala que a conversa com uma profissional de dança, iniciadora e referência do estilo no Brasil, não é “uma conversa qualquer”, é uma conversa séria, que aconselha na *postura* enquanto professora do estilo. No Brasil, uma professora de ATS que Cintia considera seguir é a Rebeca, porém ela explica que nada a impede de estudar com outras professoras de ATS. Ela salienta que essa escolha está relacionada também com os diferentes estilos que as professoras seguem. Por exemplo, a professora de ATS Colette Todorov⁵⁸, tem maneiras diferentes de executar algumas sequencias de movimentos, são caminhos que a bailarina escolhe seguir, colocando seu “toque” no momento de executar. Cintia ainda fala da importância de ter uma orientadora, como no Brasil estamos longe de onde o estilo nasceu e das bailarinas pioneiras nesse processo, é importante escolher uma bailarina que seja mais experiente e mais próxima para uma orientação mais minuciosa do estilo.

Ter *workshops* em Florianópolis com bailarinas brasileiras de outros estados, como São Paulo, Bahia, Paraíba, Rio de Janeiro e de outras regiões, depende da divulgação do estilo

⁵⁸Colette Todorov é uma bailarina de ATS dos EUA, que já pertenceu ao grupo FCBD e atualmente ensina ATS no site do Datura Online: <http://daturaonline.com/teachers/datura-teachers/colette-todorov>

na ilha. Nesse sentido, Cintia coloca que sua trajetória está na “missão iniciática”, e por isso se propõe divulgar o estilo e a disseminá-lo em Florianópolis.

Já Aline também professora de Dança do Ventre e de Tribal no estúdio Art e Terapia, tem um percurso diferente na dança. Ela conta que conheceu a dança a partir do Balé quando tinha sete anos e estudava no Colégio Energia, em Florianópolis. Parou aos nove anos, voltando aos catorze com aulas de dança do ventre e dança de salão. Depois de dois anos na dança do ventre, ela pausa os estudos para fazer o vestibular e decidir uma carreira. Ela volta após seis anos, em 2012 com a dança do ventre, em 2014 também volta para a o Balé e para a dança e salão, descobrindo outras danças, como o jazz. O estilo de dança conhecido como Tribal, Aline conta que conheceu em 2012 conversando com pessoas que dançavam com ela a dança do ventre, pois apesar de já ter visto vídeos de Tribal, ela não sabia de que dança se tratava.

Quando perguntada sobre as influências no estilo, Aline fala que a antiga formação do grupo Flores do Nilo a influenciou a procurar ainda mais o estilo, e agora o grupo Tribo Mozaico continua também sendo uma admiração dela. Ela conta que os grupos estrangeiros foram os que mais a influenciaram, entre esses, o grupo *Bellydance Superstar*, e o grupo *Rustiqua*, com a “delicadeza, sensibilidade em relação a música que dança, e espaço de palco”. Outro grupo importante também citado por Aline é o *Deshet Dance Company*, da bailarina Ariellah, uma estadunidense que além de divulgar o *Tribal Fusion* é bastante reconhecida pelo estilo *Dark Fusion*.

Aline começou a fazer aulas no estilo Tribal com o site *Datura*, presencialmente ela fez aulas na escola domínio Tribal (bairro Estreito em Florianópolis) com a Sílvia em 2012. Ela volta para o *Datura* e passa a fazer aulas com a Cintia em 2014. Atualmente, Aline segue com as aulas de Tribal no *Datura*, o Balé e também em aulas de dança do ventre como a formação em danças orientais com a professora Yasmin Meera. Além do site do *Datura*, ela tem aprendido o estilo Tribal através de *workshops* e cursos voltados para o estilo, como os da Rebeca Piñeiro (*ATS*) distribuídos em três encontros e que terminou em outubro de 2015.

Aline ainda conta com empolgação sobre os *workshops* voltados para o estilo de *Tribal Fusion* e *Dark Fusion* do qual ela havia retornado recentemente no período da entrevista e que aconteceram no Rio de Janeiro com as bailarinas internacionais Lady Fred e Ariellah. Aline tem trabalhado a dança do ventre paralelamente ao Tribal. Ela fala sobre a dificuldade inicial de separar os dois estilos e conta que agora consegue observar claramente as diferenças. O intuito dela na dança é a profissionalização em ambas as danças, demonstrando interes-

se em um dia estudar com a Carolena Nericcio. Na Dança do Ventre, Aline também gosta de dançar outras músicas além das orientais, ela dança metal, death metal, e oriental metal.

Ela fala sobre como as professoras de Dança do Ventre inspiram ela, não só na dança, mas como em outros âmbitos. Ela dá o exemplo de duas bailarinas de Dança do Ventre com quem que estuda, uma com um viés mais técnico, que tem uma contagem exata da música, das emendas de movimentos⁵⁹, além de ajudar no acréscimo de repertório. Enquanto que com a outra professora, além da parte técnica, tem também um direcionamento voltado para uma parte mais “espiritual”. Aline fala que com essa professora ela aprendeu a ser mais calma, assim como respirar enquanto está dançando, pois se a bailarina dança “agoniada”, ela “pula” de um passo para o outro, “come emendas”, porém quando a bailarina “pensa” na sequência de movimentos que está executando e está tranquila, a performance na dança ganha uma outra forma.

É importante refletir sobre o que as bailarinas estão dizendo com o “pensar” no movimento. Percebendo que foi discutido até esse ponto do trabalho que o corpo tem sua sabedoria e sua forma de “pensamento”, cabe discutir estas formas do pensar que, segundo Sheets-Jhonstone não são contraditórias e nem se sobrepõem, ou seja, coexistem. Em alguns momentos as bailarinas falam sobre este pensar o movimento indicando certa racionalidade na forma de executá-lo, por outro lado, em outros momentos são justamente ideias como “essência do tribal” ou “sentir o movimento” que são acionadas para dar conta deste processo. Em diversas ocasiões esses movimentos aparecem nas narrativas enquanto “espontâneos” ou como uma descoberta do corpo no qual se aprende no movimento, e este é incorporado em sua dança sem “pensar”. Essas aparentes contradições me parecem reforçar o argumento de Sheets-Jhonstone (1999) a respeito da indissociabilidade entre pensar e se mover, na medida em que fica difícil separar, no discurso, estes processos.

Ao começar a falar sobre o estilo *Dark Fusion*, as experiências com o grupo *Valkyrjas* também surgem em sua fala. No grupo *Valkyrjas*, do qual também participo, a temática *dark* é presente nas criações coletivas. Ao lembrar da coreografia *Coven*, ela também relembra como entrou para o grupo. Em 2013 ela tinha necessidade de participar de um grupo de Tribal com pessoas que tivesse compatibilidade de estilos. Foi no workshop da bailarina Paula Braz, promovido pela Tribo mosaico no projeto práticas corporais, que fizemos o convite para Aline

⁵⁹ Emendas de movimentos é quando a bailarina sai de uma movimentação para a outra, “emendando” assim um movimento no outro.

participar do grupo *Valkyrjas*. Nesse momento duas integrantes do nosso grupo haviam saído, e Aline era a minha colega de dança nas aulas de Dança do Ventre ministradas por Julic. Ela também relembra que o grupo tem bastante entrosamento, não só para produzir a dança, como em vários outros âmbitos. Aline também fala das conquistas do grupo, como a premiação em 3º lugar com a coreografia *Coven*, coreografia essa que nem sabíamos qual seria a reação do público ao ver um tema voltado para o *Dark Fusion*, diferente do que era produzido por aqui até então, tanto na Dança do Ventre, como no Tribal da ilha.

Para Aline, as inspirações do estilo *Dark Fusion* são de bailarinas estadunidenses, como Ariellah e Lady Fred. Ela também mantém diálogo com bailarinas de outros estados que praticam o estilo *Dark Fusion*. Foi em 2014 que Aline começou a dar aulas de dança, começando com a Dança do Ventre e em agosto de 2015 com aulas de *Tribal Fusion*. No início ela dava apenas aulas particulares de Dança do Ventre, posteriormente ela passa a dar aulas para grupos, tanto para alunas iniciantes quanto para turmas de nível intermediário e avançado. Na metade do ano de 2015, Aline também se tornou a minha professora de Dança do Ventre. Aline fala como dar aula tem sido um processo importante na sua profissionalização da dança e aprendizagem em ambos os estilos, pois foi dando aula que ela começou a observar muito mais a sua dança.

Então quando tu tá te olhando no espelho dando aula, tu percebe todas as coisas da sua postura que estava fora do lugar e que agora então estão corretas, porque se tiver alguma coisa fora do lugar as alunas vão olhar e vão copiar, então se eu estiver fazendo um movimento meio errado, meio desencaixado, ela vai fazer também, então tu tem que te controlar muito mais pra fazer tudo direitinho pra ela poder pegar do jeito direitinho, e também a aula, preparar aula é uma coisa que eu gosto de fazer muito, eu gosto de sentar e escrever tudo que eu tenho pra fazer, fico bem empolgada com isso, descobri assim que eu gosto dessa profissão, que eu quero fazer isso da minha vida desde o primeiro dia que eu comecei a dar aula e é uma troca assim com a tua aluna, a tua aluna também te ensina coisas, não é só tu que tá ensinando. (Aline, agosto de 2013)

No trecho acima a alusão a postura certa na dança é feita novamente. Nesse sentido, ao dar aula, a bailarina deve se “policiar” para desenvolver uma postura correta, que será copiada por suas alunas. Não só a postura, como também os movimentos a serem ensinados, devem estar “limpos”, ou seja, eles precisam ser visualizados sem imperfeições. É nesse processo de ensinar e ter que produzir um movimento “limpo”, que Aline destaca que aprende ensinando, e que dar aula é uma troca constante entre professora e aluna.

Dessa forma, não é só a aluna que aprende copiando conforme a discussão de Ingold (2010), mas no processo de aprendizagem, os movimentos estão em constante fluxo. Sendo assim, o aprendizado do corpo de quem está ensinando os movimentos não está inerte ou inanimado, está sempre em animação. Nesse sentido, também podemos pensar a partir de Bateson (1987), que numa aula de dança existem corpos em comunicação, da aluna que está vendo o movimento pela primeira vez, e da aluna que já conhece o movimento, mas está em busca de melhorar os movimentos que já sabe e incrementá-los, assim como a professora, que também se percebe enquanto ensina. Dessa forma, a prática de ensinar é importante para pensar o aprendizado na dança, pois tal prática compõe a trajetória da bailarina, na forma como ela vivência os movimentos.

Em seus relatos Aline também pondera que vivenciou diferentes maneiras de ver a dança a partir de diferentes professoras, pois têm professoras que focam mais na técnica, enquanto outras exploram uma dimensão mais holística, como uma professora de dança do ventre com o qual Aline tem se profissionalizado e que fala bastante sobre o “sagrado feminino”⁶⁰ e a dança como uma forma de conexão com esse sagrado. Nesse sentido é que existem diferentes intencionalidades no momento de ensinar, segundo Aline, é importante trabalhar essas duas dimensões, tanto a técnica, como trazer também a dimensão holística. Contudo, ela ainda diz ver a técnica como a mais importante, e que suas aulas são compostas de 90% de técnica. Porém, apesar dessa dimensão técnica em suas aulas, que eu enquanto sua aluna também presencio, Aline busca em algumas aulas agregar algo que busque a conexão com a “fonte do sagrado feminino”. Essa conexão é buscada através de movimentações do yoga, como *assanas*, assim como a meditação, percebendo que a Dança do Ventre exercita os chakras e “toda essa energia que tá dentro da gente”, uma energia que não pode ser ignorada. Pois como ela coloca, para a bailarina estar “completa”, é importante ela estar no “eixo“, com a consciência dessa “energia” que está trabalhando.

A bailarina Julic conta que começa sua trajetória em dança do ventre buscando a dança como estilo terapêutico. Julic inicia seus estudos na dança em 2003, no DCE da UFSC, e em 2009 descobre o projeto práticas corporais da Universidade e o grupo Flores do Nilo. Ela

⁶⁰ Essa associação de certo “sagrado feminino” na dança do ventre, tem sido abordado por outras pesquisadoras, ver breve discussão dessa associação em: http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST67/Saraiiva-Camargo_67.pdf Contudo, é importante a reflexão de que a dança do ventre e o Tribal é uma dança para todos os gêneros, e que a expressão “sagrado feminino”, é problemática por isso.

passou a fazer aulas com a professora Julieta nesse projeto, e em 2010 também inicia outras modalidades que eram oferecidas no projeto *Práticas corporais*, como Dança Cigana, a Dança Indiana, Mandala de Tara, Danças Circulares, e “Danças Afros” no projeto de danças do DCE.

Além das danças, assim como a Cintia e a Aline, Julic também passou pela yoga, fez um ano dessa modalidade, que passou a ser considerada de grande importância para a Dança do Ventre e Tribal, a partir da bailarina Rachel Brice. Foi no grupo Flores do Nilo que ela passou a estudar o estilo Tribal, apesar de não fazer aulas regulares em *Tribal Fusion* ou em ATS naquela época. Ela também fazia os *workshops* que surgiam, assim como mantinha a internet como fonte de estudo das bailarinas que estavam distantes. Em 2010 ela já estava dando aulas de Dança do Ventre no projeto práticas corporais, mas mantinha também o interesse e o estudo de Tribal com o grupo que participava, ainda descobrindo o que era o estilo do qual se tinha mais acesso através do *youtube*. No início de 2012 eu voltei a fazer as aulas de Dança do Ventre com a Julic, que foi a minha primeira professora de dança em Florianópolis. Tive aulas de Dança do Ventre com a Julic até em 2013, ano também que pude conhecer Aline através das aulas no projeto. Eu sai das aulas em 2013, pois naquele momento meu interesse estava muito mais concentrado em descobrir o estilo Tribal, contudo, Julic seguiu dando aulas de Dança do Ventre ali e em outros espaços de danças também.

No entanto, ela fala sobre a dificuldade de trabalhar com os dois estilos paralelamente, assim como a Aline, ela relembra a dificuldade e o conflito inicial de separar ambos os estilos, demonstrando também o conflito que era ser professora de Dança do Ventre e gostar muito também da Dança do Ventre e ao mesmo tempo também executar e desenvolver o mútuo sentimento pelo estilo Tribal. Ela fala que a “história” com o Tribal é diferente, e aponta as diferentes intencionalidades na dança, são intenções diferentes a serem trabalhadas no corpo, pois enquanto o Tribal controla mais as movimentações e trabalha a força na dança de uma maneira particular, a Dança do Ventre tem uma maneira mais “solta” de trabalhar as movimentações.

Julic conta como vai descobrindo o Tribal e as diferentes intencionalidades colocadas no estilo. No grupo Flores do Nilo, juntamente com a Cintia e outras bailarinas, elas pesquisavam e trabalhavam com a fusão a partir de músicas brasileiras, fazendo referências aos orixás, e foi a partir também dessa experiência que até hoje ela mantém a vontade de conhecer o Tribal Brasil feito por Kilma Farias. Ela fala ainda que não sabe exatamente se o que estavam

dançando naquele momento era Tribal Brasil, pois o Tribal Brasil é visto para ela hoje como uma fusão do ATS com movimentos de algumas danças brasileiras. Ela demonstra ainda querer descobrir exatamente o que é o estilo, como realmente é na prática, pois é dançando, e estando em movimento que acontece a descoberta das diferentes maneiras de dançar Tribal e as variações que surgem desse estilo, como o Tribal Brasil, o Dark Fusion.

Julic também fez diversos *workshops* dentro do estilo Tribal, em alguns eu também estava, assim como a Aline e a Cintia. Cintia e Julic foram juntas em 2013 para São Paulo, logo quando estavam na descoberta do que era o estilo, para participar de *workshops* de Tribal do festival Campo das tribos. Elas fizeram nesse festival todos os *workshops* nacionais com bailarinas que já tinham muito reconhecimento nacional no estilo. Também nesse mesmo ano Julic esteve presente nos *workshops* de Tribal que aconteceram em Florianópolis, nesses dias Cintia também participou, assim como Alguns eu e a Aline também participamos de alguns. Julic fala sobre como os *workshops* de ATS com a bailarina Emine Di Cosmo de Buenos Aires - Argentina e com a Aline Muhana do Rio de Janeiro foram importante para o descobrimento do que era o estilo *American Tribal Style*, que ainda pouco conhecia.

Julic passou a dar algumas aulas de Tribal, em cursos divididos em módulos e *workshops* oferecidos pelo projeto. Nessas aulas que ofereceu, conta que trouxe uma “pegada” voltada para algumas danças afros. Ela também realizou um minicurso que tinha como intuito introduzir o Tribal em cinco aulas, em que cada aula ela tinha como objetivo se basear em uma fase do percurso do Tribal, desde Jamila Salimpour com o grupo *Bal Anat*, passando por Mascha Archer e o bailarino John Copton, até a fase mais recente com o *Tribal Fusion* de Jill Parkes e Rachel Brice. Além da parte teórica e trabalho com apostilas, ela apresentava a maneira como era dançado o Tribal em cada módulo. Ao lembrar a história do Tribal e as mudanças do estilo, Julic não deixa de comentar sobre a criação de Carolena Nericcio com o figurino padrão de ATS, e sobre como é ver o processo dessa mudança, compreendendo e reconhecendo as bailarinas que mudaram a estética da dança: “pô Carolena que massa isso que tu criou”. Segundo Julic, esse reconhecimento as bailarinas antigas que participaram do processo, é também enxergar a beleza de todo estilo.

Eu não cheguei a fazer aulas de Tribal com a bailarina Julic, contudo, ela foi uma bailarina muito importante no meu processo de aprendizado na dança, e despertou ainda mais a vontade de conhecer o estilo Tribal. É a partir de Julic, que também tive acesso a outras bailarinas, como Aline e Cintia, que hoje são minhas professoras na dança. Nas aulas da Julic co-

nheci pessoas com vontade de formar um grupo, posteriormente conheci a Aline também em suas aulas, ela passou a participar do *Valkryrjas* e desde então se torna importante para narrar como tem sido a minha experiência no estilo. Por outro lado, a bailarina Julic e Cintia também estiveram ligadas por anos partir da experiência de dançarem juntas em um grupo de dança. Essas conexões entre bailarinas, são redes criadas dentro do estilo em Florianópolis, redes de experiências que são trocadas em diferentes espaços.

Apesar de não estar mais no mesmo grupo, Julic no momento também é aluna de ATS de Cintia e temos dançado na mesma turma. Além disso, no curso da Rebeca Piñeiro, nós três estamos no processo de aprendizagem como alunas que estão conhecendo novas movimentações e “limpando” os movimentos propostos no ATS.

As trajetórias dessas bailarinas estão ligadas as conexões dessas histórias, ou seja, como uma bailarina em Florianópolis vai se conectando a outra, de modo que essas experiências são apreendidas no corpo, na maneira de se movimentar e desenvolver a “essência” da dança. Nesse sentido, a “essência” que Cintia se refere em diversos momentos da entrevista, é possível através de uma experiência que vai além da forma como a bailarina executa os movimentos propostos pelo ATS, é a partir do dançar constante em grupo, que a “essência” é aprendida no corpo.

Segundo Mauss (2005), a forma que aprendemos a realizar determinado movimento, depende da tradição em que estamos inseridos. Para exemplificar, em *As técnicas Corporais* (Mauss, 2005), o autor dá exemplos de diferentes técnicas aplicadas para dormir. Percebe-se que essa dimensão da tradição está presente na dança Tribal quando as bailarinas remetem a importância de conhecer a linhagem de professoras do estilo, chegando assim próximo de suas “origens”. Apresentar a trajetória nesse sentido é fundamental, pois ao falar de suas professoras, as bailarinas também narram como o aprendizado das técnicas corporais são importantes na construção do estilo Tribal como é feito em seus corpos.

É importante colocar que o aprendizado das técnicas corporais, assim como o que Cintia chama de “essência” da dança, está relacionado também a dimensão dos sentidos que envolvem o dançar Tribal. A audição (relação da bailarina com os ritmos e os movimentos) visão (visão periférica e contato visual como forma de comunicação na dança), a relação com o espaço (saber se posicionar em palco e se movimentar em seu espaço), assim como a tensionalidade dos movimentos (lembrando, por exemplo, a tensionalidade dada a certos movimentos, como o *taxeem*), conduzem as trajetórias das bailarinas na dança.

Conclusão

As experiências das bailarinas dentro do estilo de dança Tribal conduzem os seus corpos a serem como são. As movimentações propostas dentro dessa dança, assim como uma “postura” necessária para dançar Tribal, tanto o *Tribal Fusion* como o *American Tribal Style*, afetam as formas de sentir e de agir corpóreamente. Como diz Cintia, é uma experiência corpórea que vai além da dimensão da dança, é uma experiência que as bailarinas carregam em sua trajetória enquanto bailarina, assim como nas diferentes atividades que exercem. Dançar Tribal é dessa forma, um processo de descoberta e constante construção no qual o estilo vem passando.

É importante, contudo, retomar que as experiências com os movimentos do estilo, começam com a Dança do ventre, posteriormente com a construção do *American Tribal Style* e o sistema de improviso coordenado. Em Florianópolis tivemos inicialmente a experiência com o *Tribal Fusion*, foi posteriormente que a experiência com o ATS foi possível. Segundo as interlocutoras, esse processo de aprendizagem do ATS nesse momento tem sido importante não só pela experiência de dançar ATS, mas como também para conhecer as influências de movimentações e sequência que são feitas no *Tribal Fusion*.

As experiências em dançar Tribal, seja o ATS ou o *Tribal Fusion*, surgem nas narrativas verbais e do corpo dessas bailarinas. Nas entrevistas, notei que os aprendizados dos movimentos sempre estavam presentes quando a bailarina falava de sua trajetória. Ou seja, não tinha como dissociar os movimentos da trajetória da bailarina, pois quando a bailarina queria falar de sua professora, ela lembrava de uma movimentação, gestos e maneiras de dançar de suas professoras que influenciam na sua maneira também de conceber esses movimentos no seu corpo. Dessas influências que afetam a relação da bailarina com a dança, é possível refletir a partir do que Ingold apresenta como sendo uma redescoberta orientada. A aluna escolhe sua professora, essa professora por sua vez também é aluna de uma professora que contribuem novas experiências em seu corpo.

Nas entrevistas Cintia comenta em diversos momentos sobre a existência de certa “essência” Tribal que está presente nas bailarinas que dançam ATS. Nesse trabalho não pude refletir como gostaria sobre essa categoria, contudo, percebe-se que está associada a narrativa

da bailarina ao descrever a postura da dança com as “escápulas encaixadas” e “abdômen ativo”.

Não só aos movimentos e a postura ideal para dançar, a “essência” a qual Cintia se refere está nas sensações, sentidos, associados aos movimentos que compõe o estilo Tribal. As músicas a serem dançadas em conjunto com os *snujs*, assim como o *dresscode* do ATS, colaboram para a bailarina estar caracterizada conforme o estilo propõe, mas a “essência” que Cintia se refere parece estar mais ligada a bailarina realmente entender os sinais e conceber o estilo em seu corpo para transpor esses movimentos na dança, “sem pensar”. Nesse sentido, retomo a categoria de Sheets-Johnstone (1999) de “pensamento cinético”, ou seja, pensamento que está no corpo e nas sensações ao dançar, diferente do pensamento racional cognitivo, distante do movimento. Dessa forma, o que Cintia chama de “essência” é importante para pensar a dimensão do aprendizado. Essa “essência” também é possível de ser concebida no corpo por causa da constante troca de experiências entre bailarinas que se movimentam juntas. É na prática, na repetição, que a bailarina executa o movimento como forma de pensamento do corpo. As trajetórias de aprendizagem das bailarinas se cruzam em diversos momentos, o que mostra a rede de experiências que a dança Tribal, apesar de recente, já tem alcançado. No primeiro capítulo, apresentei a dimensão da trajetória da dança começando nos EUA até Florianópolis. No capítulo dois apresentei o processo de aprendizagem de movimentações básicas do repertório lento do ATS, assim como a postura da dança que caracteriza o estilo. Nesse capítulo percebe-se a dimensão do aprendizado como narrativas do corpo, narrativas que também estão associadas a metáforas e a diferentes explicações que introduzem o aprendizado dos movimentos. É observando e participando, e a partir da orientação da professora que mostra o “caminho da dança”, que acontece a aprendizagem.

No capítulo três, falo como outros elementos além dos movimentos constroem essas danças, e como os figurinos do Tribal, tanto o ATS como os figurinos de *Tribal Fusion* estão associados a forma como a bailarina dança e a própria história da construção do estilo. História essa que faz parte do processo geracional que a dança vem passando, pensando que o Tribal é um estilo que está se recebendo novas influências constantemente.

No capítulo quatro essa dimensão é apresentada pelas interlocutoras dessa pesquisa através das narrativas de suas trajetórias na dança. A cada momento que ia narrando a história da dança, descobria uma nova influência, um novo relato sobre o estilo, percebendo que essas

histórias são formadas principalmente pelas narrativas, narrativas de mestras para professoras, e de professoras para as alunas.

No processo de realizar essa pesquisa: fazer as entrevistas, observar, descrever os movimentos e como se dança, apresentando não só as experiências das bailarinas, como também minha própria experiência do estilo, pude perceber que muitas das colocações que já fazíamos informalmente eram valiosas, sobretudo, para pensar a construção da própria dança Tribal. Nesse trabalho, tenho aprendido que é importante problematizar a separação mente/corpo, que apresenta o pensamento como sendo apenas cognitivo, porque quando narramos como aprendemos as movimentações do Tribal, outras dimensões sensoriais estão presentes. Sendo uma bailarina, também comecei a observar mais meu processo de aprendizado na dança durante esse trabalho, e notei que quando a professora mostrava uma nova movimentação, dificilmente eu conseguia copiar, o que fazia eu sentir que meu processo de aprendizagem era muito “lento”. Contudo, uma vez, quando apontei minha frustração na dificuldade de aprender os movimentos, uma professora de Tribal me disse que ela enquanto professora fornece ferramentas para que as alunas possam descobrir os movimentos em seu corpos, mas que essa descoberta só pode acontecer através da repetição e dos treinos. Nesse sentido, percebo hoje que o aprendizado na dança é um processo, possível a partir da troca, do dançar em conjunto e da constante prática.

REFERÊNCIAS

AERITH TRIBAL FUSION. Disponível em: <http://aerithTribalfusion.blogspot.com.br/>. Acesso em 20 de novembro.

AERITH TRIBAL FUSION. Entrevista 17: Kilma Farias (Parte I). Disponível em: <http://aerithtribalfusion.blogspot.com.br/2009/03/entrevista-17-kilma-farias-parte1.html>. Acesso em 01 de dezembro, 2015.

ALINE PIRES. Valkyrjas – Coven (Gothic Tribal Fusion) Santa Catarina Dança. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tCofaNq56yk>. Acesso em 30 de novembro, 2015.

ALINE PIRES. Valkyrjas – Hic Sunt Draconis (Medieval Fusion) Santa Catarina Dança. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RaGAUgHSIpy> acesso em: 30 de novembro, 2015.

ALINE PIRES. Dark Tribal Fusion – Return of the Panthom Stranger – Rob Zombie. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DJQkMhRaLZg> acesso em 30 de novembro. 2015:

ANJOS, Dani. Estilos de músicas no ATS. Disponível em: <http://aerithtribalfusion.blogspot.com.br/2015/02/ats-in-drops-estilos-de-musica-no-ats.html>. Acesso em: 01 de dezembro

BATESON, Gregory (1972). Steps to an Ecology of Mind. New Jersey: Jason Aronson Inc, 1987

CAMARGO, Gisele. Antropologia da Dança: Ensaio bibliográfico. In: **Antropologia da Dança I.** Florianópolis: Insular, 2013.

BRICE, Rachel. Rachel Lineage. Disponível em: <http://www.rachelbrice.com/rachel-lineage/> Acesso em 01 de dezembro, 2015.

BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003. 236 p.

CAMPO DAS TRIBOS. Entrevista com Carolena Nericcio. Disponível em: <http://www.campodastribos.com.br/entrevista-com-carolena-nericcio/>. Acesso em 01 de dezembro.

CAMPO DAS TRIBOS. Snujs. Disponível em: <http://www.campodastribos.com.br/snujs/> Acesso em 01 de dezembro.

DANOMOON. Tribal Fest 8 - John Compton - Hahbi Ru belly dance. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c8e-Ew8XLPk>. Acesso em 01 de dezembro, 2015.

DATURA ONLINE. Disponível em: <http://daturaonline.com/>. Acesso em 20 de novembro

DATURA ONLINE. **Colette Todorov**.

Disponível em: <http://daturaonline.com/teachers/datura-teachers/colette-todorov>. Acesso em 30 de novembro.

FATCHANCEBELLYDANCE. **FCBD® & Devyani @ Cues & Tattoos 2010 – Caravan**.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eHa57t9yZAw> Acesso em 01 de dezembro, 2015.

INGOLD, Tim. **Da transmissão de representações à educação da atenção**. Educação, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 6-25, jan./abr. 2010

_____. Knowing from the inside. In: **Making: anthropology archaeology and architecture**. 1999

_____. **The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill**. London: Routledge, 2000

IVANA M. **Rachel Brice – Drum Solo (Amazing)**.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vMnBBIPGbIg> Acesso em 01 de dezembro, 2015.

LATOURE, Bruno. Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência. In: **Objectos Impuros: Experiências em Estudos sobre a Ciência**. Org: João Arriscado Nunes e Ricardo Roque. Edições Afrontamento, 2008.

MARABYLIANE HAZA. **"Back to the Roots "**: Fat Chance Bellydance. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4062YvVXIZg>. Acesso em 01 de dezembro, 2015.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: **Sociologia e antropologia**. Ed. Cosaic Naify, 2005

NOSSA TRIBO E NOSSA DANÇA. **Página voltada para a Dança Tribal e todas as suas vertentes (ATS, Tibal Fusion, Tribal Brasil, Fusões com base na Dança do Ventre)**. Disponível em: <http://nossatribo-fusoes.blogspot.com.br/> Acesso em 30 de novembro.

SALIMPOUR, Jamila. **Jamila Salimpour - Speech presented by Jamila Salimpour at the International Conference on Middle Eastern Dance**. Disponível em: <http://ads.bhuz.com/articles/articles.feature5.asp>. Acesso em 30 de novembro, 2015.

SALIMPOUR, Jamila. **From Many Tribes: The origins of Bal Anat**. Disponível em: <http://thebestofhabibi.com/vol-17-no-3-spring-1999/from-many-tribes/>. Acesso em 30 de novembro, 2015.

SARAIVA, Maria; FURTADO, Julieta. **Dança do Ventre: ressignificações do feminino**. Fazendo gênero, corpo, violência e poder- ST 67 – Gênero, práticas corporais e esportivas. Florianópolis, 2008. Disponível em: http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST67/Saraiva-Camargo_67.pdf. Acesso em 01 de dezembro.

SAUTCHUK, Carlos. **Arpão e anzol**. Unb, 2007.

SHEETS-JOHNSTONE, Maxine. **The Primacy of movemets**. John Benjamins Publishing Companys, 1999.

SURRENDRA; ANNAMARIA. **Figurinos antes e depois**. Disponível em: <http://aerithtribalfusion.blogspot.com.br/search?q=figurinos+antes+e+depois>. Acesso em 01 de dezembro

TAICHIDANCER. **Ultra Gypsy**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ydMv17AsMJo>. Acesso em 01 de dezembro, 2015

TRIBO MOSAICO. **Nuances da Ilha**. Disponível em: <http://tribomosaico.com.br/tag/nuances-da-ilha/>. Acesso em 01 de dezembro

TRIBO MOSAICO. **Nuances da Ilha II – Balé de Mulheres Bruxas**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4aaM4PaEQgI>. Acesso em 30 de novembro, 2015.

TRIBO MOSAICO. **Nuances da Ilha II – Boi-tatá**. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=B95Y1_zrwWM. Acesso em 30 de novembro, 2015.

TRIBO MOSAICO. **Nuances da Ilha II – O mar**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dQwRYHbgeew>. Acesso em 01 de dezembro, 2015.