



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA
DOUTORADO EM PSICOLOGIA

ANA PAULA CHAGAS MONTEIRO LEITE

**DANÇA DO VENTRE, AUTOPERCEPÇÃO CORPORAL E CONHECIMENTO DE
SI: uma leitura fenomenológica pela Gestalt-terapia**

BELÉM
2023

ANA PAULA CHAGAS MONTEIRO LEITE

**DANÇA DO VENTRE, AUTOPERCEPÇÃO CORPORAL E CONHECIMENTO DE
SI: uma leitura fenomenológica pela Gestalt-terapia**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Pará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Psicologia.

Linha de Pesquisa: Fenomenologia: teoria e clínica.

Orientador: Prof. Dr. Cezar Luís Seibt

BELÉM

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

L533d Leite, Ana Paula Chagas Monteiro.

Dança do ventre, autopercepção corporal e conhecimento de si: uma leitura fenomenológica pela Gestalt-terapia / Ana Paula Chagas Monteiro Leite. – 2023.
204 f.

Orientador: Prof. Dr. Cezar Luís Seibt
Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Pará,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Belém, 2023.

1. Fenomenologia. 2. Gestalt-terapia. 3. Dança do ventre. 4. *Awareness*. 5. Crescimento. I. Título.

CDD 150.192

ANA PAULA CHAGAS MONTEIRO LEITE

**DANÇA DO VENTRE, AUTOPERCEPÇÃO CORPORAL E CONHECIMENTO DE
SI: uma leitura fenomenológica pela Gestalt-terapia**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará.

Orientador: Prof. Dr. Cezar Luís Seibt

Aprovado em: ____ / ____ / ____

Conceito: _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Cezar Luís Seibt (Orientador)

Prof.^a Dr.^a Adelma Pimentel (convidado interno)

Prof.^a Dr.^a Kamilly Souza do Vale (convidado interno)

Prof.^a Dr.^a Maria de Nazareth Silva (suplente)

Prof.^a Dr.^a Patrícia Lima (UFF – convidado externo)

Prof.^a Dr.^a Ana Flávia Mendes (PPGArtes/UFPA - convidado externo)

Às minhas Lana e Laís, que me inspiram a ser
uma pessoa melhor a cada dia, mais integrada,
mais saudável, mais consciente de mim, sendo
movimento, visando fluidez.

AGRADECIMENTOS

Após descansar ao fim da escrita, deixei que os afetos emergissem e, um a um, fossem sendo enumerados dentro de mim na forma de gratidão e respeito. Estes agradecimentos foram a última parte produzida desta tese, porém a mais valiosa.

Primeiramente agradeço a mim, por todo o empenho, dedicação e amor investido em mim e, conseqüentemente, neste trabalho. Agradeço por eu ter conseguido aprender a importância de valorizar o que eu acredito e me dedicar intensamente a realizar meu sonho. Agradeço por reconhecer em mim este valor, por reconhecer em mim a potência do meu trabalho. Agradeço pelos valores que experiencio no meu dia a dia, minha espiritualidade, minhas certezas e também minhas dúvidas. Hoje agradeço por tudo o que consegui produzir, e agora por também conseguir compartilhar através da minha escrita.

O amor pela dança agradeço à minha mãe, Cecilia, por ter investido em mim ainda criança, me colocando em escola de dança para aprender balé clássico, que também havia sido sua própria paixão. A dança acontece na minha vida muito antes de eu ser gestada e essa transgeracionalidade é muito significativa na minha história. Todos os valores que aprendi sobre ser alguém de força, atitude, respeito, aprendi com minha família. Agradeço imensamente à minha mãe por ter me incentivado a dançar, por ter viabilizado minhas apresentações em palcos, por ter acreditado que sou corpo que dança e assim sou feliz.

Meu desejo de ser professora começou muito cedo. Inspirada em meu mestre e pai, Frederico, construí em mim o sonho de ser aquela que, como aprendi com ele, compartilha com as outras pessoas o que sabe e o que ama fazer e estudar. Agradeço imensamente ao meu pai por ter sido aquele quem me ensinou o amor verdadeiro pela docência.

A força para buscar diariamente ser a melhor pessoa que posso está nas minhas filhas, Lana e Laís, minhas princesas que, embora tão pequenas, procuram entender os momentos de minha ausência e dedicação à esta pesquisa e ao meu trabalho. Agradeço imensamente o amor que a mim dedicam, com sorrisos genuínos e abraços apertados nos dias de chuva e nos ensolarados. Minha coragem, minha ousadia, minha energia também nascem em mim a partir de, por e para elas. Amo vocês!

Por toda a confiança, partilha, companheirismo e incentivos, agradeço imensamente ao meu esposo Sergio, que acredita em mim e no que produzo com meu trabalho. É ele quem me dá colo, abrigo e proteção nos dias bons e, principalmente quando sinto que fraquejarei. Agradeço sua compreensão por todos os momentos em que me ausentei, nos que estive cansada ou sem forças. Sem sua presença e auxílio, essa pesquisa não teria sido construída. Amo você!

Às minhas irmãs, Lila e Jessica, agradeço por todos os momentos divididos, de alegrias e tristezas, de comemorações e também das lamentações. Vocês me deram suporte emocional muito mais do que talvez consigam dimensionar e são, para mim, mulheres fortes e inspiradoras, cada uma à sua maneira de ser-no-mundo.

As amigas da vida e com as quais compartilho da mesma profissão, mulheres que me incentivam e com as quais partilhei informações, opiniões, dúvidas, contatos, tradução de obras que fiz uso como referências de base. Não conseguirei nomear todas, mas com destaque agradeço à Kamilly Vale, Roberta Flores Bayma, Lorena Schalken, Roberta Braga, Krislley Castilho, Myllena Nahum.

Também agradeço aos amigos que, no dia a dia, me escutam, me apoiam, me incentivam, e por apenas estarem ali, na escuta disponível e aberta, ocupam um lugar especial em minha vida e são parte importante da minha autoconfiança, agradecendo em especial à Adelina Santana, Vívian Rei, Monique Pansera, Cinthia de Castro, Camilla Galvão, Mariana Lombardi, Halia Merabet e Bruno Matos.

Agradeço às amigas que conheci na minha trajetória na dança do ventre, algumas estando junto a mim desde os primeiros passos, literalmente. Agradeço à Cyntia Carvalho, Monique Galvão, Anna Carla Costa, Rebecca Ohana, Maize Carolina. No processo de escrita, compartilhamos emoções, recordações. Agradeço à Renata Abucater pelas informações sobre a história da dança no mundo e no Pará, além de dicas de leituras e aprofundamento teórico. Agradeço a Jessica Tainá e Clarice Monteiro pelas partilhas de experiências com outras linguagens espirituais e de dança, pelas palavras de incentivo e inspiração sempre que precisei. Agradeço à Karla Frota, por me incentivar no aprofundamento de técnicas e de quem tive acesso a materiais teóricos e inspiração para ampliar ainda mais meu apreço pela dança. Agradeço também à Ludmilla Raissuli por ter sido a professora que me ensinou o amor à dança do ventre, me incentivou a ser uma mulher que busca mais de si, mais confiante. Também foi fundamental nas informações sobre a história da dança do ventre no nosso estado e me auxiliou nos primeiros contatos com participantes do estudo.

Agradeço a duas bailarinas e pesquisadoras que foram muito especiais e importantes nesta produção teórica mesmo que geograficamente estão distantes. Que me auxiliaram muito com troca de conteúdo, esclarecimentos históricos, informações fundamentais para meu direcionamento de pesquisa e também como incentivadoras a construir carreira paralela de bailarinas cientistas. Meu muito obrigada à Thaís Baptista e Naiara Assunção.

Agradeço aos meus clientes, com os quais tanto troquei sobre conhecimento do corpo, linguagem corporal, expressão, sexualidade, gênero e até contribuíram com referências

bibliográficas na temática em estudo. Mesmo sem saberem, muitos dos meus clientes foram importante força e inspiração a continuar na caminhada do objeto de estudo, pois neles observo o quanto mudei minha forma de atuação profissional e também alcancei resultados efetivos nessas trocas psicoterapêuticas, tanto neles como em mim mesma.

Aos diversos participantes e colaboradores que já trocaram afeto e experiências comigo em palestras, cursos e workshops que ministrei e/ou conduzi e se permitiram viver experiências com corpo e dança do ventre, ratificando em mim o desejo de empreender e aprofundar neste estudo e torná-lo mais uma área de atuação prática como profissional, como clínica, como docente e como eterna estudante inquieta e pesquisadora.

Aos professores de toda minha carreira acadêmica que me ensinaram a ser a profissional que hoje me tornei e que neste momento estão representados nos meus agradecimentos à professora Adelma Pimentel, uma mulher e profissional admirável a quem sempre recorro quando preciso de mais incentivo, apoio e mais conhecimento.

Para finalizar, agradeço ao meu orientador, professor Cezar Seibt, a quem atribuo toda a leveza que foi o caminhar desta tese. Ainda que eu estivesse grávida, ainda que eu estivesse com filhas pequenas para cuidar, ainda que houvesse isolamento social por uma pandemia, ainda que houvesse qualquer outro processo da vida, sempre foi compreensivo, acolhedor, de olhar e escuta serena. Professor, agradeço imensamente todas as trocas partilhadas, toda sua gentileza e respeito comigo que, nesta trajetória acadêmica, foram fundamentais para eu chegar onde cheguei e jamais esquecerei do quanto você é bom.

*Eu tenho uma espécie de dever
De dever sonhar
De sonhar sempre,
Pois, não sendo mais, nem querendo ser mais,
que um espectador de mim mesmo
eu tenho que ter o melhor espetáculo que posso.
E assim, me construo a ouro e sedas,
em salas supostas, invento palcos,
Cenário para viver o meu sonho
entre luzes brandas e músicas invisíveis
(Fernando Pessoa)*

RESUMO

O presente estudo traça correlações teórico-metodológicas de fundamentação existencial-fenomenológica pelo olhar da Gestalt-terapia a respeito da vivência da dança do ventre por mulheres adultas. A pesquisa é qualitativa fenomenológica de campo pela perspectiva da pesquisadora e também bailarina, visando compreender os significados dados pelas participantes sobre a própria experiência de viver a dança do ventre. A tese defendida é: a dança do ventre contribui na autopercepção corporal e no conhecimento de si principalmente pela possibilidade de fluidez na relação organismo/ambiente. Este autoconhecimento ocorre no entendimento de cada mulher sobre suas necessidades individuais, seus objetivos e forma de ser-no-mundo pela *awareness* vivida na experiência de dançar. Assim, traz o reconhecimento de possibilidades e limitações, assimilação de experiências, integração de partes anteriormente alienadas de si e se evidencia pelo movimento e ação engajada no meio. Para coleta de dados entrevistei seis mulheres adultas, todas com mais de um ano de experiência, algumas professoras profissionais da dança. Como método fenomenológico de análise dos dados utilizei os passos de Amedeo Giorgi e Daniel Sousa (2010) e discuti os dados a partir das principais teorias de fundamentação e a forma de compreensão de ser humano e mundo da Gestalt-terapia, dialogando com a literatura dos fundadores da abordagem e seus principais estudiosos que ainda hoje aprofundam as premissas básicas em aperfeiçoamento teórico. Dessa forma, nas narrativas das participantes encontrei elementos que estabelecem parâmetros com as hipóteses levantadas a partir da literatura disponível acerca da temática e das minhas observações enquanto pesquisadora com experiência clínica e que, como bailarina, também reconheço na minha própria vivência as informações partilhadas nas entrevistas. Os resultados da pesquisa demonstram que a dança do ventre para mulheres é um viés de resgate do poder sobre si, viabilizado a partir de processo de ampliação da consciência de si e das relações interpessoais e intrapessoais, com fortalecimento do *self*-suporte, possibilitando, assim, ajustes mais saudáveis no campo organismo/ambiente, favorecendo a emergência fluida de figura-fundo no contato. Compondo Práticas Integrativas e Complementares (PICs), a dança tem sido usada como importante área em pesquisas e como oficinas regulamentadas pelo Ministério da Saúde via Sistema Único de Saúde viabilizando o cuidado em saúde integral. Como proposição para intervenção clínica, proponho que a dança do ventre possa ser integrada ao rol de PICs já ofertadas pela rede de saúde pública.

Palavras-chave: fenomenologia; Gestalt-terapia; dança do ventre; *awareness*; crescimento.

ABSTRACT

The present study draws theoretical-methodological correlations of existential-phenomenological foundation through the perspective of Gestalt-therapy regarding the experience of belly dancing by adult women. The research is field phenomenological qualitative from the perspective of the researcher and also the dancer, aiming to understand the meanings given by the participants regarding their own experience of living belly dancing. The thesis defended is: *belly dancing contributes to body self-perception and self-knowledge mainly due to the possibility of fluidity in the organism/environment relationship. This self-knowledge occurs in each woman's understanding of her individual needs, her goals and way of being-in-the-world through the awareness lived in the experience of dancing. In this way, it brings the recognition of possibilities and limitations, assimilation of experiences, integration of previously alienated parts of itself and is evidenced by the movement and action engaged in the environment.* For data collection, I interviewed 06 (six) adult women, all with more than one year of experience, some professional dance teachers. As a phenomenological method of data analysis, I used the steps of Amedeo Giorgi and Daniel Sousa (2010) and discussed the data from the main theories of foundation and the way of understanding human beings and the world of Gestalt Therapy, dialoguing with the literature of founders of the approach and its main scholars who still deepen the basic premises in theoretical improvement. Thus, in the narratives of the participants, I found elements that establish parameters with the hypotheses raised from the available literature on the subject and my observations as researcher with clinical experience and who, as a dancer, also recognizes in my own experience the information shared in the interviews. The results of the research show that belly dancing is a means of rescuing individual power over oneself for women, made possible through a process of expanding self-awareness and interpersonal and intrapersonal relationships, strengthening self-support and thus enabling healthier adjustments in the organism/environment field, favoring the fluid emergence of figure-background in contact. Composing Integrative and Complementary Practices (PICs), dance has been used as an important area in research and as workshops regulated by the Ministry of Health via the Unified Health System, enabling comprehensive health care. As a proposition for clinical intervention, I propose that belly dancing can be integrated into the list of PICs already offered by the public health network.

Keywords: phenomenology; gestalt therapy; belly dancing; awareness; growth.

SUMÁRIO

	APRESENTAÇÃO	13
1	INTRODUÇÃO.....	23
2	EPISTEMOLOGIA FENOMENOLÓGICA DA GESTALT-TERAPIA.....	32
2.1	FENOMENOLOGIA.....	32
2.2	GESTALT-TERAPIA	34
2.2.1	Intervenção/manejo clínico	46
2.2.2	A experiência corporal	47
3	DANÇAR E A DANÇA DO VENTRE.....	60
3.1	DANÇA COMO PROPOSTA TERAPÊUTICA	60
3.2	DANÇA COMO VIÉS DE AUTOCONHECIMENTO.....	63
3.3	DANÇA COMO LINGUAGEM POLÍTICA.....	65
3.4	DANÇA COMO EXPRESSÃO DE SI	67
3.5	A DANÇA DO VENTRE.....	70
3.5.1	Histórico da dança do ventre	71
3.5.2	Imaginário acerca da dança do ventre.....	78
3.5.3	A vivência de dançar a dança do ventre	87
4	PERCURSO TEÓRICO-METODOLÓGICO.....	93
4.1	PROCEDIMENTOS DA PESQUISA	99
4.2	PARTICIPANTES.....	100
4.2.1	Critérios de inclusão	100
4.2.2	Critérios de exclusão.....	100
4.3	CONTEXTO DA PESQUISA	100
4.4	COLETA DE DADOS	104
4.5	ANÁLISE DE DADOS	105
4.6	PERFIL DAS PARTICIPANTES	109
4.6.1	Discurso das participantes	110
5	RESULTADOS.....	112
5.1	UNIDADE DE SIGNIFICADO: AUTOCONHECIMENTO, CONSCIÊNCIA CORPORAL.....	112
5.2	UNIDADE DE SIGNIFICADO: AUTOCONHECIMENTO, AUTOESTIMA E RECONHECIMENTO DE SI	117
5.3	UNIDADE DE SIGNIFICADO: QUEBRA DE PARADIGMAS PESSOAL,	

	CULTURAL, INTELECTUAL, EMPODERAMENTO	123
5.4	UNIDADE DE SIGNIFICADO: QUEBRA DE PARADIGMAS PESSOAL, CULTURAL, INTELECTUAL, GÊNERO	127
5.5	UNIDADE DE SIGNIFICADO: BENEFÍCIOS E BEM-ESTAR, SOCIALIZAÇÃO E REDE DE APOIO	133
5.6	UNIDADE DE SIGNIFICADO: BENEFÍCIOS E BEM-ESTAR, LAZER.....	137
6	DISCUSSÃO DOS DADOS.....	142
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	177
	REFERÊNCIAS.....	184
	ANEXO A – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE).....	200
	ANEXO B – Roteiro de Entrevista.....	204

APRESENTAÇÃO

Iniciei minha aproximação com a temática desenvolvida nesta pesquisa quando ainda nem me imaginava pesquisadora, pois sempre gostei de dançar.

Desde a infância tive amor pelo movimento dançante, com certo fascínio pela possibilidade de, ao som de uma música, fazer gestos e giros; eles me faziam sentir leveza e alegria, tenho essa memória em mim. Muitas vezes me movia com um som de uma música interna que só eu podia ouvir. Não havia hora ou lugar. Sempre estava dançando pela sala de casa, dando saltos, fazendo piruetas no ar. Meu primeiro palco foi minha própria casa. Dançar sempre fez sentido para mim assim. Acredito na dança como forma evidente de expressão. Como nas palavras de Colares Lavand (2021, p. 49): “Nunca houve registro dessa imagem além de meu próprio corpo, ela está impressa em cada pedaço, sinto cada movimento a partir da memória que reside em mim ou será que sou eu que resido na memória?”

Formalmente iniciei meu contato com técnicas de dança pelo balé clássico ainda criança, com apresentações em teatro anualmente. Cheguei a acreditar — eu diria sonhar! —, enquanto menina, em um futuro profissional na área. Planejava conhecer grandes teatros internacionais, quem sabe vivenciar a Royal Academy of Dance¹ em Londres ou Estados Unidos da América. No entanto, por dificuldades na postura, precisei interromper o balé e fazer tratamento por Reeducação Corporal Global (RPG) ainda no começo da adolescência, o que me causou grande frustração e tristeza. O RPG estava ainda chegando na minha cidade, mas minha mãe já se preocupava com a questão postural e me levou para essa “correção”, e nesta ocasião, minha relação com o corpo se tornou de sofrimento, pois as sessões de RPG eram sofridas e muito cansativas, eu sentia dor, chorava.

Ainda a respeito do contato com a dança, também tive muito interesse por lambada e sempre gostei do carimbó², dança típica da minha região nortista. Era incentivada pela família, com falas afirmativas de reconhecimento do meu gosto particular por dança, com minha mãe confeccionando roupa para “lambadeira” — apelido carinhoso que recebi de familiares — que eu era. Com o passar dos anos, fui vislumbrando outras possibilidades, como no axé music, até encontrar a dança do ventre, a qual iniciei há 11 anos ocasionalmente quando descobri um estúdio de dança há um quarteirão da minha casa. Pouco conhecia sobre a arte, mas tinha muita

¹ Uma escola de danças tradicional, com mais de 100 anos de experiência e muito reconhecida em qualquer lugar do mundo. Tive acesso a alguns profissionais que estiveram em Belém (para avaliações/exames de alunos por níveis de altos padrões sobre ensino-aprendizagem de balé clássico) quando eu ainda fazia aulas na Escola de Danças Clara Pinto por volta de 8 anos de idade. <https://us.royalacademyofdance.org/>

² Wikipedia (2022a).

curiosidade em vivenciar e este foi o começo de uma grande paixão. Lembrar de onde tirei esse interesse, eu não sei dizer com precisão. Talvez uma novela especial, um desenho animado romântico da infância, pronto, um universo fantasioso estava posto ali na minha memória afetiva.

A questão é que minha história de vida sempre foi enlaçada pela dança. O corpo que sou sempre estive no mundo a partir do movimento. Música, liberdade, expressão. Seria impossível não trazer para o universo da pesquisa toda a experiência que tenho vivido (eu-corpo) com minha bailarina. Tenho experimentado emoções e sensações que nunca havia experimentado antes do encontro com a arte, em especial desde que iniciei a dança do ventre, que já conheci sendo adulta.

A diferença entre a rigidez observada nos movimentos do balé clássico e a flexibilidade da dança do ventre é muito evidente. É fundamental lembrar que o balé clássico é herança renascentista europeia, o que traz de brinde colonialismo e hierarquização, a noção de que algo é mais belo e perfeito que outro. Também deve ser aqui destacado que o balé ainda é muito referenciado quando se pensa em dança, no universo imaginário do senso comum (Colares Lavand, 2021).

A fluidez proporcionada pela dança do ventre é um dos aspectos que mais me interessa e representa a forma dessa dança estar presente em mim neste momento. Ela flui como tudo o que acredito como visão de ser humano e mundo. É herança de povos suburbanos, marginalizados, mulheres que dançavam nas ruas (Dib, 2011), uma cultura totalmente diversa do mundo ocidental europeu que conheci pelo balé clássico.

A respeito da diferença da dança do ventre para o balé, Salgueiro (2012) destaca que a dança do ventre não se estrutura sobre um repertório coreográfico estanque, pois costumeiramente os movimentos básicos podem ser desconstruídos, combinados e recombinados a outros movimentos inúmeras vezes, e desta maneira origina novas possibilidades coreográficas, resultando em uma vasta variedade de movimentos mais elaborados que nada mais são que evoluções dos movimentos básicos, e que a depender da evolução técnica da bailarina, naturalmente vai agregando valor ao seu repertório.

Com frequência sou interpelada com o questionamento de outros pesquisadores e amigos curiosos sobre o porquê não pesquisar uma dança regional, como carimbó ou lundu. Porque essas, a priori, não me emocionam, não me inspiram a dançar, embora o som percussivo me desperte uma energia prazerosa carregada de boas recordações de infância e histórias da minha cidade e estão na minha corporeidade, são meu vivido. A dança do ventre emana outros sentidos e sentimentos que nem mesmo sei explicar, memórias coletivas corporificadas,

constituídas. Não tenho descendência direta, mas sinto como se tivesse vivido no Oriente por tão grande conexão com este. Não existe onde um começa e outro termina, é totalidade, é memória corporal.

Ratifico minhas reflexões na fala de Colares Lavand (2021) que afirma ter seu corpo herdado de uma linhagem extensa de mulheres indígenas, africanas, europeias e, assim, todas as memórias afetivas constituídas nessa semelhança-diferença são pelas quais ela se configura como mulher no mundo.

Meu corpo torna-se, portanto, corpo que é memorial, corpo imagem memorial, corpo memória de uma técnica artesanal, memória incorporada em dança, dança que se constitui de uma série de registros mnemônicos sensoriais, portanto, a via de produção artística é uma memória incorporada que se move entre memórias cinestésicas e esquecimentos musculares, produzindo uma coreografia do afeto vivido. [...]. (Colares Lavand, 2021, p. 17).

Minha pesquisa, portanto, não se refere a uma continuidade direta acerca da temática que explorei no meu mestrado, no qual fiz uma revisão sistemática sobre as produções científicas em Gestalt-terapia no Brasil (Leite, 2016). Todavia, tenho em minha dissertação uma inspiração ao passo que identifiquei a diversidade de possibilidades de manejo clínico que atualmente se estabelecem no campo profissional, e dentre estas, a arte se faz presente de forma muito efetiva. (Silva, R. B., 2011, 2015; Silva; Oliveira; Alvim, 2014).

Baptista (2018) destaca que dentro do estudo de educação física a dança tem se mostrado importante tema de pesquisa por ampliar olhares sobre corpo e movimento que vão muito além das capacidades mecânicas e físicas, podendo ser um canal importante de interação entre ser humano e o mundo, bem como expressão da individualidade e pluralidade de existências. Atualmente é amplamente reconhecido todo o potencial terapêutico que as atividades corporais exercem nos seres humanos (de todas as esferas, em diversos ramos; ioga, alongamento, caminhada, lutas, entre tantas possibilidades). Liberam hormônios, ativam neurotransmissores, melhoram o condicionamento cardíaco, aceleram o metabolismo. Viabilizam novas possibilidades e movimentos não executados antes, embora não necessariamente em uma relação imediatista (Galvanese; Barros; D'Oliveira, 2017).

Essa vivência ficou muito evidente no primeiro momento em que efetivamente o tema deste estudo se configurou uma possível proposta de pesquisa. Em uma sala de aula da Clínica de Psicologia da Universidade Federal do Pará (UFPA), o grupo de alunos que constituía o Núcleo de Estudos em Fenomenologia (NUFEN³) naquele período estava reunido e em debate

³ O Instituto Nufen é coordenado pela Dr.^a Adelma Pimentel, PhD em Psicologia da Saúde para desenvolver estudos interdisciplinares da Ansiedade. Foi criado em 2002 para realizar serviços psicológicos em psicoterapia

de conteúdo teórico juntamente com a prof.^a Dr.^a Adelmá Pimentel. Era um quente começo de tarde, havia cansaço e sonolência em todos. Em uma inesperada proposição, a professora sugere que todos participem de uma observação e me convida a fazer alguns movimentos da dança do ventre a qual ela já tinha conhecimento sobre minha prática.

Aceitei o convite, levantei-me, e mesmo sem uma composição sonora de fundo audível a todos — lembrando que eu escuto músicas internas desde pequena —, iniciei ali, na frente dos colegas, alguns gestos de mãos, braços, posturas alongadas e poses que os anos de aprendizado de dança do ventre me ensinaram. Em questão de alguns minutos, me senti energizada, disposta, disponível, com muito mais vigor para o contato com todos e para absorver o que ela trazia reflexivamente. Ali “a chave virou”, como se diz no popular, quando se quer afirmar que houve um *insight* seguido de uma ação em direção à realização efetiva/motora.

O que parecia difícil de aglutinar, condensar, unir, de repente, parecia mais que possível, era óbvio. Não havia dúvidas que a temática perfeita para uma proposta de estudo era pesquisar a dança do ventre pelo meu olhar de psicóloga. Era óbvio o quanto o movimento, a dança, a dança do ventre tinham muito a contribuir, como contribuíram com minha vida.

Tal como Dias Corrêa (2021) destaca em sua trajetória de autoconhecimento, eu também aqui destaco que o próprio processo da escrita desta tese revelou muito mais de mim do que imaginaria, me levando a (re)conhecer alguém que talvez eu nunca tivesse enxergado e que também foram minhas motivações inquietantes para prosseguir. Minhas resistências pessoais — eu digo até mesmo discriminatórias — com minha própria dança não me permitiram, por muito tempo, entender como era possível unir ciência e arte.

Iniciei leituras na temática, observei as diversas lacunas nos materiais encontrados, em especial na produção acadêmica de pouca visibilidade na área da Psicologia. Havia muita produção em diversas áreas da saúde, mas em Gestalt-terapia, minha abordagem, havia poucos trabalhos, e se considerasse os que fossem escritos por bailarinas com formação superior, menor era o número.

Como Meyer (2018), reconheço a dificuldade, no entanto também o desafio, de realizar pesquisa em dança, principalmente pelos desafios epistemológicos e metodológicos, posto que me coloco como uma artista-pesquisadora, portanto “[...] inclui vivências no campo, em campo e com o campo. A noção *embodiment* nas artes do corpo, a presença a partir da condição de

de alto nível, baseados na fundamentação fenomenológica existencial e na Gestalt-terapia. Atualmente tem um aplicativo para tratamento da ansiedade social e do pânico que pode ser baixado para *smartphones*.

fenômeno temporal corporificado, em contínua conexão com o meio [...]” (Meyer, 2018, p. 66).

Todo esse processo fica muito evidenciado nas diversas experiências que me propus vivenciar ao longo dos anos de preparação do projeto do doutorado. Passei a ministrar palestras, conduzi minha primeira oficina de dança do ventre dentro da UFPA em uma sala de aula no *Projeto Quintas Criativas*, em 2018, intitulada “Dança como recurso de autonomia e autoconhecimento para mulheres”⁴. Nota-se que no título não havia menção à qual dança seria trabalhada na oficina, e ao escrever isso me dou conta de como ali ainda havia muito preconceito meu com o projeto que iniciava um processo de maturação interna.

O projeto para essa oficina teve a semente lançada ainda naquela tarde de espontâneo movimento, o que ficou evidente em sua concretização como ação em saúde quando na ocasião desta primeira oficina visei potencializar o processo criativo de quatro mulheres que aderiram a proposta e vivenciaram autoconhecimento em atividade de prevenção em saúde integral.

A atividade foi tão interessante e prazerosa que teve um novo formato em um outro momento, já em 2019. Na ocasião, eu já havia entrado no Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Psicologia (PPGP) da UFPA e juntamente com mais três discentes da mesma linha de pesquisa “Fenomenologia: teoria e clínica”, construímos um projeto independente da universidade, mas que abordava corpo e experiências. Intitulado como *Experimentações Corporais*, o objetivo do trabalho por nós desenvolvido era favorecer o contato com o corpo a partir de diferentes formas artísticas, tais como dança, teatro, música.

A oficina por mim conduzida está se constituindo objeto de produção acadêmica⁵, considerando a grande potência deste trabalho ainda em meados de 2019, quando o meu estudo ainda era um projeto recém-selecionado/aprovado na turma de doutorado da UFPA daquele ano. Com o nome “Dança do ventre e autocuidado”, me propus, em oficina, a favorecer o processo de mobilidade e consciência corporal utilizando de músicas, informações e técnicas de dança do ventre. Na ocasião, já integrada com a proposta da dança ser especificamente a dança do ventre, levei um *derbake* que é um instrumento de percussão característico da mesma e uma espada que é um instrumento confeccionado e utilizado especialmente nesta dança como modalidade que trabalha equilíbrio, calma e confiança.

⁴ Produzi um capítulo de livro sobre esta experiência intitulado “A integração eu-corpo na dança do ventre” para compor o livro *Ciência de palhaçaria: estudos teóricos e práticas em saúde mental* do Laboratório de Desenvolvimento e Saúde da Faculdade de Psicologia da Universidade Federal do Pará (Leite, 2023).

⁵ Obra ainda em finalização de edição até o encerramento de escrita desta tese. Se refere à realização de uma pesquisa qualitativa de campo com análise de questionários virtuais, respondidos por algumas das participantes da referida oficina, após dois anos da vivência da mesma.

Me aproximei do meu orientador prof. Dr. Cezar Seibt ainda antes de entrar no doutorado, a partir de participação de aulas como aluna especial e também por frequentar o Grupo de Estudo e Pesquisa Hermes: Hermenêutica e Formação Humana⁶, por ele coordenado e conduzido. Comecei a aprofundar nos estudos dos filósofos Heidegger e Gadamer neste período, por volta de 2018. As reuniões aconteciam uma vez no mês, com discussões profícuas de materiais e livros dos referidos autores e/ou temáticas afins.

O começo do doutorado em 2019 foi um período muito significativo em termos de aprendizado nas aulas propostas no programa, mas também pelo grande desafio de ser mãe, pela segunda vez, no mesmo momento em que começo a gestar também o projeto de tese. Eu estava realmente conectada com minha vivência corporal, sentindo os movimentos de minha filha no ventre e acompanhando as mudanças físicas tão evidentes.

Com a temática do corpo e dança bem definida já não mais como projeto, mas como estudo em andamento e em composição de referências bibliográficas, comecei a participar de um grupo de estudos sobre o corpo em Gestalt-terapia, conduzido pela psicóloga Roberta Braga, na Bahia, a partir de encontros quinzenais virtualmente para leitura e discussão da obra de Kepner (2000). Estávamos em período pandêmico nesse ano de 2020–2021 e o grupo foi de grande importância para eu me manter em estudo e produção dentro da temática da tese, quando contextualmente todos os processos rotineiros se transformaram em vida virtualizada em tempos de pandemia.

Também ao longo dos anos do doutorado, passei a beber na fonte de leituras com viés feminista, não necessariamente de fundamentação acadêmica, mas que traz em sua proposta a reflexão do lugar da mulher e questionamentos sobre conceitos de feminino e feminismos. Como se dá essa expressão de gênero e de quais femininos se fala; quais as influências para essa compreensão e quais caminhos percorridos.

Nesse período, também vivenciei um fim de semana em retiro na Comunidade Tonantzin, conduzido pela mestra Flori Jácamo. Lá experimentei efetiva e afetivamente rodas de cura no sagrado feminino, somente com mulheres adultas, sem sinal de telefonia/internet; uma experiência ímpar e fundamental para minha evolução pessoal/profissional.

Enquanto construí minha obra, vivenciei muitos questionamentos e revirei diversas compreensões fechadas que tinha sobre gênero, vivência da minha sexualidade, forma de

⁶ Com vinculação à CAPES desde 2012, tem como objetivo desenvolver pesquisas sobre o pensamento hermenêutico e fenomenológico, estabelecendo o diálogo da Filosofia com os campos da Educação e da Psicologia. O grupo é anualmente aberto para novos integrantes interessados nas temáticas. (<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/37710>).

relação com o mundo, de modo que todo o processo de escrita foi uma criação de obra e (re)criação de mim mesma. Precisei, inclusive, investir em grupo de estudos específico na temática da sexualidade e Gestalt-terapia para me auxiliar nesse debate. Também de forma virtual já em 2022, o grupo era organizado pela prof.^a Dr.^a Virgínia Suassuna e Dr. Danilo Suassuna de Goiânia e foi de grande importância para desconstrução e ampliação de conceitos introjetados de forma errônea e limitante.

Ainda nesta questão de debater sobre qual feminino eu estava estudando, produzi um artigo para um edital que voltou com resposta negativa de submissão para um importante periódico científico, me oportunizando rever conceitos usados equivocadamente, dentro de perspectivas de muita força anteriormente arraigadas em mim. Rever minha constituição enquanto pessoa foi um processo fundamental de identificar de onde me movo originalmente e sobre qual direcionamento de leitura meu interesse de pesquisadora se encantou.

O mesmo ocorreu com busca por propostas de leitura que priorizassem autoras regionais, colocando em pauta o que Colares Lavand (2021) reflete sobre o quanto é difícil nós próprios (nortistas) nos referenciar em obras, já que sempre estivemos distantes dos grandes centros do País. Os trabalhos de dissertação de Dias Corrêa (2021) sobre o fazer artístico da pessoa com deficiência, e a tese de Bayma (2023) a respeito do teatro dadivoso e atos poéticos como cuidados de si — no qual tive a oportunidade de participar —, me levam a crer em ricas produções artísticas-científicas que trazem a potência do trabalho com artes para o cuidado de si e expressão corporal sendo produzidas aqui, no norte do País.

Dito isso, afirmo que meu lugar de fala reflete uma história de vida que acontece na região Norte do Brasil, na capital do estado do Pará, quando sou pertencente a uma família de origem paraense com descendência de portugueses e indígena (boliviana), sou cisgênera, heterossexual, branca, de classe econômica média. Este texto, portanto, não ambiciona a neutralidade por tecer histórias amparadas em meus quase 40 anos de idade.

Colares Lavand (2021) lembra que, como artista nascida e criada na Amazônia já se entende como periférica por natureza e cultura, o que fica ainda mais potencializado quando se destaca o Brasil como periferia do mundo, a Amazônia periferia do Brasil; portanto, a arte já é compreendida como periferia das profissões e a autora, como outros artistas de dança na Amazônia, acabam submetidos às medidas de mercado de fazedores de dança do centro-sul do Brasil que tem como padrão a dança contemporânea embasada na dança francesa da década de 90 do século passado. A autora traz como reflexão a não estranheza de como o fazer amazônico pareça tão distante dos conceitos de dança contemporânea assim entendidos no eixo sul-sudeste do País.

Como questão transversal, problematizei em minhas reflexões como seria pesquisar a dança do ventre quando minha cultura nortista é muito rica em elementos culturais transgeracionais, ao mesmo tempo em que debato a questão do potencial uso de técnicas de dança e não de uma forma de dança de livre expressão, sem modelos de movimentos prontos. Em fala em banca de defesa de doutorado, a professora Dr.^a Ingrid Oliveira destaca a importância de haver aproximação da dança abordada, que traz em si suas especificidades culturais, em estudo com a cultura amazônica.

Outra questão refletida neste processo é a concepção decolonial de todo um movimento de subordinação a outras culturas, colocando toda a produção artística, acadêmica e cultural sob os moldes de outras culturas, retroalimentando o lugar de colonizados. De alguma forma, essas ponderações me trouxeram importantes associações teóricas e a construção de uma linha de raciocínio pessoal inteiramente nova e isso já enriquece o conhecimento que aqui produzo.

Um desses importantes marcadores foi identificar em mim os efeitos dos posicionamentos institucionais introjetados de forma tão veemente, o que perpassava inclusive pela minha construção da configuração do “feminino” pela perspectiva colonial. A esse respeito, Saraiva (2022) e Soares (2022) destacam que inúmeros preconceitos e estereótipos também são reproduzidos por nós, profissionais, mesmo que não conscientes disso, de forma que se faz *sine qua non* o processo psicoterápico pessoal, supervisão profissional e permanente atualização teórica.

Eu nasci e cresci no bairro de São Brás no qual morei até meus 20 e poucos anos. Atualmente moro no Umarizal, o que faz um recorte geográfico sobre os lugares que tenho acesso e quais serviços costumo utilizar, o que posteriormente deixa expresso qual tipo de estúdio de dança frequentei e como a dança do ventre foi a mim apresentada.

O mesmo observo acerca da minha formação em Psicologia, que se deu em uma universidade particular, bem como minha rede social e profissional oportunizadas a partir dessa formação apontam para determinadas influências que, ao adentrar no espaço da universidade federal como pós-graduanda, sem dúvidas notei o quanto me ampliou perspectivas. Por volta de 2012 comecei a frequentar efetivamente os cursos oportunizados no espaço da UFPA, como eventos científicos, aulas optativas, me inseri no universo acadêmico pelo lugar de aluna especial.

Hoje tenho formação *stricto sensu* de maior tempo na universidade pública do que na particular, da minha graduação inicial. Nesse novo contexto, ampliei fronteiras absorvendo outras concepções ideológicas, principalmente no que se refere à percepção amplificada do social, de uma formação mais realista de clínica ampliada, e a vontade de um fazer clínico

efetivamente direcionado ao coletivo.

Em minha caminhada profissional, destaco a experiência vivida como servidora pública municipal efetiva da Secretaria de Saúde de Ananindeua, Pará, por seis anos, entre 2011 e 2017. Dentre as inúmeras experiências vivenciadas no atendimento ao público de condição socioeconômica vulnerável e de extrema pobreza, realizei atendimentos domiciliares, suporte emocional a pacientes e familiares e por um ano atuei como psicóloga da equipe que atua no Centro de Atenção Psicossocial II (CAPS II), observando e vivenciando o funcionamento cotidiano do serviço em seus avanços e limitações.

Com todas essas memórias no meu mundo-de-vividos, me senti provocada pela reflexão proposta por Soares (2022) sobre como estudos críticos socio-históricos que abordam decolonialidades podem contribuir com a prática de Gestalt-terapeutas.

Hoje, inclusive, me encontro participante a distância pela modalidade on-line do Grupo de Pesquisas em Políticas Públicas de Saúde/Saúde Mental⁷ da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), pensando em um fazer pela coletividade em nível nacional.

[...] essencial se expor a diversidade, tanto em teoria quanto em experiência vivida. Através desta jornada de autoconhecimento, a psicoterapeuta pode alcançar uma *awareness* sobre seu lugar de poder na clínica. Deste modo, torna-se possível usar seu próprio corpo e todos os signos a ele associados como recurso, a começar por sua pele enquanto fronteira do contato [...] (Saraiva, 2022, p. 432).

Posso aqui fazer a correlação dessa construção acadêmica multifacetada com a constituição da dança tema deste estudo. Formada por diferentes influências e tradições, a dança do ventre é híbrida, composta por tradições coreográficas urbanas, folclóricas, de outras nacionalidades, se constituindo dinâmica e contemporânea ainda que carregada de tradicionalismo original. É uma dança transnacionalizada (Salgueiro, 2012).

Por haver na dança do ventre quase onipresença de movimentos adaptados do balé clássico, faço aqui o que configuro uma importante pontuação acerca da nomenclatura bailarina que se repete, por diversas vezes, nesta produção textual. Optei utilizá-la por ser a forma mais comumente encontrada nas produções literárias que me embaso teoricamente, bem como a forma que sempre me identifiquei, desde a infância quando fiz balé clássico. Todavia, vale ressaltar o que Colares Lavand (2021) destaca sobre a cisão provocada por esta nomenclatura quando é entendida como uma condição hierarquicamente acima do dançarino para

⁷ O objetivo do grupo é conduzir estudos no âmbito dos sistemas públicos e privados de saúde, particularizando a área da saúde mental, focando especialmente a elaboração, implementação e avaliação de políticas públicas, contextualizando processos históricos, culturais e sociais, desta forma também colabora na formação de profissionais engajados na construção do SUS e com a reforma do modelo de atenção em saúde mental (ou Reforma Psiquiátrica). (<https://gpps.ufsc.br/> e <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/14072>).

determinada compreensão de dança, sendo que a distinção se daria pelo fato de a formação do bailarino ocorrer dentro de padrões acadêmicos em termos de universidades, cursos técnicos, academias e formações em danças cênicas e o dançarino ter formação em movimentos das danças populares.

Também ressalto que, considerando a diversidade de idiomas que compõem as referências bibliográficas utilizadas neste estudo, e que grande parte das fontes utilizadas para a realização desta escrita estão em língua inglesa ou espanhola, afirmo que as citações foram traduzidas livremente por mim, constituindo traduções que não são fruto de tradução profissional e oficial, mas que trazem o entendimento linguístico da autora que aqui escreve. Quanto às traduções do idioma árabe, fiz uso de aplicativos on-line de tradução e especificamente usei as traduções de Kepner (2000) a partir do trabalho realizado por Roberta Braga.

Ao longo do texto, fiz uso ilustrativo de trechos retirados das entrevistas, em especial nos Resultados e Discussão dos dados, as quais optei por destacar em *itálico*⁸ ao longo do próprio texto, para manter-me fiel à importância das contribuições dadas pelas participantes do estudo.

⁸ Também utilizado nos estrangeirismos e títulos das obras mencionadas no corpo do texto.

1 INTRODUÇÃO

“Se você é seu corpo e seu corpo é você, este poderá expressar quem você é. É a sua forma de estar no mundo. Quanto mais vivo for o seu corpo, mas vivamente você estará no mundo [...]”.
(Lowen, 1982, p. 47).

Tenho consciência que propor uma pesquisa pautada na experiência do outro é complexo, assim como fascinante. Minha pesquisa foi motivada pelo desejo de compreender processos criativos e de autoconsciência relacionados à dança do ventre, o que partiu da minha perspectiva como pesquisadora e artista.

Desde que iniciei meu contato com a dança do ventre, meu adentrar nesse universo se deu por diversos caminhos: assisti aulas, fiz *workshops*, participei de ensaios e apresentações teatrais, adquiri figurinos, participei de feiras sobre a cultura árabe, já fui plateia, já fui espectadora, integrei grupo de estudos, apresentei *lives* pela Internet durante a pandemia e, nos últimos anos, já como pesquisadora na temática, ministrei diversas oficinas, palestras e atividades em sala de aula com alunos graduandos em Psicologia, sempre voltada à temática.

A cada dia fui me conectando mais e mais com o universo da dança do ventre e seus inúmeros desdobramentos, em especial, no que tange à saúde integral. E dessa maneira, também me (re)criando como pessoa. Bayma (2023) apontou em sua experiência com o teatro no qual as experimentações cênicas se colocavam dispostas ao encontro entre alteridades de quem atuava e de quem assistia; produzia cura, acionando nos corpos (atrizes/atores, criadores e espectadores) dos envolvidos diferentes produções de sentidos de cuidado de si e de outros. Nas palavras de Colares Lavand (2021, p. 102):

Entendo o processo de autocriação como o processo pelo qual passa o artista no decorrer do processo de criação de determinadas obras, onde, ao mesmo tempo em que cria o trabalho e em decorrência mesmo da busca pela coerência poética, o artista investigador de si passa por processos internos de tal intensidade que resultam em uma reordenação pessoal em diversos aspectos.

Utilizo-me dessa referência para ratificar a certeza de que a produção artística está atrelada ao meu próprio desenvolvimento. Observei que estou o tempo inteiro produzindo, com *insights*, fazendo articulações entre ideias, músicas, autores já lidos em algum momento da vida, o que me mantém ativa e muito feliz, produtiva. Todo o meu ser está empenhado nessa obra, cada célula do corpo, bem como ocorre em uma composição de dança a ser apresentada; da mesma maneira se configura a construção dessa obra, um sistema inteiro implicado.

De acordo com Rocha (2013), o corpo é nossa primeira mídia, representando vida e comunicação com o mundo. É importante investigar como ocorre essa forma de comunicação

individual. Quando me expresso através do corpo, o que quero comunicar? Surgem inúmeras possíveis respostas que estarão integralmente conectadas com a subjetividade de cada um, a corporeidade. Essa compreensão se dá pela perspectiva fenomenológica:

A existência humana consiste na condição de ser corpo situado em um mundo, realidade sempre presente que integra a pessoa aos diferentes lugares que ocupa. O corpo está sempre relacionado ao mundo, ... no entrelaçamento constituído entre sua imanência e o modo particular como essa é apreendida na percepção (Socreppa da Fonseca, 2017, p. 327).

A afirmativa destaca como nosso corpo está diariamente sendo construído nas nossas relações com o meio. A qualidade das relações influencia diretamente nossa vivência corporal. Para Ruzany (2020), desde muito cedo somos ensinados a manter o corpo quieto, a prestar atenção na aula sentado/parado, a não se mexer enquanto alguém fala com você, o que a autora chama de ênfase em organizar o corpo em quietude. Dessa forma, em quietude, há facilidade à obediência a normas, não incomodar os outros. No entanto, muitas vezes essa forma quieta não representa a naturalidade do indivíduo, que pode estar se sentindo preso, em armadura. “[...] Por vezes, o impacto do mundo, das pessoas e dos pensamentos pode ficar preso na própria armadura.” (Ruzany, 2020, p. 179, tradução nossa)⁹.

Lowen (1982) divide a linguagem corporal em duas partes: uma que ocorre por sinais e expressões do corpo e visa transmitir informações sobre o indivíduo; e outra que é lida pelo significado das expressões verbais e que se referem às funções corporais. Expressão corporal é considerada a capacidade individual de demonstrar emoções pelo próprio corpo, a partir de atitudes, gestos, tensões, incômodos, satisfações, pontos de prazer etc. “[...] A corporeidade se faz no movimento [...]. É como corporeidade que se faz e refaz um sentido de si mesmo e do mundo [...]”. (Alvim, 2016, p. 30).

Nota-se a importância do corpo como comunicação, relação com o mundo, expressão da subjetividade pela corporeidade. Dessa forma, identifico a importância de reflexões sobre diferentes corpos e saberes constituídos neste vividos. Para composição desta tese, destaco a influência histórica, cultural, socioeconômica, para reflexão da produção de saberes sobre o corpo que perpassem por perspectivas não binaristas, decolonialista, que abarquem diferenças pela interseccionalidade (Alvim; Muniz; Arcosy, 2022).

Embora o recorte de público-alvo do estudo tenham sido mulheres, por todo o estudo eu discuto a questão de gênero como um ponto necessário de debate crítico, embasado em uma

⁹ No original: “[...] *Sometimes the impact of the world, people and thoughts can get trapped in one's armor* [...]”. (Ruzany, 2020, p. 179).

postura ética e de respeito às diferenças.

Como relevância social deste estudo, entendo a importância e urgência de resgatar a expressão, conexão, propriedade acerca da própria existência, tendo em vista que processo psicoterápico, recursos artísticos, autocuidado são caminhos favoráveis para ações em saúde mental. Franco (2014) afirma que as condições da vida moderna criaram a necessidade de mudar contextos de saúde (mental), nível da educação e respostas sociais a partir de novas formas de relacionamento interpessoal, dando exemplo da realidade virtual como meio para comunicação e interação.

Nessa perspectiva, Seibt (2013) afirma que na atualidade os seres humanos estão cada vez mais atordoados com atividades e prazos que emudecem diante de questões que envolvam maior responsabilidade e reflexão sobre a própria existência. O homem moderno se dessensibilizou a si mesmo para tudo (Perls, 1988).

Para Lima e Silva Neto (2011), é notória a facilidade de se encontrar pesquisas que apontem os efeitos do trabalho com o movimento em pacientes diagnosticados como “doentes mentais”. No entanto, é inegável o potencial da dança como aliada na busca de saúde a qualquer pessoa que queira assim usufruir, nas mais diversas formas (terapeuticamente ou como lazer ou educação).

O presente estudo traz em seu bojo a importância da dança como um caminho para consciência de si, pelo sentido terapêutico observado em outros estudos (Araújo *et al.*, 2017; Carminatti *et al.*, 2019; Venancio *et al.*, 2018), bem como por seu potencial de resgate do eu-corpo, favorecido em especial pela atenção dada à experiência corporal.

O estudo da dança vem compondo uma importante área em pesquisa em saúde geral, principalmente por esta representar importante aliada como Práticas Integrativas e Complementares (PICs) no Sistema Único de Saúde (SUS) (Brasil, 2006, 2015, 2017, 2018a, 2018b). A dança, como outras formas de arte, compõe terapias/oficinas regulamentadas pelo Ministério da Saúde que são oportunizadas pelo SUS viabilizando diferentes formas de cuidado em saúde mental por meio de segmentos expressivos (corporal, musical, verbal, artístico), geradores de renda e alfabetização, tais como biodança, dança circular e musicoterapia (Brasil, 2006, 2015, 2017, 2018a, 2018b).

Estudos apontam os benefícios em termos de prevenção de psicopatologias e diminuições do uso de psicofármacos e outras medicações dentre os inúmeros aspectos positivos que a dança pode proporcionar (Zanello; Sousa, 2009), fatos esses já estudados e que apontam a dança como prática terapêutica.

Dessa maneira, é possível identificar um expressivo interesse na temática há décadas,

justamente pela oportunidade terapêutica que esta tem proporcionado em Centros de Atenção Psicossocial (CAPS) (Castro, 1992; Moehlecke; Fonseca, 2011) bem como em Unidades Básicas de Saúde (Galvanese; Barros; D’Oliveira, 2017; Quadros, 2016) entre outras instituições públicas (Osório, 2015) do Brasil. Os autores identificaram a dança como expressão corporal e atividade que despertou os indivíduos ao autocuidado e vontade de aprender novos contatos em relação aos próprios corpos, em suas necessidades de movimentação e também de sensações. Moehlecke e Fonseca escrevem que:

[...] a micropolítica do processo de trabalho, no cotidiano institucional do “fazer saúde”. Esse *fazimento* pode encontrar, na arte, uma grande aliada, não no sentido de resolver todos os problemas, e sim, para experimentar novos agenciamentos entre corpo e sofrimento psíquico. Investimos, então, na configuração de singulares modos de atenção à saúde ao fazer, da dança e do grupo, uma estratégia de cuidado e composição de afetos e saídas inventivas para a loucura. (Moehlecke; Fonseca, 2011, p. 1557).

Nota-se a importância do “fazer saúde” aliada ao “fazer arte” como uma estratégia de grandes ganhos para o bem-estar coletivo, atendendo populações diversas do SUS, bem como os próprios cuidadores que encontram nesta combinação uma satisfatória forma de cuidado.

Essa questão é consoante com a proposta e o conceito ampliado de saúde em que é exigido dos profissionais, em especial do psicólogo, um redimensionamento de sua prática, voltando-a para a realidade e a necessidade dos sujeitos, indo além das quatro paredes e do mundo individualizado. A clínica ampliada é uma tecnologia que faz parte de um processo de reestruturação da atuação do psicólogo no serviço da saúde coletiva, atuando de forma criativa e crítica para novas formas de enfrentamento às diversidades cotidianas. “[...] todas as ações de saúde devem estar articuladas em rede e norteadas pela visão de um sujeito biopsicossocial e culturalmente, estruturado, visando à promoção da saúde mental dentro do próprio universo territorial no qual brota o sofrimento [...]” (Eichenberg; Bernardi, 2016).

Alvim (2022) destaca que a perspectiva gestáltica traz a leitura do campo organismo/ambiente e o contato relacional o qual envolve dimensões socioculturais, física e animal ou vital, econômicas, políticas.

Pensar uma clínica de situações contemporâneas (Alvim & Castro, 2015) implica em um movimento permanente de atenção crítica para o mundo em suas diversas dimensões (político-ideológica, econômica, tecnológica, cultural), suas transformações e repercussões na vida, na história, na sociedade – e nos processos de subjetivação. A complexidade das forças políticas, dada pelo modo de produção capitalista neoliberal e suas transformações, requer do psicólogo uma capacidade crítica da cultura e da sociedade, de sua práxis, exigindo um olhar atento para as forças contemporâneas e suas implicações nos processos de subjetivação, que afetam os clientes e o próprio terapeuta. (Alvim; Muniz; Arcosy, 2022, p. 108, grifo dos autores).

Portanto, é fundamental a atuação do psicólogo engajado na interação considerando a singularidade do indivíduo em sua forma de pensar, sentir, agir, dentro destas dimensões supracitadas. A perspectiva gestáltica tem no descentramento de um psiquismo para a compreensão de campo, o que impossibilita qualquer intervenção que seja desarticulada de uma perspectiva social. Segundo Vale (2018), é uma conduta profissional pautada na dimensão política, engajada, de cuidado e que inclui a perspectiva dialógica.

Considerando minha área de estudo ser a Psicologia, em especial a linha de pesquisa “Fenomenologia: teoria e clínica”, esta pesquisa traz contribuições nesta configuração, aprofundando correlações teórico-metodológicas de fundamentação existencial-fenomenológica, em Gestalt-terapia.

Minha principal área de interesse é a Dança do Ventre, igualmente sendo identificadas pesquisas nesta temática dentro de diferentes ciências como enfermagem, fisioterapia, psicologia, entre outras. (Barcarolo *et al.*, 2017; Carminatti *et al.*, 2019; Hoyer; Teodoro; Borges, 2015; Quadros, 2016).

Em nível regional, igualmente identifiquei pesquisas relacionadas à dança nas mais diversas áreas do conhecimento em pesquisa no Repositório Institucional da Universidade Federal do Pará (Dias Corrêa, 2021; Gomes, 2020; Guimarães; Fernandes, 2018; Pinheiro, 2016), entre tantos outros trabalhos já produzidos. Todavia, não foram encontradas pesquisas que tenham com enfoque na Dança do ventre, localizando-se assim uma importante lacuna na produção teórica na temática.

A afirmativa de a dança do ventre ser uma forma de dança terapêutica não era uma novidade; o diferencial das reflexões que proponho estão na ampliação da consciência (e, por isso ser terapêutico) como uma forma de “voltar para casa”, autoconsciência, o resgate da autenticidade necessária para o bem-estar humano (Perls; Hefferline; Goodman, 1997).

A *awareness* é a pessoa que está consciente, *aware* de si, assim sabe o que faz, como faz, quais alternativas possui, o que quer escolher, por isso é tão fundamental em um processo de mudança e resgate desta autenticidade, espontaneidade, fluidez. A psicoterapia é um método para aumentar a *awareness*; a tomada de consciência em si e de si tem efeito curativo. (Perls, 1977).

O crescimento da oferta e da demanda por práticas que propiciem outras formas de cuidado, como por caminhos artísticos (Bayma, 2023; Colares Lavand, 2021), em âmbito privado e no público, tem demonstrado o potencial das PICs no cuidado à população e para a saúde pública (Brasil, 2018b). Tomando esta referência como base, proponho que a dança do ventre possa integrar o rol de práticas ofertadas pelo serviço público, ampliando a possibilidade

de alcance na coletividade.

A questão que norteou esta tese foi **“De que forma a dança do ventre contribui na autopercepção corporal e no conhecimento de si?”**. Assim, tive como **objetivo geral** compreender como a experiência da dança do ventre contribui na autopercepção corporal e no conhecimento de si, e como **objetivo específico**, identificar como esta dança favorece a experiência de integração de partes alienadas de si.

A tese pautada na questão-problema e nos objetivos da pesquisa visa evidenciar que a dança do ventre contribui na autopercepção corporal e no conhecimento de si principalmente pela possibilidade de fluidez na relação organismo/ambiente. Este autoconhecimento ocorre no entendimento de cada mulher sobre suas necessidades individuais, seus objetivos e forma de ser-no-mundo pela ampliação da consciência vivida na experiência de dançar. Dessa forma, traz o reconhecimento de possibilidades e limitações, assimilação de experiências, integração de partes anteriormente alienadas de si e se evidencia pelo movimento e ação engajada no meio.

Foi possível alcançar este entendimento a partir de entrevistas de seis mulheres que fazem da dança do ventre sua forma de experienciar a relação consigo mesmas e entendem que a dança do ventre é uma forma de linguagem que reflete a autenticidade de cada mulher subjetivamente a partir do movimento fluido e espontâneo.

Sendo assim, este estudo versa sobre: mulheres, femininos, saúde, corporeidade, subjetividades, influência cultural, transnacionalização, decolonialidade, mulheres amazônicas, movimento, fluidez, energia.

A coleta de dados foi realizada de forma presencial e por meio de aplicativo de reunião virtual (com uma das entrevistadas), com realização de entrevistas semiestruturadas que foram gravadas e transcritas integralmente e as quais foram analisadas pelo Método de Pesquisa em Psicologia proposto por Amedeo Giorgi e Daniel Sousa (2010), posteriormente sendo discutidas com base na Gestalt-terapia como a linguagem/abordagem psicológica sobre a qual me movo, compreendo o ser humano e suas relações no mundo.

Em Xavier (2006) já era possível identificar um desejo de inscrever a dança do ventre no universo acadêmico a fim de estabelecer discussões e estimular reflexões amplas para além da possibilidade artística. A despeito de inúmeras produções literárias de autoajuda, em Reis (2007) e Serretti (2015) é possível identificar estudos com a leitura da dança do ventre pelo viés da Psicologia acerca da constituição da mulher e do feminino, todavia, poucas pesquisas foram encontradas (Silva, R. B., 2011; Silva, 2015) pelo olhar fenomenológico-existencial sendo este um grande fator favorável para a efetivação desta pesquisa.

Outro aspecto favorável foi que ao debruçar-me sobre este tema de pesquisa, pude pensar em uma intervenção (Vale, 2018) que contribui para melhoria da qualidade de vida de mulheres preventivamente, durante um tratamento, pós-tratamento e como processo contínuo de autoconhecimento a partir da arte; estas reflexões me possibilitaram — como ganhos secundários para além do objetivo principal — desvelamentos, angústias e um novo olhar frente ao processo psicoterapêutico e a vivência do dançar.

Encontro eco da minha percepção na fala de Bayma (2023, p. 49) ao se referir sobre sua vivência como psicóloga clínica que também é artista, com ressalva de que na minha vivência a linguagem artística é a dança: “[...] Este corpo, inquieto em suas práticas habituais que, ao (re)encontrar o Teatro, questionou o território de produção de cuidado que acreditava e praticava nas intervenções clínicas, encontrando-se com outras práticas de cuidar”.

Pensar em uma produção teórica que pudesse contemplar esse olhar atravessado de ciência e arte, me fez resgatar a produção teórica da Gestalt-terapia, encontrando em autores como Rhyne (2000) e Zinker (2007) importantes debatedores para noção de arte e criação.

Sendo a Gestalt-terapia de fundamentação fenomenológico-existencial, toma-se a reflexão de Gold e Zahm (2014) de que nas últimas décadas têm sido escrito muito mais sobre teoria prática da Gestalt-terapia como em textos avançados, estudos de caso, produções em novos periódicos, no entanto, os autores destacam inúmeras lacunas de áreas em que ainda há muito a ser pesquisado, a exemplo de algumas temáticas como autoconsciência aumentada, qualidade do relacionamento terapêutico, qualidades inatas dos terapeutas, entre outros. Além de que, mesmos os conceitos básicos da abordagem, muitas vezes não são desenvolvidos por Gestalt-terapeutas atuais de forma fiel às formulações originais, o que é destacado por Távora (2014).

Em especial, procurei me utilizar fundamentalmente dos principais autores da origem da abordagem, como Perls, Hefferline e Goodman (1997), Perls (1969, 1977, 1988, 2002) e Laura Perls (2004), assim como influenciadores da teoria de base como Reich (1998) e Lowen (1982). Investi na leitura de Robine (2006, 2018) e em autores que hoje se debruçam a estudar a fundo as propostas de trabalho com corpo, tais como Alvim (2007, 2010, 2014a, 2014b, 2016, 2022), Kepner (2000), Polster e Polster (2001).

Também faço discussões a respeito da perspectiva política e crítica frente às obras utilizadas como fundamentação e com as quais me embaso e faço diálogo teórico e, nesta perspectiva, faço uso de Assunção (2018b, 2021) principalmente quanto à dança ser um fato social e por meio dela seja possível transmitir significados e ideologias que nos atravessam e a partir das quais podemos influenciar o mundo; bem como correlaciono esta proposta aos

estudos sobre decolonialidade, utilizando-me de Soares (2022) e Saraiva (2022) para incluir a Gestalt-terapia como abordagem implicada em contatar corpos não normativos no campo fenomenológico e Simão e Sampaio (2018) sobre a descolonização de corpos.

Cito os referidos autores como os principais debatedores teóricos sobre os quais me propus fazer a leitura desta experiência neste recorte de tempo.

Tenho consciência de que a escolha por determinados autores para dialogar com meu tema de estudo me levaram a caminhos de discussão que seriam totalmente diferentes se tivesse elegido outros interlocutores, e esta é uma questão totalmente possível de ser desenvolvida em outro momento, em outros trabalhos e até mesmo por outros pesquisadores. Dentro da própria Gestalt-terapia temos inúmeros profissionais e estudiosos que trabalham com aspectos corporais e fazem da psicoterapia corporal seu labor cotidiano e, desta forma, certamente produzem outras reflexões e análises sobre a experiência do autoconhecimento pela consciência corporal.

Fica aqui, então, o registro/convite de que está totalmente aberto o caminho para outras perspectivas de estudo dentro do tema que desenvolvi, bem como incentivo que novas reflexões sejam construídas no tema que tanto aprecio; será extremamente enriquecedor que haja outros horizontes. Afinal, como afirma Perls (2002, p. 139): “[...] toda nova teoria é superada por uma mais nova [...]”.

Dessa maneira, este estudo está dividido em:

- a) Apresentação do tema e minha motivação pessoal para o campo de estudo;
- b) Introdução com apresentação das justificativas, relevância do estudo, pergunta-disparadora e objetivos;
- c) Capítulo sobre a Epistemologia Fenomenológica da Gestalt-terapia, no qual apresento a Fenomenologia como a perspectiva sob a qual me movo, destacando os principais aspectos da mesma e de que forma a Gestalt-terapia se ampara nestes elementos para estabelecer-se como abordagem clínica, com compreensão específica de ser humano e mundo;
- d) Capítulo sobre o Dançar e a Dança do Ventre, no qual destaco a dança a partir de diferentes perspectivas de expressão, bem como discorro sobre a Dança do Ventre como a experiência a qual me debruço como fenômeno em sua pluralidade conceitual, história e contemporaneidade e também como um meio para experiência eu-corpo;
- e) Percurso teórico-metodológico da pesquisa, apresentando a pesquisa qualitativa de campo como minha escolha de metodologia, amparada na Fenomenologia com uso dos quatro passos do Método de investigação em Psicologia de Amedeo Giorgi e Daniel

Sousa (2010) e princípios da Gestalt-terapia, sendo esta última a base para análise e discussão dos dados;

- f) Resultados e Discussão da pesquisa, com trechos das entrevistadas ilustrativas para a correlação teórica, bem como inclui uma Proposição de Intervenção como contribuições da tese para o coletivo;
- g) Considerações Finais;
- h) Referências Bibliográficas;
- i) Como Anexos, apresento o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) e o Roteiro de Entrevista que realizei com as participantes.

2 EPISTEMOLOGIA FENOMENOLÓGICA DA GESTALT-TERAPIA

2.1 FENOMENOLOGIA

Apresento a Fenomenologia como fundamento teórico e metodológico da Gestalt-terapia, com destaque a importantes conceitos da abordagem para compreensão de ser humano e mundo na qual me amparo, destacando-a como o olhar pelo qual busco acesso às experiências vividas e evidencio significados individuais para os fenômenos experimentados, tanto em minha vivência pessoal como atuação profissional.

Edmund Husserl tinha a clara intenção de constituir a filosofia como uma “ciência de rigor” fundamentando-a rigorosamente para a *posteriori*, incitar o mesmo padrão às demais ciências (Tourinho, 2010). De acordo com Thévenaz (2017), desde a obra *Philosophie der Arithmetik* (de 1891) até a morte de Husserl, o problema que o assombrava eram os fundamentos, fazendo-o dedicar-se de tal maneira que, mesmo sendo matemático, foi considerado um dos maiores filósofos do século XX. Seu trabalho investigatório começou nos fundamentos matemáticos e em seguida interrogou sobre os fundamentos da lógica, epistemologia, ontologia e filosofia da história respectivamente, “[...] por esse movimento irrepreensível de ultrapassamento perpétuo que é uma das características mais impressionantes dessa filosofia [a fenomenologia] de dinamismo intencional da consciência”. (Tourinho, 2010, p. 252).

Para acessar os fenômenos, o primeiro passo do método fenomenológico husserliano é abster-se da atitude natural, colocando o mundo entre parênteses, ao que nomeia *epoché*. Assim objetiva que a investigação se ocupe apenas com as operações realizadas pela consciência, sem perguntar se as coisas visadas por ela existem realmente ou não; assim objetivava ser possível obter vivências puras, sendo que a consciência é consciência de algo (Almeida, 2011; Zilles, 2007).

A partir do que é nomeado como Redução fenomenológica, busca-se viabilizar a recuperação das coisas em sua pura significação, que seria a forma como se revelam (ou se mostram) enquanto objetos de pensamento. (Giorgi; Sousa, 2010; Holanda, 2007; Tourinho, 2010). Ainda a respeito da redução fenomenológica, Thévenaz (2017, p. 249) menciona:

[...] Sabe-se que se trata de uma colocação entre parênteses (de inspiração cartesiana) pela qual se opera não somente a suspensão de todo julgamento da existência e de valor sobre os objetos, mas ainda a ruptura radical com o mundo natural e a atitude natural do conhecimento. [...] É, de fato, pela redução que o filósofo pode ter acesso ao plano transcendental onde ele vai encontrar a resposta à questão do fundamento

absoluto e necessário da lógica pura, das ciências ou do conhecimento em geral.

A contribuição de Husserl está na afirmativa de como ocorre quando o ser humano age embasado em redução fenomenológica, a qual deliberadamente auxilia a apreensão do fenômeno, aqui-agora, como ele se apresenta — as essências puras. O fenômeno é aquilo que se manifesta imediatamente para nossa consciência, de maneira que a Fenomenologia direciona sua atenção para a realidade da consciência. A atitude fenomenológica descrita por Husserl visa à descrição ou análise de essências, por um processo dinâmico, reflexivo, com o qual objetiva-se elucidar o sentido originário que a coisa expressa, em sua versão reduzida, *na e para a* consciência intencional, sem se confundir com ela (Tourinho, 2010).

A partir da transcendência da metafísica, a Fenomenologia surge como uma possibilidade de conhecimento que reconhece e aceita a angústia humana pela insegurança acerca do existir. O pensar metafísico se dá pela construção de conceitos lógicos, com parâmetros bem estabelecidos, com privação da intimidade dos seres humanos com seu mundo, como se não fossem inter-relacionados (Critelli, 1996). Para Seibt (2010), enquanto ser-no-mundo, o ser humano não pode se colocar como posto fora do mundo, um expectador de si mesmo, pois o que sabe sobre si e sobre o mundo sempre está numa compreensão prévia aos seus comportamentos.

De acordo com Critelli (1996), a Fenomenologia não deve ser compreendida como uma “escola filosófica” entre outras, pois sua origem se deu como um pensamento provocado pelo descompasso de uma civilização. Ela surge da necessidade de compreender o sentido de ser ainda que, mesmo a partir desta, nunca este sentido será completamente compreendido e esgotado, pois é relativo e provisório. Isso ocorre porque a Fenomenologia traz a compreensão dada pelo ser ao mundo em que vive e se relaciona, o sentido de se ser-no-mundo em um dado marco temporal.

Mas este fato do conhecimento acerca do ser se constituir de forma provisória não é um problema para a Fenomenologia, posto que esta compreende os modos infindáveis de se ser, então qualquer conhecimento produtivo é relativo. A provisoriidade é inerente ao fato do ser estar se constituindo enquanto tal nas suas relações, vindo a ser. (Critelli, 1996). Dessa forma, a proposta da Fenomenologia é analisar a experiência humana a partir da compreensão do ser que vive, se relaciona, existe no mundo, compreendendo sua existência real e factual na sua forma de pensar e ser, individual, de civilizações, culturas.

Acredito nesta forma de entender o mundo a partir das experiências vividas, através do olhar que debruço sobre o mundo, direcionada por elementos que carrego na minha bagagem pessoal de vivências constituídas ao longo da vida.

A importância da abertura ao novo na minha vivência cotidiana me viabiliza, a partir do encontro com o mundo, aprender, influenciar e ser transformada. É consciência-deste-mundo, a consciência constituindo o sentido do mundo. Utilizo-me do que acredito como ferramenta para embasar meu olhar, a intencionalidade, para dar concretude ao que experiencio.

Em trabalhos anteriores (Leite, 2016; Leite; Pimentel, 2017), investiguei a importância da Fenomenologia como fundamentação metodológica para os gestaltistas do Brasil a partir de revisão integrativa a respeito das produções científicas realizadas no período de dez anos (2004 a 2014), sendo possível identificar profissionais que optam por não se fundamentar em um filósofo de base e outros pesquisadores que se utilizam de Martin Heidegger, Mikel Dufrenne, Sartre e Merleau-Ponty. Na presente pesquisa utilizo da Fenomenologia sem definição de um autor em especial, mas fundamentando meu método de estudo na proposta de Amedeo Giorgi (Giorgi; Sousa, 2010) e conceitos fundamentais da Gestalt-terapia.

2.2 GESTALT-TERAPIA

A Gestalt-terapia é uma abordagem campo-teórica que se baseia na compreensão de uma pessoa sempre levando em consideração suas interações com os fatores do ambiente, que a influenciam de maneira significativa. Amparado nas influências teóricas de Kurt Goldstein, Psicologia da Gestalt de Köhler, Koffka e Wertheimer, Holismo de Smuts, Fenomenologia de Husserl e em diversos filósofos do Existencialismo, Frederick Perls fundamentou sua compreensão teórica de ser humano e mundo em oposição crítica à Psicanálise, sua formação inicial de psicoterapeuta (Ginger; Ginger, 1995; Perls, 2002).

De acordo com Ferraz (2007), a Gestalt-terapia é uma síntese coerente de várias correntes filosóficas, metodológicas e terapêuticas, inicialmente tendo recebido nomes como “terapia da concentração”, “terapia do aqui-agora”, “psicanálise existencial”, “terapia integrativa”, “terapia experiencial”, mas efetivamente foi cunhada “Gestalt-terapia” no lançamento do livro *Gestalt-therapy: excitement and growth in human personality* produzido por Perls, Hefferline e Goodman em 1951.

A principal proposta da Gestalt-terapia é a tomada de consciência a partir da compreensão e aprendizado de si a partir de métodos experienciais no momento presente, aqui-agora, propiciado por recursos como experimentos que facilitem o aguçamento da percepção (Perls *et al.*, 1997). Nesse sentido, de acordo com Crocker (2014), objetiva-se alcançar a *awareness* que é um todo dinâmico de memórias, aprendizados e crenças, hábitos, preferências, respostas emocionais aprendidas nas interações com o meio.

Em Perls (2002, p. 35), ainda na obra *Ego, fome e Agressão: uma revisão da teoria e do método de Freud*, a compreensão mais aproximada para *awareness* seria “estar consciente de”, inserida em nota de rodapé da mesma obra ainda no prefácio, sendo uma obra de 1947, publicada antes mesmo da obra *Gestalt-terapia*. Em Perls (1977), também em nota de rodapé, há destaque de que *consciência* seria uma tradução mais aproximada para a palavra *awareness*, que não tem tradução perfeita para o português, representando conhecimento, percepção, tomada de consciência, compreensão, sensação de presença, presentificação.

A autora Alvim (2016) destaca que uma forma de se pensar o corpo em Gestalt-terapia é agregando as condicionantes *awareness*, sentimento e comportamento motor integrados em um todo no movimento, que por sua vez, sintetizam o contato. É na interação com o mundo e o outro que os indivíduos se configuram como seres humanos, afetando e sendo afetados, vendo e sendo vistos, tocando e sendo tocados, em uma interação singular que se dá em um dado momento em um dado contexto e tempo.

Sendo assim, destaca-se que a noção de *awareness* está correlacionada com a ideia do vivido no aqui e agora na relação campo organismo/meio. O outro (meio) traz a novidade na fronteira do contato, o que mobiliza um excitação e provoca a formação de uma figura no campo. De acordo com Alvim (2016), o processo de excitação — que não tem relação com o sexual, mas se refere a fluxo de energia — mobiliza movimentos do corpo de resposta, em gesticulação, orientação e manipulação da situação. Todo este processo resulta em uma ação motora que visa integrar e assimilar a diferença, auxiliando a figura a ser atendida em sua necessidade e retornando ao fundo, o que restaura o equilíbrio do organismo demandado. Segundo Perls *et al.* (1997, p. 33), “A formação de gestalten sempre acompanha a *awareness* [...]”

Para Yontef (1998), o objetivo primordial da Gestalt-terapia é *awareness*. É uma forma de experiência que pode ser resumida como estar em contato com a própria existência, em contato com aquilo o que se é. Uma *awareness* eficaz é uma experiência energizada pela necessidade dominante atual do organismo, o que está como figura dominante em plena consciência. Isso requer autoconhecimento e reconhecimento da situação atual e de como o *self* se encontra no dado momento e espaço, como Alvim (2016, p. 32) afirma:

Assim, podemos pensar na *awareness* como um saber que se produz na experiência, quando de modo espontâneo nos sensibilizamos e gesticulamos em direção a algo que está conectado com a necessidade dominante no campo de presença aqui e agora e se torna figura.

De acordo com Stevens (1988), sua experiência profissional o fez entender a consciência

em três tipos ou zonas: consciência do mundo exterior, consciência do mundo interior e consciência da atividade de fantasia. Em uma proposta de explorar, expandir ou aprofundar essa conscientização (a que faz sinônimo à *awareness*), o autor apresenta inúmeros experimentos, com a afirmação de que toda percepção existe no ‘agora’.

A consciência do mundo exterior se refere ao contato sensorial presente com objetos e acontecimentos relacionados aos órgãos dos sentidos; a consciência do mundo interior é o contato sensorial presente com os eventos interiores tais como sensações e manifestações físicas e sentimentos/emoções; e consciência da atividade de fantasia inclui toda atividade mental como explicar, imaginar, pensar etc. (Stevens, 1988).

Para Yontef (1998, p. 31): “*Awareness* total é o processo de estar em contato vigilante com os eventos mais importantes do campo indivíduo/ambiente, com total apoio sensoriomotor, emocional, cognitivo e energético.”

Nota-se a importância dessa forma de apreensão da realidade, pois identifica o quanto o indivíduo encontra-se conectado com suas sensações individuais e os estímulos que o ambiente lhe oferece, integrando emoção e percepção para uma resposta. Todo esse processo ocorre no aqui-agora, no presente, na experiência de viver no tempo real, ainda que possa ter acessado um conteúdo do passado, mas o ato de recordar é no presente. O agora é o presente, é o que você percebe, é o fenômeno. (Perls, 1977).

Alvim (2010), fazendo referência a uma fala de Jean-Marie Robine, traz a afirmativa de que a *awareness* é uma consciência que não é racionalidade e sim uma forma de engajamento corporal no mundo que favorece um conhecimento imediato do campo pela vivência do organismo nessa relação: “[...] A *awareness* envolve sensação, excitação e formação de *gestalten*, que descrevem, respectivamente, um movimento de abertura que permite ser afetado por uma novidade, um movimento na direção de algo no campo relacionado com *isso* e a formação de *gestalten* como a totalidade expressiva desse encontro. [...]”. (Alvim, 2010, p. 66).

Stevens (1988) ressalta o quanto pode ser incrível ser descoberto por você mesmo acerca de sua própria existência pelo fato de focalizar sua consciência em certas direções. A psicoterapia favorece o reconhecimento de uma moralidade própria. Saber o que quer, o que gosta, e não sucumbir ao que deveria de acordo com moralidades externas, pois requer autoaceitação. A *awareness* compreende conhecimento de si, do ambiente em que se encontra, a responsabilidade por suas escolhas baseada em uma percepção clara dos acontecimentos e influências sobre si, o que significa capacidade de contato e compreensão da totalidade envolvida pela soma de todas as partes. (Yontef, 1998). De acordo com Perls *et al.* (1997, p. 68): “Todo ato contatante é um todo de *awareness*, resposta motora e sentimento — uma

cooperação dos sistemas sensorial, muscular e vegetativo — e o contato se dá na superfície-fronteira *no* campo do organismo/ambiente.”

Dessa forma, estima-se que o ser humano possa alcançar a totalidade de si por esta ampliação da consciência, que acontece em muitas dimensões simultâneas que se influenciam, sendo físico, mental, emocional, intencional, estético, espiritual e relacional com outros indivíduos, configurando-se como membro da sociedade com características únicas (Cavanellas, 2007; Crocker, 2014).

A compreensão de ‘totalidade’, segundo Cavanellas (2007), se refere à sua herança originária na Psicologia da Gestalt que traz a noção de organismo como um todo. Vale dizer que, como sinônimo de ‘totalidade’, tem-se a palavra *Gestalt* como unidade, entidade, estrutura unificada. *Gestalt* é um termo de origem alemã e não possui tradução equivalente em português, mas segundo Yontef (1998), se refere à forma, à configuração ou ao todo, o que faz do ‘todo’ uma configuração de unidade diferente da mera soma das partes.

O próprio Perls (1977) destaca que a noção de *Gestalt* é tão velha quanto o próprio mundo, por todo organismo manter a si mesmo pela lei constante de formação de *gestalts*, que se refere a uma unidade de experiência fundamental; nossa vida é uma infinidade de situações inacabadas clamando por fechamento.

Contato é a condição de relação primordial do indivíduo com o meio. Em Gestalt-terapia utiliza-se a expressão campo organismo/meio para abordar a indissociável relação que existe entre o ser humano e seu ambiente, como o peixe não vive sem a água, como o pulmão não existem sem o ar para respirar. Esta é uma compreensão holística visivelmente fundamentada no Taoísmo e Holismo de Smuts, algumas das inúmeras influências teóricas da Gestalt-terapia (Ginger; Ginger, 1995).

Esta compreensão holística é muito evidente na afirmativa de Alvim (2016), que reflete que no contato o corpo é um todo. Isso significa falar de partes físicas/orgânicas como pele, músculos, coração, pulmões, sangue; mas também de caráter emocional/social, tais como forças instintivas, crenças, valores, representações, que a autora aponta como “[...] inscritas na carne — que é minha e também do mundo [...]” (Alvim, 2016, p. 29).

Dessa forma, entende-se que no contato há a presença conjugada do mundo social, intersubjetivo e intercorporal que se encontra presente nos envolvidos (em mim, no outro e nas coisas). Didaticamente, Perls (1977) esclarece que o contato é o que acontece na ultrapassagem da fronteira, como quando queremos uma comida e ela está disponível no mundo e a quero *torná-la como eu*, assim ampliamos nossa fronteira em função da coisa em questão, que no exemplo é a comida. Um processo de troca chamado metabolismo e que está ocorrendo

continuamente do nosso organismo com o ambiente e dentro do próprio organismo.

Para Crocker (2014), contato é o encontro com o outro. Todo contato ocorre na fronteira de contato entre o indivíduo e seu meio. É neste limite que ocorrem eventos psicológicos, tais como pensamentos, ações, comportamentos, emoções. Toda a forma de vivenciar esses processos se dá neste limite (Perls, 1988). Isso se dá porque, para satisfazer suas necessidades, o organismo tem que achar os suplementos necessários no meio, buscando sentir quais objetos serão capazes de satisfazer as necessidades individuais emergidas internamente como figuras.

Kepner afirma (2000, p. 145): “É apenas no contato (ao experimentar) que nos tornamos cientes do ‘si mesmo’. A ação no mundo serve como uma importante fonte de experiência, pela qual nos é dado um senso de autorreflexão¹⁰”. Quando vivenciamos o contato, podemos experimentar como nos sentimos e aprendemos um pouco mais a nosso próprio respeito a partir da relação com o outro. É o momento em que o “eu” e o “outro” (ambiente) se encontram e difundem um no outro.

Há na teoria da Gestalt-terapia muitos autores que se referem ao contato como um ciclo (Ginger; Ginger, 1995; D’Acri, 2014; Ribeiro, 1997; Zinker, 2007), no entanto, partilho da reflexão de Robine (2018) de que utilizar o termo ciclo ocasiona a compreensão de recorrência, previsibilidade de etapas, assim como nomear como processo indica um caminho a ser percorrido. Ao passo que a experiência humana aqui referida como emergência/criação de figuras-fundo é sempre com o novo, não há previsibilidade, o contato se dá sempre pelo desconhecido.

Polster e Polster (2001) afirmam que há cinco modos básicos de contato que se dão pelos órgãos dos sentidos: ouvir, tocar, cheirar, ver e degustar. Mas ainda agregam mais dois: falar e movimentar-se, aos quais somados em sete são as funções de contato. É a partir destes que o contato pode ser conseguido e também pela perturbação destes que o contato pode ser bloqueado ou evitado.

O contato é função do *self*. Representa a nossa forma relacional de “ser-no-mundo-com- os outros”, de maneira que “ser” implicitamente é “ser com”, segundo Bloom (2018). Essa forma relacional é o que estrutura o contato a partir dessa forma de ir em ‘busca’ do outro e de ser ‘encontrado’ de forma coemergente na fronteira do outro. O autor faz a distinção do contato relacional como aquele que ocorre na direção de outros humanos, posto que qualquer contato é considerar intencionalmente seu objeto, “a” que ou “para” que ele é direcionado, o que pode

¹⁰ No original: “*Es sólo en el contacto (al experimentar) que nos damos cuenta del ‘sí mismo’. La acción en el mundo sirve como una importante fuente de experiencia por la que se nos da un sentido de autorreflexión [...]*”. (Kepner, 2000, p. 145).

ser um objeto e não necessariamente pessoas:

A função relacional nos orienta em direção ao outro humano. Funciona como a estrutura relacional com a qual podemos distinguir o não humano do outro humano. Essa função do *self* remodela nossa intencionalidade do contato material para a intencionalidade do contato humano [...]. Ela é potencialmente bidirecional. Ao contatar outro ser humano que está me contactando, é como se nossas intencionalidades se juntassem [...] estivessem em relação umas com as outras [...] (Bloom, 2018, p. 70).

Robine (2018) destaca que *self*, portanto, não existe de forma pré-concebida e se manifesta no contato; ele só existe *quando* e *onde* há contato, por ser uma função efêmera, podendo designar, ao mesmo tempo, processo e seu resultado. “[...] *Self* é desdobramento, fluxo, constantemente tornando-se, tornando-se sempre em ligação, ao longo dos contatos com seu ambiente humano e não humano” (Robine, 2018, p. 223).

Inclusive, a este respeito, Robine (2006) critica a forma que costumeiramente alguns profissionais usam a expressão “fazer contato consigo mesmo”, porque o contato pressupõe um não-eu, um objeto exterior, para que assim mobilize demandas intrapessoais. Contato não é um processo intrapsíquico, ele prescinde do campo (D’Acri, 2014).

Self é o sistema de contatos que integra funções perceptivo-proprioceptivas, motoras musculares e necessidades orgânicas, mas não se constitui como uma estrutura fixa. É uma integração ativa, é o ‘ajustamento criador’, portanto não é nem ativo, nem passivo, é espontâneo e engajado, sempre pronto na interação com o meio. (Perls *et al.*, 1997).

Interpretando a teoria do *self* apresentada na obra *Gestalt-terapia*, os autores Müller-Granzotto e Müller-Granzotto (2007, p. 212) destacam que Perls, Hefferline e Goodman: “[...] propõem não uma teoria da personalidade ou uma metapsicologia, mas uma psicologia formal, que não é senão uma descrição fenomenológica do processo de apercepção da própria unidade no mundo — processo esse a que denominaram de *self*.” de forma a não fragmentar o *self* e manter uma visão de caráter eminentemente holística. Apresentando o *self* em sistema, os autores do livro base da Gestalt-terapia destacam três pontos de vista para a forma de funcionamento do *self*, o que significa que em cada experiência (de contato) ocorrem as três funções concomitantes, a saber id, ego e função personalidade.

Robine (2018) ressalta que os próprios autores Perls, Hefferline e Goodman propõe essas funções de *self* como estruturas parciais e não as únicas responsáveis pelo funcionamento global do *self*, embora assim venham sendo entendidas nas literaturas da teoria base. Robine destaca que os autores escolheram centrar apenas nestas por as entenderem como indispensáveis para a organização do funcionamento de um contato adaptativo e criador. De acordo com Bloom (2018), as funções do *self* são as responsáveis por dar cor, sabor, sensação de prazer e

capacidade de diferenciação aos elementos da vida e do mundo.

Távora (2014) alerta que nem todos os autores em Gestalt-terapia desenvolvem o conceito de *self* como o proposto pelos fundadores, mas ressalta a importância do olhar crítico nas questões conceituais, pois em *Gestalt-therapy* tem-se uma proposição de *self* com conceito diferenciado de instância intrapsíquica, essência ou entidade fixa; sempre havendo destaque para sua função processual no contato.

O *self* existe onde quer que haja uma interação na fronteira e sempre que esta existir; existe onde estão as fronteiras móveis do contato (Perls *et al.*, 1997). Não sendo o objetivo desta pesquisa aprofundar na teoria gestáltica, irei me ater à descrição de como ocorre o contato. Nas palavras de Laura Perls (2004, p. 33, tradução nossa) contato é:

[...] o resultado do processo integrador de sensações, consciência das sensações, mobilização de energia e comportamento motor. O contato é muito mais do que apenas tocar, alcançar algo ou alguém. A pessoa responde a uma figura de interesse e está ativamente envolvida com essa figura. Você ama, a figura e a pessoa se transformam por meio desse compromisso [...]. O contato ocorre num ponto em que se chega ao conhecimento de como, quando, onde e de que forma uma necessidade pode ser satisfeita.¹¹

Observa-se, na citação em destaque, que o contato representa a emergência de figuras provenientes do fundo constituído de experiências vividas. A este respeito, Perls *et al.* (1997) descrevem um processo de contato como uma sequência de figuras-fundo que se formam na relação do organismo/ambiente, sendo “figura” aquilo que se destaca, fica mais evidente e fundo como o universo de experiências já vividas e memoradas por cada indivíduo. Para fins didáticos, divide-se em: a) *pré-contato*, quando o corpo é fundo e os estímulos ambientais ou necessidades fisiológicas são figura; b) *processo de contato*: o corpo diminui e um “objeto” ou conjunto de possibilidades se torna figura de forma que há uma emoção, gerando escolha e rejeição de possibilidades, aproximação ou superação, orientação ou manipulação dos objetos; c) *contato final*: o objetivo vívido é a figura e está em contato, havendo uma ação espontânea unitária de percepção, movimento e sentimento; d) *pós-contato*: há uma interação fluida entre organismo/ambiente que não é figura/fundo, pois a necessidade foi satisfeita e a figura retornou ao fundo.

Perls (2002, p. 89) afirma: “[...] como a organização de uma personalidade funciona de

¹¹ No original: “[...] *el resultado del proceso integrador de las sensaciones, el darse cuenta de las sensaciones, la movilización de la energía y la conducta motora. Contacto es mucho más que simplemente tocar, alcanzar algo o a alguien. La persona responde a una figura de interés y se involucra activamente con esa figura. Ambas, la figura y la persona, se transforman por medio de esse compromiso [...] El contacto se da em um punto em que se alcanza el conocimiento del como, cuándo, donde y de qué forma una necesidad puede ser satisfecha*”. (Perls, 2004, p. 33).

acordo com o princípio figura fundo, a mente, sendo incapaz de lidar com várias tarefas de uma só vez, está livre para focalizar a mais importante [...]”.

Na sequência de figuras e fundo, as emoções assumem o comando como força motivadora para anseios individuais e apetites, interesse por algo; é a maneira como o mundo é para nós (Perls *et al.*, 1997). De acordo com Perls (1977, p. 26, grifo do autor): “[...] isto se deve à lei básica que afirma que a *Gestalt* é sempre formada de tal modo que somente uma figura, um item possa estar em primeiro plano — que só podemos pensar, basicamente, uma coisa por vez [...]”. Dessa totalidade, o fundo que emergem figuras, que são espontaneamente energizadas, e cada uma recebe uma valência positiva ou negativa, dependendo da necessidade dominante da pessoa naquele dado momento.

Em Gestalt-terapia estudamos as pessoas em seus campos organismo/ambiente, os quais são definidos fenomenologicamente. Pode ser uma escola, igreja, família, casal etc., pois representa uma teia sistemática de relacionamentos, no qual tudo o que ocorre afeta a todos os envolvidos (Yontef, 1998). Significa afirmar que todo comportamento é uma função do campo do qual o indivíduo é parte.

A Teoria de Campo é a teoria sobre a qual a Gestalt-terapia se baseia, com origem em Kurt Lewin utilizando a compreensão de campo conforme ele é experienciado por uma pessoa, num dado momento.

Robine destaca que não se pode considerar o campo como uma entidade por si própria, explicado por cinco princípios fundamentais: Princípio da Organização, Princípio da Contemporaneidade, Princípio da Singularidade, Princípio do processo cambiante e Princípio da uma possibilidade pertinente. Nas reflexões de Vázquez, o campo está composto pelas trocas ocorridas de um organismo em constante movimento e um entorno sempre dinâmico (Núñez, 2018)¹².

Núñez (2018) ressalta que Vázquez entende campo onde são inseparáveis eu e tu, constituindo um binômio organismo-entorno inseparável. “Para ela, a concepção de indivíduo-sujeito da Gestalt-terapia supera a alternativa entre a visão egocêntrica de Descartes e Husserl”¹³ (Núñez, 2018, p. 5, tradução nossa).

De acordo com Polster e Polster (2001), o contato sempre se dá na fronteira, lugar no qual há o encontro dos diferentes, seres humanos com outros seres humanos, entre seres

¹² A autora teve a oportunidade de entrevistar importantes autores da Gestalt-terapia e constituir uma obra baseada nas produções literárias dos referidos autores e também o que apreendeu no diálogo pessoal com estes (Jean-Marie Delacroix, Carmen Vázquez, Jean-Marie Robine e Ruella Frank).

¹³ No original: “Para ella, la concepción del individuo-sujeto de la Terapia Gestalt supera la alternativa entre la visión egocentrista sostenida por Descartes y Husserl”. (Núñez, 2018, p. 5).

humanos e objetos, entre humanos e animais, natureza, outros.

Núñez (2018) traz nas palavras de Robine a compreensão de que a fronteira-contato é como se designa a experiência, é o lugar desta experiência entre os dois polos do campo, sendo sede do movimento de diferenciação e também de integração. É a constituição do contato que forma a fronteira-contato, por essa razão que os seres humanos nunca são os mesmos, estão se criando a todo instante.

Segundo Kepner (2000, p. 145, tradução nossa): “O si mesmo é fundamentado e feito através da experiência (contato), onde o comportamento motor (ação) é uma parte essencial.”¹⁴ Isso se refere ao fato de ser fundamental haver ação no meio, ir em busca da realização das próprias necessidades, sendo exigida certa dose de tolerância e abdições às restrições que também nos são dadas pelo mundo.

No contato, o organismo na fronteira pressupõe haver alguma troca com o ambiente, um verdadeiro encontro, pois pegamos algo do outro lado da fronteira que não é do “eu” e tentamos transformar em algo interessante para o próprio crescimento, colocando para dentro do “eu” algo que possa ser utilizado, nutrido, assimilado. É um encontro que ocorre de forma ativa e seletiva. Bloom (2018) afirma que, na Fenomenologia, intencionalidade significa consciência que é sempre consciência de “alguma coisa”. Essa forma de agir, modular, selecionar, evitar contatos representa a maneira individual que cada um de nós expressa o ‘si mesmo corporal’ e que reflete o que vem sendo apreendido na fronteira nas relações com o mundo.

Nas palavras de Kepner (2000, p. 193, tradução nossa):

O objetivo do contato, conforme descrito pela Gestalt-terapia, é que a fronteira do si mesmo seja agora restabelecida, incluindo a nova experiência ou material gerado pelo contato. É a assimilação desse novo material ou experiência que resulta em crescimento. Cada interação com o meio ambiente tem algum impacto, cujo grau varia com a intensidade e o significado da interação. Esse impacto gera em nós respostas emocionais e outras respostas corporais, e é necessário selecionar nossa experiência anterior e fazer com que o impacto fique nela embutido. Uma nova Gestalt (todo) surge desse processo de assimilação. O efeito do contato é, portanto, engendrar algo novo, e não apenas um retorno a uma homeostase pré-existente.¹⁵

A afirmação teve destaque por ressaltar diversos conceitos da Gestalt-terapia. Quando

¹⁴ No original: “[...] *El sí mismo se fundamenta y hace por conducto de la experiencia (contacto), onde la conducta motora (acción) es una parte esencial.*” (Kepner, 2000, p. 145).

¹⁵ No original: “*El objetivo del contacto, según lo describe la terapia Gestalt, es que el límite del sí mismo es ahora restablecido incluyendo la nueva experiencia o material engendrado por el contacto. Es la asimilación de este nuevo material o experiencia lo que resulta en crecimiento. Cada interacción con el entorno tiene algún impacto cuyo grado varía con la intensidad y significado de la interacción. Este impacto engendra en nosotros respuestas emocionales y otras respuestas corporales, y es necesario seleccionar nuestra experiencia previa y hacer que el impacto se enclave en ella. Una nueva Gestalt (todo) surge de este proceso de asimilación. El efecto del contacto es así engendrar algo nuevo, y no tan sólo el retorno a una homeostasis preexistente.* (Kepner, 2000, p. 193).

aponta a importância da fronteira do si mesmo para inclusão de uma nova experiência propiciada pelo contato, o autor traz a noção de assimilação como uma das bases do crescimento humano, pois é somente a partir da absorção deste ‘novo’ que podemos nos desenvolver, aprender. E isso ocorre a cada interação com o meio, quando sempre haverá a possibilidade de aprender algo, a novidade. “[...] implica a criação contínua de significado e realidade, de si e do mundo, englobando a força contextual — aquela que provém do contexto — e a força implicativa — aquela que parte do sujeito para o contexto.” (Távora, 2014, p. 75).

Ao se relacionar com o meio, o indivíduo se dispõe a se transformar, assim como é transformado pelo meio em uma relação mútua de interferências. Ajustando-se às situações as quais se submete, o indivíduo cria formas de lidar — pode ser enfrentar, resolver — com o que lhe ocorre. Aqui introduzo o conceito de “Ajustamento Criativo” que, de acordo com Mendonça (2007) se refere à natureza do contato na fronteira visando à autorregulação orgânica sob diversas condições. É considerado como criativo por se referir à necessidade de o organismo ter aptidões de orientação e enfrentamento das novas circunstâncias configuradas na relação presente no momento.

A criatividade é um processo inerente ao organismo humano. É o que promove a capacidade de se autorrealizar, viver de modo prazeroso, reinventando-se a cada novo desafio. Para Lima (2009), ao entender a importância da criatividade como condição de saúde, reflete de que maneira os psicólogos podem viabilizar o espaço terapêutico (clínico) como local de resgate do potencial criativo perdido pelos indivíduos, bem como se põe a pensar em quais recursos podem ser direcionados para auxílio deste processo.

De acordo com Ribeiro (1998), o meio nos provoca com padrões externos a serem atendidos, objetificados nas solicitações de outros sobre o que devemos fazer de acordo com as demandas alheias, o que constitui um desafio existencial cotidiano. A estas solicitações — geralmente dadas por pessoas que tem alguma representação importante de afeto ou valor emocional como pais, autoridades, parceiros amorosos etc. —, muitos indivíduos se adaptam, mesmo que lhes custe as suas próprias vontades. Atender as necessidades alheias, muitas vezes, custa o alto preço da alienação de si.

[...] para sobreviver e encontrar o seu caminho, esse ser desenvolveu-se da melhor forma que pôde, fez ajustes por vezes estranhos e, no conflito com o contexto, modificou muito mais a parte sobre a qual tinha poder para modificar - ele mesmo, isto é, moldou-se muito mais do que influiu na alteração do seu meio ambiente [...] crescentemente perdemos o contato com mais íntimo de nós e desenvolvemos essa miríade de papéis sociais estereotipados que está em praticamente todos nós [...]. (Ribeiro, 1998, p. 38).

Essa afirmativa ratifica o quanto o contato é modificador, o quanto tem o poder de

transformação do indivíduo pela assimilação das experiências vividas. Em condições favoráveis ou adversas, o organismo vai se adaptando da melhor maneira que consegue para cada contexto, situação, momento.

Dessa forma, em cada experiência vivida na fronteira, o organismo precisa aprender a discriminar suas próprias necessidades e identificar a melhor forma de atendê-las nas condicionantes da relação com o meio. Para Mendonça (2007), o indivíduo precisa ter papel ativo na identificação dos recursos que tem a seu dispor para lidar com a figura que emergiu, a fim de que possa selecionar o que deve ser absorvido e o que precisa ser rejeitado, o que não lhe faz bem, o que é nocivo ou não nutritivo para manutenção ou crescimento do indivíduo.

Para Crocker (2014), o crescimento envolve tomar o que é do “outro” (o meio) e assimilá-lo, de maneira que assim possa obter algum tipo de manutenção e/ou crescimento, formalmente ou através da experiência. A este respeito, Bloom (2018) destaca que a função relacional de *self* ajuda não apenas a selecionar com quem o indivíduo quer se relacionar, mas também até que grau quer conhecê-lo. Na compreensão de Andrade e Pimentel (2019), a possibilidade de expressão de si a partir de estar no mundo propicia uma complexa relação do indivíduo com o meio na qual esta última revela o sentido da experiência.

Segundo Perls (1977), ao ter consciência de si, o indivíduo tem uma vivência presente, torna a autorregulação orgânica possível, sem interrupções e confia no próprio organismo, sendo o processo psicoterápico um importante caminho para se alcançar essa compreensão.

O objetivo da terapia, então, deve ser lhe dar meios para que possa resolver seus problemas atuais e qualquer outro problema que surja amanhã ou no próximo ano. Este instrumento é a auto-estima e ele a adquire lidando consigo e com seus problemas, com todos os recursos de que dispõe no momento. [...] cada resolução torna mais fácil a próxima porque cada uma delas aumenta sua autossuficiência. (Perls, 1988, p. 75).

A afirmativa levanta a questão de que obstáculos e problemas sempre existirão, mas a forma de lidar com esses que será diferente a partir de um processo psicoterápico. O indivíduo se torna mais consciente da maneira como age em suas relações, como lida com seus problemas, reconhece causas e raízes de questões existenciais e procura se ajustar a estas de forma criativa cotidianamente.

Na obra *Bioenergética*, o autor Lowen (1982) afirma acreditar que “A felicidade é a consciência do crescimento” e, assim, destaca que a maior parte das pessoas busca psicoterapia quando sente que em algum momento das suas vidas o seu crescimento se deteve. Ao constatarem isso, reconhecendo a interrupção, buscam tratamento para restabelecer o processo de crescimento e assim, em terapia, há o favorecimento de novas experiências.

Segundo Perls *et al.* (1997), a maioria das pessoas parece persuadir-se, dessensibilizam-se, inibem suas lindas faculdades humanas, considerando as situações atuais toleráveis ou bastante razoáveis e a qual podem se adaptar com certo grau de felicidade. Na maior parte do tempo, as pessoas existem em estado de emergência, reprimidas ou embotadas. Não conseguir mais se reconhecer, agir espontaneamente, para o autor se configura uma realidade comum e lamentável, que comparece em atendimentos clínicos como demandas cotidianas de sofrimento e confusão.

Para Lima (2009), Perls costumava lamentar, em seus livros, o fato de que os adultos passam a se comportar de forma estereotipada com o passar dos anos, deixando de “fazer arte” e passando a “levar a vida à sério”. Os adultos vão paulatinamente perdendo a capacidade de agir com a ingenuidade e leveza da criança. As crianças são naturalmente gestaltistas, pois vivem de acordo com o que sentem, reclamam quando não gostam de algo, dizem “não”, choram e gritam até que possam se fazer ouvidas e, quiçá, atendidas em seus anseios. Assim funcionam até o momento em que passam a absorver mais regras do que escutam a si mesmas.

Rhine (2000) afirma que à maioria das pessoas não é permitido crescer naturalmente, aprender a partir das próprias experiências, pois são coagidas por pais, professores, cultura que impõem padrões de pensamento, sentimentos e ações, determinando que se conformem, desta maneira levando à perda da sensibilidade e da sabedoria individual ingênua. Há uma aceitação das ideias dos educadores sobre como uma pessoa deve ser.

Na perspectiva da Gestalt-terapia, entende-se que a não atenção às próprias necessidades significa um processo de adoecimento no qual há falta de contato, sendo um grande prejuízo ao indivíduo não conseguir identificar seus sentimentos, ou não conseguir se expressar no meio, por exemplo. Alienados de si, sendo a alienação uma falta de contato ou a existência de contatos disfuncionais, tanto em relação ao contexto mais próximo quanto a um campo muito mais amplo na sociedade a qual se pertence.

Para esclarecer o conceito de alienação, Lowen (1982) traz os significantes de que para o ser humano contemporâneo há como importante questão de sofrimento a falta de sentido à própria existência, com questionamentos como “por que viver?” e “para quê de tudo isto?”; e também se refere à alienação como distanciamento do indivíduo da natureza, dos demais seres humanos e também de si mesmo, do seu próprio corpo.

Perls *et al.* (1997) destacam que os indivíduos estão, cada vez mais, sem contato com suas circunstâncias atuais, desvinculados da realidade. Baseados em ponderações medrosas, os indivíduos se sentem despreparados para o novo, para o presente, e se colocam dependentes do passado.

A compreensão de adoecimento, portanto, é relacional, é uma experiência vivida no campo organismo/ambiente. Conforme Perls *et al.* (1997, p. 128):

As pessoas comumente percebem seus conflitos emocionais com relação a exigências éticas e responsabilidades: vêm confrontados dentro de si próprias seus desejos “pessoais” e seus papéis sociais. Considera-se que o conflito, com sua inibição subsequente ou culpa, seja entre o “indivíduo” e a “sociedade” [...].

No ajustamento neurótico, o indivíduo teme se permitir viver o novo, optando por se manter em sua zona de conforto, em tudo aquilo que lhe é corriqueiro, habitual, conhecido. A longo prazo, tal atitude leva a cristalização, pois o indivíduo deixa de experimentar o mundo, e consequentemente a si mesmo. Não apresenta nada de novo, não vivencia novas sensações, principalmente pelo receio que isso pode lhe causar. (Perls *et al.*, 1997).

No ajustamento neurótico, não há espaço para o criativo, para a ação, consequentemente não há fluidez. Lima (2009) destaca o prejuízo causado no adoecimento, quando não há fluidez na troca entre organismo e meio; há amortização, perda de brilho, perda de energia, distanciamento. A consequência é deixar de ser criativo, há repetição de papéis, não há espaço para a ousadia. A predileção pelo passado (pensamento histórico) ou pensamento futurístico (antecipatório) sempre destrói o contato com a realidade (Perls, 2002).

Entretanto, o encontro saudável de contato entre indivíduo e meio se dá pela fluidez. Figuras emergem, fundos mobilizados, contato pleno. Aprendizado, assimilação, crescimento. Cada nova experiência é vivida como única, nova, excitante. O indivíduo se permite experimentar na fronteira o contato com o meio.

2.2.1 Intervenção/manejo clínico

Segundo Ribeiro (1998), o trabalho realmente clínico pressupõe criar condições para facilitar o desenvolvimento da capacidade individual de integração e reintegração criativa das partes alienadas, o que só pode ser realizada concomitantemente a um cuidadoso trabalho de recuperação de autoconfiança e autoestima sem as quais não se consegue perceber o fluxo do meio e responder criativamente a ele. É possível afirmar que quanto mais autoconfiantes e seguros estamos, maiores as chances de experimentar o novo confiando na autopreservação, arriscando, experimentando, crescendo, aprendendo.

Para Polster e Polster (2001), a Gestalt-terapia trabalha com a perspectiva fenomenológica-existencial acerca do indivíduo, com ênfase na experiência presente viabilizada por uso de experimentos como ferramentas de trabalho que podem favorecer a ampliação da consciência e *awareness* pela vivência imediata do fenômeno em processo

psicoterápico, no aqui-agora. Nessa configuração, a situação clínica torna-se uma situação experimental a partir de experimentos gradativos que são sugeridos no processo terapêutico.

De acordo com Perls *et al.* (1997), o indivíduo busca ajuda porque não pode ajudar a si próprio. Pode-se dizer que ter ido com os “próprios pés” em busca de tratamento já faz diferença, no entanto, apenas estar consciente do que está acontecendo não faz a menor diferença para o seu bem-estar. Porém, se *awareness* de si próprio é uma força integrativa, o indivíduo é um parceiro ativo no trabalho por deslocar a ênfase de se colocar no cômodo — de que ele está doente — para um ponto de vista de que ele está aprendendo alguma coisa.

[...] a psicoterapia é obviamente uma disciplina humana, um desenvolvimento da dialética socrática. E a conclusão do tratamento não é a dissolução da maioria dos complexos ou a liberação de determinados reflexos, mas é alcançar um nível determinado na técnica de *awareness* de si próprio que paciente possa continuar sem ajuda – pois aqui, como em qualquer outro campo da medicina, *natura sanat non medicus*, apenas nos mesmos (no ambiente) é que podemos nos curar (Perls *et al.*, 1997, p. 61).

Dessa maneira, entende-se que os autores ressaltam a importância da participação responsável e ativa do cliente em seu processo de autoconhecimento e melhorias em sua qualidade de vida, sendo ele próprio quem tem as respostas às suas indagações. De acordo com Perls (1977, p. 81): “[...] um bom terapeuta não escuta o conteúdo do blabláblá que o paciente produz, mas o som, a música, as hesitações. A comunicação verbal é geralmente uma mentira. A comunicação real está além das palavras [...]”. O processo psicoterápico atua na análise das estruturas internas da experiência trazida pelo cliente para o processo, auxiliando-o a compreender como o que está sendo lembrado é lembrado, como o que é dito é dito. O que inclui análise de tom de voz, sintaxe, postura, entre outros.

2.2.2 A experiência corporal

O corpo, na pós-modernidade, tem sofrido fortes exigências estéticas. Cobranças de perfeição e excessos/abusos quanto ao desenvolvimento de elementos nutricionais e competência muscular, por exemplo. O corpo espetáculo, o corpo do prazer, do risco, dos extremos, a euforia propiciada por medicamentos ou drogas ilícitas apresentam-se como marcantes características contemporâneas. As ciências biomédicas, cada vez mais, vêm acompanhando e fomentando essa tendência. Para Rocha (2013), as tecnologias contemporâneas favorecem que possamos regradar as formas do nosso corpo, a exemplo de moderadores de apetite, drogas que permitem regular insônia ou melhorar desempenho sexual, até mesmo substâncias que adiam o envelhecimento.

Em pesquisa na Austrália, Tiggemann, Coutts e Clark (2014) destacam que o foco principal a respeito da imagem corporal tem sido acerca da forma e peso do corpo, principalmente em função dos ideais de beleza muito estabelecidos como padrão em países ocidentais, no entanto, isso restringe o conceito de imagem corporal que é uma construção complexa e multifacetada que engloba percepções, pensamentos, sentimentos e comportamentos em relação ao corpo.

A constituição do mundo e de si próprio se dá infindavelmente no curso da vida e seu princípio encontra-se situado desde as primeiras vivências de mundo.
[...] O corpo alinhava seus modos de conhecer, seus sentidos corpóreos, segundo os modos presentes em seu mundo vivido; toda a expressão de sua gestualidade encarna esses sentidos vividos e constrói a identidade da pessoa (Socreppa da Fonseca, 2017, p. 327).

A citação em destaque ressalta que o corpo é fundamental para a organização perceptual que o indivíduo tem de si e dos outros, pois é através deste que constitui suas experiências, seu vivido, fronteira do contato. Socreppa da Fonseca (2017) afirma que os elementos envolvidos na percepção do indivíduo são absorvidos na corporeidade, atuando como ecos reverberando a experiência vivida; a própria atitude de perceber já se dá pela forma como cada um compreende a realidade vivida.

Alleoni (2013) aponta em sua pesquisa a importância da memória corporal, inclusive fazendo uso desta como um laboratório de estudos sobre seu corpo ao longo do percurso de sua produção. Destaca o quão fundamental o corpo é na produção de experiências que podem ficar adormecidas no inconsciente por ser o estado deste corpo um importante viés de influência sobre a forma como cada indivíduo sente e pensa. “[...] os afetos, as experiências e o quanto elaboramos ou não essas relações [é] que determinam o quanto uma memória ficará em nós e de que maneira ela se manifestará em outrora”. (Alleoni, 2013, p. 80).

Para Ginger e Ginger (1995), na nossa cultura infelizmente as expressões do corpo e emoções são censuradas e filtradas, quando desde a infância as pessoas são proibidas/tolhidas de expressarem sua espontaneidade no ciúme, raiva, tristeza, como sendo reprováveis na sociedade. Para onde vai essa emoção? Segundo Kepner (2000), o corpo é o espaço para representação dos sentimentos, não é possível viver sem expressá-los de alguma maneira, como afirma:

Sentimentos de tristeza envolvem sensações de peso aquecido no peito, aperto no diafragma, constrição da garganta e olhos lacrimejantes. As sensações de excitação incluem sensações de elevação no peito, tremores no estômago e formigamento e sensação de fluxo nos braços e nas pernas.¹⁶ (Kepner, 2000, p. 12–13, tradução nossa).

¹⁶ No original: “*Los sentimientos de tristeza implican sensaciones de acalorada pesadez en el pecho, tensión en el*”

Outro ponto de discussão na temática é como o passado, presente e futuro se fazem vívidos na experiência do corpo, quando uma memória evocada faz reviver no presente uma dor física como aperto no peito e falta de ar, ou quando uma preocupação sobre o futuro deixa o corpo agitado, taquicardia, insônia (Prado; Caldas; Queiroz, 2012).

Kepner (2000) fala das memórias corporais construídas no desenvolvimento, como referências a cantos de mesa, fogões quentes, limites de tolerância de adultos, mas descrevendo-as como não prejudiciais ao autodesenvolvimento desde que possam ser assimiladas ao funcionamento normal, com aprendizagem sobre limites do corpo, formas de lidar com tropeços (reais e abstratos). O que não seria o caso de situações mais comprometedoras como abusos físicos/sexuais que, por experiência clínica do autor, com frequência comparecem em queixas clínicas representadas em dores físicas ou com separação da sensação de si mesmo do próprio corpo, alienando a localização da dor como estratégia para redução da mesma. De acordo com Kepner (2000, p. 18, tradução nossa): “[...] O grau de alienação do processo corporal tem uma relação importante com a gravidade da patologia e com o grau de contato com a realidade [...]”¹⁷.

Embora a história da compreensão sobre o corpo seja baseada em um dualismo cartesiano (Castello, 2017), hoje se sabe a importância da superação deste, em que corpo não seja separado da mente; é fundamental repensar a forma como o ser humano lida com seu corpo, sendo este de grande influência para a compreensão de si. A corporeidade é a experiência como totalidade, unidade mente-corpo, experiência total do corpo. A este respeito, Andrade e Pimentel (2019, p. 64) destacam que a *awareness* envolve nossa corporeidade e desta maneira direciona quais escolhas serão tomadas na relação campo organismo/meio, pois “[...] revela os caminhos de apropriação das ações que nos constituem enquanto ser-no-mundo, e os suportes e saídas para criação do que é próprio [...]”.

Saito e Castro (2011) apontam o corpo como objeto histórico, por este ser um processo constituído pelo que o rodeia, de maneira que será compreendido, visto, conceituado, tratado de acordo com o momento histórico-social em que está sendo analisado. A partir dessa concepção, reflete-se a relação existente entre o indivíduo e o mundo, na qual o indivíduo se constitui pela incorporação de elementos e ao mesmo tempo apropria-se de si mesmo.

diafragma, constricción de la garganta y ojos llorosos. Los sentimientos de excitación incluyen sensaciones de levantamiento del pecho, temblores en el estómago, y sensaciones de hormigueo y corrientes en brazos y piernas.” (Kepner, 2000, p. 12–13).

¹⁷ No original: “*El grado en el cual se enajena el proceso corporal tiene una importante relación con la gravedad de la patología y con el grado de contacto con la realidad [...]*”. (Kepner, 2000, p. 18).

A relação entre corpo e existência é de profundo envolvimento de um com o outro, de maneira que um não acontece sem o outro. A existência acontece pelo corpo, corporalmente (Prado; Caldas; Queiroz, 2012). Socreppa da Fonseca (2017) fala de “um estilo de ser” que acontece junto ao mundo em que este encontra-se inserido e assim constitui “sentidos corpóreos” e uma “gestualidade encarnada” de todos os sentidos vividos nessa relação e que correspondem a uma identidade de cada pessoa.

Tal como Kepner (2000), adoto a expressão “eu-corpo” para apresentar uma compreensão de corpo como totalidade, integrado. O autor reflete o quanto os seres humanos não se percebem como desassociados, separando experiências como um “eu” corpo e outro mente, notoriamente ocasionado pelo afastamento da própria experiência corporal. No geral, os indivíduos não observam como adoecimentos e desconfortos dos quais se queixam podem ser associados a esta não consciência do quanto o corpo é o próprio ser, não algo fora ou uma propriedade, como no uso de expressões “meu carro”; não se deveria usar a expressão “meu corpo”, pois o sentido de “corpo” abarca a totalidade que sou enquanto ser.

O corpo é o veículo do contato no ambiente, o caminho viável para absorver experiências desde as sensações apuradas pelos órgãos dos sentidos às emoções vividas “na pele”. De forma provocativa, aponto as reflexões de Prado, Caldas e Queiroz (2012, p. 789):

Podemos, então, compreender o corpo como a dimensão do ser humano pela qual o ser nele se manifesta. A abertura do homem ao ser se dá pela corporeidade, pelo corporar. Embora não seja como os outros entes, não seria também o corpo a dimensão do ente do homem? O homem se diferencia dos outros entes por dar sentido e significado ao mundo que o circunda na relação com os outros homens e com as coisas, mas sua existência se configura com base na sua possibilidade de significar, de dar sentido e de criar o mundo (o mundo é um existencial, na compreensão de Heidegger). Não seria, então, o corpo a dimensão entitativa humana a partir da qual o ser se desvela? E nossos modos de ser e de estar situados no mundo — como passar, destinar-se à morte, viver nossa espacialidade, viver nossa sexualidade e ter experiência de linguagem —, não aconteceriam também somente através de nossa corporeidade?

A reflexão proposta pelos autores é de vislumbrar o corpo como estrutura que vive as experiências, meio pelo qual o ente se manifesta, se faz vivo. Faz uso do verbo “corporar” como referência clara da vivência do corpo-no-mundo. É a corporeidade a efetiva demonstração da relação do humano com o mundo significando experiências.

Reis (2007) trabalha com o conceito de corpo como construído social e historicamente, assim como a cultura. O processo subjetivo não se relaciona apenas com um modo de ser, de pensar, de agir, de sonhar, de amar; é preciso compreender que existe um conjunto de forças/fluxos, entre o sujeito e o meio externo expressado pelo universo cultural representados pela articulação/composição fluida das diversas variáveis que habitam a subjetividade

(profissional, familiar, sexual, econômica, política, cultural, turística etc.). Soares (2022, p. 141) afirma: “O sociocultural vivido pela pessoa não se apoia em uma consciência reflexiva, mas antes em uma experiência intuída do viver naquela cultura, uma apreensão corporal [...]”.

Na relação com o mundo, o indivíduo constitui sua existência cotidianamente, com reconhecimento de si e solidariamente reconhecendo o outro também no mundo em relação. Socreppa da Fonseca (2017) fala em se pôr disponível para apropriar-se de si ao se colocar em disposições variadas diante da existência, o que corrobora as afirmações de Seibt (2013), quando destaca a importância do contato com os outros e que não há um confronto solitário, somos seres relacionais. Não adquirimos a consciência de nós mesmos a partir do nosso interior, e sim com os outros: “[...] Somos, então, o que todo mundo é, entendemos a nós mesmos a partir dos objetos e das relações, sem distância para tipo algum de decisão autenticamente pessoal”. (Seibt, 2013, p. 102).

Ainda a respeito do corpo adoecido, pode ser destacado o fato de o corpo-mente ser entendido como uma totalidade que, ao perder equilíbrio, entra em sofrimento, se desorganiza, como na afirmativa de Gadamer (2006, p. 85–86) “[...] Corpo e vida afiguram-se-me sempre como uma espécie de dados da experiência que giram em torno da perda de equilíbrio à procura de novas situações do mesmo [...]”. O autor destaca o papel do médico como aquele que tem na sua arte de cura o potencial para restaurar o equilíbrio alterado na doença: “[...] assim como na experiência do equilíbrio o esforço se centra, paradoxalmente, em soltar-se para permitir que o equilíbrio se imponha por si mesmo, também o esforço médico procura que a natureza se imponha por si mesma [...]”. (Gadamer, 2006, p. 51). É uma compreensão de adoecimento como possibilidade para autoconhecimento pela oportunidade de ter consciência genuína e autêntica concentração pela conexão com o interior devido ao afastamento do mundo externo para a reflexão da experiência subjetiva do mundo.

Gestalt-terapeutas são particularmente atentos às manifestações corporais do cliente (e também às suas próprias). Isso inclui movimentos aparentes — voluntários ou inconscientes, que são micro gestos como ‘lapsos do corpo’ — e posturas. Observa-se respiração, forma de caminhar para entrar na sala de atendimento, tom e volume da voz, palidez ou rubores, entre tantos exemplos. Para Ginger e Ginger (1995, p. 161, grifo dos autores), “A atenção ao corpo é permanente entre *todos* os gestaltistas (que observam a postura, respiração, olhar, voz, microgestos etc.), mas muitos deles não interferem muito *diretamente* no corpo do cliente”.

De acordo com Mendes e Baratieri (2011), alguns psicoterapeutas gestaltistas se contentam em falar do corpo e alguns outros até admitem uma mobilização do corpo do cliente, assim como há os que propõem exercícios corporais e outros que se engajam com seu próprio

corpo, havendo toque no corpo do seu cliente, pois entende-se que o trabalho com o corpo busca o nível sensorial e comportamental.

Kepner (2000) propõe pequenos experimentos que proporcionam lembrar experiências que, fisicamente, podem não ter ficado registradas em sensações corporais a partir dos sentimentos vividos na situação passada. Caso a pessoa que está tentando experimentar sinta dificuldade, a resposta pode estar em uma possível perda de contato com o corpo; negação do eu-corpo quanto aos sentimentos — que podem ter sido difíceis, intensos, avassaladores.

Você pode experimentar isso imaginando uma situação que envolva alguns sentimentos fortes, como saudade de um ente querido ausente, o prazer de fazer o que realmente lhe agrada ou uma discussão com seu chefe. Preste muita atenção às suas sensações e respostas corporais. Quais são os componentes físicos de seus sentimentos? (Kepner, 2000, p. 13, tradução nossa)¹⁸.

O autor ressalta a importância de fazer uma pausa reflexiva e atenta aos sinais do próprio corpo como uma importante estratégia de autoconhecimento. Também nesta proposta, Ruzany (2020, p. 175–176) destaca a importância do corpo como receptáculo das vivências do indivíduo e do qual podem emergir importantes elementos para o trabalho psicológico: “[...] Numa tentativa de facilitar a resolução psicológica, o corpo emerge em figura com memórias, movimentos inacabados, respiração e padrões musculares que podem ser abordados antes que o cliente possa encontrar uma mudança do seu conflito emocional e psicológico.”¹⁹ (Ruzany, 2020, p. 7–8, tradução nossa).

A compreensão da importância do corpo para melhorar a percepção geral da saúde emocional não é um conceito inventado na Gestalt-terapia, embora seja muito utilizado no trabalho clínico conforme a autora destaca acima.

Um importante autor de influência na Gestalt-terapia é Kurt Goldstein, um neurologista alemão do qual Fritz Perls foi médico-assistente em estudos diretamente com pacientes sobre o processo de readaptação que haviam sofrido lesão cerebral na guerra. Goldstein produziu uma obra na qual traz as ideias centrais de sua Teoria Organísmica, sendo *o organismo como um todo* (Perls, 1977). Dentre estas destaco o conceito de autorregulação orgânica que é a forma do organismo interagir com o mundo, segundo a qual este organismo pode se atualizar, respeitando a sua natureza do melhor modo possível, sendo este um impulso básico de vida

¹⁸ No original: “*Usted puede experimentar con esto imaginándose una situación que implique algún sentimiento fuerte, como anhelar al ser amado ausente, el placer de hacer lo que realmente le deleite o una discusión con su jefe. Ponga mucha atención a sus sensaciones y respuestas corporales. ¿Cuáles son los componentes físicos de sus sentimientos?*” (Kepner, 2000, p. 13).

¹⁹ No original: “[...] *In an attempt to facilitate psychological resolution, the body emerges into figure with memories, unfinished movement, breath and muscular patterns that can be addressed before the client can find a shift from their emotional and psychological strife.*” (Ruzany, 2020, p. 7–8).

(Lima, 2009, 2014). Perls *et al.* (1997) destacam que a autorregulação organísmica significa que não é necessário programar, incentivar ou inibir de maneira deliberada os incitamentos do organismo, pois deixá-los livres permitem que regulem a si próprios de maneira espontânea, assim como se caso sejam perturbados, tenderão a se reequilibrar.

Gadamer (2006) destaca o quanto se faz primordial para a saúde a recuperação do equilíbrio. O conceito de homeostase se refere aos radicais gregos *homeo* (o mesmo) e *stasis* (ficar), os quais abordam a busca do corpo pela manutenção de equilíbrio internamente, de acordo com Lima (2014). Isso se dá por ser o organismo dotado de potencialidades naturais que sempre visam a autoatualização. Os referidos conceitos usados em Gestalt-terapia foram influência de Kurt Goldstein.

Em Perls (2002), o autor apresenta a importância do sistema excretor para a reorganização do sistema e equilíbrio, citando o quanto defecar, urinar, descarga de secreções e emoções são fundamentais para o equilíbrio organísmico.

A partir desta perspectiva, podem ser traçadas outras reflexões a respeito da consciência corporal para a relação do indivíduo com o mundo. Ginger e Ginger (1995, p. 163) afirmam que “Para o gestaltista, a linguagem do corpo tem a vantagem de estar enraizada no aqui e agora, enquanto a palavra pode extraviar, mais preocupada com *o que* do que com *o como*.” O uso habilidoso do corpo pode afetar profundamente o ser corporal do cliente e sua percepção de si mesmo, favorecendo memórias corporais, liberar emoções antigas, reorganizar estrutura corporal, de maneira que diversas mudanças podem ser identificadas no contato organismo/meio (Kepner, 2000).

Afinado com as contribuições de Ruzany (2020), nota-se a importância do reconhecimento corporal para autoconsciência. Quanto mais *aware* de si o indivíduo se encontra, assim também poderá estar atento ao que ocorre no outro. Para um processo terapêutico, pode ser de fundamental esclarecimento para o profissional que vive o encontro terapêutico com o cliente.

Quanto mais se conhece o próprio corpo interior em conjunto com o que quer que surja em figura, mais se pode manter uma fronteira de contato saudável. Depois de se estudar o próprio corpo/auto, pode-se começar a fazer a ponte para compreender de onde vem o outro, e como duas ou mais pessoas juntas estão a cocriar um campo nesse momento relacional do aqui e agora”. (Ruzany, 2020, p. 180, tradução nossa).²⁰

²⁰ “The more one knows about one’s inner body/self in conjunction to whatever emerges into figure, the more one can keep a healthy contact boundary. After one studies their own body/self, one can begin to bridge towards understanding where the other is coming from, and how together two or more people are co-creating a field in that relational moment of the here and now.”. (Ruzany, 2020, p. 180).

Na Gestalt-terapia, psicoterapeuta e cliente vivem um encontro dialógico, no qual ambos são afetados. Observa-se na citação em destaque que o autoconhecimento proporcionado pela conexão com o próprio corpo favorece o trabalho clínico inclusive na criação de uma atmosfera de cumplicidade.

A partir dessa perspectiva, o trabalho com a arte está no terreno de fazer uso da criatividade para favorecer o novo, expressões ativas de vitalidade. Bem como ser um importante aliado na fomentação de expressões que podem ser potencializadas na livre expressão. Em sua tese, Mendes (2008) destaca que em sua pesquisa sobre processos criativos em dança e transfiguração do corpo na ação dos movimentos dançados, utilizou-se de métodos de consciência corporal com a intenção de que estes possibilitassem a sensibilização de camadas mais submersas do corpo, tais como a percepção de órgãos e movimentos involuntários, especificamente objetivando desenvolver padrões de movimento diferenciados dos padrões técnicos formais de dança. Dessa forma, a autora quis desenvolver exercícios provocadores do desenvolvimento de vocabulário gestual para a dança a partir de diferentes estímulos criativos.

Também no trabalho desenvolvido por Castro (1992) já havia uma proposta de trabalhar o corpo de cada participante cotidianamente de acordo com as sensações vivenciadas no dia do encontro, sempre objetivando aproximar a pessoa de seu corpo e desbloquear canais expressivos. A autora destaca que era possível chegar “ao si mesmo” na percepção de pulsações, desejos, necessidades de movimento do corpo, identificando a energia ou falta desta, a angústia, preguiça, alegria, sono, enfim, sendo direcionada a atenção aos variados estados existenciais do momento visando perceber o dinamismo interno presente no corpo relacionado às diversas experiências de vida.

Nessa perspectiva, me amparo nas propostas utilizadas pelas referidas autoras para ratificar a afirmativa de Franco (2014) o qual destaca a importância de os psicoterapeutas estarem atentos aos desafios da modernidade à atuação do profissional, que constantemente precisam lidar com a negação da sociedade sobre o mundo interno, bem como com a pressão de ter que ser um normalizador social responsável em eliminar comportamentos disfuncionais.

De acordo com Perls (2004, p. 58, tradução nossa): “A terapia também é uma arte. Tem mais a ver com arte do que ciência. Requer muita intuição e sensibilidade e uma visão geral [...]”.²¹ A Gestalt-terapia é formulada em grande parte a partir de categorias usualmente

²¹ “*La terapia también es una arte. Tiene más que ver con el arte que con la ciencia. Requiere mucha intuición y sensibilidad y una visión general [...]*”. (Perls, 2004, p. 58).

associadas à arte, pois todos os principais fundadores estiveram envolvidos com arte ao longo de suas vidas (música, teatro, dança, poesia). Ela é uma abordagem plantada firmemente em um contexto de valores estéticos tanto quanto de ideias psicológicas (Alvim, 2007; 2014a, b). Especificamente a respeito do trabalho com o corpo, segundo Alvim (2014a, b), as influências vieram de Laura Perls, a qual praticou dança e estudou música a vida toda, tendo em sua formação estudos que transformavam o sentido rítmico em experiência corporal, movimentos expressivos e criatividade, e métodos de Matthias Alexander e Moshe Feldenkrais antes mesmo do surgimento da bioenergética.

O estilo de terapia de Laura acentuava o corpo a partir da compreensão teórica influenciada por Goldstein e pela metodologia de trabalho efetivada por ela, em que buscava fortalecer a base corporal e ampliar a respiração a fim de que o corpo pudesse ficar livre para orientação e manipulação. Essas proposições não devem levar a crer que o trabalho proposto é efetivamente corporal, e sim, buscar assentar o trabalho na forma (corporal) que se apresenta, que pode ser na maneira de andar, como se expressa, jeito de falar, de se vestir. “[...] o terapeuta convida o cliente a fazer isso em relação a si próprio, quando o incita a olhar-se a si mesmo com os olhos do sensível e buscar na sensação do corpo [...] a matéria-prima para o seu reconhecimento [...]” (Alvim, 2007, p. 142), evitando, dessa forma, as armadilhas do intelecto de reduzir-se a determinações conceituais.

Observa-se que a ênfase é dada à experiência corporal, não se limitando ao gestual e movimentos do corpo. A atenção é à totalidade da expressão. É assim que se torna possível observar a dinâmica da experiência concreta evidenciada pelo cliente em sua relação campo organismo/meio. Em entrevista concedida pela própria Laura Perls (2004), a autora destaca que entende o trabalho corporal associado à música e que o utilizou com muita frequência em seus grupos de formação entendendo-o como suporte essencial, bem como o entendimento do organismo como uma totalidade.

Não à toa os experimentos são ferramentas utilizadas em Gestalt-terapia para ampliação da consciência, facilitadores na integração da personalidade, favorecendo a mudança de área no campo indivíduo-meio, no qual o psicoterapeuta atua como um guia para levar a pessoa a experimentar, ampliando *awareness* e a compreensão de si mesma (Cardella, 2002). Na compreensão do casal Polster e Polster (2001), o trabalho de experimento como movimento é uma forma de desbloquear as energias do corpo e auxiliar no contato de novas formas de contactar.

Assim, a grande maioria dos clínicos atuais em Gestalt-terapia concedem um lugar privilegiado à vivência corporal do cliente — tanto quanto, aliás, à do próprio psicoterapeuta.

Eles se interessam pela *sensorialidade receptiva* (“O que você está sentindo neste momento?”) tanto quanto pela *atividade motora* do organismo (“Eu proponho que você levante e dê alguns passos...”), trechos extraídos de Ginger e Ginger (1995, p. 161). As questões levantadas pelos autores têm como objetivo auxiliar o processo de consciência de si e conseqüentemente possibilitar integração de partes alienadas, não reconhecidas, não conscientes. Muitas pessoas vivem apenas pelo hábito, sem reconhecer aspectos fundamentais de si.

Curar a divisão entre mente e corpo (um exemplo da polaridade clássica) envolve trazer à consciência os aspectos negados do si mesmo, de modo que toda a gama de necessidades, sentimentos e comportamentos possam ser apreciados e afetem a formação de figuras. Quando uma gama qualitativa maior de funções de contato está disponível, cada contato ocorre a partir da união espontânea de nossas forças orgânicas, mais que uma percepção parcial do eu. Trazer à consciência essas partes negadas do eu requer que removamos a natureza corporal de nossas polaridades, de modo que, ao aceitá-las, não apenas aumentemos o alcance de nossa autoimagem, mas também o alcance de nosso ser ativo. De que adianta aceitar a importância e a realidade da minha capacidade de suavidade se não sou capaz de alisar fisicamente os músculos? O quanto eu realmente neguei minha força e resistência se minha postura é vacilante e instável? A contribuição do trabalho de orientação corporal para o processo de mudança em psicoterapia é “corporificar” nossas palavras e imagens com sensações, movimentos e a realização de nossa existência corporal. (Kepner, 2000, p. 24–25, tradução nossa).²²

Como exemplificado na citação, alguns gestaltistas atuam como psicoterapeutas corporais, efetivamente se valendo do potencial do corpo como expressão da experiência individual e como meio para realização de atividades que possam emergir conteúdos internos.

Diferentes experimentos podem ser sugeridos pelo profissional, os quais potencializarão a experiência corporal do cliente, a exemplo de demonstrar a tensão corporal, liberá-la, estimular o cliente a preencher o espaço corporal com consciência, sempre com o objetivo de facilitar o desenvolvimento do si mesmo corporal de um cliente por meio de sensação, consciência, movimento e postura. Kepner (2000) é um profissional que se utiliza, de forma favorável, do toque, do contato físico como importante ferramenta para o trabalho corporal. Para o autor, é uma maneira direta e definitiva de comunicar-se “corpo a corpo”. Ele destaca

²² No original: *Curar la escisión entre mente y cuerpo (un ejemplo de polaridad clásica) implica traer a la consciencia los aspectos negados del sí mismo de modo que el rango completo de necesidades, sentimientos y conductas puedan ser apreciados y se les permita afectar la formación de figuras. Cuando está disponible un mayor rango cualitativo de funciones de contacto, cada contacto tiene lugar a partir de la unión espontánea de nuestras fuerzas orgánicas más que desde un sentido parcial del sí mismo. Traer estas partes negadas del sí mismo a la consciencia requiere que saquemos la naturaleza corporal de nuestras polaridades, de modo que al reaceptarlas no aumentemos tan sólo el rango de nuestra autoimagen, sino también el rango de nuestro ser activo. ¿De qué sirve aceptar la importancia y realidad de mi capacidad para la suavidad si soy incapaz de suavizar físicamente mi musculatura? ¿Cuánto he negado en verdad mi fuerza y dureza si mi postura es tambaleante e inestable? La contribución del trabajo de orientación corporal al proceso de cambio en psicoterapia es “encarnar” nuestras palabras e imágenes con sensaciones, movimiento y la concreción de nuestra existencia corporal.* (Kepner, 2000, p. 24–25).

que este potencial terapêutico do contato teve origem em inúmeras abordagens que não são o foco deste estudo, mas a título de ilustração, são apontadas pelo autor com as respectivas referências do ano das produções: trabalho de Reich (1942, 1945/1972); Alexander Lowen (1958, 1975); trabalho manual físico no *rolfing* (Rolf, 1977); abordagens de massagem profunda; trabalho manual-corporal da técnica de Alexander (referente ao seu criador Alexander Matthias) (Barlow, 1973; Alexander, 1971); integração funcional de Feldenkrais (Feldenkrais, 1972; Rywerant, 1983).

Destaco a importância do trabalho de Wilhelm Reich, que aparece nos manuscritos de Perls como importante colaborador para sua compreensão da medicina psicossomática com ênfase para “[...] a função do sistema motor como couraça [...]” (Perls, 2002, p. 38) ainda no prefácio da edição de 1944 do livro *Ego, fome e Agressão*. Reich é considerado o pai da psicoterapia corporal com reconhecimento de como os sintomas neuróticos se relacionavam a alguns aspectos físicos. Perls *et al.* (1997) afirmam que seguem Reich de todo coração, em especial no fato deste ter mudado a ênfase dada em recuperação do “reprimido” para reorganização de forças repressoras, ainda que destaquem que acreditam haver mais do que dissolução de couraças do caráter.

Segundo Mendes e Baratieri (2011), Karen Horney teria indicado que Perls fosse atendido por Reich considerando-o como o único psicanalista que poderia auxiliá-lo em seu processo pessoal e, ao tecer comentários sobre Reich, o próprio Perls (1969) em *Escarafunchando Fritz – dentro e fora da lata do lixo*, destacou características de Reich como sua vitalidade, rebeldia, avidez em discussões políticas e sexuais, tendo sido a partir do livro *Análise do caráter* (1998) que Perls conhece a concepção de couraça e desta estende para a noção concreta de resistência, com destaque para a importância da percepção do corpo no trabalho psicoterapêutico.

De acordo com Perls (2002), os introjetos sociais podem ser vividos de forma diferenciada por cada indivíduo, posto que a civilização criada por nós é cheia de exigências, objetificadas na forma de convenções, leis, compromissos, o que o autor ilustra como sendo uma série de dificuldades as quais devem ser acatadas. Como resultado dessa relação do organismo/ambiente: “[...] A regulação moral deve levar à acumulação de situações inacabadas em nosso sistema e à interrupção do ciclo organísmico. Essa interrupção é obtida pela contração muscular e pela produção de anestesia [...]” (Perls, 2002, p. 85), inclusive destacando que o mesmo princípio autorregulador é o que governa as relações do mundo interno com o externo, buscando equilíbrio.

Reich (1998) entendia a questão da identidade funcional do caráter de uma pessoa a

partir de sua atitude corporal ou couraça muscular, a qual se refere ao padrão geral das tensões musculares crônicas do corpo. Segundo Rego (2003), o termo couraça foi atribuído ao fato de Reich acreditar que as defesas psíquicas constituíam uma blindagem ou armadura de proteção ao ego, pelo fato de que, em sua opinião, havia correlação com as defesas recalcadoras. Segundo Perls *et al.* (1997, p. 34–35):

A teoria do orgone de Reich expande, com êxito, *ad absurdum*, a parte mais duvidosa da obra de Freud, a teoria da libido. Por outro lado, temos uma dívida profunda com Reich por ele ter tornado concreta a noção de Freud, um tanto abstrata, de repressão. A idéia de couraça muscular de Reich é, sem dúvida, a contribuição mais importante para a medicina psicossomática desde Freud [...].

De acordo com Lowen (1982), as tensões musculares se constituem para proteger o indivíduo contra experiências emocionais dolorosas e ameaçadoras, atuando como escudo para proteção de impulsos oriundos da própria personalidade e de investidas de outrem. Também se entende que a couraça muscular ou as tensões musculares crônicas servem para manter a economia em equilíbrio retendo a energia que não pode ser descarregada.

Inicialmente chamada de Vegetoterapia caractere-analítica — posteriormente chamada Terapia Orgônica —, o trabalho de Reich se dava pela mobilização de sentimentos e sensações por meio da respiração e técnicas corporais para ativação dos centros vegetativos e assim liberar energias vegetativas. O primeiro passo era fazer com que o paciente respirasse mais fácil e profundamente e, posteriormente, havia mobilização de qualquer e mais evidente expressão emocional na face ou no comportamento do paciente (Lowen, 1982).

O conceito de couraça é adotado por Perls em Gestalt-terapia quando ele constitui a noção de camadas da neurose, quando afirma que “[...] estas contrações musculares são apenas “meios pelos quais” — que são funções das emoções, que são colocadas em ação para evitar os sentimentos de nojo, embaraço, medo, vergonha e culpa.” (Perls, 2002, p. 123). Em *Gestalt-terapia Explicada*, Perls (1977) afirma ainda estar trabalhando no conceito de camadas da neurose, mas na ocasião equipara a quebra das couraças reichinianas ao *insight* na Psicanálise, informando que essas têm pouca utilidade se não forem trabalhadas, considerando que Perls destaca cinco camadas: ‘clichês’ — posteriormente chamada de postiça, sintética, depois nomeada fóbica —, impasse, implosiva e explosiva as quais são diferentes formas de evitação e que devem ser experienciadas e vividas em consciência em um trabalho psicoterapêutico.

A partir da explicação de como ocorrem formas de evitação, Perls (2002) inclui a compreensão de couraça da teoria de Reich quando refere que, por adição, diversas contrações musculares são produzidas para evitar a expressão de “energias vegetativas” indesejáveis — o que aparentemente se refere a todas as funções, exceto as motoras — o que acaba por resultar

em “[...] des-co-ordenação e inabilidade [...]” (Perls, 2002, p. 113), e como principal consequência da evitação está o impedimento do retorno do equilíbrio orgânico.

Perls (1988) se utiliza do conceito de couraça na compreensão de que áreas bloqueadas precisam ser convertidas em reexpressão.

O trabalho de Alexander Lowen (1982) foi baseado nos estudos de Reich, de quem Lowen foi aluno e analisando. Seu trabalho foi desenvolvido por ele próprio a partir de trabalhos em seu corpo com posições e exercícios básicos que são fundamentos das técnicas da bioenergética, que constitui “[...] uma técnica terapêutica que ajuda o indivíduo a reencontrar-se com seu corpo e a tirar o mais alto grau de proveito possível da vida que há nele [...]”. (Lowen, 1982, p. 38)

Para o autor, é dada ênfase ao corpo, o que inclui sexualidade, funções de respiração, movimento, sentimento e autoexpressão como funções básicas/elementares. Dessa forma, se a pessoa não respira corretamente, isso traz impactos negativos em sua vida, como redução de vida do seu corpo; o mesmo ocorre se não se movimenta livremente, limitando e estreitando a vida de seu corpo tal qual ocorre se não se sente inteiramente. A autoexpressão reduzida restringe a vida do corpo. (Lowen, 1982).

Para Lowen (1982), é fundamental que as pessoas se mantenham em contato com seus corpos. autopercepção, autoexpressividade, autodomínio.

Nota-se a importância da compreensão do eu-corpo, reflete-se como os psicoterapeutas podem trabalhar o processo de autocuidado, resgatando o movimento individual de cuidado de si, bem como a conscientização da importância do mesmo. De acordo com Rafaella Brito e Silva (2011), a Gestalt-terapia trabalha com a liberdade para criação, bem como trabalha o corpo e com o corpo na perspectiva de totalidade. Dessa maneira, a dança pode ser compreendida como um ato criativo que permite interseções que se adequadamente utilizadas podem melhorar na atuação dos gestaltistas e, conseqüentemente, viabilizam que os clientes experimentem caminhos diferentes de retorno à própria casa, reapossamento do próprio corpo.

3 DANÇAR E A DANÇA DO VENTRE

Considero de grande importância a Arte no corpo, com o corpo, vivida no eu-corpo a partir da dança. A arte viabiliza que o criativo possa acontecer. Que o potencial para produzir o novo, o autêntico, aconteça. A todo instante é possível experimentar formas diferentes de produzir uma obra. Segundo Pinheiro (2016), é experimentando que surge o novo.

Para Zinker (2007) a arte é uma forma de ação e atitude que gera energia nova, desafios, enfrentamento e produção de situações nunca vistas antes. É a produção máxima do ser humano na sua relação com o mundo, pois deste tira os elementos da criação que acontece em si, podendo ou não ter algo objetivo/concreto fora do seu corpo.

A autora Rhyne (2000) destaca que, de forma simples, é possível resgatar a partir da arte a sabedoria simples e ingênua, sendo que ela própria foi se utilizando de elementos de arte para fazer imagens. Dessa maneira, promoveu em si mesma fantasias visuais que lhe provocavam associações, ressonâncias e *insights* que, com a permissão do tempo, levam-na a se reconectar pela percepção, à configuração total que é (em passado, presente e futuro) e como tanto ela quanto o meio estão em processo de mudança e interação constantes.

3.1 DANÇA COMO PROPOSTA TERAPÊUTICA

Destaco algumas pesquisas que têm apontado o potencial do trabalho com corpo a partir da dança.

Osório (2015) entende a dança não só como atividade de lazer isolada, mas como prática de atenção integral à saúde, tamanho é seu potencial para a integralidade. Com esta compreensão acerca da fluidez do contato na fronteira, reflete-se sobre a possibilidade da expressão artística dança ser um viés para que essa energia ocorra fluida no encontro. Da dançarina — termo usado pela autora — com outros, da dançarina consigo mesma. Na expressão de Ruzany (2020, p. 192): “Por que dançar? Porque dançar é ouvir os nossos corpos, e isto é regressar a casa.” (Ruzany, 2020, p. 192, tradução nossa).²³

Nota-se o quão fundamental é o trabalho viabilizado pela comunicação corporal pela dança. Potencialmente um rico instrumento de acesso a informações subjetivas, bem como meio de intervenção e promoção de saúde.

²³ “[...] *Why dance? Because to dance is to listen to our bodies, and that is to return home.* [...]”. (Ruzany, 2020, p. 192).

Reis (2007), em entrevista com bailarina de dança do ventre, traz trechos do diálogo no qual é ratificada a importância da dança para autoconsciência corporal. Há o sentir-se internamente, como ocorre o movimento no corpo, como percebe o movimento, que partes alongam ou contraem. Há momentos em que observa partes isoladas do seu corpo, configurando uma compreensão separada corpo/mente e em outros momentos percebe mudança como no trecho: “[...] a gente começa a deixar o corpo falar, é mais ou menos como se o corpo falasse. Claro que é tudo junto, tua emoção está no teu corpo, teu corpo está falando, está botando para fora alguma emoção também. Independentemente de ter uma música ou de ter na tua cabeça algum tipo de emoção [...]” (Reis, 2007, p. 73). É perceptível como narra um processo de integração da inicialmente relatada díade corpo/mente e passa a descrevê-la como totalidade; ocorre uma conexão do corpo com emoção, podendo aqui ser identificada a perspectiva eu-corpo tomando forma.

Castro (1992) já ressaltava que aprendizagem da dança tem como principal interesse ensinar formas de viver, pelo movimento e o expressar-se no ambiente das relações interpessoais de cada indivíduo. Para a autora, a dança é o movimento pelo qual é possível significar a interação de esforço e espaço por intermédio do corpo e ajudar o ser humano a encontrar uma relação corporal com uma totalidade da própria existência. Ancorada nesta compreensão, compreendo o potencial da dança como possibilidade de experiência eu-corpo, estimulação sensorial, consciência corporal, compreensão social e política de si.

Brito, Germano e Severo Junior (2021) discutem as atuais abordagens que se utilizam do corpo em movimento com propósito terapêutico, assinalando o contexto histórico de seu desenvolvimento e destacando seus principais conceitos e práticas. Ressaltam que, na literatura, as práticas terapêuticas que envolvem intervenções sobre o corpo em movimento têm sido divididas entre: campo da dança-movimento terapia (DMT) e o campo das danças terapêuticas (ADTA), sendo a primeira conduzida por psicoterapeutas dentro de atuação clínica e composta por diferentes abordagens. No entanto, fora do processo psicoterápico, as práticas terapêuticas também vêm sendo exploradas por grupos de danças terapêuticas as quais não necessariamente são conduzidas por psicoterapeutas.

Em busca de fundamentação histórica, os autores Brito *et al.* (2021) afirmam que o enfoque dado ao corpo no campo da psicoterapia já era dado desde antes do surgimento da psicanálise, a partir de Pierre Janet em 1889 quando abordava uma perspectiva integrativa com enfoque na comunicação não verbal viabilizada pelo corpo. No entanto, pouco a pouco o “corpo” perdeu espaço na configuração da psicanálise como terapia da fala, apenas sendo sublinhado novamente com Reich (1897–1957), na década de 1920. Na mesma época, Rudolf

Laban (1879–1958) revolucionou no campo da dança — o que posteriormente influenciou a dança-movimento terapia —, bem como as tradições de educação somática que atualmente amparam trabalhos de dança terapêutica. Os autores destacam que o corpo vem sendo entendido como revelador da vida psíquica da pessoa que pode ser o local para identificação de patologias e traumas e, desta maneira, tornando-se o foco para seu uso e manejo terapêutico a partir de dança e movimento.

Nesta pesquisa não se objetiva aprofundar na diversidade de propostas terapêuticas tais como podem ser identificadas no trabalho dos referidos autores (Brito *et al.*, 2021), mas destacam-se as pesquisas em dança-terapia, surgidas com Maria Fux na Argentina, na década de 70, como desdobramentos de escolas de educação somática que iniciaram trabalhos integrando dança contemporânea.

Fux (1988) encontrou em sua experiência da dança, um recurso em potencial para comunicação que se encontra implícito no corpo, no movimento e a autora afirma que o corpo não mente, ele se expressa “dizendo” a verdade, em uma riqueza de linguagem não verbal que precisa ser aproveitada e reconhecida. Para a autora, por meio da palavra é possível mentir, esconder, mas o corpo, unido ao movimento, não mente.

Amparada na obra de Fux, os autores Lima e Guimarães (2014) realizaram um trabalho com grupo de usuários de serviço de saúde mental público, CAPS II, em uma cidade da Bahia, a partir de oficinas de dança, com observações de resultados positivos evidentes para os participantes que aumentaram seus círculos de relações sociais e também melhoraram as relações já mantidas antes, bem como houve melhorias na autoestima, autoimagem, coordenação motora, adesão ao tratamento ofertado pelo serviço, assim como diminuição de medos e maior exteriorização/expressão de sentimentos.

No trabalho realizado por Galvanese, Barros e D’Oliveira (2017) houve estudo com profissionais e praticantes de diversas práticas corporais, tais como tai chi, ioga, capoeira, meditação, dança, entre outras. Ao analisar as contribuições e desafios dessas práticas, os autores notaram melhora em diversos aspectos corporais dos participantes, a exemplo da mobilidade, equilíbrio, transtornos psicológicos como ansiedade e depressão, além do favorecimento de autonomia e autoconhecimento.

Viriato *et al.* (2014, p. 67) fundamentados em dança-terapia, utilizam-na como uma terapia complementar ao programa de reabilitação em parceria entre os setores de Psicologia e Fisioterapia. “O objetivo da terapia é estimular o participante a se perceber melhor, descobrindo movimentos, na medida em que amplia o contato com seu corpo, além de favorecer a percepção de suas emoções e o reconhecimento de suas possibilidades para além de suas limitações [...]”.

A dança-terapia configura como um trabalho terapêutico e de autoconhecimento que incentiva o movimento criativo individual, respeitando os limites pessoais e não objetiva o ensino de modelos de dança. Os autores Viriato *et al.* (2014) observaram o quanto a dança estimula que o paciente se perceba (respiração, pulsação, dores, tensões, paralisias, movimentos). O trabalho é potencializado pela estimulação musical, o que igualmente ativam canais sensoriais. Também nessa pesquisa foram observados resultados nos pacientes no que se refere à paciência e ao respeito às diferenças.

Para Brito *et al.* (2021), é evidente como pesquisas acadêmicas têm abordado com mais frequência as questões da corporeidade, em especial dando ênfase às abordagens (psico)terapêuticas com dança e movimento, ressaltando o quanto estas oferecem caminhos renovados para estudar e intervir no sofrimento humano e no desenvolvimento pessoal.

Em contrapartida, na sociedade geral e em minha prática clínica, é bastante comum ouvir as pessoas que dançam afirmarem ter começado a praticar um estilo de dança despreziosamente como uma rotina de exercícios, que imaginariamente seria mais agradável do que fazer repetidos movimentos padronizados propostos por academias, por exemplo. No entanto, permanecem dançando pelos inúmeros benefícios que vão sendo identificados na experiência vivida. Na literatura, é possível encontrar diversos depoimentos coletados por pesquisas de campo que ratificam esse benéfico encontro com a dança, posto que nos estudos as pessoas descrevem suas experiências, nas danças em geral e também com a dança do ventre, com especial destaque às vantagens percebidas em termos de mudanças e melhoria de qualidade de vida (Alleoni, 2013; Osório, 2015; Silva, R. B., 2011; Silveira, 2019).

3.2 DANÇA COMO VIÉS DE AUTOCONHECIMENTO

Dentre os inúmeros benefícios, Bencardini (2002) destaca que a dança viabiliza que as pessoas possam aprender e se conhecer e lidar com suas próprias emoções, por ser um ato livre de expressão, física e emocional. Na citação a seguir, nota-se o depoimento de uma bailarina que aprendeu a lidar com as próprias emoções a partir da dança:

Encontrei na dança, além das muitas dificuldades naturais de uma criança/jovem que acreditava, mesmo que com a pouca idade, ter escolhido seu caminho, os grandes prazeres e satisfações que a dança proporciona. A sensação de estar em palco, diante da plateia e num “aqui e agora” definir um ano todo de trabalho, de ser de fato, mesmo que por um breve instante, uma pessoa sensivelmente capaz de emocionar, tocar e me relacionar – mesmo que subjetivamente – com tantas pessoas era de fato fascinante para mim. (Alleoni, 2013, p. 46).

A importância do aprendizado da dança está, inicialmente, na vontade/desejo de

conhecer uma nova linguagem, que neste caso é corporal. De acordo com Salgueiro (2012), é o desejo de dominar e transpor para o próprio corpo aqueles movimentos que são observados — e admirados — em outros corpos e idealizar tê-los em seu próprio corpo. Como no depoimento da bailarina acima, ela afirma ter “fascínio”.

Lyz (1999) afirma que a dança pode abrir nossa consciência descortinando bloqueios e melhorando o autoconhecimento por ser a melhor forma de expressão que existe.

Giselle Ruzany é uma americana, bailarina profissional e também professora que realiza trabalhos nos campos da Gestalt e dança. Em *workshops* ministrados, apresenta a eficácia da utilização do corpo como um recurso no processo terapêutico e para autossupervisão, o que foi observado a partir de experiências fundamentais para construção de seu método de trabalho intitulado *Signature Movement*. Destaco o trabalho dessa autora para ilustrar como é possível associar Gestalt-terapia e dança de forma coerente, como ferramenta de trabalho durante o processo e também para o momento posterior ao atendimento clínico.

Acredita que seu método atua como um caminho para fazer do corpo um lugar seguro e para o autoconhecimento, favorecendo um encontro relacional corporificado, tanto para o psicoterapeuta como para o cliente. A autora afirma que o uso da técnica que desenvolveu — inspirada, entre diversas pessoas, em Laura Perls, na bailarina Isadora Duncan, professora de ginástica Elza Gindler e no filósofo Eugene Gendlin — auxilia a processar internamente o que ocorreu na sessão, por observação do eu, do outro e do campo (Ruzany, 2020).

Em qualquer demonstração de dança, há intermediação do olhar, tanto do próprio indivíduo que dança (de seus movimentos em partes do corpo ou projeções em espelhos) como daqueles que o assistem. Há relação com o palco da experiência, na qual o indivíduo sabe de si mesmo pelo olhar do outro e da própria confirmação de sua ação na relação. Em Reis (2007, p. 54), “[...] a dança pode ser compreendida como um enunciado cinético, cujo discurso se constitui na movimentação corporal da bailarina por meio da qual dialoga com a música [...], com o público e com o espaço”.

Moehlecke e Fonseca (2011) referem que o momento de dança vivido é um tempo lento e fluido que convida a experimentar novas “dobras dançadas”. Os autores destacam as sensações após um encontro de dança no qual os participantes “saem mais leves e mais dispostos a viver a vida”, que transborda do interno para o mundo, clemente de necessidade de criar, do novo.

Escolho, então, me situar no ponto de vista do artista, para o qual compreender, tornar visível e comunicável a sua poética e o processo construtivo da mesma, constitui o “método”. A cada criador corresponde uma demanda interna, e como consequência, a cada criador, e a cada processo criativo, correspondem “métodos” diferenciados.

[...] (Rangel, 2009, p. 99–100).

As reflexões da autora estão no destaque à importância da originalidade, no processo individual e subjetivo de cada um que cria sua obra. Sem uma perspectiva de acerto e erro, por não ser o padrão o mais importante, mas sim os diferentes ‘métodos’ que podem ser vislumbrados.

Dias Corrêa (2021) traz a reflexão de como as pessoas, na atualidade, tentam se encaixar em padrões, tentando ser homogêneas, o que já reflete em sofrimento emocional. Nesta vivência social de descartar o que não se adapta ou não se encaixa bem como “perfeitas rosas”, a autora acredita que as outras flores, como girassóis, são descartadas, o que metaforicamente se refere a acabar por afogar o artista em nós e os artistas em outros por não serem considerados nestes ditos padrões. Na opinião da autora, criar, o processo de criação, é um mistério e todas as pessoas podem ser criativas, mesmo sem saber a gênese: “[...] pertencemos ao corpo em que habitamos e nele podemos nos aventurar, nos descobrir, revelar o essencial em nós [...]” (Dias Corrêa, 2021, p. 39).

Essa possibilidade de criação é uma característica bastante necessária dentro do trabalho psicológico, principalmente se pensar nas dificuldades psicológicas como aquelas em que há limitação para sair de dores, sofrimentos, estagnações, o que segundo Lima e Silva Neto (2011) são questões ligadas a uma dificuldade de ativação de portas criativas diante de problemas ou situações presentes.

3.3 DANÇA COMO LINGUAGEM POLÍTICA

Entendendo o corpo como expressão de si, também o corpo será o caminho para a comunicação de como me sinto e me posiciono no mundo de forma política.

De acordo com Castro (2013), nem toda a dança já produzida no mundo teve um carácter interventivo. Muitos coreógrafos optaram fazer uma “dança pela dança” no sentido de não transmitir especificamente mensagem do tipo política, social e/ou outras. No entanto, Assunção (2021) destaca a dança como um fato social e que, portanto, transmite significados por meio das interações sociais entre os seres humanos, refletindo ideologias e visões de mundo.

Diante da compreensão de que o corpo é uma forma de estar no mundo, é extremamente difícil produzir uma dança imune às influências exteriores e históricas.

Simão e Sampaio (2018) defendem que não se pode pensar o corpo descontextualizado da cultura em que a pessoa se constitui e das relações dessa cultura com as demais, posto que estas relações incluem as etapas coloniais da criação e desenvolvimento de uma nação e deixam

marcas inegáveis na forma como pensamos e constituímos nossa cultura e também nossa percepção sobre nossos corpos.

Nosso corpo não existe separado dos símbolos, sentidos e significados culturais nos quais está inserido e aos quais ajuda a construir e transformar. Ou seja, nosso corpo e a corporeidade que o contém e a partir de que se forma é também resultado da colonização que sofremos historicamente e das relações de poder que se estabeleceram desde então. (Simão; Sampaio, 2018, p. 669–670).

Para os autores, estas questões são de fundamental importância por ter impacto nas construções biológicas que construímos sobre estes corpos, o que norteará o corpo que é entendido como saudável, sexuado, biológico, conceitos/padrões de beleza.

O trabalho proposto por Dias Corrêa (2021), por exemplo, traz a reflexão sobre a produção artística do corpo da pessoa com deficiência e tem a compreensão política da dança inclusiva para que todas as pessoas possam ter a liberdade de se expressar pelo movimento. Nesse sentido, a autora entende que a dança se faz transgressora, libertadora e meio de empoderamento de pessoas. Para a autora, a dança é um caminho para quebrar o paradigma de um fazer estigmatizado, que coloca as pessoas que dançam em uma caixa que precisa ser rompida para a vivência de uma dança solta, criativa, altérica, principalmente pela possibilidade dada a quem dança de sentir, tocar e aprender com o outro bem como se conectar com seu próprio corpo.

Castro (2013) destaca que o século XX é o século das influências e cruzamentos, da fusão de linguagens artísticas que precisam ser pensadas de uma forma integrada posto que os diversos gêneros artísticos como teatro, dança, performance e vídeo constituem uma interculturalidade, uma polifonia artística do novo milênio. O enfoque é dado à criação dos artistas que nela intervêm com crítica e alinhamentos ideológicos, sendo politicamente provocatória e anticonvencional aos regimes de que são subsidiárias.

A este respeito, Assunção (2021) reflete sobre como a dança pode ser usada para explorar e manipular a realidade social, de forma que enfatiza em estudos a relação da dança com fenômenos políticos, em especial com destaque para a construção de identidades e aspectos mais amplos das sociedades e das culturas, que tem na dança do ventre seu principal objeto de estudo.

Perceber a centralidade do corpo na dinâmica política e cultural das sociedades abre possibilidades para analisar conhecimentos tácitos, habilidades mnemônicas e processos intelectuais corporificados que significam a dança não apenas como representação corporal de processos intelectuais relacionados exclusivamente à mente, mas a partir do uso criativo, artístico e socialmente significativo do corpo como produtor e transmissor de conhecimento [...]. (Assunção, 2021, p. 26–27).

A referida autora destaca, por exemplo, o Harém “imperial” como o grupo de mulheres que estavam relacionadas a governantes muçulmanos assim como o espaço do palácio ocupado por elas, o que, portanto, refletia uma questão política pela relação estabelecida com o espaço de poder dos palácios (Assunção, 2021).

Assunção (2018b) também resgata uma perspectiva política quando descreve que precisamos olhar criticamente para as obras produzidas e sob as quais nos embasamos para leitura e diálogo teórico. Se alinhando como “admiradora de Said”, a autora aponta não ter dúvidas que a obra *Orientalismo* apresenta equívocos, incompletudes e problemas teóricos, bem como o autor ser homem, portanto, passível de ter produzido conteúdos influenciados por seu lugar de fala e, desta forma, também influenciando escritores posteriores que nele se embasaram. Abordarei mais adiante sobre a obra em questão.

Em especial destaque nas reflexões relacionadas à dança do ventre como a arte que trago como especial objeto de estudo, Assunção (2021) aponta que a compreensão que se tem hoje no Brasil sobre a dança egípcia — a partir de vídeos na Internet ou de aulas com professores e professoras egípcias(os) que vem ao Brasil — já correspondem às versões elitizadas de danças que são praticadas popularmente no Egito. Ou seja, o próprio objeto de estudo que aqui apresento já se encontra sob as influências sociopolíticas da trajetória histórica construída lá nos países árabes originários da dança do ventre.

3.4 DANÇA COMO EXPRESSÃO DE SI

De acordo com Viriato *et al.* (2014), é importante que a pessoa seja contemplada em sua complexidade, pois desta maneira pode igualmente se perceber de forma integral, e assim ampliar a compreensão de si mesma. Poderá, desse modo, apropriar-se de suas necessidades, condição física e emocional, sentimentos e suas potencialidades. Uma das formas de trabalhar com arte é pelo corpo.

A dança é expressão de uma linguagem, a do corpo (Andreoli, 2010). Como qualquer outra prática social, a dança pode ser vista como constituída *na e pela* linguagem e por essa razão está muito fortemente implicada nos processos de linguagem que operam na construção cultural do corpo. A dança é uma forma de comunicação subjetiva, e que mesmo sem consciência disso, as pessoas que a executam estão falando de si.

Para Dias Corrêa (2021, p. 35–36), é válido compreender como a poética — aqui entendida na dança — é reflexo do corpo ao qual ela pertence, pois, a linguagem corporal expressada é diretamente relacionada com quem a pessoa é. “[...]. Ao nos colocarmos ou ao

sermos colocados para performar, dançar livremente, recorreremos de imediato de forma consciente, ou por vezes inconsciente, às conexões do que somos com o que encenaremos ao dançar.”

O trabalho de Alleoni (2013, p. 39) traz apontamentos nesse sentido: “Foi justamente na construção de uma imagem corporal mais condizente com a minha realidade que entendi que não é somente o sistema ou a técnica que faz a bailarina, mas sim e também, as suas crenças e sua capacidade (ou não) de respeitar-se e admirar-se.”

Pinheiro (2016) ressalta a importância do processo de criação utilizando a dança como exemplo. Destaca que é nesse processo que surgem ideias, brotam movimentos e há liberdade de expressão, há a revelação da verdade honesta, genuína de cada pessoa, e é também neste processo criador que o artista se percebe e reconhece como protagonista da criação.

Reis (2007) aponta a dança como tipo de arte em que a(o) bailarina(o) apresenta ativismo produtivo como autor(a): a relação entre autor-produtor e personagem-criação não se encontra fixada em objeto estético, mas se realiza em um sujeito. Para Silveira (2003), quando uma pessoa executa passos de um determinado ritmo, ela coloca em ação todo seu sistema e busca suporte no corpo pela flexibilidade dos apoios, coordenação motora e o ato de relaxar algumas partes; todo esse processo resulta em movimento.

A dança pode viabilizar a transformação de uma ação automática e dessensibilizada frente ao mundo em uma ação criadora, nutritiva e significativa; como linguagem artística pode ser usada como instrumento de trabalho que salvaguarda oportunidade de evidenciar memórias sensoriais que são pensamentos e emoções rejeitadas e/ou suprimidas e as quais a experiência verbal não as traz à tona. A arte viabiliza trazer memórias que as palavras não expressam. Nas palavras de Silva *et al.* (2014), a dança permite que *gestalten* estagnadas possam se tornar dinâmicas, fluidas e vigorosas para formação de figuras. A este respeito, Silveira (2003, p. 33) afirma:

[...] cada parte do corpo em movimento pode revelar os sentimentos e a forma de se comunicar, de se expressar de cada pessoa, ou seja, pode revelar que contatos cada pessoa está possibilitada a fazer, se seus movimentos estão facilitando ou interrompendo contatos.

Entretanto, a maioria das pessoas que estão dançando não se dão conta da simples, porém, poderosa ferramenta que têm em mãos para enriquecer seu contato: a consciência, a *awareness* de seus movimentos.

A dança favorece a criação do movimento do corpo, que é individual, é a linguagem particular de cada um. Não há corpos iguais, não há dança igual. Mendes (2008) destaca que a criação do movimento em dança não pode ser considerada como uma configuração estética da forma visual em si a qual ele possui, e sim uma estética que propicia outros apelos sensoriais

compreendendo o movimento a partir do próprio corpo. Não se trata de uma mera imagem exterior a ele.

A autora Rhyne (2000) destaca que a pessoa em vivência artística está se experienciando e devem dar especial atenção às suas produções. Nas palavras de Fux (1988, p. 23): “[...] o corpo assim estimulado faz aparecer áreas adormecidas que nos transformam; ao expressá-las, representamos nosso mundo oculto e nos sentimos melhor”. Um sentir-se melhor de forma ampla, como no trecho “Os potenciais adormecidos no corpo se transformam quando ele, ao mover-se, se expressa numa linguagem não-verbal, que vai produzindo, ostensivamente, mudanças positivas, não apenas corporais, mas também psíquicas”. (Fux, 1988, p. 10).

As autoras destacam o quanto a dança tem o potencial de descortinar conteúdos individuais, nem sempre expressados pela linguagem verbal, mas que podem ser favoráveis ao processo de autoconhecimento do indivíduo.

Dias Corrêa (2021, p. 18) ressalta que todos devem ter acesso à dança na sua mais pura e sincera manifestação, pois ela propicia infinitas possibilidades para quem se expressa por esta, entendida pela autora como libertadora. “[...] sem infinitas caixas classificatórias de gêneros que te separam e te rotulam por aquilo que faz ou é, sem uma técnica predefinida, todavia, sem negar a existência de tais técnicas. A dança, em sua origem, é essa dança, é esse processo de criação libertador”.

A este respeito, a bailarina Alleoni (2013, p. 27–28, grifo nosso) traz as inquietações:

[...] a minha obra é resultado direto das minhas experiências, memórias e afetos ou ela é estruturada por si própria e as minhas vivências apenas potencializam a cena? Há um real distanciamento entre obra e artista? *Há dança sem que haja um corpo falando de si?* O artista constrói o personagem ou o personagem constrói o artista? Há, em dança, um personagem em cena ou temos, na verdade, diferentes facetas do intérprete que se manifestam camufladamente no corpo cênico? Quais experiências poderiam potencializar essa tomada de consciência depois de um impulso criativo? O que, na criação, é fruto da consciência ou o que é emergência do inconsciente? O corpo dos laboratórios é o mesmo corpo da cena?

Nas reflexões da bailarina, há um processo de busca para compreender o que se desvela na dança, até que ponto acontece de forma consciente, o que influencia ou é influenciado nesse processo.

Stevens (1988) afirma que ausência de estrutura (em técnicas, de música etc.) favorecem a liberdade da autoexpressão e autodescoberta. Utilizando-me dessas ideias de fundamento, associado ao objetivo da psicoterapia gestáltica de assimilação de partes alienadas, integração e conseqüentemente crescimento, configura-se esta interlocução como um importante caminho para estudo interdisciplinar entre dança do ventre e Gestalt-terapia.

3.5 A DANÇA DO VENTRE

Neste estudo optou-se pelo nome Dança do Ventre (dança do ventre) por ser a maneira como é mais popularmente conhecida, facilitando sua identificação para o público geral e favorecendo acesso ao conteúdo produzido nesta pesquisa. Todavia, a nomenclatura dada a esta dança é uma antiga polêmica, sendo possível identificar inúmeros nomes para descrevê-la, segundo Cunha (2010): Dança do ventre, Dança Oriental, Dança Clássica Oriental, Dança Clássica Árabe, Dança Médio-Oriental, Dança Feminina Oriental, Dança do Leste, Dança do Oriente Médio, Dança das Mulheres do Oriente Médio. Inclusive *Bellydance* que é a tradução inglesa igualmente incorporada ao português, bem como *Raq's Sharq* que significa “dança do leste” originalmente chamada no Egito.

Ainda há muito a se conhecer a respeito das origens da dança do ventre e os limites de onde iniciou e hoje é praticada. Na maior parte das referências (Roble; Lima, 2013; Salgueiro, 2012) é citada a origem no mundo árabe, em geral e é prática considerada nativa em vários países. O antropólogo e historiador da dança Anthony Shay afirma que esta abarca da Índia à Grécia, passando por Irã e Turquia, além dos Estados Unidos e, de acordo com a região do ocidente em que é praticada, a referência geográfica e histórica varia. Por exemplo, para profissionais brasileiras, a origem da dança do ventre é Egito e Líbano, e para os Estados Unidos e Europa, a Turquia (referência musical e coreográfica) (Salgueiro, 2012).

De acordo com Rafaella Brito e Silva (2011), a maioria dos movimentos da dança do ventre são circulares, alguns entendidos como projeções de 8 e círculos feitos com braços e com a cintura escapular e pélvica em pequenos planos. Na dança do ventre movimenta-se o corpo inteiro, e não apenas o ventre como pode ser subentendido. “[...] Uma característica básica desta dança é o fato de ser essencialmente circular. Todas as partes do corpo como a pélvis, a região peitoral, os ombros e a cabeça dançam, formando movimentos redondos [...]” (Silva, R. B., 2011, p. 47).

Na dança do ventre é possível observar a forma que cada pessoa dança como única, o estilo pessoal. Cada um é o seu próprio “estilista”, aquela “certa coisa” que todo mundo tem, como afirma Rhyne (2000, p. 141): “[...] Estilo é a essência da personalidade brilhando em cada ação. Estilos de vida são refletidos nos estilos de arte e, freqüentemente, podemos ver, nos trabalhos de arte, qualidades de estilo que não são facilmente percebidas na vida [...]”. A dança se apresenta com muitos elementos das características de cada pessoa associados ao conhecimento técnico que vai sendo adquirido ao longo da vida

3.5.1 Histórico da dança do ventre

Salgueiro (2012) faz estudo etnográfico a respeito da transnacionalização da dança do ventre, tomando como importante base a compreensão de que é considerada nativa de países de maioria muçulmana, sendo tradição de origem árabe, mas que a partir da colonização do Egito por franceses e posteriormente pela Inglaterra configurou importante marco para difusão e impacto cultural na estrutura técnica da mesma, de modo que ao ser deslocada de seu contexto social original, passou a apresentar novos sentidos e usos, conseqüentemente resultando em novas linguagens.

O objetivo deste estudo não é aprofundar a história da dança do ventre, no entanto entende-se como fundamental a sua compreensão por saber que as especificidades da dança do ventre em solo brasileiro e como esta é praticada pelas pessoas refletem diretamente o processo de transnacionalização em solo europeu e norte e sul-americano.

A dança do ventre, como outras formas de dança, acabam sofrendo a tendência de serem compreendidas por uma lógica e abordagem eurocêntrica e evolucionista sendo muito comum apresentação de artigos acadêmicos e/ou escolares que parecem estabelecer uma compreensão evolutiva, no entanto, sem haver referências de quais fontes as informações foram extraídas — ou com poucas referências —, com imagens ilustrativas apresentadas de formas desconexas, ressaltando uma sequência linear de: “danças primitivas”, “danças milenares”, “dança moderna” e “dança contemporânea” (Assunção, 2021).

Morrison (2005), em pesquisa acerca do universo cultural da comunidade árabe fruto da diáspora para São Paulo, destaca que descendentes de sírios e libaneses constituem a maior parte da população árabe nesta localidade, no entanto genericamente (ou de forma pejorativa) costumam ser reconhecidos como “turcos”, o que de certa forma representa o real desconhecimento da população brasileira, no geral, acerca de particularidades culturais e até mesmo geográficas da população do Oriente Médio. No estudo, o autor destaca restaurantes, pontos comerciais e clubes que se utilizam da bandeira Síria e pratos considerados da cultura árabe para comercialização e expansão da popularidade cultural, e nestes ambientes observou uma diversidade grande de elementos concomitantes de diferentes origens, a exemplo do Club Homs que trazia como destaque “A noite árabe”, todavia com apresentações de samba, por exemplo, antes da bailarina de dança do ventre.

Ainda no estudo empreendido por Morrison (2005), o autor identificou que no Brasil a dança do ventre é considerada uma dança artística de grande popularidade, mas em entrevista com um imigrante foi informado de que no Líbano ou na Síria um pai não gostaria que sua filha

estudasse ou fizesse tal dança.

A autora Salgueiro (2012) destaca que a dança do ventre passou por diversos espaços, expandiu, atravessou nações e incorporou elementos engendrados por esses espaços onde é praticada, além das distorções que muitas vezes algum elemento cultural de outra região passa a sofrer e assim ser absorvido através de estereótipos apresentados em mídias. Assim, destaca: “Muitos tomam conhecimento de tradições estrangeiras alheias a seu próprio contexto, por exposição midiática, através de programas televisivos ou impressos que oferecem aos expectadores trejeitos linguísticos e pequenos fragmentos de cultura — no mais das vezes, distorcidos e descontextualizados”. (Salgueiro, 2012, p. 14). A autora afirma que a dança do ventre é praticamente invisível na historiografia árabe e sobre o mundo árabe bem como nos compêndios sobre a história da dança em geral. Destaca que, às vezes, a dança do ventre aparece na literatura e no cinema, no entanto muitas destas reiterando a imagem de prática corporal feminina sexualizada proveniente de um lugar recheado de exótico chamado “oriente”.

Em muitos livros e artigos a respeito da dança do ventre (Bencardini, 2002; Kusunoki, 2011; Lyz, 1999; Mônaco *et al.*, 2020; Santos; Camargo, 2018) é abordada a história da mesma temporalmente correlacionada à história dos primitivos e reverência às divindades, igualando a quase todas as danças; tendo origem em rituais de adoração a deuses, dessa forma, talvez nas danças atuais se esteja reproduzindo o que sentiam ancestrais de 9 mil anos atrás.

A pesquisadora Assunção (2021) tem dedicado sua formação e pós-formação em História e Antropologia em estudos que busquem desmistificar diversas confusões e, “sombras problemáticas” — como a autora afirma — acerca da história da dança do ventre, atualmente trazendo a público trabalhos que sejam didáticos e científicos e que possam se tornar acessíveis ao público geral além do universo acadêmico, com debates e dados históricos que problematizam a constituição histórica da dança do ventre.

Cunha (2010) destaca, no entanto, que muitas histórias povoam o imaginário dos que necessitam encontrar uma explicação plausível e lógica para a origem da dança do ventre como primitiva, como se buscassem torná-la uma entidade poderosa que sobreviveu por milhares de anos. Todavia, o que se sabe é que a mesma está se construindo nos últimos séculos, quando já se pode comprovar que acontecia com os aspectos semelhantes aos que presenciamos hoje especialmente no que se refere ao desempenho.

Para Assunção (2021), é possível identificar neste olhar um ideal europeu de progresso sobre a história da dança, de maneira que qualquer manifestação corporal pelo mundo que não possa ser especificada a partir do *ballet* recai em uma compreensão geral de danças étnicas, folclóricas e/ou primitivas.

Em um esforço de esclarecimento, Salgueiro (2012) resgata trabalhos de historiadores Barbara Sellers-Young e Anthony Shay os quais questionam se as poucas informações encontradas em relatos de viajantes, cartas, obras literárias etc., poderiam ser consideradas identificações contundentes do Egito como “berço da dança”.

Descrições sobre práticas coreográficas são, via de regra, escassas e de difícil interpretação. Como, então, poder-se-ia afirmar que as imagens estáticas de corpos em movimento no Egito Antigo retratam a dança do ventre? Como uma matriz de movimento de uma civilização tão antiga sobreviveria por tanto tempo? Poder-se-ia dizer que se trata de qualquer outra dança? (Salgueiro, 2012, p. 26).

É bastante improvável, portanto, afirmar a dança do ventre como uma prática do Egito faraônico; no entanto, o passado grandioso e o misticismo associado àquele período histórico atraem praticantes. Salas de aulas de escolas brasileiras de dança do ventre, além de casas de shows, são decoradas com motivos faraônicos e não se percebe qualquer menção direta ao Islã. (Salgueiro, 2012, p. 27).

De acordo com Assunção (2021), existem inúmeras evidências históricas a respeito de danças que utilizavam torso e quadris em todo o Oriente Médio e Norte da África desde o período colonial, a exemplo de tribos como *Ouled Nail* na Argélia e *Shikhat* no Marrocos que, de acordo com a autora, poderiam vir a ser estudadas com a finalidade de averiguar possíveis influências destas sobre a dança do ventre.

No entanto, a autora destaca ainda que não há certeza absoluta “[...] sequer da existência de movimentos de quadril em culturas do mundo antigo. E, mesmo que isso fosse possível, a existência de um ou mais movimentos não deveria pressupor a existência de uma dança [...]” (Assunção, 2021, p. 21), e de maneira curiosa a autora ressalta que seria errôneo atribuir a origem histórica do *ballet* se embasando em pulos e piruetas, então a mesma lógica deve servir na compreensão da análise histórica da dança do ventre de forma crítica, que, portanto, não pode ser perpassada apenas pela existência de movimentos de quadril.

Também nessa compreensão, Baptista (2018) teve a oportunidade de assistir uma conferência com o Dr. Mo Geddawi²⁴ no ano de 2017 em Barcelona. Nessa conferência, Geddawi afirmou que a dança que era realizada em ambientes familiares, tradicionalmente passadas de maneira descontraída de mãe para filha se chamava *Raqs al baladi*, sendo *baladi*, um termo essencialmente egípcio que qualifica o que é típico do povo e da terra, em um sentido de ser ligado ao contexto rural. Todavia, de acordo com o conferencista, com o tempo e crescimento das grandes cidades, essa identificação passou a caracterizar negativamente o que era inerente as pessoas de classes mais baixas — a respeito de suas tradições em roupas,

²⁴ É um importante professor, bailarino e coreógrafo egípcio fundador de grandes companhias e eventos de dança do ventre, com reconhecimento mundial (Baptista, 2018).

músicas, dança. O termo hoje atualmente mais reconhecido para a dança do ventre é *Raqs Sharki* — dança do leste — por estar historicamente atrelada a abertura do Egito aos europeus e ao mundo, com o objetivo político e econômico de atrair um público mais abastado para os clubes noturnos da época.

A forma como hoje a dança do ventre é conhecida se deve principalmente à chegada de Napoleão Bonaparte em sua expedição ao Egito e Síria, em 1798, acompanhado por tropas militares, cientistas e artistas. Salgueiro (2012) destaca que na ocasião, a dança solo, feminina, urbana, praticada no Egito para entretenimento, era executada principalmente por duas classes diferentes de artistas: as *ghawazi*²⁵ e as *awalim*. Elas se apresentavam para público masculino e feminino, sem véus, em locais de eventos públicos, tais como cafés, casamentos, festas de santos etc. Com a chegada dos franceses, intensificaram a frequência das festas sendo de interesse duplo: para as mulheres significava mais fonte de renda e para os franceses mais acesso a elas. Dessa forma, é possível inferir que o primeiro contato dos europeus com a dança egípcia foi a partir das *ghawazi*.

Midlej e James (2017) afirmam que há controvérsias se o real significado de *ghawaze* seria invasor, fazendo referência a ciganos ou a “invasores do coração”. Mas a questão principal é que este fazia referência a qualquer bailarina que se apresentasse nas ruas sendo ou não cigana.

Muitos europeus se chocavam com as roupas e adereços utilizados pelas *ghawazi*, bem como o fato de dançarem na rua, o que podem ter sido fatores que favoreceram seu desprestígio. Também o pagamento era feito jogando as moedas nas mesmas ou colocando o pagamento em suas cinturas; esses rituais ainda hoje são associados às bailarinas de dança do ventre, atitude que ainda se perpetua em muitos eventos egípcios (Salgueiro, 2012).

As *awalim*, por sua vez, eram artistas contratadas para se apresentar principalmente para o público feminino, em festas e celebrações do *harém* (que eram áreas da casa reservada às atividades das mulheres, também diferente do que costuma ser divulgado na mídia). Se apresentavam em casas e cortes. Quando havia a presença masculina na audiência, apenas a voz era ouvida por detrás de uma cortina ou biombo de madeira. O espaço de apresentação era privado. Dançavam, cantavam, escreviam poesias, compunham canções, tocavam instrumentos musicais, sendo muito bem valorizadas e bem remuneradas. O pagamento do trabalho era feito por intermediários (Salgueiro, 2012).

As autoras Midlej e James (2017) destacam que durante as guerras do oriente, alguns homens morriam e deixavam mulheres e filhos desprotegidos, sendo instaurada nessa época a

²⁵ Diferentes grafias são encontradas na literatura.

poligamia como forma de controle da desigualdade numérica entre homens e mulheres, e que estes eram organizados por uma espécie de governanta cunhada *Almeh*²⁶ para cuidados da casa e da organização. A tradução da palavra é mulher culta o que traz esta referência a mulheres inteligentes e estas ficavam situadas em uma área denominada *Haramler* (que vem da palavra *Haram*, que significa pecaminoso e que também deu origem a palavra Harém) designada só para mulheres.

Como ocorre em muitas sociedades, a questão político-econômica influenciou diretamente a evolução e transformação da dança egípcia entre fins do século XVIII e início do século XIX, o que resultou na saída das *awalim* do Cairo, bem como ocorreu o empobrecimento da população, em geral. Dessa maneira, algumas pessoas passaram a atuar como *awalim*, foram criadas outras categorias de entretenimento, conflitando a ideia de interno/externo antes bem regular, e conseqüentemente associação entre as categorias bailarina e prostituta (Salgueiro, 2012).

De fato, a dança oriental [...] tornou-se aos olhos dos soldados franceses estacionados no Cairo num bizarro movimento de ventres, estimulado por uma fantasia sexual e um desejo fantasmagórico do Oriente que se multiplica depois em toda uma produção imagética particular de ampla circulação na colônia e na metrópole. (Raposo, 2013, p. 227–228).

Muhammad Ali, no século XIX, proibiu que danças fossem executadas nas ruas e como forma de fugir desta repressão, vários artistas migraram para o Alto Egito, Aswan, Luxor, de forma que a dança *ghawaze* de cada região sofreu influências culturais constituindo-se de forma distinta. E mesmo após um século dessa expulsão, o extremismo islâmico entre os anos de 1980 e 1990 impediram a continuação da execução de danças femininas nas ruas por todo o Egito (Midlej; James, 2017).

No início do século XX, no Cairo, a dança acontecia nas ruas (como atrações de casamentos e feiras) e em boates e teatros de variedades podendo ser percebida como seccionada em uma dança egípcia para os egípcios e outra dança, a dança do ventre, para não egípcios, aqui incluídos árabes, europeus mesmo egípcios, ocidentalizados (Salgueiro, 2012).

Nota-se que a influência política e religiosa sobre a cultura era bem evidente. Ao longo da evolução da dança, havia o conservadorismo nacionalista e a necessidade de controle do corpo feminino construído desde o tempo colonial egípcio, sendo fundamental resguardar a honra e soberania da nação dos olhares equivocados sobre a mulher egípcia. Havia controle dos

²⁶ Diferentes grafias são encontradas na literatura se referindo ao singular de *awalem* — também grafado como *awalim*.

locais onde as bailarinas podiam se apresentar, com evidente intervenção configurada pela diade sagrado-profano (Salgueiro, 2012).

Compreendemos, todavia, que toda prática cultural reflete seu ambiente social e político e   a partir desse entendimento que entendo que a dança do ventre que hoje se pratica não é apenas milenar e sagrada como querem crer boa parte de suas defensoras contemporâneas: É antes uma linguagem de sobrevivência, resultado bem-sucedido de uma adaptao longa e dolorosa. (Salgueiro, 2012, p. 43).

Reis (2007) destaca que na cultura islâmica, o lugar ocupado socialmente pela mulher que dança tem um caráter paradoxal, pois embora elas possam se sentir livres, têm também poder estar implicadas em uma forma de ostracismo social posto que sua liberdade — sexual e financeira — muitas vezes é considerada imoral. A este respeito, Salgueiro (2012) aponta a influência religiosa muçulmana no controle dos locais onde as bailarinas podem se apresentar, que em diferentes momentos da história da dança do ventre são observados como interveno religiosa.

Para M naco *et al.* (2020), muitos especialistas afirmam que a dança do ventre degenerada como   vista hoje principalmente em apresentaes para turistas em países do Oriente Médio em nada se parece com a dança que sobrevive em essência em alguns povos da Ásia e África, nestes locais sendo associada a dores de parto.

Segundo Raposo (2013), a compreensão ocidental a respeito do universo oriental — por ele destacado como asiático ou  rabe — tem sua origem em uma história construída nos últimos cinquenta anos, com especial destaque para conflitos israelo- rabe, confrontos na Indochina, Índia, Paquistão, Vietnã, Camboja, reforçados pelas sucessivas guerras do Golfo, invasão do Iraque e L bia, as consequências do evento de 11 de setembro (cunhado como fenômeno “11/9”), perseguio e assassinato de Bin Laden. Fatores estes que, somado ao termo “eixo do mal” citado pelo ex-presidente dos Estados Unidos da América (EUA), George W. Bush, favoreceram um clima de antagonismo, estranhamento entre Ocidente e Oriente. Ao mesmo tempo que, paradoxalmente, tem elementos de exotismo, fascínio, desejo e consumo de “orientalismos” explicitados por Edward Said.

Na importante obra *Orientalismo: o Oriente como inveno do Ocidente*, Said (2003) debate como foi construída a percepo ocidental acerca da cultura dos países orientais, trazendo como principal reflexão a questão política e poder envolvidos nesta compreensão ao longo da história. O autor chama de Orientalismo o modo de abordar o Oriente a partir da experiência europeia, levando em considerao que este não é apenas adjacente à Europa, mas principalmente representa as maiores e mais ricas e antigas col nias europeias, muitas vezes sendo entendido como rival cultural e representado como o Outro. “[...] um estilo de

pensamento baseado numa distinção ontológica e epistemológica feita entre o “Oriente” e (na maior parte do tempo) o “Ocidente” [...]” (Said, 2003, p. 23).

A minha ideia é que o Orientalismo deriva de uma intimidade particular experimentada entre a Grã-Bretanha, a França e o Oriente, que até o início do século XIX significava apenas a Índia e as terras bíblicas. Do começo do século XIX até o fim da Segunda Guerra Mundial, a França e a Grã-Bretanha dominaram o Oriente e o Orientalismo; desde a Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos dominam o Oriente, abordando-o como a França e a Grã-Bretanha outrora o fizeram [...] (Said, 2003, p. 24–25).

De acordo com Silva, Silva e Yonezawa (2019), Orientalismo é um campo de estudos acadêmicos e extra-acadêmicos desenvolvido nos séculos XIX e XX na Europa e posteriormente nos EUA tendo como objeto de estudo enfoque na região leste da Europa, geograficamente falando.

Para Assunção (2018a), é importante desmistificar concepções vulgares construídas acerca do mundo muçulmano, que no geral é visto por figuras masculinas violentas, irracionais, intransigentes, e mulheres compreendidas como oprimidas, passivas e submissas. Em ensaio a respeito de duas obras de uma importante socióloga marroquina, a autora provoca a reflexão de que a realidade árabe é muito mais complexa, engendrada em uma diversidade de discussões intelectuais e movimentos políticos os quais o universo ocidental desconhece.

Said (2003) destaca, no prefácio da sua obra, que ocorre uma demonização de um inimigo desconhecido, sob o qual coube a etiqueta “terrorista” e que, assim, favorece que a população, no geral, se sinta mobilizada, enraivecida, com atenção excessiva, e desta forma, podem ser exploradas em épocas de crise e insegurança, como exemplo o que ocorreu no pós 11 de setembro.

De acordo com Salgueiro (2012), as feiras mundiais foram importantes marcadores na consolidação do estereótipo sobre o Oriente, sedimentando um imaginário de dominação colonial da Europa sobre países árabes, a exemplo do que ocorreu na Exposição Universal de Paris²⁷ de 1867 e na Exposição de Chicago de 1892. Diante da constatação do aumento dos lucros, incluíram teatros com encenações de dança do ventre que passou a ser a mais disputada das atrações na feira de 1889 chegando a mais de 2 mil pessoas assistindo às apresentações.

Resgatando a reflexão de Amarante (2020) sobre a influência dos contos infantis sobre

²⁷ Em Paris, houve um grande pátio no qual foram expostas as novidades tecnológicas produzidas pela então eficiente indústria francesa, juntamente com peças de Belas Artes de alto valor simbólico; em contrapartida, em volta estavam dispostas representações menores de países orientais, caracterizados por estéticas exóticas, artesanatos e participação de nativos que eram alocados em determinadas áreas e cumpriam tarefas como tecelagem, cerâmica ou ainda eram alocados em espaços cenográficos como palácios para figuras convidadas como quedaiva do Egito. (Salgueiro, 2012).

a construção cultural de um imaginário, destaco parte da letra da música de abertura do filme *Aladdim*, intitulado *A noite da Arábia*²⁸:

*Imagine um lugar
Muito longe daqui
Com camelos pra passear
É uma imensidão
De cultura e expressão
É caótico, mas é, é um lar*

*[...]
Ao andar por aí
Deixe o som te invadir
É um lugar pra aproveitar
Olhe bem ao redor
Não há nada melhor*

*Noite árabe já vai chegar
A noite da Arábia
E o dia também
É sempre tão quente
Que faz com que a gente
Se sinta tão bem*

*A noite da Arábia
É o lugar pra sonhar
A mágica está
Em todo lugar
É só procurar
[...]*

3.5.2 Imaginário acerca da dança do ventre

Uma compreensão deturpada pode atingir diversos contextos, como por exemplo o aspecto cultural, as artes. Raposo (2013) destaca que tem ocorrido frequente negligenciamento da arte contemporânea dos países do oriente, a partir da mercadorização de bens culturais exóticos, inclusive pelos próprios performers árabes, tais como músicos migrantes ou bailarinas árabes em trânsito ou residentes na Europa e também as ocidentais, inspiradas em formas e estilos orientais. Acaba por ocorrer uma difusão “hollywoodesca” pelo Ocidente sendo uma releitura da dança oriental de forma deturpada.

Na opinião do autor, músicos e bailarinos reforçam representações e a construção de imagens exotizada, eroticizada, higienizada e, performativa, no sentido de esteticizada. A este respeito, em trabalho anterior (Leite; Seibt, 2022) fiz referência a cantores/atores como Elvis Presley que sendo famosos, também se utilizaram de referências às mulheres como odaliscas enaltecendo corpos e a atitude destas, ratificando imaginários equivocados a respeito da cultura em questão. O mesmo pode ser observado nas pinturas de quadros com representações do feminino árabe que mais se assemelhavam às mulheres europeias em silhueta e tom de pele.

Ainda que a sexualidade da artista árabe emirja em peças e romances, as representações mais poderosas, pelo apelo característico da expressão visual, estão no campo das artes visuais, particularmente nas pinturas de orientistas europeus que identificaram por diversas vezes as mulheres árabes, como Eugene Delacroix, Dominique Ingres e, posteriormente, Gérôme. Essas mulheres eram, no mais das

²⁸Composição de Márcio Simões, de 2019, pois a original foi editada.

vezes, retratadas de modo a orientar a fantasia do observador em direção a uma sexualidade sempre inflamada e disponível. (Salgueiro, 2012, p. 142).

O tempo do ‘outro’ é influenciado pela forma como os estudos antropológicos tomam as culturas de outros povos como objetos passivos em diferença absoluta, e assim proporcionam problemática de entendimento a respeito destes, como recriações históricas em um tempo suspenso da sua contemporaneidade.

Para Cunha (2010, p. 24), houve um processo de contaminação no encontro de culturas distintas quando “[...] dois inter-agentes/intérpretes ou dois estilos de dança diferentes que passam a dialogar entre si e a influenciar a criação de movimentos e a estética um do outro. [...]”. o que pode ser facilmente identificado quando as dançarinas orientais entraram em contato com a dança ocidental da época — o balé, no início do século XX. Dessa maneira, elementos específicos da técnica do balé, tais como linhas, simetrias, meia ponta e arabesques foram paulatinamente incorporados ao estilo oriental do Egito e que, a partir deste encontro, a dança do ventre retorna ao país de origem modificada pela influência ocidental constituindo o início da elaboração da técnica até hoje espelhada.

A autora segue afirmando que no período entre os anos 20 e 50 do século XX especificamente, ocorreram dois fenômenos significativos para a evolução da dança do ventre: o estrelato de dançarinas nos cabarés egípcios e a participação destas em filmes da indústria cinematográfica egípcia. Ambos favoreceram divulgação da cultura e entretenimento do país e influenciaram os protocolos de apresentações performáticas que são referência até a atualidade por todo o mundo. Esta valorização no meio artístico e o progressivo sucesso destas em casas noturnas fomentou a economia local, favorecendo que a dança do ventre passasse a ser aceita e reconhecida como manifestação cultural em seu país, profissionalizando-a. Paradoxalmente, no entanto, não necessariamente havia valorização de todas as mulheres que a praticavam (Cunha, 2010).

Grande parte dessa forma técnica e características da dança do ventre que foi expandida do Oriente para o mundo Ocidental se deu pelas indústrias cinematográficas hollywoodianas que também fizeram uso da fama da dança do ventre para lucrar, a exemplo de “*Cleópatra*” (1917)²⁹ e “*Ali Babá e os 40 ladrões*”³⁰. Sendo importante destacar que, assim, as características da dança do ventre já não representavam a originalidade das práticas culturais orientais e, desta forma, foram absorvidas por outras perspectivas nas demais culturas como ocorreu no Brasil, o que leva à reflexão sobre qual o olhar dado pelas brasileiras ao que a dança do ventre representa

²⁹ Wikipedia (2022b).

³⁰ Wikipedia (2022c).

e o que as move para querer aprendê-la. Raposo (2013, p. 222, grifo do autor) destaca:

A construção fundamental de narrativas performativas e de retóricas “orientalizantes” nestes contextos artísticos investe, sobretudo, sobre um certo passado árabe ou oriental, marcado pelo *belo* civilizacional, tingido pelo *exótico* cultural, por sugestões de *erotismo* ambíguo e por um certo *higienismo estético* na sua exibição.

Para Xavier (2006), ideias previamente formuladas a respeito da dança do ventre favorecem percepções cristalizadas acerca das dançarinas e, por conseguinte, acabam influenciando uma percepção sobre as mulheres árabes, em geral.

A referida autora destaca:

[...] Associa-se a prática da dança do ventre ao mundo árabe e quando se tem a imagem de uma “odalisca” dançando com o ventre nu em movimentos ondulatórios uma pergunta recorrente é: como pode uma dança como essa existir num contexto onde as mulheres muitas vezes andam cobertas dos pés à cabeça? [...] (Xavier, 2006, p. 2).

De acordo com a compreensão da pesquisadora Assunção (2021), a referência da dança do ventre principalmente correlacionada ao Egito se deve ao fato de ainda hoje ser o país central na indústria de entretenimento com exportação para outros países árabes de diversas formas de arte como filmes, músicas, programas de TV, peças teatrais e dança, bem como se tem como um consenso geral em pesquisas acadêmicas atualizadas de que o desenvolvimento da dança do ventre a partir da experiência egípcia influenciou a dança do ventre que hoje se observa em todo o mundo.

Ressaltado por Silveira (2019) e Dib (2011), não se pode perder de vista que grande parte da produção a respeito da dança do ventre foi escrita/produzida por homens, obviamente por filtros do olhar e interpretação masculinos, potencialmente favorecendo que a realidade seja compreendida e projetada diferentemente do que era vivido. Como exemplo, cita o livro “As mil e uma noites”³¹, com contos escritos por homens com viés erotizado acerca da dança como instrumento de sedução em troca de favores pessoais, bem como o trecho bíblico Salomé³².

Outro destaque está nas obras crônicas de Flaubert e Nerval do século XIX, os quais relatam com extremo erotismo a mulher árabe, que no caso das viagens de Flaubert eram recontadas com memória minuciosa do encontro com a artista e cortesã Kuchuk Hanem no sul do Egito (Said, 2003; Salgueiro, 2012).

³¹ Coleção de histórias e contos populares originárias do Médio Oriente e sul da Ásia a respeito do folclore indiano, persa e árabe, compiladas em língua árabe a partir do século IX. No Ocidente, a obra ganhou reconhecimento na tradução francesa de 1704 de Antoine Galland, transformando-se num clássico da literatura mundial.

³² Nos relatos de Mateus 14:1-11 e Marcos 6:17-28 descreve-se uma festa no palácio de Herodes Antipas, na qual Salomé, sobrinha e enteada do tetrarca, dança para ele e este se compromete a recompensá-la pelo feito. A mesma pede a cabeça de João Batista, a pedido de sua mãe.

Aqui se tem o paradoxo presente na imagem da bailarina que, originária de países concebidos como repressores, contrasta com a exposição do corpo feminino e idealizações acerca da mulher nesta condição. De alguma maneira, instiga a curiosidade para a compreensão desse lugar da mulher, favorecendo pesquisas na direção de busca por esclarecimentos.

Reis (2007) destaca que, na dança do ventre houve uma construção de uma imagem de mulher destinada a apreciação do olhar do outro, e este é um fator que, sem dúvida, traz importante influência na compreensão desta mulher e constrói um aspecto imagético do dançar na subjetividade da própria bailarina, que acaba perpetuando a imagem absorvida neste processo histórico-cultural.

Em trabalho anterior (Leite; Seibt, 2022), realizei investigação e correlação desta percepção deturpada tal como ocorre com mulheres brasileiras que migram para Guiana Francesa em busca de oportunidades de trabalho e lá, muitas vezes, são tratadas como prostitutas devido à fama de “mulheres quentes” atribuída às brasileiras. A análise sem crítica realizada com base em imaginários acerca do outro pode gerar consequências negativas para uma parte desta cultura e/ou ainda como um todo, como notam Simão e Sampaio (2018, p. 668):

quando há uma relação entre pessoas de culturas distintas, para que possam interagir, cada uma deve se atentar para a sua própria cultura e usá-la como referência na mediação que faz em relação à outra cultura, de modo que consiga compreender a cultura do outro. Isto é, é necessário encontrar símbolos na sua própria cultura que tragam a equivalência do que procura entender sobre a cultura do outro.

De acordo com Santos e Camargo (2018) e Roble e Lima (2013), no Brasil assim como nos continentes europeu e americano, existem hoje inúmeras escolas, cursos profissionalizantes, eventos que divulgam a cultura árabe, podendo a dança do ventre ser facilmente acessada por mídias, filmes, livros. Pode ser ministrada por meio de coreografias, praticada de forma individual ou em grupos e com diferentes ritmos musicais e modalidades.

Para Bencardini (2002), a dança do ventre é uma forma de expressar a feminilidade em vários sentidos relacionadas à figura da mãe, mulher, amante, filha, anciã sábia, guerreira etc. como arquétipos da antiguidade referenciando à Mãe Divina.

Esta afirmação é ratificada por Cunha (2010) em sua discussão — ainda não comprovada correlação em pesquisas acadêmicas —, que há um ponto de similaridade nas manifestações de práticas primitivas e as atuais danças pélvicas (a exemplo da dança do ventre) de que estas tratam do quadril feminino, gerando caracterização de uma estética ligada ao feminino.

De acordo com Salgueiro (2012), ainda há muitas escolas de dança do ventre e estúdios

que se amparam nesta configuração de que a dança do ventre teria origem em deusas da antiguidade e civilizações variadas, atribuindo a tais mitos a exclusividade de gênero, como se fosse uma dança exclusiva para mulheres, cristalizando o feminino ou ainda propagando a dança como um viés para “despertar o feminino”. Na mesma configuração tem a ideia de que portar um “ventre”, muitas vezes entendido como sinônimo do útero, seria o único pré-requisito para o início da prática da dança. Essa questão é abordada em perspectiva de energias ocultas pela professora Shahrazad na pesquisa de Azevedo (2014) ratificando que, por diferentes olhares, a dança do ventre pode ser transmitida pautada em influências diversas da inspiração de quem a ensina.

Lyz (1999) investe neste sentido energético e místico, pois acredita que cada um dos movimentos da dança do ventre possuem um significado especial e que podem, através de adequada execução, evidenciar a energia de deusas adormecidas dentro da mulher.

Na pesquisa realizada por Salgueiro (2012), foi identificada nas principais capitais brasileiras e em algumas cidades do interior propagandas de estúdios em haver promessa de cristalizar o feminino ou “despertar a feminilidade”, muitas vezes sendo o grande motivo para mobilização de grande número de mulheres lotarem salas de aula, em diferentes faixas etárias e configurações corpóreas. Fiz referência a essa questão no trabalho em que realizei pesquisa a sites e vídeos no Youtube, buscando como a dança do ventre costuma ser veiculada em um acesso fácil à Internet, e conseqüentemente, favorecendo que o público leigo se aproprie de conteúdo que confirma uma visão equivocada sobre os propósitos da dança (Leite; Seibt, 2022).

Em algumas escolas de dança, há uma aproximação (ou tentativa) de trabalhar temáticas vinculadas ao público feminino, proporcionando reflexões de outras esferas de discussão, inclusive política, histórica, social. Uma dessas formas é a questão do sagrado feminino. Não é a temática central a ser trabalhada nesta pesquisa, mas cita-se a importância de observar a ampliação de temas transversais referentes à questão do feminino que podem ser investidas pelas profissionais que atuam na área ou mulheres interessadas em desenvolver mais aspectos de sua dança, personalidade e história de vida.

“A dança do ventre liga-se historicamente à sexualidade feminina e, originalmente, ao registo simbólico de sua divinização [...]” (Reis, 2007, p. 23). A autora ainda destaca que dependendo do momento histórico em que se está analisando, vale entender que toda compreensão acerca de um fenômeno social como a dança deve ser contextualizado por ser este influenciador de percepções sexualidade em uma dada sociedade, como “[...] a dança, através das imagens que apresenta, pode oferecer ao público modelos visuais que reiteram ou, ao contrário, transgridem, o que é ser homem ou mulher, para uma determinada sociedade [...]”

(Reis, 2007, p. 26).

Debates dos conceitos de gênero e papéis sexuais aparecem em Reis (2007) na análise destas influências dentro das leituras feministas, destacando que há autores que inadequadamente os associam com referências ao sexo biológico, e destaca que historicamente os estudos feministas passaram a propor que a ênfase teórica seja pela desnaturalização, desta forma substituindo que a categoria ‘papéis sexuais’ pela categoria ‘de gênero’, compreendendo assim que masculino e feminino são percebidos de um ponto de vista relacional.

Na concepção de gênero se destaca que algo não está propriamente no corpo, e sim na forma como ele é percebido a partir das significações culturais construídas nas relações sociais, e conseqüentemente a maneira de se perceber homens e mulheres nas relações de poder que se configuram hierarquicamente entre estes (Reis, 2007). Nas palavras de Xavier (2006, p. 58–59):

Quem está habituado ao convívio nesse meio percebe que com pouco tempo de prática os grupos, independentemente da idade e das características sócio-culturais de seus componentes, vão se tornando uniformes: as aprendizes passam a adotar penteados, maquiagens e acessórios parecidos acreditando, com isso, enfatizar a aparência feminina [...].

A dança do ventre como produção estética do feminino é destacada por esta configurar-se como uma produção criativa que se constitui esteticamente destinada para o olhar do outro, a partir de movimentos corporais, musical, figurinos e maquiagem que associados expressam um movimento socialmente construído como feminino, pois ali há um jogo de imagens feito de corpos cujos movimentos remetem à sexualidade, de alguma maneira apresentando modelos de papéis femininos ou masculinos, e assim constituindo um discurso que visibiliza os corpos dentro dessa posição binária e de desigualdade entre feminino e masculino (Reis, 2007).

De acordo com Bencardini (2002), uma única apresentação de dança pode representar as várias fases da vida de uma mulher, bem como todas as suas emoções, fazendo referência à Grande Mãe, princípio que revela também o caráter sagrado na referida dança do ventre.

Marconato (2016) trabalha a perspectiva dos *chakras* (palavra indiana que significa círculo ou roda) correlacionando a importância da harmonização destes no sagrado feminino, com destaque para o resgate da experiência energética de mulheres com seu próprio corpo.

Muitas representações acerca da cultura árabe foram sendo deturpadas ao longo dos anos, iniciadas em um processo de análise ocidental acerca da cultura oriental. Raposo (2013) e Dib (2011) destacam que a forma como o harém ficou conhecido, a partir de postais ou pinturas de figuras femininas árabes frequentemente desnudadas ou provocantes (pelo olhar fotografado/pintado) pelas poses em que seus movimentos foram registrados, favorecendo a

construção de um imaginário erótico sobre o lugar.

Nesse sentido, Salgueiro (2012, p. 20) destaca: “Onipresente nos discursos poéticos sobre o oriente, a dança do ventre emerge como uma imagem que concentra, segundo praticantes, admiradores e viajantes, impressões de mistério, sensualidade e feminilidade”.

A este respeito, é possível identificar este imaginário inclusive em profissionais que buscam estudar a dança do ventre a partir desta concepção, como na pesquisa de Rafaella Brito e Silva (2011, p. 12) com mulheres mastectomizadas: “[...]. Pensei que, talvez, a dança do ventre, como uma dança que incide na sensualidade feminilidade, autoestima, entre outros, pudesse ajudar essas mulheres de alguma forma, após o seu tratamento, de modo a melhorar seu estado emocional, físico e mental [...]”. Ou mesmo, a busca por vivenciar fantasias alimentadas por “mil e uma noites” em que foram destacadas mulheres envoltas em véus esvoaçantes como odaliscas em um harém (Xavier, 2006).

Em sua pesquisa, Cunha (2010) debate a questão da transmissão do conhecimento sobre a dança do ventre apontando que, sob o prisma ocidental, a apropriação desta arte passa a ser a partir de suas próprias referências, desta forma, os ocidentais absorvem a manifestação cultural com seus códigos e significados e os interpretam parcialmente pela falta de conhecimento, ou mesmo configurado pelo fato de tais códigos não fazerem sentido à sua compreensão. Logo, assim começa o processo de difusão sem parâmetros de ensino:

No processo de migração da dança, o fenômeno da transmissão/apropriação, ou, no âmbito pedagógico de ensino/aprendizagem, sofreu uma transformação de seus códigos culturais preexistentes. A maneira de executar um movimento no Oriente, que tinha significados intrínsecos aos costumes e ao cotidiano social, ao ser ensinado em outra região geográfica, passa a ser interpretado na recepção a partir deste outro código cultural colando em sua essência um novo significado. (Cunha, 2010, p. 42).

Azevedo (2014) destaca em seu estudo que no Brasil a dança do ventre pode ter chegado a partir de 1950 quando uma população muçulmana veio para o país, oriundos de diferentes regiões do Oriente Médio, bem como na década de 70 houve imigração de libaneses fugidos da guerra civil, de maneira que neste período surge em São Paulo uma mulher palestina chamada Shahrazad Sharkey, que deu início ao trabalho com dança, podendo se afirmar como a primeira professora de dança do ventre no Brasil. Consequentemente pode ser considerada como a responsável pela formação da primeira geração de professoras de dança do ventre. Assim é válido destacar que a forma de ensino praticada por Shahrazad influenciou a forma como a cultura inicialmente chegou ao país, sendo que Shahrazad tinha a proposta de resgate “*Raks el Chark*” (em português, “Dança do leste” e assim grafado no trabalho citado) que representa “onde o sol nasce e onde a mulher recebe suas energias e o seu poder”. Dessa forma, há uma

tentativa de lembrança à milenar cultura árabe, voltando às origens, valores, essência e energias do antigo Egito, como citado: “[...] sua metodologia propõe uma dança livre, natural e com um corpo solto. Pois, sua inspiração vem dessa liberdade dos antigos beduínos que são como ciganos, nasceram livres e na mata. [...] importância do amor-próprio em relação ao respeito com o próprio corpo. [...]” (Azevedo, 2014, p. 48). A autora pautou seu estudo na obra produzida por Shahrazad *Resgatando a Feminilidade — expressão e consciência corporal pela Dança do ventre*, que pelo título sugere inspirações do feminino.

Em contrapartida, Sá (2019) refletiu, inicialmente baseada no senso comum pela sua própria experiência em dança do ventre e observação de bailarinas que se questionavam a existência de um “certo” e “errado”, levando-a a posteriormente pesquisar quais os padrões e/ou fatores para legitimar que alguém seja aceito por si e pelos pares como bailarina oriental ou dançarina do ventre.

Nesimi (2018) analisa a dança do ventre no contexto brasileiro, em especial acerca da habilitação profissional com destaque para a ênfase geralmente dada pelas escolas de dança do ventre e/ou profissionais para uma “origem egípcia” da dança do ventre como forma de dar mais credibilidade ao que é ensinado, propagado. Inclusive fazendo uso de elementos representativos da cultura egípcia como pinturas na parede com pirâmides, hieróglifos, quadros de deuses ou faraós configurando elementos que corroborem a narrativa de uma “origem egípcia da dança”, o que, de certa forma, ratifica a transnacionalização da dança do ventre e a possível atração do interesse dos brasileiros acerca desta cultura.

A autora ressalta ainda correlacionando esse interesse aos termos Egíptomania, que se refere a levar para outros lugares fora do Egito elementos como arte e técnicas egípcias, dando a elas novo uso, e Egíptofilia que se refere ao gosto por colecionar e o exotismo relativo ao Egito com posse de objetos relativos ao Egito, ambos executados historicamente na relação transnacional com o referido país (Nesimi, 2018).

Muitas bailarinas citam que suas inspirações iniciais para a dança do ventre têm como fonte desenhos animados como Alladin, produção de Walt Disney, ou Príncipe do Deserto (Baptista, 2018), ou ainda na cantora Shakira que fez sucesso na música “Ojos Así”, na qual incorpora elementos da música do Oriente Médio e dança com técnicas da dança do ventre em suas apresentações nos shows (Salgueiro, 2012; Xavier, 2008).

Amarante (2020) tece importantes discussões a respeito desta temática, quando resgata contos de fadas e filmes para análise de uma série de problemáticas que constituem alguns dos constructos da cultura da vulnerabilidade feminina, quando há uma massificação da ideia de que meninas devem ser delicadas como princesas (europeias) à espera dos príncipes encantados

para viverem uma linda história de amor, serem financeiramente sustentadas e terem seus problemas por eles resolvidos. Os meninos, em contrapartida, crescem com predomínio e valorização de força física, mínima sensibilidade, e naturalização da agressividade.

No filme *Alladim*, a princesa Jasmine canta a composição “Ninguém me cala”³³ que, no contexto da trama infantil, a personagem vive a opressão de ser mulher e assim não poder governar sua cidade, mesmo sendo filha única do rei. Dessa forma, o pai/rei insiste na busca de um candidato a esposo para que esse possa governar, destacando a compreensão patriarcal presente nessa sociedade, bem como a maneira da princesa se posicionar diante disso. Trechos da música que podem ser absorvidas, refletidas e tomadas como influência por quem assiste ao filme:

*Mais uma vez a maré me engoliu
De novo me sinto quebrada
Eu quis falar, mas ninguém me ouviu
Com minha voz sufocada
Não vou chorar
Eu tenho que ser firme
E podem tentar
Tentar me silenciar
Ninguém me cala
Todos querem me ver quieta
Sei que tudo me afeta
Eu cansei, ninguém mais me cala*

*Ainda que alguém me oprima
Mais ninguém me subestima
Eu cansei, ninguém mais me cala
Chegou a hora do mundo mudar
Essa história é antiga
Uma princesa não deve falar
Não há o que eu não consiga [...]
O meu corpo grita
Nada me cala
Nem venha tentar, que não me intimida
Eu cansei, ninguém mais me cala
Me Cala [...]*

No trecho da música em destaque há uma contraposição a forma tão perpetuada de observar as relações geralmente muito apresentadas em filmes infantis, que Amarante (2020) destaca ressaltando as memórias da infância de muitos com músicas originais para cantar junto com a Bela pela aldeia e no palácio da Fera, Cinderela limpando a casa com ratinhos, ou a Branca de Neve com sete anões (homens); filmes estes que podem apresentar discursos racistas, classistas, cis-heteronormativos, binaristas e principalmente machistas.

Embora não seja o foco deste estudo traçar etiologias acerca do que leva mulheres a se tornarem presas fáceis de relacionamentos abusivos, vale ressaltar as reflexões de Amarante (2020) sobre o quanto a cultura machista é enraizada desde a infância, com narrativas de hierarquia de superioridade do masculino sobre o feminino, com romances adolescentes que também perpetuam aspectos neste sentido, como também comparece nas obras literárias infanto-juvenis que fizeram sucesso e se tornaram filmes como a “Saga Crespúculo” e “50 tons

³³ Composição: Benj Pasek e Justin Paul/Alan Menken, traduzida para o português da original “*Speechless*”.

de cinza”, nos quais as mulheres protagonistas são tidas como frágeis e inseguras que conhecem homens bonitos e ricos como se estes fossem os atrativos principais que mulheres deveriam buscar em homens.

Os padrões e estereótipos sociais sempre assombraram a vida das mulheres, ditando regras sobre como devem ser e estar em sociedade. O advento do movimento feminista com suas discussões sobre empoderamento feminino vem aos poucos desconstruindo esses moldes conservadores e possibilitando processos de emancipação de diversas mulheres [...]. (Amarante, 2020, p. 317).

Retomando a temática atrelada a perspectiva da dança do ventre, Salgueiro (2012) acredita que a percepção sobre o lugar da mulher foi sendo construída ao longo da história que envolve misticismo sobre mulheres do oriente. A partir de uma compreensão de resistência e empoderamento feminino identificada em mulheres brasileiras que praticam a dança do ventre, a autora reflete que a percepção sobre a sexualidade da mulher e pressupostos que adjetivam feminilidade são repensados através da dança por influência da mirada masculina europeia, o que, portanto, representa a visão de mulheres como frágeis. Cita como exemplo a obra mais famosa do pintor Jean-Léon Gérôme “*Dança da Almeh*”, de 1863, como a mais divulgada em sites de admiradoras da dança do ventre e na qual retrata uma dançarina tocando *snujs* acompanhada de músicos. Na percepção da autora, a obra pode ser entendida pelas praticantes como a representação de plenitude, liberdade, beleza natural posto que a *almeh* foi pintada com ventre de forma arredondada que evocam sentimentos e idealização de acolhimento e aceitação do corpo.

A partir destas reflexões, observa-se a importância de discussões que apontem a convergência de uma construção histórico-social acerca do feminino no oriente, a partir do olhar ocidental, configurando uma compreensão da influência deste para a mulher do ocidente, inclusive no que se refere ao autoconhecimento, que embora sendo de outra construção cultural, apresenta possibilidades de viver os benefícios desta dança em inúmeras configurações.

3.5.3 A vivência de dançar a dança do ventre

Entendo a dança do ventre como importante caminho para experiência eu-corpo, utilizando-me como base de discussão diversos trabalhos teórico-práticos em que esta dança foi utilizada como fundamentação.

Reis e Zanella (2008) destacam que, na dança, diferente de artes como a plástica ou literatura, a própria matéria que se transforma em obra é o corpo, mas não um simples corpo e sim, um que foi esculpido com diversos sentidos ao longo da vida do sujeito.

Reis (2007) destaca a dança do ventre como possível forma de expressão de sentimentos e afetos que não se sabe qual a maior influência, se é a música/dança no estado de humor ou se seu estado de humor influencia a produção final dançada, sendo o corpo um espaço de escuta sensível/emotiva da música e responsiva, por um movimento emocionado. Angela Vieira da Silva (2011, p. 2) ratifica: “[...] o mágico na dança do ventre não tem a ver com um misticismo, mas com a expressão, através da dança, das conexões entre partículas heterogêneas outrora incombináveis; partículas estas, ligadas à musicalidade da cultura árabe e seus fluxos de afectos inumanos [...]”.

Para Fux (1988), a música é importante no processo de estimulação do corpo, o qual produz imagens que se comunicam entre si, pois acredita que a música e corpo configuram como totalidade, sendo o movimento liberado pelo corpo um reflexo dessa complexidade musical. Em exemplo citado na pesquisa de Reis (2007) a bailarina entrevistada diz sentir como se a música entrasse em seu corpo e o mexesse internamente. Na citação a seguir, o depoimento é de uma bailarina de dança do ventre referindo sua experiência com a música e técnicas árabes:

O agradável que emergia em mim ao som de instrumento que eu não conhecia, a vontade de fazer um movimento com partes do corpo que eu não costumava movimentar, o prazer associado à construção de uma sequência de passos e aplicação teórica do que aprendi, entre tantas experiências de percepção do meu corpo, de forma estruturante, espacial, de localização em um universo amplo e sensível. (Alleoni, 2013, p. 65).

Observa-se na descrição da autora quanto a música de uma diferente cultura evoca diferentes sensações em quem escuta, o que é ratificado por Procópio (2008) no que se refere à interpretação da música, que inicialmente se dá pelos órgãos dos sentidos associado a noção rítmica, conseqüentemente resultando em contentamento intrínseco com a dança com estimulação do sistema límbico e supra límbico cerebral. Vale destacar que a música árabe é composta por ritmos e escala com intervalos diferentes da escala predominante no ocidente atual, muitas vezes podendo parecer sons estranhos ao que é usual para um ocidental, mas que na cultura oriental compõe elementos da própria constituição cultural, tais como associar as batidas da pulsação percussiva aos passos de um camelo no deserto.

A este respeito, Dib (2013) destaca que a música oriental muitas vezes é entendida como “exótica”, “estranha”, “primitiva”, todavia isso se refere justamente a este desconhecimento da estrutura sobre a qual ela é desenvolvida, que é diferente da ocidental. Não é possível entendê-la como inferior à ocidental, inclusive porque os estudos teóricos e composição da música árabe são resultado da integração de diversas áreas do conhecimento os quais, efetivamente, influenciaram o desenvolvimento da teoria da música na Europa medieval. “[...] As músicas

tradicionais persas e as músicas das cortes europeias guardam muitas semelhanças por conta da influência de Ziryab³⁴ e sua escola exerceram [...]”.

Para Sousa (2017), entre tantas particularidades, uma das principais características da dança do ventre é a ‘leitura musical’, que se refere à tradução dos elementos que compõem a música árabe para forma de movimentos, assim a bailarina objetiva uma correspondência entre o que ouve na música e o que pode executar em seu corpo em dança.

De acordo com Marconato (2016), tem músicas mais intensas, provocativas, de sedução, elemento fogo³⁵. Tem músicas suaves, tranquilizantes, de elevação espiritual, elemento ar. Tem músicas vibrantes, alegres, que evocam energia de pular, gritar, sorrir, elemento terra. Tem músicas que inspiram, são reflexivas, melancólicas, elemento água. Tem músicas que parecem contar histórias de todo um povo, cada nota uma era na civilização, de tanto que explodem cultura popular.

Dib (2013) afirma que nos países árabes a música é vista como algo muito além do entretenimento, podendo aliviar tensões e sofrimentos do corpo e da alma e inclusive curá-los a partir de suas vibrações. O alcance da música é entendido para além do estético, na compreensão do belo; a música árabe toca regiões corporais, psíquicas e espirituais estando ligada a aspectos cósmicos.

De que forma o meu corpo participa do tornar presente? Na medida em que estou aqui... Evidentemente o corpo se relaciona com o espaço de um modo totalmente diverso do que, por exemplo, uma cadeira que está presente (à mão) no espaço. O corpo ocupa um espaço [...] (Heidegger, 2017, p. 104).

É a entrega artística, pessoal, emocional e subjetiva que leva mulheres e homens a se reencontrarem ou a se completarem neste *outro lado do espelho*, onde dança e música inspiram e transpiram organicamente fluxos de descoberta de corpos, gestos e sons que se constituem talvez como uma resiliência quase invisível de buscas interiores e de construção do *self*. (Raposo, 2013, p. 235, grifo da autora).

Nas citações em destaque, nota-se a presentificação do indivíduo em sua relação-no-mundo, dando sentido ao mesmo a partir da sua expressão na forma de experiência no corpo, na dança. Os afetos podem ser descritos na forma de expressão, na forma de olhar, no toque, na reciprocidade existente na dança como forma de linguagem. Nesse sentido, ratifico a afirmativa:

³⁴ Ziryab (789–857), que significa melro ou pássaro preto, foi a forma como ficou conhecido Abu al-Hasan ‘Ali ibn Nafi’, um homem de bela voz e pele escura, um dos alunos de Ishaq e que, por seu talento, inteligência e modelo de conduta, chegou a trabalhar na corte de Córdoba como chefe dos cantores do palácio a serviço de Abd Al-Rahman II. Seu mestre, Ishaq Al-Mosuli (767–850), por sua vez, havia sido conhecido por sua erudição em execução e composição de músicas, tendo sido o fundador da Escola Clássica objetivando manter as características essenciais da música oriental (Dib, 2013).

³⁵ Há bailarinas que entendem a dança do ventre como meio de conexão às forças da natureza a partir da ativação de *chakras* e desta maneira dividem a leitura musical a partir de quatro elementos: fogo, terra, ar e água, cada um com suas características e correlações a cada aspecto a ser ativado a partir dos elementos (Marconato, 2016).

“[...] Na experiência de arte, adquirimos *insights* de como percebemos geralmente e de como nossas percepções são influenciadas por nossas personalidades individuais. A forma como percebemos visualmente está diretamente relacionada à forma como pensamos e sentimos [...]” (Rhyne, 2000, p. 44).

A imagem corporal de dançarinas do ventre foi objeto do estudo de Tiggemann, Coutts e Clark (2014) quando avaliaram 213 mulheres na Austrália e concluíram que esta dança, praticada no referido país, é uma atividade considerada incorporadora que se refere ao senso de propriedade do corpo e a forma de experienciá-lo como confiável e merecedor de respeito assim como um meio para expressão de competência, relações interpessoais, autoexpressão e poder, pois envolvem integração ou interconexão mente/corpo que resulta em sensação de fluxo, fluidez. Conseqüentemente leva a uma imagem corporal positiva. A dança do ventre é uma atividade que requer habilidade e atenção focada (na respiração, nos músculos etc.) além de força e flexibilidade o que instiga que seus praticantes treinem seus corpos ajudando-os a se conectar mais consigo mesmos.

Em reflexão diversa, de acordo com Andreoli (2010) a dança pode ser entendida como um comportamento que tem uma intenção de espetacularidade por envolver não apenas o atuante, mas também quem o vê, constituindo uma articulação social. A este respeito, Reis e Zanella (2008, 2010) destacam que o processo de constituição do sujeito na dança perpassa pela alteridade, aqui entendida como a dimensão da relação mediada com um outro, por meio da qual o “eu” se constitui.

Reis (2007) reflete que o observador/espectador também reconhece partes de si ao observar o movimento dançante, levando-o a conectar-se com seu próprio corpo afetando-o. A autora destaca que esse afetar está na relação, de maneira que não depende apenas da postura que a bailarina se coloca diante do outro, mas também em como este espectador se coloca na relação com a bailarina. A autora ainda revela que o espectador deve se posicionar como admirador, contemplando a bailarina com seu ativismo para que esta não se sinta objetificada, e sim que haja uma relação de troca, *estar junto com*; olhar contemplativo.

Quanto a isso, Xavier (2006) aponta reflexões sobre a identificação de corpo movente, por uma habilidade de quem assiste uma pessoa dançando identificar em si a possibilidade de igualmente executar aquele movimento, por ser feito da mesma matéria daquele que está executando a dança; talvez assim sendo a inspiração para a vontade de dançar, alcançando um sentido cinestésico de quem se move. Em sua pesquisa, a autora cita as palavras do francês Charles Gobineau que atribui a dança do ventre uma “qualidade hipnótica”, o que corrobora as características apontadas nesta reflexão.

A respeito de como algumas bailarinas se sentem no momento de expor sua arte na dança, em depoimento uma bailarina destaca sobre o processo de aceitação: “Tem, tem a ver, é, a aceitação, sentir que tu *está* sendo aceita naquele momento, está sendo bem recebida, que é a coisa da troca, quando eu falo em troca de energia tem a ver com isso”. (Reis, 2007, p. 101).

Em relato retirado da dissertação de Alleoni (2013), nota-se a possibilidade de integração da bailarina com seu corpo vivido, histórico, cultural, mas que a partir da experiência de dança pode ser visado de uma maneira diferente:

por muitos anos cultivei uma imagem corporal incoerente com a realidade. Foi na compreensão desses fenômenos que pude entender meu corpo como único e valioso, criativo e livre para experimentar o mundo. Quando me respeitei mais, a dança deixou de ser mera reprodução e exibição, para ser enfim, e por fim, criação, comunicação, investigação e principalmente, libertação. (Alleoni, 2013, p. 39).

Percebi que a dança do ventre fez com que eu encontrasse com a minha delicadeza, a minha feminilidade, com várias potencialidades que eu não sabia que tinha, mudando totalmente a minha vida, a maneira de me enxergar. Senti-me diferente, mais bonita, mais segura, mais dona de mim, independentemente do corpo que eu tinha. A minha autoestima aumentou, fazendo com que eu me cuidasse mais e prestasse mais atenção em mim mesma. (Silva, R. B., 2011, p. 11).

Em consonância com estas afirmações, Moehlecke e Fonseca (2011) afirmam que a composição entre ação-paixão viabilizada pela dança permite a acolhida do ser despedaçado construindo uma nova dobra. A composição é tão evidente que se torna perceptível por quem a vive e, paralelamente, é sentida no olhar do outro, que vem de fora.

Reflexões como esta geram a vontade de compreender como a dança acontece para o indivíduo, que se encontra sempre no mundo. Vale destacar que os seres humanos são sempre individuais e sociais, sendo o processo de agrupar-se um fenômeno comum. Para Rhyne (2000), indivíduos formam grupos naturalmente suprimindo necessidades que são pessoais, mas também sociais, ambientais e culturais.

Em escolas de dança, é muito comum as mulheres constituírem grupos de amigas que extrapolam os muros da sala de aula para a vida externa, no mundo, passando a compartilhar de outras experiências para além da dança que inicialmente as uniu por afinidade (Silveira, 2019). Em estudo, Moe (2012) identifica o que chama de “irmandade” entre as mulheres que encontram na dança do ventre uma oportunidade de partilhar com outras mulheres o prazer e lazer da prática de uma atividade controversa que fortalece a feminilidade e questiona o aprisionamento do gênero feminino por influências histórico-culturais.

Na dança, há inúmeros elementos envolvidos: música, pessoas, memória, sentimentos, o que fica claro na afirmativa de Araújo *et al.* (2017, p. 267): “A dança é uma forma envolvente e agradável de atividade física, que quando realizada em grupo fica mais atraente e dinâmica,

devido à realização dos movimentos em conjunto, troca de laços e experiências [...]”.

No trabalho desenvolvido por Reis (2007), essa questão energética fica muito evidente nos depoimentos da bailarina entrevistada na pesquisa em que a mesma descreve situações em que se sente conectada com os outros (espectadores da sua dança, na questão relatada), bem como um canal de energia que pode ser recebido e passado para outros, a partir da vivência de unicidade experimentada no ato de dançar. O mesmo foi citado pelas entrevistadas de Moe (2012) acerca de as mulheres que dançam relatarem sentir uma configuração energética diferenciada nas apresentações da dança e uma vivência cotidiana da mesma como meio de acesso a uma consciência intensificada. Ratificado por Moehlecke e Fonseca (2011) que afirmam que nas experimentações vivenciadas em situações de grupo terapêutico com dança, há um agenciamento de um espaço do corpo do bailarino, em que interior e exterior se encontram e compõem uma estranha melodia, uma zona de conexão entre o dentro e fora, de quem vive a dança e de quem a testemunha.

Vale um destaque para as possíveis diferenças da dança executada por quem nasceu e/ou viveu integrado a cultura árabe como sua de origem ou de sua família nuclear *versus* a dança do ventre aprendida em escolas de dança do ventre, com técnicas repassadas por alguém que também já estudou — e foi influenciado — por um olhar de outro. Segundo Salgueiro (2012), há diferenças evidentes na dança chamada doméstica, na qual se identifica movimentos básicos, livres, de lazer. A dança ensinada/aprendida acaba sendo mais detalhada em marcações, orientação de corpo em palco, com foco no entretenimento e agrado ao público espectador.

Silveira (2017, 2019) reflete a importância de professoras de dança do ventre sensibilizarem suas alunas para processo de ampliação do autoconhecimento e de autocrítica a partir da experiência com seus corpos. Nessa direção, a autora ressalta que a dança do ventre não deve ser praticada exclusivamente para realização de shows e performance pública e que a dança pode se tornar cênica à medida que suas praticantes se sintam à vontade.

Fica a reflexão se o fato de a dança ser ensinada a partir de técnicas pode interferir negativamente na dança como livre expressão, o que Xavier (2006) destaca como possivelmente um ensino fragmentado que corta a fluidez do movimento.

4 PERCURSO TEÓRICO-METODOLÓGICO

Este estudo configura uma pesquisa tendo como base a Gestalt-terapia, o que significa que está ancorada nos fundamentos teórico-metodológicos da mesma, e, portanto, se refere a uma pesquisa qualitativa fenomenológica. A linha de pesquisa a qual se encontra vinculado é *Fenomenologia: teoria e clínica* do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFPA. Na mesma instituição encontra-se o Núcleo de Estudos Fenomenológicos (NUFEN), credenciado no Diretório de Pesquisas do CNPq desde 2002, o qual é de expressiva importância na região norte pelas pesquisas que vêm sendo desenvolvidas na mesma linha fenomenológica de estudos.

A pesquisa em Gestalt, segundo Gold e Zahm (2014), é de fundamental importância por ser uma forma de reexaminarmos métodos e testarmos hipóteses para o aperfeiçoamento da abordagem. Seguindo dessa forma, ajudamos na preservação da Gestalt-terapia como uma teoria e método de grande valor. Ao longo da história a Gestalt-terapia se tornou um campo de terapia e pesquisa importante dentro da Psicologia, isso potencialmente também evidencia impacto sobre o estado atual do campo de pesquisa em psicoterapia.

Este estudo é uma pesquisa qualitativa, sendo válido sublinhar que estas pesquisas utilizam bases filosóficas como a Fenomenologia por se tratar de uma ciência que estuda os fenômenos experienciados pelo ser humano em sua relação campo organismo/ambiente como principal objeto, posto que os significados dados por este à sua própria vivência alimentam os pressupostos de sua compreensão de si e do mundo a partir do contato e *awareness* (Perls *et al.*, 1997; Turato, 2010).

De acordo com Holanda (2006), diferentemente de pesquisas quantitativas em que a marca predominante são escores e contabilização dos fatos e experiências, nas pesquisas qualitativas há destaque para elementos característicos da vivência humana aos quais as pesquisas que quantificam têm dificuldade de acessar.

Algumas das características da pesquisa qualitativa são: flexibilidade no processo, com influências do contexto em que está inserida bem como influência do pesquisador sobre a pesquisa e da pesquisa sobre o pesquisador — este se posiciona como participante ativo no processo; “parceria pesquisador-pesquisado”, na qual há uma singularidade de influência mútua de um sobre o outro em um contexto específico; observador e observado são interatuantes, compõem uma integração dialética entre eu e outro; o conhecimento entendido como uma produção construtiva-interpretativa; significação da subjetividade e singularidade como nível legítimo da produção do conhecimento, ou seja, a compreensão se dá na observação das necessidades que aparecem no transcurso da pesquisa. (Andrade; Holanda, 2010; Holanda,

2007; González Rey, 2002).

Pelo método fenomenológico, busca-se:

acessar a essência do fenômeno estudado, o que pode ser alcançado a partir dos três elementos fundamentais da fenomenologia. O primeiro elemento é a *redução fenomenológica*, que possibilita acessar a verdade do sujeito. O segundo elemento é a *intersubjetividade*, que é a relação estabelecida entre o *sujeito-pesquisador* e o *sujeito-pesquisado* – duas histórias próprias que se encontram para compreender um fenômeno. O terceiro elemento é o *retorno ao vivido*, no qual o sujeito-pesquisado retoma sua história. (Andrade; Holanda, 2010, p. 264, grifo dos autores).

De acordo com Giorgi e Sousa (2010), embora Edmund Husserl tenha apresentado um método adequado para estudo de processos mentais, ele não configurou uma metodologia que pudesse ser aplicada diretamente no contexto científico da Psicologia, ou seja, não havia um método que contemplasse um contexto sistemático para investigação em Psicologia Fenomenológica. Sendo assim, os autores defendem que em pesquisa qualitativa pode se utilizar do método fenomenológico de investigação seguindo o conceito epistemológico da consciência intencional apresentado no método filosófico, no entanto, com algumas especificidades para um contexto de investigação científica.

A questão que norteou esta tese foi **“De que forma a dança do ventre contribui na autopercepção corporal e no conhecimento de si?”**, com o propósito de analisar a importância desta dança para o autoconhecimento e construir proposta interventiva de promoção e/ou recuperação de saúde integral como ação clínica que pudesse contribuir para o coletivo.

Em um primeiro momento, como pesquisa bibliográfica ainda na pré-qualificação, para embasamento teórico realizei levantamento de dados nas plataformas: nacionais Biblioteca Virtual em Saúde (BVS), Scielo (Scientific Electronic Library Online), INDEX-PSI (Index Psi Periódicos Técnico-Científicos), Repositório Institucional da Universidade Federal do Pará (UFPA), PePSIC (Periódicos Eletrônicos de Psicologia) e CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) e também no sistema internacional PubMed do National Library of Medicine dos Estados Unidos (<https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/>) com o descritor inicial “dança do ventre” para título, resumo e/ou palavras-chave, como critérios de inclusão, bem como serem publicações no período de 2010–2020, nacionais e/ou em idiomas em inglês ou espanhol.

Ao realizar posteriormente pesquisa avançada para psicologia com descritores “dança do ventre AND Gestalt-terapia”, “dança do ventre AND consciência corporal” e “dança do ventre AND *awareness*”, não foram encontrados documentos de estudos com essas interlocuções. Vale destacar que as pesquisas também ocorreram com palavras-chave em outros

idiomas: no inglês “*bellydance*” com pesquisa avançada para “*gestalt-therapy*” e “*awareness*” e em árabe “*raqs sharqi*” igualmente com pesquisa avançada para “*gestalt-therapy*” e “*awareness*”, sendo que nestas pesquisas, foram identificadas áreas de estudos as quais organizei por temas afins utilizados na composição do estado da arte e fundamentação geral do estudo.

A partir de busca por materiais também na literatura internacional, em contato com profissionais da Gestalt-terapia³⁶ recebi indicações de leituras de produções não indexadas nas plataformas nacionais, mas que proporcionaram importantes contribuições a respeito da temática que vem sendo produzida na Europa e EUA. Assim como foi possível identificar importantes autores com produção sobre a temática do corpo na Gestalt-terapia, a exemplo de Laura Perls (2004) e James Kepner (2000), a despeito de outros autores não escolhidos para debate neste estudo, porém que configuram outras possibilidades de autores para debates teóricos em futuras produções.

É necessário destacar que a partir das referências encontradas, igualmente foram sendo elencadas novas bibliografias com base na consulta de fontes utilizadas e citadas nos materiais inicialmente identificados, de maneira que nessa conjuntura foi possível ampliar as fontes científicas para leitura e embasamento deste estudo. À medida que a pesquisa foi avançando, e no próprio processo de transcrição das entrevistas, absorvi novas reflexões com encadeamento teórico que demandavam, em mim, outras leituras, ampliando horizontes que convergiram significativamente com minha temática de estudo.

Segundo Andrade e Holanda (2010), o pesquisador fenomenólogo se posiciona para a descoberta, se colocando aberto para qualquer tipo de conteúdo ou tema que possa emergir no decorrer da pesquisa, o que favorece o alcance de resultados novos, imprevisíveis, com possibilidades criativas de compreensão do objeto de estudo.

Meu percurso metodológico foi realizado a partir da fundamentação fenomenológica descritiva acerca da experiência vivida pelas participantes, ancorada fundamentalmente nos Passos Metodológicos de Amedeo Giorgi e Daniel Sousa (2010). Também me amparei na compreensão gestáltica clínica e na vivência da arte como experiência integradora a partir da dança do ventre.

A epistemologia fenomenológica constitui o suporte filosófico de base que, na obra de Giorgi e Sousa (2010) tem como principal compreensão valorizar as descrições das experiências vividas com ressalva para a forma como estas se apresentam à consciência de cada sujeito,

³⁶ Selma Ciornai, Mônica Alvim, Maria Alice Queiroz de Brito, Michael Clemmens, Giselle Ruzany.

utilizando, para isso, passos metodológicos que favoreçam o enquadramento deste processo investigativo em critérios considerados pela comunidade científica, dando validade ao processo.

A pesquisa qualitativa foca na experiência de totalidade buscando significados e essências da experiência individual a respeito de uma temática. Borba, Silva e Oliveira (2017) destacam que se deve partir dos fenômenos e sentidos dados pelo indivíduo, ainda que em atitude ingênua, não se devendo partir de interpretações desconsiderando o modo que o próprio indivíduo vê. Antes de ser entendida como método, a Fenomenologia é uma *atitude* que se encontra amparada na escuta e observação atenta e espera por um fenômeno que emergirá do outro.

Segundo Feijoo e Goto (2017), nas obras *Investigações lógicas* e, depois em *Ideias I* Husserl aponta a compreensão do método fenomenológico tematizando a intencionalidade e é neste aspecto que há a transformação radical que a Fenomenologia produz na investigação em Psicologia. Segundo os autores, a análise fenomenológica permite transformar o sentido da noção de fenômeno psíquico e também muda a postura que o investigador dos fenômenos psíquicos precisa ter frente a este fenômeno.

O que o método fenomenológico visa é compreender o sentido dos atos de consciência na maneira como foram percebidos pelos sujeitos. O método defendido por Giorgi e Sousa (2010) é diferente do método filosófico apontado por Husserl, portanto, considera-se uma ordem de passos de um método aplicado à Psicologia.

O primeiro aspecto a salientar é que a ordem dos passos a seguir é diferente da do método filosófico. No método aplicado à Psicologia, o investigador inicia o seu estudo, obtendo descrições de experiências de outros sujeitos. No segundo momento, desenvolve a redução fenomenológica-psicológica e, simultaneamente, adota uma perspectiva psicológica sobre o tema de estudo. Finalmente, num terceiro momento, o investigador procura estabelecer a “essência” do objecto de estudo através da variação livre imaginativa, na qual a análise eidética é enquadrada pela perspectiva psicológica do investigador, que define sínteses de significados psicológicos sobre o tema, não uma essência que reclame uma validade apodítica. (Giorgi; Sousa, 2010, p. 74).

Em síntese, os quatro passos do método utilizado neste estudo são: 1) Estabelecer o sentido geral; 2) Divisão das unidades de significado; 3) Transformação das unidades de significado em expressões de carácter geral; 4) Determinação da estrutura geral de significados psicológicos.

Na 1ª etapa: *Estabelecer o sentido geral*, deve-se ler calmamente a transcrição das entrevistas — o que pode necessitar de várias leituras — e, fenomenologicamente, o pesquisador precisa se colocar na atitude de redução fenomenológica, que é um procedimento

utilizado em pesquisas fenomenológicas, dividido em envolvimento existencial e distanciamento reflexivo.

Segundo Forghieri (1993), o envolvimento existencial acontece quando o pesquisador procura suspender o que sabe sobre a temática que está investigando, a fim de estar aberto para a experiência que foi vivida e está sendo compartilhada pelo pesquisado, de forma que este pesquisador interage espontaneamente com os participantes e se permite afetar pelo fenômeno que emerge, o que pode ser vivido por observações, sensações, elementos vivenciados no contato com o outro. Para Vale (2018), o distanciamento reflexivo, por sua vez, nunca se dá completamente por haver uma ligação entre os sujeitos que se configuram inter-relacionados. Mas, em teoria, seria a reflexão que ocorreria após o envolvimento entre pesquisador-pesquisado e que provocaria reflexões acerca desta vivência. Segundo Giorgi e Sousa (2010, p. 87):

A Fenomenologia reconhece haver uma posição espontânea na vivência cotidiana das coisas e situações, a qual é suspensa quando usamos a redução, implicando, igualmente uma suspensão de juízos, entendimentos passados, com o objetivo de proporcionar uma visão aberta a novas perspectivas [...].

A 2ª etapa: *Divisão das unidades de significado* se dá a partir da releitura do material para, neste momento, visando um sentido prático, dividi-lo em partes menores, permitindo uma análise mais aprofundada. Para tal, utiliza-se como ferramenta um procedimento para demarcar a transição de sentido identificada no texto sempre que for observada uma mudança de sentido nas descrições transcritas. Os autores sugerem fazer um traço na vertical sempre que for identificada a mudança a fim de que, o resultado final seja a percepção clara da definição e divisão das unidades de significado, destacando-as como os temas mais importantes “concentrados” naquela unidade.

Os autores fazem como ressalva que estar orientado para o *sentido* da experiência sugere tomar este sentido como critério para o estabelecimento das unidades de significado, as quais devem obedecer a critérios psicológicos por este ser o enfoque deste estudo em questão, mas que será de outra ordem dependendo da disciplina seguida pelo pesquisador. No entanto, a linguagem do texto permanece em senso comum, posto que os objetos e as situações são considerados exatamente como se apresentam.

A partir da redução fenomenológica, não se considera se os fenômenos existem ou não, mas como estes se apresentam; tudo é aceito como válido por ter sido como dado pela consciência do sujeito.

A 3ª etapa: *Transformação das unidades de significado em expressões de caráter geral*

é o momento crucial do método por ser o passo em que a linguagem cotidiana natural dos participantes é transformada em psicológica, pela redução fenomenológica e análise eidética. Dessa forma, objetiva-se que o conteúdo explícito em senso comum possa ser expresso com significado psicológico, desvelando e articulando esse sentido do vivido pelos participantes em relação ao objeto de estudo da investigação.

Os autores se preocupam em esclarecer que mesmo que as descrições feitas pelos participantes possam ser ricas em conteúdo subjetivo, o objetivo deste passo metodológico é que o investigador possa viabilizar sentidos revelatórios psicologicamente explícitos; o pesquisador deverá descrever as intenções psicológicas que estão contidas em cada unidade de significado ao intuir e descrever essencialmente os significados psicológicos contidos a partir da sua compreensão do conteúdo, contando com a variação livre imaginativa. O que, portanto, não significa dizer por outras palavras o que o sujeito descreveu. O pesquisador deve manter a linguagem descritiva, capaz de expressar significados psicológicos implícitos na linguagem originária, jamais rotular ou reformular.

Feijoo e Goto (2017, p. 6) afirmam ser importante lembrar que a imaginação “[...] se dá na imanência da consciência, ou seja, que o objeto imaginado não existe fora ou mesmo dentro da mente como algo dado. Nesse contexto, o ato de imaginar tem um papel decisivo para que se determinem as facetas possíveis [...]”. Os autores ressaltam o quão fundamental é a variação imaginativa no método fenomenológico, de modo que se não for considerada, a redução fenomenológica não será devidamente exercitada.

Na 4ª etapa: *Determinação da estrutura geral de significados psicológicos*, que ocorre a partir da variação livre imaginativa visando transformar as unidades de significado em uma estrutura descritiva geral, uma síntese das unidades de significado psicológico.

‘Constituintes essenciais da experiência’ é resultante da elaboração de um sentido geral obtido a partir da descrição dos sentidos mais invariantes contidos nas várias unidades de significados e nas relações existentes entre as unidades de significados. Vale ressaltar que englobam as unidades de significados transformadas em linguagem psicológica no passo anterior, pois representa um refinamento, configurado como um processo de articulação, holístico, que represente uma rede essencial de relações entre as partes fazendo sobressair um sentido psicológico.

Os autores destacam que no método fenomenológico pode resultar mais de uma estrutura final ao terminar a investigação, não é imperativo ter somente um resultado; a estrutura final alcançada representa as partes essenciais do protocolo e as relações entre elas, o que evidencia a importância da interdependência existente entre as constituintes essenciais. É a

convergência entre os dados objetos da investigação. Giorgi e Sousa (2010, p. 91) ressaltam: “[...] é muito importante a forma como o investigador explora os dados finais da investigação, após a aplicação do método, sendo fundamental a análise pós-estrutural que levará a cabo.”

A discussão do material representa o que será apresentado à comunidade científica e são fases subsequentes ao uso da metodologia em passos, propriamente dita. A discussão dos dados se dá pela elaboração dos mesmos e diálogo com a literatura, que na proposta fenomenológica visa apresentar os significados da experiência. O método é prioritariamente descritivo até o quarto passo, a partir do qual o investigador é livre para analisar reflexivamente os dados, inter-relacionando-os e observando similaridades e divergências com o estado da arte fundamentador obtido antes das entrevistas.

Tendo como minha visão de ser humano e mundo a partir da compreensão gestáltica, integrei a proposta metodológica deste estudo à base filosófica e principais conceitos da Gestalt-terapia, em especial Teoria Organísmica, Teoria de Campo, Teoria do Self e o Processo de Contato e *Awareness* como experiências expressivas a serem analisadas na descrição das participantes, com o intuito ainda de compreender as dinâmicas relacionais das mesmas e dar suporte aos objetivos específicos traçados de: *observar como a dança do ventre pode ser um caminho para awareness e identificar como a dança do ventre favorece a experiência de integração de partes alienadas de si.*

Quanto à compreensão da dança do ventre como arte integradora, fundamento meu estudo em diversas obras que ratificam os efeitos terapêuticos da dança como recurso expressivo, de autoconhecimento e curativo para saúde integral.

O método, porém, apresenta limitações que precisam ser destacadas: os dados brutos são descrições retrospectivas, passível de sofrerem a ação do esquecimento ou da distorção; necessidade de revisão para pôr à prova o conteúdo produzido; sujeitos participantes precisam ter vivido experiências na temática estudada; dependência da subjetividade do investigador; o investigador tendenciar a dar sentido às expressões dadas referentes à vida pessoal dos participantes; investigadores quererem se utilizar de linguagem e/ou constructos teóricos específicos de uma escola. Todavia todas as limitações são consideradas como parte do processo de construção do conhecimento justamente por não haver estratégia infalível para esta produção (Giorgi; Sousa, 2010).

4.1 PROCEDIMENTOS DA PESQUISA

A seguir, são apresentadas as participantes da pesquisa, o contexto em que foi realizada,

assim como a coleta e a análise de dados.

4.2 PARTICIPANTES

De acordo com Giorgi e Sousa, (2010), o que conta para o estudo ter validade e ser compreendido em generalizações é o número de vezes que o fenômeno (objeto de estudo) aparece/se repete nos protocolos de investigação, e não o número de sujeitos participantes.

4.2.1 Critérios de inclusão

O recorte de público foram mulheres adultas, na faixa etária entre 18 (dezoito) e 65 (sessenta e cinco) anos, casadas ou solteiras, de qualquer raça, religião, nível de escolaridade ou condição socioeconômica.

Era necessário que tivessem experiência com dança do ventre há pelo menos um ano praticando. Foram aceitas mulheres com experiência profissional, seja por participação em eventos, concursos na área, seja por fazer desta dança seu exercício laboral.

As participantes deviam ser paraenses, não importando a localização geográfica da participante no momento da entrevista, pois a mesma poderia ser feita on-line.

Não importavam marcadores como raça, classe nem orientação sexual.

4.2.2 Critérios de exclusão

Não fizeram parte da pesquisa: homens; mulheres de faixa etária menor que 18 (dezoito) anos e maior que 66 (sessenta e seis) anos de idade; mulheres que nunca estivessem praticando dança do ventre; mulheres que praticaram dança do ventre por um período inferior há um ano.

4.3 CONTEXTO DA PESQUISA

Quando este estudo ainda era apenas uma semente, um projeto sendo configurado — antes mesmo de ter sido aprovado na seleção para o programa de doutorado —, elenquei a possibilidade de constituir um grupo de dança que, por um período, seria meu objeto de análise direta, posto que neste projeto eu seria a instrutora e observadora. A proposta era especulativamente interessante, pois eu já havia tido contato com materiais em que a vivência de oficinas terapêuticas havia funcionado de forma muito efetiva e construtiva, como na

pesquisa-intervenção de Silva, Silva e Yonezawa (2019). Todavia, no processo de constituição da tese, percebi a ingenuidade destes primeiros passos, imersos em ousadia e um quê de autoprojeção que, hoje, com uma caminhada percorrida, vejo que eram desnecessários e teria mais representação pessoal do que visibilidade social.

Além do fato de que um contexto pandêmico de Covid-19 inviabilizou meus planos iniciais na medida em que, assim que fui aprovada na seleção em setembro de 2019, poucos meses depois houve decreto de isolamento social e mudança radical nas relações sociais em todo o mundo, o que impediu qualquer idealização de pesquisa de campo neste sentido, em longo prazo.

Também estive inicialmente motivada quando considerei realizar uma etapa intermediária de realização de um Laboratório de Estudo da minha própria experiência com base na compreensão de Rangel (2009, p. 99–100) “[...] o artista é um pesquisador nato, mas no âmbito acadêmico, além da capacidade de expressar a obra, o artista precisa sentir-se estimulado a discorrer sobre os seus próprios ‘métodos’ e a ‘experimentar’ seu pensamento como criação. [...]”. Todavia, dessa configuração, ao longo da pesquisa foi possível anotações em caderno de campo acerca das sensações sentidas ao longo das entrevistas realizadas e/ou dados adicionais obtidos no diálogo com interlocutoras e que incitaram investigações posteriores.

Por diferentes períodos consegui me manter em contato semanal com a dança do ventre a partir de um Grupo de Estudos³⁷, o que inclusive estava ocorrendo como uma atividade regular pessoal durante o mesmo período em que estive realizando as entrevistas. De alguma forma, me senti de acordo com Rhyne (2000, p. 159): “Posso escrever tudo sobre experiência artística não-verbal e você pode ler o que escrevo, mas não vai saber a realidade do que pode ser a sua experiência com a arte, a não ser que utilize o material do seu próprio jeito e para você mesmo”.

A participação neste Grupo de Estudos me estimulou a ampliar a vivência da dança do ventre de forma mais teórica e aprofundar em aspectos da cultura não vividos anteriormente, mas que me instigaram a novos aprendizados, já em planejamento para efetivação de produção escrita após finalização desta tese, a exemplo de produzir um material compilado acerca do estabelecimento da dança do ventre no Pará por um olhar histórico e o próprio contexto de

³⁷ Encontros semanais, de aproximadamente 1 hora, uma vez na semana, com amigas igualmente bailarinas em nível mais avançado nas técnicas da dança do ventre, principalmente com o propósito de troca e aprendizado sobre outras técnicas e aprofundamento de estilos musicais; com ênfase em leitura musical e possibilidades de movimentos. O estudo é geralmente direcionado por uma amiga, Karla Akel, bailarina de expressiva projeção no âmbito nacional e internacional da dança do ventre e que tem contínuo interesse estudar a dança do ventre em técnicas, organizadora e condutora da pauta de estudos do momento, embora mediante consulta ao grupo.

campo que isso se configurou ao longo dos tempos até chegar à época em que eu iniciei o aprendizado de dança do ventre em minha cidade. A compreensão deste fundo sem dúvida me ajuda a compreender, ainda mais, um arcabouço cultural emaranhado na pedagogia deste ensino.

Nesse processo percebi que meu autoconhecimento acontecia independente de eu conduzir uma oficina-pesquisa, bem como também ocorreria sem eu estar efetivamente vivenciando a dança do ventre no meu dia a dia como uma prática de movimento, pois muito conhecimento já havia sido absorvido ao longo dos anos praticando, mas também pelo estudo teórico efetivado por ocasião da construção desta tese de doutorado. Cada nova leitura de material científico me proporcionou inúmeras reflexões, não somente sobre as pessoas, no geral, como também ao meu próprio respeito.

Destaca-se que, sendo a pesquisadora também bailarina, este trabalho ficou enriquecido pelo atravessamento do olhar. Acredito que ter a vivência em dança, saber como a música influencia na experiência, como os elementos visuais como figurino, maquiagem, cenário, entre outros elementos remetem à cultura específica da referida dança (do ventre) favorecem que haja uma compreensão particular do fenômeno. Compartilhando da mesma percepção, Moe (2012) destaca que ela própria sendo uma dançarina do ventre e que foram suas próprias observações e vivência na dança que deram o gatilho para iniciar sua pesquisa no tema, pode observar a inviabilidade da pesquisa ser na perspectiva tradicional de observador objetivo, principalmente pela riqueza que o envolvimento do pesquisador no campo viabiliza para uma compreensão mais profunda do objeto de estudo, bem como na coleta de dados.

Todavia, destaco a afirmativa de Peres (2017, p. 122) quanto à particularidade de cada experiência, embora com semelhanças no vivido:

É verdade que não podemos separar realmente o conteúdo objetivo e a vivência de conhecer, assim como não podemos separar realmente o timbre e o som. Contudo, embora inseparáveis, eles são distinguíveis. Duas vivências de conhecer, numericamente distintas, podem possuir um mesmo conteúdo objetivo. Cada vivência de conhecer que ocorre no fluxo da consciência é sempre uma vivência singular, distinta das demais vivências. Isso decorre do fato que Husserl, nas *Investigações lógicas*, entende que toda vivência é um evento psíquico real-factual e todo evento real-factual é singular e irrepetível.

Por se tratar de uma pesquisa com seres humanos, inicialmente foi necessária a aprovação do projeto e qualificação no Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) do Centro de Ciências da Saúde da Universidade Federal do Pará CCS/UFPA, o que durou alguns meses e uma espera efetiva para início do contato com as entrevistadas. A autorização para realização deste estudo está registrada sob o número: 57294221.9.0000.0018.

No primeiro momento, entrei em contato com a professora da escola na qual iniciei meus estudos e me formei em seu método. Minha intenção era pedir indicação dos primeiros nomes da dança do ventre na nossa cidade e se, por acaso, ela tinha contato telefônico delas. Por mensagem de WhatsApp, recebi a informação a respeito da escola onde minha professora havia iniciado e que, ao seu ver, constituía o primeiro lugar da dança do ventre em Belém e onde eu poderia obter mais informações com o viúvo da dona da escola, que era considerado por ela alguém acessível e que poderia me auxiliar nesta pesquisa. Assim o fiz, entrando em contato a escola, localizada no bairro Cidade Velha (Belém/PA) e em pleno funcionamento, com enfoque em dança de salão, sendo o indicado em questão o principal professor da mesma. Com ele agendei data e horário e fui ao seu encontro na academia. Atencioso, receptivo, acessível e cheio de recordações para compartilhar.

Foi ele quem me deu os primeiros nomes de profissionais que haviam passado por sua escola há muitos anos, pelos quais tinha respeito, consideração e carinho. Ele me disponibilizou os contatos telefônicos e me auxiliou a contextualizar importantes marcos da dança do ventre no Pará, como a presença de bailarinas que vieram ao norte do País para ministrar *workshops* promovidos pela escola em questão. O nome da escola³⁸ de dança é em função de sua esposa falecida, tida como uma mulher visionária e muito entusiasta por danças, em especial a dança do ventre.

Dos contatos recebidos, elegi a que seria a primeira bailarina de dança do ventre, por ele notificada, descendente de árabes e tinha sido professora por muitos anos no clube Monte Líbano³⁹. Antes do contato com o meu primeiro informante, eu já havia ligado para esse clube de Belém para obter os telefones de eventuais professoras passadas por lá, mas não tive sucesso, embora tenha recebido também a indicação do nome da professora como importante referência para a secretaria deste clube.

De posse do número telefônico da mesma, tentei por algumas vezes contato e chegamos a agendar um encontro, no entanto a mesma desmarcou e não tive mais acesso a ela, pois não atendia mais minhas ligações e nem respondeu minhas mensagens. Dessa forma, passei para o segundo nome referenciado pelo informante como alguém dos primórdios da dança do ventre em minha cidade, já que sua própria esposa era falecida e não poderia pessoalmente contribuir.

O segundo nome foi a pessoa com quem entrei em contato e obtive sucesso, agendando a entrevista para a data mais próxima possível para mim e para a entrevistada. No primeiro

³⁸ Cia de Dança Marina Benarrós.

³⁹ Clube poliesportivo fundado em 12 de setembro de 1946, situado no bairro do Marco em Belém, em uma área aproximada de 22.000 metros quadrados. (Wikipedia, 2022d).

momento da entrevista, a informei a respeito do estudo, qual o objetivo do mesmo e formalizei os Termos de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) individual (Anexo A), com a leitura e esclarecimento de quaisquer dúvidas a respeito. Esse mesmo procedimento realizei com todas as outras cinco entrevistadas. Como nenhuma das participantes estava vinculada a alguma instituição em específico, não foi necessário emitir a Declaração de Ciência de participação em projeto de pesquisa de tese.

4.4 COLETA DE DADOS

A pesquisa fenomenológica é aquela que busca descrever o fenômeno, visando construir uma compreensão de algo acerca deste, utilizando-se trechos reais de falas dos indivíduos colaboradores da pesquisa, e destes destacando-se os fatos tais quais os são explicitados (Amatuzzi, 2001; Turato, 2010).

Para o contato efetivo com as participantes, elaborei um questionário de modelo semiestruturado (Anexo B). As participantes foram definidas pelo modelo de indicação de uma participante sugerindo outra, constituindo seis entrevistadas. Uma participante indicou a outra a partir do método de amostragem *snowball* ou “Bola de Neve” que é um método em que se utiliza de um pontapé inicial a partir de informantes-chave nomeados como ‘sementes’. De acordo com Vinuto (2014), é uma forma de encontrar pessoas com o perfil da pesquisa e que, a partir do participante inicial, propicia o início dos contatos com os seus conhecidos (sua própria rede pessoal) constituindo, assim, o grupo a ser pesquisado. Dessa forma, solicitei que as pessoas indicadas, após a realização das suas entrevistas, indicassem novos contatos a fim de que o quadro de amostragem crescesse a cada entrevistada, todavia a realidade foi que cada entrevistada indicou uma outra bailarina, sempre de sua rede de contato pessoal.

A escolha por este método se deu por este ser particularmente aplicável quando o foco do estudo é uma questão sensível ou sobre uma temática relativamente privada, sendo necessário o contato por pessoas pertencentes ao mesmo grupo para acessá-las (Vinuto, 2014).

Em uma chamada de vídeo com a autora Ruzany — com a qual me comuniquei por e-mail ao longo dos estudos —, recebi a sugestão de criar com as entrevistadas uma atmosfera de energia diferente, de dança. Sendo assim, acolhendo a sugestão, inicialmente havia a pretensão de, no momento inicial da entrevista, eu solicitar que as entrevistadas dançassem uma música que quisessem caso se sentissem à vontade. Eu havia considerado que este momento poderia auxiliá-las a se conectarem com a proposta, em termos de ativação do corpo, células, sentidos, como um aquecimento preparatório. Contudo, nenhuma das participantes realizou o

“aquecimento”, ainda que eu fizesse a sugestão.

As entrevistas foram semiestruturadas, com abertura para o diálogo livre. Cada participante com narrativa própria e nenhuma igual a outra. Como afirma Colares Lavand (2021), diferentes corpos produzem diferentes metáforas.

A investigação foi registrada por gravação de áudio em aplicativo do celular e com registro fotográfico da pesquisadora com cada participante ao fim das entrevistas. A última entrevistada foi por vídeo chamada pelo Google Meet com captura de tela ao final para registro da entrevista realizada. Os registros fotográficos e de tela ratificaram a coleta de dados do fenômeno, mas este não foi completamente captado por estes recursos, sendo fundamental o meu registro mnemônico como investigadora, principalmente por ser o meu olhar o meio para apreender os fenômenos. O olhar fenomenológico atua como um desvelamento deste sentido, como se retirasse o véu que encoberta o fenômeno (Critelli, 1996).

A partir das entrevistas, obtive a descrição da interpretação e vivência das minhas interlocutoras em um dado recorte de tempo específico. Para Critelli (1996, p. 16), “[...] a tarefa de se pensar a possibilidade de uma metodologia fenomenológica de conhecimento é, em última instância, uma reflexão sobre o modo humano de ser-no-mundo [...]”.

Nas entrevistas, busquei compreender *o que é e como é* a experiência de dançar a dança do ventre. *O que é e como é* são elementos que estão na base de qualquer investigação e que representam o *ser* de algo. Nota-se que a pesquisa qualitativa busca elementos da experiência humana que são individuais e específicos de cada indivíduo, correspondendo à maneira única como cada ser vive os fenômenos cotidianos: “[...] A pesquisa da experiência humana carrega consigo particularidades e possibilidades que transcendem este ou aquele modelo de acesso ao fenômeno. Estas particularidades ficam mais presentes quando vislumbramos a perspectiva fenomenológica”. (Holanda, 2006, p. 364).

Costuma-se utilizar entrevistas por serem mais espontâneas, não é apenas uma aplicação de instrumento para recolha de dados. É um espaço inter-relacional, dialético, de conversação entre sujeitos (Giorgi; Sousa, 2010).

4.5 ANÁLISE DE DADOS

Para Holanda (2006) e Andrade e Holanda (2010), as descrições obtidas pelos relatos individuais possibilitam significados gerais ou universais como ‘essências’ ou ‘estruturas da experiência’ o que é essencialmente vinculado à subjetividade; essa experiência de vivido só

pode ser alcançada de forma imediata porque o sentido dado é particular a quem o vive, a experiência de estar-no-mundo.

A pesquisa é de abordagem qualitativa, por ter havido meu interesse na compreensão de mulheres praticantes de dança do ventre a partir da análise de suas experiências existenciais com a referida dança. De acordo com Peres (2017), a fenomenologia é um estudo das correlações entre as estruturas da consciência e as estruturas do objeto (ou objetividades), havendo uma correlação entre significados linguísticos e vivências significativas (ou simbólicas) que são individuais, subjetivas, vão depender do fluxo de consciência de cada indivíduo. Não ocorrerá de duas ou mais pessoas terem a mesma vivência exatamente, embora o conteúdo objetivo possa se repetir e/ou ser compartilhado entre várias pessoas.

A realidade não está imobilizada, fora do sujeito. Estando em mútua constituição com ele, o mundo fenomenológico será o mundo dos significados humanos, significados que se transformam na interação intersubjetiva e produzem novos sentidos para as mais variadas formas de expressão e de produção simbólica humanas.

A partir das entrevistas e recortes de trechos destas, objetivei descrever os fenômenos desvelados, pois estes falam por si. Conforme aponta Bruns e Trindade (2007, p. 89): “Uma vez que a fala é o que nos possibilita acessar o fenômeno interrogado, o qual insere-se na experiência de vida do homem, realizamos a entrevista como forma de acessar a vivência do sujeito, bem como dos significados a ela atribuídos [...]”.

Para análise dos dados fiz uso do Método Fenomenológico de Investigação em Psicologia de Amedeo Giorgi e Daniel Sousa (2010). O método objetiva analisar a descrição da experiência vivida como atitude natural, com destaque para *como* estas vivências se apresentam à consciência dos sujeitos. Diz-se que são descrições do mundo-da-vida, da experiência humana, que na pesquisa são tomados como “dados brutos” para análise.

É necessário salientar que cada passo é um refinamento e/ou aprofundamento do anterior compondo um processo holístico, de caráter psicológico.

No primeiro passo, realizei leituras atentas de cada transcrição impressa, das quais apreendi o sentido geral delas com o objetivo de obter uma compreensão ampla das descrições.

No segundo passo do método, defini Unidades de Significado na leitura geral das transcrições, com desenho de uma barra transversal (/) a cada momento de identificação de mudança de sentido nas descrições das entrevistadas. O intuito foi obter partes menores de sentido para aprofundamento nos passos posteriores.

Nesse passo, entrei na redução fenomenológica, considerando objetos e situações exatamente como se apresentavam, não sendo questionado quanto à sua existência ou não, pois

como pesquisadora aceitei o que surgiu à consciência das entrevistadas a partir de suas próprias perspectivas. Dessa forma, nos conteúdos transcritos, instituí três Unidades de Significado: 1) autoconhecimento; 2) quebra de paradigmas pessoal, cultural, intelectual; e, 3) benefícios e bem-estar.

Na proposta de Ferraz (2020), a autora aplica o mesmo método e explicita as categorias como “dimensões eidéticas”, todavia, nesta pesquisa optei manter os nomes dados pelos autores Giorgi e Sousa (2010) na identificação como Unidades de Significado.

As Unidades de Significado foram constituídas com base nas diversas fundamentações bibliográficas ao longo do percurso da pesquisa que me auxiliaram a dividir a temática geral em assuntos afins, à medida que fui identificando nas transcrições as mudanças de sentido.

No terceiro passo do método, objetivei encontrar a essência do fenômeno, entendido por Giorgi e Sousa (2010) como a estrutura de significado psicológico, uma síntese do sentido da experiência vivida a partir da análise eidética, a variação livre imaginativa.

As transcrições são repletas de linguagem de senso comum, então no terceiro passo me dediquei a transformar em expressões psicologicamente relevantes, que pudessem desvelar e articular o sentido psicológico dado pelas entrevistadas às suas experiências cotidianas. Nesse momento do método, descrevi as intenções psicológicas contidas em cada Unidade, intuindo e descrevendo essencialmente os significados psicológicos contidos em cada descrição. Para tal, retirei aspectos não contingentes e particulares para dar objetividade e poder clarificar a estrutura essencial.

As expressões psicologicamente revelatórias encontradas para cada Unidade de Significado foram: a respeito do *autoconhecimento*, foi possível identificar experiências de consciência corporal, autoestima e reconhecimento de si; no que se refere à *quebra de paradigmas pessoal, cultural, intelectual*, identifiquei experiências de empoderamento e gênero; quanto aos *benefícios e bem-estar*, identifiquei a vivência da socialização e constituição de redes de apoio, bem como a experiência de lazer.

Vale destacar que, nesta etapa, a minha experiência clínica me incitava a tentar expressar o sentido da vida pessoal das entrevistadas e, por diversas vezes, precisei rever a leitura para manter a redução fenomenológica ativamente e não me deixar influenciar pelas particularidades da vivência de cada entrevistada, principalmente em ocasiões em que percebi que conhecia alguém à qual se referia e, de certo modo, até poderia ter algum vínculo de afeto com a pessoa a qual estava sendo citada na experiência de vida da entrevistada.

Mantive, no entanto, meu foco e atenção na observação do vivido e busca pela descrição do fenômeno. “[...] em todos os procedimentos de investigação fenomenológica na psicologia,

o objetivo continua sendo a compreensão do significado do vivido, alcançado mediante uma descrição analítica, apoiada em uma relação de cooperação entre os sujeitos da pesquisa e o pesquisador. [...] (Feijoo; Goto, 2019, p. 2).

Também procurei não cair na armadilha de fazer interpretações analíticas baseadas nos jargões da minha teoria, posto que esta seria uma etapa posterior.

No quarto e último passo, a partir do uso da variação livre imaginativa, transformei as Unidades de Significado em uma estrutura geral descritiva obtida dos constituintes essenciais da experiência com clara interdependência entre si, os quais abordarei com maior detalhamento na Discussão dos Dados.

Vale destacar que os relatos foram ouvidos, transcritos e percebidos em sentidos dados pelas próprias participantes. Não julguei ou interpretei o mundo-da-vida, pois o mesmo foi resgatado ou ressignificado pela memória de quem a viveu, não cabendo a mim como pesquisadora interpretar os dados. Nesse sentido, considerando a inter-relação pesquisadora-pesquisada, cada contato foi uma experiência com significado específico, em que ambas são influenciadas.

Segundo Giorgi e Sousa (2010), o mundo-da-vida é a experiência cotidiana do entrevistado e sua relação com o mundo, o que pode ser compreendido na observação atenta *do que é dito* e de *como isso é dito* pelo entrevistado (incluindo a linguagem não verbal) na ocasião da entrevista.

[...] o que efetivamente é acessado não é o empiricamente dado, mas sim a vivência fenomenológica daquilo que se dá. Em conclusão, aquilo que o fenomenólogo atinge naquilo que investiga é sempre algo que se dá no campo de imanência de sua consciência, nas suas vivências, já que tudo que ele acessa é fenomenológico. (Feijoo; Goto, 2017, p. 4).

No momento de esclarecimento dos aspectos éticos da pesquisa, garanti a cada participante o sigilo profissional desta pesquisa, preservando o discurso e identidade das mesmas diante das declarações acerca de suas experiências.

Também garanti espaço de acolhimento do eventual sofrimento das mesmas, sobretudo em respeito ao que, porventura, pudesse ser evocado em razão de sentimentos emergidos pela dança como vivência corporal a partir do retorno ao vivido. Felizmente não houve prejuízos às mesmas, apenas boas recordações do mundo-da-vida, com afeto e gratidão verbalizados em clareza.

4.6 PERFIL DAS PARTICIPANTES

Destaco que nas entrevistas foi solicitado a cada entrevistada que escolhessem a forma como gostariam de ser identificadas na pesquisa, como forma de preservar suas identidades e manter o sigilo dos dados. Todavia, todas optaram por manter seus nomes próprios afirmando não haver razão para omitir. Porém, por um cuidado ético, constituí outros nomes, conforme descrições apresentadas a seguir:

Camila: 47 anos, brasileira, empresária. Iniciou na dança do ventre com 22 anos para estudo e aos 24 anos como profissional. Atualmente faz algumas participações em eventos de dança, ministra aulas particulares em seu estúdio de dança e possui uma Companhia de dança para participação em eventos.

Letícia: 58 anos, brasileira, professora de pós-graduação e dança. Iniciou na dança do ventre com 40 anos. Atualmente ministra aula particular para algumas alunas, no geral, para as que tem muitos anos de vínculo profissional, indo até a residência das alunas.

Violeta: 50 anos, brasileira, jornalista e militar. Iniciou na dança do ventre com 34 anos e parou com 39 anos, mas por algum tempo participou de eventos de dança do ventre quando era convidada. Não pratica dança do ventre regularmente desde 2011.

Lorena: 65 anos, brasileira, estilista, figurinista e costureira, proprietária da Companhia de Danças Flor de Lótus. Iniciou na dança do ventre com 40 anos. Atualmente participa de eventos de dança e em eventos em que sua companhia de dança é contratada. Atua como professora apenas para aulas particulares em sua própria residência ou da aluna que a contrata. Está mais presente no seu ateliê na confecção de figurinos de dança do ventre.

Núbia: 35 anos, brasileira, professora de química e de dança do ventre. Iniciou na dança do ventre com 13 anos e não parou desde então. Atua como professora de dança do ventre em uma escola de danças particular e participa de eventos regionais de dança do ventre.

Angélica: 36 anos, brasileira, arte educadora (com a dança do ventre como matriz).

Iniciou na dança do ventre com 15 anos. Participa de uma Companhia de danças intitulada Arerê, participa de eventos de dança, ministra aulas de dança do ventre particulares e trabalha com projetos de lei federal e estadual para atuar com a dança no sentido social.

4.6.1 Discurso das participantes

Ao longo das entrevistas notei que as entrevistadas são bem articuladas em sua expressão verbal, com aparente liberdade e confiança para falarem de si, de suas vivências, mesmo sem nunca terem me visto. Aparentemente sentiram confiança em nosso vínculo, mesmo que tão rápido e objetivo.

Sobre a questão disparadora, Feijoo e Goto (2017), inspirados em Kierkegaard, refletem que esta deve ser em uma linguagem indireta e que não parecesse um recorte empírico que favoreceria o risco de restringir a aparição do fenômeno em todos os possíveis sentidos da experiência. Posteriormente à realização das entrevistas, refleti que poderia ter feito somente uma pergunta disparadora na entrevista, pois as três perguntas direcionam para um entrelaçamento temático. Se eu tivesse pedido para que as entrevistadas falassem de sua experiência com a dança do ventre, poderia ter obtido um sentido geral da experiência por outros caminhos.

De todo modo, observei que as participantes puderam se utilizar da proposta como resgate de memórias e relembrar importantes episódios de suas histórias de vida e isso foi bastante oportuno, constituindo fenômenos observáveis no momento da entrevista. Vale lembrar que em uma pesquisa fenomenológica, se deve analisar a vivência presente na experiência e não uma experiência daquela vivência (Feijoo; Goto, 2017).

A fala expressada verbalmente e a linguagem expressa corporalmente pelas entrevistadas foram, dentro do possível, observadas e compreendidas em uma perspectiva analítica fenomenológica.

Compartilho a síntese dos aspectos mais significativos achados na pesquisa a partir da Elaboração dos Dados. De acordo com Giorgi e Sousa (2010), após a utilização da metodologia propriamente dita em quatro etapas, é importante desenvolver os resultados, individualmente, correlacionando os diferentes constituintes essenciais e como se inter-relacionam com os dados brutos. Para realizar esta etapa, por intermédio da redução fenomenológica e busca de significados possíveis, me apoiei na experiência emergida no contato com as participantes para

alcançar conteúdo afetivo-emocional e significado da vivência para as mesmas a partir da compreensão fenomenológica e conceitos da Gestalt-terapia.

5 RESULTADOS

As subdivisões em Unidades de Significado (US) ocorreram no segundo passo do Método de Giorgi e Sousa (2010), sendo estabelecidas tomando como base as leituras realizadas para fundamentação bibliográfica do estudo no decorrer da pesquisa, buscando aglutinar em categorias (aqui chamadas de USs) para divisão da temática geral a partir das mudanças de sentido encontradas nas entrevistas transcritas. As USs são: 1) Autoconhecimento; 2) Quebra de paradigmas pessoal, cultural, intelectual; e 3) Benefícios e bem-estar.

No terceiro passo do referido método, transformei estas USs em expressões psicologicamente revelatórias, quando observei que poderia extrair sinônimos a partir das experiências descritas pelas entrevistadas, pelo viés psicológico utilizado no momento da expressão das participantes na entrevista. Dessa maneira, para cada US analisada, no item que se refere a cada uma das USs eu destaco a subdivisão ao lado, separada por vírgula, utilizando-as como sinônimos embora tendo etimologia e significados diferentes.

Dito isso, destaco que a respeito do 1) Autoconhecimento, foi possível identificar experiências de consciência corporal, autoestima e reconhecimento de si; quanto à 2) Quebra de paradigmas pessoal, cultural, intelectual, identifiquei experiências de empoderamento e de gênero; e quanto aos 3) Benefícios e bem-estar, identifiquei a vivência da socialização e constituição de redes de apoio, e também a vivência do lazer.

5.1 UNIDADE DE SIGNIFICADO: AUTOCONHECIMENTO, CONSCIÊNCIA CORPORAL

O destaque nas entrevistas foi, sem dúvida, dado à importância da consciência corporal, que segundo as entrevistadas, a partir da dança se torna mais aguçada, mais afinada. Na fala de Núbia há a certeza de que aprendeu a respeitar seu corpo e seu movimento a partir da dança. A participante afirma que essa consciência veio pelo seu contato com a dança, pois passou a perceber partes do corpo que não tinha noção antes da dança do ventre, músculos que não mexia, ou seja, autoconhecimento apreendido pelo corpo. A interlocutora ressalta ainda o como está sempre atenta a como se movimenta, como quer se expressar, contextualizando seu momento de vida, como no trecho:

Eu respeito o meu corpo, sabe? Então, por exemplo, depende muito do momento. Então, de como eu quero me expressar, como o meu corpo está naquele momento, que movimento o meu corpo está fazendo naquele momento. Tem movimentos que ainda não tá fazendo, aí eu vejo o quê que tá fazendo, o quê que dá pra fazer naquele

momento, ai eu vou respeitando, por exemplo, o meu corpo de quando eu tinha 15 anos não é o mesmo de quando eu tinha 5, não é o mesmo de que eu tenho agora 35, e eu vou...vou respeitando (ênfase) esse corpo e esse movimento.

O cuidado/respeito com o corpo também comparece na entrevista da Angélica a qual destaca que ao iniciar na dança do ventre, acabou se afastando do jogo de futebol, pois escolheu se manter na dança — que lhe proporcionava mais cuidados com o corpo —, em contraposição ao futebol que lhe possibilitava maior chance de se lesionar jogando. Com o tempo, a dança se torna uma prioridade e o futebol passa a ser esporádico, só para brincadeira. A entrevistada, portanto, coloca em prática o autocuidado como ferramenta fundamental, ratificando o que Lowen (1982, p. 94) traz como uma afirmação: “[...] O compromisso com a vida do corpo é o único seguro de que a viagem [da vida] vá terminar bem, descobrindo-se a pessoa a si mesma.” O autoconhecimento é aqui evidenciado pelo autocuidado aprendido a partir do reconhecimento de limites do próprio corpo.

Também a entrevistada Camila destaca a necessidade do cuidado com o corpo, a qual deve ser, na sua opinião, na qualidade de alimentação vivida no momento que antecede apresentações, a fim de não estar se sentindo fisicamente desconfortável e gerar mal-estar; aborda o cuidado com o perfume que utiliza, o que, portanto, ratifica a dança como uma dinâmica que envolve um sistema corporal e está além de movimentos. O autoconhecimento, para esta entrevistada, se expande para o cuidado integral com a saúde que é integral, que está na alimentação, que está na harmonização olfativa.

Dib (2013) ressalta em sua obra o Tratado de Al-Kindi — importante teorista da música árabe conhecido como o “filósofo dos árabes” — no qual há partes instrutivas da música, como a correlação do arranjo dos ritmos com as cores e perfumes: “[...] de acordo com a ordem do arranjo [...] a capacidade da alma e seus prazeres aparecem duplamente [...] e quando suas ações são moderadas, e suas expressões (*khuruji*) estão de acordo com o arranjo da ordem da moderação, suas delícias serão perfeitas no grupo de sentimentos para o qual está apontando” (Former, 1986, p. 451 *apud* Dib, 2013, p. 179).

Violeta abordou a importância da atividade física para sua saúde, referindo sempre buscar por atividades físicas que fossem dança (*fit dance*, zumba) demonstrando ter efetivamente interesse em cuidar de si e dando menor importância à questão estética, o que já aponta o que a entrevistada entende como sendo melhor para si, a partir do que já sabe de si ao longo da aprendizagem que teve na sua vida.

No momento da entrevista, diante da pergunta ‘Como experimentas o teu corpo na dança do ventre?’, a participante Violeta fez uma pausa entre pergunta e resposta, seguida de um

suspiro “Ah” e mudança no tom de voz anteriormente acelerado para um tom suave, com repetição da pergunta para si mesma em tom mais baixo e aparentemente reflexiva pareceu resgatar uma memória corporal para responder, trazendo a importância do ritmo sonoro para “o corpo dançar conforme a música” (*sic*). Dib (2013) destaca que a capacidade de ouvir, entender e expressar uma música é diferente para cada grupo social, mas de forma geral, nos ajuda a nos concentrar em nosso próprio ser. O menor afeto e atenção dado ao próprio corpo é aqui entendido como sinônimo de consciência corporal, autoconhecimento.

Camila também faz referência à importância da música árabe, mas no que se refere a influências sobre o humor, que também compõe um organismo considerado totalidade, lembrando não haver cisão entre corpo e mente (Lima, 2009). A entrevistada traz como exemplo que se for colocado para tocar uma música de dança do ventre, meninos e meninas, mesmo sem nunca terem feito uma aula dessa dança, começam a dançar, marcam a percussão, se alegram, mudando a frequência (energética) dos mesmos na mesma hora. A este respeito, Dib (2013) destaca que um importante estudioso e conhecedor da música, como instrumentalista e compositor, Ibn Sina (980–1037) nascido perto da então região da Pérsia já afirmava o poder da música sobre as pessoas e a influência desta para a educação de crianças, devendo ser fundamental na formação do ser humano.

Lorena destaca que tem preferência por dançar músicas que toquem seu coração, utilizando de uma afirmação do senso comum — o coração como sinônimo de órgão do corpo responsável pelas emoções — que metaforicamente enfatiza a importância do sentido da música na experiência de quem ouve, quais os significados a ela atribuídos e quais emoções evocadas. Há na entrevistada uma compreensão de si sobre o que lhe emociona.

Letícia afirma que a dança traz algo que você já tem em você, como forma de olhar, gestos, poses, o que pode ser entrelaçado à consciência corporal como favorecedora de autoconhecimento pela conexão com o próprio corpo, uma atmosfera de cumplicidade. Segundo a autora Baptista (2018), à medida que nos damos conta de que é possível realizar os movimentos e, inclusive, ir além destes, aumenta a vontade em descobrir o mundo e a si próprio, é um abrir-se à novidade.

o corpo da dança nos oferece a possibilidade repensar o tempo objetivo, a partir da nossa própria capacidade em viver uma experiência e recriar novos ritmos, acelerações, desacelerações, impulsos, pausas... de acordo com o nosso próprio desejo. A dança permite explorar o tempo para além dos minutos de uma música, ou das horas que compõem uma aula ou a duração de um espetáculo. Ela cria uma fluidez que não cabe em nenhuma medida de tempo, pois não foi feita para durar [...]. (Baptista, 2018, p. 46).

A sensibilidade individual de construir os movimentos com os próprios membros, as

expressões faciais e gestuais implicadas a cada nota musical ou acorde que sensibiliza aquele que dança, tudo constitui uma experiência que integra elementos na produção subjetiva de arte. Para Baptista (2018), o bailarino constrói e ao mesmo tempo é instrumento e resultado de si.

O corpo é um permanente veículo de comunicação e a partir deste, universalmente as pessoas se comunicam. Transmitem emoções por tom de voz, mostram aos outros como percebem/recebem uma determinada ação do outro através de mudança de gestos faciais ou de membros, com aproximação e/ou afastamento de outros corpos. (Lima; Guimarães, 2014).

Na experiência da entrevistada Núbia, a mesma percebe que vivencia muita entrega emocional nas apresentações em que participa, e atribui esse momento à interação com o público, chegando a afirmar que quanto maior a aproximação, se sente melhor, sente uma energia diferente, uma maior conexão e se solta mais. A fala da entrevistada se assemelha com a entrevistada da pesquisa de Reis (2007) a respeito da energia do público, mas que é sentida pela bailarina porque reconhece em si o como se sente, se conhece.

Eu, por exemplo, eu gosto muito de dançar com o público bem pertinho de mim, então, por exemplo o Waldemar Henrique pra mim é maravilhoso dançar ali, porque o público tá bem perto de mim, sabe? É.. é como se passasse uma energia tão grande que eu consigo ter uma conexão maior, eu consigo me soltar mais, né. Diferente, por exemplo, do Margarida Squiwazzapa que o público tá muito afastado, tá bem afastado.

Reis (2007) reitera que o espectador é cocriador da dança, por entender que a dança nasce no encontro dialógico entre bailarina e espectador e também compreende a dança com um outro, ainda que esse outro permaneça sentado.

A respeito da energia do ambiente, a fala da entrevistada a respeito da interação com o público ratifica as palavras do autor Lowen (1982), o qual ressalta a influência do ambiente no indivíduo, pois o corpo de toda pessoa é um sistema energético em constante interação com o meio:

Todos nós somos sensíveis as forças ou energias que nos rodeiam, mas o seu impacto não é o mesmo para todas as pessoas. Uma pessoa que está altamente carregada é mais resistente às influências negativas, tornando-se, ao mesmo tempo, uma influência positiva para outras pessoas. Especialmente quando o fluxo de excitação em seu corpo é livre e pleno. O contato com tais indivíduos nos causa prazer, e podemos sentir isso intuitivamente. (Lowen, 1982, p. 47).

Dib (2013) destaca a importância da sinceridade do artista consigo mesmo e sua disponibilidade para ligação com o público, que pode vir a gerar um prazer estético profundo conhecido como *tarab*, um arrebatamento muito comumente alcançado em ambientes menores, mais íntimos, com maior contato visual, o que explica as sensações de mudança energética sentidas pela entrevistada Núbia nessa troca bailarina-espectadores.

Há a distinção dos humores na música que são possíveis a partir da compreensão do que se refere sistema modal. Não é o enfoque deste estudo, mas vale destacar que a música possui uma escala ou sucessão de notas que proporciona diferentes efeitos a partir da forma como são conduzidas pelo músico, o que afeta o ser humano por sua vibração no plano emocional, físico e espiritual (Dib, 2013). Nas escolas de dança há ensino de técnicas de leitura musical para distinguir os diferentes humores e executá-los na dança, porém há os humores individuais, que podem ser vividos como uma interpretação artística — performance —, mas pode ser vivida naturalmente pela expressão emocional da bailarina naquele dado momento, como uma oportunidade de, pela dança, expressar espontaneamente suas emoções.

Na opinião de Núbia, que tem especial preferência pela música clássica, a entrevistada afirma ser a dança mais completa e mais difícil de ser interpretada. Provavelmente isso ocorre por ser a dança clássica⁴⁰ a que perpassa por diferentes ritmos árabes e exige da bailarina maior atenção às inúmeras variações de tom e intensidade musical, bem como conhecimento das especificidades de cada ritmo para um movimento mais adequado; portanto, necessita de maior autoconhecimento para vivenciar o ritmo escutado.

As participantes Violeta e Lorena coincidem em suas opiniões a respeito do hábito de ambas escutarem várias vezes a mesma música a fim de se conectar com a mesma. Dessa maneira, se nutrem dessa leitura musical e acreditam que assim conseguem dançar com “alma”. Esta é uma interessante perspectiva dualista que traz uma divisão do corpo em partes, sendo a ‘alma’ uma destas configurações. A entrevistada Camila também tem em sua fala esta divisão orgânica “*É um preparo, da mente pro corpo, não do corpo pra mente.*” (sic), enquanto Angélica tem uma compreensão mais holística quando afirma que o movimento traz saúde, que é muscular, de articulação, mas também é espiritual, constituindo benefícios diversos para quem dança. A bailarina, no trecho destacado, apresenta uma noção de si, do corpo que são e de como se sente nesse corpo em movimento:

um movimento de braço, ele não é só um movimento bonito, ele é um movimento que ele vai te trazer saúde, saúde muscular é importante né, é... a tua articulação é importante, é o que tu busca é, se tu é uma pessoa espiritualizada, é você tem mais um outro benefício que você vai buscar através desse conhecimento.

Violeta ressalta que a maior consciência de si favorece na execução de movimentos na dança, quando por exemplo, intencionalmente a bailarina pode saber o que quer conquistar com

⁴⁰ Também conhecidas como Rotina Clássica ou Rotina Oriental, se constituem por músicas geralmente orquestradas e de padrão mais ou menos similar por serem compostas de ritmos variados, em ordem que varia de cada composição musical, mas que costuma conter abertura, momento baladi, ritmos variados, folclore, taksim, percussão e final majestoso (Baptista, 2018).

os movimentos executados, que podem vir a ser um ato de sedução, dependendo do que a bailarina quer demonstrar; ela reconhece em si sua real intenção.

Violeta afirmou ter iniciado a dança do ventre como uma preparação para ser mãe. A entrevistada atribui a maior conexão com o ventre como um fator que poderia diferenciar sua experiência de gerar um filho, o que denota maior autoconhecimento a partir da vivência do ventre como parte de si que precisava de maior atenção. Cito o trabalho de Salgueiro (2012), no qual houve uma referência a uma entrevista da norte-americana Morocco (Carolena Vargas Diniccio) — tida como uma importante autoridade em dança — a qual entende que a dança do ventre é uma prática folclórica cuja função é preparar o corpo feminino para o parto. A autora ainda destaca que a relação entre dança do ventre e maternidade podem ter começado em 1923 quando houve a publicação das memórias da dançarina armênia Ahmen Ohanian.

Marconato (2016), a partir de uma leitura da dança como sagrado feminino, traz correlação entre a dança do ventre e a maternidade considerando a dança como uma celebração da vida e, espiritualmente, a geração de um bebê como oferecimento do corpo como meio para que outros seres possam ser oportunizados de vivenciar experiências na Terra.

5.2 UNIDADE DE SIGNIFICADO: AUTOCONHECIMENTO, AUTOESTIMA E RECONHECIMENTO DE SI

Com bastante evidência, observa-se a noção de autoestima na fala das entrevistadas, sendo a autoestima um valor que a pessoa se dá a partir de um autoconceito positivo ou negativo, oriundo de percepções próprias de como é percebido e recebido pelas demais pessoas de sua convivência e de como estas pessoas reagem às suas ações no ambiente (Carvalho, 2007).

O desenvolvimento da personalidade de cada pessoa está em construção e sujeito a situações destrutivas desde o nascimento, situações estas que podem sufocar as potencialidades que todo indivíduo tem, podendo ser vivenciadas pela criança desde seus primeiros contatos com o processo de alimentação fisiológica tal como é apontado em Perls (2002). Há destaque para o processo de introjeção por meio do qual podem ser absorvidas mensagens positivas que ajudam a construir a personalidade de forma boa, ou pode absorver mensagens proibitivas ou negativas, que podem causar cisão na personalidade: uma parte verdadeira que é suprimida e a parte falsa que se torna dominante, regulando sentimentos e emoções, em destaque: “[...] O que queremos é sentido como imaturo, repugnante etc. Ou, ao contrário [...], o paciente se persuade de que o indesejado é bom para ele, é realmente o que ele quer [...]”. (Perls *et al.*, 1997, p. 254).

Se a introjeção for uma forma de interrupção do contato na fronteira do organismo/ambiente, há um padrão de comportamento baseado em uma percepção distorcida tanto de si como do meio, o ajustamento neurótico, havendo cisão e perda da totalidade mente-corpo-mundo externo. (Alvim, 2010). Perls *et al.* (1997) afirmam que a interrupção pode ocorrer durante a excitação no processo de contato e assim o *self* introjeta substituindo seu próprio instinto ou apetite potencial por algo de outra pessoa.

Segundo Carvalho (2007), na formação da autoestima baixa há marcadamente presente o eu real e o eu ideal introjetados, quando no primeiro há a sensação de serem escolhas e ações da própria pessoa, no entanto se referem a introjeções ocorridas na relação organismo/ambiente. O eu ideal introjetado é um ideal que não é formado pelos anseios naturais da pessoa, mas, sim, no que outros (pessoas significativas) desejam para ela e das quais necessita de aprovação para sobreviver. Abdicar do verdadeiro eu é um processo progressivo que ocorre desde a infância e torna o indivíduo dependente, se submetendo a expectativas alheias para sobrevivência deixando de lado o que é próprio de si e assumindo para si o que é dos outros.

A percepção de como experimenta o corpo ao dançar foi abordada por Camila como “*mil possibilidades*” (*sic*), o que foi dito em meio a risadas e complementado com “[...] *sempre me imaginei deusa quando eu entro em cena [...]*”. A entrevistada afirma que o ato de dançar a faz se transportar para uma outra atmosfera a qual lhe possibilita vivenciar “*mil experiências*” (*sic*). A entrevistada refere que ao dançar sente que não é mais “*aquela mulher que tava cheia de problemas dentro de casa ou deixou a... coisas pendentes a ser resolvidas no outro dia*”, o que demonstra a importância da dança para mudanças em configuração geral da vida, não se referindo apenas ao corpo físico.

A fala da entrevistada, portanto, apresenta o processo oposto, no qual a bailarina exalta em si suas próprias necessidades e busca atendê-las, independente do que o ambiente espera dela. No geral, as bailarinas destacaram a importância da dança do ventre sendo realizada para o próprio prazer e não para agradar aos outros.

Camila enfatiza a valorização da dança como expressão da individualidade e que, na sua perspectiva, não deve ser feita de qualquer forma e por exigências alheias: “*é meu (ênfase) prazer, meu (ênfase) prazer. Não tô aqui pra ser macaquinho de auditório de ninguém. Entendeu? Então a sua dança é um preço muito grande, você tem que cobrar por isso. Tem que custar a sua felicidade. Tudo o que te tira a paz, não é legal.*”

De forma semelhante, Violeta destaca que, para ela, o foco geral está no se conhecer; no reconhecimento de suas capacidades e limites próprios, na compreensão/observação do que é capaz como benefício para si, não sendo dado enfoque no outro. A entrevistada até reflete se

isso poderia ser chamado de sedução, mas destacando que ao seu ver não é, pois o enfoque é “*no que você pode alcançar com a dança*” (sic).

Também como destaque no próprio bem-estar, Angélica ressalta que costuma dançar mais quando está em sua própria casa, cozinha, do que em outros espaços, referindo a simplicidade e o benefício da dança para seu cotidiano.

Como importante benefício para sua forma de ser-no-mundo, Núbia afirma que era muito introspectiva quando era mais jovem e que isso mudou totalmente a partir da dança do ventre. Afirma que passou a ter mais segurança de si mesma, falar mais em público, todas estas são referências à estima por si própria, como evidenciado no seguinte argumento: “*a partir do momento que a dança tá preenchendo minha vida há tanto tempo, que ela me trouxe tantos momentos bons, então eu me sinto realizada, sabe?!*”.

Segundo Carvalho (2007), o ser humano é social e as interações sociais desenvolvidas são fundamentais na formação do autoconceito e de qual valor a pessoa dá a si mesma, favorecendo sua alta ou baixa autoestima. Nota-se que, na fala das entrevistadas, a dança do ventre favoreceu que a autoestima se desenvolvesse, se alicerçasse, enfrentasse obstáculos, que as bailarinas passassem a ter confiança em si mesmas.

Também na fala de Camila é possível observar a autopercepção positiva, com evidentes benefícios para a autoconfiança e segurança em si mesma, de maneira que ao ser questionada: ‘Como você se sente na experiência de dançar a dança do ventre?’, a resposta foi:

Eu me sinto tudo (risadas). Eu acho que eu sou o máximo... Entendeu? (risadas acompanhadas de palmas) Eu sempre digo isso. Se você não está sentindo assim, então não dance. Não tá legal. Tá entendendo? Pode ter sido coreograficamente falando uma... bomba. Não interessa. Te deu prazer? valeu! Tá entendendo? Aquele lance da vovozinha que não consegue fazer meia lua? não interessa. Ela tá se achando o máximo, ela tá explodindo de realização pessoal por dentro, então já valeu.

No recorte da entrevista a bailarina destaca uma questão bastante comentada entre bailarinas sobre a execução correta dos movimentos *versus* a satisfação de quem dança em executá-los, independente de competência técnica. Logicamente essa é uma situação que depende do contexto em que se insere, no sentido de que se a bailarina é profissional e faz da dança seu ofício, provavelmente o grau de exigência quanto à qualidade na execução dos movimentos é diferente de quem vivencia a dança pelo lazer, sem compromisso definido, só pela aprendizagem. Todavia, ainda assim fica a reflexão sobre a importância do prazer vivenciado e seus efeitos sobre a estima de cada um sobre si.

Lorena relata muita satisfação consigo própria dançando, realização de um sonho de menina e a certeza de que se sente “*maravilhosamente bem*” (sic), o que me faz recordar as

reflexões de Xavier (2006) quanto à influência fantasiosa de “1001 Noites” como uma importante referência às mulheres que se imaginam como as odaliscas retratadas em haréns com véus esvoaçantes. De todo modo, nota-se que a dança do ventre agrega valores positivos e bem-estar que geram satisfação e prazer pessoal, melhoria na autoestima.

A dança do ventre também pode ser vivenciada como um processo para enfrentamento de grandes dificuldades da vida, como o enlutamento. A entrevistada Leticia afirma que a dança do ventre chegou em sua vida como um resgate de si, inclusive por ser um resgate do próprio afeto por dançar, que sempre foi algo importante em sua vida. A energia da dança do ventre viabilizou que após um ano afastada da dança em função do processo de viuvez, a participante tivesse vontade de retornar à dança. Nota-se um reconhecimento de si pelo resgate do que acredita/reconhece ser importante em sua vida.

A entrevistada aponta a importância da dança do ventre para melhoria de lado emocional fragilizado, inclusive por ter sido essa a sua própria vivência de vida, a partir do que chama de afloramento do lado feminino. No trecho está fazendo referência a como convidou uma pessoa a começar a dança: *“ela conversou comigo eu falei ‘vem, vais gostar, porque tu vais trabalhar esse teu lado emocional que está muito fragilizado, com a dança tu vais te sentir mais fortalecida, tu vais ver que tu vais aflorar esse teu lado feminino’”*.

Também no processo de vida pessoal da Angélica há a percepção da dança do ventre como resgate da própria saúde, a saúde emocional que a participante entende ser realmente alcançada por vários processos durante a vida.

uma mulher ela é extremamente atravessada em sua autoestima, ela vai buscar a dança, vou falar assim da minha experiência enquanto professora, é, por exemplo, pra enfim... finalidades de relacionamento, mas isso no subconsciente dela, aliás, no consciente dela é sobre isso, então como que a dança transforma? É no subconsciente quando ela percebe que não é pelo outro, é por ela. Então é um processo, é uma chave que se vira em algum momento, [...] Mas a dança pra mim ela é uma forma de resgate, fortalecimento, saúde, pra mim também não tá desatrelado

Na história de vida de Camila, a dança do ventre também é entendida como um resgate da própria vida, pois havia mudado de país para acompanhar o marido e acabou se separando, voltando para o Brasil com uma criança no colo. Assim, se refere à dança do ventre como um “salva-vida” que a ajudou em um momento em que se encontrava *“totalmente sem horizonte”* (sic). A entrevistada afirma admirar as novas meninas que trabalham na dança do ventre de forma opcional, pois ao pensar em sua história de vida, entende que a dança aconteceu para ela como um “chamado”.

Também refere ter vivido muitas mudanças em sua vida desde que passou a praticar a dança do ventre, chegando mais longe do que podia imaginar, ou seja, aparentemente tinha uma

percepção sobre como seria seu futuro e este foi superado, reconhecendo em si o quanto conquistou e evoluiu. Nota-se que, para a entrevistada, tornar-se importante nome de destaque na cidade — por ser a idealizadora e organizadora de diversos eventos árabes — é um fator de valoração de si e da sua atuação, posto que afirma ser reconhecida pelas pessoas nos locais (feiras, festas etc.), com visibilidade e retorno financeiro, pois hoje é empresária.

Angélica destaca que, em sua história de vida muito vinculada aos esportes — em especial com 15 para 17 anos, na adolescência quando quase se profissionalizou como jogadora de futebol —, havia muita confusão em si sobre o feminino então entende que essa busca e esse contato com a dança do ventre tiveram importante influência nesta compreensão de si, do feminino, reconhecimento de si:

foi mais pra essa transição mesmo, dentro do processo feminino mesmo, de me afirmar enquanto um ser feminino, por causa da atividade do futebol, isso era uma confusão assim grande, as pessoas tendem a levar pra um lado da sexualidade que não acontece naquele momento, né?

Essa percepção de que a dança do ventre auxilia no “afloramento” do feminino — no trecho da entrevista afirma “vais ver que tu vais aflorar esse teu lado feminino” (sic) — é bastante observada na fala de Letícia, inclusive levando-a a incentivar que mulheres pratiquem a dança já visando esta finalidade. Também contrapõe o quanto essa mudança traz uma evidente reviravolta de atitude nas mulheres que, ao seu ver, de maneira jocosa intitulou “*Síndrome de Lantejoullice*” fazendo referência ao uso de lantejoulas como um elemento de muito brilho e que é muito característico na confecção dos figurinos de dança do ventre e que, desta maneira, se usado em excesso pode brilhar demais.

Em descrição de um exemplo do processo de mudança de uma aluna sua, Letícia destaca que tanto nela, como em outras alunas, com frequência há mudanças evidentes na autoestima. Embora o destaque deste estudo seja na experiência de vida das próprias entrevistadas, o recorte abaixo ilustra a experiência vivenciada na ênfase dada à autoestima:

Mas ela era uma pessoa assim... (pausa) quando ela começou, ela era uma pessoa muito... ela tinha muita baixa autoestima (pausa) Depois ela (faz som como assovio e gesticula com mãos um movimento de abertura), porque a dança do ventre faz isso. Meu marido até fala “quanto tempo vai levar” quando eu trago uma aluna nova ele fala “quanto tempo ela vai ficar assim até virar estrela?!” (risos) É um mês certinho. É verdade. É, Síndrome de Lantejoullice que eu falava. Síndrome de Lantejoullice. “ah meu Deus, começou a síndrome da fulana de tal” (palma de mãos) Meu marido tem esses acompanhamentos, de relatos (risos) É, porque elas ficam infladas, o ego fica tão forte, tão forte, tão inflado que parece que elas vão explodir de tanta (ênfase) estrela (risos). [...] “eu sou a maior, a melhor, a mais gostosa, a mais bonita, a mais cheirosa” (risadas)

Utilizando-me da possibilidade de diálogo aberto, perguntei à entrevistada se em sua

opinião essa ‘estrela’ já estava na pessoa e a dança do ventre apenas a fez “aflorar”, e a entrevistada reflete que pode estar lá adormecido e como a dança trabalha os *chakras*, pode desenvolver esse aspecto na vida da aluna, o que me faz observar que esta entrevistada tem uma compreensão da dança a partir da conexão do corpo com a natureza.

Baseada na compreensão de couraça desenvolvida pela Bioenergética/Vegetoterapia por couraças ocular, oral, cervical, peitoral, diafragmática, abdominal e pélvica (Lowen, 1982), consigo correlacioná-las com as compreensões abordadas pela trabalho com *chakras* referido por esta entrevistada, já que estes são tidos como centros energéticos em sete grandes áreas, a saber, de baixo para cima, o *chakra* básico na região do períneo, o *chakra* sacro, o *chakra* umbilical, o *chakra* cardíaco, o *chakra* laríngeo, o *chakra* frontal e o *chakra* coronário (Marconato, 2016).

Na fala da entrevistada Letícia, encontra-se uma contribuição para a compreensão da dança para um bem-estar emocional e controle emocional pela percepção mais apurada de si, como controle de ansiedade, diminuição da aceleração a partir do processo de conexão consigo mesma pela respiração, princípio bastante trabalhado nas referidas terapias citadas acima, como no trecho em destaque da entrevista: “*Ai eu falava assim “não, fulana, te acalma. Bora se acalmar, bora fazer uma respiração, vamos fazer uma meditação aqui rapidinho”*; *eu fazia sempre aquela da mandala, que era rápido, e ai “pra tu te acalmares” “tá” ai a gente fazia e ela se acalmava realmente”*”.

Angélica destaca que, na sua opinião, o efeito transformador atribuído à dança do ventre está atrelado ao fato da música ser agregada à religião, apontando que nenhuma religião de matriz africana está desligada da música e da dança, trazendo a integração de todo o movimento por esse viés. Na experiência da entrevistada, há reconhecimento de si pela espiritualidade:

A gente não consegue escutar... por que que a gente gosta de música oriental?! Por que que mexe tanto com a gente?! Por que que a gente consegue expressar emoções, sei lá, três, quatro emoções diferentes numa mesma...em uma mesma peça musical? Não estão separadas, todas estão ligadas... Povos tradicionais, povos de cultura antiga, é, essas duas coisas não caminham separadas, caminham sempre estão juntas. Então eu acredito que o grande segredo da dança do ventre, de todas essas transformações, elas acontecem por causa desse elo.

A entrevistada Camila afirma se sentir deusa quando dança, fazendo referência a uma diferenciada vibração energética bem como o adentrar em uma atmosfera específica, que de acordo com a mesma, pode ser obtida por elementos externos como uso de um perfume nas apresentações de espetáculo diferente do que é usado no dia a dia, com o intuito de favorecer essa energia; a entrevistada afirma ter recebido essa informação de professoras do sagrado feminino quando viveu na Turquia. A afirmativa está de acordo com Reis (2007), que identifica

que a dança do ventre muitas vezes se torna um meio de divinizar-se, o que, portanto, traz importância referencial de evidente autoestima.

Para Salgueiro (2012, p. 154), muitas praticantes ocidentais de dança do ventre se utilizam como estratégia para se distanciar do erotismo forçado/evocado no imaginário sobre a dança do ventre entendendo-a como um meio de alcançar iluminação espiritual, que estaria evidenciado nesta compreensão de reencontro com a “deusa interior”. Na fala da autora, tem-se que a bailarina “[...] hiberna durante a rotina diária e desperta ante a invocação dos sons orientais e dos movimentos ‘ancestrais’ de contração e relaxamento da musculatura pélvica e abdominal, muitas vezes se encontra com a busca pelo poder feminino.”

Marconato (2016) destaca a compreensão de que em muitas sociedades matriarcais antigas as mulheres eram tidas como divindades por serem dotadas da capacidade de gerar vidas, e nesta perspectiva o centro criativo encontra-se localizado no baixo ventre, sendo atribuído imenso potencial à ativação/movimentação do mesmo.

5.3 UNIDADE DE SIGNIFICADO: QUEBRA DE PARADIGMAS PESSOAL, CULTURAL, INTELECTUAL, EMPODERAMENTO

Ainda que não fosse um objetivo trazer para este estudo o aprofundamento de termos não intitulados nos objetivos, destaco que os conceitos utilizados se referem a expressões psicologicamente revelatórias e atualmente são inúmeros os debates teóricos sobre “empoderamento”; utilizei-me deste inclusive por ter sido um termo usado por uma das entrevistadas para se referir à experiência vivida.

Embora as outras cinco entrevistadas não tenham feito uso do termo, fizeram referência ao sentido de maneira indireta, de modo que esta constituinte essencial necessita de maior amplitude na referência. Giorgi e Sousa (2010), a respeito do método, ressaltam ser possível haver inclusão de termos que não estavam anteriormente incluídos a fim de refinar e articular a estrutura final.

De acordo com Sardenberg (2012), um dos principais significados de empoderamento de mulheres é, na compreensão das lutas feministas, a representação de um processo de conquista de autonomia, constituindo simultaneamente um instrumento/meio e um fim em si próprio. “[...] Para as feministas latino-americanas, em especial, o objetivo maior do empoderamento das mulheres é questionar, desestabilizar e, por fim, acabar com a ordem patriarcal que sustenta a opressão de gênero [...] vigente nas sociedades contemporâneas [...]” (Sardenberg, 2012, p. 2).

Berth (2019), na obra *Empoderamento*, destaca que alguns teóricos preferem o termo fortalecimento, por questionarem a ideia de que dar poder poderia ser apenas uma inversão de polos de opressão, mas a autora mantém o uso do termo empoderamento por entender que o papel dos movimentos feministas e da Teoria do Empoderamento está na possibilidade de subverter a lógica atual, com uma postura de enfrentamento da opressão para assim eliminar a situação injusta e equalizar existências em sociedade.

No entanto, não há consenso nos diversos movimentos feministas quanto ao conceito de “empoderamento”, por haver desconfiança de seu uso a partir da forma como tem sido usado pela sociedade, de forma generalizada, o que de alguma forma enfraquece seu sentido. Porém, Sardenberg (2012) destaca que há consenso em alguns pontos, a saber: considerar que as mulheres, enquanto grupo, são “desempoderadas” diante de algo/alguém; não é possível empoderar alguém por ser um ato autorreflexivo de “empoderar-se”, embora possa ser um processo facilitado por condicionantes; tem relação com a capacidade de tomar decisões importantes e ter controle sobre questões que são próprias; um processo, não um produto; inclui tanto a mudança individual quanto as ações coletivas; o “poder” é a questão central podendo ser: *sobre* – quando se refere à dominação; *de dentro* – referente à autoestima, autoconfiança; *para* – capacidade para fazer algo, alargar possibilidades; *com* – trata-se do poder solidário, compartilhado.

Lorena destaca que mesmo sendo por cerca de 5 minutos de apresentação, naquele momento em que dança se sente dona do palco, então parece haver *poder sobre* por trazer um sentido de dominação do espaço, no exemplo, relacionado ao palco de apresentação.

É possível identificar o *poder para* na fala de Camila quando destaca a dança do ventre como o viés que lhe proporcionou alcançar tudo o que tem hoje, indo por caminhos profissionais que ampliaram a concepção de bailarina já que pode ser contratada como divulgadora de novela pelo marketing de programa de TV, criadora de campanhas com a temática oriental, festas temáticas, influenciadora de ritmos de bandas de brega, entre outras atividades realizadas profissionalmente a partir da dança do ventre.

A bailarina destaca haver reconhecimento e importância da bailarina pelo poder que esta dança agrega na vida de quem a pratica. Isso inclui o reconhecimento da dança como algo diferenciado, e que embora historicamente a dança do ventre tenha vivido estereótipos de algo ruim, de vulgar, a entrevistada faz a contraposição de que há uma importante mudança nessa perspectiva aos olhos da sociedade e cita como exemplo meninas mais jovens praticarem a dança ou mesmo a validação do seu trabalho enquanto professora pelos espaços públicos que frequenta, na fala expressa de homens que dizem, sem embaraço, que suas esposas ou filhas

são alunas dela.

Camila ainda destaca que dança do ventre é sua fonte de renda, sua “chavinha mágica”, o que pode equivaler ao conceito de empoderamento como *poder para* apontado por Sardenberg (2012):

Através da minha dança eu cheguei muito longe. Criei filhos, paguei escola, paguei apartamento, abri empreendimentos. Eu agradeço muito a dança. Eu acredito que a dança do ventre vai ser sempre a minha chavinha mágica. Ela abriu todas as portas. Porque hoje eu faço licitações, eu tenho uma empresa de engenharia onde... governadores, políticos me conhecem pela dança, depois pelo meu trabalho de engenharia, mas primeiramente a dança.

A fala da entrevistada traz a percepção do quanto a mesma conseguiu mudar de vida a partir daquilo que antes entendia como “*inimaginável*” (*sic*), pois descreve em sua entrevista que a única referência árabe que se tinha no estado era Habib’s e o Namura⁴¹, e hoje, no entanto, é possível chegar a diversos restaurantes e espaços que valorizam a cultura árabe e ver uma dançarina apresentando a dança, o que, na opinião da entrevistada, é parte de um legado que ela própria ajudou a construir.

É possível identificar o *poder para* também na fala da entrevistada Leticia a partir do seu aprofundamento teórico na dança do ventre por gostar muito desta dança. A entrevistada destacou que investiu em muito estudo, especializações, cursos, viagens para outros estados para agregar conteúdo e conhecimento teórico/técnico em sua dança. A entrevistada Núbia também afirma ter investido muito financeiro e emocionalmente em aprofundamento da carreira para se sentir-se mais apropriada da dança do ventre, chegando a pagar passagem, hospedagem, transporte, alimentação, aula particular de alguma profissional relevante no meio artístico em São Paulo (e nacionalmente) para ter uns poucos minutos de sequência coreografada para estudar no próprio corpo e fazer novas criações coreográficas para suas alunas e para si mesma ao retornar para Belém.

Algumas entrevistadas fazem referência à noção da dança do ventre como resgate, em diferentes sentidos: do feminino, de si, do afeto por dançar, da própria saúde, da própria vida, e da ancestralidade. Embora não seja o foco deste trabalho, destaco uma importante obra, escrita por Clarissa Pinkola Estés⁴², em 1992, intitulada *Mulheres que correm com os lobos*, aborda a partir de contos a importância do resgate da Mulher Selvagem, que de forma arquetípica é tida como a experiência instintiva que toda mulher tem dentro de si.

⁴¹ Nome de dois estabelecimentos comerciais do ramo alimentício especializado em culinária árabe, em Belém (PA).

⁴² Wikipedia (2022e).

Tida como um resgate após viuvez e um ano afastada da sua vivência anteriormente tão intensa de dançar, a afirmativa de Letícia é de que a dança do ventre lhe deu *poder para* retomar sua vida, suas atividades prazerosas. A entrevistada faz metáfora da dança ter sido uma corda para lhe reerguer:

meu marido, ele morreu muito rápido. Ele saiu de casa e quando voltou, já voltou morto [...] foi um aneurisma que ele teve. [...] Então, quer dizer, foi uma coisa muito trágica (ênfase) pra mim, na minha vida. E a dança, ela veio é... resgatar a minha vontade de dançar que eu tinha perdido, né? por conta do luto. Então, assim, eu vou te descrever assim: que eu fui lá no fundo do poço, fiquei caída lá e depois eu consegui uma corda, que foi essa dança, e voltei pra cena de novo.

A compreensão de resgate também comparece na fala da entrevista Angélica, mas ao que se refere à sua ancestralidade, trazendo essa vivência como um “caminho de retorno” à sua história. Essa noção me remete ao entendimento de *poder com* por se tratar de um resgate que traz em seu bojo o conhecimento coletivo (ancestral), que pela entrevistada é entendido como “*respostas para o que a gente sente*” (*sic*). A fala da bailarina participante é afinada com o conhecimento produzido por Berth (2019, p. 36–37):

O empoderamento individual e coletivo são duas faces indissociáveis do mesmo processo, pois o empoderamento individual está fadado ao empoderamento coletivo, uma vez que uma coletividade empoderada não pode ser formada por individualidades e subjetividades que não estejam conscientemente atuantes dentro de processos de empoderamento [...].

A referida autora ressalta que o reconhecimento da concessão de poder a grupos minoritários tem correlação com autoconhecimento e autovalorização que aqueles que o tem passam a ter a partir de conhecimento histórico, político e social sobre sua cultura e percepção da sociedade em que estão inseridos. Para Berth (2019), o acesso à informação favorece que as pessoas se posicionem criticamente por terem mais conhecimento de si, consciência de potencial e capacidades, inclusive no que tange à criação de ferramentas para atuação nos espaços onde estão inseridos.

A entrevistada Angélica também se dedica a levar conhecimento a outras mulheres, de classes sociais mais baixas, que não tem acesso à dança, de modo que assim também atua como promotora/incentivadora; *poder com* que é solidário, é compartilhado, que auxilia outros:

a gente fala assim de um conhecimento que ele é muito básico dentro da maior parte da sociedade que a gente vive, quem tem o primeiro contato, ele faz parte do meu círculo de trabalho com a dança, fora... dessa questão da classe social, eu trabalho muito com a questão da... com as pessoas que são muito de baixa renda, é que... vários problemas sociais mesmo, então ela também é diferente dentro das escolas de dança, então assim, são... a dança ela são muitas demandas e ela são vários lugares que você pode aplicar.

Para Berth (2019), “dar poder” é auxiliar pessoas e grupos a alcançarem autoafirmação, autovalorização, reconhecimento.

autorreconhecimento e autoconhecimento de si mesmo e de suas mais variadas habilidades humanas, de sua história, e principalmente de um entendimento quanto a sua posição social e política e, por sua vez, um estado psicológico perceptivo do que se passa ao seu redor. Seria estimular, em algum nível, a autoaceitação de características culturais e estéticas herdadas pela ancestralidade que lhe é inerente para que possa, devidamente munido de informações e novas percepções críticas sobre si mesmo e sobre o mundo em volta, e, ainda, de suas habilidades e características próprias, criar ou descobrir em si mesmo ferramentas ou poderes de atuação no meio em que vive e em prol da coletividade. (Berth, 2019, p. 18).

Sendo fundamental destacar que não é um processo individual, e sim um conjunto de estratégias antirracistas, antissexistas, anticapitalistas junto com questionamento e enfrentamento das articulações políticas de dominação que essas condições atuam/representam (Berth, 2019).

5.4 UNIDADE DE SIGNIFICADO: QUEBRA DE PARADIGMAS PESSOAL, CULTURAL, INTELECTUAL, GÊNERO

A proposta de escutar a experiência de outras pessoas oportuniza que se possa alcançar diferentes opiniões e vivências dentro de uma mesma temática. A Unidade de Significado que envolve a conceituação de Quebra de Paradigmas foi constituída por haver expressado na fala das entrevistadas a descrição de inúmeras experiências particulares que lhe propiciaram mudar crenças anteriormente estabelecidas em suas vidas, nos sentidos pessoal, cultura, intelectual; dentre estas, fez-se necessário abordar aspectos referentes ao tema Gênero.

Houve importante discussão sobre “o feminino” que comparece nas falas das entrevistadas e traz à tona debates sobre marcadores socioculturais que, em uma cultura heteronormativa, supostamente são entendidos como exclusivos da mulher, como ter ventre. Esta compreensão é bastante discutida por Reis (2007) e Reis e Zanella (2010) quando as autoras apontam que há uma relação estética com o corpo atravessado pela questão de gênero possibilitando entender a dança do ventre como viés de produção estética do feminino, de modo que as autoras debatem como pode ser construído esteticamente o corpo da bailarina, posto que nesta dança muitas vezes se impõe elementos socialmente e historicamente reconhecidos como feminino.

Quando questionada sobre sua idade (65 anos) ser alvo de preconceitos, Lorena ressalta que não vê nenhum problema, que qualquer pessoa pode dançar, mas faz ênfase à necessidade do ventre para dançar, assim resgatando a definição da sexualidade pelo viés biológico e

apresentando um conceito normativo: *“Na dança do ventre, a mulher, qualquer pessoa pode dançar, assim qualquer pessoa pode dançar sendo mulher (ênfase), pra mim. Quem tem ventre é a mulher.”*

A entrevistada traz em sua opinião a importância de ter ventre para dançar, equivalendo-a ao corpo da mulher. No entanto, no dicionário, a palavra “ventre” é um substantivo masculino que significa “Parte do corpo em que estão alojados o estômago, o intestino, o fígado, o pâncreas, a bexiga etc.; abdome, barriga; Parte média e mais ou menos volumosa de certos músculos; O útero: ventre materno.” (Ventre, 2023). Isto significa que o ventre pode ser usado como sinônimo de útero, todavia, também seu significado se refere à anatomia humana para homens e mulheres.

Salgueiro (2012) destaca que embora o ventre esteja presente no próprio nome da referida dança, na execução da dança do ventre ele representa a parte do corpo que tem menor número de passos específicos, sendo o real protagonista o quadril. A autora ressalta que figurinos usados em dança do ventre costumam, na contemporaneidade, evidenciá-lo com plena exposição, todavia, os movimentos realizados na musculatura abdominal são basicamente três — a saber ondulação, a batida abdominal e uma variação de tremido fruto de vibração muscular abdominal/diafragma.

Letícia, por sua vez, destaca que a dança favorece que quem a pratica passe a mudar hábitos que possam ser mais corriqueiros no dia a dia como no que se refere às roupas, aparência. A compreensão de “deixar mais colorida” é uma interessante referência, como se a entrevistada conseguisse apresentar metaforicamente pelas cores um diferente estado de humor, ao seu ver, proporcionado pela vivência da dança do ventre: *“ela traz aquele lado feminino que a gente esquece no dia a dia, a gente só passa um batonzinho rápido, vai ali, bota um sapatinho mais colorido, uma roupa mais colorida. A dança não, ela te deixa mais colorida, por dentro, não é por fora”*.

De acordo com a entrevistada, a dança do ventre favorece que seja aflorado o que você tem de melhor e traz o lado feminino que é esquecido no cotidiano. Nota-se a já discutida influência do imaginário acerca do feminino evocado nas professoras e/ou nas praticantes de dança do ventre que tem na dança em si uma referência para conceitos sobre “o feminino” por marcadores como uso de acessórios que são tidos culturalmente característicos de mulheres, como na fala de Xavier (2006) que destaca a dança do ventre como uma prática que perpassa pela questão de gênero e que precisa ser analisada.

Em experiência semelhante com sua interlocutora, Reis (2007) conclui que a potencialização do feminino ressaltada pelas participantes — da pesquisa da autora e no

presente trecho destacado —, remete ao trabalho estético que a bailarina realiza sobre si mesma, o que na opinião da autora se dá pela reafirmação do desejo de alguém que se faz sujeito e escrevendo seu corpo em um lugar simbólico, que socialmente é entendido como “feminino”. Na dança do ventre, este feminino é esteticamente transformado em obra de arte pela singularidade de quem o cria e que por meio desta criação afirma-se como mulher — perante o outro que a cria pelo lugar de espectador/confirmador.

Saraiva (2022) destaca que há diversas convenções corporais que socialmente costumam orientar a construção de marcadores sociais, tais como corte de cabelo, vestimentas, constituição física, expressões faciais. Dessa maneira, os inúmeros marcadores se tornam inscritos nos corpos de todos os indivíduos e se estabelecem como representativos das relações de poder e sendo possível atribuir um gênero a partir de suposições. Assim, gênero é compreendido como uma categoria analítica que descreve comportamentos e atitudes com base na diferença percebida entre homens e mulheres.

Segundo Teixeira, Lopes e Gomes Junior (2019), muitos conceitos normativos são expressos em doutrinas de diversas ordens (religiosas, educativas, políticas etc.) e categorizam o significado do que é homem e mulher, do masculino e do feminino. De acordo com Bandeira e Pimentel (2012), o patriarcado tradicional e contratual se apresenta com um sistema que impõe diferenças entre papéis femininos e masculinos e assim estabelece normas que suscitam uma dicotomia sexista, binária, na qual homens tem como competência ter poder, virilidade e provisão do lar e, as mulheres, devem ser dóceis, frágeis e submissas ao homem.

Para Butler (2003, p. 20, grifo da autora):

Se alguém “é” uma mulher, isso certamente não é tudo que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços pré-definidos de gênero da “pessoa” transcendam a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constituiu de maneira coerente ou consistente nos diversos contextos históricos e porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas. Resulta-se que se tornou impossível separar a noção de “gênero” das interseções políticas e culturais em que variavelmente ela é produzida e mantida.

De acordo com a autora, é preciso desconstruir o pensamento binário do homem e da mulher bem com concepções de masculino e feminino, negando modelos universalizantes de análise. Tanto gênero quanto sexo são construções sociais, culturais e históricas. (Butler, 2003). A este respeito, Saraiva (2022, p. 435, grifo da autora) ressalta:

gênero não representa um indivíduo, mas uma relação [...] Distingue-se as dimensões biológica e social, pois ser-no-mundo enquanto “homem” ou “mulher” e definido pela cultura e não pela anatomia dos corpos. São produzidas crenças compartilhadas de gênero em um grupo social, no qual estão compreendidos certos comportamentos e

desejos tidos como “naturais”, pois seriam determinados por aparatos genitais e hormônios sexuais [...].

Para Alvim, *Muniz e Arcosy* (2022), a subjetividade-corpo carrega habitualidades, que são diversas formas sedimentadas a partir da dimensão sociocultural, histórica, e representam generalidades; são hábitos absorvidos da cultura que são de todo mundo e de ninguém em particular e constituem o fundo do campo ou da situação. A afirmativa dialoga com a percepção de que existem gestos, linguagem, formas de sentir e agir que são reproduzidas indiscriminadamente, mesmo que tragam particularidades de estilo de cada indivíduo.

Berth (2019) destaca a importância de ressignificar a diversidade de mulheres pela premissa da interseccionalidade, tendo em vista de que não há uma única mulher, têm-se negras, indígenas, latino-americanas, mulheres de cor ou não brancas etc. e para cada qual se faz necessário detectar fissuras e distorções que necessitam de atenção e diferentes formas de cuidado e reflexão pelo viés socio-histórico.

Instigando a reflexão sobre processos de generificação pela objetificação do corpo na dança, Reis (2007) problematiza a questão apontada por Butler sobre em que medida pode o corpo vir a existir nas marcas do gênero e por meio delas, e responde que uma possibilidade estaria na vivência desse corpo nas relações sociais que são significativas em seu contexto social e compreendendo toda a constituição da dança do ventre com marcadores específicos no que se refere ao gênero, como o exemplo de bailarinas de dança do ventre serem contratadas para trabalhar em matrimônios muçulmanos.

A esse respeito, a autora ressalta a estreita relação entre patriarcado, política fundamentalista e religião muçulmana que se encontra nas bases da história de constituição da dança do ventre nos países árabes (Reis, 2007). Lembrando que a dança do ventre é transnacionalizada, muitas vezes quem procura a dança em países que não têm em sua cultura a tradição muçulmana pode atuar de forma diversa à origem. Salgueiro (2012, p. 59) afirma:

Dada a parca familiaridade com o ambiente onde a dança emerge em sua naturalidade, as mulheres brasileiras que se interessam por essa linguagem estrangeira e querem desenvolvê-la recorrem ao ensino profissional. Assim, a dança executada pela brasileira, mediada pelo ensino estruturado que, por sua natureza, é resultado de fusões, é entendida como uma dança transnacionalizada. Ou seja, uma dança que incorpora elementos diversos, sejam coreográficos, cênicos, artísticos ou pedagógicos.

Angélica aponta sua preocupação de que se propague a dança do ventre como uma prática que visa atender os anseios de outra pessoa, em especial no estereótipo de que o feminino dança para o masculino, o que na sua opinião acaba por reforçar uma relação patriarcal, estrutural, de uma sociedade machista:

por isso que eu acho muito perigoso, por exemplo, você vender a dança como um atrativo masculino, porque você reforça uma estrutura, você é, acaba que não dá essa oportunidade de saúde, saúde mental, saúde física para aquela que está se dispondo a ter a dança como esse canal, por essa via.

O que a entrevistada traz como discussão também é apontado por Xavier (2008) no que se refere às mulheres buscarem o aprendizado da dança do ventre associando sua prática ao erotismo, à sensualidade, a dançar para alguém. O tema também já foi abordado em trabalho anterior (Leite; Seibt, 2022), quando destaco a existência de inúmeros sites na Internet que tem como meio de divulgação frases atrativas como “Dance para o seu marido”, mesmo que haja uma mensagem correlacionada de que você pode dançar para quem quiser ou aprender a dança do ventre por prazer. A este respeito, destaco: “Expressões/orientações como estas podem ser de fácil acesso [...] podem sugerir diferentes reflexões acerca do papel da mulher, das relações heteronormativas, da origem cultural da dança em questão e que favorecem e/ou ratificam introjeções sociais [...]” (Leite; Seibt, 2022, p. 20).

Lorena faz referência à forma como costuma responder a pedidos para que dance em particular, inclusive, com um sentido que, em seu entendimento, está incitando sexualidade. Afirma que, dependendo do que falam a ela e considerando que, no geral, esses pedidos costumam vir de homens, ela trata bem para não “perder” os fãs, porque é artista e precisa de público, mas educadamente diz: *“quando eu for dançar no teatro, eu lhe chamo, pra você ir assistir” [...] só eu digo assim a pessoa já entende. Ai ele diz assim “ah, assim não vale, não sei o que” brincando, leva pro lado da brincadeira, esse tipo de coisa que eu fico falando”*.

A proposta de uma mulher dançar para um homem pode estar correlacionada à construção histórica do papel da mulher, e que nas artes, com frequência há representações estereotipadas. Colares Lavand (2021) faz referência ao balé clássico que influenciou a compreensão geral da sociedade sobre a imagem feminina com traços docilizados pela cor rosa (dos típicos figurinos de balé), com técnicas corporais que evocam delicadeza de movimentos e que em encenações teatrais apresentam lindas princesas que são resgatadas por príncipes — figuras masculinas — ou ainda, encenações de dança em que as bailarinas representam seres fantasiosos como fadas. A mesma questão é discutida por Amarante (2020) ao analisar filmes infantis e infanto-juvenis como potencializadores da naturalização de perspectivas misóginas, machistas, sexistas.

Durante a entrevista, questiono Angélica se ainda na adolescência acabou identificando a dança como uma forma de feminino que teria essa percepção/significância vinda de fora, pelo imaginário social sobre feminilidade. A resposta:

Sim, eu acho que referências também né, muito assim, não posso me desligar das referências, como por exemplo a minha mãe não exercitou, ela vive o feminino dela em outros lugares, em outras construções, e a minha escolha foi ter a dança como esse lugar, como um caminho, como uma possibilidade. Há outras, muitas outras né, mas é essa ferramenta disponível pra que a gente realmente trate é...no que hoje a gente entende como uma doença social, principalmente pra questão feminina, mas é isso, talvez a palavra seja essa mesmo, de resgate.

O conceito de feminilidade também é apontado por Leticia quando faz referência de que sua indicação para a próxima entrevistada ser alguém que passou por um processo de ir além da dança, “*de um resgate do feminino, do processo do feminino*” (sic). Esta atitude da entrevistada traz a ideia apontada por Alvim, Muniz e Arcosy (2022) que quando algum indivíduo subverte algumas funções do *script* preestabelecido como condutas e ações baseadas em gênero, este acaba convidando todo o entorno também para este contato com (outras) possibilidades que estejam além deste preconcebido, o que pode ser entendido como transgressão de normas/quebra de paradigmas.

A pessoa indicada pela entrevistada anterior foi Violeta que traz como afirmação que buscou a dança do ventre com o intuito de se preparar para ser mãe, o que gera a reflexão paradoxal sobre a dança do ventre ser atravessada por um viés da sensualidade/sexualidade explícito na fala da entrevistada como não tendo sido o seu interesse motivacional:

eu estava pretendendo ser mãe, e eu achava que o autoconhecimento do ventre, do exercício corporal, e eu sempre gostei de dançar, eu fiz balé clássico por muito tempo... faria com que eu desenvolvesse um... afeto especial ao ventre. Eu não busquei a dança pela questão da sensualidade, e sim para eu me preparar pra ser mãe.

Ainda que trazendo ao topo de discussão a questão do corpo biológico como enfoque pela preparação do organismo para o processo de gerar um bebê, “*um afeto especial ao ventre*” (sic), a entrevistada destaca que sua vivência no dançar permaneceu estando grávida, com vídeos de apresentação em teatro e a surpresa do público espectador ao lhe ver inicialmente de costas para em seguida se deparar de frente com seu corpo grávido em um movimento de virada planejada.

Marconato (2016) afirma que, em sua opinião, a dança do ventre é muito democrática por abraçar a todos com muito amor independente de padrões de idade ou estéticos, destacando ainda que os praticantes precisam, em especial, respeitar seus limites ao senti-los, bem como observar as mudanças vividas a partir da prática. A entrevistada Violeta destaca esta democracia quando afirma que a dança do ventre serve para qualquer estrutura de corpo, porque se refere ao que cada corpo é capaz de fazer em uma dada música e, assim, cada mulher vai identificando sua forma de condução corporal.

Lorena, por exemplo, iniciou sua vida prática na dança já quando tinha criado seus filhos e estes já estavam adultos, ainda que tenha sido um desejo de aprender a dança do ventre quando era ainda do ginásio⁴³.

5.5 UNIDADE DE SIGNIFICADO: BENEFÍCIOS E BEM-ESTAR, SOCIALIZAÇÃO E REDE DE APOIO

São inúmeras as pesquisas que identificam os benefícios da dança do ventre (Barcarolo *et al.*, 2017; Dias *et al.*, 2012; Carminatti *et al.*, 2019) a respeito de seus efeitos terapêuticos e biológicos em mulheres pelo mundo. Contudo, estabeleci a Unidade de Significado Benefícios e bem-estar enfocando os aspectos destacados pelas entrevistadas em termos de socialização e momentos em que sentiram amparadas, em rede de apoio.

Ainda que para abordar a questão dos ganhos da convivência em grupo tenha sido usado um contexto de enfrentamento de doença, utilizo-me das referências de Ferraz (2020) para ressaltar que partilhas entre pessoas em grupo se configuram como componente importante para todos os envolvidos, pois favorece ganho de intimidade, identificação de suas experiências individuais com as outras pessoas, maior empatia para com o outro. “[...] Percebe-se que há uma proximidade e intimidade emocional que se cria pela dança, e pelo movimento, e pelo toque [...]” (Ferraz, 2020, p. 24).

Violeta destaca o estabelecimento de um círculo de amizade criado a partir da vivência da dança do ventre e que até o presente momento, mesmo após quase todas as integrantes não estarem mais praticando a dança, o grupo iniciado a partir de aulas de dança do ventre em uma mesma escola se mantém vivo pelo afeto experimentado entre as integrantes. Com destaque para o fato de ser composto por mulheres, em sua quase totalidade, acima dos 40 anos de idade, havendo, portanto, importantes trocas de experiência que vão além da vivência da dança.

Moe (2012) destaca a irmandade como uma das vantagens da prática da dança do ventre pelo senso de comunidade configurado, que na pesquisa da autora se refere ao fato de, no geral, a dança do ventre ser uma prática muito mais comum entre mulheres e que se estende para a reunião das mesmas além dos estúdios de dança e do que desempenho na prática da dança. No levantamento bibliográfico da autora, há referências às recreações vivenciadas juntas como ‘camaradagem’, ‘noite das garotas’, reuniões que podem evidenciar que as mulheres se divertem e sentem empatia umas pelas outras somente por estarem junto de outras mulheres.

⁴³ Ginásio era a forma como se chamava o ensino fundamental nos anos 60.

“[...] *In short, it is not necessary for women who belly dance to be relationally close to one another in order for a sense of community to be established*⁴⁴.” (Moe, 2012, p. 13).

A autora ainda destaca que estar entre mulheres favorece essa experiência única, que é colaborativa, coletiva, revigorante, e que vai de encontro ao estereótipo de que as mulheres são competitivas e críticas entre si, o que é típico de sociedades individualistas como as sociedades ocidentais industrializadas (Moe, 2012).

Para Colares Lavand (2021), a vivência da coletividade em um mesmo contexto como o da dança proporciona a vivência íntima consigo mesmo, quando na interlocução com os companheiros, você viabiliza que o outro lhe veja em seus paradoxos, como luz e sombra, alegria e dor, e assim, através do outro, auxilia que cada um possa reconhecer-se em si e mover-se para um estado mais íntimo consigo e com os outros. Para Ferraz (2020, p. 24): “As partilhas entre o grupo também se estabelecem como componente importante para que se estabeleça uma melhor relação grupal, não só ao nível de ganho de intimidade, mas também ao nível de identificação, e maior empatia para com o outro [...]”.

Ainda que não citado especificamente pelas entrevistadas, agrego a este debate outro importante termo utilizado na contemporaneidade e que pode ser usado em sinônimo ao sentido aqui trazido desta consciência coletiva de gênero: sororidade. Fernandes (2021) destaca que é uma palavra recentemente incluída nos dicionários de língua portuguesa bem como vem sendo entoada com veemência por mulheres que lutam pela igualdade de gênero, um tema ético-político bastante atual como uma prática do feminismo.

Composta pelos termos latinos *soror*, *-oris*: irmã, *-dade*, porém sem denotar o sentido de irmandade entre freiras que se casam com Deus, “[...] a sororidade é um pacto político de gênero entre mulheres que, reconhecendo-se como interlocutoras, são fiéis a si mesmas e às outras mulheres, sem hierarquia [...]” (Fernandes, 2021, p. 3). A questão é bastante interessante por não ser de fato uma prática atual, pois pode ser explicada como uma solidariedade feminina que se estabelece por amizade e reciprocidade entre mulheres que nem precisam ser amigas de fato, no entanto, compartilham de um mesmo ideal, partilhando e apoiando-se entre si, modificando as relações interpessoais e encontrando na sororidade uma maneira de eliminar a competitividade histórica evocada pelo contexto patriarcal.

Moe (2012) debate que a atração de mulheres pela dança do ventre pode estar atrelada a tentativa de estas encontrarem espaços (os quais as mulheres costumam carecer) que não seja

⁴⁴ Tradução livre: “[...]. Resumindo, não é necessário que as mulheres que praticam dança do ventre estejam próximas umas das outras para que um senso de comunidade seja estabelecido.” (Moe, 2012, p. 13).

de recreação familiar, onde possam viver em liberdade, como uma fuga de outros espaços de suas vidas que parecem masculinos e/ou onde possam se conectar com o que parece feminino e, nesta condição, se sintam mais completas em energia criativa e compartilhamento de similaridades e apreço mútuo entre mulheres.

Fazendo alusão a proposta de Fernandes (2021) que provoca reflexões sobre o feminismo contemporâneo a partir da análise de uma escrita literária⁴⁵, provooco aqui a reflexão que a arte, aqui apresentada a partir da dança do ventre, também pode ser uma estratégia de provocação da prática da sororidade.

A entrevistada Letícia também destaca ter vivido uma experiência de apoio para retorno à dança — após seu afastamento em virtude do processo de luto do marido falecido —, a partir do incentivo de uma amiga que tinha conhecimento de seu amor pela dança.

Ai quando foi um dia a minha vizinha falou assim - essa vizinha até já faleceu – ela falou assim “Bora olhar lá aquela academia que tu gostastes”, ela falou. “Quem sabe tu não volta de novo a dançar?!” E eu disse “É, bora lá olhar” e ai eu fui lá olhar e eu gostei da dança do ventre. Então eu comecei a fazer a dança nessa escola...

A entrevistada ainda destaca que além dela própria ter vivido a experiência de irmandade, se tornou, ao longo dos anos, uma “escutadora dos problemas das alunas”, que passavam a utilizar do momento da sala de aula como um espaço para contar de seus conflitos pessoais. A este respeito, utilizo a fala de Colares Lavand (2021, p. 108) que refere já ter havido um tempo em que os professores de dança pediam que os problemas dos alunos fossem deixados da porta para fora, mas que na experiência da autora, isso não é possível posto que: “[...] não há como fechá-la e deixar os acontecimentos “externos” à vida artística para fora. Tudo o que se passa dentro, se passa fora, somos constituídos por um trânsito constante das noções de dentro e fora trabalhando juntas ao mesmo tempo, agora.”

Andrade e Pimentel (2019) resgatam a importância dos suportes pessoais e sociais para a compreensão e enfrentamento da pessoa quando em sofrimento, ressaltando que no adoecimento há uma tentativa constante do organismo de restaurar o equilíbrio homeostático. O social é tão significativo que muitas vezes o sentido da experiência vivida é colocado em segundo plano por haver forte influência da representação social.

Angélica tem a dança do ventre como sua matriz de trabalho como arte educadora. A participante entende a importância da dança em sua popularidade por ser exercida e propagada em muitos lugares: “a dança do ventre ela é popularmente, eu acho que ...é a dança mais

⁴⁵ Fernandes (2021) discute a noção de sororidade como parte essencial dos debates dos movimentos feministas contemporâneos utilizando-se de uma análise crítica do livro *Novas Cartas Portuguesas* (1972).

popular que a gente tem. Em todos os lugares ela acaba acontecendo (pausa) é... mas a forma como se é propagada, ou como é exercida, ela vai muito mesmo dos contextos, contexto social, contexto racial...”

Por esse viés, a entrevistada faz trabalho também político levando a dança pra quem não tem acesso, para onde há problemas de ordem socioeconômica, executando a dança diferente do que é realizado dentro das escolas de dança. Para esta colaboradora da pesquisa, a dança do ventre pode atender a várias demandas, vários lugares onde pode ser aplicada. O trabalho desenvolvido pela entrevistada resgata o viés político que Assunção (2021) aponta quando traz a dança como um fato social por meio da qual é possível intervir, transmitir significados, refletir e propagar ideologias e visões de mundo.

Angélica, como profissional, participa de projetos de lei (federal, estadual) e assim executa projetos individuais e coletivos, já tendo realizado trabalhos importantes em interiores do Pará, a exemplo de Canaã dos Carajás, com expressão corporal em diferentes comunidades e com suas particularidades.

mas se a gente for pensar na dança do ventre como a gente conhece na maior parte dos ambientes, é uma dança do ventre que não chega nesses lugares (pausa) e aí, quando se leva, ela não chega dessa forma, nem com esse glamour, nem com essa perspectiva, não pela condição toda, mas é o principal, a essência (ênfase), você sentir que existe um movimento que ele vai te causar uma coisa internamente, ele vai ativar em ti a outros lugares, é a roda de conversa, é o movimento que tá acontecendo [...]

nesses outros ambientes, ambientes de alta tensão, que a gente costuma dizer, é diferente, é um trabalho, talvez seja a oportunidade de um único contato na vida, daquilo que, qualquer casa hoje tem uma televisão, tem uma internet, pode não ter outras coisas, mas é essa experiência, é (pausa) de abrir um caminho de que ele pode sim, por uma escolha, levar em outros lugares.

O trabalho dentro destas comunidades proposto pela entrevistada acaba trazendo à tona diversas discussões entrelaçadas que vão para muito além dos benefícios apontados em termos de bem-estar físico e psicológico. Trata-se de uma oportunidade de ampliação de perspectivas, quebra de paradigmas, oportunidade de reflexão político-social a partir do movimento, ainda que para isso a profissional mergulhe em ambientes de risco ou atravessados por culturas patriarcais ou de extremismo religioso. A profissional afirma que leva o título de sua proposta como dança, sem especificar ser ‘do ventre’ para não criar embates desnecessários, já que há uma referência da dança orientalizada/ocidentalizada que reforça estereótipos. Para realizar a proposta que planeja, a profissional visa agregar caminhos, não brigar, e por esse viés introduz a política.

5.6 UNIDADE DE SIGNIFICADO: BENEFÍCIOS E BEM-ESTAR, LAZER

Segundo Moe (2012), atividades de lazer são muitas vezes centrais em uma cultura e é frequentemente pensado para abranger autonomia, liberdade, autoexpressão e satisfação, mas por ser muito correlacionado à cultura de cada sociedade, também pode ser um meio para o qual normas sociais são reforçadas pelo desempenho de gênero, em conceitos do que é ou não atividade feminina ou masculina.

De acordo com Salgueiro (2012), no Egito é muito comum haver assimilação da dança do ventre por ser uma dança popular, muito presente nas mídias, programas de TV, em filmes (em especial, muitos produzidos entre 1950 e 1970), principalmente em celebrações sociais. Desta forma, em geral o primeiro contato com dança das crianças egípcias — também as de sexo masculino — se dá por partilha entre familiares: “[...] toda a família dança em ocasiões sociais. Em casa, é natural que as mulheres dancem informalmente umas com as outras — irmãs, tias, primas, amigas, vizinhas [...]” (Salgueiro, 2012, p. 57). É considerada uma dança doméstica, livre, descontraída.

Na sua experiência com alunas, Letícia afirma que tem uma, em especial, que é descendente de libaneses, tem mais de 80 anos e com alguma frequência recebe seus parentes de lá como visita, o que ratifica falas de Baptista (2018) quanto afirmativas do palestrante Dr. Mo Geddawi de que a dança do ventre é familiar, transmitida de mãe para filha. Assim como comparece na vivência de Salgueiro (2012, p. 58) quando acolhida por uma temporada em casa egípcia e libanesa:

colocava-se música – na maioria das vezes pop ou *sha'abi* – e umas incitavam as outras a dançar. A mãe ou uma das irmãs busca um lenço e oferece a uma das filhas, que o amarra nos quadris, dança e, posteriormente, chama as demais mulheres para se juntar à roda de dança. Uma a uma, todas dançam. É um momento de dança descontraída, leve. Não há uma especialista em dança, como a figura da professora, tampouco qualquer preocupação com a “limpeza” dos passos ou com as regras tradicionais da dança como entretenimento [...] é realizada de modo livre, com os mesmos movimentos básicos, sem acréscimo de passos de impacto. Ainda assim, os movimentos são harmoniosos e a leitura musical é equilibrada em relação ao padrão profissional.

É bastante interessante essa discussão quanto às diferenças da dança livre *versus* aquela vivida de forma profissional. Ainda que com vasta experiência de sala de aula, como alunas e como professoras, algumas das entrevistadas citaram o prazer de vivenciar a dança na intimidade do seu lar. Na fala de Angélica: “*É, a dança pra mim é praticada no meu dia a dia, eu ensaio muito mais na minha cozinha do que no meu espaço de dança em si, né, porque ela acontece no dia a dia*”.

Camila destaca que a dança é tão presente no seu dia a dia que a pratica limpando o chão, lavando roupa, lavando o cabelo, pois a dança está muito presente pelo prazer que ela proporciona à entrevistada. A mesma chega a ressaltar a importância de a bailarina entender o valor de sua dança e distinguir o que é para o seu prazer e não atendimento às necessidades alheias, destacando o quão comum é para alguém que pratica a dança do ventre ser abordada “*Ah é, você faz dança do ventre?! faz um camelo pra mim!*”. Na experiência da entrevistada, a resposta era: “*Meu amor, quando for o meu show, eu te chamo, tá?*”. Enfatizando que sua dança é para satisfação própria e não para “*ser macaquinho de auditório de ninguém*”.

A distinção da dança doméstica para a profissional deve ser evidenciada. A dança profissional é composta de movimentos básicos, livres, mas também compreende grandes deslocamentos, uma orientação espacial de palco (para momentos de apresentação pública), uma marcação mais minuciosa na leitura musical, expressão facial coerente com a música escolhida. Salgueiro (2012) ressalta que a dança transnacionalizada é ensinada com padrão e elementos que são característicos de todas as transformações e fusões vividas pela dança do ventre e que, no geral, é o que leva as mulheres brasileiras a buscarem, mesmo que por relaxamento ou diversão, o ensino formalizado das técnicas para execução daquilo o que compreendem como a dança do ventre. Fica a reflexão se o que as mulheres buscam visa este prazer pessoal e/ou uma rigidez de passos que devem ser executados com minúcias.

Da dança do ventre realizada no interior do Brasil ao grande fluxo global de bailarinas depreende-se que essa dança é reapropriada e reinventada em cada espaço em que é experimentada e por cada grupo de mulheres que acolhem essa matriz de movimento como linguagem artística e corporal. Não se trata de dizer que há uma dança “brasileira”, mas sim que há modos genuinamente brasileiros de perceber e apresentar a dança. Tampouco a indústria de entretenimento do mundo islâmico é uniforme e estável em sua representação da dança do ventre. Assim, não podemos afirmar a ocorrência de uma circulação harmônica da dança do ventre, mas sim de várias articulações em torno desse conjunto de movimentos e intenções que conhecemos por dança do ventre. (Salgueiro, 2012, p. 137).

De todo modo, foi bastante comum entre as entrevistadas o respeito a cultura árabe e o prazer nelas despertado para a compreensão da história dessa cultura, bem como aprofundamento das questões relacionadas a contextualização política e social.

Ainda que movida, de alguma forma, por um imaginário do que pudesse ser a dança do ventre, a participante Letícia conta que sua caminhada na dança lhe dava embasamento para realizar e aprender movimentos, o que lhe viabilizou até montar uma coreografia imaginando como era a dança. No entanto, afirma ter decidido estudar, porque a dança do ventre é diferente:

naquela época eu tinha referência de outras danças e conhecimento também de outras danças. Mas não da dança do ventre, porque ela tem...ela...a dança tem uma história

(ênfase) diferente. Você pode agregar um conhecimento que você tem nas outras danças, mas quando você chega na dança do ventre você precisa conhecer a história. Porque ela é uma dança diferente de todas as outras

[...]

eu sou muito assim, muito curiosa em tudo, tudo do que eu faço. Se eu faço, que quero fazer da melhor forma possível, então eu quero buscar a história de como foi? Como começou? Porque isso? porque aquilo? porque esse movimento é assim? Qual é...porque que leva esse movimento, né?

A fala da participante denota a valorização da arte e, sem dúvida, um diferencial agregado a quem se propõe a estudá-la. No caso dessa entrevistada, em sua história de aproximação com a cultura árabe, solicitou que a dona da escola onde estudava investisse em conhecimento teórico e cultural, sendo atendida com a vivência de *workshops* de profissionais que vinham de outros estados para compartilhar dessas informações. Mas é importante destacar a curiosidade individual da entrevistada que, como aluna, investiu em sua formação em dança e pode, assim, se tornar uma professora com muito conteúdo:

Eu fiz aula com a Randa... Tenho foto com ela, adoro a Randa. Ai eu fiz com a Randa, fiz com o Mister...ah, eu esqueci o nome dele, é egípcio também.. eu fiz com um argentino eu fiz muitas aulas com esse povo de fora mesmo. [...] eu queria sentir eles, eu morei pra lá fora por muito tempo, então eu queria sentir.

No trecho em recorte da entrevistada também é possível notar o quão importante é para uma bailarina poder estar junto de importantes nomes da dança do ventre. O mesmo comparece na fala de Camila quando faz referência ao valor que sente de estar próxima aos bailarinos de referência nacional e internacional da dança:

você ganhar a amizade de grandes nomes, de grandes mestres, carinho, afetividade, não tem preço. É necessário você ser tão grande quanto eles e eu acho que isso foi uma das respostas que tive na minha carreira, é ser abraçada pelos grandes como eles.

Diante do questionamento se Angélica já havia estudado sobre a história e cultura correlacionadas à dança do ventre, a entrevistada responde que foi muito pelo viés não africanista, indo no contra fluxo de centrar a dança como originária do Egito, encontrando a dança “*no lugar que é de muito difícil acesso*” e, dessa forma, acentua que, na sua compreensão, a dança do ventre não acontece a partir da colonização e sim é a primeira dança do mundo, a primeira dança registrada de movimento, de culto, justamente pelo aprofundamento de suas leituras na história da dança do ventre.

Camila faz também sua leitura histórica, porém pelo viés religioso, apontando o trecho bíblico que cita Salomé e João Batista como forma de confrontar caso alguém venha a “*macular sua dança*” dando ênfase do quão importante e fundamental a dança do ventre é historicamente, entendendo-a como sendo sagrada:

infelizmente bastou só uma, né? denegrir a imagem da dança, que foi Salomé, pra dança ser vista de maneira ruim. Agora, vamos reverter nossa visão psicologicamente. Poxa, Salomé dançou e pediu a cabeça de quem? João Batista. Que poder ela tinha pra pedir a cabeça de João Batista? (pausa) Ele falou “dance e me peça qualquer coisa!” Se ela não dançasse, ela não teria a cabeça de João Batista.

De acordo com Núbia, o estudo da cultura de outros povos é fundamental. É o que a faz concluir que sua dança não é agressiva, apelativa. Quando questionada sobre o que ela chama de “dança agressiva”, a mesma responde ser a dança que não respeita a origem da dança do ventre, bem como cita exemplos contemporâneos do que entende não estar de acordo com seu estudo da cultura árabe:

nós estamos em um país aonde não é o país de origem da dança né então, no mínimo, a gente tem que estudar a dança e respeitar a sua cultura e, no entanto, hoje em dia, o que eu vejo, ainda mais agora com as redes sociais abertas, onde qualquer um pode fazer um vídeo, né, eu vejo uma certa agressividade (ênfase) com relação àquela cultura, não respeitar aquela cultura, entendeu? Tá fazendo movimentos, tá fazendo... movimentos que não é da dança [...] Mas eu falo, com...é...mais agressividade, de tipo, é... (pausa) vulgar (fala pausada)... sabe, fazendo movimentos que não é da dança. Por exemplo, eu vi um dia desses um vídeo de uma moça dançando com a bunda no chão, aí ela fazia certos movimentos dançando com a bunda ali no chão. Isso não é dança do ventre. Isso não é a cultura.

A reflexão crítica das profissionais entrevistadas é importante para que se compreenda que não se refere apenas a uma dança, tem fundamentação cultural construída historicamente e que, obrigatoriamente, necessita ser respeitada, o que pode ser alcançado com estudo, aprofundamento.

Há um verdadeiro envolvimento com o trabalho, que está para além do lazer. Como a entrevistada Camila afirma:

Eu trabalhava com ser humano, eu trabalhava com preparação emocional. E é muito mais pesado. Porque você não acaba aqui o projeto, a dança não acaba quando eu fecho a minha escola. Chego na minha casa 24h a música na minha cabeça e “ah, eu pensei naquela roupa, não! não vai dar certo, no giro não prestou aquela roupa, troca tudinho” Tá entendo?

Não é preciso que uma profissão seja entendida como algo entediante. O prazer de conhecer pode ocorrer por diferentes caminhos. Professoras/profissionais de dança do ventre escolheram o caminho da dança como profissional fazendo do prazer que inicialmente era um lazer como a sua fonte de geração de renda, o que pode ser relacionado ao reconhecimento de si como alguém que pode se bancar economicamente, tal como já descrito sobre a vivência de Camila que encontrou na dança do ventre sua fonte de renda, a qual nomeia “chavinha mágica”. Para a entrevistada, anteriormente a dança era vista de forma pejorativa: “você falar que você vivia de dança, era como se você falasse assim “ah não quer estudar né, não quer trabalhar

né, quer só dançar né”. Todavia, na sua compreensão, atualmente pode ser reconhecida como algo de valor, uma quebra de paradigmas cultural, valorizada como lazer e trabalho.

6 DISCUSSÃO DOS DADOS

No quarto passo do método fenomenológico de Giorgi e Sousa (2010), utilizo-me da variação livre imaginativa para transformar as Unidades de Significado em uma estrutura geral descritiva, a qual foi obtida a partir dos constituintes essenciais da experiência apontada pelas entrevistadas, com interdependência entre si.

Neste momento, destaco que a discussão dos dados será feita a partir das entrevistas, mas minha experiência pessoal também participa dessas discussões dialogando com os resultados, pois me posiciono diante destes, inclusive pelas próprias escolhas feitas por mim como pesquisadora para as Unidades de Significado (Andrade; Holanda, 2010).

As USs: Autoconhecimento; Quebra de paradigmas pessoal, cultural, intelectual; e Benefícios e bem-estar foram desdobradas em experiências de consciência corporal, autoestima, reconhecimento de si, empoderamento, gênero, socialização, constituição de redes de apoio e lazer. É possível observar que as descrições do vivido apresentadas pelas entrevistadas perpassam por conceitos que ampliam a vivência individual para uma experiência compartilhada coletivamente, e que, de maneira geral, estão condensadas sob um enorme guarda-chuva que aqui chamarei de experiência de conhecer a si mesmas, ampliação de consciência, ter consciência de si.

Entendo que à medida que as participantes vivenciam a possibilidade de conhecer mais os limites e possibilidades de sua totalidade expressada no corpo, com consciência da sua respiração, localizando suas dores, aspectos de lhes proporcionam satisfação e o que entendem como prazeroso ou desconfortável, propicia um conhecimento de si muito particular, todavia, sendo a partir deste conhecimento que cada mulher entrevistada pode passar a se comunicar de uma forma mais inteligível com os outros. A experiência de estar no mundo pode se tornar mais simples, leve, fluida, pois o autoconhecimento favorece uma comunicação verbal e não verbal mais amplificada, acessível de forma direta ao outro e a si mesmo.

A compreensão de si viabiliza que cada indivíduo possa rever suas crenças, avaliando criticamente como se sente no momento presente e o que quer para si e para os outros, constituindo contínuos processos de rever valores, quebrando paradigmas pessoais, culturais e intelectuais, pois se encontra aberto ao diálogo com o ambiente, pode se permitir estar aberto ao novo de forma contínua, a fronteira com o mundo é fluida, permissiva com controle consciente de quem a experimenta.

Estar aberto ao mundo e ao que as relações interpessoais possam lhe proporcionar permite vivenciar o que este contato organismo/ambiente pode ofertar, o que portanto engloba

a vivência de experiências que possam ser ou não ser saudáveis para o próprio indivíduo, o que na experiência relatada pelas entrevistadas foi retratada como a dança do ventre como um meio de viver muito bem, de estar consigo mesmas e com as demais pessoas, com melhoria na relação interpessoal geral, que se expandiu para muito além dos horizontes do universo dança, mas para relações de trabalho, com familiares, amigadas etc. O bem-estar geral auxiliou na socialização e reconhecimento das redes de amparo, vínculos afetivos de cuidado e sustentação como suporte emocional não restrito somente à dança, mas uma compreensão de sororidade, de vivência partilhada com outras mulheres e que se estende para as demais pessoas em benefício ampliado, o que notoriamente tem correlação direta com a vivência mais afinada consigo mesmas que se transfigura em se relacionar bem com todos.

Compreender a dança do ventre como lazer também traz a permissividade de viver com satisfação, se oportunizar a experiência prazerosa, sem obrigação, como *hobby* ou passatempo, abrindo espaço em um cotidiano que pode ocorrer livremente dentro do ambiente familiar ou se estender para momentos de apresentações glamourosas em palcos, em espetáculos. O autoconhecimento viabiliza que se alcance qualquer objetivo traçado.

Após discutir pormenorizadamente os resultados obtidos, Giorgi e Sousa (2010) afirmam ser fundamental o Diálogo com a literatura. Para este utilizei a Gestalt-terapia em seus conceitos principais e compreensão de ser humano e mundo, fundamentalmente baseada na perspectiva existencial-fenomenológica e demais teorias de aporte. Busquei elementos que pudessem estabelecer parâmetros com as hipóteses levantadas a partir da produção teórica disponível, também como fruto das minhas próprias observações acerca das experiências compartilhadas pelas entrevistadas ancorada na minha própria experiência clínica, exercitando a atitude fenomenológica.

Como elemento constituinte do olhar que captura o fenômeno, minha percepção como pesquisadora fez parte do que quis saber e do que pude ver, de maneira que necessariamente precisei me dispor a ser a pessoa a quem também tive de voltar minha interrogação, muitas vezes observando e recordando em mim experiências próprias vividas e que se assemelhavam às experiências relatadas pelas entrevistadas. Critelli (1996) ressalta que, neste processo, muitas vezes o próprio investigador vai se dando conta de ser quem é, inclusive, de ser ele mesmo de forma própria ou impropriamente.

Segundo Perls *et al.* (1997, p. 98): “As memórias e as perspectivas são imaginações atuais. Brincar prazerosamente com a imaginação em geral não é dissociativo, mas integrativo [...]”, dessa maneira, acredito que a rememoração das experiências vividas fora potencialmente saudável a todas as envolvidas.

A riqueza observada na produção de seis diferentes perspectivas acerca da vivência da dança do ventre é muito peculiar. Fez-me recordar do exemplo dado por Perls (2002) sobre um “campo de milho” como uma realidade objetiva sendo observada por diferentes perspectivas — a saber, um fazendeiro, um piloto, um casal de enamorados, um agrônomo, um pintor e um comerciante — compondo realidades subjetivas tão diversas.

As seis pessoas têm seis diferentes esferas de interesse. Estão empenhadas nesses objetos do mundo externo enquanto são adequados para satisfazer suas diferentes necessidades e apenas por *co-incidência* é o campo de milho o objeto comum as suas diferentes esferas de interesse (Perls, 2002, p. 78).

Trocando agora o objeto de interesse do exemplo referenciado para a dança do ventre, trago então seis diferentes realidades subjetivas acerca da experiência de viver a dança do ventre, como esta contribuiu na autopercepção corporal e no conhecimento de si das entrevistadas.

As diferentes perspectivas abordadas pelas entrevistas a respeito do corpo proporcionam refletir, baseada na Teoria do Contato, sobre a fundamental importância da vivência do campo organismo-meio, que se dá a partir das diversas formas de absorção da experiência pelo organismo (Perls *et al.*, 1997). Seja pelo perfume que traz a experiência olfativa como um viés para uma mudança de resposta ao mundo, seja por uma (auto)percepção cinestésica (proprioceptiva) quanto ao movimento a ser executado com conforto naquele dado momento, o olhar para partes de seu corpo em livre expressão criativa e vivenciar satisfação com o que observa de si, entre outros exemplos trazidos como o entorno da vivência que se baseia no grau de fluidez na fronteira.

Lowen (1982, p. 82) tem em sua obra uma curiosa descrição de como a linguagem do corpo acontece pela expressão espontânea de cada indivíduo fazendo uso de partes de seu corpo para se comunicar. “O corpo não mente. Mesmo que a pessoa procure omitir seus verdadeiros sentimentos atrás de atitudes ou posturas artificiais, seu corpo denunciará a impostura pelo estado de tensão criado [...]”.

A forma como cada organismo absorve a experiência do mundo se dá na fronteira de contato, onde a experiência tem lugar, limita o organismo contendo-o e protegendo-o ao mesmo tempo em que contata o ambiente. Para Perls *et al.* (1997, p. 44): “[...]. Entendemos contatar, *awareness* e resposta motora no sentido amplo, incluindo apetite e rejeição, aproximar e evitar, perceber, sentir, manipular, avaliar, comunicar etc. [...]”. Em nota de rodapé os autores destacam a obviedade da relação campo organismo/ambiente destacando que toda percepção e pensamento são mais do que meras respostas, pois dirigem-se ao ambiente assim como dele

provêm (Perls *et al.*, 1997, p. 178).

Os órgãos dos sentidos são uma parte do organismo total apreendendo estímulos e vivenciando emoções no contato. A música pode ser absorvida pela audição, pela pulsação do som, pelo olhar que captura, inclusive, a forma como o músico executa uma música, nos seus gestos, nos movimentos de mão e expressões faciais. Tudo é estímulo.

De acordo com Andrade e Pimentel (2019), o movimento favorece acesso ao campo de uma maneira senso motora, o que na dança pode ser importante como um processo de resgate de funções de contato, como por exemplo a satisfação proporcionada pela música ouvida, o prazer vivenciado na execução dos movimentos, o poder se ver bonita em aparência, o toque das próprias mãos em partes do próprio corpo, odores gostosos como o próprio perfume ou do ambiente em que está dançando.

Para Delacroix, é possível chamar de contato todo movimento que ocorre entre um sujeito e seu entorno precisando ser diferenciado contato com o quê e que modalidade. Para Robine, é nesse *entre* que se dá a consciência, atos, respostas motoras, sensações, emoções, pensamentos, diálogos: “[...] no contato há sempre um componente motor, um componente sensorial, um componente físico, e nos referimos ao contato psicológico quando, do contato fisiológico, surge uma figura.” (Núñez, 2018, p. 15, tradução nossa)⁴⁶.

Toda a maneira que utilizo dos movimentos técnicos aprendidos na teoria da dança do ventre hoje comparecem em minha dança em formas que se baseiam na minha percepção e vivência social, que envolve o contexto cultural no qual cresci e aprendi as regras de convivência em comunidade. Neste raciocínio, penso que usar uma forma de olhar para o espectador da minha dança entendendo meu movimento como uma forma (que pode ser) compreendida como sedução, farei o gesto intencionando realizar o ato tal como o aprendi na minha história de relações interpessoais, o que pode ser igualmente aplicado para movimentos de cabelo, formas de andar etc., que são micro gestos introjetados relacionalmente.

Para Letícia, o que acontece na execução da dança já está na pessoa, muito similar ao que a Violeta pontua sobre a intenção da bailarina na execução de cada movimento. Abaixo um recorte da entrevista com Letícia:

Tudo na dança, tu aprende na dança, é uma coisa que tu aprende, mas é uma coisa que já tá dentro de ti. Tu aprende a olhar, tu aprende a sorrir, tu aprende a focar onde tu vais dirigir o teu olhar naquele momento, [...] é uma coisa que vai fluir quando tu tiver dançando, entendeu? Eu vou olhar pra cá, eu vou olhar prali, eu vou fazer um braço aqui, quando eu posso eu jogo prali, uma coisa assim bem delicada,

⁴⁶ No original: “[...] en el contacto siempre hay un componente motriz, uno sensorial, uno corporal y nos referimos a contacto psicológico cuando, a partir del contacto fisiológico, emerge una figura.” (Núñez, 2018, p. 15).

é isso.

A este respeito, Alvim (2016) faz um resumo histórico de autores que escreveram sobre o corpo, com especial destaque a Merleau-Ponty no que este se refere à dimensão habitual do corpo. Segundo Alvim, o autor afirma que o corpo se torna como uma zona quase impessoal por incorporar o que está posto na cultura, mesmo que nesse processo o indivíduo mantenha um estilo que lhe é peculiar. Dessa maneira, os indivíduos passam a naturalmente compartilhar formas: de perceber, sentir, interpretar, se comunicar, resultando que povos de diferentes culturas possam vir a se expressar corporalmente de uma maneira distinta, que será de acordo com as características absorvidas na sua cultura. Com base nesta questão, vale relativizar a individualidade. Pois embora uma pessoa tenha absorvido signos e sinais de sua cultura, ela os utilizará a partir da sua compreensão destes, o que provoca uma reflexão mais ampla sobre as diversas possibilidades de tradução de experiências e/ou sentimentos a partir da expressão do corpo em dança. De que forma, em um dado momento do tempo, cada mulher traduz seus sentimentos pela linguagem da dança? Quando está triste, quando está de luto, quando está feliz?

Uma experiência presente tem em si toda a historicidade de uma pessoa, com suas experiências anteriores e vivências de cada situação, sendo a história passada e o futuro depositados no presente (Núñez, 2018). Para Perls *et al.* (1997), as emoções ocorrem a partir de certas tensões fisiológicas no campo organismo/ambiente, constituindo como unificações ou tendências unificadoras de situações ambientais favoráveis ou desfavoráveis. Dessa forma, fornecem conhecimento dos objetos que são apropriados às necessidades do indivíduo, bem como os sentimentos nos fornecem o conhecimento último das sensibilidades e dos objetos para cada indivíduo.

E de que maneira quem assiste consegue compreender a mensagem que está sendo emitida? Segundo Lowen (1982), somos biologicamente capacitados com receptores de distância (a exemplo dos olhos, ouvidos, nariz) que nos viabilizam informações importantes para vivermos e reagirmos diante das situações vividas. E precisamos confiar nesses sentidos.

Sentir uma outra pessoa é um processo empático. A empatia é uma função da identificação, quer dizer, ao identificarmos-nos com a expressão corporal de uma pessoa, podemos sentir seu significado, apreender seu sentido. Pode-se sentir também como é *ser* a outra pessoa, embora não se consiga sentir o que esta sente. Os sentimentos de cada pessoa são privados, subjetivos; [você] sente aquilo que vai se sucedendo dentro de seu corpo e você sente o que ocorre dentro de você. Não obstante, na medida em que todos os corpos humanos são semelhantes no que tange a suas funções básicas, os corpos encontram uma ressonância recíproca quando operam no mesmo comprimento de onda. Quando acontece isto, os sentimentos de um corpo são parecidos aos de outro. (Lowen, 1982, p. 88, grifo do autor).

Esta compreensão de sentimentos dos outros também implica no conhecimento dos próprios sentimentos, requerendo que quem assiste a uma dança também possa se conhecer, de forma íntima:

[...] O movimento muscular é predominantemente ativo e a percepção predominantemente passiva, mas o movimento e a percepção também podem ser igualmente espontâneos e mediados, como na dança ou na percepção estética. (Núñez, 2018, p. 20)⁴⁷.

Dessa forma, a partir da dança, a atenção voltada para o movimento, o si mesmo implicado na experiência, nos viabiliza ser conscientes nas manifestações corporais e propriocepções anteriormente não conscientes. Para Polster e Polster (2001, p. 127), a dança e movimento representam a capacidade máxima do *insight* e contato pleno com o si mesmo. “As pessoas têm lugares favoritos em seus corpos. A *awareness* da sensação de algumas partes ou funções de seus corpos é restrita ou colocada fora dos limites e permanece fora de senso de si mesmas [...] fora de contato com partes importantes de si mesmas.”

Reis (2007) reflete sobre a sincronia que existe entre a bailarina e a música, citando como exemplo apresentação de solo de derbake ou *taksim* na dança do ventre, quando é possível ao espectador ter a sensação de que o que acontece na música simultaneamente tem correspondência no corpo da bailarina, caracterizado pelo caráter responsivo do movimento em relação ao som.

A bioenergética considera que o corpo é capaz de expressar suas necessidades de forma não verbal, por meio de simbolismos ou sintomas referentes a uma memória celular que guarda em si as experiências vividas ao longo da vida. Similar à comunicação vivida entre a corpo da bailarina e o som da música, a bioenergética consegue “ler” no corpo as resistências e defesas do indivíduo a partir das expressões emocionais vividas, que se fazem presentes como couraça (Brasil, 2018a).

A partir dos fundamentos da bioenergética, a couraça atua na proteção do indivíduo contra ações externas e experiências traumatizantes, porém diminui gradualmente a espontaneidade do indivíduo nas relações humanas. Há redução na capacidade de autopercepção, na sensibilidade para experienciar amor, afetos como compaixão e, fisicamente, dificulta a respiração plena e profunda (Brasil, 2018a). Considerando a dança do ventre uma arte que movimenta o organismo, trabalha a respiração das pessoas na execução de

⁴⁷ No original: “[...] *El movimiento muscular es de predominio activo y la percepción de predominio pasivo, pero el movimiento y la percepción también pueden ser igualmente espontáneos y de vía media, como sucede en la danza o en la percepción estética.*” (Núñez, 2018, p. 20).

movimentos, torna-se possível analisar o potencial terapêutico da dança do ventre pelos princípios da bioenergética, todavia este não é o enfoque deste estudo, porém deixo a oportunidade aqui em aberto.

A importância dada à respiração é observada pela entrevistada Letícia em sua prática de condução de aulas de dança do ventre:

As aulas eram bem agradáveis, a gente começava com um... aquecimento, né. Primeiro trabalhava com uma respiração, que elas chegavam agitadas, né. “Vamos dar uma respiradinha (tom de voz suave) e tal, pra dar uma acalmada” né? [...] a dança precisa de uma conexão, pra te poder ouvir a música, sentir as batidas. Entendeu? Então elas faziam uma respiração, depois faziam um alongamento, pra depois entrar na dança. E no final, nós fazíamos uma meditação ou trabalhávamos a respiração, os tempos da respiração porque na dança do ventre, a gente precisa sa...conhecer esses tempos pra poder fazer os movimentos. (pausa) Então, quando elas saíam de lá, elas saíam super bem.

Provavelmente a entrevistada conseguia fazer essa leitura de ‘bem-estar’ em suas alunas por acontecer o que, para Lowen (1982), é a manifestação de prazer e saúde; em um ser humano é observável pelo brilho nos olhos, cor de pele, gestos fáceis e vivos, postura leve e solta, que correspondem ao fluxo de sangue e energia que corre até a periferia do corpo.

Para Perls (2002), o princípio de autorregulação se aplica a qualquer sistema, qualquer órgão, qualquer tecido, e a cada célula. A Teoria Organísmica nos fundamenta que:

as funções mais e menos do metabolismo representam a atividade da tendência básica de todo o organismo de buscar equilíbrio. Alguns acontecimentos tendem a perturbar o equilíbrio do organismo a cada momento e simultaneamente surge uma contratendência para recuperá-lo. De acordo com a intensidade desta tendência, podemos chamá-la de desejo, impulso, necessidade, carência, paixão. (Perls, 2002, p. 71).

A experiência de autorregulação organísmica e/ou homeostase é bastante presente na fala das entrevistadas que colocam o respeito ao momento, pelo movimento que sente necessidade de executar na dança, quando consultam sua experiência interna para definir qual melhor atitude tomar na apresentação, quando vivenciam o improvisado de forma plena, deixando que a totalidade da experiência se apresente em completude, em equilíbrio.

Nota-se que, na fala das entrevistadas, a forma como se sentem — o que algumas nomeiam como ‘alma’ ou ‘tocar o coração’ — direciona o ato motor, que é executado em movimentos técnicos da dança do ventre, como acontece expressamente na fala da entrevistada Lorena:

eu danço com o corpo, mas é a minha alma que tá mandando (ênfase) o que é pra fazer, pra eu dançar. É uma sensação gostosa, eu me levo, eu sou muito... vou me levando pela música também, porque...é... eu escuto uma música e eu tenho que dançar uma música que toque (ênfase) no meu coração, na minha alma. [...] eu vou

assim pelo que eu sinto, quando eu ouço a música, e quando eu sinto na minha alma (ênfase) aquela sensação de, sentimento, ai eu vou por ai e o meu corpo vai também junto, a gente vai de corpo ... e é uma sensação muito gostosa, porque o... eu vou levada pela música, pela emoção que a música traz.

De forma mais marcante, me recorro da vivência pessoal de um parcial improvisado de Enta Omri⁴⁸ em meados de 2015, no Teatro da Paz⁴⁹. Digo parcial por ser uma obra tantas vezes escutada que, de alguma maneira, o corpo já saberia fazer sua leitura particular das notas da música que me toca de forma tão emocionante. Havia muitas questões envolvidas no momento: era meu primeiro solo naquele teatro tão majestoso, era a música que sempre idealizei dançar, era um momento tão significativo que, por alguma razão pouco conhecida não me permitiu constituir, treinar e gravar uma coreografia. Na hora do espetáculo, dancei o planejado e muito além do planejado. Apenas senti, fechei os olhos, me conectei comigo e com a música e dancei.

Houve gravação, eu soube, mas em nenhum momento fiz questão de assisti-la até hoje. A emoção vivida naquela apresentação não era passível de registro e qualquer vídeo não seria capaz de eternizar a memória do mesmo jeito que havia sido sentida. A este respeito, Penuela (2018, p. 634) destaca:

a possibilidade do registro em vídeo subverteria esse caráter evanescente da dança, ao fixar o acontecimento em uma imagem que pode ser reproduzida e reassistida. No entanto, a experiência de assistir um trabalho de dança em vídeo (como a de ver uma fotografia dele) não é suficiente para totalizar o trabalho em um ente fixável e objetivável, tendo em vista a mobilidade do próprio olhar, que o vídeo exige e seu caráter igualmente fragmentário e contingencial.

Minha experiência com o improvisado fala do lugar da espontaneidade, de deixar o corpo viver, linguagem particular e não planejada do movimento e que, naquele momento, acontece comandado pelo sentir. Os movimentos são naturais, sem planejamento, só pela vontade de executá-los por, em algum nível, ser entendido — por memória celular de técnicas — que na fração exata daquele segundo, tal gesto ou expressão combinam perfeitamente com o que a música diz, ou será, combinam com o que a música evoca em mim? Como me faz sentir se converte em movimento corporal e apenas executo, baseada nas técnicas aprendidas, como na fala da entrevistada Lorena:

Porque na dança do ventre é assim, tem o ritmo né, tem muito ritmo. Por exemplo na música clássica entra vários ritmos, não é igual a nossa aqui que é só um, entra o clássico, entra o derbake, o folclore, entra o baladi, então são vários ritmos que a gente tem que estudar isso pra poder na hora que você tá dançando, vê qual é que

⁴⁸ Um clássico da música árabe, lançado em 1964 escrita por Ahman Sahafiq Kamel, e belamente interpretada por Umm Kulthum.

⁴⁹ É o maior teatro da região norte do Brasil e um dos maiores do país, ver: <https://www.theatrodapaz.com.br/>

entra e você fazer o movimento certo. Entendeu? É assim.

Para Penuela (2018), a improvisação implica na suspensão de referências e se coloca no *entre* o que é conhecido e o desconhecido, e dessa maneira, mantém a experiência em aberto. Para Ferraz (2020), a criação de movimento pela improvisação é um ato terapêutico, pois permite a emergência do simbólico que acontece como metáfora no corpo, bem como é um espaço individual de experimentar estar no mundo de novas formas.

Estas afirmações dialogam com conceitos de Gestalt-terapia na qual se fala da importância de se manter aberto ao novo, no presente, aqui-agora, disponível para viver o que for nas relações com o mundo. Ouso afirmar que a improvisação em dança é a forma prática no corpo daquilo o que se entende como o ideal de disponibilidade para as vivências no mundo. Perls *et al.* (1997, p. 182) afirmam:

A espontaneidade é o sentimento de estar atuando no organismo/ambiente que está acontecendo, sendo não somente seu artesão ou artefato, mas crescendo dentro dele [...] é um processo de descobrir-e-inventar à medida que prosseguimos, engajados e aceitando o que vem.

Em contato pleno com as funções de contato, a experiência é vivida no aqui-agora de forma fluida, na visão da audiência/espectadores, escuta afinada da música, sentir o toque no próprio corpo e estar atento às emoções emergidas nesse processo de contato. Para Rhyne (2000), é fundamental usar a arte para nos tornarmos mais conscientes de nós mesmos, como seres psíquicos e sociais.

Em trabalho de investigação das funções de contato presentes na dança de salão, Silveira (2003) analisa cada perspectiva isoladamente e, inspirada nesta formatação e também na forma descritiva de Polster e Polster (2001) farei o exercício de didaticamente isolar as funções de contato para compreensão da dança do ventre. Lembrando que são possibilidades de observação da experiência que, por seu caráter subjetivo, pode ser muito além das possibilidades aqui descritas e, até mesmo, muito diversas das mesmas.

Existem dois tipos de olhar, os quais distinguem como contato evidencial e o contato em si, sendo o primeiro o tipo de olhar que nos possibilita orientações sobre ações ou acontecimentos que vão além do olhar em si, mas que visam uma utilidade prática. O segundo é a vivência do contato (Polster; Polster, 2001).

Na dança do ventre, a função de contato de olhar pode incluir o contato visual da bailarina ainda em formação com professoras com as quais investe em sua construção, o olhar para as demais pessoas presentes na sala de aula — seja como estudante, seja como profissional ministrando aula —, o contato com espectadores de apresentações públicas ou entre pares como

em uma sala de aula de um estúdio.

A função de contato pelo olhar é uma forma de absorver o mundo pela imagem, pelo visual, que pode ser para receber informações sobre os passos/técnicas, para observação de si mesma e de outras no espaço ou pelo reflexo no espelho, para verificar e corrigir movimentos no próprio corpo e observar como a execução acontece em si, assim como agrega dados sobre a noção espacial em termos de proximidade ou afastamento de outros. Polster e Polster (2001) afirmam que nem sempre o contato pelo olhar é prazeroso, o que é ratificado na fala da entrevistada de Reis (2007) que afirma que dependendo do público, ela disfarça o como se sente assumindo uma máscara da personagem dançada, pois como a audiência a afeta é desconfortável, por sentir que o olhar que a observa não é de admiração e sim de julgamento.

Dentre as entrevistadas neste presente estudo, somente uma traz reflexões sobre o olhar como julgamento, mas diferente do sentido que a pesquisa de Reis (2007) apontou. A entrevistada Angélica faz referência de como hoje ela se coloca como espectadora da arte de outras bailarinas:

pra mim, se realmente não tiver um significado, e não é um julgamento de trabalho, eu adoro apreciar a dança, e isso não é só dizer, eu me disponho a apreciar outras danças, outras artes, outros lugares porque isso também me nutre [...] é o que eu me disponho hoje a realmente olhar as pessoas, entender... é... de que forma a dança acontece naquele corpo. A gente, vamos dizer assim que na dança a gente não precisa, é... nem é ser a questão de ser amigos ou não, mas de você valorizar o movimento que acontece fora do teu movimento

O trecho acima apresentado destaca a relação da entrevistada com a vivência de ser audiência e de como esse contato também a satisfaz, chamando-o de “nutrir”. E nesta diversidade de possibilidades do contato pelo olhar na dança, fica a reflexão de como cada um de nós utiliza do olhar para fazer contato.

As relações estabelecidas com o mundo devem ser, primordialmente, relações de nutrição, pois se há nutrição significa que os contatos vividos foram enriquecidos, e assim houve transformação nos envolvidos (D’acri, 2014).

Na função de contato audição, é possível destacar a escuta como o meio capaz de compreender ritmo, cadência, estrutura musical, o pulso, melodia. A partir dessas distinções, é possível diferenciar o humor da música e assim definir como executar os movimentos a partir desta leitura. O mesmo ocorre se a música tem ou não letra cantada, que na música árabe ainda tem a especificidade do idioma ser diferente, como aparece na descrição de Lorena sobre sua vivência:

eu tenho que dançar uma música que toque (ênfase) no meu coração, na minha alma. Porque não é qualquer música que eu, até porque a gente nem entende a língua deles

né, eu não estudei. Mas eu vou assim pelo que eu sinto, quando eu ouço a música, e quando eu sinto na minha alma.

As reflexões da entrevistada parecem afinar com a afirmativa de Polster e Polster (2001) de que ouvir pode ser um processo muito ativo, pois quem está de fato ouvindo encontra-se avidamente recebendo os sons que entram em si. Correlacionando às falas das entrevistadas, encontro a possibilidade de, nesta escuta musical, provocar reflexões na vivência do dançar enquanto a mesma acontece e isso ser potente no processo de autoconhecimento e/ou reconhecimento de si, e se questionar como escuta a música, o que ela significa para si, quais memórias faz acessar, quais sensações evoca.

O ouvinte que faz contato está atento ao que está sendo dito, mas ele também penetra em si mesmo; assim, ouve mais do que apenas as palavras. Ele ouve o que significa algo para si e é afetado por aquilo que ouve. Quando o ouvinte ouve, ele sabe que está num bom contato, e quando a pessoa que fala sabe que está sendo ouvida, seu contato também é avivado (Polster; Polster, 2001, p. 151–152).

Desse trecho dou destaque à importância do significado pessoal do que foi ouvido, que se encontra correlacionado à história de vida particular de quem escuta; e corresponde a essa escuta em movimentos (ações motoras) também motivado por essa relação organismo/ambiente. A esse respeito, Polster e Polster (2001) destacam que as pessoas são seletivas no que vão dizer, mas também ao que irão ou não ouvir.

De acordo com Silveira (2003, p. 30): “[...] algumas pessoas podem escutar e marcar o ritmo só de músicas que para elas sejam alegres ou românticas ou até sensuais e dessa forma definirão o que gostam ou não de dançar, como vão dançar e com quem vão dançar [...]”, o que demarca a subjetividade de quem experiencia; mesmo que a música escutada seja a mesma, diferentes pessoas a executam em movimentos diferentes, cada qual com sua própria leitura corporal. Além de uma mesma música ser transformada em diferente leitura em um outro dado momento da vida de quem experiencia.

Na experiência da entrevistada Violeta, é possível compreender o quanto a percepção musical é importante para o direcionamento da execução dos movimentos, como no trecho em que afirma: *“então se você conhece a... o ritmo, se você conhece a música, e a dança do ventre te proporciona isso, você ouvir bem a música e dentro daquela ...do teu processo de escuta... na...música da dança do ventre, você perceber o que é que o teu corpo é capaz de fazer”*.

A experiência musical é uma forma de, dançando, ser feita uma leitura do mundo, transmitindo para o corpo o que se sente e que dependerá da vivência de mundo de cada indivíduo. Quando penso a respeito disso, identifico uma tendência e até mesmo facilidade em dançar músicas árabes em que haja prevalência de sons suaves, viabilizados por instrumentos

de sopro, por exemplo, ou mesmo os de corda, mas em uma intensidade leve, a qual Marconato (2016) descreve se referirem aos elementos ar e água. A minha compreensão de mundo me levar a entender que em minha história de vida, absorvi recordações corporais em que a leveza faz sentido para mim e me proporciona satisfação e prazer.

Dib (2013) tem um rico trabalho sobre as diversas nuances das músicas árabes e destaca que na dança do ventre, tem músicas que são faladas, tem uma voz que expressa, entoada como uma poesia/poema. Na pesquisa de Reis (2007), a entrevistada afirma que mesmo sem entender o idioma árabe — tal como ocorre na entrevista da participante Lorena —, consegue interpretar se o cantor está falando de algo triste ou feliz pelo tom que utiliza na letra cantada, portanto na voz do cantor há uma entonação emocional. A referida entrevistada destaca que a bailarina estabelece com o músico uma relação de reciprocidade que alimenta a dialogicidade da dança.

Esta afirmativa se refere tanto à função de contato ouvir como falar. A função de contato fala pode ser dividida em voz e linguagem. A voz é considerada o protótipo do tom expressivo, assim como também tem direção e temporalidade. É utilizada por artistas como o núcleo de sua expressão. A linguagem é potencialmente um dos meios mais poderosos para o contato a depender da sua pungência, simplicidade, direção, entre outras características que podem determinar como atinge uma outra pessoa no contato. O ato de falar tem muita importância por ser o acontecimento que concentra diversos elementos históricos da subjetividade de uma pessoa, como sensações, memórias, desejos, jargões, hábitos (Polster; Polster, 2001). Portanto, a forma de se comunicar fala muito sobre a pessoa que se expressa.

A respeito da função de contato toque, Polster e Polster (2001) ressaltam que muitas pessoas tendem a entendê-lo equivocadamente como o único meio de contato e, curiosamente, se utilizam do verbo para expressar outras formas de contato, como no exemplo da entrevistada Lorena que se refere metaforicamente como “tocar o coração”: “*eu escuto uma música e eu tenho que dançar uma música que toque (ênfase) no meu coração*”. Na compreensão de corpo por Lowen (1982), isso ocorre porque qualquer pessoa pode experimentar seu organismo e excitações do mesmo como sensações que frequentemente desafiam limites anatômicos.

Na função de contato toque, Silveira (2003) faz ressalvas sobre o quanto aprendemos — baseados por muitas regras desde a infância — que tocar o outro (e a si mesmo, eu acrescento) exige permissão, cautela e regras, e desta maneira aprendemos a fazer pouco uso do toque para estabelecer contato com o nosso ambiente. Todavia, Polster e Polster (2001) enfatizam o quanto o contato pelo toque atravessa camadas intelectuais e alcança reconhecimentos pessoais palpáveis com imediatividade, sendo um meio de redescobrir os impactos que uma pessoa tem sobre outra.

Diferentemente de danças executadas por casais, a dança do ventre é uma dança que é executada sozinha, podendo ou não acontecer em grupo. Mas, no geral, não ocorre o toque ao corpo de outra pessoa na execução dos movimentos. Contudo, é possível se tocar, com suavidade ou intensidade, em movimentos que os braços estão ativados para gestos e posturas e que assim encontram o próprio corpo como tocar o próprio quadril ou emoldurar o rosto com braços cruzados sobre a cabeça, entre outros possíveis movimentos.

Considerando a afirmação de Lowen (1982) quanto ao indivíduo poder ser definido pela expressão de seu corpo, é possível concluir que as emoções expressadas na dança do ventre são expressões corporais que resultaram em ação externa, então um ato de tocar o próprio corpo pode ser observado dentro desta compreensão de apreço por si, autossatisfação, demonstração de prazer.

Polster e Polster (2001, p. 170) afirmam: “[...] O indivíduo cujos gestos são pequenos e confinados a si mesmo está transmitindo uma mensagem diferente da pessoa que abre totalmente seus braços com abandono e cujos gestos deixam seu corpo aberto e sem guarda [...]”. Em dança do ventre, também os movimentos de abertura de tronco e amplitude de movimentos de braços passam a sensação de abertura, disponibilidade, assim como se costuma usar o termo *ensimesmada* para referir a movimentos de fechamento, de corpo mais retraído, voltada para o interior de si quando são executados movimentos na dança que tem abraço a si mesma, recolhimento para pose fetal, abaixar o pescoço e ficar encolhida.

De acordo com os autores Polster e Polster (2001), as funções de contato cheirar e provar costumam ser relegadas a papel secundário, relacionadas basicamente às circunstâncias de lazer, posto que no geral são funções vivenciadas de forma muito habitual no dia a dia, o que nos torna dependentes de sinais automáticos.

Costumeiramente se utiliza do paladar para avaliação e discriminação de desempenhos e habilidades de pessoas, utilizando-se metaforicamente da expressão “gosto” referindo ser este bom ou mau de acordo com a avaliação genérica de apropriado ou inapropriado, o que é utilizado para roupas, comportamentos, forma de ser (Polster; Polster, 2001). Nesse referido sentido, a entrevistada Núbia fez análise crítica do que, em sua opinião, não representa respeito a cultura árabe, por descrever uma dança que havia assistido como agressiva, o que seria a dança de “mau gosto”, embora este não tenha sido o termo utilizado pela entrevistada, mas aqui trago por licença poética a correlação com a reflexão realizada teoricamente:

Mas eu falo, com...é...mais agressividade, de tipo, é... (pausa) vulgar (fala pausada)... sabe, fazendo movimentos que não é da dança. Por exemplo, eu vi um dia desses um vídeo de uma moça dançando com a bunda no chão, aí ela fazia certos movimentos dançando com a bunda ali no chão. Isso não é dança do ventre. Isso não é a cultura.

Na função de contato olfato, Polster e Polster (2001) afirmam ser a mais primitiva das funções e talvez a mais subestimada de todas nos seres humanos, sendo fundamental para outros animais. Na fala da participante Camila há uma ressalva sobre a importância dos perfumes para ela.

Ali eu me transporto para outra atmosfera onde eu me possibilito mil experiências é... sensoriais, através do cheiro. O perfume que, por curiosidade falando, ... é... eu aprendi isso com as professoras sagradas da dança na Turquia: o perfume que você dança não pode ser o seu perfume que você usa no dia a dia. Você tem que mudar sua frequência! Através do cheiro, do que você come.

A referência trazida pela participante destaca o papel marcante do perfume, que na sua opinião, para dançar, precisar ser um perfume diferente dos usados no cotidiano. Os perfumes podem ser ampliações do contato, sendo um odor que se passa por pessoal e emite uma mensagem estereotipada, aumentada (Polster; Polster, 2001).

O cheiro também é citado pela entrevistada Letícia quando enfatiza as características ressaltadas nas mudanças de mulheres que iniciaram a dança do ventre e vivenciam um processo de mudança, de autoafirmação, autovalorização. No caso em questão, a ‘mais cheirosa’ é uma das qualidades em destaque: “*É, porque elas ficam infladas, o ego fica tão forte, tão forte, tão inflado que parece que elas vão explodir [...] “eu sou a maior, a melhor, a mais gostosa, a mais bonita, a mais cheirosa (risadas)”*”.

A função de contato apresentada por Polster e Polster (2001) como mover-se é particularmente interessante neste estudo, pois as entrevistadas trouxeram inúmeras vezes em seus relatos a importância da atenção ao próprio movimento corporal, como no relato de Núbia:

A percepção do meu corpo, a consciência corporal, ela veio realmente do meu contato com a dança do ventre, até porque, através da dança, a gente passa a perceber partes (ênfase) do corpo através da dança (ênfase) do ventre especificamente, a gente passa a perceber partes do corpo que até então a gente nem tinha noção. São partes, são músculos que a gente começa a mexer que a gente não mexia, partes do corpo que a gente começa a movimentar que a gente não tinha essa prática, né?

É de grande importância observar o que está acontecendo no próprio corpo, quais músculos estão sendo ativados, quais partes sinalizam desconforto/dor, quais os limites de extensão e/ou expansão do movimento, velocidade dos passos, estiramento ou relaxamento dos músculos. Polster e Polster (2001) afirmam que no cotidiano é natural que o movimento esteja desaparecido no fundo, aparecendo apenas de forma sutil e passando despercebido. Dessa forma, a dança acaba por favorecer um experimentar que traz o movimento para o primeiro plano, torna-se figura.

Perls *et al.* (1997) afirmam que o espontâneo se encontra numa posição equidistante dos

extremos passivo e ativo, em um movimento de imparcialidade criativa. A este respeito, utilizo-me da minha condição de pesquisadora que possui participação ativa com minha história, meu contexto cultural, dando singularidade ao estudo aqui apresentado. Faço um relato pessoal que aponta um diálogo entre o movimento despercebido na habitualidade *versus* a atenção direcionada ao corpo pela dança.

Como ocorre, com frequência, de forma muito natural, escrevo aqui meu relato de vivência em tempo presente. Inicialmente escuto diversas músicas, me deixando ser capturada pela emoção provocada por cada uma delas. Acredito muito “no momento” aqui-agora que estou vivendo e, de fato, isso irá interferir no estilo musical que será escolhido. E após eleger a música, deixo-a fazer morada em mim. Escuto as notas, o pulso, o ritmo, a melodia, as principais partes a serem marcadas. Penso e construo “aqui quero fazer uma pose”, “hum! nesse pedaço vou deslocar”, “aqui sinto uma enorme vontade de sorrir e cantarolar com o cantor...” E assim a música vai tomando corpo em mim. Muitas vezes ensaiada, coreografada com antecedência, e que no momento de colocar o corpo em apresentação, o movimento e comunicação saem completamente diferentes do “planejado”, transpirando por cada parte do corpo o que quero comunicar espontaneamente.

A relação de diálogo entre dança e música foi objeto do estudo de Pinheiro (2016, p. 52), a qual destaca a importância de “[...] chegarmos ao ponto de apropriar-nos da música em sua totalidade para darmos à dança mais vida, um movimento inteiramente expressivo [...] sentir a música e sentir a dança, ao mesmo tempo, e assim deixa fluir [...]”. Essa afirmação apresenta a importante relação estabelecida entre o estímulo (som da música) e a expressão incitada no corpo (o movimento) que pode ocorrer de forma fluída. Corpo e movimento, energia em ação. A este respeito, Perls *et al.* (1997, p. 180) afirmam:

não há graça ou destreza de movimento sem o interesse e a propriocepção dos músculos e uma percepção do ambiente. E a excitação orgânica se expressa, torna-se significativa, precisamente ao emprestar ritmo e movimento aos objetos de percepção, como é óbvio em música. Expressando isso de outra maneira: é o órgão sensorial que percebe, é o músculo que se movimenta, é o órgão vegetativo que sofre um excedente ou de um déficit; mas é o organismo-como-um-todo em contato com o ambiente que é consciente, manipula e sente.

O sentir-se livre, sem inibições/interrupções, proporciona sensação de liberdade, prazer orgástico, satisfação. Lowen (1982) refere que o objetivo da bioenergética é ajudar o indivíduo a retomar sua natureza primária, que na opinião do autor se constitui na sua condição de ser livre, o que é entendido como um estado de ser gracioso e qualidade de ser belo: “[...] A liberdade é a ausência de qualquer restrição ao fluxo de sentimentos e sensações, a graça é a expressão desse fluir em movimentos, enquanto a beleza é a manifestação da harmonia interna

que tal fluir provoca. Esses fatores denotam um corpo saudável e, portanto, uma mente saudável [...]” (Lowen, 1982, p. 38).

Para D’acri (2014), as funções de contato são fundamentais, pois representam suporte ao indivíduo a respeito do que recebe na relação organismo/ambiente e facilitam o processo de contato. A condição de ser livre viabiliza que a mulher se aceite como é, em termos de estrutura corporal, personalidade, sua forma de ser. A afirmativa fica evidente na expressão da entrevistada Violeta:

Por isso que é uma dança que não importa a idade. Eu posso ter um corpo de ninfeta lindo, quadril bonito, cintura fina, mas eu posso também ter uma mulher de estrutura larga, de flacidez, com a mesma beleza da dança, que é o que a dança do ventre proporciona, eu acho que isso que é mágico.

A importância da dança do ventre como uma prática na vida das mulheres notoriamente proporciona um estado de atenção diferenciado ao corpo, viabilizando que as mesmas possam ter consciência de suas possibilidades e limitações, couraças e aspectos de leveza muscular. De acordo com Simão e Sampaio (2018), muitas vezes as pessoas vivem em automatismos, experiências cotidianas de afastamento de si, não se reconhecendo e nem aos outros. Os autores fazem correlação com influências estrangeiras/coloniais invisibilizadas e sugerem que, em propostas artísticas, os protagonistas se permitam ter uma postura decolonial frente a si mesmo: “[...] não nos referimos à desconstrução para buscar uma nova maneira de trabalhar o corpo, mas ao reconhecimento de aspectos de nosso corpo que são frutos de um cotidiano pautado também na colonialidade [...]” (Simão; Sampaio, 2018, p. 676).

Essa reflexão é importante quando compreendemos que como seres históricos, nossos corpos são constituídos/forjados com base nas bases culturais em que fomos assentadas. Dentro da perspectiva de compreensão da colonialidade na nossa percepção sobre nossos corpos, vem agregado o conceito sobre o que é corpo sexualizado, sobre o que pode ou não ser exposto como nudez. Em nossa sociedade, o livre movimento da área pélvica é frequentemente bloqueado. De acordo com os autores Polster e Polster (2001), no ideal ocidentalizado ainda há a compreensão de que as mulheres movimentam os quadris livremente, mas isso não deve ocorrer com homens. Ainda assim, mesmo as mulheres bloqueiam esse movimento, não por acharem que girar os quadris esteja fora do estereótipo feminino, porém por conta das implicações ou estimulação sexual que estão na livre movimentação de pelve que potencialmente poderia incitar em outrem. Os autores afirmam que tanto homens como mulheres necessitam de intervenções terapêuticas para recuperação de um movimento pélvico flexível.

Saraiva (2022) faz reflexões sobre o quanto as instituições podem ser impositivas em

normas neurotizantes e as pessoas nem identificarem isso. No entanto, os diversos modelos culturais estão sendo produzidos e absorvidos — em função personalidade do *self* — inclusive no que se refere às normas de gênero. Na fala de Angélica há referência a essa composição fruto da relação com o colonizador: “*É... essa separação homem/mulher no movimento não tem gênero, não tem gênero. Essas coisas acontecem a partir da colonização*”.

Dessa forma, é possível atribuir essa maneira de compreender o movimento pélvico por um olhar tradicionalista, provavelmente proveniente de influência cultural colonial europeia. Uma maior consciência desse processo de colonialidade pode favorecer que possamos buscar caminhos que evidenciem ou minimizem essas influências, e quiçá, buscar ações que favoreçam decolonialidade. Esta questão pode perpassar pela própria autoanálise e revisão de conceitos como a exemplo do que as mulheres entendem como sensualidade e também o conceito de beleza — se é ou não influenciado pelo viés europeu.

A este respeito resgato as reflexões de Soares (2022) quanto à importância de gestalt-terapeutas se implicarem em desencaixotar categorias racionalistas, excludentes e universalizantes, principalmente no que se refere a gêneros e raças, e dessa forma não ignorar o efeito neoliberal que favorece disparidade de realidades socioeconômicas. “[...] para abordar corpos em suas expressividades, a visão decolonial é fundamental para a compreensão do mundo em sua heterogeneidade, considerando a multiplicidade étnica e cultural de povos, territórios e saberes [...]” (Soares, 2022, p. 151).

Na fala da entrevistada Violeta há um destaque para a beleza de todas as mulheres ser respeitada e acolhida na dança do ventre, mesmo aquelas tidas como “fora do padrão”, então fica a reflexão (não respondida) sobre qual padrão a entrevistada se refere.

quando você se identifica com a dança do ventre, você percebe que você não tem limites, você não tem um modelo padrão de beleza, você... você... é a (ênfase) dançarina. Isso que eu acho lindo. Então você tem mulheres do corpo belo e perfeito assim como tem mulheres de forma consideradas, né, foras do padrão e mesmo assim conseguem ser belíssimas (ênfase) dançando. Belíssimas.

Segundo Zinker (2007), a vivência da arte é tida como terapêutica porque ao ser vivenciada como processo, a atividade permite que o protagonista se conheça como uma pessoa inteira, mesmo que dentro de um intervalo de tempo breve. Constituinte as etapas principais do ajustamento criativo, enquanto aspectos do *self* em um ato simples espontâneo, Id, Ego e Personalidade são estruturas consideradas como um todo no próprio processo de figura/fundo.

Dentro da compreensão conceitual de *self*, faço a análise didática de aspectos relacionados à dança do ventre tal qual o fiz nas funções de contato, visando me fazer inteligível a respeito do conceito original de *self*; assumo o desafio de Távora (2014) quanto ao uso de

linguagem que possibilite a integração coerente do conceito ou objeto de estudo em questão.

Embora agindo assim, incorra o risco de agir como psicoterapeutas clínicos descritos por Robine (2018) que tentaram enquadrar seus pacientes em estruturas parciais, assumo a proposta de tornar mais acessíveis conceitos ao público geral que possa ter interesse de compreender a vivência da bailarina em dança do ventre.

Para Távora (2014), compreender a complexidade de *self* passa pela análise da forma de organização como fenômeno, mas este pode se tornar mais claro ao nos aproximarmos de sua descrição, visando apreender como *self* se especifica, como se diferencia, de que maneira se integra, como se equilibra na dinâmica de contato.

Na função Id, tem-se a manifestação das necessidades, desejos, apetites, pulsões, é a direção do sentido, o corpo é expressão. De acordo com Ginger e Ginger (1995), Id é concernente às funções vitais, como tradução corporal em necessidades básicas de fome, sufoco ou relaxamento, bem como em atos automáticos como respirar, andar, falar.

Em Perls *et al.* (1997, p. 186), “[...] o Id é essencialmente ‘inconsciente’: a introspecção não nos diz nada a seu respeito; pode-se observá-lo no comportamento, inclusive no comportamento verbal, ao qual se liga uma consciência rudimentar”. Considerando que a função Id age quase que a revelia de cada indivíduo (Ginger; Ginger, 1995), é o primeiro a ser tocado pelo mundo material, sendo instigado pelo ambiente nos pré-dados já anteriormente lá registrados (Bloom, 2018).

O ato de respirar em consonância com a execução de movimentos, a noção de equilíbrio espacial presente no ato de andar e se deslocar, é a constituição de sentido (desejo, necessidade, apetite, impulso) proveniente de um universo de possibilidades — Perls *et al.* (1997) afirmam ser imagens que tendem a ser alucinatórias, objetos reais e incidentes dramáticos inteiros configurando um fundo indiferenciado —, do qual emerge uma figura dentre as imagens sem forma definida.

Nas bailarinas de dança do ventre pode ser possível compreender a função Id na condução dos movimentos técnicos já absorvidos e que ocorrem sem um planejamento prévio, muito presentes nos improvisos, por exemplo. Reis (2007) destaca na análise de sua entrevistada que o improviso parte de um trabalho de consciência corporal no qual a bailarina se expressa livremente, contudo é fundamental destacar que esta consciência corporal é resultado de um longo processo de construção de um saber corporal que vai sendo produzido ao longo de estudo e prática da dança que pode ocorrer há anos. De modo que um ‘deixar o corpo falar’ não se trata de um puro sentir, pois a consciência corporal é formativa e mediada por técnicas e movimentos específicos da estética da dança do ventre.

é o fundo determinado que se dissolve em suas possibilidades, incluindo as excitações orgânicas e as situações passadas inacabadas que se tornam conscientes, o ambiente percebido de maneira vaga e os sentimentos incipientes que conectam o organismo e o ambiente (Perls *et al.*, 1997, p. 184).

Nessa afirmativa há a correlação do exemplo do improviso somado ao fato de que também se encontram implícitas as memórias de diversas situações vividas pela bailarina que retomam como figura, se houver condicionantes para isso no campo presente. Memórias essas que podem ser de alegrias, satisfação ou de dor e desprazer, entre outras possibilidades de emoções correspondentes ao contato vivido no passado e (re)vivido no presente em um processo de constituição de figuras que emergem de um fundo de vividos. A esse respeito, Perls *et al.* (1997, p. 186–187, grifo dos autores) destacam: “[...] um após outro os sinais momentâneos assumem a dominância e decaem, pois são contatados ulteriormente. Para o pequeno centro de atividade introspectiva, essas possibilidades parecem ser ‘impressões’ que nos são dadas e infligidas”.

Também a respeito da experiência da bailarina ocorre na função Id a forma de leitura musical e compreensão de dados como ritmo, melodia, pulso da música. Pois estes elementos, após aprendidos, se tornam automáticos na forma de absorver a música e o que pode ser feito para transformar o som em movimento corporal.

Segundo Robine (2018) e Ginger e Ginger (1995), a função Ego assegura as escolhas e alienações — rejeições deliberadas —, a construção da figura, o contato atual. É a função ativa, sendo responsabilidade individual limitar ou aumentar o contato por meio de ações, assim como manipular o meio para tomada de consciência de desejos e necessidades próprias.

Perls *et al.* (1997, p. 184) afirmam: “[...] é a identificação progressiva com as possibilidades e a alienação destas, a limitação e a intensificação do contato em andamento, incluindo o comportamento motor, a agressão, a orientação e a manipulação [...]”. Em termos práticos, posso exemplificar a experiência da bailarina que se coloca em atitude de viver o momento, como em apresentações em teatro, quando escolhe se expor e vivenciar sentimentos nesta experiência. Também pode ser observada a função ego quando a bailarina em formação quer aprender uma técnica e é ativa neste processo, em busca do conhecimento e colocando no corpo a prática do novo movimento.

Na fala da entrevistada Núbia tem-se o relato da sua construção de técnicas a partir de aulas com professores em São Paulo, quando investia em ir até eles para aprender uma sequência de movimentos de 1 minuto de duração: “*Essa sequência trazia pra Belém, botava no meu corpo, ficava estudando, e daí dessa sequência eu gerava outras sequências, então*

assim que eu fazia o estudo”.

Na função personalidade é entendida como a representação que cada pessoa tem de si, sua autoimagem, por nesta função haver a integração das experiências vividas anteriormente e assimilação da própria história (Ginger; Ginger, 1995).

De acordo com Bloom (2018), tudo o que foi antes de nós, o que está sedimentado cultural, social, intersubjetivo, familiar e historicamente é terreno pré-dado de nossa existência pessoal, podendo sermos entendidos como cocriadores de um mundo da vida pré-dado, posto que é a função personalidade que dá contexto e temporaliza o processo de contatar no presente aqui-agora.

Este terreno histórico pode ser observado na apreensão de valores, aqueles absorvidos pela experiência cultural e que, aqui no caso do estudo em questão especificamente trago destaque para a influência da colonialidade. Muitas concepções sobre quem é ser a mulher brasileira perpassa pela influência europeia, sendo o Brasil um país colonizado por portugueses. A mulher amazônida, por sua vez, traz ainda mais especificidades, também apresentado na compreensão de mulher que dança em Colares Lavand (2021).

Nossos corpos foram colonizados. Nossa compreensão de certo e errado vem muito antes do que aprendemos com nossos pais; vem muito antes destes, quando as instituições as quais somos submetidos, como escolas, igrejas etc. trazem em sua representação as verdades instituídas pelos colonizadores, que no caso do Brasil, foram europeus. De acordo com Simão e Sampaio (2018), as forças que perpassam um processo de colonização estão para além de ocupação e exploração de territórios, pois ela também se refere a um processo cultural que trará influências diretas sobre a forma de agir, modos de pensar, a corporeidade dos que estão sendo submetidos à nova ordem.

Também a compreensão do que é ser mulher, o que é permitido ou não à mulher que dança, quais movimentos a bailarina se permite executar, entre outros valores são dados pela compreensão dessa identidade pessoal que é contínua e histórica.

Para Perls *et al.* (1997, p. 187): a função personalidade é “[...] o sistema de atitudes adotadas nas relações interpessoais; é a admissão do que somos, que serve de fundamento pelo qual poderíamos explicar nosso comportamento, se nos pedissem uma explicação. [...]”. E ainda: “[...] a autoconsciência da Personalidade [...] é autônoma, responsável e se autoconhece inteiramente no desempenho de um papel definido na situação concreta”. (Perls *et al.*, 1997, p. 188). Por ser a estrutura responsável do *self*, a função personalidade é aquela que pode ser descoberta em um processo analítico, por ser uma espécie de estrutura de atitudes que podem ser empregadas a todo tipo de comportamento interpessoal do indivíduo. Nas palavras de

Robine (2018, p. 225) é a função constituída por “sedimentações de experiências sucessivas”.

Na dança do ventre, a função personalidade comparece na percepção do que é certo ou errado para cada bailarina, em termos de gestos, poses, movimentos. É a estrutura responsável pela percepção de si, de análise autocrítica, de reflexão sobre o que precisa melhorar em atitudes. É a função que fez a entrevistada Camila se julgar como uma fraude em algum momento de sua carreira, por não ter começado seus estudos pelo viés tradicional de sala de aula — e de alguma maneira isso ter sido previamente concebido como o protocolo ideal de ser seguido.

Uma compreensão de *Self* como: [...] *processo ativo e permanente de perceber, selecionar, interpretar, sentir, valorizar, estimar, prever, agir, integrar e dar sentido a si e ao ambiente, mapeando a si mesmo enquanto ação no campo.* [...]” (Távora, 2014, p. 65, grifo da autora), me permite constituir uma imaginária cena de dança em que a bailarina chega a um local e encontra outras pessoas neste espaço, o qual tem música agradável, rostos familiares e alguns desconhecidos, iluminação, e assim ela sente vontade de dançar. Analisa se tem um espaço reservado para isso, que pode ser um canto ou um palco e avalia se a música que toca é apropriada para a forma como quer dançar. Decide ir até o local escolhido, dança, sente-se invadida por sensações, percebe o movimento corporal, e observa a si mesma e as pessoas que a observam, ou não, e assim faz conclusões sobre sua desenvoltura, competência técnica ou displicência e desinteresse.

A forma como essa experiência irá ocorrer dependerá dos indivíduos envolvidos nessa *situação*, termo usado por Robine (2018, p. 233, grifo do autor) para se referir a percepção/propriocepção dos elementos do campo envolvidos na interação, no contato, pois são estes envolvidos que darão sentido a experiência vivida: “[...] É um espaço construído e limitado por cada um dos atores que, simultaneamente, são construídos por ele e pela definição que eles dão àquele espaço [...] o fato de agir e reagir à situação é ao mesmo tempo atuar com a própria memória e a própria afetividade [...]”.

A experiência assimilada é agregada ao fundo de vividos e constitui parte do indiferenciado intersubjetivo, já pronto para um novo contato, aberto em possibilidades, constantemente renovado (Robine, 2018).

Segundo Bloom (2018), a fronteira de contato do mundo da vida é povoada por outros que sempre estão relacionados a outros outros, de modo que nascemos em um mundo com estranhos e não temos outra alternativa a não ser a aceitação desta condição pré-dada de cultura, linguagem, história e artefatos constitutivos das pessoas que já estão lá. Mesmo que não se conheça a pessoa, o “qualquer um” existe e exerce influências sobre nós, todavia, não ter

familiaridade, conexão, nos empurra para nos relacionarmos preenchendo esse “eu em branco” do “qualquer um” por “este aqui”, intencionalmente buscando contato para nos encontrar, saber quem somos e com quem nós somos.

A partir da compreensão do desenvolvimento humano, para Perls (1977), é possível observar que desde o ventre materno o bebê percebe onde e quando precisa de apoio para o seu crescimento e atendimento de suas necessidades individuais. De acordo com Andrade (2014), ‘suporte’ é o termo utilizado para se referir aos recursos desenvolvidos pelas pessoas a serviço de si e de outros, sendo fundamental para o contato. Em Gestalt-terapia compreende-se dois tipos: autossuporte e heterossuporte, também podendo ser nomeados de autoapoio e apoio ambiental, respectivamente.

Heterossuporte é metaforicamente o uso de muletas que, no momento da compreensão de que não se faz mais necessário o uso das mesmas, é possível abandonar as muletas e andar com as próprias pernas. Segundo Andrade (2014), é a partir do desprendimento do que já era habitual que se pode permitir a chegada do novo.

Estar aberto ao novo se refere a não ter um conhecimento prévio do que virá na relação com o mundo, mas ter qualidade de devir como potência temporal, que é entendido como o imprevisível, o desconhecido, com a variedade de possibilidades de ser, e dessa forma, validar a possibilidade de aprendizagem, criação, transformação continuamente. A partir da abertura para o novo, o indivíduo consegue viver o crescimento, ampliar seus recursos pessoais e se fortalece. E assim: “Com o crescimento, a pessoa reduz suas dependências externas e mobiliza seu potencial [...]” (Andrade, 2014, p. 152).

Na experiência da entrevistada Camila, é possível observar que a mesma precisou passar por exames e aprovações nestes para, de alguma forma, se sentir fortalecida na sua capacidade profissional.

passei em todas as provas com excelência. Então assim, ai eu vi, Nossa!, eu tô certa, eu sei o que eu tô vendendo, o sei que eu tô fazendo e dai iniciou a formação da escola, dos festivais, de tudo, que eu conseguiria desenvolver através do meu trabalho, que era um trabalho... é exótico... naquele momento numa região amazônica, numa região masculina, numa região que aceita muitas coisas mas que comprou a realidade da dança do ventre hollywoodiana, que tinha um cunho sexual, então eu tive a missão (ênfase na voz) de quebrar esse tabu e mostrar que eu poderia ser uma profissional, uma empresária, ...uma estrela (ênfase na voz) e uma referência, não só para o Brasil quanto fora do Brasil e eu acho que eu consegui a minha missão.

É fundamental compreender que é na relação que todo indivíduo evolui. É na relação campo organismo/ambiente que toda e cada pessoa é impactada por e corresponde aos outros, em recuperação, reinstalação, transformação de sentidos de si, ressignificação de experiências

vividas com os outros. “[...] *Self* se atualiza e atualiza os processos de subjetivação por meio dessa característica circular, pela qual acontece um intrincado e *complexo processo de negociação* com empréstimos, heranças, apropriações entre *self* e ambiente, *self* e outro. [...]” (Távora, 2014, p. 75, grifo da autora).

O indivíduo precisa aprender a distinguir o que é necessidade sua e o que é dos outros, e nessa distinção autorrealiza-se, pois à medida que se reconhece, se apropria de si, assimila suas experiências, cresce, torna-se mais centrado, integrado, não necessitando se ajustar às necessidades alheias somente para ser aceito. A capacidade de resolver suas questões pessoais é nomeada como autossuporte e ela é uma autossuficiência que deve ser aumentada a cada nova solução encontrada, a cada avanço pessoal para que os passos seguintes se tornem mais fáceis (Perls, 1988).

O autossuporte pode ser difícil quando a pessoa se encontra submetida em relações sociais que estabelecem exigências diferentes das individuais, muitas vezes levando as pessoas a adotarem comportamentos que não conduzem com suas necessidades. A este respeito, Andrade (2014, p. 153) afirma:

A capacidade de obter esse crescimento espontâneo é, muitas vezes, *perdida* ao longo da vida, fenômeno em que se deixa de lado quem se é e passa-se a ser o que os outros esperam que se seja. Muitas vezes o ambiente exige que a pessoa seja aquilo que não é, que se torne um modelo ideal em vez de autorrealizar-se.

A entrevistada Letícia cita essa vivência ao se referir às suas alunas:

Eu me tornava uma escudadora, né. Então vinha um problema de uma, um problema da outra, um problema da outra, aí vinha aquele que...todas tem muitos problemas. Então todas chegavam assim sorrindo “Oi, tudo bem?” Ai, de repente, quando tu ia conversar iam contando, é problema disso, é problema daquilo, do marido, de num sei o que, é o meu filho. Nesse lugar, não sei, a pessoa se sente confortável, de alguma forma acolhida né. [...] Então tem umas alunas que já faziam há muito tempo comigo, elas também tinham essa percepção, sabe? elas ficavam “bora ver quanto tempo, tia” [...] Era assim, elas entravam, bacana assim, de repente (ênfase) virava uma estrela. Ai, sabe, você tem que saber administrar

Utilizando das reflexões sobre o cuidado apontadas por Bayma (2023), a autora reflete que o ato de cuidar, na perspectiva fenomenológica-existencial, perpassa pela consciência de si e do outro para que possa acontecer, pois se refere à dimensão relacional, intersubjetiva. É nesse “entre”, na fronteira de contato, no encontro de existências aqui apontadas pela entrevistada como sendo ela e suas alunas, pode acontecer diversas formas de experiência de cuidado.

Também na experiência da entrevistada Núbia há percepção da dança como processo que favoreceu a integração e reconhecimento de si. Não há destaque para nenhum heterossuporte como pessoa, mas a dança do ventre por si pode ter sido a “muleta” da

entrevistada para amparar-se e assim, como uma ferramenta de apoio, experimentar sua vida de uma forma diferenciada.

logo que eu comecei a fazer dança do ventre eu era muito introspectiva e, esse cenário ele se modificou totalmente né, através da dança do ventre. (risos) [...] E aí, eu passei a ter mais segurança de mim mesma, é inclusive igual como eu te falei que acontece com as alunas também, no próprio ambiente onde eu frequentava, eu trabalhava ou estudava, eu passei a ter mais segurança na hora de ter que falar em público

Távora (2014), ao discorrer sobre o *self*, destaca o quanto é importante que a teoria de *self* seja destacada em nível de circularidade que abranja sua complexidade, de maneira que propicie uma visão elástica, sensível e empática para acatar e aceitar vulnerabilidades individuais, bem como reconhecer a necessidade de apoio extra do e/ou no campo, posto que se entende que *self* é parte destas conexões que o sustentam, em todos os indivíduos. “[...] o conceito de *self* fenomenológico [...] É recursivo, isto é, incorpora e é incorporado – se incorpora - nessas relações que os indivíduos mantêm: consigo próprios, com os outros e com o mundo natural e cultural.” (Távora, 2014, p. 67, grifo da autora).

Psicoterapeutas atuam como um apoio para que o cliente aprenda a andar com as próprias pernas. O mesmo ocorre com as bailarinas, o ensino da dança do ventre favorece que as bailarinas em formação tenham maior consciência de seus corpos, seus limites, suas possibilidades. Na experiência da entrevistada Lorena, a mesma ressalta a importância dada a aspectos mínimos como correção de postura que, quiçá, poderá favorecer uma nova forma de estar no mundo:

eu já peguei aluna, até hoje eu pego aluna que veio indicada por médicos, né... por psicólogos também pra... pra elevar a autoestima, pra consciência corporal, pra postura também que ajuda bastante (ênfase). Postura então, nem se fala, é a primeira coisa que a gente ensina, então é assim....

Faço ainda um adendo com a afirmativa de Perls (2002) a respeito do quanto a repetição e aprender algo novo é interessante para o desenvolvimento, pois repetir uma ação até dominá-la é a própria essência do desenvolvimento.

[...] Uma repetição mecânica sem perfeição é, como sua meta, contrária à vida orgânica, contrária ao “holismo criativo” (Smuts). O interesse é mantido apenas enquanto a tarefa em execução está inacabada. Uma vez terminada, o interesse desaparece até que uma nova tarefa desperte o interesse novamente [...]. (Perls, 2002, p. 160).

À medida que vão construindo seu processo de aprendizagem e também de reconhecimento de si, as bailarinas começam a observar tudo o que já sabem e o quanto cresceram, inicialmente pelo apoio de outras pessoas e depois por si mesma. Esta questão comparece na afirmativa de Távora (2014) que ressalta o processo de desenvolvimento se dando

a partir da extensão de uma capacidade relacional menos diferenciada, equivalente a um *self*-centrado, para uma competência de estar mais disponível para o contato com o outro, porém mantendo-se diferenciado deste.

Na fala de Camila fica evidenciado este processo:

Peguei uma saia que eu havia ganhado de uma indiana, amiga minha lá em Berlim e comecei a dar aula. Quando passou... algum tempo eu senti necessidade de ser avaliada profissionalmente, porque eu achei..., que mesmo com todo o meu conhecimento eu era uma fraude, uma vez que eu não tinha tido formação profissional pra ser professora; eu era estudante, que fez 2 anos, 2 anos e meio intensivo, todo dia, todo dia quase 5h de aula por dia, mas eu não tinha, na minha mente, que um dia eu seria professora ou... tutora, qualquer ordem dessa. E aí foi que eu cheguei até em São Paulo na escola Luxor, onde eu tive a formação profissional, onde fui avaliada, onde eu fui guiada, onde eu fui avaliada por nomes internacionais de todos os lugares que tu possas imaginar, Estados Unidos, ...é...Turquia, Libano, Síria, Egito, e ... quando eu passei em todas as provas com excelência.

Se achar como uma ‘fraude’ pode ser a autocrítica como parte da análise e crescimento. Andrade (2014) resgata que o autossuporte envolve tanto autoconhecimento como autoaceitação, pois é o processo de se conhecer que propicia um suporte adequado, que envolve assumir suas necessidades, capacidades, impossibilidades.

Em psicoterapia, uma das metas principais é que o indivíduo consiga resolver, por si mesmo, suas próprias dificuldades, à medida que o psicoterapeuta vai auxiliando-o, instrumentalizando-o sobre como fazer a partir das suas próprias situações vividas e soluções encontradas/desenvolvidas em sessão (Perls, 1988).

Para fazer isto, o paciente deve atingir seus ‘sentidos’. Deve aprender a ver o que há [...]. Deve entender-se e aos outros [...] Então adquirirá liberdade de ação (que é parte da saúde), transcendendo os limites de sua natureza específica e aprendendo a lidar com cada nova situação como uma situação nova, e a lidar com ela usando todo seu potencial (Perls, 1988, p. 114–115).

Perls *et al.* (1997) afirmam que a conclusão de um tratamento psicoterápico não é a dissolução da maioria dos complexos e sim alcançar um nível determinado de *awareness* de si próprio para que possa continuar sua vida sem necessitar de ajuda. Afinal, “[...] apenas nós mesmos (no ambiente) é que podemos nos curar” (Perls *et al.*, 1997, p. 61), pois os autores entendem que “[...] o paciente chegou por conta própria, do mesmo modo no fim ele terá de ir embora por conta própria [...]” (Perls *et al.*, 1997p. 63).

Das entrevistadas, cinco delas têm a experiência de lecionar a dança do ventre e abordaram, em seus relatos, inúmeros casos de momentos vividos na interação com as alunas, bem como sobre a riqueza dessa troca. O próprio processo de ensinar e aprender movimentos/passos de dança de forma técnica pode ser entendido como dar consciência corporal dividindo em partes isoladas, pois mesmo em uma abordagem holística é interessante

que se possa começar a experimentar o si mesmo como sendo feito de partes e trabalhar para desenvolver uma consciência das partes, de como elas são mantidas separadas do todo.

Fazendo um paralelo ao processo psicoterápico, seria o que Kepner (2000) aponta como um processo necessário para auxiliar o desenvolvimento do indivíduo a partir da criação de condições necessárias para que o cliente se mova em direção à experiência do todo. Na psicoterapia e na dança, o trabalho executado por partes favorece que a integração seja a culminação de uma sequência de desenvolvimento, e não como o ponto de partida.

O objetivo é integrar a experiência da pessoa em um sentido de si mesmo como um todo, o qual não pode ser determinado e /ou decretado pelo psicoterapeuta Perls (1988) assim como pela professora de dança Perls (1988), não podendo ser ensinado ou explicado. O resultado final é alcançado pela experiência vivida individualmente por cada pessoa (Perls *et al.*, 1997).

Identifico que diversas situações da vida podem ser correlacionadas com a compreensão do corpo em movimento dançando. Nas situações em que o indivíduo se sente disponível, tranquilo, confiante do que faz, inteiro, íntegro, há uma espontaneidade em ação. Nas palavras de Alvim (2016, p. 40): “[...] quando me movimento com uma espontaneidade motora que me conecta com a situação e exige de mim um modo de resolução, o movimento é concreto e centrífugo; meu corpo é uma espécie de veículo do movimento [...]”. Nota-se que há fluidez no fluxo, inter-relação organismo/meio. Utilizando dessa noção a respeito da dança, o mesmo pode ser observado quando há naturalidade, quando o movimento ocorre com leveza, só liberdade de expressão, sem controle do mundo, de quem observa, ou minimante há interferência do outro que venha a favorecer uma atitude de bloqueio dessa espontaneidade.

A esse respeito, Lowen (1982) destaca o prazer e a satisfação como resultados imediatos da possibilidade de autoexpressão humana. O autor ressalta que ao limitar uma pessoa do direito de se expressar livremente, estar-se-á limitando suas oportunidades de prazer e vivência criativa, conseqüentemente reduzindo seu influxo de energia para manter um equilíbrio energético no corpo, inclusive estabelecendo os pontos de tensões musculares/inibições.

A bailarina, em depoimento à pesquisadora Reis (2007), afirmou se sentir diferente quando em situações em que se sente julgada e/ou analisada de forma rígida em críticas pela sua performance em dança. Dessa forma, de acordo com o que o público lhe oferecesse como olhar, de indiferença, comparativo, objetificante, evidenciava na referida bailarina a necessidade (ou não) de simpatia do espectador. Nesses casos, pode se fazer correlação com o bloqueio do fluxo contínuo do excitação balizado pelo olhar do outro — que pode remeter a outras situações vividas pela pessoa em sua história de vida e que remetem à vergonha, embaraço. Em metáfora ao processo de mastigação, Perls (2002) defende que as críticas

deveriam ser ‘mastigadas’ cuidadosamente e sempre levadas em consideração, e não serem apenas rejeitadas ou engolidas. Em Alvim (2016, p. 41–42) tem-se:

Nas situações de conflito, o fundo encontra-se perturbado; o que está em jogo são as premissas da ação, ou seja, necessidades, imagens de si, valores, expectativas sociais, moral introjetada etc. que não têm harmonia entre si, gerando movimentos hesitantes, que vão e vêm - sem vigor, elegância nem plasticidade.

O movimento não espontâneo, é tido como maneirismo, nas palavras de Alvim (2016, p. 40), calculado, de maneira que a pessoa exerce um papel desconectado, o movimento se apresenta de forma desintegrada, representando “[...] uma existência cujo fluxo está impedido [...]”. Típico de ação em situações de neurose, o fluxo figura-fundo está bloqueado, emperrado, e geralmente se apresenta com contrações musculares que podem ser cerrar o maxilar, apertar os lábios, contrair os olhos, a garganta etc.

A vivência do olhar do outro pode ser tido como algo em sofrimento. É possível afirmar, nessa correlação, que mulheres que vivenciem este olhar do outro como algo maléfico, desconfortável, até mesmo impeditivo na sua expressão, como uma diminuição da capacidade de *awareness* com inibição do excitação e influências na espontaneidade motora tal como ocorre em processos neuróticos de ajustamento. Alvim (2010, p. 67) descreve que na neurose ocorre “[...]. Cisão e perda da totalidade mente-corpo-mundo externo, gerando anestesia e rigidez, perda da capacidade corporal de gesticular e formar formas, criar e transformar a si e ao mundo. [...]”.

Perls (2002) afirma que a evitação, que é uma característica do funcionamento neurótico, traz como desvantagem a “deterioração” da função holística, tendo em vista que mesmo que o contato seja hostil — assim como no bom, amigável —, ele amplia nossas esferas e integra a experiência à nossa personalidade por assimilação, e conseqüentemente crescimento, o que portanto, contribuirá para nossas capacidades; com exceção para os casos em que o contato não esteja repleto de perigo insuperável e haja possibilidade de dominá-lo.

Na fala da entrevistada Camila a seguir, nota-se que há reconhecimento dos próprios limites e o que potencialmente pode lhe trazer sofrimento, sendo possível notar uma compreensão integrada de si.

Não deixe estragar aquilo o que Deus te colocou no teu coração. Porque não foi uma professora que colocou a vontade de eu dançar, não foi nenhuma professora que disse que eu queria dançar. Foi uma vontade que Deus implantou dentro de mim, como ele deve ter implantado no teu coração e no teu grupo. Então não ...ninguém tem autoridade para mexer nisso, ninguém! Se não tá bom aqui, segue teu caminho, procura outra escola, não tá legal com aquela, procura outra, se ninguém em Belém

tá legal, pega um avião, te planeja, vai no Mercado Persa⁵⁰, vai em outro curso, vai não sei... sabe... te propõe a realizar o teu projeto. Não deixa isso ficar na mão de ninguém. Ninguém tem autoridade sobre os teus sonhos. Entendeu? Ai sim, você vai ter uma dança liberta, liberta de conceitos, porque te pertence (ênfase), é a tua construção. É o teu mosaico individual.

Perls (2002) destaca que perigos internos ou externos são percebidos por qualquer órgão sensorial como pelo, olhos, ouvidos etc., à medida que se estabelece algum contato com o inimigo. Mas o autor destaca que esse ‘inimigo’ pode ser interno, geralmente imaginado, como um perigo dentro de nós mesmos sempre que somos hostis a alguma parte de nós, o que pode ser entendido como uma autocrítica severa, alienação de alguma característica, rejeição de si. A evitação biológica de contatos perigosos é fundamental para a autopreservação, assim como para preservação de situações potencialmente entendidas como ruins que identificamos dentro das nossas fronteiras do Ego. De acordo com Perls (2002, p. 109), “[...] tudo o que ameaça enfraquecer o todo ou partes da personalidade é sentido como um perigo, como algo hostil que precisa ser aniquilado, pela destruição ou pela evitação.”

No trecho destacado da entrevista de Camila há a presença das duas formas de autopreservação, no sentido de que cada pessoa precisa observar e reconhecer em si o que faz bem ou mal para o seu sistema, aqui no exemplo abordado a partir da vivência da dança e relações correlacionadas a esse universo.

A experiência de arte é uma maneira de transpor as barreiras individuais e elaborar imagens de sentimentos rejeitados, constituindo um meio de aliviar a própria alienação. Estar mais *aware* de si, consciente, íntegro. A meu ver, trabalhar uma pesquisa embasada em arte significa falar da própria pesquisadora, conectada com sua obra e que, neste estudo, busca apresentar algo de si, desvelar-se. Ao longo de toda a escrita, me questiono o que quero revelar de mim a partir do meu corpo, da minha dança. A este respeito, a afirmativa de Seibt (2010, p. 12) ratifica:

Não pode, por isso, separar sua interpretação do ato de interpretar a realidade e a si mesmo. Não há distância entre interpretante e interpretação, que permita critérios objetivos para a verdade do conhecimento. A abertura do ser, o sentido do ser envolve qualquer comportamento humano. A estrutura do ser-no-mundo constitui o transcendental histórico, a condição de possibilidade para qualquer sentido. Estamos irremediavelmente ligados à nossa existência, presos ao círculo hermenêutico, não podemos nos afastar de nós mesmos para pensar.

Segundo Reis (2007), a bailarina consegue vivenciar seus próprios movimentos durante a dança no plano de seu corpo interior, por autossensação, visceralmente. Todavia, os “efeitos

⁵⁰ Mercado Persa (2022).

plástico-picturais” externalizados em seu corpo produzirão um acabamento estético passível de acesso pelos espectadores desse processo. O processo integrado do interno e externo vivenciado pela bailarina não pode ser por ela própria testemunhado, mas pode ser vivido como dádiva ao olhar alheio, pois lembrando a fala de Bloom (2018), a intencionalidade relacional é potencialmente bidirecional no contato.

De acordo com Hycner (1995), a forma como nos aproximamos das pessoas criam o contexto para a qual os outros também se aproximaram de nós, aberturas genuínas tendem a provocar respostas recíprocas. Também a forma como me aproximo do outro é a atitude como me aproximo de mim mesmo. Na vida humana, ambas formas de relacionamento existem e toda troca tem essas duas dimensões. Andrade (2014) alerta que, desta maneira, assim como o contato transforma, também pode deformar a pessoa, quando por exemplo exige obediência e adequação em detrimento da individualidade, da expressão espontânea de si.

Na fala da entrevistada Angélica há destaque para as inúmeras funções exercidas pelas mulheres em seu cotidiano, que estando integradas e sendo vivenciadas de forma saudável, evidenciam uma forma integrada de ser-no-mundo:

a gente não deixa de ser mãe, não deixa de ser dona-de-casa, não deixa de ser psicóloga, sei lá, é... como eu já tive alunas, alunas que já foram garçonetes, alunas cozinheiras, e somos todas mulheres, vamos falar especificamente das mulheres, que é um ser igual, somos todas iguais, o que muda são as escolhas que a gente faz.

Bandeira e Pimentel (2012) ressaltam que, a depender das necessidades vividas no campo, as mulheres exercerão os papéis de mãe, educadoras, atrizes, entre outros, se utilizando do meio para satisfação de suas necessidades. Mas que estes papéis não devem ser introjetados de forma crônica e vividos de forma estanque, com rigidez, pois desta maneira se tornarão contatos disfuncionais, em especial destaque para padrões forjados em relações com predominância patriarcal que enquadrem as mulheres em moldes estereotipados.

Compreendi que, a partir das próprias experiências de vida dentro do universo artístico da dança do ventre, algumas das interlocutoras tentaram me dar orientações sobre como agir nas relações interpessoais dentre da dança do ventre, talvez atuando como professoras que se reportam às suas alunas, cuidando, com zelo. Ou mesmo pelo sentido de sororidade, no intuito de fortalecimento entre mulheres, como no trecho abaixo expresso por Camila: “*Então, se um dia a dança... como um dia chegou em mim, um momento que me tirou a paz, foi no mercado negro, se retire. Não deixe estragar aquilo o que Deus te colocou no teu coração*”.

Essa experiência reflete o que Azevedo (2014) alerta sobre a opinião das professoras de dança e a sua concepção sobre como a dança é, os propósitos e objetivos se devem à forma

como absorveram a dança também por quem as ensinou e assim replicam em sua relação com outros. Como aparece na fala da entrevistada Leticia:

o meu estilo de dança é egípcio, a Camila ela é totalmente libanesa, o estilo dela [...] a Lulu também é egípcia, estilo egípcio de dança [...] A Roseane é... libanês o estilo dela, tipo da Camila, parecido com o da Camila. Por quê? Qual é a diferença?! Sabes qual é a diferença? Tu já estás pesquisando? Olha eu, já tô te entrevistando

As mudanças observadas pelas entrevistadas em suas próprias experiências parecem ser valorizadas na troca comigo, como pesquisadora que também dança. Embora as entrevistas não tenham sido realizadas com intuito psicoterapêutico, entendo que toda troca é uma oportunidade de crescimento e reconhecimento de si, pois a ampliação da *awareness* se revela no encontro, no contato, no campo.

A dinâmica de funcionamento de um processo de *awareness* não ocorre de forma objetiva. É imediato, subjetivo, totalizado, implícito, de modo pré-reflexivo. É um todo dinâmico, uma experiência energizada. Todavia, para fins didáticos a respeito de como compreendo o funcionamento da dança do ventre nesse processo de consciência, dividirei para esclarecimento de cada um dos elementos que compõe esse “estar consciente de”; como destaca Alvim (2014a), o *saber da experiência*. Para tal, utilizarei dos apoios indicados por Yontef (1998) para sintetizar os elementos que compõem essa totalidade: sensório-motor, emocional, cognitivo e energético.

Perls *et al.* (1997, p. 33, grifo dos autores) afirmam: “A *awareness* caracteriza-se pelo contato, pelo *sentir* (sensação/percepção), pelo excitação e pela formação de gestalten. [...]. O *sentir* determina a natureza da *awareness*, quer ela seja distante (p. ex., acústica), próxima (p. ex. tátil) ou dentro da pele (proprioceptiva) [...]”. Na compreensão *sensório-motora* inclui-se o que se refere a resposta motora e sentimento, dos quais destaco: a decisão para cada movimento realizado; a espontaneidade na movimentação/gesto/expressão; propriedade sobre si, em conexão/fluidez orgânica; energia corporal de células e sistemas em pleno funcionamento vivo; atenção dada à experiência corporal (às partes desconhecidas, às partes não aceitas/alienadas, às partes em [re]conhecimento).

Envolve o reconhecimento do próprio organismo, identificar os próprios limites e resistências. Propriocepção; identificação das coraças. Quando o organismo “trava” por algum desconforto físico, dor em partes do corpo, adoecimento físico, é válido observar o entorno, o contexto total no momento em que isso ocorre.

Os conceitos apontados por Reich (1998) e Lowen (1982) nos ajudam a compreender o efeito que a dança tem sobre a consciência corporal principalmente pelo movimento físico ser

um desencadeador de fluxo, com movimentação das energias corporais — que podem ter origens diversas como uma vida sedentária ou mesmo pela tentativa de organismo de se proteger das emoções.

Em Reich (1998), ainda em 1945 em nota de rodapé, o autor destaca que, naquela ocasião, já era sabido que as queixas dos pacientes em sofrimento eram a expressão direta da couraça vegetativa, isto é, muscular. Para o autor, havia paralisia de afetos em razão de bloqueio nas correntes e sensações plasmáticas que, desta forma, atuavam como uma couraça protetora.

De acordo com Perls (1988) e Stevens (1988), o uso de técnicas de concentração (em psicoterapia) auxilia o indivíduo a observar-se com atenção, em seus sintomas e comportamentos. A concentração em movimentos da dança pode desenrijecer o corpo e retomar o fluxo de energias estagnadas. Nesse sentido, amplificando o fenômeno corporal vivido no aqui-agora para a experiência cotidiana, a bailarina tem a oportunidade de aprender com seus sentimentos e comportamentos e sobre como estes podem estar relacionados com comportamentos e sentimentos de outras áreas, outras fronteiras, outras relações.

A dimensão sentir da *awareness* se refere à abertura para a experiência, disponibilidade para ser arrebatado pelo que está no campo, aceitação em termos de atividade-passividade, sentir ser e aceitar ser afetado, de acordo com Alvim (2014a). A perspectiva *emocional* tem a emoção vivenciada no lidar com o novo, no contato com o mundo. O sentir nas situações cotidianas, com identificação dos entraves, quais as sensações vivenciadas com resistências, medo, preocupação. Presente nas atitudes, no colocar-se no mundo, posicionamento.

Este apoio emocional acontece pela expressão (linguagem corporal) e fala; é o resgate dessa expressão, apropriação de como se sente. É reconhecimento de sentimentos pessoais e dos outros direcionados para si, em termos de afeto, respeito, carinho, autoacolhimento, valorização de si, aprovação ou desaprovação. O que se dá a partir de como a experiência foi gravada na memória afetiva, os valores implícitos.

É a emoção que deseja causar, a que provoca no outro por gestos coletivamente e culturalmente compreendidos (expressão facial, curvatura de ombros, amplitude de abertura dos braços, erguer ou não a cabeça, sorrir ou ficar sério, entre outros exemplos). De acordo com Alvim (2014a, p. 22): “Pautados em critérios estéticos, compreendemos que as formas gestuais [corporal] fluidas e plásticas indicam que o sentido [figura] em formação é adequado, integrador. [...]”.

No aspecto *cognitivo* inclui: as técnicas absorvidas e a teoria compreendida; a ação motora em atividade organizada; orientação espacial e temporal; as decisões realizadas, no planejamento do “o quê” e “como fazer”. São os projetos de passos a serem executados em

movimentos, montagem de coreografias, desenho de palco e direção. Por onde ocorre a ativação de processos criativos (novidade).

É também o conhecimento teórico e cultural envolvido.

Uso da percepção de si e do mundo para posicionamento no mundo (postura, entonação de voz, destreza de movimentos), o que também está relacionado com a habilidade de mobilizar os próprios recursos em busca da sua satisfação pessoal.

Na questão *energético* tem-se a espiritualidade, a compreensão e vivência da religiosidade. De acordo com Hycner (1995) temos uma crença de que nossa existência é fundamentada e permeada pelo espiritual; uma experiência de que não somos seres isolados, partilhamos nossa existência como parte de uma totalidade muito maior e nos mantemos conectados uns aos outros; por alguns chamado de “transpessoal” que significa estar além dos limites do individual. A entrevistada Angélica destaca o quanto a dança do ventre a faz se sentir completa, o que inclui sua experiência espiritual:

Não teve assim, nenhum momento em que a dança do ventre não fizesse parte, é, a palavra é essa: completa, eu me sinto completa, porque é (pausa) espiritualmente eu consigo me conectar através da dança, até porque a minha religião ela entende, ela se dá através do movimento.

No momento em que analiso as entrevistas, me dou conta da necessidade de agregar o quanto minha ancestralidade anseia se fazer presente. Sinto uma grande necessidade de deixar minhas raízes falarem, se apresentarem. Sinto necessidade de falar do quanto a cultura popular do carimbó sempre me deixou feliz, me fez sentir emoções importantes e que agora, aqui pensando, podem ser parte do que atribuo de semelhança percussiva do som do curimbó ao som do derbake árabe.

Reis e Zanella (2010), destacam a influência da compreensão do sagrado como um elemento significativo na vivência da bailarina que acredita, por exemplo, na dança como manifestação de divindade, pelo seu poder de gerar a vida. Marconato (2016) tem produção bibliográfica e trabalho efetivo em formação de bailarinas que seguem nesta compreensão e perpetuação de dançar como sagrado.

O elemento energético inclui: os valores e crenças na compreensão do universo, do mundo, das relações; a vivência mística, de energias do campo gravitacional, a crença no fluxo energético. Energias pessoais, energias organísmicas, provocadas pela execução de movimento e excitação/fluxo sanguínea em membro/órgão do corpo). Formação de novas figuras pela experiência.

Todos esses elementos que compõem a *awareness* representam a importância da

totalidade do processo de contato, que precisa ocorrer continuamente e fluido, deixando organismo viver sem interferências, sem interrupções na formação e destruição de figuras. “[...] *a realização de uma gestalt vigorosa é a própria cura, porquanto a figura de contato não é apenas a indicação da integração criativa da experiência, mas é a própria integração.*” (Perls *et al.*, 1997, p. 46, grifo dos autores).

Nota-se que este processo de fluidez viabiliza um ser humano integrado, que se reconhece e se autovaloriza como alguém importante e partícipe do mundo. Na fala da entrevistada Camila é possível identificar:

Eu me tornei referência em São Paulo, eu me tornei referência depois pro sul, quem era a Camila? eu era o Pará, e depois para a América Latina, né. pra América do Sul, pra Argentina conquistando Buenos Aires até Córdoba, nos festivais. E, ... por fim, sendo avaliada no Egito, com excelência, no maior festival, ... que é o berço da dança do ventre, né? [...]então, chega um momento que você fecha os olhos e fala “Ai meu Deus, valeu a pena... tanto ensaio, valeu a pena tanto sacrifício, tantos domingos, tantas noites, ...tantas dores na lombar, tantas dores no quadril, ... valeu a pena, não foi em vão” [...] eu acho que cumpri a minha missão de molhar as plantas e regar as tâmaras, né? Pra que daqui há 15 anos outros venham comer. Porque quando a gente tem uma missão, é isso, ...a gente não vai fazer a colheita

Uma pessoa autêntica, responsável pelos próprios atos, assume a responsabilidade pelas suas escolhas e sua vida. Apresenta-se de forma madura, autônoma, capaz de viver e responder no aqui-agora, com ousadia e direito de expressão de si, pois a assimilação das experiências vividas de forma espontânea no campo resulta em crescimento.

Bandeira e Pimentel (2012, p. 120) destacam que a percepção seletiva e saudável de mulheres perpassa pela capacidade individual de identificar e alienar, a partir de ajustamento criativo funcional em suas relações com o meio. “Atuando de modo autorregulado consegue existir de modo integrado, harmônico, satisfazendo suas necessidades em si mesma e não no mito romântico de complementariedade das metades”.

A partir da maneira como cada mulher, em seus processos de subjetivação, estrutura suas relações consigo mesma, com o outro e com o meio, configura a dinâmica de saúde ou adoecimento, o que corresponde à fluidez ou às interrupções que delibera nas suas identificações ou nas alienações [...] (Bandeira; Pimentel, 2012, p. 124–125).

O relato final da entrevistada Violeta evidencia a importância de as mulheres sentirem-se conectadas consigo e amparadas na sua compreensão de si. A afirmativa “*meu corpo inteiro tem sonoridade*” é muito afinada com os achados (Reis, 2007; Reis; Zanella, 2010) que apontam o corpo da mulher como o veículo para a experiência do som. Diante do questionamento sobre como se sente na experiência de dançar a dança do ventre, a entrevistada responde “*Redescoberta*”.

eu entrei pra...é...me permitir ser mãe. Queria ser mãe, mas queria ter a condução do meu ventre sob o meu controle (ênfase), digamos assim. E com a dança do ventre, nessa redescoberta, eu percebi que o meu corpo inteiro ele tem sonoridade, ele tem beleza, ele tem ritmo, ele tem um estilo próprio e isso faz com que você se empodere, você se sinta a (ênfase) mulher, se sinta diferente, você se sinta um ser, um indivíduo especial, com inúmeras possibilidades. Então foi esse universo que foi aberto da dança do ventre, pra mim, na minha vida.

Seibt, no prefácio da obra de Andrade e Pimentel (2019) afirma que o corpo não pode ser reduzido a um “conjunto de compostos e complexos materiais”; é corpo vivido, é relacional. Dessa forma, é fundamental reconhecer como ser-no-mundo, constituindo uma atitude fenomenológica que remete ao acolhimento, implica em serenidade que escuta e que convida para o imprevisível e irreconhecível. A fala da entrevistada destaca sua vivência como diferente do que pressupunha ser a dança, portanto lidando com pressupostos não reconhecidos.

Também na resposta final, a entrevistada Angélica ressalta seu reconhecimento enquanto mulher amazônica e também sua capacidade de levar sua arte para todos os lugares, por ser confiante, por se valorizar nesta dança.

É, tem esse lugar também de me reconhecer enquanto uma mulher amazônica, uma mulher que vive no norte, que transitando em outras artes consigo compreender também o quanto isso é importante para a dança do ventre, né (pausa) consigo levar... é, a dança pra outros ambientes, enquanto uma arte, não só enquanto dança, e dentro mesmo dessa valorização da mulher amazônica, para que não se ...é... eu sempre costumo dizer assim ‘eu não quero ser uma caricatura assim... do que a dança do ventre é. Eu quero ser a Angélica, aquela mulher nortista, que tá ali conversando, o que eu vivo, que é... o que eu vivo culturalmente aqui sem desligar daquilo o que, pra mim, é uma conexão com tudo isso. Não consigo assim, a dança do ventre é muito..., nem sei te dizer assim, faz parte o tempo todo.

A este respeito, Perls *et al.* (1997, p. 59, grifo dos autores) afirmam que o artista está inteiramente *consciente* do que está fazendo, pois “[...] Sua *awareness* está numa espécie de modo intermediário, nem ativo, nem passivo, mas que aceita as condições, se dedica ao trabalho e cresce no sentido da solução [...]” com integração sensório-motora, aceitação do impulso e contato atento com o material ambiental novo vivido no contato permitindo que a energia flua espontaneamente.

Recuperar a *awareness* total significa recuperar o sentir, contatar, excitação e formação de gestalten. Podemos sugerir como proposta de trabalho que o indivíduo vivencie situações experimentais com o objetivo de trazer à tona as dificuldades e resistências do indivíduo. Afinal: “O trabalho com a *awareness* visa possibilitar a fluidez do processo da consciência por meio da corporeidade, da retomada da noção de ser um corpo que devolva à pessoa a sensação de possibilidades, o sentido de eu posso, de criação, de transformação.” (Alvim, 2014a, p. 29).

Lowen (1982) nos conta que na sua experiência encontrou diversos pacientes que

tiveram algum tipo de experiência transcendental no decorrer do processo psicoterápico, como que descobrindo uma visão clara de um horizonte que antes estava encoberto por uma névoa; ainda que a névoa viesse a adensar novamente, os pacientes já tinham a memória de terem encontrado a visão melhorada do horizonte e isso os motivava para manutenção de um compromisso próprio de mudar e crescer. O autor destaca que se optamos pelo crescimento, teremos momentos de transcendência como picos de experiência, no entanto, a caminhada é contínua e permanece plana em busca de um eu mais rico e seguro.

Resgatando as expressões psicologicamente revelatórias encontradas nas Unidades de Significado (autoconhecimento, quebra de paradigmas pessoal, cultural, intelectual e benefícios e bem-estar), consigo propor objetivamente correlações à Gestalt-terapia a partir dos principais conceitos trabalhados nesta discussão, não necessariamente se restringindo a estes, mas sendo os mais possíveis de serem destacados a nível didático de análise teórica nestes termos.

Na Unidade de Significado autoconhecimento, compreendo a teoria do contato e teoria organísmica, bem como a compreensão holística de *self* e o processo de *awareness* em pleno funcionamento. Na US quebra de paradigmas, observo a noção de campo e as funções de *self* para realização de contatos. Na US benefícios e bem-estar encontro a correlação com a compreensão de campo e teoria do contato.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste estudo, me propus a seguir uma das importantes heranças deixadas por Fritz Perls que foi de nunca ficar imobilizada no *status quo* e ousar fazer o que acredito. Lançar-me no novo, abrir-me às possibilidades. Acredito que me atrevi a ser criativa, com responsabilidade, propondo que os sentidos trazidos pelas minhas percepções pudessem vir a ser ressignificados por cada leitor. Também acredito que vocês, leitores, serão ressignificados na sua própria experiência, não banhando-se no mesmo rio duas vezes, compreendendo a temática abordada por novas perspectivas.

Neste processo de doutoramento, consigo claramente perceber como a mulher que iniciou esta pesquisa é muito diferente da mulher que agora finaliza essa escrita, e sem dúvidas, credito grande parte destas mudanças ao processo de produção deste estudo e todas as etapas vivenciadas nesta criação. Todos os *insights* vivenciados, as interconexões teóricas realizadas, os diálogos internos e externos vividos, as experiências que me propus vivenciar em aulas e disciplinas nunca realizadas antes, seja nos encontros estabelecidos com tantas e tantas novas pessoas, os entraves que pensei que não superaria, os conflitos teóricos sobre a minha forma de interpretar e estar no mundo, as histórias colecionadas, superações, enfim, não poderia enumerar o tanto que vivi nestes quatro anos e meio, mas consigo perceber quantas transformações vivenciei e que neste aqui-agora, me estabelecem no mundo em uma nova forma de me relacionar.

Reconheço minha própria história de desconstrução de corpo e expressão pela suavização de movimentos anteriormente endurecidos, e que a partir do aprendizado de movimentos e da prática dos mesmos no eu-corpo, pude ir percebendo o quanto conseguia me movimentar de forma mais fluida, mais azeitada, mais leve e relaxada. A consciência dos pontos de tensionamento foram fundamentais para que eu mesma reconhecesse onde gostaria de aprimorar os movimentos suaves de ombros, braços, mãos — sendo válido compartilhar que sempre tive um processo de enrijecimento muscular do músculo trapézio e deltoide que me causavam dor e sofrimento. Percebi que no processo de escrita e produção de mim mesma pela dança do ventre, confrontei antigas amarras, transpus paradigmas, mudei a visão de mim e do eu-corpo me transformando dia após dia, um verdadeiro processo de libertação da percepção anterior que tinha de mim construída ao longo de anos.

Durante o processo de construir esta obra, dançando e pesquisando, me dei conta que estas trajetórias envolvem muitos caminhos, os quais eu nunca havia tomado consciência até ser instruída, em atividade avaliativa em disciplina cursada nos primórdios do doutorado. Na

ocasião, a tarefa era mostrar, em passo a passo, como o ato criativo acontecia em mim, com a finalidade de ser compartilhado com os demais discentes da disciplina. Foi nesse momento de tomada de consciência que observei como acontecia a construção: muitos trechos anotados em cantos de papel, agenda rabiscada com lembretes, cadernos, notas do celular, inúmeros docs. no notebook intitulados “para usar na tese” ou “para a discussão”, compondo pequenas construções textuais as quais, em algum momento não sabido, haveriam de ser utilizadas. Toda essa produção fez parte do meu processo criativo total, sem dúvida, ainda que efetivamente não tenham composto o produto final.

No prefácio da edição brasileira da obra *Ego, fome e agressão* (2002), Maria Gercileni de Araújo afirma que para se conhecer um povo, pode-se o fazer a partir das produções simbólicas deste ao longo dos tempos, como obras, pinturas, música ou livros por serem uma condensação das experiências de quem os produziu, fenomenologicamente circundado pela vivência socio-histórica ao seu redor em um dado recorte de tempo.

Uma pesquisa qualitativa é um relato de uma longa viagem na qual o pesquisador, nesse longo percurso, aprende a ser criterioso e muito observador aos lugares em que está visitando, explorando, se aproximando. É dessa forma que se encontra a originalidade deste estudo, que traz o entrelaçamento da realidade com o olhar de quem pesquisa que, neste presente momento, constituem um conhecimento produzido de forma bastante particular.

A experiência de cada entrevistada, em diálogo aberto comigo como pesquisadora viabilizaram extrair importantes reflexões ancoradas na minha perspectiva clínica em Gestalt-terapia bem como todo o fundamento teórico-metodológico enquanto abordagem gestáltica do ser humano e do mundo. No mergulhar e aprofundar teórico fiz resgate dos autores de base da Gestalt-terapia, e assim pude fazer análises entrecruzadas que me auxiliam na compreensão do processo de autoconhecimento pela consciência corporal.

Ao retomar a questão-problema desta pesquisa na qual objetivei compreender como a experiência da dança do ventre contribui na autopercepção corporal e no conhecimento de si e após caminhar nesta jornada de anos de estudos posso concluir que a dança do ventre é uma arte que favorece inúmeros aspectos positivos relacionados às mulheres, os quais alcancei com base na literatura já produzida na temática, somada a contribuição de mulheres participantes que ratificaram o conhecimento já produzido na temática e me permitiram alcançar os objetivos geral e específicos desta pesquisa.

Entendo a dança do ventre como um fazer de resgate do poder sobre si individual, a partir de processo de ampliação da consciência de si mesma e das relações, com fortalecimento do *self*-suporte e possibilitando ajustes mais saudáveis no campo organismo/ambiente.

Condensarei os meus achados em pontos objetivos:

- a) Compreensão da dança do ventre como caminho para ampliação da consciência por ser uma vivência de totalidade nas perspectivas sensorio motora, emocional, cognitiva, energética;
- b) Favorecimento às mulheres de integração de partes alienadas de si pelo reconhecimento de limites e possibilidades, do que é benéfico e do que não é saudável para si;
- c) Conexão da fluidez dos movimentos técnicos da dança do ventre como ativação de grupos musculares e partes do corpo que podem estar enrijecidas por uma história de construção de tensões musculares pelas resistências vividas;
- d) A dança do ventre trabalha a sensualidade à medida que favorece a consciência corporal e, nesse lugar, a sensualidade é uma faceta que pode ser desenvolvida, desbloqueada, aprendida, no entanto, não é sua finalidade última por constituir-se como uma dança;
- e) Importância de aprofundamento de temas para fortalecer classes oprimidas como o empoderamento feminino como parte desse processo.

Como tenho plena consciência de que não produzi esta tese sem bases, deixo registrada a importância da construção coletiva do saber, pois mesmo tendo sido organizado individualmente por mim, devo honrar as leituras e todo processo histórico-cultural que tenho de embasamento da minha própria vivência como de quem me propus a estudar e respeitar.

Este trabalho e pesquisa que realizamos reflete o movimento da psicologia para um novo paradigma, no qual há priorização do inter-relacionamento de disciplinas e outras ciências em diálogo profícuo e necessário, especialmente com a filosofia e artes. Assim como abordamos campos de atuação do psicólogo interagindo a psicologia clínica, social, comunitária, da saúde, prevenção e recuperação.

Como uma proposta de intervenção clínica sugiro a dança do ventre como uma oportunidade do próprio indivíduo se perceber enquanto ser, enquanto corporar, observar a si mesmo em movimentos e se conectar com emoções emergidas, memórias afetivas, desejos espontâneos, criatividade. É possível trabalhar tais movimentações em experimentos com dança do ventre, pois compreendo que ao ser repetido determinado movimento, postura, ação, torna-se assimilado, pois estas experimentações favorecem o contato geral do indivíduo com si mesmo.

Na obra de Stevens (1988) são sugeridas diversas experimentações com intuito de focalizar sensações, percepções, presentificar-se. O autor afirma o quanto é incrível você pode descobrir a respeito da sua existência, tornando-se mais profundamente consciente de seu próprio experimentar. Tomando esta obra como direção, destaco os experimentos sugeridos pelo

autor como o enfoque dado ao corpo e suas sensações físicas, com atenção direcionada aos pontos de tensão, movimento ou desconforto, exagerando movimentos que tenha vontade de executar. Encontrar uma posição confortável. Respirar livremente. Aprender a deixar o corpo estar no comando, libertar-se da interferência racional que fazemos a nossa livre expressão, expressão do que acontece conosco. Permitir-se presentificar as sensações que emanam de diferentes partes do corpo, dar voz a elas, permitir que “falem”.

Na obra de Polster e Polster (2001) há especial destaque para a importância do movimento como facilitador do contato ou para impedi-lo ou bloqueá-lo. Segundo o autor, Reich ressaltava a importância de focalizar no movimento da pessoa em atividade, o que poderia revelar sua ação fluida e sem impedimentos ou uma ação desajeitada e deselegante.

Considerando que na literatura muitas vezes é apontado o uso da dança do ventre como uma importante aliada no trabalho terapêutico, tanto de forma preventiva como de recuperação, penso ser interessante refletir sobre a afirmação de Liberato e Dimenstein (2009) quanto a ter ressalvas sobre utilizar da arte em um serviço substitutivo, destacando a necessidade de ter o cuidado de não ofertar aos usuários técnicas que podem engessar a arte proposta, como se fosse uma mera reprodução. As autoras afirmam que o uso da arte deve ser enquanto instrumento favorecedor à criação.

Consigno pensar nesta proposta como Projeto de Extensão universitário, assim como meu estudo de Pós-doutorado, com realização de oficinas terapêuticas nesta formatação. Inspirada em diversos trabalhos aos quais tive acesso, em especial a proposta de Ferraz (2020) que faz uso da dança em um trabalho com pessoas acometidas por câncer, ou mesmo o trabalho de Dias Corrêa (2021) usando a dança como ferramenta criadora para pessoas com deficiência, sinto a necessidade de expandir minha pesquisa para um efetivo trabalho terapêutico de prevenção, recuperação e intervenção continuada com pessoas que tenham na dança do ventre uma proposta de consciência corporal e autoconhecimento. Esta proposta parte do meu desejo legítimo de ajudar outras mulheres a se conhecerem melhor e poderem usufruir dos inúmeros benefícios que a dança do ventre proporciona.

Como extensão e aprofundamento do meu estudo, defendo a proposta da dança do ventre como uma Prática Integrativa e Complementar em Saúde (PICS) embasada na Política Nacional de Práticas Integrativas e Complementares (PNPIC) (Brasil, 2018a). A princípio, trazer uma proposta de trabalho que não perpassse, necessariamente, pelo viés medicamentoso para o alívio de sofrimentos físico/emocionais.

A dança do ventre promove melhorias imensuráveis aos pacientes, com economia de gastos da instituição pública por utilizar somente do próprio corpo como instrumento de

atuação, ou seja, matéria-prima de baixo custo para o governo. Principalmente quando analisada comparativamente às grandes vantagens que ela pode proporcionar.

A dança do ventre é indicada para todas as idades, classes sociais, sem qualquer vínculo ou abordagem religiosa, podendo ser vivenciada por qualquer pessoa, ainda que doente, em qualquer nível e qualquer idade. Se enquadra como um recurso associado ou não a outras modalidades demonstrando resultados satisfatórios.

É um recurso que possibilita ampla atuação nos processos terapêuticos e atende à necessidade de inúmeros usuários do SUS, com história de constituição como arte bem definida, não sendo uma técnica invasiva, é segura. Não interfere com outros métodos terapêuticos e nos medicamentos, inclusive podendo potencializá-los.

Nota-se, portanto, que tal como é apontando como requisito para incorporar outras modalidades terapêuticas no SUS através da PNIPIC, também apontei neste estudo diversos relatos clínicos quanto à eficácia da dança do ventre, tanto em estudos antigos e atuais, ratificando a legitimidade desta dança ser incorporada como benefício ao SUS.

Em Manual para Implantação de Serviços de Práticas Integrativas e Complementares (Brasil, 2018b) há o destaque para a oferta de PICS ser transversal a toda a Rede de Atenção à Saúde (RAS), de modo que o fato de ser ofertada em serviços nos diversos pontos da rede traz uma grande área de atuação para receber os referidos benefícios proporcionados pelas PICs, conforme organização e demanda local. Podem ser ofertadas no SUS em todos os âmbitos da atenção à saúde, no entanto a PNIPIC estimula que sejam implantadas prioritariamente na Atenção Básica.

Desta forma, entende-se que a noção de clínica ampliada, engajada, versa a possibilidade de debater aspectos da produção de saúde para situações de rupturas de paradigmas, como por exemplo questionar a redução de modos de ser-no-mundo que não se acomodam na norma patriarcal. Enquanto gestalt-terapeutas é fundamental nos localizarmos em situações contemporâneas, abrindo-nos a todas as possibilidades de atuação para que assim possamos acolher genuinamente o que se apresenta como fenômeno, com inclusão e consideração da diversidade de classes, gênero e raças.

Portanto, significa colocar o profissional em reflexão e questionamento sobre sua prática, como mantenedor ou não de visões que patologizam os indivíduos; e não de busca por alternativas que possam propiciar a melhor experiência do ser-no-mundo. Trata-se de um processo de intervenção no campo das relações da sociedade com o adoecimento e a loucura.

Considero muito possível a realização deste projeto de implantação posto que o Manual alerta que na Atenção Básica, as PICS podem ser ofertadas pelo mesmo profissional que realiza

o cuidado convencional aos usuários, sendo preciso ter formação prévia para praticar ou contratar profissional específico para essa oferta de cuidado. (Brasil, 2018b).

É fundamental que possamos buscar, em consonância com a visão integrativa e holística de ser humano, formas de atuação que viabilizem que o indivíduo reconheça sua sabedoria própria e acerca de seus processos optando por caminhos que estimulem crescimento saudável a partir da reflexão de si em relação ser-no-mundo.

Em decorrência desta obra, já iniciei processo de escrita de estudo da História da dança do ventre no Pará e desdobramentos. Nota-se o quanto há carência de registro sistematizados deste conteúdo que traz a riqueza da história de imigração, estabelecimentos de laços transnacionalizados e as inúmeras influências da cultura árabe na realidade amazônica.

Anseio ser fenomenóloga. Ao mesmo tempo em que tenho consciência que só de afirmar isso, já bloqueio a possibilidade de a experiência ocorrer de forma natural. Experimentar a experiência, tentar expressá-la por minha própria linguagem, comunicar, compartilhar o que vivi. Ser sensível aos fenômenos.

Quero me desmontar. Desconstruir-me. Conhecer a base, o começo de tudo. Desejo “voltar para casa”, experimentar a mim mesma. Quero manter a sede de sentir/vivenciar/experimentar/viver, como uma criança experencia o mundo pela primeira vez. Curiosa, ávida em apreender cada detalhe, me deixar capturar.

Estou em contínuo exercício de me manter aberta para viver cada nova vivência e quero assim permanecer, disponível para o aprendizado e crescimento sempre. Quero experimentar, ter abertura para viver o que há em mim. Quero (re)conectar. Não anseio ter respostas prontas.

Quero que o comum tenha sabor, seja especial.

Quero dançar, quero corporar, corpo como experiência, como local de encontro com o mundo, me deixar guiar pelo dançar. Quero que o movimento possibilitado pela dança seja uma leitura sempre única e especial do mundo.

Nota-se a importância de mais pesquisas que possam trabalhar a dança do ventre pela perspectiva existencial-fenomenológica e todo o potencial que este olhar pode contribuir para esta temática. Minha experiência clínica somada aos estudos empreendidos de aprofundamento da Gestalt-terapia tem evidenciado o trabalho gestáltico como um importante meio de acesso ao indivíduo que se utiliza de diferentes linguagens, provavelmente por influência de seus criadores serem artistas. Até este momento, considero ter conseguido demonstrar a Gestalt-terapia como uma terapia da forma através da experiência imediata e que sendo assim, pode ser utilizada como base de análise de experiências com dança do ventre, o que é ratificado por inúmeros trabalhos já levantados em bases científicas que expõe a realidade acerca do potencial

da dança do ventre como contribuição terapêutica.

REFERÊNCIAS

- ALLEONI, Natália Vasconcelos. **Entre rastros, laços e traços: o corpo, suas memórias e um processo criativo em dança**. 2013. 283 p. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP). 2013. Disponível em: http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/CAMP_2ea075c69d812010b3c07335b0b1f016/Description. Acesso em: 14 abr. 2022.
- ALVIM, Mônica Botelho. Experiência estética e corporeidade: fragmentos de um diálogo entre Gestalt-terapia, Arte e Fenomenologia. **Estudos e pesquisas em psicologia**, UERJ, RJ, v. 7, n.1, p. 138–146, abr. 2007. Disponível em: <http://www.revispsi.uerj.br/v7n1/artigos/pdf/v7n1a12.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2022.
- ALVIM, Mônica Botelho. *Awareness: experiência e saber da experiência*. In: FRAZÃO, Lilian Meyer; FUKUMITSU, Karina Okajima. (org.). **Gestalt-terapia: conceitos fundamentais**. Coleção Gestalt-terapia: fundamentos e práticas 2. São Paulo: Summus, 2014a. p. 13–30.
- ALVIM, Mônica Botelho. A clínica da gestalt-terapia: experiência e criação. **Mosaico: estudos em psicologia**, v. IV, n. 1, p. 66–69, 2010.
- ALVIM, Mônica Botelho. **A poética da experiência: Gestalt-terapia, fenomenologia e arte**. Rio de Janeiro: Garamond, 2014b.
- ALVIM, Mônica Botelho. O lugar do corpo e da corporeidade na Gestalt-terapia. In: FRAZÃO, Lilian Meyer; FUKUMITSU, Karina Okajima. **Modalidades de intervenção clínica em Gestalt-terapia**. 4. ed. Editora Summus, São Paulo: 2016. v. 4. p. 27–55.
- ALVIM, Mônica Botelho. Elementos para pensar uma gestalt-terapia (realmente) crítica e política. In: ALVIM, Mônica; BARROS, Paulo; ALENCAR, Silvia; BRITO, Vanessa (org.). **Por uma Gestalt-terapia crítica e política: relações raciais, gênero e diversidade sexual** [recurso eletrônico]. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2022. p. 47–78. (Vozes em letras, v. 2.).
- ALVIM, Mônica Botelho; MUNIZ, Paulo Antonio de Oliveira; ARCOSY, Cheyenne Monteiro Wolf Von. Gestalt-terapia como clínica de situações contemporâneas: as dimensões estruturais de raça, classe e gênero como figura. In: ALVIM, Mônica; BARROS, Paulo; ALENCAR, Silvia; BRITO, Vanessa (org.). **Por uma Gestalt-terapia crítica e política: relações raciais, gênero e diversidade sexual** [recurso eletrônico]. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2022. p. 108–135. (Vozes em letras, v. 2.).
- ALMEIDA, Rogério Tabet de. A fenomenologia heideggeriana. **Revista Interdisciplinar de Direito**, v. 8, n. 1, 2011. Disponível em: <http://revistas.faa.edu.br/index.php/FDV/article/view/341/261>. Acesso em: 20 maio 2022.
- AMARANTE, Alice Cáritas Almeida. A romantização do abuso pelas histórias de ficção. **Gênero na Amazônia**, Belém, n. 16–18, jul./dez. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/generoamazonia/article/view/13300>. Acesso em: 20 maio 2022.
- AMATUZZI, Mauro Martins. Pesquisa Fenomenológica em Psicologia. In: BRUNS, Maria

Alves de Toledo; HOLANDA, Adriano Furtado (org.). **Psicologia e pesquisa fenomenológica**: reflexões e perspectivas. São Paulo: Ômega Editora, 2001. p. 17–25.

ANDRADE, Celana Cardoso; HOLANDA, Adriano. Apontamentos sobre pesquisa qualitativa e pesquisa empírico-fenomenológica. **Estudos de Psicologia**, Campinas, v. 27, n. 2, jun. 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-166X2010000200013>. Acesso em: 20 maio 2022.

ANDRADE, Celana Cardoso. Autossuporte e heterossuporte. *In*: FRAZÃO, Lilian Meyer; FUKUMITSU, Karina Okajima. (org.). **Gestalt-terapia**: conceitos fundamentais. São Paulo: Summus, 2014. p. 147–162. (Coleção Gestalt-terapia: fundamentos e práticas 2).

ANDRADE, Lorena Schalken; PIMENTEL, Adelma. **Abordagem gestáltica do corpo**. Belém: Universidade Federal do Pará, 2019.

ANDREOLI, Giuliano Souza. Dança, gênero e sexualidade: um olhar cultural. **Conjectura**, Caxias do Sul, v. 15, n. 1, p. 107–118, jan./abr. 2010. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conjectura/article/view/186>. Acesso em: 15 mar. 2022.

ARAÚJO, Joyce Thalita Medeiros de *et al.* Experience with women with fibromyalgia who practice zumba. Case reports. **Revista Dor**: pesquisa, clínica e terapêutica. São Paulo, v. 18, n. 3, p. 266–9, jul./set. 2017.

ASSUNÇÃO, Naiara Müssnich Rotta Gomes de. **Entre Ghawazee, Awalim e Khawals**: viajantes inglesas da era vitoriana e a “dança do ventre”. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2018b. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/182762>. Acesso em: 14 abr. 2022.

ASSUNÇÃO, Naiara Müssnich Rotta Gomes de. O feminismo no Magreb: a marroquina Fatima Mernissi e suas reflexões sobre o harém. **Revista Semana da África na UFRGS**, v. 5, set. 2018a. Disponível em: https://issuu.com/deds-ufrgs/docs/revista_digital_revisado. Acesso em: 15 mar. 2022.

ASSUNÇÃO, Naiara Müssnich Rotta Gomes de. **As origens da dança do ventre**: perspectivas críticas e orientalismo. 2021. 95p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História, Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2021. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/223999>. Acesso em: 15 mar. 2022.

AZEVEDO, Náide Scharodosim de. **Nos passos de uma dança viva**: possibilidades de ensino da dança do ventre pela metodologia Scharhazad Sharkey. 2014. 68p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Educação Física) Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2014.

BANDEIRA, Wanderlea; PIMENTEL, Adelma. Corporificando uma intervenção gestáltica para mulheres em situações de violência psicológica. *In*: PIMENTEL, Adelma (org.). **Gestaltens**: pesquisas em educação, saúde e violências. Belém: Amazônia edições, 2012. p. 117–128.

BAPTISTA, Thaís da Silva. **A dança do ventre: movimento e expressão**. 2018. 106p. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – Escola de Educação Física e Esporte, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP). 2018. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/39/39136/tde-21012020-141043/pt-br.php>. Acesso em: 15 out. 2022.

BARCAROLO, Arlina Andressa *et al.* Variações do cortisol salivar em praticantes de dança do ventre. **Revista Brasileira de Nutrição Esportiva**, São Paulo, v. 11, n. 65, p. 529–535. set./out. 2017.

BAYMA, Roberta Bentes Flores. **Teatro dadivoso: ritos e atos poéticos como práticas de cuidado de si e de outros**. 2023. 215f. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, Pará, 2023. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1hrKcynIj8jo6eET30oousK_4OhkHLtBa/view. Acesso em: 15 out. 2022.

BENCARDINI, Patrícia. **Dança do ventre: ciência e arte**. São Paulo: editora Barauna, 2002.

BERTH, Joice. **Empoderamento: Feminismos Plurais**. Coordenação de Djamilia Ribeiro. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

BLOOM, Dan. A função relacional do self: o funcionamento do self do plano mais humano. *In*: ROBINE, Jean-Marie (org.). **SELF: uma polifonia de Gestalt-terapeutas contemporâneos**. Coord. e rev. técnica tradução Mônica Botelho Alvim. São Paulo: Escuta, 2018. p. 57–78.

BORBA, Jean Marlos P; SILVA, Lidianne Verônica C. da; OLIVEIRA, Thayane Cristhine A. A escuta na clínica fenomenológica e os fundamentos da fenomenologia husserliana. *In*: PIMENTEL, Adelma; LEMOS, Flávia Cristina Silveira; FREITAS, Roseane. (org.). **A escuta clínica na Amazônia**. Belém, PA: Universidade Federal do Pará, 2017. v. 1. p. 171–183.

BORGES, Joyce Lima. **A comunicação nas mídias sociais desenvolvida por profissionais da dança do ventre**. 2015. 22p. Monografia (Especialização em Comunicação e marketing) – Centro de pesquisa e pós-graduação, Faculdades Metropolitanas Unidas, SP, 2015.

BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Atenção à Saúde. Departamento de Atenção Básica. **Política Nacional de Práticas Integrativas e Complementares no SUS – PNPIC-SUS**. Ministério da Saúde, Secretaria de Atenção à Saúde, Departamento de Atenção Básica. Brasília: Ministério da Saúde, 2006.

BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Atenção à Saúde. Departamento de Atenção Básica. **Política nacional de práticas integrativas e complementares no SUS: atitude de ampliação de acesso**. Ministério da Saúde. Secretaria de Atenção à Saúde. Departamento de Atenção Básica. 2. ed. Brasília: Ministério da Saúde, 2015.

BRASIL. Ministério da Saúde. Gabinete do Ministro. Portaria nº 849, de 27 de março de 2017. Inclui a Arteterapia, Ayurveda, Biodança, Dança Circular, Meditação, Musicoterapia, Naturopatia, Osteopatia, Quiropraxia, Reflexoterapia, Reiki, Shantala, Terapia Comunitária Integrativa e Yoga à Política Nacional de Práticas Integrativas e Complementares. **Diário**

Oficial da União, Brasília, DF, 27 mar. 2017.

BRASIL. Ministério da Saúde. Gabinete do Ministro. Portaria nº 702, de 21 de março de 2018. Altera a Portaria de Consolidação Nº. 2/GM/MS de 28 de setembro de 2017, para incluir novas práticas na Política Nacional de Práticas Integrativas e Complementares – PNPIC. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 21 mar. 2018a.

BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Atenção à Saúde. Departamento de Atenção Básica. **Manual de implantação de serviços de práticas integrativas e complementares no SUS**. Brasília: Ministério da Saúde, 2018b.

BRITO, Rafaella Medeiros de Mattos; GERMANO, Idilva Maria Pires; SEVERO JUNIOR, Raimundo. Dança e movimento como processos terapêuticos: contextualização histórica e comparação entre diferentes vertentes. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 28, n. 1, p. 147–165, jan./mar. 2021.

BRUNS, Maria Alves de Toledo; TRINDADE, Ellika. Metodologia fenomenológica: a contribuição da ontologia-hermenêutica de Martin Heidegger. *In*: BRUNS, Maria Alves de Toledo; HOLANDA, Adriano Furtado (org.). **Psicologia e fenomenologia: reflexões e perspectivas**. Campinas, SP: Editora Alínea, 2007. p. 77–92.

BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.

CARDELLA, Beatriz. **A construção do psicoterapeuta: uma abordagem gestáltica** São Paulo: Summus, 2002.

CARMINATTI, Michele *et al.* Effects of belly dancing on body image and self-esteem in women with breast cancer: pilot study. **Rev Bras Med Esporte**, v. 25, n. 6, 2019. DOI <http://dx.doi.org/10.1590/1517-869220192506220067>. Acesso em: 16 nov. 2022.

CARVALHO, Maria Lídia de. **Compreendendo a auto-estima no enfoque da Gestalt-terapia**. 2007. 68p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Psicologia) – Faculdade de Ciências da Saúde, Centro Universitário de Brasília, Brasília, DF, 2007. Disponível em: <https://repositorio.uniceub.br/jspui/handle/123456789/2933>. Acesso em: 16 nov. 2022.

CASTELLO, Luciana do Nascimento. Uma reflexão gestáltica sobre a corporeidade: o corpo que sou e a fisiologia neurótica. *In*: BRANDÃO, Cintia Lavratti (org.). **Semeando a Gestalt-terapia: experiências clínicas no contexto amazônico**. Belém: Paka-tatu, 2017. p. 113–127.

CASTRO, Eliane Dias de. A dança, o trabalho corporal e a apropriação de si mesmo. **Revista Ter. Ocup.**, v. 3, n. 1/2, p. 24–32, jan./dez. 1992.

CASTRO, Maria João. **A dança e o poder ou o poder da dança: diálogos e confrontos no século XX**. 2013. Tese (Doutoramento em História da Arte Contemporânea) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa). Lisboa, Portugal. 2013.

CAVANELLAS, Luciana Bicalho. Verbete Totalidade. *In*: D’ACRI, Gladys; LIMA, Patrícia; ORGLER, Sheila. (org.) **Dicionário de Gestalt-terapia: “Gestaltês”**. São Paulo: Summus, 2007. p. 218–219.

COLARES LAVAND, Ana Rosangela. **Ânima Trama: Dança e artes mágicas como processo de autocriação**. 2021. 139 f. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2021. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/13028>. Acesso em: Acesso em: 15 mar. 2022.

CRITELLI, Dulce Mára. **Analítica do sentido: uma aproximação e interpretação do real de orientação fenomenológica**. São Paulo: EDUC: Brasiliense, 1996.

CROCKER, Sylvia Fleming. Uma teoria unificada. *In*: BROWNELL, Philip. **Manual de teoria, pesquisa e prática em Gestalt-terapia**. Tradução de Maria Oneide Willey. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. p. 155–186.

CUNHA, Adriana Miranda da. **Reflexões sobre o ensino de dança do ventre: Laban e biomecânica como base para sistemas de aprendizagem**. Trabalho de Conclusão de curso (Graduação em Artes) – Universidade do Estado de Santa Catarina-UEDESC, SC, 2010.

D'ACRI, Gladys Costa de Moraes Rêgo Macedo. Contato: funções, fases e ciclo de contato. *In*: FRAZÃO, Lilian Meyer; FUKUMITSU, Karina Okajima. (org.). **Gestalt-terapia: conceitos fundamentais**. São Paulo: Summus, 2014. p. 31–46. (Coleção Gestalt-terapia: fundamentos e práticas 2).

DIAS CORRÊA, Rafaella Cristina. **Girassóis dançam: diário das sementes de um jardim**. 2021. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes Universidade Federal do Pará, Belém, 2021.

DIAS, Rodrigo *et al.* Cinética da frequência cardíaca durante a aula de dança do ventre. **Revista eletrônica FAFIT-FACIC**. Itararé, SP, v. 3, n. 1, p. 35–48. jan./jun. 2012.

DIB, Marcia Camasmie. **Música árabe: expressividade e sutileza**. Rev. e ampl. São Paulo: Ed. Do autor, 2013.

DIB, Marcia Camasmie. Mulheres árabes como odaliscas: uma imagem construída pelo orientalismo através da pintura. **Revista UFG**, v. 13, n. 11, dez. 2011. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48395>. Acesso em: 14 abr. 2022.

EICHENBERG, Juliana Fusinato; BERNARDI, Aline Batista. A prática do psicólogo na atenção básica em saúde mental: uma proposta da clínica ampliada. **UNIEDU**, SC, 2016. [Não paginado]. Disponível em: <http://www.uniedu.sed.sc.gov.br/wp-content/uploads/2016/02/Juliana-Fusinato.pdf>. Acesso em: 20 set. 2023.

FRANCO, Vitor. Desafios dos novos contextos sociais à psicologia clínica e à psicoterapia. *In*: PIMENTEL, Adelma; FRANCO, Vitor. (org.) **Dimensões sociais da saúde na psicologia clínica**. Portugal: Edições Aloandro, 2014. p. 225–243.

FEIJOO, Ana Maria Lopez Calvo de; GOTO, Tommy Akira. É possível a fenomenologia de Husserl como método de pesquisa em psicologia? **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, v. 32, n. 4, p. 1–9, 2017. DOI http://dx.doi.org/10.1590/0102.3772e3241_e32421

FERNANDES, Evelyn Blaut. Morte ao patriarcado: fraternidade, irmandade, sororidade. **Cadernos pagu**, n. 63, p. 1–10, 2021. DOI <https://doi.org/10.1590/18094449202100630009>

FERRAZ, Juliana Cristina Rodrigues. **Dança além da doença**: estudo sobre a experiência subjectiva de pacientes oncológicos com a dança movimento terapia. 2020. Dissertação (Mestrado em Psicologia clínica) – Instituto Universitário Ciências Psicológicas, Sociais e da Vida. Lisboa, Portugal, 2020.

FERRAZ, Pierre. Verbete Gestalt-terapia. In: D'ACRI, Gladys; LIMA, Patrícia; ORGLER, Sheila. (org.) **Dicionário de Gestalt-terapia**: “Gestaltês”. São Paulo: Summus, 2007. p. 131–133.

FORGHIERI, Yolanda Cintrão. **Psicologia fenomenológica**: fundamentos, método e pesquisas. São Paulo: Pioneira, 1993.

FUX, María. **Dançaterapia**. Tradução de Beatriz Cannabrava. São Paulo: Summus editorial, 1988.

GADAMER, Hans-Georg. **O caráter oculto da saúde**. Petrópolis: Editora Vozes, 2006.

GALVANESE, Ana Tereza Costa; BARROS, Nelson Filice de; D'OLIVEIRA, Ana Flávia Pires Lucas. Contribuições e desafios das práticas corporais e meditativas à promoção da saúde na rede pública de atenção primária do Município de São Paulo, Brasil. **Cad. Saúde Pública**, v. 12, n. 33, 2017.

GINGER, Serge; GINGER, Ane. **Gestalt**: uma terapia do contato. 4. ed. São Paulo: Summus, 1995.

GIORGI, Amedeo; SOUSA, Daniel. **Método fenomenológico de investigação em psicologia**. Lisboa, PT: Editora Fim de Século, 2010.

GOLD, Eva; ZAHM, Stephen. A necessidade de pesquisa em Gestalt-terapia. In: BROWNELL, Philip. **Manual de teoria, pesquisa e prática em Gestalt-terapia**. Tradução de Maria Oneide Willey. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

GOMES, Robson Farias. A imanência: uma dança... 2020. 288p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Ciências das Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Universidade Federal do Pará), Belém, PA, 2020. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/12762>. Acesso em: 18 nov. 2022.

GONZÁLEZ REY, Fernando Luis. **Pesquisa qualitativa em psicologia**: caminhos e desafios. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

GRUPO DE PESQUISAS EM POLÍTICAS DE SAÚDE/SAÚDE MENTAL. Objetiva conduzir estudos no âmbito dos sistemas públicos e privados de saúde, particularizando a área da saúde mental, focando especialmente a elaboração, implementação e avaliação de políticas públicas, contextualizando processos históricos, culturais e sociais. Disponível em: <https://gpps.ufsc.br/>. Acesso em: 18 nov. 2022.

GUIMARÃES, Vaniely Corrêa Barbosa; FERNANDES, Daniel dos Santos. Grupo de

carimbó da Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais - APAE: a dança como fator de inclusão social. **Nova Revista Amazônica**, v. VI, n. Especial, dez. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/nra/article/view/6478>. Acesso em: 18 nov. 2022.

HYCNER, Richard. **De pessoa a pessoa**: psicoterapia dialógica. Tradução de Elisa Plass Z. Gomes, Enila Chagas e Márcia Portella. São Paulo: Summus, 1995.

HEIDEGGER, Martin. **Seminários de Zollikon**: protocolos, diálogos, cartas. editado por Medard Boss; tradução de Gabriella Arnhold, Maria de Fátima de Almeida Prado; revisão da tradução de Maria de Fátima de Almeida Prado e Renato Kirchner. 3. ed. rev. São Paulo: Escuta, 2017.

HOLANDA, Adriano. Questões sobre pesquisa qualitativa e pesquisa fenomenológica. **Análise Psicológica**, v. 3, n. XXIV, p. 363–372, 2006.

HOLANDA, Adriano. Pesquisa fenomenológica e psicologia eidética: elementos para um entendimento metodológico. In: BRUNS, Maria Alves de Toledo; HOLANDA, Adriano Furtado (org.). **Psicologia e fenomenologia**: reflexões e perspectivas. 2. imp. Campinas: SP: Editora Alínea, 2007. p. 41–64.

HOYER, Bruna Perez Broadbent; TEODORO, Vanessa Jesus Rodrigues; BORGES, Sheila de Melo. A influência da dança do ventre nos sintomas depressivos em idosas da comunidade. **Revista Kairós Gerontologia**, v. 18, n. 1, p. 277–288, jan./mar. 2015.

KEPNER, James I. **Proceso corporal**: un enfoque Gestalt para el trabajo corporal en psicoterapia. Prefácio de Joseph C. Zinker; tradução de Jorge Abenamar Suárez Arana. 1. ed. reimp. México: Editorial El Manual Moderno, 2000.

KIRCHNER, Renato. A analítica existencial heideggeriana: um modo original de compreender o ser humano. **Revista Nufen**: Phenom. Interd., Belém, v. 2, n. 8, p. 112–128, ago./dez. 2016.

KUSSUNOKI, Sandra Aparecida Queiroz. **A dança e o ventre**: aparência corporal na contemporaneidade – o “mito da barriga”. Jundiá: Paco editorial, 2011.

LEITE, Ana Paula Chagas Monteiro. **Revisão integrativa da produção científica gestáltica no Brasil entre 2004 e 2014**. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal do Pará, Belém, Pará, 2016. Disponível em: <http://www.ppgp.propesp.ufpa.br/ARQUIVOS/dissertacoes/Turma%202014/Dissertacao%20Final%20-%20Ana%20Paula%20Monteiro%20Leite.pdf>. Acesso em: 22 abr. 2022.

LEITE, Ana Paula Chagas Monteiro. A integração eu-corpo na dança do ventre: relato de uma formação. In: PEDROSO, Janari da Silva; SILVA, Carolina Ventura; BRANDÃO, Fernando Mateus Viégas. (org.). **Ciência da palhaçaria**: estudos teóricos e práticas em saúde mental, 1. ed. Porto Alegre, RS: Editora Rede Unida, 2023. (Série Saúde Mental Coletiva, v. 8)

LEITE, Ana Paula Chagas Monteiro; PIMENTEL, Adelma. Gestalt-terapia no Brasil: integrando 10 anos de produção científica. **Revista Brasileira de Psicologia**, v. 4, n. 1, Salvador, Bahia, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revbraspsicol/issue/download/1843/492>. Acesso em: 22

abr. 2022.

LEITE, Ana Paula Chagas Monteiro; SEIBT, Cezar Luís. A dança do ventre como autocuidado: respeito, acolhimento, reconhecimento. **Gênero na Amazônia**, Belém, n. 22 jul./dez. 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/generoamazonia/article/view/13462>. Acesso em: 24 maio 2022.

LIBERATO, Mariana Tavares Cavalcanti; DIMENSTEIN, Magda. Experimentações entre Dança e Saúde Mental. **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 21, n. 1, p. 163–176, jan./abr. 2009.

LIMA, Déborah Maia de; SILVA NETO, Norberto Abreu e. Danças brasileiras e psicoterapia: um estudo sobre efeitos terapêuticos. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, v. 27, n. 1, p. 41–48, jan./mar. 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ptp/a/qCWBkV9NZ8h7mnQkJ5bNtS/?lang=pt>. Acesso em: 12 abr. 2022.

LIMA, Maristela Viana; GUIMARÃES, Samuel Macedo. Possibilidades terapêuticas do dançar. **Cadernos Brasileiros de Saúde Mental**, v. 6, n. 14, p. 98–127, 2014. DOI: 10.5007/cbsm.v6i14.68530. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/cbsm/article/view/68530>. Acesso em: 20 abr. 2022.

LIMA, Patrícia Albuquerque. Criatividade na Gestalt-terapia. **Estudos e pesquisa em Psicologia**. UERJ, RJ ano 9, n.1, p. 85–95, 1º Sem. 2009. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1808-42812009000100008. Acesso em: 22 abr. 2022.

LIMA, Patrícia Albuquerque. Autorregulação organísmica e homeostase. *In*: FRAZÃO, Lilian Meyer; FUKUMITSU, Karina Okajima. (org.). **Gestalt-terapia: conceitos fundamentais**. São Paulo: Summus, 2014. p. 88–103. (Coleção Gestalt-terapia: fundamentos e práticas 2).

LOWEN, Alexander. **Bioenergética**. 2. ed. Tradução de Maria Sílvia Mourão Netto; direção da coleção de Paulo Eliezer Ferri de Barros. São Paulo: Summus, 1982. (Novas buscas em Psicoterapia. v. 15).

LYZ, Sueli. **Dança do ventre: descobrindo sua deusa interior**. São Paulo: Berkana editora, 1999.

MARCONATO, Ju. **Sagrado feminino: reflexões sobre os aspectos físicos, mental e espiritual da mulher**. São Paulo: Kaleidoscópio de Idéias, 2016.

MENDES, Ana Flávia de Mello. **Dança imanente: uma dissecação artística do corpo no processo criativo do espetáculo *Avesso***. 2008. 251 p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro e Escola de Dança, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia). Salvador, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/27316>. Acesso em: 18 jun. 2022.

MENDES; Francisco Mário Pereira; BARATIERI, Iara Lais Raittz. Fronteiras do contato. Gestalt terapia e as fluências de Wilhelm Reich. *In*: VOLPI, José Henrique; VOLPI, Sandra Mara. (org.). **Anais [do] 16º Encontro Brasileiro de Psicoterapias Corporais**. Curitiba/PR.

Centro Reichiniano, 2011.

MENDONÇA, Marisete Malaguth. Verbetes Ajustamento Criativo. *In: D'ACRI, Gladys; LIMA, Patrícia; ORGLER, Sheila. (org.). Dicionário de Gestalt-terapia: "Gestaltês"*. São Paulo: Summus, 2007. p. 20–22.

MERCADO PERSA. **Festival internacional de dança, arte e cultura**. Disponível em: <https://www.mercadopersa.com.br/home.html>. Acesso em: 15 nov. 2022.

MEYER, Sandra. Perspectivas autoetnográficas em pesquisas com dança contemporânea. *In: CAMARGO, Giselle. G. A. (org.). Antropologia da Dança IV*. Florianópolis: Insular, 2018.

MIDDLEJ, Luciana; JAMES, Melinda. **Folclore árabe: cultura, arte e dança**. 1. ed. São Paulo: Kaleidoscópio de Ideias, 2017.

MOE, Angela M. Beyond the belly: an appraisal of middle eastern dance (aka belly dance) as leisure. **Journal of Leisure Research**, v. 44, n. 2, p. 201–233, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/00222216.2012.11950262>. Acesso em: 15 nov. 2022.

MOEHLECKE, Vilene; FONSECA, Tania Mara Galli. Oficinas de dança contemporânea: um convite à reinvenção das práticas. **Revista Mal-estar e Subjetividade**, Fortaleza, v. XI, n. 4, p. 1547–1574, dez. 2011.

MÔNACO, Eliana *et al.* A influência das religiões e cultos pagãos na dança do ventre. *In: LEONIDO, Levi et al. Diálogo intercultural e ecumênico através da arte*. Portugal: Ed. MUNDIS Associação Cívica de Formação e Cultura, 2020. p. 49–57. Disponível em: http://eras.mundis.pt/public/site/publications/dialogo_intercultural_ecumenico.pdf. Acesso em: 20 nov. 2022.

MORRISON, Scott. ‘Os Turcos’: the syrian-lebanese community of São Paulo, Brazil. **Journal of Muslim Minority Affairs**, v. 25, n. 3, dez. 2005. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13602000500408476?journalCode=cjmm20>. Acesso em: 15 nov. 2022.

MÜLLER-GRANZOTTO, Marcos José; MÜLLER-GRANZOTTO, Rosane Lorena. **Fenomenologia e Gestalt-terapia**. São Paulo: Summus editorial, 2007.

NESIMI, Amana dos Santos. Olhares sobre o Egito antigo: o caso da dança do ventre e sua profissionalização. *In: Semana de Egiptologia do Museu Nacional*, VI. Rio de Janeiro. 2018. Disponível em: <https://seshat.museunacional.ufrj.br/wp-content/uploads/2019/12/Segunda-Edi%C3%A7%C3%A3o-Estudios-de-Egiptologia-VI.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2021.

NÚÑEZ, Elba Flores. **La experiência em Gestalt: Jean-Marie Delacroix, Carmen Vázquez, Jean-Marie Robine, Ruella Frank**. México: editorial Pax México, 2018.

OSÓRIO, Gina Paola Ardila. **Possibilidades e limites da dança para o empoderamento das mulheres: um olhar da saúde coletiva**. 2015. Dissertação (Mestrado em Ciências) Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo, Programa de Medicina Preventiva, SP, 2015. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/5/5137/tde-26102015-153202/pt->

[br.php](#). Acesso em: 28 ago. 2021.

PENUELA, Pedro. Das relações entre dança e movimento: reflexões sobre diferentes noções de movimento e a dança. **Revista Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 8, n. 3, p. 615–640, jul./set. 2018. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 13 set. 2021.

PERES, Sávio Passafaro. Psicologia eidética e teoria do conhecimento nas *Investigações lógicas* de Husserl. **Psicologia USP**, v. 28, n. 1, p. 118–124, 2017. DOI <https://doi.org/10.1590/0103-656420150052>

PERLS, Frederick; HEFFERLINE, Half; GOODMAN, Paul. **Gestalt-terapia**. São Paulo: Summus, 1997.

PERLS, Frederick. **Ego, fome e agressão: uma revisão da teoria e do método de Freud**. Tradução de George D. J. Bloc Boris. Summus: São Paulo, 2002.

PERLS, Frederick. **Escarafunchando Fritz: dentro e fora da lata do lixo**. São Paulo: Summus, 1969.

PERLS, Frederick. **Gestalt-terapia explicada**. Tradução de George Schlesinger. 2. ed. São Paulo: Summus, 1977.

PERLS, Frederick. **A abordagem gestáltica e testemunha ocular da terapia**. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1988.

PERLS, Laura. **Vivindo em los limites**. 3. ed. Tradução de Celedonio Castanedo Secadas. México: Plaza y Valdes - PYV editores: 2004.

PINHEIRO, Debora Cardoso. **“Sinfonia Musdan” Musicalizando a dança: em busca de uma educação músico-corporal direcionada aos processos de criação e atuação em dança**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, 2016. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/11921>. Acesso em: 15 mar. 2022.

PRADO, Rafael Auler de Almeida; CALDAS, Marcus Tulio; QUEIROZ, Edilene Freire de. O Corpo em uma perspectiva fenomenológico-existencial: aproximações entre Heidegger e Merleau-Ponty. **Psicologia: ciência e profissão**, v. 32, n. 4, p. 776–791, 2012. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1414-98932012000400002&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 15 mar. 2022.

PROCÓPIO, Mayra Soares. **Reflexão da dança do ventre: análise do processo de ensino das professoras de dança do ventre de Campo Grande**. 2008. 61 p. Trabalho de Conclusão de curso (Graduação em Educação Física) – Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Campo Grande, MS). 2008.

POLSTER, Erving; POLSTER, Mirian. **Gestalt-terapia integrada**. Tradução de Sonia Augusto. São Paulo: Summus, 2001.

QUADROS, Rakel Martins de. **Dança do ventre para usuárias e profissionais de uma unidade de saúde: experiência de uma acadêmica de enfermagem**. 2016. 40 p. Trabalho de

conclusão de curso (Graduação em Enfermagem) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/199842>. Acesso em: 23 abr. 2022.

RANGEL, Sônia. **Olho desarmado**: objeto poético e trajeto criativo. Lauro de Freitas, Bahia: Solisluna Design Editora, 2009.

RAPOSO, Paulo. Performando Orientalismos: do harém à primavera árabe. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 56, n. 2, USP, 2013.

REGO, Ricardo Amaral. A clínica pulsional de Wilhelm Reich: uma tentativa de atualização. **Psicologia USP**, v. 14, n. 2, p. 35–59, 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pusp/a/V5BZ7dFhbTJ5ZCjs3tP33Hc/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 12 ago. 2022.

REICH, Wilhelm. **Análise do caráter**. Tradução de Ricardo Amaral do Rego. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

REIS, Alice Casanova dos. **A atividade estética da dança do ventre**. 2007, p. 154. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/90814>. Acesso em: 10 set. 2021.

REIS, Alice Casanova dos; ZANELLA, Andréa Vieira. A mediação da dança do ventre na constituição do sujeito. **Psicol. Argum.**, v. 26, n. 53, p. 117–125, abr./jun. 2008.

REIS, Alice Casanova dos; ZANELLA, Andréa Vieira. A constituição do sujeito na atividade estética da dança do ventre. **Psicologia & Sociedade**, v. 22, n. 1, p. 149–156, 2010. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-71822010000100018&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 23 abr. 2022.

RHYNE, Janie. **Arte e Gestalt**: padrões que convergem. São Paulo: Summus, 2000.

RIBEIRO, Jorge Ponciano. **O ciclo do contato**: temas básicos na abordagem gestáltica. 2. ed. São Paulo: Summus Editorial, 1997.

RIBEIRO, Walter F. R. **Existência Essência**: desafios teóricos e práticos das psicoterapias relacionais. São Paulo: Summus, 1998.

ROBINE, Jean-Marie. O *self*, artista do contato. In: ROBINE, Jean-Marie (org.). **SELF**: uma polifonia de Gestalt-terapeutas contemporâneos. Coord. e rev. técnica da tradução de Mônica Botelho Alvim. São Paulo: Escuta, 2018. p. 219–239.

ROBINE, Jean-Marie. **O self desdobrado**: uma perspectiva de campo em gestalt-terapia. Tradução de Sônia Augusto. São Paulo: Summus, 2006.

ROBLE, Odilon José; LIMA, Karen Adriede. Dança do ventre: evoluções e proposições de uma década. **Pensar a Prática**, Goiânia, v. 16, n. 4, p. 956-1270, out./dez. 2013. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/fef/article/download/20474/15682>. Acesso em: 23 abr. 2022.

ROCHA, Maristela. Corpo e gestalt: vida em movimento. **Revista da Universidade Vale do Rio Verde**, Três Corações, v. 11, n. 2, p. 527–534, ago./dez. 2013.

RODRIGUES, Patrícia Cavalcante; PEREIRA, John Lee Silva; SILVA, Natália Cristina de Oliveira Vargas e. Percepção das praticantes sobre os benefícios físicos e psicológicos da dança do ventre. **Horizontes: Revista de Educação**, Dourados-MS, v. 8, n. 15, p. 265–278, jan./jun. 2020.

ROYAL ACADEMY OF DANCE. Disponível em: <https://us.royalacademyofdance.org/>. Acesso em: 15 fev. 2023.

RUZANY, Giselle. Signature Movement. *In*: CLEMMENS, Michael Craig. **Embodied relational gestalt: theory and applications**. Santa Cruz, CA: Gestalt Press. 2020. (Evolution of Gestalt Séries, v. IV).

SÁ, Alice Maria Almeida e. A construção da bailarina de dança do ventre em Teresina: entre discursos e práticas. 2019. 118p. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de pós-graduação em Antropologia, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufpi.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/2139/ALICE%20MARIA%20ALMEIDA%20E%20S%C3%A91.pdf?sequence=1>. Acesso em: 10 mar. 2022.

SAID, Edward. W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Tradução de Rosaura Eichenberg. 2. ed. Companhia de Bolso, 2003.

SAITO, Cinthia Mayumi; CASTRO, Eliane Dias de. Práticas corporais como potência da vida. **Cadernos de terapia ocupacional da UFSCAR**, São Carlos, v. 19, n. 2, p. 177–188, maio/ago. 2011.

SALGUEIRO, Roberta da Rocha. “Um longo arabesco”: corpo, subjetividade e transnacionalismo a partir da dança do ventre. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de Brasília, 2012. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/11249>. Acesso em: 15 mar. 2022.

SANTOS, Ana Luíza Almeida; CAMARGO, Luiz Octávio de Lima. Dança do ventre: da tradição à modernidade. **Licere**, Belo Horizonte, v. 21, n. 1, mar. 2018. Disponível em: <https://seer.ufmg.br/index.php/licere/article/view/10818>. Acesso em: 15 mar. 2022.

SARAIVA, Simone Villas Bôas. Gestalt-terapia e gênero: perspectivas em relações assimétricas de poder. *In*: ALVIM, Mônica; BARROS, Paulo; ALENCAR, Silvia; BRITO, Vanessa (org.). **Por uma Gestalt-terapia crítica e política: relações raciais, gênero e diversidade sexual** [recurso eletrônico]. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2022. p. 427–447. (Vozes em letras, v. 2.).

SARDENBERG, Cecília M. B. Conceituando “Empoderamento” na Perspectiva Feminista. **Periódico da PPGA/UFBA**, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/6848>. Acesso em: 30 abr. 2022.

SEIBT, Cezar Luís. **Educação e conhecimento a partir da fenomenologia hermenêutica**. *In*: Congresso Internacional de Filosofia e Educação, V CINFE, 2010, Caxias do Sul, RS.

SEIBT, Cezar Luís. Solidão como processo de educação e de apropriação de si. **Acta Scientiarum Education**, Maringá, v. 35, n. 1, p. 97–103, jan./jun. 2013.

SERRETTI, Amine Nassif Magalhães. **Dança do ventre e feminilidade**: análise dos relatos de praticantes. 2015. 90 p. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2015. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/8f3ae1a7-bba8-47dd-a652-e56d5d3014f7/content>. Acesso em: 28 abr. 2022.

SILVA, Angela Vieira da. A arte da dança do ventre: multiplicando os sentidos da delicadeza. **Revista de Psicologia da UNESP**, v. 10, n. 2, 2011.

SILVA, Angela Vieira da; SILVA, Fabio Herbert da; YONEZAWA, Fernando Hiromi. Transformações políticas na produção de sensibilidade na dança do ventre. **Movimento**, Porto Alegre, v. 25, e25088, 2019. DOI <https://doi.org/10.22456/1982-8918.88101>.

SILVA, Rafaella Brito e. **Mulheres mastectomizadas e a vivência da dança do ventre**. 2011. 193 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Programa de Pós-graduação em Psicologia clínica, Pontífice Universidade Católica de São Paulo, SP, 2011. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/15068>. Acesso em: 28 abr. 2022.

SILVA, Rafaella Brito e. **Um estudo de acompanhamento da vivência da dança do ventre como recurso terapêutico com mulheres mastectomizadas**. 2015. 123 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Programa de Pós-graduação em Psicologia clínica, Pontífice Universidade Católica de São Paulo, SP, 2015. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/15463>. Acesso em: 11 ago. 2022.

SILVA, Carla do Eirado; OLIVEIRA, Cíntia Siqueira de; ALVIM, Mônica Botelho. Diálogos entre a Gestalt-terapia e a dança: corpo, expressão e sentido. **Revista Ciênc. Ext.**, v. 10, n. 3, p. 41–55, 2014.

SILVEIRA, Maria Helena da Silva. Fronteiras e funções de contato no contexto da dança de salão. Monografia (Especialização em Psicologia Clínica) – Instituto Gestalten, Florianópolis, 2003. Disponível em: https://www.comunidadegestaltica.com.br/tcc/pdf/Marcia%20Helena%20da%20Silva_Fronteiras%20e%20funcoes%20de%20contato.pdf. Acesso em: 11 ago. 2022.

SILVEIRA, Marília Balbi. **Prática corporal, gênero e feminismo**: a dança do ventre como lócus de pensamento, ação e reflexão. 2019. 161 p. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Programa de Pós-graduação em Ciências da Atividades Física, Universidade de São Paulo, SP, 2019. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100139/tde-22032019-014642/pt-br.php>. Acesso em: 11 ago. 2022.

SILVEIRA, Marília Balbi. O corpo como objeto e como lugar na dança do ventre: contribuições da somaestética. *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL MUNDOS DE MULHERES, 13. & FAZENDO GÊNERO, 11., 2017, Florianópolis. **Anais Eletrônicos** [...]. Florianópolis, 2017.

SIMÃO, Marina Fazzio; SAMPAIO, Juliano Casimiro de Camargo. Corpo e descolonialidade em composição poética cênica. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 8, n. 4, p. 665–

690, out./dez. 2018. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 10 mar. 2023.

SOARES, Tatiana de Paula. Desmanchando o “monocorpo”: enlances gestálticos decoloniais. *In*: ALVIM, Mônica; BARROS, Paulo; ALENCAR, Silvia; BRITO, Vanessa (org.). **Por uma Gestalt-terapia crítica e política: relações raciais, gênero e diversidade sexual** [recurso eletrônico]. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2022. p. 136–155. (Vozes em letras, v. 2.).

SOCREPPA DA FONSECA, Fábio Luiz. A constituição do mundo e de si-próprio no enlace existencial mãe bebê. **Phenomenological Studies: Revista da Abordagem Gestáltica**, v. XXIII, n. 3, p. 326–333, set./dez. 2017.

SOUSA, Thaís Coelho e. **Pisa no dum: os dispositivos na dança do ventre**. 2017. 90 p. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/23949/1/Disserta%c3%a7%c3%a3o%20Thais%20Coelho.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2023.

STEVENS, John O. **Tornar-se presente: experimentos de crescimento em Gestalt-terapia**. 14. ed. Tradução de Maria Júlia Kovacs, George Schlesinger. São Paulo: Summus editorial, 1988. (Novas Buscas em Psicoterapia, v. 1.)

TÁVORA, Cláudia Baptista. *Self* e suas funções. *In*: FRAZÃO, Lilian Meyer; FUKUMITSU, Karina Okajima. (org.). **Gestalt-terapia: conceitos fundamentais**. São Paulo: Summus, 2014. p. 63–87. (Coleção Gestalt-terapia: fundamentos e práticas 2).

TEIXEIRA, Marcella Barbosa Miranda; LOPES, Fernanda Tarabal; GOMES JÚNIOR, Admardo Bonifácio. Gênero e Feminismos: conceitos e perspectivas. **Caderno Espaço Feminino**, v. 32, n. 1. Uberlândia, MG. Jan./jun. 2019. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/neguem>. Acesso em: 28 abr. 2023.

THEATRO DA PAZ. Disponível em: <https://www.theatrodapaz.com.br/>. Acesso em: 15 abr. 2023.

THÉVENAZ, Pierre. O que é a fenomenologia? Parte I, A Fenomenologia de Husserl. Tradução de José Olinda Braga. **Revista da Abordagem Gestáltica: Phenomenological Studies**, v. XXIII, n. 2, p. 247–256, maio/ago. 2017.

TIGGEMANN; Marika; COUTTS, Emily; CLARK, Levina. Belly dance as an embodying activity? a test of the embodiment model of positive body image. **Sex Roles** 71, p. 197–207, New York, 2014. Disponível em: <https://link.springer.com/article/10.1007/s11199-014-0408-2>. Acesso em: 01 set. 2022.

TOURINHO, Carlos Diógenes Côrtes. Fenomenologia e ciências humanas: a crítica de Husserl ao positivismo. **Revista Filos.**, Aurora, Curitiba, v. 22, n. 31, p. 379–389, jul./dez. 2010.

TURATO, Egberto Ribeiro. **Tratado da metodologia da pesquisa clínico-qualitativa: construção teórico-epistemológica, discussão comparada e aplicação nas áreas da saúde e humanas**. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

VALE, Kamilly Souza do. **Psicoterapia gestáltica de grupo com casais em situação de**

violência conjugal. 2018. 139 p. Tese (Doutorado em Psicologia) – Universidade Federal do Pará, Belém, PA, 2018. Disponível em: <https://ppgp.propesp.ufpa.br/ARQUIVOS/teses/TESE%20KAMILLY%20SOUZA%20DO%20VALE.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2023.

VENANCIO, Reisa Cristiane de Paula *et al.* Efeitos da prática de dança sênior nos aspectos funcionais de adultos e idosos. **Cad. Bras. Ter. Ocup.**, São Carlos, v. 26, n. 3, p. 668–679, 2018.

VENTRE. *In*: DICIO, Dicionário online de português. Porto: 7Graus, 2023. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/ventre/>. Acesso em: 05 jan. 2023.

VINUTO, Juliana. A amostragem em bola de neve na pesquisa qualitativa: um debate em aberto. **Temáticas**, Campinas, v. 22, n. 44, p. 203–220, ago./dez. 2014.

VIRIATO, Rute Heckert *et al.* Contribuições da dançaterapia no aspecto emocional de pessoas com deficiência física durante programa de reabilitação. **Acta Fisiatr.**, v. 21, n. 2, p. 66–70, 2014.

WIKIPEDIA. **Ali babá e os quarenta ladrões**. 2022c. Site enciclopédia sobre diferentes formas de apresentação dos personagens históricos. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ali_Bab%C3%A1_e_os_Quarenta_Ladr%C3%B5es. Acesso em: 05 jan. 2023.

WIKIPEDIA. **Carimbó**. 2022a. Site enciclopédia sobre o estilo musical carimbó. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Carimb%C3%B3>. Acesso em: 22 nov. 2022.

WIKIPEDIA. **Clarissa Pinkola Estés**. [Site enciclopédia sobre a autora do livro *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*]. 2022e. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Women_Who_Run_with_the_Wolves. Acesso em: 05 jan. 2023.

WIKIPEDIA. **Cleóprata**. 2022b. Site enciclopédia sobre a figura histórica Cleópatra. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Cle%C3%B3patra>. Acesso em: 30 nov. 2022.

WIKIPEDIA. **Monte Líbano**. 2022d. Site enciclopédia sobre o clube poliesportivo situado em Belém. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Clube_Monte_L%C3%ADbano_\(Bel%C3%A9m\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Clube_Monte_L%C3%ADbano_(Bel%C3%A9m)). Acesso em: 10 jan. 2023.

XAVIER, Cíntia Nepomuceno. **5,6,7, ∞... Do oito ao infinito**: por uma dança sem ventre, performática, híbrida, impertinente. 2006. 130 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2006. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/5669>. Acesso em: 10 jan. 2023.

YONTEF, Gary M. **Processo, diálogo, awareness**: ensaios em Gestalt-terapia. 2. ed. São Paulo: Summus, 1998.

ZANELLO, Valeska; SOUSA, Gustavo. Mais música, menos Haldol: uma experiência entre música, *Phármakon* e loucura. **Mental** [online], v. 7, n. 13, 2009. Disponível em:

http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1679-44272009000200009&script=sci_abstract. Acesso em: 10 jan. 2023.

ZILLES, Urbano. Fenomenologia e teoria do conhecimento em Husserl. **Revista da Abordagem Gestáltica**, v. XIII, n. 2, jul./dez. p. 216–221, 2007.

ZINKER, Joseph. **Processo criativo em Gestalt-terapia**. São Paulo: Summus, 2007.

ANEXO A – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

Cara participante,

Você está sendo convidada a participar da pesquisa **“A dança do ventre como possibilidade de *awareness*”**, da pesquisadora doutoranda Ana Paula Chagas Monteiro Leite e do orientador prof. Dr. Cezar Luís Seibt para o Programa de Pós-graduação em Psicologia da Universidade Federal do Pará (PPGP-UFPA).

A seguir, as informações da pesquisa com relação a sua participação neste projeto:

A presente proposta de estudo tem fundamentação existencial-fenomenológica pelo olhar da Gestalt-terapia a respeito da vivência da dança do ventre por mulheres adultas. Nesta pesquisa, não importam dados como raça, classe nem orientação sexual. Ressaltamos que sua participação não é obrigatória, mas voluntária e muito importante.

O objetivo é compreender como a experiência da dança do ventre contribui na autopercepção corporal e no conhecimento de si, assim como intenta observar se a dança do ventre é um caminho possível para *awareness* e identificar se esta dança favorece a experiência de integração de partes alienadas de si.

Caso você aceite fazer parte da pesquisa, pedimos que participe de uma entrevista individual, que pode ocorrer por vídeo chamada pela plataforma Google Meet ou presencialmente, com previsão de duração aproximada de 2 (duas) horas. A entrevista ocorrerá em local seguro, com garantia de privacidade e sigilo profissional, preservando o seu discurso e identidade. A entrevista será organizada a partir de três perguntas qualitativas sobre sua experiência corporal com a dança do ventre e significado da dança do ventre em sua vida.

A entrevista somente acontecerá depois de lermos as informações deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), conforme o Ofício Circular Nº 2/2021/CONEP/SECNS/MS, e todas as dúvidas que possam surgir sobre a proposta forem sanadas. Chamamos a atenção ainda para o fato de que você, assim como as demais participantes, não será identificada nem identificável. Assim sendo, você e as demais serão discriminadas como: participante 01; participante 02; participante 03, assim sucessivamente.

Os áudios das entrevistas ficarão gravados no aparelho celular para serem baixados em um computador de propriedade da pesquisadora responsável, retido em local domiciliar e submetido um sistema antivírus. Tais dados não serão compartilhados através de e-mail ou afins. Esses serão apagados do telefone utilizado para gravação depois de baixados e após a transcrição feitas pela pesquisadora responsável, diante da eleição dos fragmentos importantes para análise. Os áudios gravados também serão apagados do computador, inclusive da lixeira.

Assim, garantimos sigilo e confidencialidade desde o início até a finalização desta pesquisa.

Para assinatura do TCLE é preciso que o documento seja impresso, assinado e digitalizado para devolutiva. Caso haja alguma dificuldade para impressão e envio, a pesquisadora responsável compromete-se em levar a lugar escolhido por você para assinatura presencial. A decisão acerca da forma de envio será conforme sua comodidade. Por fim, é importante que você guarde em seus arquivos uma cópia do documento eletrônico.

Você poderá refletir se deseja ou não participar da pesquisa, não havendo prazo limitado para esta decisão. Somente em posse de seu consentimento será agendada a data da entrevista, com horário previamente marcado de acordo com sua disponibilidade. Por fim, cabe ressaltarmos: você pode desistir a qualquer momento de fazer parte da pesquisa, mesmo depois de assinado o presente TCLE, sem necessidade de explicações para tal; assim como também tem o direito de não responder as perguntas feitas durante a entrevista, sem qualquer prejuízo para você.

Dos Riscos: Apesar dos cuidados para sigilo e de todas medidas tomadas, sempre há riscos diante de limitações da pesquisadora para assegurar total confidencialidade e potencial risco diante da condição característica do ambiente virtual, como invasão de hacker, vírus e afins. Além disto, reconhecemos que a investigação proposta pode mobilizar a emergência de sentimentos como tristeza, raiva, dentre outros, a partir do acesso a memórias afetivas emergidas de conteúdos e/ou memórias que potencialmente provocam emoção e desconforto. Será garantido espaço de acolhimento do eventual sofrimento, sobretudo em respeito ao que, porventura, for evocado em razão de sentimentos emergidos pela dança como vivência corporal a partir do retorno ao vivido. Em caso de alteração da estabilidade emocional, esse possível risco poderá ser manejado em acompanhamento psicológico agendado após o período de entrevistas, pois a pesquisadora responsável pela entrevista é também psicóloga, registrada no Conselho Regional de Psicologia 10ª Região PA/AP, com mais de quatorze anos de experiência em atendimento clínico (CRP-10/2768). O acompanhamento psicológico será direcionado ao trabalho referente a temas transversais ao objeto de pesquisa.

Ademais, caso haja necessidade e desejo, a pesquisadora responsável garante encaminhar você a rede de atenção psicossocial disponível na cidade de Belém, posto haver direito de assistência integral, imediata e gratuita, assim como de indenização em casos de danos persistente decorrentes do estudo. A pesquisadora se compromete ainda em arcar com suas despesas e de acompanhante (transporte e alimentação), ligadas à possível necessidade de acesso a referida rede, custeando-as, assim, garantindo seu direito de ressarcimento – conforme afirmado na Resolução CNS 466/12, no que se refere às complicações e danos decorrentes da

pesquisa; no Código Civil, Lei nº 10.406/2002, Artigos 927 a 954; assim como ainda na Resolução CNS nº 510 de 2016, Artigo 19.

Quanto aos benefícios por esta pesquisa: Destaca-se que pode haver lembranças e memórias de bem-estar e satisfação pessoal pelas experiências compartilhadas acerca da dança do ventre. Além disso, sua contribuição favorece o desenvolvimento científico de intervenções terapêuticas contextualizadas, adequadas e necessárias a fim de que outras pessoas possam ser ajudadas a vivenciarem suas experiências de corpo de forma saudável a partir da dança do ventre, constituindo também benefícios oportunizados pela ocasião da entrevista.

Por fim, se desejar, a qualquer momento e sem nenhum prejuízo, solicitar a retirada do consentimento de utilização dos dados coletados, use o endereço de e-mail da pesquisadora responsável, com título do e-mail “SOLICITAÇÃO DE RETIRADA DE DADOS/PESQUISA”, no qual receberá, em seguida, sua resposta confirmando o recebimento e a confirmação da retirada. É garantida a você a plena liberdade para recusar-se a participar ou retirar seu consentimento, em qualquer fase da pesquisa, sem penalização alguma. Também é garantida isenção de qualquer custo referente à execução desta pesquisa. É garantido o acesso aos resultados da pesquisa, bem como será disponibilizada uma via assinada do presente Termo de Consentimento Livre e Esclarecido que estará assinado em duas vias, uma para você participante e a outra ficará de posse da pesquisadora.

Em caso de necessidade, você pode também entrar em contato direto com o Comitê de Ética em Pesquisa em Seres Humanos do Instituto de Ciências da Saúde da Universidade Federal do Pará (CEP-ICS/UFPA)⁵¹. O CEP é a autoridade local e a porta de entrada para um projeto de pesquisa envolvendo seres humanos, tendo sido criado para defender os direitos e interesses dos participantes das pesquisas, em sua integridade e dignidade, e contribuir com o desenvolvimento das pesquisas dentro dos padrões éticos. Esta pesquisa foi submetida a tal comitê e iniciará apenas após sua aprovação.

Caso haja qualquer dúvida quanto à pesquisa, a participante também pode entrar em contato com a pesquisadora ou o orientador.

Ana Paula Monteiro Leite

Ana Paula Chagas Monteiro Leite
(pesquisadora responsável)

⁵¹ Endereço do CEPS - Faculdade de Enfermagem/ Complexo de Sala de Aula/ICS - Sala 13 - Campus Universitário, nº 01, Guamá. CEP: 66.075-110, Belém-Pará. Tel: 3201-7735 E-mail: cepccs@ufpa.br

Contato: 91-98118-9409. E-mail: anapcmonteiro@hotmail.com. Endereço profissional: Rua João Balbi, nº 1239, bairro São Brás, Belém - PA.

Contato do Orientador: 91-98353-4097. E-mail: celuse@ufpa.br. Endereço profissional: Universidade Federal do Pará/Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH), Rua Augusto Corrêa, nº 01, bairro Guamá, Belém – PA.

Declaro que eu fui informada sobre os objetivos, riscos e benefícios de minha participação na pesquisa e porque a minha colaboração é importante para a pesquisa, tendo entendido a explicação; bem como autorizo a divulgação e a publicação dos resultados em periódicos, revistas, apresentação em congressos, workshop e quaisquer eventos de caráter científico. Por isso, eu concordo em participar, sabendo que não vou ganhar nada e que posso sair quando quiser. Eu, _____ (preencher nome completo), concordo em participar desta pesquisa e, para isso, DOU O MEU CONSENTIMENTO SEM QUE PARA ISSO EU TENHA SIDO FORÇADA OU OBRIGADA. Este documento é emitido em duas vias que serão ambas assinadas por mim e pelo pesquisador responsável, ficando uma via com cada um de nós.

Local: _____ Data: _____

Contato da participante: _____

Assinatura da participante

ANEXO B – ROTEIRO DE ENTREVISTA

I. Identificação

Nome:

Idade:

Nome artístico:

Idade que iniciou na dança do ventre:

Nacionalidade:

Profissão:

II. Questões norteadoras?

Para você, o que a dança do ventre significa?

Como experimentas o teu corpo na dança do ventre?

Como você se sente na experiência de dançar a dança do ventre?

III. Indicação de outro participante:

1.

Nome:

Contato:

Referência: