



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA
MESTRADO EM DANÇA

THAISMARY NERI DOS SANTOS RIBEIRO

QUEM DISSE QUE A DANÇA DO VENTRE NÃO É PARA MIM?
A presença da mulher negra nos festivais de dança do ventre no Brasil.

Salvador
2025

THAISMARY NERI DOS SANTOS RIBEIRO

QUEM DISSE QUE A DANÇA DO VENTRE NÃO É PARA MIM?

A presença da mulher negra nos festivais de dança do ventre no Brasil.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Dança, da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, como requisito final para obtenção do título de Mestra em Dança.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Márcia Virgínia Mignac da Silva.

Salvador

2025

Dados internacionais de catalogação-na-publicação
(SIBI/UFBA/Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa)

Ribeiro, Thaismary Neri dos Santos.

Quem disse que a dança do ventre não é para mim? : a presença da mulher negra nos festivais de dança do ventre no Brasil / Thaismary Neri dos Santos Ribeiro. - 2025.
167 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Márcia Virgínia Mignac da Silva.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2025.

1. Dança. 2. Dança do ventre - Aspectos sociais. 3. Dança do ventre - Aspectos simbólicos. 4. Negras na arte. 5. Orientalismo na arte. 6. Festivais de dança. 7. Baladi Congress (Festival de dança do ventre, Salvador-BA). 8. Dahab (Festival de dança do ventre, São Paulo-SP). I. Silva, Márcia Virgínia Mignac da. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. III. Título.

CDD - 793.3

CDU - 793.3

THAISMARY NERI DOS SANTOS RIBEIRO

QUEM DISSE QUE A DANÇA DO VENTRE NÃO É PARA MIM?

A presença da mulher negra nos festivais de dança do ventre no Brasil.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Dança, da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, como requisito final para obtenção do título de Mestra em Dança.


Data de aprovação: Salvador, 31 de março de 2025.

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
 **MARCIA VIRGINIA MIGNAC DA SILVA**
Data: 15/07/2025 09:14:22-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Profª. Drª. Márcia Virgínia Mignac da Silva – orientadora

Doutora em Comunicação e Semiótica – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Documento assinado digitalmente
 **GILSAMARA MOURA**
Data: 13/07/2025 18:44:25-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Profª Drª Gilsamara Moura

Doutora e Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Documento assinado digitalmente
 **ANA CLARA SANTOS OLIVEIRA**
Data: 08/07/2025 10:23:36-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Profª. Drª. Ana Clara Oliveira

Doutora em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Salvador

2025

INDICAÇÃO PARA A PESSOA LEITORA

Penso que existimos em coletividade e diversidade. E por isso, acredito que o conhecimento se faz no plural e em partilha. Eu e você, pessoa leitora, seguiremos juntas nesta pesquisa que se materializou em parte nesta escrita. Você, como recém-chegada, eu como alguém que já abrigava as inquietações postas aqui, sem mesmo saber que elas se tornariam um texto dissertativo.

A palavra escrita e argumentativa pede acompanhamento e uma qualidade de hospitalidade. O que solicita um pouco mais de tempo, para a palavra encontrar abrigo e acionar o que precisa ser acionado. Motivo pelo qual peço que não tenha pressa para ler este texto.

De partida, já informo que em alguns momentos a leitura não vai lhe levar a um lugar de alento. Pelo contrário, talvez você seja levado a um lugar de questionamento, indignação e até de perplexidade, por talvez nunca ter racializado a discussão no contexto dos festivais de dança do ventre. E talvez por isso o texto fique mais denso do que você esperaria de uma dissertação, sem falar das lacunas que ele pode trazer. E digo mais, a potência do vir a dizer e fazer surge nas lacunas, do que falta e do que não é uma opção. Afinal, racializar a discussão nas danças do ventre urge, e dada a urgência, não se faz só. É preciso dar forma ao vazio e denunciar o que está posto. Para, enfim, habitar o que antes era possível APENAS para as pessoas elegíveis. Seguem algumas indicações...

1. Após a leitura da introdução desta dissertação, cada capítulo conterá um QR code com uma trilha sonora específica indicada por mim. Seria interessante que você, pessoa leitora, se permitisse escutá-la bem baixinho, como som de fundo durante a leitura do capítulo. Para ler o código rápido pelo celular, basta abrir a câmera e apontá-la para o QR code. O dispositivo deve reconhecer o código e mostrar uma notificação. Se nada acontecer, pode ser necessário habilitar a verificação de códigos QR code nas configurações do celular. Caso não haja em seu aparelho essa função, você deve instalar um aplicativo de leitura de QR code em seu aparelho de celular e utilizá-lo para realizar a leitura do código.

2. Leia um capítulo por dia ou em dias alternados. Não há pressa para ler este texto. É importante sentir como cada capítulo, juntamente com a trilha sonora, reverbera em seu corpo. Acompanhe o seu estado de corpo. Cada palavra aqui deverá encontrar um abrigo e, portanto, um lugar de reverberação. Vá no seu tempo.
3. Quanto à ordem cronológica da leitura dos capítulos, ainda que haja a indicação de um sumário, permita que o texto lhe convide e assim você estabeleça a sua dinâmica de leitura. Você pode começar pelo capítulo cinco e terminar no capítulo dois ou de qualquer outra forma.

Desde já te desejo uma boa leitura!

AGRADECIMENTOS

Inicialmente, gostaria de dizer que não ando só e não escrevi só. Por mais que tenha passado horas sentada, em frente ao notebook, revisitando leituras, resumos e lendo uma grande quantidade de referências e normas da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT), sei que este trabalho foi feito por muitas mãos. Se não fosse essas mãos que me ajudaram eu não teria conseguido realizar essa pesquisa.

Dito isto, quero agradecer à Deus e a toda a espiritualidade que toma conta de mim e que abriu os caminhos para a realização dessa pesquisa, me dando forças para resistir com saúde, mesmo com tantos obstáculos.

Agradeço aos meus pais, Janilmary Neri dos Santos Ribeiro e Givaldo da Silva Ribeiro, que me apoiam e entendem minha ausência na busca de sonhos tão altos e distantes da realidade deles.

Ao “vôzinho”, Jurandir Lopes dos Santos por sempre entender minhas ausências, mesmo sem nem compreender por que estudo tanto. Ele muitas vezes me disse, “se formar de novo?”

Sou muito grata a “vozinha”, Maria José Neri dos Santos que não está mais nesse plano material, mas que foi uma peça fundamental no incentivo aos meus estudos.

Devo um agradecimento especial ao meu companheiro Victor Bruno Januário Fideles, que ficou do meu lado e abdicou de tantas coisas para estar comigo em Salvador, passando dificuldades financeiras. E faz de tudo, para que eu possa me dedicar a minha formação acadêmica.

À minha orientadora Márcia Virgínia Mignac da Silva, que me conduziu com tanto acolhimento nesse universo acadêmico cheio de normas tão fixas e densas, e que me apresentou outras formas de escritas.

À dona Miriam e seu Everaldo, que são os locadores do imóvel que eu e meu companheiro ficamos em Salvador. Só nós sabemos o quanto que esse casal nos ajudou em meio a tantas dificuldades.

Agradeço demais à Angela Cheirosa por todo o apoio, incentivo, as ações, e vaquinhas que fez para que eu pudesse concluir minha pesquisa. E esse agradecimento se estende a todo o movimento Belly Black, que me ensinou e me ensina sobre nossas lutas.

Quero fazer um agradecimento especial a Fernanda Guerreiro e a Nahla Morani que são as proprietárias dos respectivos festivais Baladi Congress de Salvador-BA e Dahab Brasil Egito de São Paulo-SP, que constituíram o *corpus* da minha pesquisa. Se vocês não tivessem aberto as portas desses festivais, eu não teria feito a análise do campo da pesquisa. Obrigada por permitirem a realização da investigação in lócus nos seus eventos e por terem me dado isenção do valor da inscrição do evento. Vocês contribuíram para a efetivação dessa pesquisa!

Ao Programa de Pós -Graduação em Dança (PPGDANÇA), por ter me dado a oportunidade de realizar o mestrado acadêmico, e por tantos aprendizados.

Sou muito grata ao grupo de estudos “Oriente-se”, coordenado pela prof. Dra. Márcia Virgínia Mignac da Silva e vinculado ao Grupo de Pesquisa Ágora: modos de ser em Dança CNPq/PPGDança/UFBA, que foi fundamental para o meu aprofundamento nas questões de gênero, raça, colonialismo e orientalismo. Inclusive foi o primeiro lugar que participei de discussões tão críticas sobre esses conceitos, e que me acolheu com tanto afeto, mesmo antes de eu estar como aluna regular no Programa de Pós- Graduação. Neste grupo conheci várias bailarinas que pesquisam sobre a dança do ventre e tive a oportunidade de escrever um artigo, juntamente com a Viviane Macedo de Jesus, sobre “A falta de protagonismo negro na dança do ventre do Brasil”, que foi um dos capítulos do livro “Oriente-se em questão: que tipo de mundo a sua dança testemunha?”, lançado em 2023.

Agradeço imensamente por ter conhecido a Camila Saraiva, aqui em João Pessoa-PB, que me convidou para participar do grupo de estudos Oriente-se, já que eu estava na elaboração do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), cuja a temática era sobre a dança do ventre. Camila plantou a primeira sementinha em mim, para seguir na pesquisa com esse tema. Você não tem dimensão da potência dessa sementinha plantada com tanto afeto em meu coração. Obrigada!

Ao grupo de pesquisa Ágora: modos de ser em dança (CNPq/PPGDança/UFBA) coordenado pelas professoras Gilsamara Moura e Márcia Mignac, pela contribuição no desenvolvimento dessa pesquisa. Seja pelos encontros semanais, que fazíamos e discutíamos sobre temas que dialogavam com nossos estudos, assim como pelas apresentações do “estado da arte” de nossas pesquisas, que desencadeavam vários compartilhamentos enriquecedores.

Um agradecimento especial as integrantes da banca examinadora: as professoras doutoras Ana Clara Santos Oliveira (UFAL), Gilsamara Moura (UFBA) e

Amélia Vitória de Souza Conrado (UFBA), pelo aceite ao convite de participação seja na banca do Exame de Qualificação e na Defesa, com riquíssimas contribuições para a pesquisa.

À Capes, pela bolsa de estudo que consegui no segundo ano do mestrado. Receber essa bolsa facilitou muito o processo de escrita, pois tive a oportunidade de me dedicar inteiramente a pesquisa.

Gratidão especial a Ivana Carvalho Marins, por toda a sua disponibilidade em me auxiliar quando uma situação acadêmica ou não, me chegava de “assalto”. Ivana, você é maravilhosa!

Obrigada a todas as pessoas que fazem parte de meu círculo de amizades do Mestrado Acadêmico em Dança: Kadu, Ifadamilare, Mayanna, Diego, Iana, Nathane e Janaina, pela força e incentivo nos momentos difíceis e pelo entretenimento.

Um agradecimento especial à minha prima Amanda, por ter me acolhido em seu apartamento em São Paulo-SP, por alguns dias, para que eu pudesse realizar a minha pesquisa de campo na cidade. Você facilitou demais a minha pesquisa de campo nessa megalópole.

Sou grata à todas as colegas da turma inter/avançado de dança do ventre da Angela Cheirosa, que faço parte, juntamente com as professoras maravilhosas, Elaine Alves, Aline Alves e Taiane Barbosa. Essa turma é um verdadeiro quilombo.

À minha querida aluna Viviana, analista de dados, que transformou os dados da minha pesquisa em gráficos tão potentes e necessários.

Obrigada, Amanda Sousa, por traduzir para o inglês o resumo de minha dissertação.

A meu Maracatu Nação Pé de Elefante, da cidade de João Pessoa-PB, muito obrigada por me receberem de volta com tanto apoio e acolhimento. Graças à essa nação me senti leve, mesmo quando as atividades acadêmicas pesavam.

E não poderia deixar de agradecer à minha primeira mestra da dança do ventre, Kilma Farias, que me deu as primeiras oportunidades para que eu me tornasse uma profissional da dança do ventre.

RIBEIRO, Thaismary Neri dos Santos. QUEM DISSE QUE A DANÇA DO VENTRE NÃO É PARA MIM? A presença da mulher negra nos festivais de dança do ventre do Brasil. 2025. Dissertação (Mestrado) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2025.

RESUMO

Os festivais no contexto *belly dance* no Brasil inicia-se na década de 1990 e ganha amplitude nos tempos que correm. Contudo, como uma mulher negra, dançarina, professora e pesquisadora de danças do ventre, ao observar as artes de divulgação no ambiente midiático e as pessoas docentes presentes na programação dos festivais nacionais, me deparei com um estatuto de corpo que não me representava. O perfil de pessoas que via em lugar de destaque nesse ambiente era predominantemente de mulheres brancas, cisgênero e longilíneas, que atendiam uma representação do feminino em conformismo com o sistema colonial capitalista. Dito isto, o problema que impulsiona a pesquisa é: há mulheres negras em lugar de protagonismo na programação dos grandes festivais de dança do ventre do Brasil? Questão que já apresenta o objetivo do estudo, uma vez que intenciona investigar o modo como se dá a presença dos corpos de mulheres negras. E, a partir daí, problematizar se a presença em seu aspecto de representação, protagonismo e equiparação é um fenômeno circunscrito ao evento, ou ele decorre também de uma sociabilidade que reproduz o racismo estrutural. Justifico a realização da pesquisa, pela necessidade de denunciar os contornos hegemônicos e orientalistas atribuídos ao meio *belly dance* e que se estende também para imaginário das bailarinas de dança do ventre. Esta pesquisa se configura num estudo de natureza exploratória e quanti-qualitativa, cuja abordagem metodológica combina revisão bibliográfica, pesquisa de campo via aplicação de entrevistas semi-estruturadas e a análise dos exemplos que compõem o corpus da pesquisa. Para tanto, foram escolhidos dois grandes festivais de dança do ventre com repercussão nacional: o *Baladi Congress* em Salvador-BA e o *Dahab* em São Paulo-SP. O referencial teórico prioriza as relações biopolíticas entre corpo, dança do ventre, raça, gênero, orientalismo, colonialidade e com destaque para contribuição das pessoas autoras: Carneiro (2023), Berth(2019) Katz & Greiner (2005), Mignac (2008, 2023, 2024), Santos (2023), Said(2007), Ribeiro (2017), Bento (2022), González (2020), Ratts (2006), Oliveira (2023). Os possíveis resultados dessa pesquisa serão de suma importância para entender como as inscrições biopolíticas racistas organizam e contaminam a sociedade, assim como os festivais de dança do ventre. Ao tempo que realizarei a análise-denúncia, intento mostrar que há formas de (re)existir e continuar com práticas de aquilombamento como as adotadas pelo movimento *Belly Black*.

Palavras-chave: dança do ventre, festivais, orientalismo, mulheres negras, protagonismo.

RIBEIRO, Thaismary Neri dos Santos. Who said belly dancing isn't for me? The presence of Black women in Brazilian belly dance festivals. 2025. Dissertação (Mestrado) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2025.

ABSTRACT

Belly dance festivals in Brazil began in the 1990s and have grown in popularity in recent years. However, as a Black woman, dancer, teacher, and researcher of belly dance, I noticed that when observing the arts promoted in the media and the teachers featured in national festival programs, the dominant body standard did not represent bodies like mine. The profile of the people I saw in prominent positions in this environment consisted predominantly of white, cisgender, and slender women, who represented a notion of femininity aligned with the capitalist colonial system. This research is driven by the following question: Are Black women in leading roles in the programs of major belly dance festivals in Brazil? This question reflects the study's objective, which is to examine how Black bodies are present in this space. From there, we will analyze whether representation, protagonism, and equity in these events are limited to the festivals themselves or whether they reflect broader social structures that reproduce structural racism. This research is justified by the need to challenge the hegemonic and orientalist frameworks imposed on the belly dance community, which also shape the collective imagination of belly dancers. This study is an exploratory, mixed-methods (quantitative and qualitative) investigation that combines a bibliographical review, field research using semi-structured interviews, and an analysis of selected examples within the research corpus. For this purpose, two major belly dance festivals with national relevance were selected: the Baladi Congress in Salvador-BA and the Dahab Festival in São Paulo-SP. The theoretical framework prioritizes the biopolitical relationships between body, belly dance, race, gender, Orientalism, and coloniality, highlighting the contributions of authors such as Carneiro (2023), Berth (2019), Katz & Greiner (2005), Mignac (2008, 2023), Santos (2023), Said (2007), Ribeiro (2017), Bento (2022), González (2020), Ratts (2006), and Oliveira (2023). The potential findings of this research will be crucial for understanding how racist biopolitical inscriptions shape and permeate both society and belly dance festivals. While conducting this critical analysis, I am to demonstrate that there are ways to resist and persist through quilombola practices, such as those embraced by the Belly Black movement.

Keywords: belly dance, festivals, orientalism, black women, protagonism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Print do google sobre a origem da dança do ventre.....	33
Figura 2 – Mapa com partes dos continentes africano, asiático e europeu.....	43
Figura 3 – Arte de divulgação de workshops realizados no Brasil por Omar Naboulsi e Fadua Chuffi.....	57
Figura 4 – Festivais Luxor de Dança do Ventre	59
Figura 5 – Obra intitulada Odalisque do Eugene Delacroix. 1857.....	72
Figura 6 – Obra The Dance of the Almeh do Jean Leon Gerome. 1863.	73
Figura 7 – Almée, an egypt dancer de Gunnar Berndtson, 1883.	75
Figura 8 – Babá brincando com criança em Petrópolis, de Jorge Henrique Papf, 1899.	83
Figura 9 - . Mãe Preta de Lucílio de Albuquerque, 1912.	84
Figura 10 - Capas das 15 edições da revista shimmie.....	90
Figura 11 - Programação do Festival Baladi Congress 2023.	103
Figura 12 – Ambiente das aulas do Baladi Congress.....	104
Figura 13 - : Arte de divulgação do Baladi Congress 2023.	105
Figura 14 - Cronograma do Dahab Brasil e Egito 2023.....	108
Figura 15 – Ambiente de aulas Dahab 2023.	109
Figura 16 - Arte do Gala Show do Festival Dahab Brasil e Egito de 2023.	111
Figura 17 - 1ª formação do movimento Belly Black.	140
Figura 18 - Capa da revista shimmie com Angela Cheirosa.	142

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Categorias classificatórias do quesito cor/raça ao longo da história.87

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - Entrevistados em cada festival.	120
Gráfico 1 - Entrevistados em cada festival.	120
Gráfico 2 – Participação de docentes por festival — recorte de raça e gênero	121
Gráfico 2 – Participação de docentes por festival — recorte de raça e gênero	121
Gráfico 3 - Docentes participantes por região.	122
Gráfico 3 - Docentes participantes por região.	122
Gráfico 4 – Percepção sobre a presença de mulheres negras docentes nos grandes festivais de dança do ventre do Brasil.	124
Gráfico 4 – Percepção sobre a presença de mulheres negras docentes nos grandes festivais de dança do ventre do Brasil.	124
Gráfico 5 – Identificação étnico-racial das pessoas docentes que têm sua renda exclusivamente da dança do ventre.	127
Gráfico 5 – Identificação étnico-racial das pessoas docentes que têm sua renda exclusivamente da dança do ventre.	127
Gráfico 6 – Recorte de raça por origem de educação.	128

LISTA DE QR CODE

QR Code 1 – Playlist do capítulo 2.....	32
QR Code 2 - Playlist do capítulo 3	63
QR Code 3 - Playlist do capítulo 4	100
QR Code 4 - Playlist do capítulo 5	134

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	18
2	DANÇA DO VENTRE E SUAS POSSÍVEIS HISTÓRIAS: ENTRE RESTOS E RASTROS.....	32
2.1	Confabulações dançadas: dos acessos, narrativas e fontes bibliográficas...	39
2.2	Festivais de Dança do Ventre no Brasil: dispositivos de contaminação.....	50
3	IMAGINE O CENÁRIO: REFLEXÕES ACERCA DO ORIENTALISMO E RACISMO.....	64
2.1	Contaminações do orientalismo no imaginário ocidental: o que tem permissão para ficar?	68
2.2	Racismo no Brasil e suas consequências nas danças do ventre	79
2.3	E eu não sou uma mulher? Por que não me sinto representada nos festivais de Dança do Ventre?	92
2.3.1	Sobre representação e representatividade.	94
2.3.2	Sobre vulnerabilidades sociais	98
4	ATRAVESSAMENTOS DA PESQUISA DE CAMPO.....	101
4.1	Contornos do Festival <i>Baladi Congress</i>	101
4.2	Contornos do Festival Dahab do Brasil e Egito.	106
4.3	Gráficos da pesquisa, o que nos mostram? Há protagonismo de mulheres negras na programação dos festivais de dança do ventre do Brasil?	112
4.3.1	Racismo não é um problema da pessoa negra.	118
4.3.2	Qualquer pessoa tem lugar de fala.....	118
4.4	Ser branco ou não ser, eis a questão?	131
5	AQUILOMBAR É PRECISO: O MOVIMENTO BELLY BLACK COMO UMA AÇÃO CONTRA-HEGEMÔNICA DE AFETOS	134
5.1	Movimento Belly Black	139
	CONSIDERAÇÕES FINAIS E CONTINUIDADES	148
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	152
	APÊNDICE A – Roteiro de entrevista semi-estruturada: professoras participantes do baladi congress/dahab	158
	APÊNDICE B – Roteiro de entrevista semi-estruturada: pessoas discentes participantes do Baladi Congress/Dahab	160

APÊNDICE C – Roteiro de entrevista semi-estruturada: pessoas curadoras do Baladi Congress/Dahab	162
.....	162
APÊNDICE D – Roteiro de entrevista semi-estruturada: pessoas organizadoras do Baladi Congress/Dahab	164
APÊNDICE E – Termo de consentimento livre esclarecido	166

1 INTRODUÇÃO

“Somos encruzilhadas. Passam por nós,
entram e saem quando querem sem medo
de passar por cima. Continuam passando
por nós, e por mais que tentem continuamos
ali, firmes e fortes.”

Thaismary Ribeiro (2019)

Para começar: um momento para não esquecer.

Aos meus 3 anos, estava passeando de bicicleta com minha mãe. Ela estava pedalando e me carregando na cadeirinha que fica presa ao guidão. Ela estava me elogiando, me chamando de linda, enquanto andávamos pela praça. Respondi: “Eu não sou bonita mãinha, eu sei. Você diz isso porque é minha mãe”. Ela me questionou e me disse que eu era linda sim, porém eu insisti dizendo “Eu não sou bonita porque eu sou preta”. Ela me questionou novamente e disse que eu era linda, uma ‘morena’ linda da cor do meu pai, eu discordei novamente e disse: “Linda é você que é loira e tem os olhos verdes. Você diz isso porque é minha mãe, mas cadê que eu nunca vi uma boneca da minha cor?”. Ela disse ter bonecas da minha cor e iria comprar uma para mim. Minha mãe foi marcada por esse dia e sempre se emociona quando fala desse fato. A boneca chegou 3 anos depois, quando estava no auge a personagem Pata das Chiquititas e foi possível juntar dinheiro e comprar.

Não lembro deste momento com minha mãe. Mas ela sempre retoma essa conversa. Talvez por estranhamento mesmo, do modo como sua filha tão pequena pôde falar de si, com tanta firmeza. Afinal, como ela me pergunta até hoje: “Como uma criança, quase um bebê, tira essas conclusões sozinha?” Aqui, respondo à minha mãe. Possivelmente, o fato de não me achar bonita não ser logo identificado como uma dor que o racismo produz, não significa que o meu corpo aos 3 anos não sentia aquilo que já estava ali. Existem dores que já nascem conosco. Vem de muito longe e por isso, em alguma medida, são compartilháveis.

Até porque, a pergunta que te faço agora, querida pessoa leitora, já me fiz tantas vezes. Quais as violências que uma criança de 3 anos pode ter passado para falar sobre isso? Não me recordo. Só me recordo do desejo de ser igual à minha mãe.

E é com esse vai e vem de um momento para não esquecer, que encontro modos de seguir com essas memórias e voltar a revisita-las, para que elas sigam ecoando.

Nesse início de escrita, escolho uma narrativa íntima. Trago a voz da minha criança. Porque muito dela ainda precisa ser dito. Uma criança negra, de cor parda, não retinta, de cabelos ondulados, cis gênero, de Condado, uma cidade do interior de Pernambuco, conclui que não é bonita como a mãe, lida socialmente como uma pessoa branca. Ou seja, o embranquecimento, como uma condição compulsória de existência, já se fazia presente. Até porque, o meu corpo é corpomídia¹ (Katz²; Greiner³, 2005) do ambiente no qual está inserido e que foi/é/será contaminado por esses processos racistas que estão tão imbricados em nossa sociedade.

É certo que esse relato acima não ficou no passado. O que a minha criança sentia na pele, me fez chegar até aqui. De modo que o racismo que margeava a minha existência na infância, margeia outros contextos que faço parte. O meu eu infantil, o de agora e o meu objeto de pesquisa ainda precisam dizer muitas coisas. Ambos, em uma confluência, chegam a um estudo, ainda não problematizado, em um Programa de Pós-graduação. Dito isso, esta pesquisa cujo objetivo é investigar a presença das bailarinas negras nos grandes festivais de dança do ventre do Brasil. E, por ser um tema que está entranhado em minha existência enquanto SER, a abordagem será em primeira pessoa do singular e na primeira pessoa do plural, cujos motivos ficarão explicitados adiante.

Inspirada em Tsumbe Mussundza⁴ costumo dizer que “danço desde o ventre da minha mãe”. Isto é, quando estava sendo gerada em seu ventre, eu dançava com ela nos bailes e shows que aconteciam na minha cidade. Minha mãe ama dançar em

¹ Batizada como corpomídia por Helena Katz e Christine Greiner (2005), esta abordagem teórica é tributária da semiótica peirciana nos usos do conceito de fluxo permanente (semiose), das teorias evolucionistas neodarwinianas (entre as quais se destacam o meme de Richard Dawkins e a concepção de mente de Daniel Kennet) e da abordagem filosófica do papel das metáforas na construção da cognição proposta por George Playoff e Mark Johnson (KATZ, *apud* MACHADO, 2007, p. 34)

² Helena Katz é uma mulher branca, brasileira, Uma das principais pesquisadoras e produtoras de conteúdos sobre dança. Professora do Curso Comunicação das Artes do Corpo e do Programa em Comunicação e Semiótica, na PUC-SP.

³ Christine Greiner é uma mulher branca, brasileira, professora livre-docente em Comunicação e Artes pela PUC-SP. Ensina no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, onde coordena o Centro de Estudos Orientais; e no curso de graduação em Comunicação das Artes do Corpo.

⁴ Tsumbe Mussundza como é habitualmente conhecido, nascido na Beira (Moçambique), é um dançarino, coreografo, contador de histórias, ritmista e escritor, radicado no Brasil, na cidade de Pernambuco desde 2012. O livro “Gule Wankulu — ancestralidades &memórias”, publicado por Tsumbe em 2017 no Brasil e 2022 na Itália, serve de referência para esta dissertação.

qualquer evento, creio que ela seja a grande responsável por eu trilhar caminhos dançantes. A dança faz parte da minha existência, por isso que desde que me conheço por gente movo minhas águas. E não estou falando que fiz aulas de dança desde pequena, até porque de onde vim, não havia estúdio ou escolas de dança. Mas a partir dos 4 anos já dançava forró, axé, samba, brega, frevo, ciranda, coco de roda, entre outras manifestações populares presentes na minha região. Aprendi em casa com minha família e na rua, com o povo. E já me apresentava dançando com algumas outras crianças nas escolas públicas e privadas da minha cidade, mas e a dança do ventre⁵?

O primeiro encruzo entre mim e as danças do ventre⁶ aconteceu aos meus oito anos, através das suas aparições midiáticas na novela *O Clone* (2001)⁷, na rede televisiva Globo. A partir daí, me apaixonei por esta dança cheia de sinuosidades e movimentos fortes e vibrantes de quadril, pelos figurinos de duas peças, top e saia, cheios de pedrarias, medalhas de ouro e brilhos, juntamente com a abundância de acessórios utilizados para adornar as dançarinas. E o que falar das músicas árabes? Com a ênfase na melodia e ritmo, preenchida por vocais, parecia uma encantaria. Assim, fui totalmente chamada pelo desejo de aprender a dançar. Porém, como sou de uma cidade do interior que não tinha escolas de dança na época, passei a praticar a dança de forma empírica, como sempre realizei, copiando os movimentos das mulheres que dançavam na novela.

O tempo passou e somente após onze anos, ao residir em João Pessoa–PB, para dar início à minha primeira formação acadêmica no Curso de Bacharelado em Teatro pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), pude ter acesso ao ensino não

⁵ O termo Dança do Ventre se refere a uma tradução ocidentalizada da Dança Árabe/Dança Oriental chamada de *Raqs Sharqi* até hoje no Oriente. Seu significado em árabe é “Dança do Leste”. Já no Ocidente, foi nomeada pelos franceses como *Danse du Ventre*, cuja apropriação pelos norte-americanos recebeu a nomeação de Belly Dance. Com a expansão no Brasil, o termo foi traduzido literalmente como Dança do Ventre. Importa ainda esclarecer que o referido termo, ao ser usado no singular, tem a pretensão de se referir à dança comumente identificada nos Festivais por esta designação. Que indica um entendimento semântico tendencioso a dada fixidez. Ou seja, um termo que designa o mesmo em contextos possíveis. Logo no texto, ela será empregada quando eu estiver falando dos festivais, ou de outros ambientes em que ela é propagada.

⁶ O termo Danças do Ventre, no plural, se refere a uma diversidade de possibilidades singulares e provisórias de feitura desta dança. A opção pela grafia no plural é uma escolha contra qualquer tentativa de universalização dos fazeres desta dança, com o intuito de transformá-la em uma feitura com contornos únicos.

⁷ A novela da rede televisiva Globo, foi ao ar em 2001 e foi um fenômeno de audiência sendo transmitida em dezenas de outros países. A novela abordava a cultura árabe, a clonagem humana e uma história de amor entre um homem da cultura ocidental com uma mulher árabe muçulmana. A maior parte da trama acontecia no Marrocos.

formal de dança do ventre. Um mover que configurou também a realização de um desejo que me acompanhava desde os 8 anos.

Entretanto, esclareço que realizar um desejo não me fazia presa a uma encantaria. O interessante é que cada vez que praticava e pesquisava profundamente a dança do ventre e a percussão árabe, outros chamados e questionamentos surgiam. Um deles foi forte conexão com minha ancestralidade. Como assim? Me perguntava o motivo pelo qual me sentia familiarizada com a música árabe, sem nunca ter ouvido. Com o tempo percebi que essa conexão também acontecia pela familiaridade de alguns ritmos árabes; *malfuf*, *soudi*, *ayub* e *karachi*, com ritmos de tradições populares nordestinas, como o baião, coco de roda, ijexá e a capoeira, por exemplo. E nessa trama entre o real e os fios invisíveis da existência, entre o aqui e o que foi vivido, eu dançava tentando entender o que a mim chegava.

Ancestralidade é um tempo difuso e um espaço diluído. Evanescente, contém dobras. Labirintos se desdobram no seu interior e os corredores se abrem para o grande vão da memória. A memória é precisamente os fios que compõem a estampa da existência. A trama e a urdidura são modos pelos quais a estampa é tecida. A estampa é uma marca e a urdidura são os modos pelos quais a estampa é tecida. A estampa é uma marca identitária no tecido incolor e multiforme da experiência. Jamais temos acesso à matéria-prima do tecido. Sabemos da sua existência simplesmente porque podemos identificar a estampa impressa sobre ela (Oliveira, 2021, p. 250).

O Professor Doutor Eduardo David de Oliveira⁸ entende que a ancestralidade contém labirintos cujos corredores abrem para o vão da memória. Assim, reflito que as aulas de dança do ventre me reconectaram com a minha menina de 3 anos. Ao ponto de começar a questionar o meu lugar e pensar que essa dança não era para mim. Novamente, os fios invisíveis e as minhas experiências como uma mulher negra agora faziam com que me perguntasse: se era possível habitar neste espaço?

Questionamentos diante da percepção de que este espaço não é para nós, mulheres negras. Pois, ao observar nos ambientes midiáticos vídeos de *belly dancers*,⁹⁵ capas de revistas especializadas, DVDs de aulas, artes de divulgação dos eventos e as pessoas docentes presentes nas programações dos festivais, me deparei com um tipo de estatuto de corpo/existência habitual. Ou seja, mulheres cis,

⁸ Eduardo David de Oliveira, é um homem cisgênero, brasileiro que Possui graduação em Filosofia pela Universidade Federal do Paraná (1997), especialista em Culturas Africanas e relações inter-étnicas da educação brasileira pela Unibem (1998), mestrado em Antropologia Social pela Universidade Federal do Paraná (2001) e doutorado em Educação pela Universidade Federal do Ceará (2005).

⁹ Termo em inglês designado para bailarinas profissionais de dança do ventre, bem difundido no Brasil.

heterossexuais, brancas, magras, com cabelos longos e lisos, sem deficiência, jovens, ou pelo menos com uma aparência jovial e de classe média, uma representação do feminino em conformismo com o sistema colonialista que não me representava.

Sou uma mulher negra, grande, com seios pequenos e ombros mais largos do que o quadril, com um corpo que não é visto como sinônimo de feminilidade nesse meio. Me sentia, como diz a Márcia Mignac¹⁰ o *outro na dança do ventre*¹¹(2023), como se meu corpo não pertencesse a este lugar. Além disso, os festivais de dança do ventre, os quais são a principal forma de contaminação da dança no Brasil, são de alto custo e isso interferiu ainda mais em meu acesso a grandes eventos.

Tenho treze anos de experiência na dança do ventre, e lembro que mesmo em 2016, quando comecei a dar aulas desse estilo, eu não tinha condições financeiras de me apresentar em grandes festivais. Os festivais, tanto a nível regional quanto ao nacional, eram e ainda são muito caros. Para participar deles, deve-se arcar com os valores dos workshops e pagar as taxas de inscrição para dançar nas mostras ou competições, e caso você queira assistir aos *shows de gala* com as *belly dancers* que ministraram aulas no festival, tem que comprar os ingressos. Também há os custos dos figurinos, que costumam ser altos, por serem cheios de brilho e pedrarias, e com a maquiagem, ou seja, é necessário realizar determinados investimentos que não são tão acessíveis à maioria de nós mulheres negras, já que estamos na base da pirâmide social.

Em meio a tantos obstáculos encontrados, nesse território paradoxal de encantamento e frustração, muitas vezes acreditei que essa falta de pertencimento era culpa minha, por não ser tão feminina, delicada, sutil, vaidosa e bonita como uma *belly dancer* deveria ser. Eis que surgem outras indagações com a dança do ventre. Por que eu me sinto o *outro* na dança, se nos meios midiáticos existe um discurso forte de empoderar mulheres? E eu não sou uma mulher ¹² ? Por que não me sinto empoderada?

¹⁰ Márcia Mignac é brasileira, baiana, lida socialmente como mulher branca. É professora Adjunto IV da Escola de Dança da UFBA, Doutora em Comunicação e Semiótica PUC/SP (2009-2012) Bolsista Capes II, Mestre em Dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da Escola de Dança da UFBA (2008).

¹¹ Estou parafraseando o título do artigo da Márcia Mignac “Os outros na Dança do Ventre”, presente no livro Oriente-se em questão: que tipo de mundo a sua dança testemunha. Que fala desse outro que não se enquadra na ordem colonial eurocêntrica.

¹² Título do discurso icônico da Sojourner Truth, mulher negra que havia sido escravizada e se tornou oradora após liberta em 1827, denunciou, em 1851, na Women's Convention, no discurso que ficou conhecido como “Ain't I a Woman” -que o ativismo de sufragistas e abolicionistas brancas e ricas excluía mulheres negras e pobres.

Percebo que o tipo de empoderamento difundido no senso comum é o de empoderamento individualizado, o qual cada pessoa irá criar suas próprias ferramentas para desenvolver o seu poder sobre si. Entretanto, numa sociedade que tem como parâmetro o grupo étnico branco, que não é racializado e é visto como universal (Bento¹³, 2022), fica difícil ter ferramentas para desenvolver o poder individual sobre nós mesmas.

Em contrapartida, destaco o entendimento do empoderamento na perspectiva do movimento negro. Nele, não existe a perspectiva individual, ou seja, o empoderamento é uma conquista coletiva, resultante da junção de indivíduos que criam e recriam processos que culminam numa transformação social para todos, todas e todes (Berth¹⁴, 2019; Ribeiro¹⁵, 2018), e não somente para um grupo que tem determinada via identitária (Akotirene¹⁶, 2019); e isso não acontece na maioria dos festivais de dança do ventre.

No ano de 2017, encontrei a minha primeira referência de bailarina negra profissional de dança do ventre, a Angela Cheirosa. Mulher negra, retinta, nordestina, gorda, bailarina, professora de dança do ventre, ativista, produtora cultural, influenciadora, escritora e idealizadora do Movimento *Belly black*¹⁷, que apareceu na rede televisiva Globo no programa “Encontro com Fátima Bernardes”, que por um acaso do destino, eu estava assistindo. E nesse sentido, a existência de Angela me fez perceber que era possível habitar espaços que não estão destinados a nós. E em

¹³ Cida Bento, é uma mulher negra, brasileira do estado de São Paulo, Doutora em psicologia. É conselheira e uma das fundadoras do Centro de Estudos das Relações de Trabalho e Desigualdades (Ceert). Foi professora visitante na Universidade do Texas e, em 2015, foi eleita pela revista britânica *The Economist* uma das cinquenta pessoas mais influentes do mundo no campo da diversidade.

¹⁴ Joice Berth é uma mulher negra, brasileira, do estado de São Paulo, arquiteta e urbanista pela Universidade Nove de Julho, especialista em Direito Urbanístico, pesquisa sobre direito à cidade com recorte de gênero e raça, é colunista da revista *Carta Capital* e assessora parlamentar.

¹⁵ Djamila Ribeiro é uma mulher negra, brasileira, do estado de São Paulo, é mestre em Filosofia Política pela Universidade Federal de São Paulo. Foi secretária adjunta de Direitos Humanos de São Paulo, em 2016. Ativista, vem fazendo o debate público sobre feminismo negro com forte atuação nas redes sociais.

¹⁶ Carla Akotirene é uma mulher negra do estado da Bahia, mestra e doutora em Estudos Interdisciplinares de Gênero, Mulheres e Feminismos pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Atua como assistente social no município de Salvador, acolhendo vítimas de violência doméstica. Concentra estudos sobre racismo e sexismo institucionais nas penitenciárias femininas.

¹⁷ Movimento que surgiu na Bahia em 2014 e que em 2018 passou a ter repercussão nacional. Esse movimento “trouxe a pauta racial para o centro do debate no mercado da Dança do Ventre” (SANTOS, 2023, p.25) e foi fundado por Angela juntamente com: Joice Amaral, Verônica Vanessa, Paty Silva e Jaque Souza. (SANTOS, 2023).

outro desdobramento, com a ajuda da pesquisadora e feminista Sara Ahmed¹⁸ (2022), em seu livro “Viver uma vida feminista”, pude refletir e ainda continuo nessa tarefa, de aprender com Cheirosa sobre como estar em mundos que não nos acomodam.

Então decidi: Angela é minha atual professora de Dança do Ventre e a minha maior inspiração no meio *belly dancer*. Ela também se tornou inspiração de minhas alunas, e passou a estar presente nos vídeos de bailarinas que mostrava em minhas aulas. Isto fez total diferença para minhas alunas; ao verem que a dança do ventre não é só para mulheres com um fenótipo próximo ao europeu, mas que também há possibilidades para mulheres que estão fora desse padrão colonial.

Seguir com a presença de Angela Cheirosa foi dar sentido ao que persiste: a presença de mulheres negras na dança do ventre. E nesta direção, ao acompanhá-la nas redes sociais¹⁹, percebi que não estava sozinha. Isto é, mais que sensação de não pertencimento, outro recurso insurgia: o movimento *Belly black*. Percebo o quanto esta ação é potência artística, estética e política, enquanto traz uma perspectiva totalmente diferente sobre o tema. Além dos mais, o sujeito aqui se faz no plural, outras bailarinas negras que, antes mesmo dos meus questionamentos, já tinham indagações e já buscavam estratégias para se fortalecerem e burlarem os *pactos narcísicos da branquitude*²⁰ (Bento, 2022) que estavam/estão postos.

Para avançar um pouco mais, sigo com Sara Ahmed, quando ela fala da importância de usar a “ideia de conceitos suados” (2022, p.31). Entendendo que o uso deste adjetivo é pela luta, no intuito de uma reorientação do mundo. Pois, como ela escreve:

o suor é corporal; suaremos mais quanto mais intensa e muscular for uma atividade. Um conceito suado pode surgir de uma experiência corporal difícil. **A tarefa é habitar essa dificuldade, seguir explorando e expondo essa dificuldade** (grifo nosso). Pode ser necessário não eliminar o esforço ou trabalho da escrita. Não eliminar o esforço ou trabalho tornar-se um objetivo acadêmico porque nos ensinaram a polir nossos textos, a não revelar o quanto lutamos para chegar a algum lugar. Conceitos suados também são produzidos pela experiência prática de enfrentar um mundo, ou pela experiência prática de tentar transformar um mundo (Ahmed, 2022, p.32).

¹⁸ Sara Ahmed é uma mulher inglesa, filha de um paquistanês com uma inglesa. Escritora feminista e acadêmica independente que trabalha na intersecção de estudos feministas, queer e raciais.

¹⁹ Disponível em: <https://www.instagram.com/angelacheirosa?igsh=MWJuM2lyZ3hzNTI5Zg==> / e <https://www.facebook.com/angela.cheirosa?mibextid=ZbWKwL>. Acesso em: 14 jan. 2024.

²⁰ Termo cunhado pela Cida Bento em seu livro “O pacto da Branquitude”. Esse pacto, são os acordos tácitos, não verbalizados, entre as pessoas brancas, desde o período colonial, e que mantêm os seus privilégios na sociedade até a atualidade. (Bento, 2022)

Dito isso, reflito que não tenho outra escolha. Ou seja, não é opcional. **É preciso habitar essa dificuldade.** É preciso ter voz nesse silêncio. É preciso enegrecer os espaços. Se aqui cheguei, a minha relação com a academia se dará neste lugar de enfrentamento. Sendo assim, mesmo sabendo o que me esperava, segui disposta a criar morada.

Ao seguir com essa tarefa, me deparo com o primeiro paradoxo: mesmo o racismo sendo um conceito discutido por bailarinas de dança do ventre, seja na Bahia desde 2014 pelo movimento *Belly black* e a nível nacional desde 2018, por que inexistem dissertações e teses que tratem da presença de mulheres negras na dança do ventre? E como Ahmed (2022) indica: é preciso seguir explorando e expondo essa dificuldade.

Até o momento desta escrita, março de 2025, não existem pesquisas na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações²¹ que tenham como tema principal a presença, protagonismos das mulheres negras na dança do ventre ou algo correlato. Inclusive, encontrei somente 36 pesquisas sobre dança do ventre nessa plataforma. O que configura um desenho epistêmico dissonante diante do número significativo de bailarinas com nível superior de ensino e com pós-graduação no Brasil. A pergunta que se impõe é a seguinte: o que esses dados mapeiam? Talvez essa lacuna aponte outra urgência: enfrentar o preconceito que impede que essa dança seja tratada como um objeto de pesquisa na Academia. Pois, segundo a Prof.^a Dr.^a Helena Katz, “durante muito tempo, a dança do ventre e, mais recentemente, o K-pop, foram vistas com lentes distorcidas, etiquetadas como étnica ou de mercado e, depositadas em outros nichos” (Katz, 2023, p.10).

O que de partida mostra o quanto essa dança, por si só, ainda é vista como o *outro* no meio acadêmico, até porque é uma dança com matrizes árabes e africanas, que não trazia matrizes do norte global na sua gênese. Não é à toa, que geralmente, a dança do ventre é associada a dança étnica, e as danças realizadas por países ocidentais como o ballet, dança moderna ou dança contemporânea não são retratadas como tal, como se não pertencessem a grupos étnicos específicos, o que faz transparecer uma hierarquia entre elas. A antropóloga Joan Kealiinohomoku²², (2013)

²¹ Link da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações – Disponível em: <https://bdtd.ibict.br/vufind/> . Acesso em: 10 mar 2025.

²² Joan Kealiinohomoku (1930-2015) foi uma mulher branca, antropóloga e educadora estadunidense,

em seu artigo “Uma antropóloga olha o ballet clássico como uma forma de dança étnica”, questiona esse lugar diferenciado do ballet no meio de outras danças. E o fato de a dança do ventre ser vista somente como dança de entretenimento, faz com que as pessoas a retratem pejorativamente.

Também é importante questionar a quem interessa uma pesquisa, que problematize a presença da mulher negra no contexto *belly dancer*. E nessa direção, há um ponto que eu gostaria de inquirir: quantas mulheres negras habitam um Programa de Pós-graduação no Brasil, que tenham como objeto de pesquisa a dança do ventre? E se tratando do seu *lugar de fala*²³ (Ribeiro, 2019), como uma mulher negra, existe um estado de disponibilidade para contra- colonizar e racializar a discussão? Reflexões que acendem uma luz amarela, enquanto me solicita a atenção necessária para a responsabilidade que carrego, justamente por ser a primeira mulher negra no âmbito do Programa de Pós-graduação em Dança/UFBA, a discutir a dança do ventre comprometida enfaticamente com os atravessamentos entre raça e gênero e suas capacidades estruturais e estruturantes nos festivais de dança do ventre no Brasil.

Diante disso, quero revelar que esta pesquisa não traz um conhecimento imparcial, universal e objetivo que trará verdades absolutas, como usualmente é transmitido no âmbito acadêmico/científico. Até porque, por mais objetiva que uma pesquisa possa parecer ser, ela sempre apresentará uma objetividade corporificada como já dizia a Donna Haraway²⁴ em 1988 em seu artigo “Saberes localizados”. Ela afirma que essa objetividade corporificada, que surge mediante uma única perspectiva sobre um determinado assunto, pode ter outros diferentes desdobramentos. Todavia, eu explico a minha localização e exponho possíveis vulnerabilidades em meu trabalho que possam surgir com o tempo, e que espero que venham outras pesquisas sobre o tema para aprofundarmos cada vez mais as questões/tensões étnico-raciais nas danças do ventre.

Posto isso, questiono nessa pesquisa se há mulheres negras em lugar de protagonismo na programação dos grandes festivais de dança do ventre no Brasil.

cofundadora da organização de pesquisa em dança Cross-Cultural Dance Resources.

²³ Termo associado ao conceito do livro *Lugar de Fala*, escrito pela Djamila Ribeiro que teve sua primeira edição em 2019. Explanarei nos próximos capítulos o conceito *lugar de fala*.

²⁴ Donna Haraway é uma mulher branca, filósofa e zoóloga estadunidense, professora emérita no Departamento de História da Consciência e no Departamento de Estudos Feministas na Universidade da Califórnia.

Para tal fim, realizei a pesquisa de campo em dois grandes festivais já consolidados no meio *belly dancer* e com repercussão nacional, a saber: *Baladi Congress* (Salvador–BA)²⁵ e o Festival *Dahab Brasil Egito* (São Paulo–SP)²⁶. A escolha do *corpus* da pesquisa se deu pelo fato de ambos terem mais de seis anos de atuação com reconhecimento de diversas bailarinas, terem professores com repercussão nacional de várias partes do Brasil e/ou internacional, e em específico, por acontecerem no período da realização do mestrado e aceitarem a carta de solicitação da pesquisa no evento. Entretanto, outro evento no segmento de festivais de dança do ventre, Mercado Persa, com 30 anos de atuação, não respondeu à solicitação via email. Não sei se o festival não viu a solicitação, ou se simplesmente não se interessou pela proposta.

Realizei trinta e sete entrevistas²⁷ semiestruturadas, com as pessoas participantes, pessoas docentes, pessoas curadoras e pessoas organizadoras dos eventos. Assim como, pude participar como pessoa estudante dos workshops e assistir aos shows de gala²⁸ de cada festival, exercendo a minha função de observadora participante. Em decorrência da falta de produção crítica acadêmica com fins de problematizar o contexto da pesquisa, o estudo se configurou como exploratório. Como o próprio nome já diz, o objetivo é explorar o cenário dos festivais com o intuito de descobrir o que está posto, a partir do recorte racializado do tema. Assim, a pesquisa de campo foi fundamental para a coleta e produção de dados no favorecimento da exploração do campo.

Neste sentido, a abordagem metodológica entendida como mista partiu da integração de elementos qualitativos e quantitativos no intuito de combinar os resultados, considerando as diferentes origens teóricas. Vale ressaltar que todas as entrevistas foram autorizadas através do termo de compromisso livre esclarecido (TCLE)²⁹, sendo utilizadas unicamente para a pesquisa acadêmica e estão protegidas pela Lei Geral de Proteção de Dados (LGPD) - Lei n.º 13.709/2018 - (Brasil, 2018).

²⁵ Disponível em: <https://www.instagram.com/baladicongress.dv?igsh=YnVhNWR2MGh0MXZu>. Acesso em: 02 de abr. 2024.

²⁶ Disponível em: <https://www.instagram.com/dahabbrasil?igsh=MWZ0MjZ5azN4MjNzbQ==>. Acesso em: 05 abr. 2024.

²⁷ Os modelos das entrevistas estão disponíveis em apêndice.

²⁸ O show de gala corresponde a um momento do festival de dança do ventre ou fusões dessa dança que apenas as bailarinas/bailarinos são contratados ou convidados para compartilhar suas danças no palco. Ou seja, somente os artistas que são reconhecidos pelo seu trabalho naquele festival, que se apresentam.

²⁹ Veja em Apêndice A ao D, páginas 158 a 165.

No que diz respeito ao referencial teórico, trouxe algumas pessoas autoras que dialogam com a discussão sobre danças do ventre, teoria corpomídia, orientalismo, racismo, feminismo negro, empoderamento, pacto da branquitude, contra-colonialidade e interseccionalidade, que assentaram a pesquisa. São elas: Angela Cheirosa (2023), Márcia Mignac (2008, 2023, 2024), Roberta Salgueiro(2023), Camila Saraiva(2023), Helena Katz e Christine Greiner (2005, 2021), Edward Said(1990), Sueli Carneiro(2023), Eduardo Oliveira (2021), Cida Bento (2022), Djamila Ribeiro(2018), Aimé Césaire (2020), Lélia Gonzalez (2020), Carla Akotirene (2019) , Albert Hourani (2007), Bárbara Carine (2023), Ana Clara Oliveira (2023) e Sara Ahmed (2022), ou seja, pessoas autoras que me fazem perceber as questões postas na pesquisa de campo, com um maior aprofundamento e complexidade.

No primeiro capítulo, trouxe um pouco das minhas experiências dançantes, das marcas enraizadas em meu corpo que acabaram servindo de ignição para a construção desta pesquisa e quais ferramentas metodológicas utilizei para trazer algumas possíveis respostas que assentem minhas inquietações. Nesse sentido, trago as vias identitárias (Akotirene, 2019) das quais sou demarcada na sociedade para informar a pessoa leitura de quais encruzilhadas escrevo.

No segundo capítulo, intitulado **“Dança do ventre e suas possíveis histórias: entre restos e rastros”**, faço confabulações sobre a historicidade das danças do ventre, questionando os entendimentos superficiais acerca de uma origem específica desta dança. Intento explanar o pensamento de que a dança do ventre é plural e diversa, assim como me preocupo em defender a legitimidade do pensamento dos povos constituintes dela, trazendo discussões acerca dos estereótipos ocidentais (Oliveira,2023). Também exponho como ela se estabelece no Brasil, e apresento os contextos dos festivais de dança do ventre em nosso país, desde suas primeiras germinações até a atualidade.

No terceiro capítulo, **“Imagine o cenário: reflexões acerca do orientalismo e racismo”**, descrevo cenário hipotético para o leitor refletir e responder algumas questões compartilhadas, apresento o conceito de orientalismo a partir da perspectiva de Edward Said(1990), em seu livro “Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente”, faço análises de algumas pinturas do século XVIII e suas contaminações sobre o imaginário ocidental, e, em contrapartida, nos países ocidentalizados. Aponto os impactos do racismo nas danças do ventre no Brasil, a partir do livro “Dispositivo de Racialidade: A construção do outro como não ser como fundamento do ser” da

Sueli Carneiro (2023) e para isso, discorro sobre o período colonial escravagista, as pinturas e retratos da época colonial, pois ainda sofremos consequências desse período. E ainda estabeleço diálogo entre minha trajetória dançante, alguns relatos das bailarinas entrevistadas na pesquisa de campo e os conceitos de representatividade e vulnerabilidades sociais.

No capítulo quatro, intitulado **“Atravessamentos da pesquisa de campo”** faço um levantamento dos dados apurados, exponho minhas observações sobre os festivais pesquisados, e exemplifico a complexidade em responder à pergunta que move a minha pesquisa. Explico a importância do letramento racial para os grupos étnicos que fenotipicamente, não são racializados em nosso país, pois percebi dificuldades de algumas pessoas participantes em se autodeclararam, e apresento gráficos que mostram os desdobramentos que comunicam a realidade posta nos cenários dos festivais da dança do ventre, atualmente.

O capítulo 5, **“Aquilombar é preciso: o movimento *bellyblack* como uma ferramenta contra-hegemônica de afetos”**. Neste capítulo, apresento o movimento **bellyblack**, sua atuação no cenário da dança no Brasil nas lutas antirracistas, e sua expansão no período da crise sanitária, em decorrência da COVID-19, através das atividades artísticas desenvolvidas em formato virtual. E evidencio os trabalhos sociais que fazem parte do movimento que dão suporte às bailarinas e às pessoas dos entornos que estão em situação de vulnerabilidade socioeconômica.

Por fim, as **“Considerações finais e continuidades”**, aqui trouxe reflexões sobre as análises dos dados, não buscando alcançar um resultado único e absoluto, mas fomentando possíveis soluções aos diversos fatores que estão imbrincados na temática abordada, a presença da mulher negra nos festivais de dança do ventre. E convido a pessoa leitora a participar de um *Levante*³⁰ comigo.

Comunico à pessoa leitora, que a presente dissertação não irá responder as questões da pesquisa tão facilmente, ou trará soluções que resolverão o que está posto. Mas visa trazer aporte teórico com bases em evidências localizadas que podem te ajudar quando o óbvio for questionado.

Gostaria de demarcar aqui, que irei utilizar algumas outras palavras para me

³⁰ Este termo será apresentado nas “Considerações finais e continuadas” desta dissertação.

referir a dança do ventre, que são *dança oriental*³¹ e *belly dance*³². Pois além de serem utilizadas no Brasil, também são termos difundidos e aceitos em grande parte dos países que tem essa dança como manifestação popular. Além disso, chamarei as profissionais do meio *belly dance* de bailarinas, por ser um termo bastante utilizado nesse ambiente dos festivais, porém, usarei eventualmente o termo dançarina, pois grande parte das referências acadêmicas utilizam essa designação.

Esta pesquisa é para você pessoa leitora cis gênero, trans, LGBTQIAPN+ que pesquisa sobre danças do ventre, fusões, relações étnico-raciais, racismos, feminismos e orientalismo; é para você pessoa bailarina negra e indígena que quer se aprofundar na sua arte e entender que você não está sozinha em um contexto que a acomodação é restrita a um enquadramento de humanidade eurocêntrico. Considere que esta sensação de falta de pertencimento não é somente sua e você não tem que se culpar por não conseguir chegar onde você merece estar, ou de ter de se dedicar três vezes mais do que as pessoas que não são racializadas.

Nesse fluxo, seguem alguns “assinalamentos” para outras diversas pessoas leitoras que se interessam por esta dissertação.

Considere que esta pesquisa é para você bailarina branca que quer se aprofundar nas danças do ventre, no orientalismo, que acredita que não tem lugar de fala¹⁶ para opinar sobre racismo, porque você não se racializa, e, portanto, acredita que todos somos iguais e afirma que para ser uma profissional de sucesso é preciso **somente** ter força de vontade e se dedicar.

Considere que esta pesquisa é para você, bailarino cisgênero, que também sofre com as imposições de gênero presentes na dança do ventre e já sentiu uma enorme falta de pertencimento e demorou anos para expor sua paixão pela dança do ventre.

Desejo que esta pesquisa chegue a lugares nunca acessados e ecoe num grito coletivo por equidade.

³¹ Segundo Naiara Assunção em seu trabalho sobre “Origens da dança do ventre”. “comunidades de praticantes (sobretudo médio orientais e da diáspora), reivindicam o uso da denominação “dança oriental” como forma de não apagar o local de origem da prática e também para se distanciarem desses estilos de dança derivados de danças asiáticas, mas desenvolvidos em outros lugares.” (Assunção, 2021 p.13).

³² Palavra em inglês que se refere a dança do ventre. Belly significa barriga, dance significa dança. Na tradução literal seria dança da barriga.

Re-existência

“resistir, lição aprendida ainda no ventre.

Nós, que multiplicamos
migalhas e as
transformamos em pão,
resistimos!

Resistimos à vida.

resistimos à morte, companheira

a afagar o nosso cabelo
encrespado. A pele luminosa,
retinta, resiste!

A boca cospe as
mordanças.

Resistir, palavra de
ordem.

Re-existir, comendo
pela raiz, a árvore
monocromática das
raças.”

Patrícia Silva³³(2020).

Ubuntu!³⁴

³³ Paty Silva é uma mulher negra, brasileira, doutora em literatura e cultura, multiartista, professora de dança e de língua portuguesa, escritora, bailarina de dança do ventre e co-fundadora do movimento Belly Black.

³⁴ “Eu sou porque somos” A palavra Ubuntu tem origem nos idiomas zulu e xhosa do sul do continente africano e tem como significado a humanidade para todos.

QR Code 1 – Playlist do capítulo 2



Fonte: Youtube.
QR Code criado pela autora (2025)

2 DANÇA DO VENTRE E SUAS POSSÍVEIS HISTÓRIAS: ENTRE RESTOS E RASTROS

Quando pesquisamos sobre a origem da dança do ventre nos deparamos com um conjunto de afirmações associadas a antiguidade. Há pesquisas que afirmam que ela foi criada pelos sumérios, que era um culto a deusa-mãe, ou mesmo que tem sua origem no Antigo Egito com os faraós. Peço inclusive para você pessoa leitora, que entre em seu navegador da internet, no site google, e pesquise sobre a origem da dança do ventre, e veja qual a primeira informação que aparece. Realmente aparece o que falei anteriormente? Ou não? Para mim, apareceu as seguintes afirmações.

Figura 1 – Print do google sobre a origem da dança do ventre.



Fonte: pesquisa realizada no navegador de buscas google em 15 nov. 2024.

Audiodescrição: print do google que aparece a minha pesquisa sobre a origem da dança do ventre e ele traz respostas como a dança do ventre surgiu no Egito Antigo em rituais de fertilidade.

Desde que comecei a praticar a dança do ventre, até os dias atuais, essas informações são compartilhadas em redes sociais, festivais, estúdios de danças entre outros lugares onde existe esta dança. Eu mesma, já compartilhei essas informações com alunas, como se fossem verdades absolutas, mas só com o passar do tempo e com muito estudo, percebi que é preciso questionar análises históricas que tendem a simplificar as ocorrências e temporalidades. Até porque, apesar de uma formulação historiográfica conter rastros dos fatos, se faz preciso considerar que “lacunas, reminiscências, contextos e conflitos vinculados ao fato poderiam criar outros caminhos e até mesmo negar o que parece ser tão evidente” (Nhur, 2013, p.42)

E nesse sentido, a artista da dança, pesquisadora e professora Andreia Nhur³⁵ em seu artigo “A não história da dança ou a historiografia dos restos” publicado em

³⁵ Andréia Vieira Abdelnur Camargo (Andréia Nhur) é uma mulher branca, brasileira, artista e professora-doutora do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP. Tem doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (bolsa CNPQ), com enfoque em história da dança e estágio doutoral pelo Departamento de Dança da Université de Paris 8 (França), com bolsa CAPES.

2013, orienta a necessidade de um olhar crítico para as narrativas oficiais, histórias de cunho linear- determinista, ensaios e biografias, com um cuidado muito maior para os manuais e dicionários da dança, uma vez que estes últimos não tinham a pretensão de cumprir a função historiográfica. No entanto, em muitas situações assumem o lugar de produção histórica, o que de partida, já abre para a discussão sobre os procedimentos e a legitimidade da historiografia da dança.

Até porque como a própria autora considera, ao se fundamentar na teoria corpomídia (Katz & Greiner, 2005), corpo e ambiente em trocas incessantes cancela a possibilidade de atribuir documentos puramente “verdadeiros” e “fidedignos” aos “testemunhos fiéis”. Andreia Nhur, escreve:

Utilizar o conceito de *corpomídia* como ferramenta historiográfica, impele-nos a olhar a história pelas lentes da comunicação. Uma vez que estamos tratando de arquivos, testemunhos e repertórios – instâncias distintas entre si, mas equivalentes na mobilidade de suas significações –, os métodos historiográficos tradicionais ficam impotentes em suas classificações mórbidas de documentos verdadeiros e testemunhos fiéis (Nhur, 2013, p. 58).

E continua:

A abordagem comunicacional, via Teoria Corpomídia, traz a possibilidade de enxergar a relação história-memória como um entrelaçamento de constatações provisórias que se aprontam ao longo do tempo. A dança, nesse contexto, torna-se arcabouço de comunicações historiografáveis capazes de rearranjar suas histórias em múltiplas combinações (Nhur, 2013, p. 14).

Diante do exposto, explico a pessoa leitora que o exercício historiográfico da dança do ventre a ser apresentado serão consideradas comunicações historiografáveis, ora assentadas em referências teóricas de pessoas autoras do campo epistêmico, ora rastros que comunicam uma história “encarnada” via relato de pessoas bailarinas e professoras de dança do ventre. Ambas as comunicações são entendidas como caminhos de averiguação daquilo que foi possível acessar e constatar. Isto é, “verificação dos restos – originários do que foi dito, escrito e não dito” (Nhur, 2013, p. 57), com a relativização das hierarquias que regem uma análise historiográfica na construção de conhecimento.

Explico ainda, que a dança do ventre por se tratar de uma feitura assim como outra dança dependente do corpo para existir, penso que de partida qualquer

possibilidade de materialização em outra mídia, a exemplo do registro escrito, já abre para uma complexidade que não pode ser ignorada. Somado a isso, se tratando de uma dança que foi gestada também no nordeste da África, cuja a “herança” dos conhecimentos dançados ou não, são “transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos” (Bâ, Amadou Hampaté, 2010, p. 167), a pergunta que trago é a seguinte: quais registros foram considerados e validados na construção da historiografia pretendida?

Inquietações trazidas, justamente porque é comum a adoção da escrita como o lócus da verdade e, com isso a sua precedência sobre a oralidade. Neste sentido, as lacunas e ausências tendem a não serem consideradas diante de uma enunciação textual histórica, considerada assim, uma evidência inquestionável. Meu posicionamento trazido nessa direção, serve como um “assinalamento” para que se compreenda que não existe verdades asseguradas para a tarefa de encontrar uma pretensa “origem” da dança do ventre, suas possíveis trajetividades no mundo e registros.

Para começar a apresentação de possíveis rastros historiográficos desta dança, trago a autora Lucy Penna que na década de 1990 lançou o livro intitulado “Dance e recrie o mundo”, cuja dança do ventre foi descrita com uma pretensa origem difundida largamente pelas pessoas professoras e pesquisadoras da época. Sobre isto, Lucy Penna³⁶ escreve:

O que chamamos hoje de dança do ventre é proveniente de um ritual sagrado anterior à mais antiga civilização reconhecida historicamente, a dos sumérios. Está ligada aos ritos de fertilização em honra das divindades femininas que protegiam as águas, as terras, as mães e seus filhos. Todas as criaturas eram consideradas filhos da Deusa, louvada em ritos em que as mulheres dançavam procurando receber a força da Grande Mãe. (Penna, 1993 p. 83).

A afirmação de Lucy Penna, é condizente com as possíveis especulações que surgiram quando alguns artefatos arqueológicos do período neolítico foram encontrados, como por exemplo a *Vênus de Willendorf*³⁷. E além dessas esculturas, há pinturas em algumas pirâmides de mulheres dançando juntas que muitas vezes

³⁶Lucy Coelho Penna (1921-2001) era uma mulher branca paraense, radicada em São Paulo. Tornou-se psicóloga formada pela PUC / SP e mestra e doutora em Psicologia Clínica pela USP.

³⁷ Vênus de Willendorf – em várias partes do mundo, foram produzidas pequenas esculturas pré-históricas, conhecidas como “estatuetas de vênus”, com seios e barrigas exagerados, possivelmente símbolos da fertilidade. A mais famosas delas é a Vênus Willendorf, produzida em torno de 28mil A.C e encontrada na Áustria. (Hodge, 2018)

servem de exemplo para justificar esses argumentos. Há ainda outras autoras como a Brysa Mahaila³⁸, que afirmam que “A dança do ventre provém de culturas milenares, tais como a faraônica, fenícia, núbia, turca, bérbere, entre outras. Aos rituais de fertilidade que a precederam, foram agregados traços de danças folclóricas árabes e de danças ocidentais” (Mahaila, 2016 p. 36).

Eu creio, e vale ressaltar que é uma crença individual minha, que não somente a dança do ventre, mas até mesmo, outras danças do continente africano que tenham o foco em movimentos pélvicos, tenham matrizes de danças ancestrais realizadas a milênios, mas não posso afirmar com convicção essa crença. Dentro desta perspectiva, não tem como se ter garantias se pinturas ou qualquer artefatos pré-históricos, são achados remanescentes da dança do ventre. Mas há vários autores que fazem diferentes interpretações sobre essas imagens simbólicas, que considero especulações possíveis, mas que não deveriam ser entendidas como fatos concretos. São disputas de narrativas, que tenderiam dar “fundamentos” para análises sobre uma pretensa “origem” desta dança. Como disse a autora Roberta Salgueiro³⁹ em sua dissertação⁴⁰ de mestrado em 2012

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).

Concordo com a autora que realmente é difícil afirmar uma versão histórica sobre uma dança, através de imagens estáticas, seja essa imagem pintada ou esculpida. Então, essas afirmações não podem ser encaradas como “evidências inquestionáveis” e, portanto, como verdades absolutas. Mas também, não descarto em hipótese alguma que a dança do ventre que conhecemos hoje, tenha matrizes de movimentos pélvicos oriundos de uma época distante, talvez dos próprios sumérios,

³⁸ Profissional de dança há 26 anos atuando como professora, coreógrafa, bailarina e empresária da dança oriental/ventre. Docente de curso de pós-graduação em Dança e mestra em Processos e Manifestações Culturais pela Feevale.

³⁹ Roberta Salgueiro é uma brasileira, lida socialmente como mulher branca, bacharel em Ciências Sociais com habilitação em Antropologia, mestre e doutora em Antropologia pela Universidade de Brasília(UNB).

⁴⁰ “Um Longo Arabesco: Corpo, subjetividade e transnacionalismo a partir da dança do ventre”. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social pela Universidade de Brasília em 2012.

porque não?

Sigo sempre em exercícios de confabulação, sem me manter refém a precedência da escrita na construção da historiografia em dança. O que importa mesmo é desmontar a perpetuação da lógica do apagamento colonial e acolher a fabulação como condição para ampliar outras possibilidades do que teria acontecido. Afinal, que nem sempre poderemos ter documentos históricos acerca de tudo.

A adoção de comprovação através de registros históricos, para mim, reduz a complexidade do acontecimento. Até porque como já foi alertado por mim antes, as antigas civilizações humanas tinham outras formas de transmissão de saberes, como por exemplo a oralidade, que até hoje é perpetuada por alguns povos não hegemônicos. O que está em jogo a meu ver é também a noção de confiabilidade no relato oral daquilo que se viveu e vive. Sobre isto Amadou Hampaté Bá⁴¹ reflete:

Para alguns estudiosos, o problema todo se resume em saber se é possível conceder à oralidade a mesma confiança que se concede à escrita quando se trata do testemunho de fatos passados. No meu entender, não é esta a maneira correta de se colocar o problema. O testemunho seja ele escrito ou oral, no fundo não é mais que testemunho humano, e vale o que vale o homem (Bâ, Amadou Hampaté, 2010, p. 168).

E prossegue:

Não faz a oralidade nascer a escrita, tanto no decorrer dos séculos como no próprio indivíduo? Os primeiros arquivos ou bibliotecas do mundo foram o cérebro dos homens. Antes de colocar os pensamentos no papel, o escritor ou o estudioso mantém um diálogo secreto consigo mesmo. Antes de escrever um relato, o homem recorda os fatos tal como lhe foram narrados ou, no caso de experiência própria, tal como ele mesmo narra (Bâ, Amadou Hampaté, 2010, p. 168).

A minha intenção de trazer Amadou Hampaté Bâ (2010) para conversa, se dá com o intuito de refletir acerca dos nossos posicionamentos quando se trata de historiografar a dança do ventre. Ter um cuidado para não adotar uma escolha racionalista e universal, na medida em que não se especula sobre aquilo que não foi disponibilizado na forma de um achado escrito documental.

⁴¹ Amadou Hampaté Bá (1901-1991) é um homem negro, nasceu em Bandiagara, região situada no atual Mali. Educado espiritualmente na religião islâmica, foi fortemente marcado pela identidade nascida de suas raízes ancestrais. Dedicou-se desde cedo à coleta de narrativas e acabou por se transformar em mestre da transmissão oral e especialista no estudo das sociedades negro-africanas das savanas.

Diante do desafio que se colocou para mim em 2020, na escrita do meu Trabalho de Conclusão de Curso, do Curso de Licenciatura em Dança⁴² da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e embuída dessas inquietações referentes aos rastros historiográficos, trouxe considerações sobre essa temática num capítulo intitulado “Dança do Ventre: Arte milenar ou invenção Europeia?”. Embasada nesse trabalho e em algumas pessoas autoras como a Ana Clara Oliveira (2023), Albert Hourani (2005), Cínthia Xavier (2006), Edward Said (2007), Naiara Assunção (2018), (2021) e Roberta Salgueiro (2012), que apresentarei a seguir, continuarei a explanar sobre as possíveis análises históricas da dança do ventre.

Vale ressaltar aqui, que mesmo havendo um crescente número de pesquisas sobre a dança do ventre e suas fusões nos últimos 20 anos, ainda há poucas pesquisadoras brasileiras que se debruçam a entender os fatores históricos que contribuíram para a difusão desta dança no mundo ocidental. Dito isto, enfatizo que não pretendo incumbir-me de explanar todos os contextos sociais, econômicos e políticos que atravessam o que chamamos hoje de dança do ventre. Primeiramente, porque há várias lacunas nesta dança que eu não daria conta de preencher. Como diz a pesquisadora Ana Clara Santos Oliveira⁴³ em sua tese⁴⁴ :

A dança do ventre é tão vasta que não se limita a essas palavras. Trata-se mais das formas de perceber, inferir e apresentar pensamentos do e no corpo do que uma única visualidade, logo poderíamos, na contemporaneidade, chamá-la no plural como dinâmicas da cena, de muitos povos e muitas culturas. (Oliveira, 2023 p.72)

Considerando que a dança do ventre é plural e diversa, talvez seja tão difícil a busca por proposição historiográfica com contornos mais homogêneos e consensuais no campo. Até porque, não haverá um consenso validado que legitime um marco de “origem”, que apresente enlaces genealógicos e cronológicos fixos. A sua amplitude de apronte se dá por processos contaminatórios com grande diversidade étnica e

⁴² Trabalho de Conclusão de Curso(TCC) “CorpoSonoro: uma proposta pedagógica para o ensino não formal da dança do ventre”, defendido no dia 14 de dezembro de 2020, pela Universidade Federal da Paraíba(UFPB)

⁴³ Ana Clara Santos Oliveira é uma mulher negra, brasileira, professora do curso de Dança, Escola Técnica de Artes e professora colaboradora do curso de Licenciatura em Dança, Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes da Universidade Federal de Alagoas(UFAL). Doutora em Artes, Universidade Federal de Minas Gerais(UFMG), mestra em Dança, Universidade Federal da Bahia(UFBA) e licenciada em Educação Física, Universidade Estadual de Santa Cruz(Uesc).

⁴⁴ DANÇAS DE NÓS: DA DANÇA DO VENTRE À DANÇA TRIBAL: entre pistas e reflexões de uma arte cênica em fluxo. Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), apresentada em 29 de setembro de 2023.

dentro de uma perspectiva evolucionista, aberta as transformações como um mecanismo de sobrevivência.

Partindo desta compreensão, sigo elegendo algumas escolhas de acontecimentos históricos, para apontar possíveis rastros entre aquilo que se foi aprontando no decorrer dos tempos, rastros de chegada da dança do ventre no Brasil e a sua captura pelos festivais, que são o *corpus* da pesquisa.

2.1 Confabulações dançadas: dos acessos, narrativas e fontes bibliográficas.

O Oriente era praticamente uma invenção europeia e fora desde a Antiguidade um lugar de episódios romanescos, seres exóticos, lembranças e paisagens encantadas, experiências extraordinárias. (Said⁴⁵, 2007, p. 27).

A dança do ventre, dança oriental, dança árabe, *belly dance* ou *raqs sharki*⁴⁶, para mencionar os nomes designados a esta dança mais conhecidos em nosso país, não é uma dança que faz parte da cultura popular brasileira, ou norte americana ou Europeia, que são os países que “influenciam” diretamente a nossa cultura.

Apesar de ser uma dança presente no mundo, ela está relacionada ao universo oriental, árabe, turco, iraniano, grego e africano. Como disse a Cínthia Nepomuceno⁴⁷, que é uma das pioneiras em pesquisas acadêmicas sobre o universo *belly dance*, em sua dissertação de mestrado⁴⁸ “é importante ressaltar que a prática da dança do ventre não se restringe ao contexto árabe islâmico, estando presente como importante

⁴⁵ Edward Said é um oriental, como ele mesmo o definiu em seu livro *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente* (Said, 2007). Ele nasceu na Palestina e viveu parte da infância no Egito. É um escritor e intelectual que dedicou os seus estudos sobre o conceito de Orientalismo.

⁴⁶ Transliteração da palavra árabe designada para dança do ventre. A tradução literal significa dança do leste.

⁴⁷ Cínthia Nepomuceno Xavier é uma brasileira, artista da dança, professora efetiva do Instituto Federal de Brasília, atuando em Pedagogia da Dança no Curso de Ensino Médio Integrado a Eventos do Campus Brasília. Doutora e Mestra em Arte Contemporânea (UnB), Bacharela e Licenciada em Dança (UNICAMP)

⁴⁸ Dissertação...5,6,7, 8...Do oito ao infinito: por uma dança sem ventre, performática, híbrida, impertinente. Pela Universidade de Brasília no dia 07 de agosto de 2006.

manifestação popular de países como Grécia, Turquia e Irã.”(Nepomuceno, 2006 p.10)

Eu ainda acrescentei na minha afirmação no parágrafo anterior: o continente africano. Uma vez que a dança do ventre é uma “forma de expressão representativa da cultura egípcia” (Salgueiro; Colombo, 2023) e por estranho que pareça, ainda é comum o desconhecimento de que o Egito se encontra na África. Uma das hipóteses levantadas é a tentativa de desafricanizar o Egito, com narrativas cinematográficas ficcionais, cuja figura de Cleópatra branca interpretada pela atriz Elisabeth Taylor (1963), atendia as convenções estéticas de Hollywood (Oliva, 2017). Configurando-se assim, um projeto de desmontar a africanidade da história egípcia, cujo a não associação do antigo Egito como parte do continente africano era uma finalidade a ser alcançada. A começar pelas atribuições de ascendência macedônica, branca e europeizada dadas à rainha egípcia. Sobre esta reflexão, Anderson Ribeiro Oliva⁴⁹, professor de História da África da Universidade de Brasília, cita a Ella Shoha:

Shohat (2004, p. 38-39) defende a perspectiva de que existiria uma leitura hegemônica sobre o tema em grande parte das narrativas literárias do século XIX e nos filmes de Hollywood ao longo do século XX. Essas representações seriam marcadas pelas ideologias e estéticas arianas e pelas influências das narrativas imperiais, coloniais e racistas, vigorosas nesse período. Como exemplo disso, a autora destaca uma série de produções cinematográficas, lançadas entre 1910 e 1960, que apresentavam uma Cleópatra europeizada e representada, exclusivamente, por atrizes brancas. Além disso, quase sempre se enfatizou, nesses filmes, um discurso colonial sobre o Egito curvado ao poder Romano (Oliva, 2017, p. 28)

Diante do exposto urge colaborar com a construção de leituras ampliadas no reconhecimento da africanidade egípcia e portanto, a diversidade étnica presente nos bens culturais deste país. Até porque o processo de achatamento da pluralidade étnica/racial, cujo embaquecimento era uma questão de fim, não se fez presente apenas nas produções literárias e cinematográficas norte-americanas. A crescente presença desde dos anos 2000 de bailarinas estrangeiras de dança do ventre, em especial as russas, na cidade do Cairo, é um sintoma a ser melhor averiguado no que se refere ao embranquecimento desta dança em consonância com o empreendimento

⁴⁹ Anderson Ribeiro Oliva é um homem brasileiro, historiador e Professor Associado na área de História da África do Departamento de História da Universidade de Brasília (UnB). Possui Licenciatura e Bacharelado em História pela UnB (1999 e 2000), mestrado em História Social e das Ideias (2002) e doutorado em História Social (2007), no PPGHIS-UnB. Foi professor de História da África no Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), entre 2006 e 2008.

colonial.

Seguindo em outra direção corroboro com as considerações trazidas por Cínthia Nepomuceno (2006) ao se referir sobre a presença desta dança na cultura e no dia-a-dia de vários grupos étnicos distintos, que têm línguas, costumes e religiões variadas. Daí a importância de compreender a diversidade cultural que faz parte da dança do ventre e que a torna uma arte sem uma demarcação fixa. O que pode favorecer a compreensão de que a dança oriental seja, desde as suas primeiras reminiscências, uma dança com contornos provisórios, em trânsito e incapaz de ser descrita na sua completude.

Como diz a Ana Clara Santos Oliveira (2023), “a pluriversalidade é capaz de assumir as brechas existentes na dança do ventre quer seja por falta de evidências, quer seja pela incompletude do ser humano e, assim, poder-se-á auxiliar no enfrentamento de dilemas, avizinando as experiências aos diferentes saberes.”(Oliveira, 2023 p.77) Em outras palavras, há frouxidões nessas tentativas de amarrações que tentamos insistentemente submeter, seja pelas tentativas deterministas dadas aos achados históricos e, portanto, imbuir verdades absolutas através das pesquisas, ou pela necessidade de demarcação mercadológica com os padrões fixos de movimentos a serem consumidos no ensino da dança.

Os entendimentos expostos acima, apresentam a pessoa leitora parte da complexidade posta quando se trata das tentativas de seguir os rastros históricos da dança do ventre. Sigo ciente da impossibilidade de preencher as lacunas, até porque como se refere Helena Katz, “o que conta é compreender que os conhecimentos são sempre parciais” (2010, p. 122). Logo não se trata da isenção da responsabilidade da busca por fontes históricas e acadêmicas, mas sim o acesso e discussão daquilo que é possível, acolhendo a parte faltante no exercício de contar sobre algo posto no mundo. Daí reside, o que Nhur (2013), chamou de natureza lacunar.

Entretanto, evocando novamente Helena Katz, ela nos orienta com a seguinte estratégia: “o importante é não parar de perguntar – único antídoto eficiente contra preconceitos e a superstição que a ignorância produz” (2010, p. 122). Sendo assim, prossigo com a discussão, com a seguinte questão: como essa dança do leste do globo foi tão difundida no lado oeste? Para entendermos isso, vamos voltar alguns séculos na história em que a difusão desta dança no ocidente aconteceu de forma latente.

Edward Said, explica em seu livro “Orientalismo”⁵⁰: o Oriente como invenção do Ocidente” (2021), que no final do século XVIII havia uma disputa entre duas potências mundiais pela expansão do comércio, a atual Inglaterra que era chamada na época de Reino da Grã-Bretanha e a França. Os europeus tinham muito interesse pelas especiarias indianas e um certo encanto no Egito, e para fazer transações comerciais com o continente asiático atravessavam províncias islâmicas localizadas no norte da África. Em 1769 os Ingleses passaram a controlar política e economicamente a Índia. Com o intuito de dificultar o acesso dos britânicos no país, através das províncias islâmicas, em 1798 o imperador Napoleão Bonaparte invade o Egito (Said, 2007).

Importante elucidar que esta invasão foi preponderante para o nosso conhecimento atual sobre a cultura, ciência e arte egípcia, incluindo as suas danças. Isto porque o Napoleão tinha um certo fascínio pelo Egito e desde a invasão recrutou dezenas de savants⁵¹ com o intuito de fazer um grande arquivo sobre o país. Segundo Albert Hourani⁵² no seu livro “Uma história dos povos árabes”, “foi a primeira grande incursão de uma potência européia num país central do mundo muçulmano, e o primeiro contato de seus habitantes com um novo tipo de poder militar e as rivalidades dos grandes estados europeus.” (Hourani, 2005 p.269)

Apesar do curto período de dominação francesa sobre o Egito (1798 à 1801), esse tempo foi suficiente para que os invasores fizessem uma enciclopédia intitulada *Description de l'Égypte*. Uma coleção de observações e pesquisas, com 23 volumes, com várias informações sobre tudo o que se refere ao Egito, inclusive sobre a cultura, arte e as danças, cuja escrita teve a participação de mais de 100 pessoas. Inclusive existe a possibilidade de explorar esse acervo de modo digital⁵³ na *Bibliotheca Alexandrina*, no Egito.

Aqui, chamo atenção para a seguinte pergunta: a quem é dado o direito da fala? Esse projeto embuído da “vontade de verdade” (Foucault, 2006), apóia-se sobre uma produção escrita e, portanto, discursiva pela perspectiva francesa. Separação justificada pelo “sistema de exclusão”, no qual Michel Foucault em seu livro “A Ordem do Discurso”, caracteriza como “sistema histórico, institucionalmente constrangedor”

⁵⁰ O conceito de orientalismo será destrinchado no próximo capítulo.

⁵¹ Savant é uma palavra de origem francesa que significa “sábio”.

⁵² Albert Habib Hourani foi um historiador liberal libanês britânico, especializado na história do Oriente Médio e em estudos do Oriente Médio.

⁵³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=R9vw5arGDE4>. Acesso em: 11 jan. 2025.

(2006, p. 14). De acordo com Edward Said, o europeu “é um observador, nunca envolvido, sempre afastado, sempre pronto para novos exemplos daquilo a que a *Description de l'Égypte* chamou “bizarre jouissance”. O Oriente torna-se um quadro vivo de tudo aquilo que é extravagante” (Said, 2021, p.150).

Aproveito o ensejo, para reforçar que esse “sistema de exclusão” é uma lógica sustentada pela arrogância eurosupremacista, cujo exemplo circunscrito a enciclopédia “*Description de l'Égypte*”, não é único. Vale lembrar que as invasões ao Egito ocorreram antes da era Cristã, como a invasão persa e depois com a invasão de Alexandre, o Grande. Os gregos, a partir do século VI a.C. apreenderam o que puderam da cultura egípcia, usurpando legados históricos, seguido posteriormente do saqueamento e destruição de templos e bibliotecas (James, 2022).

Avançando na discussão sobre a invasão napoleônica, sabe-se que os franceses não queriam em nenhuma hipótese encerrar a sua dominação no Egito. Uma vez que, a posição do país é estratégica, pois é basicamente o elo de ligação entre os dois continentes, africano e asiático, sem falar que fica próximo da Europa. Ter domínio sobre esse território significava ter poder nas relações comerciais. Mas a França, não conseguiu evitar a retomada de poder do Império Otomano com Muhammad ‘Ali, um turco da Macedônia, que tinha uma aliança com os britânicos. Obviamente que eles não ficariam conformados com a domínio francês no Egito.

Segue a imagem que mostra a localização estratégica do Egito.

Figura 2 – Mapa com partes dos continentes africano, asiático e europeu.



Fonte: print da plataforma google maps realizado em 15 nov. 2024.
Audiodescrição: o título já descreve.

Sem a dominação francesa o Egito seguiu sob o comando do governador Muhammad 'Ali de 1805 à 1848, sendo influenciado pela Grã-Bretanha e o Império Otomano. Inclusive o Egito foi o maior produtor de algodão para os britânicos, que viviam o auge da 1ª revolução Industrial. Em 1882 os britânicos invadiram o Egito, por alguns fatores preponderantes: a abertura do canal de Suez, uma parceria dos egípcios com os franceses, e a criação de um movimento egípcio nacionalista que visava limitar a influência estrangeira, dos países europeus, que estava crescente na época. (Hourani, 2005). Sobre a inauguração do canal de Suez em 1869 é importante mencionar que: “Sua inauguração foi uma das grandes ocasiões do século. O quediwa Isma'il⁵⁴ aproveitou a oportunidade para mostrar que o Egito não fazia mais parte da África, mas pertencia ao mundo civilizado da Europa. (Hourani, 2005 p. 214)

Com o trecho mencionado percebemos que o fato do Egito ser um país africano, fazia ele ser visto como não civilizado e que mostrar a sua 'modernização', o faria ser visto pelos europeus como um país civilizado e conseqüentemente não africano. Penso que isso justificaria a pouca associação que o senso comum faz do Egito ao seu continente, África.

Em todo o século XIX vários Europeus de diversas nacionalidades viajaram para o Egito, muitos deles influenciados pelo *Description de l'Égypte*, ou mesmo por cartas de pessoas que viajaram para o país. Uma dessas pessoas foi o orientalista e escritor inglês, Edward William Lane, que morou no Egito de 1825 a 1828 e foi autor de uma das obras mais influentes, *An account of the manners and customs of the modern Egyptians*⁵⁵ que foi publicado em 1836, no qual aborda a cultura egípcia e as profissionais da dança do Egito nesse período.

Concomitantemente com todo esse processo colonial de invasões europeias no Egito, em que culturas totalmente distintas como as ocidentais e as orientais tiveram um contato mais intenso, e que uma dessas culturas chega como dominante e superior enquanto a outra é dominada e inferior, vão ocorrer interpretações perjorativas entre quem detêm o poder sobre quem não tem. Isso aconteceu sobre as danças que eram praticadas publicamente no Egito.

Segundo algumas pesquisadoras brasileiras, como a Roberta Salgueiro (2012)

⁵⁴ Isma'il Pasha foi um quediwa do Egito e do Sudão que governou de 1863 a 1879. Ele foi responsável por grandes modernizações nos dois países, mas deixou-os com grandes dívidas.

⁵⁵ Infelizmente as duas grandes obras mencionadas neste parágrafo apenas estão disponíveis em inglês. Como não sou fluente no idioma, não tive acesso direto a elas e sim através de terceiros.

e Naiara Assunção (2018), que tiveram acesso a documentos históricos em inglês, como os relatos presentes na enciclopédia de Edward William Lane, do *Description de l'Égypte*, e as cartas e textos de viajantes europeias do período colonial como Lady Lucie Duff Gordon⁵⁶, Emily Anne Beaufort⁵⁷, haviam três tipos de profissionais da dança que atuavam nas ruas do Egito no século XIX: as *ghawazi*, *awalim* e os *khawals/khawalat*.

As *ghawazi*, eram mulheres, dançarinas públicas, pertencentes a um grupo étnico específico que nem sempre eram egípcias, mesmo falando árabe e muitas delas sendo muçulmanas. Viviam em tendas e eram contratadas para dançar em nascimentos de crianças, casamentos ou qualquer comemoração nas ruas. Homens e mulheres podiam assistir as suas apresentações. Elas foram o grupo de dançarinas que os franceses e ingleses tinham mais acesso, já que elas estavam presentes em lugares públicos; inclusive os europeus estimulavam a criação de festividades para ter ainda mais contato com elas.

Em contrapartida, seguindo um outro rastro historiográfico, trago a proibição da aproximação das dançarinas *ghawazi* dos acampamentos franceses em 1798 por Napoleão Bonaparte, pela “influência” negativa no trabalho dos soldados. A colunista Nati Alfaya, colaboradora da “Revista Prosa Verso e Arte”, escreve:

Bonaparte chega e, por conta dos riscos que a atividade das ghawazee causava (favorecendo a formação de aglomerações que podiam gerar revoltas, influência negativa no trabalho dos soldados que passavam a noite com elas e até o risco de transmissão de doenças venéreas e miscigenação racial), elas foram proibidas de se aproximar dos acampamentos dos soldados franceses⁵⁸.

O outro grupo são as *awalim*, mulheres, dançarinas privadas, que não se apresentavam nas ruas e sim nas casas de famílias das classes médias e altas. Elas se apresentavam apenas para mulheres, e especificamente no *harém*⁵⁹. Eram

⁵⁶ A inglesa Lucie Duff-Gordon, que morou por uma longa temporada no sul do Egito (de 1862 a 1869) procurando um clima mais seco que o inglês para tratar sua tuberculose, narra seus encontros com dançarinas ghawazee em suas cartas para a família, que foram posteriormente publicadas. (Assunção, 2018 p. 87)

⁵⁷ Inglesa que foi para o Egito em 1858 e ficou lá por alguns meses. Ficou conhecida por seu trabalho como enfermeira, com filantropia, pelo estabelecimento de hospitais, estudiosa do oriente e especialista nos Balcãs. (Assunção, 2018)

⁵⁸ Disponível em: <https://www.revistaprosaversoearte.com/ghawazee-o-povo-a-dancarina-e-a-danca-nati-alfaya/>. Acesso em: 27 jan. 2025.

⁵⁹ “o harém, que desperta tanta curiosidade, nada mais é do que o espaço reservado à vida íntima, familiar, seja num palácio ou numa casa comum. É o local de convivência da família e dos parentes próximos,

mulheres cultas, letradas que não só dançavam, como cantavam, escreviam poesia, canções e tocavam variados instrumentos. Segundo Salgueiro, “Com seu amplo repertório artístico, a ‘almeh (singular de awalim) tocava instrumentos musicais e, principalmente, cantava – o mawwal (improviso vocal) que era altamente valorizado.” (Salgueiro, 2012 p. 33)

O último grupo são os *khawals*/ khawalat, constituído de homens profissionais da dança que executavam os mesmos movimentos que as *ghawazi*, e se vestiam como elas. A autora Naiara Assunção diz que os *Khawals* “Dançavam exatamente como as mulheres e, possuíam “modos afeminados”, portando cabelos longos e trançados, tendo os pelos faciais arrancados e aplicando kohl nos olhos e henna nas mãos.” (Assunção, 2018 p.31).

Não irei me aprofundar nas definições destes três grupos de profissionais da dança do Egito desta época, muito menos nas definições do grupo *Khawals*/khawalat, por infelizmente não terem tanta visibilidade nas histórias desta dança e por realmente eu não conseguir abarcar todas essas questões que apesar de serem pertinentes não serão desdobradas nos capítulos seguinte. Porém, é importante enfatizar com estes três grupos sociais heterogêneos, que esse discurso tão forte de que apenas as mulheres praticavam a dança do ventre deve ser questionado. Homens já faziam isso há séculos e estão presentes nos primeiros registros históricos dessas danças praticadas no Egito, nesse período do colonialismo europeu. Então vale refletir sobre esses estereótipos que ainda fazem parte do universo da dança ainda na atualidade.

Acredita-se que os europeus não tiveram contato com as *awalim* nos haréns, e que todo esse fetichismo com relação a esse espaço estava relacionado ao seu imaginário, já que eles não tinham acesso aos locais por serem homens e estrangeiros. Então, os Europeus ao terem acessos as danças públicas praticadas pelas *Ghawazi* principalmente, e *khawals* no Egito; que tem algumas características em comum com movimentos pélvicos com batidas de quadril e ondulações, que são muitas vezes descritos em relatos de viajantes e podemos ler essas descrições na dissertação da autora Naiara Assunção (2018), ou seja, movendo partes do corpo que são vistas com tabu no imaginário ocidental; classificaram essas danças como *Danse du Ventre*, e trouxeram um conjunto de adjetivos perjurativos a ela, que passou a ser difundida como exótica, primitiva, sensual, lasciva, promíscua, entre outros.

Com a grande popularidade das *ghawaze* no Egito, que estavam sendo contratadas na maioria das vezes por estrangeiros europeus do que pelos próprios egípcios, começou a haver um forte mercado de prostituição. Na tese da autora Roberta Salgueiro (2012), intitulada "Um Longo Arabesco: Corpo, subjetividade e transnacionalismo a partir da dança do ventre" ela relata que os nativos religiosos passaram a realizar protestos públicos contra a modernização do Egito que estava ocasionando uma aproximação dos costumes ocidentais. Devido a essas pressões o Muhammad 'Ali emite um decreto em 1834, proibindo dançarinas, cantoras e prostitutas de trabalharem no Cairo. Caso fossem pegas infringindo a lei, levariam 50 chibatadas. A partir daí essas profissionais passaram a ser marginalizadas, e a migrar para outras regiões. Nesse período os *Khawals* "substituíam" as *Ghawaze* nos eventos sociais, já que não eram mulheres e não estariam infringindo a moralidade islâmica. Entre 1849 à 1854 o decreto foi revogado, pois a dança estava dando lucros. Neste período os impostos sobre as profissionais públicas da dança, eram muito altos, pois os Europeus ainda fomentavam esse trabalho.

Além de todos esses contextos apresentados no século XIX e início do século XX aconteceram as Feiras Universais, que eram feiras realizadas para mostrar a população os avanços tecnológicos do ocidente, em detrimento da "falta" de desenvolvimento das civilizações orientais, africanas e asiáticas. Nessas feiras haviam apresentações artísticas de profissionais ghawaze, egípcias ou de outros países árabes ou turcos que praticavam as suas danças. Através desses eventos a população europeia e norte americana passaram a entrar em contato com as danças ditas orientais. Inclusive, a autora Roberta Salgueiro (2012) diz que as Feiras Universais de Paris e a de Chicago de 1893 resultaram na denominação da dança dos países árabes de *danse du ventre* e nos Estados Unidos de *belly dance*.

Com a dominação britânica (1882-1956) sobre o Egito essa dança continuou se aperfeiçoando e atendendo ao mercado de estrangeiros que continuavam interessados pelo exotismo e sensualidade das dançarinas árabes. É evidente que com todas essas "influências" coloniais, a dança que era praticada no final do século XVIII já era diferente das praticadas no final do século XIX. Diante de tantas transformações no cenário político, ideológico e jurídico que permeavam o Egito, a dança do ventre foi se adaptando a esses contextos para que pudesse sobreviver dessa época até os dias atuais.

No século XX começou a surgir um crescimento intensivo de casas de shows

de dança do ventre, surgiram várias casas noturnas/*nightclubs*, cafés e hotéis que faziam apresentações no Cairo e em todo o Egito. Uma das casas de show mais conhecidas entre profissionais de dança do ventre nos dias de hoje é a Casino Opera, a casa de show da Bad'ia Masabni. Salgueiro (2012) diz que a Bad'ia nasceu na Síria e que “era de origem pobre, chegou a ser conhecida como cantora e dançarina em seu país natal e no Líbano.” (Salgueiro, 2012 p.46). Ela aprimorou as técnicas e indumentárias da dança para atrair mais turistas, inserindo o véu e os sapatos altos. Nessa época o figurino das profissionais da dança do ventre já eram sutiã, saia e cinturão com bordado.

No Casino Opera haviam duas grandes profissionais da dança que são referenciadas até hoje, a Tahia Karioka⁶⁰ e Samia Gamal⁶¹ que são as primeiras referências da “Era de ouro” do Egito. Essa era foi marcada pela forte produção de filmes no Egito e em vários países árabes e da aparição de bailarinas da dança do ventre egípcia em filmes hollywoodianos, que acabaram difundindo essa dança para todo o ocidente. Segundo a autora Ana Clara Oliveira

Essa época histórica e cheia de inspirações artísticas vai dissolver em certa medida as fronteiras entre dança e cinema através de filmes egípcios, os quais colocavam cenas de dança, conduzindo ao estrelato dançarinas aclamadas ainda na atualidade pelo público nacional e árabe no geral, tanto pelas comunidades de dança do ventre internacionais como Taheya Karioka, Samia Gamal, Naima Akef, Nagwa Fouad e Souheir Zaki e tantas outras que se consagraram na história da dança do ventre. (Oliveira, 2023 p.111-112)

Na Era de Ouro a dança do ventre alcançou o seu apogeu, aparecendo no principal veículo midiático da época, o cinema, e passou a ser difundida para vários países. Além disso, várias profissionais da dança se transformaram em grandes artistas que ainda são reconhecidas e estudadas nos dias atuais.

Em 1952 houve uma revolução no Egito realizada pelo partido nacionalista e membros da Irmandade Muçulmana numa tentativa de encerrar a ocupação britânica. Essa revolução não acabou com a ocupação britânica mais ocasionou algumas mudanças moralistas mais fortes sobre as mulheres. “O conservadorismo nacionalista e o controle sobre o corpo feminino relacionam-se diretamente com a situação colonial egípcia.” (Salgueiro, 2012 p.48) Neste período, foi recomendado que as dançarinas

⁶⁰ Badaweya Mohamed Kareem Al Nirani(1915-1999) foi uma dançarina do ventre egípcia e atriz de cinema muito conhecida no mundo árabe e ocidental

⁶¹ Samia Gamal(1924-1994) foi uma dançarina do ventre e atriz de cinema egípcia. Gamal atuou em mais de 50 filmes durante sua carreira. Ela é considerada uma das dançarinas do ventre egípcias mais proeminentes na era dourada do cinema egípcio

cobrissem a barriga ou pelo menos o umbigo.

Com todas esses acontecimentos históricos no período colonial do Egito, a dança, que acabou sendo denominada como dança do ventre, continuou vivenciando os seus momentos de apogeu por décadas. E acabou sendo difundida por todo mundo, muito pela decorrência da expansão árabe e como defendo a premissa de corpo e ambiente são inseparáveis, os fluxos contaminatórios de informações e as trocas possíveis, favoreceram transformações nas feitura desta dança. Considero que o processo de “ocidentalização” da dança configurou uma estratégia de sobrevivência, comum a uma dinâmica para conquistar mercados. Cujas aberturas ao que chega, se dá para garantir melhores resultados comerciais e, portanto, aumentar o maior número de pessoas interessadas, sejam elas dançarinas ou não.

Embasada em todos esses fatores históricos que mencionei, mais outros que não tiveram como ser explanados aqui, já que não são o foco principal dessa pesquisa; creio que consegui trazer os aspectos que impulsionaram a difusão do que é chamado de dança do ventre. Segundo a Naiara Assunção (2014)

Dança do Ventre moderna, nos moldes gerais em que é praticada hoje em dia, surgiu a partir do contato cultural entre ocidental e oriental na conjuntura do imperialismo europeu no Oriente Médio no século XIX. Isso se deu a partir de um fluxo circular cultural: em um primeiro momento a dança foi percebida e representada pelo europeu. A partir desse imaginário, os próprios egípcios adaptaram a dança para que se adequasse ao gosto ocidental, transformando-a em um produto cultural a ser comercializado aos turistas, diplomatas e comerciantes europeus que se deslocavam para o Egito. (Assunção, 2014, p. 11).

A dança do ventre foi criada a partir da visão ocidental sobre ela, e por si só traz transformações na sua técnica e estética para agradar o olhar europeu, dos estadunidenses, que após o imperialismo britânico passaram a ser a maior potência mundial, e das classes sociais abastadas dos próprios egípcios. Considero que, essas modificações, de certa forma, foram importantes para que esta dança resistisse por séculos. Contudo, é preciso ter cautela para não produzir um discurso ufanatório, cuja justificativa é superficial, na medida em que encerra qualquer análise crítica, ao valorizar enfaticamente os seus processos de continuidade e sobrevivência. Pergunto: qual o preço pago nesse pedágio? Mais uma vez chamo atenção, para a exotização e sexualização das bailarinas de dança do ventre: escolha ou uma mímese da imagem que o colonizador europeu e depois estadunidense produziu? A constatação de que os países do Ocidente, cuja dança é reproduzida com esses contornos, acabam

lucrando mais com a manutenção dessas estereotípias. Até quando o *contexto belly dance* vai continuar performando uma relativa ingenuidade? O pensamento crítico é necessário, até porque se elege uma dança “com sua história perfurada pelos danos do colonialismo, do sexismo, do machismo, da fetichização, da mercantilização, da autoexotização, dos racismos e de tantas outras violências” (Katz, 2023, p. 9)

No próximo capítulo intento entender um pouco mais sobre esse imaginário Europeu, a partir do conceito de Orientalismo de Edward Said. Entretanto, antes disso reflito um pouco como essa dança é praticada no Brasil e passou a estar presente nos festivais de dança.

2.2 Festivais de Dança do Ventre no Brasil: dispositivos de contaminação.

A dança do ventre passou a ser conhecida aqui no Brasil após as migrações de árabes, principalmente de sírios e libaneses para o estado de São Paulo – SP, que trouxe influxos culturais. Segundo dados estatísticos do IBGE⁶², essas migrações ocorreram por dois fatores: motivos religiosos, como a perseguição de cristãos na época do Império Otomano, ou por motivos econômicos e sociais relacionados a estrutura agrária dos países de origem.

A escritora Brysa Mahaila (2016), escreve em seu livro “Os Pilares da Profissionalização em Dança do Ventre” que as mulheres Shahrazad Shahid⁶³ Sharkey e a Zuleika Pinho⁶⁴, foram as pioneiras na dança do ventre do Brasil em meados de 1950, vale ressaltar que não encontrei teses ou dissertações que confirmassem essas afirmações da Brysa Mahaila, porém muitos blogs e sites sobre dança do ventre, disseminam essa informação como um fato. O que encontrei em formato de entrevista foi um depoimento da bailarina Samira Samia⁶⁵, pelo projeto Garimpando Memórias⁶⁶, no qual ela diz que em 1977 começou a fazer apresentações de dança de ventre sem nunca ter feito uma aula. Ela disse: “Então, eu peguei uma roupa minha de carnaval, tinha uma *long play* na época, e lá fui eu com a cara e com

⁶² Disponível em: <https://brasil500anos.ibge.gov.br/territorio-brasileiro-e-povoamento/arabes/razoes-da-emigracao-arabe.html>. Acesso em 10 de fev. de 2025.

⁶³ Shahrazad Shahid é palestina, da cidade de Belém, morou na Síria quando criança tendo se refugiado no Líbano após a Nakba e mais tarde veio com sua família morar no Brasil

⁶⁴ Zuleika Pinho foi a primeira bailarina brasileira a fazer apresentação de dança do ventre no Brasil.

⁶⁵ Bailarina branca autodidata brasileira, idealizadora de um dos festivais mais antigos do Brasil o Mercado Persa.

⁶⁶ Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/95023>. Acesso em: 15 fev. 2025.

a coragem e fiz uma dança árabe, agradei em cheio, não tinha bailarina, não tinha professora, não tinha informação, não tinha absolutamente nada” (Samia, 2014). A Samira Samia ainda revela que foram surgindo outras apresentações, e que ela foi desenvolvendo a sua dança no fazer mesmo.

No livro *Direção e Preparação Artística*⁶⁷, do autor Jorge Sabongi⁶⁸, diretor da mais conhecida e tradicional Casa de Chá Egípcia Khan el Khalili, fala sobre a história da dança do ventre no Brasil.

Por volta do início da década de 1980, a dança do ventre praticamente não existia no Brasil. As pouquíssimas bailarinas geralmente se apresentavam para um público estritamente árabe. O aprendizado dessas profissionais se limitava ao que assistiam em filmes e na própria intuição. Os movimentos não tinham uma técnica apurada. Utilizava, a dança de forma comercial e faziam aparições em dois restaurantes, Bier Maza e Porta Aberta, considerados reduto de famílias árabes na cidade de São Paulo. (Sabongi, 2010 p.17)

Segundo Jorge Sabongi (2010) a dança do ventre ainda não era tão difundida em 1980, ele confirma o que Samira Samia disse anteriormente que as poucas bailarinas dessa dança se apresentavam através da intuição, e as apresentações limitava-se as comunidades árabes que eram e ainda são bem presentes na cidade de São Paulo. Isso acontece porque São Paulo é uma megacidade com a maior população do Brasil, mais de 12 milhões de habitantes, e ainda é o maior centro comercial e financeiro do país, por isso é um dos destinos mais procurados por imigrantes.⁶⁹ Devido a este grande número de imigrantes árabes e a necessidade de ter bailarinas que tivessem um diferencial para atender essa clientela o Sabongi (2010) busca qualificar essas dançarinas. A partir desses relatos, podemos considerar que a história da dança do ventre é bem recente em nosso país.

Cabe salientar que a Casa de Chá Khan el Khalili, além de ter sido um espaço que servia pratos típicos da culinária árabe, também realizava vários shows de bailarinas de dança do ventre. Esse lugar ficou tão conhecido que várias praticantes

⁶⁷ Livro publicado em 2010.

⁶⁸ Jorge Sabongi é brasileiro, descendente de sírios e libaneses, natural de Tupã-SP. Economista pela Faculdade de Ciências Econômicas de São Paulo Fundação Álvares Penteado. Idealizador da Khan el Khalili – Casa de Chá Egípcia em São Paulo-SP e desde 1982 exerceu várias funções no espaço.

⁶⁹ Disponível em:

<https://capital.sp.gov.br/web/governo/w/institucional/348594#:~:text=de%201%20resultados.-,Pulsante%2C%20moderna%20e%20inclusiva;%20conhe%C3%A7a%20S%C3%A3o%20Paulo%20%E2%80%93%20a%20maior,%E2%80%93%20de%2070%20diferentes%20nacionalidades.>
Acesso em: 15 dez. 2024.

da dança de outros estados procuravam a Casa de Chá para se profissionalizarem na dança. A casa servia como um selo⁷⁰ de certificação para bailarinas. Conheço várias profissionais que colocavam nas artes de divulgação das aulas o nome “selo Khan el Khalili”.

A entrevista que realizei com uma participante do Festival Dahab que chamarei de entrevistada número 31, relata sobre os rastros iniciais da dança do ventre no Brasil, a partir da sua experiência pessoal:

A gente tem que entender um pouco da história da dança do ventre no Brasil e como ela chega... Eu posso falar particularmente da região onde eu atuo, que é São Paulo, e por esse recorte, né? Porque cada região aí tem o seu recorte. O Brasil é um país de imigração, de imigrantes. E a gente tem a dança do ventre chegando aqui no Brasil por conta desses imigrantes, que vêm fugidos aí de guerra, né? Segunda Guerra Mundial. Vêm muito para São Paulo, para o centro de São Paulo, formam suas comunidades. E acabam muitos se fechando nas suas comunidades, com a sua língua. E aí acaba que a questão da dança do ventre, da inserção da mulher na dança do ventre, acaba sendo mais tardia, porque era muito nichado com os descendentes e com a comunidade, né? De manter as tradições da comunidade, das famílias. Como acontecia na casa dessa minha amiga. Eu não vi fora, na rua a dança. Fazia-se essa dança nas festas da família. E eu fui em várias festas dessa família que eu tive contato. Por quê? Porque eu sou uma mulher brasileira que tem essa questão da gente ter esse contato com essa miscigenação toda que é o Brasil. Com esse contato brasileiro com um monte de imigrante que tem aqui. Mas é uma coisa muito restrita. É um grupo muito fechado e muito restrito. Então a outra questão é quando essa dança acaba se expandindo a mulher, e acaba saindo das famílias, né? Indo para os bares, para os locais comerciais, as pessoas têm curiosidade. (pessoa entrevistada 31)⁷¹

O relato da pessoa entrevistada número 31 corrobora com a fala do Jorge Sabongi, explicando que a dança do ventre aconteceu primeiramente a partir das comunidades árabes, seguida do contato desses imigrantes com brasileiros, para depois ser espalhada para os espaços públicos, como restaurantes, casas de chá, até chegar nos festivais. Ou seja, inicialmente se concentravam em pequenos núcleos de famílias árabes de uma forma mais privada, como realmente acontecia e ainda acontece no Egito desde a época da colonização europeia, e como a entrevistada disse, esses árabes de São Paulo que ela teve contato eram de origem libanesa.

A partir de 1990 a dança do ventre passou a se tornar ainda mais conhecida, segundo o relato de outra pessoa entrevistada que foi uma das docentes do Festival

⁷⁰ Era um padrão de qualidade Khan el Khalili, no qual várias bailarinas passavam por uma pré-seleção, as que atingiam os padrões da Casa de Chá, ganhavam este “selo”.

⁷¹ Entrevista realizada no dia 03 de nov. de 2024.

Dahab de 2023. O programa da Hebe da rede televisiva SBT, trazia bailarinas de dança do ventre para se apresentarem.

Programa da Hebe, né, onde eu vi três bailarinas dançando, eu lembro que uma era Lulu, outra era Merith, Merith Atom, e a terceira eu não lembro qual era, então eu fiquei encantada, aquela coisa que a gente já sabe, né? E na época não tinha internet, essas coisas, então eu passei um fax para a revista Boa Forma, que eu era assinante dessa revista, e perguntei como fazia para entrar em contato, se eles tinham contato de alguém, né? Nem falei assim quem era, qualquer pessoa, e aí eles falaram que naquele ano estava sendo lançado um VHS, arte da dança do ventre da Lulu, então eu comecei assim, estudando em casa, tudo errado, imagina.
(pessoa entrevistada 23)⁷²

Interessante perceber que em menos de trinta anos as ferramentas de difusão da dança se transformaram intensamente. Na década de 1990 a televisão era a principal forma de fruição e muitas mulheres aprendiam através de fitas de vídeo VHS.

Em 1995 surge o Mercado Persa, um dos primeiros, quiçá o primeiro festival de Dança do Ventre que se tem registro no Brasil. A pesquisadora Érica Giesbrecht⁷³ em seu artigo⁷⁴ publicado em 2019, diz que o Mercado Persa foi o primeiro concurso de dança do ventre da América do Sul, Europa e Oriente, porque só havia concursos do gênero nos Estados Unidos. Ela ainda afirma a importância do Mercado Persa para o cenário da dança em São Paulo até os dias de hoje, já que segundo Érica Giesbrecht (2019) ele agrega:

hoje cerca de 8 mil pessoas entre artistas renomados, praticantes de dança e música oriental, artesãos, prestadores de serviços, lojistas, estilistas e apreciadores, o Mercado Persa gerou o desenvolvimento da dança oriental como atividade produtiva e construiu uma nova visibilidade para o segmento. O evento é reconhecido entre as profissionais de São Paulo como o maior festival de dança oriental no mundo e conta com mais de 500 apresentações entre competições e shows, além de cerca de 70 expositores (Giesbrecht, 2019 p.150).

Ou seja, o Mercado Persa é um festival que foi determinante na contaminação da dança do ventre em todo o Brasil. É um evento que serve de vitrine para bailarinas consolidadas e que ainda não tem visibilidade, músicos de instrumentos árabes e cantores com certo reconhecimento, além de assumir um compromisso com a

⁷² Entrevista realizada no dia 26 de ago. de 2024.

⁷³ Érica Giesbrecht é pesquisadora brasileira que possui graduação em Ciências Sociais (1999), mestrado em Antropologia Social (2002) e doutorado em Música pela Universidade Estadual de Campinas (2011)

⁷⁴ Dança do ventre em São Paulo: cena, mercado e sustentabilidade em uma prática de dança local. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rieb/a/HqBxkmTCjL6FbNzy33Zg4Gg/?format=pdf&lang=pt>. acesso em 15 jan. 2025.

pedagogia da dança através de seus diversos workshops temáticos, e que ainda é um festival que incentivou outros produtores culturais a criar eventos competitivos de dança do ventre em outros lugares do país.

Ainda nessa época em 1997, precisamente, surge o sucesso da música “Alibabá” do grupo musical É o Tchan!⁷⁵. Vale ressaltar que tanto a letra dessa música quanto o seu videoclipe, reforçam a hipersexualização da bailarina de dança do ventre, porém não impediu que se tornasse um sucesso na mídia. Como relata a pesquisadora Cínthia Nepomuceno (2006), sobre esse período: “naquele ano eu estava começando a dar aulas e percebi essa espécie de euforia que tomou conta da imaginação de várias mulheres que decidiram aprender a dançar.” (Xavier, 2006 p.32)

Podemos perceber que a década de 1990 foi marcante para a dança oriental no Brasil, pois nesse período começou a surgir uma grande demanda de pessoas, principalmente do gênero feminino, querendo aprender a dança do ventre, e nessa mesma época começaram a surgir os primeiros festivais.

Relato ainda que neste período, além do sucesso da música Alibabá houve outro fenômeno musical que alavancou a procura da prática da dança. A música árabe “El arbi” do artista, cantor argelino Khaled. Ele fez tanto sucesso internacionalmente, que quando sua música chegou no país passou a fazer parte da trilha sonora da novela Vila Madalena⁷⁶ de 1999.

Nos anos de 2001 com a aparição midiática da dança e da cultura árabe através da novela “O clone” da Rede Globo de televisão, a dança do ventre ficou conhecida em todo o Brasil, e não somente circunscrita aos lugares que tinham imigrantes árabes. Por consequência da grande expansão midiática, muitos espaços de dança, como escolas e estúdios começaram a ofertar esta dança, como também diversos cursos, workshops e festivais dança oriental ocorreram por todo o Brasil. Não é à toa que eu e toda uma geração de bailarinas de dança do ventre foi gestada nessa época. Segue abaixo dois relatos de duas pessoas entrevistadas nos festivais, uma delas no *Dahab: Brasil e Egito* e a outra no *Baladi Congress*, ao responder “Quando você começou a dançar? Como chegou até a dança do ventre?”, falaram que começaram

⁷⁵ É o Tchan! é um grupo musical brasileiro de pagode baiano formado em 1994 pelos cantores Beto Jamaica e Compadre Washington. Originalmente, além dos vocalistas, tinha como dançarinos Carla Perez, Débora Brasil e Jacaré, sendo que posteriormente Scheila Carvalho e Sheila Mello também se destacaram.

⁷⁶ Vila Madalena foi uma telenovela brasileira produzida pela TV Globo e exibida de 8 de novembro de 1999 a 5 de maio de 2000.

devido a difusão da dança na novela.

Iniciei minha jornada na dança há 21 anos atrás, sempre tive uma afinidade especial pela dança oriental, especialmente após o fenômeno cultural da novela "O Clone". O encontro casual com uma aula experimental de dança do ventre, durante a febre do axé, marcou o início de uma paixão ininterrupta. (pessoa entrevistada 25)⁷⁷

Eu comecei a dançar em 2001. Eu fui para a dança do ventre por conta da novela O Clone. Como um monte de pessoas da minha geração, um pouco mais novas também. (pessoa entrevistada 12)⁷⁸

Nesses relatos percebemos o quanto que a novela "O Clone" fez aumentar significativamente a procura pela dança oriental. Eu mesma fui fisgada na aparição midiática desta novela, que fez com que eu buscasse locais para aprender a dançar. Como não tinha em minha cidade, busquei aprender através do que aparecia na televisão.

Avançando na discussão, confesso que adentrar nas trilhas dos festivais de dança do ventre no Brasil foi uma tarefa difícil. Até porque, no Brasil há pouquíssimos trabalhos acadêmicos com este tema em específico, logo foi preciso avançar procurando outras pistas. Somado ao fato que muito dos registros documentais se perderam no ambiente midiático. Plataformas que hospedavam parte dos conteúdos de propaganda e difusão, não existem mais. Pessoas da curadoria e produção se afastaram do campo ou mudaram de país. Fora a constatação de que boa parte dos eventos nos anos 90 que serviram de incubadora dos festivais, não estão acessíveis na sua inteireza na mídia digital. Ou seja, na sua maioria estão documentados em folders, fichas de inscrição e cartazes, materiais impressos que fazem parte de acervos pessoais das pessoas dançarinas.

Aqui, faço a escolha de encostar e acessar a história dos festivais pelo vivido, pelas pessoas professoras, dançarinas e pesquisadoras. Pois seguir com estas pessoas e suas experiências vividas, ajuda na análise daquilo que se fala e o quanto essa fala se torna história escoada. Nesse sentido, a pesquisadora, artista e professora Márcia Mignac, minha orientadora desta pesquisa de mestrado, em muitas das

⁷⁷ Entrevista concedida no dia 10 nov. 2023.

⁷⁸ Entrevista concedida no dia 15 ago. 2023.

orientações compartilhou suas participações nos eventos que são fundantes deste estudo.

Em uma das primeiras orientações no ano de 2023, Márcia Mignac me pergunta: você tem ideia de como foi sendo gestado esse mercado de workshops, cursos e festivais no Brasil? Como fui pega de surpresa, não respondi nem que sim e nem que não, apenas que conhecia algumas histórias e que era o meu sonho participar dos festivais como uma dançarina e pesquisadora. Reforço ainda que neste momento, nem tinha a coragem de sonhar como professora do evento. Assim, ela muito tranquilamente começou a apresentar uma trilha que para mim é desconhecida. Um primeiro nome chega: Omar Naboulsi⁷⁹, empresário libanês, que juntamente com sua esposa Olga Naboulsi, na década de 1990 e inícios dos anos 2000 promoviam eventos com pessoas professoras e músicos do mundo árabe, a saber: Amany⁸⁰ (bailarina libanesa) no ano de 1996; Ghassan Fladlallah⁸¹ (bailarino e coreógrafo libanês); Samara⁸² (bailarina libanesa) e Setrak Sarkissian (mestre da percussão árabe) no ano de 1998; Shokry Mohamed⁸³ (coreógrafo e escritor egípcio) no ano de 1998; Sami Khoury⁸⁴ (coreógrafo das famosas bailarinas libanesas e do Grupo Caracalla) no ano de 1999 e Raqia Hassan⁸⁵ (coreógrafa e professora egípcia) no ano 2000. O único nome que reconhecia foi o da Raqia Hassan, todos os outros eram novidade para mim. Sendo que nos workshops com Ghassan Fladlallah e Shokry Mohamed houve a parceria com a bailarina e professora Fadua Chuffi, para a realização.

⁷⁹ Disponível em: <https://www.bellydance.com.br/>. Acesso em: 03 jan. 2025.

⁸⁰ Disponível em: <https://www.bellydance.com.br/workshop-hossam-amany-ghassan-e-shokry>. Acesso em: 03 jan. 2025.

⁸¹ Disponível em: <https://www.bellydance.com.br/workshop-hossam-amany-ghassan-e-shokry>. Acesso em: 03 jan. 2025.

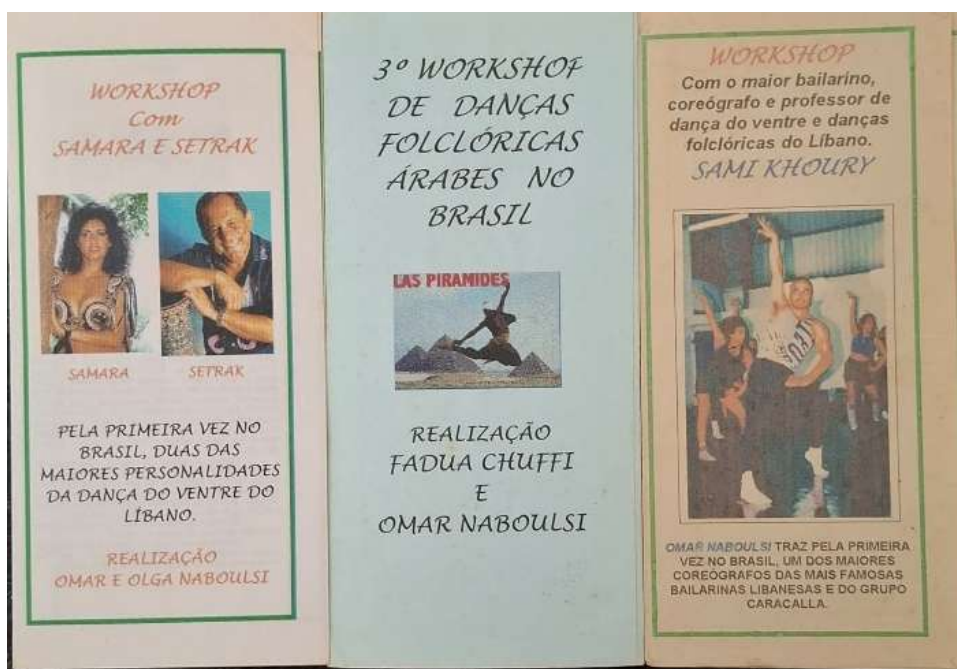
⁸² Disponível em: <https://www.bellydance.com.br/workshop-samara-e-setrak>. Acesso em: 03 jan. 2025.

⁸³ Disponível em: <https://www.bellydance.com.br/workshop-hossam-amany-ghassan-e-shokry>. Acesso em: 03 jan. 2025.

⁸⁴ Disponível em: <https://www.bellydance.com.br/workshop-samy-khoury>. Acesso em: 03 jan. 2025.

⁸⁵ Disponível em: <https://www.bellydance.com.br/workshop-raqia-hassan>. Acesso em: 03 jan. 2025.

Figura 3 – Arte de divulgação de workshops realizados no Brasil por Omar Naboulsi e Fadua Chuffi.



Fonte: arquivo pessoal Márcia Mignac

Audiodescrição: imagem com três artes de workshop de dança do ventre no Brasil.

Para quem se interessava por um processo formativo com mestres e músicos do mundo árabe, os eventos organizados por Omar Naboulsi configuravam a oportunidade de estudar com os principais ícones da dança do ventre. Até porque o repertório de material de estudos era escasso e de difícil acesso. Ou seja, no início dos anos 90, o que se tinha eram fitas de vídeo com gravações das aparições das dançarinas árabes em programas de televisão libanesa, recortes de filmagens da dança em filmes, entre outros contextos. Para quem morava fora de São Paulo era praticamente impossível adquirir esse material e inimaginável estudar com uma dançarina da dança oriental. Assim, era considerado um “privilégio” quem podia custear financeiramente este investimento, o que justificava a presença de pessoas participantes na sua grande maioria pertencentes a classe social média e alta, possuidora de poder aquisitivo.

Não à toa, era habitual ter a presença de pessoas participantes que já eram profissionais renomadas da dança do ventre no Brasil, a exemplo de pessoas professoras, dançarinas profissionais e em formação. Neste sentido, penso que esses eventos serviram como um termômetro de demanda de consumo e o mais importante, a necessidade do fortalecimento de um setor empresarial cuja expertise estava em

agregar processos formativos em dança, acesso à cultura árabe, intercâmbios entre culturas e o desenvolvimento de uma rede com pessoas profissionais nacionais e internacionais, perspectivando o que Gilles Lipovetsky⁸⁶ chama de “mundialização dos mercados de consumo” (Lipovetsky, 2015).

Com a crescente disseminação da dança do ventre no estado de São Paulo e com a procura de brasileiras na prática desta dança, começaram a surgir os primeiros festivais de dança do ventre do Brasil. Tendo como primeiros grandes festivais de dança do ventre o **Mercado Persa**⁸⁷, cuja primeira versão foi em 1995 e que existe até hoje e o **Festival Luxor**⁸⁸ como primeira versão intitulada “Primeiro Festival Anual Luxor de Dança do Ventre, nos anos 2000. Ambos surgiram na cidade de São Paulo, diante da alta demanda de procura por um processo formativo, que nestes contextos ofereciam também a oportunidade de estudar com pessoas “representantes fidedignos” da dança oriental. Porém diferentemente de uma oferta regular baseada em estratégias de aprendizagens pelo viés pessoa-professora e pessoa-aluna em sala de aula, os festivais trataram de criar “beleza e espetáculo, emoção e *entertainment*, para conquistar mercados. Nesse sentido, é uma estética estratégica ou uma engenharia do ‘encantamento” (Lipovetsky, 2015, p. 47). O que favorece o entendimento dos festivais enquanto dispositivos de contaminação de um modelo empresarial estético voltado também para o consumo.

Irei compartilhar duas artes de divulgação do festival da Luxor nos anos 2000 e 2006 para ilustrar um pouco como esses festivais eram divulgados. Infelizmente não tive acesso a registros da década de 1990 ou do início dos anos 2000 dos festivais do Mercado Persa para compartilhar nesse trabalho.

⁸⁶ Gilles Lipovetsky é um filósofo francês, branco, reconhecido como um dos mais importantes pensadores contemporâneos, teórico da Hipermodernidade.

⁸⁷ O primeiro festival Mercado Persa aconteceu em 1995 e existe até hoje. Disponível em: https://mercadopersa.com.br/pt_br/ Acesso em: 20 dez. 2024.

⁸⁸ O festival Luxor acontece desde 2000. Mas a escola Luxor que organiza o festival, atua no mercado até 1993. Disponível em: <https://www.luxordancadoventre.com.br/quem-somos/> acesso em: 20 dez. 2024.

Figura 4 – Festivais Luxor de Dança do Ventre



Fonte: arquivo pessoal Márcia Mignac

Audiodescrição: Arte de divulgação de dois eventos da Luxor. O que aparece no lado esquerdo é o segundo festival da Luxor de 2001. Nele aparecem informações sobre o festival e há uma imagem em preto e branco de uma bailarina com figurino de duas peças e um véu de seda. Na segunda imagem do lado direito do sétimo festival da Luxor de 2006 aparecem informações sobre o evento e imagens de oito pessoas. Sete mulheres bailarinas que parecem ser brancas e um homem um cantor que aparenta ser branco.

É preciso relembrar a ênfase do estudo aqui apresentado: o recorte racial, a partir da investigação da presença da mulher negra em lugar de protagonismo nos festivais: *Baladi Congress* e *Festival Dahab: Brasil e Egito*. Motivo pelo qual não irei aprofundar a historiografia dos primeiros grandes festivais mencionados acima. O que considero importante é trazer uma discussão do modo como esses dois eventos serviram de modelo para os demais que seguiram nesse ramo. E nesse sentido, ainda que o *Baladi Congress* não tenha o designador “festival” no seu título, o referido evento é moldado pelas produções anteriores.

O filósofos Gilles Lipovetsky e Jean Serroy⁸⁹ (2015) em seu livro intitulado “A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista”, explicam a ruptura do modelo de produção do capitalismo da era industrial, para um modelo centrado na

⁸⁹ Jean Serroy é um homem branco, francês, professor da Universidade de Grenoble e autor de várias obras sobre a literatura do século XVII e sobre cinema.

inflação estética e sedução, própria do capitalismo artista. Eles explicam:

O capitalismo artista é o sistema em que são desestabilizadas as antigas hierarquias artísticas e culturais, ao mesmo tempo que as esferas artísticas, econômicas e financeiras se interpenetram. Onde funcionavam universos heterogêneos se desenvolvem processos de hibridização que misturam de maneira inédita estética e indústria, arte e marketing, magia e negócio, design e *cool*, arte e moda, arte pura e divertimento. (Lipovetsky, 2015, p. 48).

E prosseguem:

Até pouco depois da Segunda Guerra Mundial, a massa da população só trabalhava para satisfazer suas necessidades fundamentais; e tudo o que era supérfluo, frívolo, fantasia, era considerado pelas classes populares como algo a proscrever, por ser sinal de desperdício condenável. Isso muda com o desenvolvimento do capitalismo artista, que vai se empenhar, com sua oferta estética, em incitar os consumidores a comprar pelo prazer, a se divertir, a dar livre curso a seus impulsos e desejos [...] O capitalismo artista forjou uma economia emocional de sedução assim como um consumidor louco por novidades permanentes e desculpabilização quanto à ideia de aproveitar ao máximo a vida e agora. (Lipovetsky, 2015, p. 48).

As considerações tecidas acerca do capitalismo artista me ajudaram a entender a dimensão grandiosa e estética, no sentido de uma lógica midiática-mercantil que envolve a realização dos festivais. Nada escapa a essa intensificação do belo, no sentido de proporcionar efeitos visuais e afetivas. Tudo é pensado desde o material midiático de divulgação, a chegada no evento, a ambiência festiva e alegre, a decoração, o conceito, a cor etc.

Como não participei das primeiras versões dos festivais nacionais de dança do ventre, para tecer uma reflexão sobre a organização desses eventos, recorri a conversa que tive com minha orientadora Márcia Mignac, participante como aluna e professora dos Festivais Internacionais da Escola Luxor. Márcia explica que os primeiros festivais da Escola Luxor foram realizados na Escola Luxor 2, no bairro de Santana, em São Paulo. E ao chegar no primeiro festival da Luxor, o que mais lhe marcou foi a beleza e a magia do lugar. O trecho extraído da conversa, se refere ao primeiro Festival Anual Luxor Dança do Ventre que teve como professoras convidadas Delilah (bailarina e professora de Los Angeles), Hayat El Helwa (professora, bailarina e proprietária da Luxor) e Fátima Fontes (bailarina e professora com 14 anos de experiência).

Lembro de ter acordado muito cedo e o medo me tomava pela dificuldade de não conseguir chegar no local do evento, localizado na zona norte de São Paulo. Mas minhas mãos frias e o nervosismo desapareceram ao subir uma escada que dava acesso a Escola. Um lugar lindo, com grafismos que lembravam personagens da mitologia egípcia, fora a decoração com objetos

árabes, véus, certificados de cursos da diretora Hayat El Helwa. Parecia que estava em um sonho. (Trecho da conversa gravada com Márcia Mignac)

Como já foi apontado acima na figura 4, as versões posteriores do Festival da Luxor assumiram um outro contorno, ou seja, de Festival Internacional Luxor de Dança do Ventre, cuja realização se deu a princípio no hotel *Crowne Plaza*, em São Paulo, situado próximo à Avenida Paulista. Com este formato, agrega-se não somente a realização dos workshops, palestras, shows e danças livres no salão de convenções do hotel, assim como a ocorrência de um espaço de vendas de produtos diversos árabes e da dança do ventre. Além de proporcionar que a pessoa participante se hospede no hotel, seja a pessoa aluna, a pessoa professora e a pessoa organizadora.

Márcia Mignac relatou em nossa conversa sobre o Festival Internacional da Escola Luxor (FIEL), com a presença em 7 versões oferecidas, dos anos 2000 a 2006, sendo inclusive convidada para dar aula no Festival “*AHLAN CAIRO NIGTH*”, em outro festival da Rede Hayat El Helwa, Escola de Dança do Ventre, no ano de 2007, que ficava impressionada com a grandiosidade dos eventos. No preciosismo da organização, desde a chegada no hotel *Crowne Plaza*, da recepção a entrega do kit de participação, da lembrança deixada no quarto do hotel, assim como a entrega de um jornal diário com fotos e notícias do dia anterior. Tudo era feito para enlaçar o processo formativo em dança do ventre, profissionalização com as competições e avaliações, apresentações artísticas com os Shows, arte e moda com a venda de artigos da dança, fruição artística com o Show das pessoas professoras convidadas e a ampliação da rede pessoal – *networking* e divertimento. Não à toa o slogan do 5º FIEL era: “O Luxor traz o Egito até você e muito mais!!!”. Márcia Mignac, relata:

Realmente eu me sentia em um lugar mágico. Fazia todas as aulas, assistia os shows, nos intervalos estava passeando entre os “stands” da feira e aproveitava não só para fazer compras, mas principalmente para encontrar pessoas e trocar experiências. Aprendia muito conversando com as pessoas especialistas da cultura. Pedia sugestão de Cd’s ou perguntava sobre a tradução de uma letra de música. Pois nos anos 2000, não tínhamos o acesso de informação que temos hoje. Fora que o fato de estar hospedado no mesmo hotel que as pessoas artistas que davam aula, era a chance que se tinha para conversar, trocar experiências. Era realmente viver o máximo, como prometia a Luxor. (Trecho da conversa gravada com Márcia Mignac)

Essa ambiência mágica percebida ao participar dos festivais e o cuidado pelos mínimos detalhes, me parece que se reproduz ao longo dos anos. Como também a estruturação espacial do local dos workshops, com uma sala ampla revestida com

carpete e com excelente iluminação, tendo um palco principal elevado para a condução da aula pela pessoa docente. Um padrão estético estrutural e estratégico que se estabeleceu como fórmula de sucesso e se afirmou no mercado dos festivais. Pois como coloca Lipovetsky, “não obstante, trata-se de criar beleza e espetáculo, emoção e *entertainment*, para conquistar mercados. Nesse sentido é uma estética estratégica ou uma “engenharia do encantamento” que caracterizam o capitalismo artista” (2015, p. 47).

Escoando o ponto de vista acima, tendo refletir como estética estratégica não implica também na manutenção de um tipo de imaginário da bailarina de dança do ventre. Uma vez que tudo ocorre condicionado na reprodução de “fórmulas” que “dão certo” mais facilmente e estão assimiladas pelo contexto *belly dance*. Há uma fala do Jorge Sabongi (2010) sobre padrões estéticos que chamou bastante a minha atenção. Ele disse:

O público é exigente no que concerne à preferência por bailarinas de dança do ventre e, claro, que isso não deixa de ter certa dose de fantasia. Em se tratando de mercado profissional, estética é fundamental. Não existe tolerância. Tentei muitas vezes mudar esse padrão, mas fui vencido. A bailarina deve ser bela, exótica, corpo impecável e vestir-se convenientemente, isto é, de acordo com a imaginação instigada por filmes de Hollywood. (Sabongi, 2010 p.60)

Essa fala é bastante problemática, pois o autor deixa explícito que “não existe tolerância”, como se realmente não tivesse como tolerar a aparência de uma pessoa que está fora desse padrão presente no imaginário do público, mesmo se ela tiver um elevado nível técnico e expressivo. A própria Cínthia Xavier (2006) fala sobre padrões corporais das bailarinas de dança do ventre, e ela fala especificamente sobre esse período entre década de 1990 a 2001. Ela afirma que na década de 1990 o padrão estético era de corpos volumosos e cabelos compridos e lisos. Mas que na virada do século “suruiu o abdômen definido, cabelos encaracolados e bronzeada” (Xavier, 2006 p. 60). Essa mudança de padrões aconteceu, segundo a Cínthia, porque a coreógrafa da novela “O Clone” tinha este perfil. E ainda acrescento que as atrizes que interpretavam as mulheres marroquinas na trama, também o tinham.

Nesses dois relatos percebemos o quanto que os meios midiáticos contaminaram o imaginário ocidental/ocidentalizado de toda a nossa sociedade, inclusive do público que consumia a dança do ventre no Brasil. As consequências dessas falas resultantes das realidades vividas pelos autores, são constatadas nos

cartazes dos primeiros festivais do nosso país. Percebemos a ausência de mulheres negras, ou fora desses padrões pré-estabelecidos, até porque nós não tínhamos visibilidade no cinema ou na televisão, na época. Além disso, como foi pontuado aqui, os ambientes que o Luxor, Mercado Persa e a Casa de Chá Khan el Khalili eram localizados, tinham como moradores pessoas com o perfil socioeconômico da classe alta e média de São Paulo, dificultando o acesso de pessoas negras que até hoje não se encontram, na sua maioria em espaços elitizados ou da classe média.

Para refletirmos melhor sobre o imaginário ocidental acerca das mulheres que atuam profissionalmente na dança do ventre, vamos discutir no próximo capítulo os conceitos de Orientalismo e Racismo, que atravessam essas questões estéticas e o imaginário ocidental.

QR Code 2 - Playlist do capítulo 3



Fonte: youtube.
Qr Code criado pela autora (2025)

3 IMAGINE O CENÁRIO: REFLEXÕES ACERCA DO ORIENTALISMO E RACISMO

Cenário 1

Imagine uma bailarina brasileira que tem uma carreira profissional na dança do ventre consolidada e que domina esta dança com técnica e expressividade únicas. Que viaja para vários estados nacionais e internacionais, participando de festivais, mostras e ministrando workshops nesses eventos. É chamada para estampar capas de revistas especializadas em dança e que vivem exclusivamente da sua arte. Imaginou? Agora te convido para outro cenário...

Cenário 2

Imagine uma bailarina profissional de dança do ventre que também é produtora cultural, diretora, coordenadora e idealizadora de um dos maiores festivais de dança do ventre do Brasil, há mais de dez anos. Em seus festivais, sempre são chamados grandes bailarinos com repercussão nacional e internacional, para ministrar os workshops e se apresentarem nos shows de gala. Imaginou? Então me diz, como são as pessoas que você imaginou nesses cenários? A qual grupo étnico elas pertencem?

No artigo “A falta de protagonismo negro na dança do ventre do Brasil”⁹⁰ que escrevi juntamente com a Viviane Macedo⁹¹, trouxemos esses cenários para a discussão e ainda afirmamos que:

Mesmo vivendo num país que tem mais da metade da sua população constituída por pessoas negras, de cor preta e parda, é difícil ter em nosso imaginário uma bailarina de dança oriental que tenha essa característica que é comum à maior parte dos brasileiros, que seja bem sucedida em sua carreira, estampando as capas de revistas especializadas em dança do ventre, aparecendo em artes de divulgação dos grandes eventos nacionais e internacionais ou ministrando workshops nesses eventos. (Ribeiro;Jesus, 2023 p.221)

⁹⁰ Artigo publicado no livro Oriente-se em questão: que tipo de mundo sua dança testemunha, que foi publicado em 2023 pela editora Mente Aberta.

⁹¹ Viviane Macedo de Jesus é mulher negra, cisgênero, professora e dançarina de Dança do Ventre e Tribal Fusion Bellydance, cantora, produtora cultural e pesquisadora em dança. É Graduada em Letras Vernáculas pela UEFS e atualmente é graduanda no curso de Licenciatura em Dança na UFBA.

Nesses contextos imaginados, frequentemente idealizamos uma mulher cisgênero, branca, magra, longilínea, sem deficiência, jovem, de cabelos longos e lisos e que exala sensualidade. Esse é o estatuto de corpo que nos deparamos ao pesquisar profissionais da dança do ventre nos meios midiáticos. **E por que isso acontece?**

Espero que essa pergunta feita aqui continue ecoando, justamente para que outras questões sejam postas e ajudem a “despertar” para situações que jamais eram pensadas há 25 anos atrás e que continuam “desapercebidas” ainda hoje. Ou seja, no final da década de 90 e início dos anos 2000, com o aumento significativo de workshops e Festivais de Dança do Ventre no Brasil, existia algum interesse sobre a presença de um corpo racializado nestes contextos? E nos tempos que correm, porque **AINDA** permanece esse exercício imaginativo ditado pelos contornos eurocêtricos da branquitude?

Importante mencionar, que este capítulo é inspirado no artigo Orientalismo e racismo: principais contaminações do imaginário ocidental sobre as corpos negras das danças do ventre no Brasil⁹² que escrevi para o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança em 2024.

Com base nas informações trazidas até aqui, intento defender, nesse capítulo, que a exclusão de corpos que não têm permissão para ficar, diante dos padrões coloniais eurocêtricos, ocorre nas danças do ventre devido a dois fatores primordiais. A saber: 1) orientalismo e 2) racismo. Acrescentaria ainda um terceiro fator, o capitalismo, entretanto, não foi possível adentrar de forma aprofundada neste fator em meu trabalho de conclusão do mestrado, devido ao pouco tempo hábil para explicar tantos fatores complexos. Opto por me debruçar nos fatores mencionados anteriormente, mesmo que as questões referentes a classe, apareçam de forma latente em minha pesquisa, já que creio não ser possível falar das questões/tensões raciais, sem falar sobre capitalismo. As questões de classe serão mencionadas aqui, juntamente com o fator racismo.

1) A influência do orientalismo (Said, 2007), que está presente nos textos franceses e nas pinturas de quadros do século XVIII e XIX, que retratam o imaginário europeu sobre as mulheres árabes e as dançarinas de danças do ventre,

⁹² Disponível em: <https://proceedings.science/anda/anda-2024/trabalhos/orientalismo-e-racismo-principais-contaminacoes-do-imaginario-ocidental-sobre-as?lang=pt-br>. Acesso em: 04 dez. 2024.

que as definem como primitivas, selvagens, exóticas e sensuais.

2) O racismo, que com todas as suas subjetividades, faz com que nós, pessoas negras, sejamos vistas como o “outro” (Mbembe, 2020) desde o período colonial. E essa imagem também é representada através de discursos imagéticos, e é por isso que somos diversas vezes interditadas (Carneiro, 2023) nas esferas sociais, econômicas e políticas do nosso país, e consequentemente nas danças do ventre.

E nessa direção, a teoria corpomídia das professoras doutoras Helena Katz e Christine Greiner (2005) ajuda no entendimento de que os corpos e as danças do ventre são corpomídia dos ambientes que os gestam. Assim, a dança do ventre, que foi e vem sendo constituída em um chão orientalista, racista e com um enquadramento de humanidade que privilegia a branquitude, continuará reproduzindo traços coloniais hegemônicos. Até porque,

Cada entendimento que podemos ter do mundo, de nós mesmos e dos outros pode ser somente moldado em termos de conceitos formados por nossos corpos [...] esses conceitos usam nosso sistema perceptivo, imagético e motor para caracterizar nosso ótimo funcionamento no cotidiano. Esse é o nível no qual estamos em contato máximo com a realidade de nosso ambiente (Lakoff & Johnson, 1999, p.555).

Assim se não existe corpo separado do ambiente, uma vez que ele se encontra em contato máximo, segundo os autores Lakoff⁹³ e Johnson⁹⁴ (1999), logo não existe a impossibilidade das informações não se tornarem corpo. Premissa adotada nessa pesquisa, que ajuda na reflexão sobre o modo como os corpos e suas danças são corpomídia das fórmulas que dão “certo” e são perceptíveis pelo nosso aparato cognitivo. Não à toa já relatei vários exemplos anteriormente, sobre o modo como o corpo da bailarina de dança do ventre foi adotando diversos moldes estéticos, como pré-condição para se tornar mais legível e, portanto, reconhecível e adequado para o contexto *belly dance*.

As considerações acima ajudam a refletir o entendimento de corpo presente no contexto *belly dance*, uma vez que é habitualmente compreendido somente por sua funcionalidade, ou seja, um suporte para o repertório dos passos de dança.

⁹³ George Lakoff é um linguista e cientista cognitivo estadunidense, branco, professor da Universidade da Califórnia em Berkeley. Foi um dos desenvolvedores da linguística gerativa nos anos 1960 e um dos fundadores da linguística cognitiva nos anos 1970.

⁹⁴ Mark Johnson é um filósofo e cientista cognitivo estadunidense, branco, professor de Filosofia da Universidade de Oregon. Ele é um dos principais nomes da cognição incorporada e linguística cognitiva e publicou vários trabalhos ao lado de George Lakoff.

Contudo, o que vejo também é o uso do corpo como um “recipiente” para os processos de “standardização” e o “princípio decorativo” (Tiburi, 2023)⁹⁵. No que concerne à decorabilidade, o que está em jogo é o uso recorrente de um tipo de traje, *design* de corpo com uma estética que assume a aparência ocidentalizada e que muitas vezes conduz o apagamento dos traços árabes, até mesmo nas pessoas bailarinas egípcias.

Os entendimentos postos acima expandem com o diálogo a partir da teoria corpomídia (Katz; Greiner, 2005), e me fazem tomar para mim a responsabilidade de questionar quais os contornos de mundo que desejo construir no contexto belly dance. Uma vez que,

Algumas informações do mundo são selecionadas para se organizar na forma de corpo–processo, condicionado pelo entendimento de que o corpo não é um recipiente, mas sim aquilo que se apronta nesse processo co-evolutivo de trocas com o ambiente. E como o fluxo não estanca, o corpo vive em estado do sempre-presente, o que impede a noção de recipiente. [...] O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que estão. O corpo é resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. (Katz; Greiner, 2005, p. 130- 131).

Ora, se toda informação se constitui corpo, se o corpo e suas danças encontram com certas informações, tenderá a reproduzir o que tem lugar de pertença no contexto. E nesse sentido, como já mencionei acima, se o contexto *belly dance* é corpomídia da nossa sociedade, não reproduzirá apenas os contornos estéticos hegemônicos na dança, mas também, os *dispositivos de racialidade*, conceito da Sueli Carneiro (2023) de sexualidade e de gênero; por isso a dança do ventre acaba reproduzindo essas violências na qual está inserida.

Para a discussão deste capítulo, o subdividi em três partes: na primeira apresento os conceitos de orientalismo, segundo o Edward Said (2007), e algumas pinturas orientalistas, que foram e ainda são altamente difundidas em livros e em ambientes virtuais relacionados aos árabes ou ao oriente, para analisá-las e entendermos os seus desdobramentos na dança do ventre e no imaginário ocidental sobre ela. Na segunda parte, abordarei o racismo no Brasil a partir do

⁹⁵ Texto intitulado “Neocafonismo: sobre a esteticomania política, a esteticomanias e decorabilidade, de autoria de Márcia Tiburi. Publicado na Revista Cult — Dossiê: COM QUANTAS TEORIAS SE FAZ UM GÊNERO? UM CONCEITO EM DISPUTA. Ano 27—abril 2024.

conceito do dispositivo da racialidade, da Sueli Carneiro⁹⁶ (2023), para entender como é esse imaginário sobre as belly dancers brasileiras e como isso afeta as dançarinas negras. Na parte três, intento relacionar os conceitos abordados anteriormente com o colonialismo a partir do pensamento de Aimé Césaire e questionar através do título do discurso da Soujourney Truth. “E não sou eu uma mulher?”, a noção de empoderamento feminino tão difundido nos ambientes nos quais a dança é propagada, mas que na práxis não é vivenciada por todas as mulheres que praticam a dança do ventre no Brasil.

3.1 Contaminações do orientalismo no imaginário ocidental: o que tem permissão para ficar?

O conceito de orientalismo cunhado por Edward Said (2007) é definido de três formas: como uma área do conhecimento formal/acadêmico, como estilo de pensamento ocidental que tem como base uma diferenciação ontológica e epistemológica entre o oriente e ocidente e como uma instituição que negocia com o oriente, e o objetifica, definindo-o, colonizando-o e investigando-o (Said, 2007). Partindo do olhar do eu-hegemônico, europeu, detentor do poder, civilizado, normalizado, moderno; sobre o outro⁹⁷, árabe, dominado, incivilizado, anormal, primitivo e selvagem. A citação a seguir exemplifica esta relação.

Como sou apenas um diplomata e um administrador, cujo estudo adequado é também o homem, mas do ponto de vista de governá-lo [diz ele], [...] contento-me com observar o fato de que, de um modo ou de outro, o oriental geralmente fala, age e pensa de uma maneira exatamente oposta à do europeu. (Said, 1990, p.48)

Edward Said utiliza algumas citações do Lord Cromer⁹⁸, em seu livro, que ilustram bem esse lugar do oriental como o outro, sendo totalmente oposto ao europeu, que é superior e tem propriedade para objetificar os não-europeus. E nesta direção, abaixo se encontra outro trecho que Said traz, a partir da hierarquia

⁹⁶ Sueli Carneiro é uma mulher negra, brasileira, da cidade de São Paulo–SP. É escritora, ativista, filósofa, doutora em educação pela Universidade de São Paulo (USP) e cofundadora do Geledés–Instituto da Mulher Negra (Carneiro, 2023).

⁹⁷ O termo outro nesta dissertação vai ter a grafia da vogal “o” com letra minúscula para dar destaque ao olhar inferiorizado dado ao outro, que difere do Eu-colonial.

⁹⁸ O Lord Cromer foi um orientalista, diplomata e representante da Grã-Bretanha que governou o Egito de 1883 a 1907.

racial exposta pelo Lord Cromer:

O Europeu é um bom raciocinador; suas afirmações factuais não possuem nenhuma ambiguidade; ele é um lógico natural, mesmo que não tenha estudado lógica; é por natureza cético e requer provas antes de aceitar a verdade de qualquer proposição; sua inteligência treinada funciona como um mecanismo. A mente do oriental, por outro lado, como as suas ruas pitorescas, é eminentemente carente de simetria. Seu raciocínio é dos mais descuidados. Embora os antigos árabes tivessem adquirido num grau bem mais elevado a ciência da dialética, seus descendentes são singularmente deficientes na faculdade lógica. (Said, 2007, p.71)

Na citação acima está explícito esse discurso da diferença entre europeus e árabes. Destaco aqui, o papel do diplomata e administrador colonial britânico Lord Cromer, que assumiu a função de controlador geral britânico no Egito durante 1879 e posteriormente, como cônsul geral no Egito nos anos de 1883 a 1907, na difusão de entendimentos estereotipados e coloniais dos povos daquela região. Não à toa, Said (2007) recorre às narrativas de Cromer para ilustrar o poder de autoridade de um discurso e a representação imagética tomada como verdade e inquestionável.

Segundo o autor Said (2007), esse pensamento orientalista surge desde a Grécia antiga, quando os gregos escreviam textos sobre o Leste, como podemos observar na obra de Ésquilo, “Os Persas” de 472 a.C., que evidencia a perspectiva grega sobre o povo persa; mas que no final do século XVIII e início do século XIX quando os franceses, inicialmente, depois os ingleses, invadiram o Egito e outros países do oriente médio, que esse pensamento é ampliado e se torna uma área de conhecimento. A partir daí surgem várias obras acadêmicas, literárias, eruditas, arquitetônicas e artísticas sobre o Oriente, o oriental e a oriental, e na maior parte delas, percebe-se essa relação de poder desigual, na qual é reforçado que o ocidental é superior e o oriental inferior, e esses materiais acabaram criando vários esteriótipos em torno dos árabes e principalmente na figura da mulher árabe e da dançarina das danças do ventre.

Outra leitura estereotipada que traz a figura das mulheres na ordem do discurso, não apenas a partir da posição central, mas principalmente no lugar de exclusão (Foucault, 2006), se encontra nas obras literárias do escritor orientalista francês Gustave Flaubert⁹⁹. Ele viajou para o Egito na metade do século XIX e a

⁹⁹ Gustave Flaubert (1821–1880) foi um escritor e prosador francês que marcou a literatura francesa. A representação imagética da mulher árabe serviu de inspiração para suas personagens.

sua estadia serviu de inspiração para vários relatos da sua experiência por lá. Aqui, destaco o seu encontro e romance com a famosa dançarina egípcia — Kuchuk Hanem. E neste sentido, Said (2007) toma como exemplo os relatos de Flaubert para sustentar o argumento do modo como o oriente foi criado, ou melhor, “orientalizado” e assim, contribuído para um “paradigma da mulher oriental amplamente influente” (Said, 2021, p. 36).

Um ponto que quero destacar aqui é o fato de Kuchuk Hanem nunca falar por si própria. Ou seja, nos relatos que existem sobre ela, a voz autorizada a proferir algo sempre foi a de Flaubert. Separada e excluída, Hanem não tinha lugar de fala (Ribeiro, 2017). Said escreve:

Pouco pode se objectar, por exemplo, a que o encontro de Flaubert com uma cortesã egípcia tenha originado um paradigma da mulher oriental amplamente influente; ela nunca falava de si própria, nunca representava suas emoções, presença ou história. Ele falava por ela e a representava-a. Ele era estrangeiro, relativamente rico, homem, e estes eram factores históricos de dominação que lhe permitiam não apenas possuir Kuchuk Hanem fisicamente, mas falar por ela e dizer aos seus leitores de que forma ela era “tipicamente oriental”. (Said, 2021 p. 36).

Fato acima que não expõe apenas uma situação de poder ou de força como o próprio Said (2021) expõe, entre Flaubert em relação a Kuchuk Hanem, mas também entre o Ocidente e o Oriente. Entretanto, ciente do lugar de fala (Ribeiro, 2017) de Hanem e, portanto, da sua inexistência nessa relação, já que, como a própria Djamila Ribeiro explicita, “falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir” (2017, p. 64), reflito no modo como a hierarquização de saberes e consequentemente, de hierarquização social se reproduz nos tempos que correm.

E se ao invés do relato acima da dançarina Kuchuk Hanem tivéssemos o relato de uma dançarina autodeclarada negra da atualidade, quais as aproximações possíveis? Também podemos citar o contexto dos festivais *belly dance*, qual corpo e suas danças têm o direito de falar sobre si? Até porque, conforme nos aponta a escritora e psicóloga portuguesa Grada Kilomba (2019)¹⁰⁰, a mulher negra ocupa

¹⁰⁰ Grada Kilomba é uma mulher negra, portuguesa, escritora, psicóloga, teórica e artista interdisciplinar portuguesa reconhecida pelo seu trabalho que tem como foco o exame da memória, trauma, gênero, racismo e pós-colonialismo e está traduzido em várias línguas, publicado e encenado internacionalmente.

um posicionamento difícil na sociedade supremacista branca. Justamente por não encontrar a reciprocidade do homem branco, será considerada o outro do outro, uma espécie de dupla alteridade de branquitude e masculinidade. Diferentemente da posição que a mulher branca ocupa, que será considerada apenas o outro, diante do referencial de gênero, contudo sempre terá a correspondência mútua da branquitude.

Discursos que revelam as investidas do poder euro-atlântico não apenas sobre o Oriente, mas sobre o que escapa do enquadramento colonial de humanidade. E como esta dissertação tem a ênfase na dança do ventre, foco no meu interesse de refletir como esses discursos sobre os povos árabes de maneira geral e a mulher árabe, como seres incivilizados, selvagens, primitivos, disponíveis e incapazes de se desenvolverem sozinhos, foram utilizados como um discurso verídico sobre o Oriente e em que medida se reatualizam e escoam para os contornos imagéticos desta dança e para pessoa dançarina.

Além de Cromer, havia outros nomes de orientalistas citados por Edward Said (2007). Alguns deles eram escritores declaradamente orientalistas, como Hugo¹⁰¹, Goethe¹⁰² e Edward Lane¹⁰³. Este último, inclusive, teve grande influência no imaginário da dança oriental. E de alguns pintores orientalistas como Delacroix¹⁰⁴, Gerome¹⁰⁵ e Berndtson¹⁰⁶. A seguir, compartilho algumas pinturas orientalistas que foram e ainda são bastante disseminadas nos materiais que ilustram a representação da odalisca, da mulher árabe ou oriental e da dançarina da dança do ventre, para analisá-las.

¹⁰¹ Victor-Marie Hugo (1802–1885) foi um romancista, orientalista, poeta, dramaturgo, ensaísta, artista, estadista e ativista pelos direitos humanos francês de grande atuação política em seu país. É autor de *Les Misérables*, *Les orientales* e de *Notre-Dame de Paris*.

¹⁰² Johann Wolfgang Von Goethe (1749–1832) foi um escritor alemão orientalista, que ficou muito conhecido por sua obra orientalista *Divã ocidente-oriental*.

¹⁰³ Edward William Lane foi um escritor orientalista e tradutor inglês muito conhecido pela sua obra *An account of the manners and customs of the modern Egyptians* (1836).

¹⁰⁴ Eugene Delacroix (1798–1863) foi um pintor francês orientalista e romancista.

¹⁰⁵ Jean Leon Gerome (1824–1904) foi um escultor e pintor academicista francês renomado.

¹⁰⁶ Gunnar Fredrik Berndtson (1854–1895) foi um pintor finlandês realista e orientalista. Ele ainda começou os seus estudos com Jean Leon Gerome em Paris.

Figura 5 – Obra intitulada *Odalisque* do Eugene Delacroix. 1857



Fonte: Eugene Delacroix org

Audiodescrição: pintura em plano vertical. Há apenas uma mulher na imagem. Ela é uma mulher de cor branca. Está seminua, com os seios e a barriga à mostra, sentada em algum tipo de poltrona. Parece que ela pausa para o pintor.

Na imagem, intitulada *Odalisque*, do pintor francês Eugene Delacroix de 1857, aparece uma mulher sozinha. Ela tem a cor da pele bem clara, num tom bem branco que ilumina toda a pintura com o fundo escuro. Ela usa uma espécie de camisa bem aberta que evidencia os seios e um dos ombros totalmente à mostra. E ainda aparenta posar para o pintor que está desenhando-a. Ela usa uma calça com um tom escuro de verde-azulado que cobre o joelho e deixa a panturrilha e pés expostos. Está sentada no que parece ser uma poltrona, com um de seus braços encostado na cabeça que está inclinada. Um dos seus pés encosta no chão, o outro está em cima dessa poltrona. Ela aparenta estar relaxada, disponível e à vontade para ser pintada dessa forma.

Figura 6 – Obra *The Dance of the Almeh* do Jean Leon Gerome.
1863.



Fonte: Dayton Art Institute

Audiodescrição: pintura em plano horizontal. Há uma mulher de cor branca no centro de um ambiente fechado. Ela está com parte dos seios e a barriga à mostra. Parece estar dançando. Atrás dela há 9 homens de cores diversas. A maioria está sentada, mas um deles está em pé. Alguns assistindo e outros tocando instrumentos.

Na imagem intitulada, *The Dance of the Almeh*, do pintor francês Jean Leon Gerome, de 1863, há uma mulher também seminua, com uma roupa de duas peças, uma que cobre parte do tronco feita com um tecido dourado, porém não cobre os seios, e a outra peça parece uma calça bem folgada na cor de tecido de algodão cru. Há um tecido amarelo marcando o seu quadril que se parece bastante com os lenços de quadril¹⁰⁷ que nós, bailarinas de dança do ventre, usamos atualmente. Ela, assim como a figura anterior, é uma mulher de cor de pele branca, a pessoa mais clara que aparece na imagem. Parece estar dançando, pois ela é a única pessoa que está de pé, a sua cabeça está inclinada, um de seus braços está esticado, já o outro um pouco flexionado, parecendo estar fazendo uma movimentação curvilínea e sinuosa. Nas mãos dela há algo que parece ser dois

¹⁰⁷ É um pedaço de tecido que usados nas aulas de dança do ventre para marcar o quadril, e nas apresentações ao público.

pares de saggats¹⁰⁸, um instrumento que ainda é utilizado hoje em dia por nós, bailarinas. Atrás dessa dançarina há nove homens sentados, todos eles têm um tom de pele mais escuro do que a dançarina, alguns deles tocando instrumentos no chão, outros numa espécie de banco, um deles bate palmas, outros só observam.

Aqui observamos que há uma disposição hierárquica, pessoa de pele branca em pé e no centro parecendo superior, ao redor dela, há vários homens com tons de pele mais escuro, eles estão num enquadramento mais baixo, ou mais distante, do que ela, e percebemos traços mais característicos de povos árabes africanos do Norte e do oriente médio nesses homens. Não há outra mulher nesse ambiente. Neste cenário, supõe-se que esta mulher estava ali, disponível para entreter os homens ao seu redor.

¹⁰⁸ Instrumento de percussão árabe que também é utilizado por bailarinas de dança do ventre em suas apresentações.

Figura 7 – *Almée, an egypt dancer* de Gunnar Berndtson, 1883.



Fonte: Artvee

Audiodescrição da imagem: pintura em plano vertical. Nela há uma mulher de cor branca de costas para o pintor. Ela está seminua, sem nada cobrindo as suas costas. Está com uma calça branca e meio transparente. Na sua frente, há dois homens brancos de terno e gravata. Na sua lateral, num plano baixo, há um homem de cor preta tocando um tambor que mal aparece.

Na terceira imagem, intitulada *Almée, an egypt dancer*, do pintor finlandês Gunnar Berndtson de 1883, parece que o pintor estava a espreita observando o cenário que estava acontecendo. Isso porque nessa imagem percebe-se que há uma sensação de profundidade maior do que as outras. As pessoas que aparecem estão mais distantes. Há uma mulher de cor de pele branca dançando num ambiente fechado, com pouca iluminação, que parece ser bem luxuoso. Esta dançarina está de costas, com o rosto virado para a lateral e encostando a mão direita na sua cabeça. Sua mão esquerda está abaixada, fazendo com que seu braço esteja num formato curvilíneo, estando semi flexionado. Essa mulher está com as costas nuas, sem nenhum tecido cobrindo o seu dorso. Ela usa uma calça branca bem transparente, dando para ver seus contornos.

Na sua frente, há dois homens brancos, um sentado e o outro quase deitado

numa espécie de sofá, ambos estão vestidos com terno e gravata e assistem à sua dança. E no lado direito da imagem, mal dá para notar, mas há um homem de cor preta sentado no chão, igual à imagem anterior. Ele está tocando uma espécie de tambor que se parece com uma tabla/derbake¹⁰⁹. Ele tem um lenço cobrindo sua cabeça e utiliza alguns acessórios como pulseira, colar e brinco que podem ser vistos por terem uma cor dourada que chama a atenção, porém as suas vestes são de difícil identificação já que se confundem com seu tom de pele e a pouca iluminação onde ele se encontra.

Conforme a pesquisadora e Mestra em Cultura Árabe, Márcia Dib¹¹⁰ (2011) apresenta em seu artigo intitulado “Mulheres Árabes como Odalisca”, as mulheres eram um dos objetos de representação dos artistas do século XIX. E diante dos costumes diferentes entre a Europa e países do Oriente, era comum os pintores fantasiarem diferenças e inventarem costumes e atitudes que mostravam uma realidade distorcida.

Essas são três de várias outras imagens orientalistas amplamente difundidas em livros ou pesquisas sobre o Oriente. A partir delas, podemos observar como as mulheres árabes, sejam dançarinas ou não, eram retratadas pelos europeus no século XIX. Segundo a autora Márcia Dib: “Os títulos das obras dão a pista: são mulheres em haréns orientais, reclinadas, ociosas, com o corpo exposto e aberto, seminu, à espera de algo” (Dib, 2011, p. 147). Essa representação de mulher sedutora, selvagem, que está disponível para satisfazer os desejos dos homens, é bem nítida nas imagens. Em ambas, as mulheres são brancas, magras, jovens e estão com os seios e a barriga a mostra.

Outro ponto é o título das obras, principalmente o da primeira, “*Odalisque*”, nome comum nas pinturas orientalistas. Segundo Dib (2011), esse termo significa criada da casa, eram mulheres escravizadas que eram vendidas no mercado, algumas vezes pela própria família, ou adquiridas em guerras. Eram mulheres que tinham várias funções na casa e que aprendiam muitas vezes etiqueta, a dançar e

¹⁰⁹ Instrumento percussivo árabe muito utilizado atualmente nas músicas dançadas pelas bellydancers. Ele é tocado encostando as mãos diretamente no instrumento e lembra os atabaques e o djembé.

¹¹⁰ Márcia Dib é uma brasileira descendente de sírios, bailarina, coreógrafa e professora de danças árabes. Mestre em Cultura Árabe pela FFLCH/USP. Possui formação multidisciplinar em Arquitetura, Música, Dança e Teatro. Estudou dança e música ocidentais e orientais, no Brasil, Estados Unidos e Síria, com diversos professores. Estudou e formou-se em Educação pelo movimento com Ivaldo Bertazzo.

tocar instrumentos para entreter as famílias. Então, o porquê delas serem retratadas apenas como mulheres lascivas e disponíveis nas pinturas?

Além desses fatores, é importante questionar: por que essas mulheres têm um fenótipo semelhante aos das mulheres europeias? Elas parecem ser três mulheres brancas na imagem, e não mulheres árabes do norte da África. Também é nítida a diferença de tons de pele, juntamente com a hierarquia racial quando há mais de uma pessoa na imagem. Na imagem 3, por exemplo, a bailarina, sempre retratada como branca, dança para os homens brancos que a assistem, e o homem negro é a pessoa que tem menor destaque na imagem, estando quase que escondido no canto, tocando um tambor no chão. Qual será a intenção desses pintores europeus trazendo toda essa representação do Oriente nessas obras?

Com esta indagação, não estou tentando questionar a qualidade técnica ou estética dos artistas, nem negar que haja alguma similitude entre essas pinturas e a realidade egípcia no século XVIII ou XIX, porém é preciso entender o contexto da época e os seus desdobramentos. É importante salientar, que segundo a autora Nina Paschoal¹¹¹ (2019) é provável que grande parte dos pintores orientalistas, não tiveram a oportunidade de terem visto as dançarinas alméh ou as odaliscas nos haréns, mas isso não os impedia de transformar em arte o seu imaginário, que era atravessado pelas leituras dos relatos de viagens de jornalistas, escritores e historiadores que foram ao Egito no século XVIII.

Com base nessas afirmações, e no artigo “Discursos orientalistas sobre a dança: o caso de Almée, em egyptian dancer, de Gunnar Berndtson” da autora Nina Paschoal acredito que esse embranquecimento das dançarinas ou das mulheres árabes nas obras se dá, por alguns desses pintores não terem ido ao Egito e utilizarem modelos brancas para retratarem a imagem da mulher árabe e da dançarina oriental (Paschoal, 2019), para os europeus poderem expor suas fantasias eróticas na representação de uma mulher mais próxima da imagem deles e isso gerar uma popularização de sua obra, e para dar um “contraponto visual-racial à brancura exagerada das peles das mulheres que dançam” (Paschoal, 2019, p.284), e com isso

¹¹¹ Nina Ingrid Caputo Paschoal é uma mulher branca, brasileira, mestra em História com ênfase em História Social (PUC SP, 2018), licenciada e bacharel em História (PUC-SP, 2015) e técnica em Museologia (ETEC Pq. da Juventude). Desde 2013 atua como arte educadora em instituições culturais e museus.

trazer uma mensagem de hierarquia racial, mostrando que as mulheres árabes são inferiores aos homens brancos, mas que outros grupos étnicos são inferiores a elas.

Uma das professoras de dança do ventre que entrevistei para a realização dessa pesquisa, fala um pouco do orientalismo e como ele acaba contaminando o nosso imaginário na construção imagética da bailarina de dança do ventre.

O orientalismo trabalhou de uma forma muito pesada no que de fato era a realidade lá no mundo árabe. E acho que tudo o que a gente colhe hoje em dia, nesse lugar de ter poucas mulheres negras no cenário da dança do ventre, mulheres ativas, tem muito a ver também com essa questão orientalista. Essa questão do orientalismo, o que acontece? Foi a partir do momento que as tropas francesas invadiram o Egito e a Europa, que começaram a ir para o Oriente Médio, que eles começaram a retratar o mundo árabe como um negócio assim, super exótico. E eles começaram a transformar a realidade que era de fato vivida, através das cartas enviadas para a Europa, através das pinturas; então eles inventaram o oriente. Esse oriente exótico de pessoas selvagens começa também a ter um movimento da golden era, um movimento hollywoodiano, que eles começam a retratar esse oriente completamente exótico, diferente e tudo mais. Só que com pessoas brancas, pessoas no padrão.¹¹² (Entrevistada 1)

Basicamente, a entrevistada resumiu toda a minha explanação nesse subcapítulo, revisitando toda a discussão acerca da invasão dos franceses ao Egito e todo o Oriente Médio, mais os relatos dos viajantes e as pinturas orientalistas que traziam todo um contexto outrificado desse oriente. Ela ainda acrescenta a *Golden Era*/Era de Ouro que ocorreu no início do século XX entre 1920 à 1960, que ficou conhecida como os anos dourados da dança do ventre. Nesse período, a dança do ventre teve seu apogeu e, além da Europa, passou a ser bastante consumida pelos norte-americanos. E foi um período em que essa exotização do Oriente ganhou força no cinema, contaminando ainda mais o nosso imaginário.

Por consequência disso, as pinturas orientalistas acabam corroborando com o imaginário europeu de que as danças orientais são sensuais, exóticas, misteriosas e profanas, e isso permeia na subjetividade não somente dos países ocidentais, mas dos países ocidentalizados, até hoje. E é esse tipo de oriente, sensualizado, primitivo, exótico, com permissão para ficar nos ambientes nos quais a dança do ventre está inserida. Além disso, toda uma hierarquia racial foi incorporada no oriente médio, assim como também aconteceu no Brasil, desde a invasão dos europeus por aqui.

¹¹² Entrevista de pesquisa concedida em 11 ago. 2023, de forma online, através da gravação de áudio.

3.2 Racismo no Brasil e suas consequências nas danças do ventre

Como vimos anteriormente, o imaginário ocidental tem um modelo instaurado de “Ser” da dançarina do ventre, pautado em mulheres com traços europeus, embranquecidas, sedutoras e misteriosas. Dito isto, como nós mulheres negras iremos ter uma imagem de *bellydancer*¹¹³ que se pareça conosco? Ou seja, mesmo no Brasil, um país que tem mais da metade da sua população constituída de pessoas negras¹¹⁴ (pretas e pardas), a nossa subjetividade acaba sendo atravessada por esse estereótipo, e não nos imaginamos nesse lugar de bailarina oriental.

Além deste fator, não podemos esquecer que o nosso país é alicerçado numa conjuntura social, política, cultural e econômica pautada no racismo contra negros e indígenas. E isso acontece devido à nossa herança colonial, escravagista e genocida, que além de traficar e escravizar povos africanos, dizimou várias etnias originárias. Desde a invasão e dominação portuguesa no século XVI em nosso território, nos foi imposto um olhar de subalternização sobre os corpos de nossos ancestrais, que tiveram que, a duras penas, aceitarem que o homem branco é superior, civilizado e mais desenvolvido do que os negros e indígenas, que eram inferiores e primitivos, o que justificava a escravidão.

Sueli Carneiro (2023) traz no seu livro “Dispositivo de Racialidade: a construção do outro como não ser como fundamento do ser” essa dicotomia entre o branco e o negro, ou o branco e o indígena, é o que ela chama de dispositivo de racialidade, que é essa divisão instaurada entre o Eu-hegemônico, branco, universal, normal e o outro, negro, específico, anormal. Ela cria esse termo e permite entender as relações raciais, de poder e os modos de subjetivação no Brasil (Carneiro, 2023) e tem como base o conceito de *dispositivo* de Foucault¹¹⁵.

Sueli Carneiro diz que o primeiro objetivo estratégico desse dispositivo foi o de “justificar a transformação do africano em máquina econômica” (Carneiro, 2023,

¹¹³ Palavra em inglês bastante disseminada em vários países, utilizada para nomear as dançarinas profissionais de danças do ventre.

¹¹⁴ Define-se hoje política e sociologicamente a categoria negro como a somatória da classificação do IBGE da cor/raça preto e pardo. Isso acontece porque ambos os grupos apresentam condições de vida semelhantes e igualmente inferiores quando comparados ao grupo branco (Carneiro, 2023).

¹¹⁵ Michel Foucault (1926–1984) foi um filósofo e historiador francês que criou os termos *dispositivo* e *biopolítica*, para tratar das relações de poder que existem na sociedade.

p.46), ou seja, o transformando em escravizado. E para que essa justificativa fosse bem-feita, sempre eram enfatizadas as diferenças inerentes entre os negros e os brancos. A autora cita em seu livro um trecho do texto do filósofo alemão Immanuel Kant¹¹⁶ (1724–1804), no livro *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*, publicado pela primeira vez no século XVIII, que diz o seguinte:

Os negros da África não possuem, por natureza, nenhum sentimento que se eleve acima do ridículo. O senhor Hume desafia qualquer um a citar um único exemplo em que um negro tenha demonstrado talentos, e afirma: dentre os milhões de pretos que foram deportados de seus países, não obstante muitos deles terem sido postos em liberdade, não se encontrou um único sequer que apresentasse algo grandioso na arte ou na ciência, ou em qualquer outra aptidão; já entre brancos, constantemente arrojam-se aqueles que, saídos da plebe mais baixa, adquirem no mundo certo prestígio, por força dos dons excelentes. Tão essencial é a diferença entre essas duas raças humanas, que parece ser tão grande em relação às capacidades mentais quanto à diferença de cores. (Carneiro, 2023, p.90)

É evidente nessa citação, assim como nos textos orientalistas, a oposição acentuada entre os brancos e não brancos, numa espécie de divisão ontológica que é inerente ao ser humano. Entretanto, no caso da colonização das Américas e especificamente no Brasil, o negro, além de outrificado e desumanizado, foi escravizado por séculos, como mão de obra gratuita para acumular riquezas aos portugueses. E tudo isso era justificado por sua inferioridade em relação ao branco europeu. Para Sueli Carneiro (2023), essas representações construídas sobre o negro, através de discursos, textos e práticas que reforçam essa imagem dicotômica da *Casa Grande e Senzala*, desde o Brasil-colônia até os dias atuais, beneficiam o *dispositivo de racialidade*, que funciona através desta distinção.

Além de Kant, há outros grandes nomes de escritores, intelectuais, filósofos e religiosos, europeus e brasileiros do século XIX e XX, que propagavam esse imaginário sobre os negros através de suas obras; como, por exemplo: John

¹¹⁶ Immanuel Kant (1724–1804) foi um filósofo alemão conhecido como um dos principais pensadores iluministas.

Locke¹¹⁷ (1632 – 1704), Allan Kardec¹¹⁸, Monteiro Lobato¹¹⁹ e Nelson Rodrigues¹²⁰, para citar alguns. A seguir cito um trecho de uma publicação de Allan Kardec na Revista Espírita de 1862.

Assim, como organização física, os negros serão sempre os mesmos; como Espíritos, trata-se, sem dúvida, de uma raça inferior, isto é, primitiva; são verdadeiras crianças às quais muito pouco se pode ensinar. Mas, por meio de cuidados inteligentes, é sempre possível modificar certos hábitos, certas tendências, o que já constitui um progresso que levarão para outra existência e que lhes permitirá, mais tarde, tomar um envoltório em melhores condições. Trabalhando em sua melhoria, trabalha-se menos pelo seu presente que pelo seu futuro e, por pouco que se ganhe, para eles é sempre uma aquisição. Cada progresso é um passo à frente, facilitando novos progressos. (Kardec, 1862, p.150–151)

Nesse trecho do texto intitulado Frenologia Espiritualista e Espírita, de subcapítulo a “Perfectibilidade da raça negra” o autor sustenta o argumento de que o espírito das pessoas negras é primitivo e por consequência, inferior ao espírito das pessoas brancas, por isso eles não são civilizados como os europeus. Mas apesar deste argumento racista ele afirma que há como nós pessoas negras desenvolvermos o nosso espírito, que seria preparado para a sua futura vida, no caso a reencarnação, e aí poderíamos vir em outro envoltório, outro corpo, um corpo branco no qual expressássemos as potencialidades desse espírito evoluído.

Esse tipo de violência ao corpo negro é realizada há séculos pelos europeus e brasileiros contaminados por esses discursos. Não à toa que o racismo está presente no mundo e consequentemente no Brasil, em todas as vertentes da sociedade, seja na religião, na educação, na economia, nas artes, entre outros. E nos faz muitas vezes acreditarmos que ser negro é sinônimo de uma existência inferior e desumana.

Não é apenas através de textos que esses discursos das diferenças entre o branco e o negro são retratados. Assim como no orientalismo há pinturas que

¹¹⁷ John Locke (1636–1704) foi um filósofo liberal inglês, conhecido como o pai do liberalismo e o principal representante do empirismo inglês.

¹¹⁸ Allan Kardec (1804–1869) foi o pseudônimo adotado pelo francês Hippolyte Léon Denizard Rivail, pedagogo, professor e tradutor, quando resolveu sistematizar as suas pesquisas sobre fenômenos paranormais e a mediunidade.

¹¹⁹ Monteiro Lobato (1882–1948) foi um escritor e editor brasileiro assumidamente eugenista. Escrevia para adultos, mas tinha várias obras infantis. Sua obra mais conhecida é *O sítio do Pica-pau-amarelo*.

¹²⁰ Nelson Rodrigues (1912–1980) foi um escritor brasileiro que produzia peças, contos e romances. Ele era conhecido pelas peças tensas e cheias de imoralidades. As peças *Álbum de família* e *Anjo Negro* são uma das mais polêmicas.

retratam a mulher árabe de uma forma outrificada, esses discursos imagéticos também são perpetuados através de fotos simbólicas que retratam os negros no Brasil; e aqui, neste subcapítulo, especificamente, a mulher negra. E isso ocasiona representações que intensificam esse imaginário colonial sobre nossos corpos. Como diz a autora Adriana Bittencourt¹²¹ (2012):

As imagens do corpo não podem estar separadas do mundo ao qual pertencem. São ocorrências cruzadas entre o corpo e o ambiente e, assim, cada corpo e suas imagens desenham as suas especificidades através de contaminações mútuas. A generalidade recai na condição do corpo processar imagens; é da natureza do corpo ser imagem (Bittencourt, 2012, p. 51).

Fundamentada no trecho da citação da Adriana Bittencourt (2012), conseguimos perceber que a imagem conta histórias de corpos que se relacionam com os ambientes e contextos que fazem parte daquele registro. Daí a importância de nos atentarmos a cada detalhe. Abaixo seguem algumas imagens do século XIX que retratam esse imaginário sobre a mulher negra no Brasil. Uma pergunta surge: **o que essas imagens nos contam?**

¹²¹ Adriana Bittencourt Machado é uma mulher branca, brasileira, licenciada e Especializada em Dança pela UFBA, Mestra e Doutora pela PUC/SP. Prof. Associada III da Universidade Federal da Bahia. Membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Dança.

Figura 8 – Babá brincando com criança em Petrópolis, de Jorge Henrique Papf, 1899.



Fonte: Bocchi (2019)¹²²

Audiodescrição: A imagem é uma foto em tons de sépia. Nela aparecem duas pessoas. Uma mulher negra de cor preta, que aparenta ser bem jovem, com um vestido composto bem claro, parece ser branco, e que está utilizando as mãos e joelhos como apoio no chão. Em cima dela há uma criança branca, com os vestidos de cor clara e botas, com cabelos claros, que está montada nas suas costas.

Na foto tirada pelo alemão Jorge Henrique Papf, intitulada *Babá brincando com criança em Petrópolis*, podemos perceber que há uma mulher negra, retinta, que parece ser bem jovem, com as mãos e os joelhos apoiados no chão, como se fosse um animal quadrúpede, e há uma criança branca nas suas costas. Ou seja, essa mulher negra está numa posição animalizada com relação a essa criança branca. A babá está com um vestido branco que cobre quase todo o seu corpo, só deixando o antebraço a mostra. A criança, que parece ser uma menina loira de

¹²² Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/350757279_DA_SENZALA_AO_CARCIERE_CORPO_E_MARTIRIDADE_AS_MARGENS_DA_HISTORIA/download?_tp=eyJjb250ZXh0Ijp7ImZpcnN0UGFnZSI6I9kaXJlY3QiLCJwYXVjIjoX2RpcmVjdCJ9fQ. Acesso em: 15 fev. 2024.

cabelos bem lisos, está com um vestido de cor clara e usa botas. Ambas estão olhando para a fotografia como se pousassem para a foto.

Essa imagem mostra bem essa subordinação da mulher negra perante a criança branca, como se a mulher estivesse ali para satisfazer as suas vontades. Nela conseguimos ver escancaradamente essa hierarquia racial presente no final do século XIX, mesmo sendo tirada no período pós-escravidão do Brasil. Se procurarmos fotos ou pinturas de mulheres brancas desse período, dificilmente encontraremos elas brincando desta forma com os seus filhos.

Figura 9 - Mãe Preta de Lucílio de Albuquerque, 1912.



Fonte: Bochi (2019)

Audiodescrição: pintura colorida com a imagem de uma mulher preta sentada no chão. Ela está amamentando um bebê branco enquanto olha para um bebê negro que está ao seu lado no chão.

Na pintura elaborada pelo brasileiro Lucílio de Albuquerque, intitulada *Mãe Preta*, há uma mulher negra sentada no chão amamentando uma criança recém-nascida branca e a mesma está olhando para uma criança recém-nascida negra, que está deitada no chão, provavelmente seu bebê. A mulher está com um aspecto triste em sua fisionomia. Essa pintura foi feita em 1912, no início do século XX e ainda hoje é utilizada em vários livros didáticos, eu inclusive já vi essa imagem em

meus livros do ensino fundamental. Aqui podemos perceber a submissão da mulher negra, que nessa época não era mais, supostamente, escravizada, mas que ainda tinha que deixar de amamentar os seus filhos para alimentar os filhos da mulher branca que era a sua patroa, exercendo assim a sua função de ama de leite.

Paralelamente às atrocidades realizadas no período colonial, não podemos esquecer que não houve nenhum tipo de reparação histórica ao holocausto negro e indígena implementado há quase quatro séculos, por aqui. Ao contrário de ações reparatórias a esses povos, o primeiro governo republicano, dois anos depois do fim da escravidão no Brasil em 1888, fez um decreto¹²³ que estimulou a vinda de imigrantes europeus (não podiam em hipótese alguma ser imigrantes africanos ou asiáticos), subsidiando suas passagens. Além disso, os imigrantes europeus ganhavam, por seis meses, um auxílio do governo para que não ficassem em instabilidade socioeconômica até se estabelecerem totalmente no país. Essa lei foi constituída com o intuito de branquear o Brasil que era constituído por uma maioria de pessoas negras e indígenas, que eram vistos pelos europeus como inferiores e selvagens, por isso influenciados pelas ideias de Adolfo de Varnhagen (1816–1878), autor do livro *História Geral do Brasil* (Varnhagen, 1854), acreditavam que apenas com o branqueamento da população e extinção desses povos, vistos como primitivos e selvagens, o Brasil iria se desenvolver social e economicamente (IBGE, 2013).

Houve também a lei de terra que,¹²⁴ segundo Cida Bento (2022):

[...] influenciou fortemente a propriedade fundiária e o povoamento do país, pois fez com que a obtenção de lotes passasse a ser feita por meio de compra e venda e não mais por posse, dificultando o acesso à pequena propriedade rural, e, ao mesmo tempo, estimulando a expansão dos latifúndios em todo o país, impedindo a democratização do solo. (Bento, 2022, p. 35)

Todas essas leis e decretos realizados no período colonial e no início da república trouxeram privilégios para os europeus e seus descendentes brasileiros, fazendo com que eles tivessem mais oportunidades para construir riquezas no Brasil. Entretanto, os grupos étnicos que deveriam, no mínimo, receber algum subsídio da união, pela mão de obra gratuita por séculos, à base de sangue

¹²³ Decreto n.º 528 de 28 de junho de 1890. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-528-28-junho-1890-506935-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 27 maio 2024.

¹²⁴ Lei n.º 601, de 18 de setembro de 1850. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/lim601.htm. Acesso em: 27 maio 2024.

e suor, não tiveram nenhum tipo de reparação. Ao contrário disso, outras estratégias foram criadas através de leis institucionais para *interditar* (Carneiro, 2023) as nossas práticas sociais e direitos enquanto cidadãos. A Sueli Carneiro (2023) utiliza o termo *interdições* para designar todos os procedimentos de exclusão que inferiorizam os negros, através de ações que estão presentes na estrutura social brasileira de forma naturalizada.

A Lei n. 1 de 1837¹²⁵ foi realizada um pouco antes do fim da escravidão, e proibia de frequentar as escolas públicas, os “escravos, e os pretos africanos, ainda que sejam livres ou libertos.”, fazendo com que não tivéssemos acesso à escola mesmo após a abolição da escravatura. E após o fim da escravatura no Brasil, há a criação do Decreto de 1890¹²⁶, no qual o artigo 402 diz que: “Fazer nas ruas e praças públicas exercícios de habilidade e destreza corporal conhecidos pela denominação de capoeiragem; andar em correrias [...]: Pena—prisão celular por 2 a 6 meses.” Diante dessas *interdições* acometidas pelo próprio estado, como as pessoas negras vão viver sua liberdade? Que liberdade é essa? O próprio estado te impede de trabalhar no campo, pois esse trabalho remunerado a que você era obrigado gratuitamente só pode ser feito de forma remunerada a emigrantes europeus, e se você expressar nas ruas a sua cultura, será preso?

Sabemos que no Brasil não houve um *apartheid* racial institucional, mas todos esses fatores que apresentei aqui constituíram tensões raciais que estão presentes em todas as áreas da nossa sociedade. Seja na economia, educação, política, cultura, artes e dança; há desdobramentos das consequências desse *dispositivo de racialidade*.

A prova dessa herança escravocrata permanece assolando a população negra, através dos indicadores sociais do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) de 2023. Nele é possível constatar que pessoas pretas e pardas representam mais de 70% dos pobres e extremamente pobres do Brasil¹²⁷, e esses dados estatísticos só comprovam o quanto que as desigualdades sociais estão

¹²⁵ Lei n. 1 de 1837. Disponível em: <https://www.trf5.jus.br/index.php/noticias/leitura-de-noticias?id=325255#:~:text=Leis%20estaduais%20tamb%C3%A9m%20refor%C3%A7aram%20proibi%C3%A7%C3%A3o,3%C2%BA>. Acesso em: 13 jul 2024.

¹²⁶ Decreto n.º 847, de 11 de outubro de 1890. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-847-11-outubro-1890-503086-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 13 jul de 2024.

¹²⁷ Dados do IBGE, 2023. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv102052.pdf>. Acesso em: 05 mar 2024.

relacionadas com as tensões raciais que existiram e ainda existem, e s ã o frutos da escravidão. Uma prova disso está no seguinte quadro que mostra como eram as divisões de cor/raça do censo demográfico do Brasil no decorrer dos anos.

Quadro 1 – Categorias classificatórias do quesito cor/raça ao longo da história.

1872	1890	1940	1950	1960	1980	1991	2000	2010
População livre (define sua cor)								
Branca	Branca	Preta	Branca	Branca	Branca	Branca	Branca	Branca
Parda	Preta	Branca	Preta	Preta	Preta	Preta	Preta	Preta
Preta	Cabocla	Amarela	Amarela	Amarela	Amarela	Amarela	Amarela	Amarela
Cabocla	Mestiça		Parda	Parda	Parda	Parda	Parda	Parda
(Raça indígena)		(Outras respostas foram codificadas como pardas)	(Existia instrução para o recenseador não usar categoria "morena" na resposta)	(Apenas para pessoas que vivam em aldeamentos ou postos indígenas, as demais que se declarassem índias deveriam ser classificadas como pardas)		Índigena	Índigena	Índigena (Se Índigena: Etnia e língua falada)
População escrava								
Pretos(as)								
Pardos(as)								

Fonte: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) 2023.¹²⁸

Audiodescrição: Quadro de fundo branco e com informações em preto. Cada conjunto de informações é referente a um ano. Na parte duperior há o ano de recenseamento realizado no Brasil a partir de 1872 e abaixo tem a classificação tem a classificação da raça que variou muitas vezes. Há esse recenseamento até 2010.

No quadro acima, vemos que o primeiro recenseamento da população residente no Brasil foi realizado pelo império em 1872, ainda na época da escravidão. E nele notamos que a população ainda era dividida em população livre e população escrava, e que a população escrava era constituída pelas raças pretos(as) e pardos(as). Um detalhe importante é que os escravizados não se autodeclaravam e sim os seus donos. Não é uma coincidência esse mesmo grupo étnico constituir a maioria da população pobre do país.

Abro um parêntese para pensar em quais as simetrias postas quando a centralidade da análise recaiu na pessoa escrava? Pessoa escrava-um animal humano e, por outro lado, um instrumento vivo, homem-instrumento (Agamben, 2017), em outras palavras, homem-máquina, incapaz de falar sobre si. E é aqui que essa interdição cruza com o processo de desumanização e esbarra também com

¹²⁸ Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/3105/cd_2022_etnico_racial.pdf. Acesso em: 9 maio 2024.

Kuchuk Hanem, a dançarina egípcia. No caso de Hanem, a atribuição dada era a de uma máquina do sexo e, mais, diante do seu silenciamento, o único capaz de falar sobre ela era o homem branco europeu. Ambos, em uma aproximação, a pessoa escrava e a pessoa dançarina do ventre, não eram reconhecidos como humanos e o pior, corpos-sujeitos capazes de falar sobre si. Configurando assim, uma dupla inscrição biopolítica sobre o corpo negro e suas danças do ventre.

Reflexo de todos esses desdobramentos sociais, são as tensões raciais ocasionadas pela subalternização e generificação dos nossos corpos, e essas tensões ocorrem em qualquer espaço social e obviamente estarão presentes nos ambientes onde as danças do ventre são propagadas no Brasil. Justamente porque esse conjunto de generalizações históricas enquanto resquícios do sistema–escravista e orientalista, não se detiveram em uma temporalidade no passado, se perpetuam como impressões biopolíticas, a partir de convicções, como o que Peter Pál Pelbart¹²⁹ exemplifica com ênfase no processo de racialização: “um negro perambulando solto só pode ser foragido da senzala—um bandido deve ser morto, sempre!” (2018, p. 16).

Vale apontar que tanto o orientalismo como o racismo, são frutos do colonialismo europeu, que foi um instrumento intrínseco ao imperialismo/capitalismo que, segundo o Aimé Césaire (2020), em seu livro “Discurso sobre o colonialismo, se utiliza do discurso da hierarquia de raças como justificativa para a dominação desses povos visto como o *outro*. Segundo o autor

a ação colonial, o empreendimento colonial, a conquista colonial fundada no desprezo pelo homem nativo e justificada por esse desprezo, inevitavelmente, tende a modificar a pessoa que o empreende; que o colonizador, ao acostumar-se a ver o outro como animal, ao treinar-se para tratá-lo como um animal, tende objetivamente, para tirar o peso da consciência, a se transformar, ele próprio, em animal. (Césaire, 2020 p.23)

Esse trecho do Aimé Césaire (2020) é bem forte, pois faz refletirmos o quão cruel foi todo esse processo colonial imposto pelos europeus, que acabou sendo naturalizado como consequências do desenvolvimento das civilizações. Uma civilização que desumaniza outros povos alegando ser consequências do

¹²⁹ Peter Pál Pelbart é um filósofo, ensaísta, professor e tradutor húngaro, residente no Brasil. Graduado em Filosofia pela Universidade Paris IV, é mestre pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, doutor em Filosofia, pela Universidade de São Paulo e livre-docente pela PUC-SP.

progresso. Um processo tão brutal quanto este, mesmo após séculos continua perpetuando violências semeadas no passado.

Diante do exposto, pergunto: **quais “inscrições biopolíticas”¹³⁰ se perpetuam nos ambientes da dança do ventre, quando o corpo a ser lido é de uma mulher negra?** E quais são esses ambientes? Nas casas de chás árabes¹³¹, nos estúdios e escolas de dança, academias de ginástica, nos festivais nacionais e internacionais, nas revistas especializadas, nas redes sociais, entre outros. São nesses lugares que muitas vezes podem ser reproduzidos estereótipos com contornos escravocratas de interdição que acabam gerando micro violências raciais, que são difíceis de serem notadas, mas que se fazem presente. Ou até mesmo, da impossibilidade de a mulher negra ocupar o lugar de protagonismo, seja de artista-docente ou dançarina-convidada, uma vez que as leituras postas sobre ela herdaram o não-lugar de fala e de presença.

Será exposto aqui um exemplo que foi bem marcante em minha trajetória como aluna iniciante de dança do ventre. Ao começar a mergulhar nos estudos dessa dança, me deparei com a *Revista Shimmie*¹³². Uma revista especializada em dança do ventre que, em cada edição, trazia em sua capa uma bailarina profissional que tinha um reconhecimento regional ou nacional. Tive acesso às revistas e há alguns DVDs da mesma empresa que tinham vídeos didáticos com grandes bailarinas de dança do ventre nacionais, ensinando o estilo. Compartilho as quinze primeiras edições nacionais da revista.

¹³⁰ Quando se usa a formulação “inscrições biopolíticas” decorre do entendimento de biopolítica a partir do filósofo Michel Foucault (1997 e 2006). Justamente para dar a entender que o corpo é uma realidade biopolítica, na medida em que o poder atua a partir de processos de subjetivação do sujeito. E isso se dá também por discursos que se tornam corpo e, portanto, contribuí para que alguns corpos sejam mais vivíveis ou não, em consequência daquilo que é dito sobre ele e lhe constituí. Nesse sentido, a questão problematiza quais inscrições associadas aos corpos negros no contexto bellydance, que subjetivam possibilidades de maior permanência e inserção, ou não.

¹³¹ É um ambiente com temática e culinária árabes, com apresentações de danças do ventre.

¹³² Disponível em: <https://www.lojashimmie.com.br/revista>. Acesso em: 05 fev. 2024

Figura 10 - Capas das 15 edições da revista shimmie



Fonte: pinterest da revista shimmie¹³³

Audiodescrição: colagem de 15 capas de revistas. Em cada uma dessas capas aparece a foto de uma bailarina profissional branca de dança do ventre. A exceção está em duas capas de revista. Numa delas há apenas um homem branco, na outra um homem e uma mulher lidos como brancos. O homem está com um derbake em seu colo.

Há mulheres negras nessas capas da revista? Há uma lógica de visibilidade e semelhanças entre essas mulheres nas capas e as pinturas orientalistas? Ouso aqui propor que as capas da revista *Shimmie* têm similaridade com as pinturas orientalistas. A quem é dado o direito de existir nas capas? E que contorno tem essa existência? Antes de intentar responder a partir do meu lugar de fala, peço que a pessoa leitora reflita. Vasculhe no seu imaginário qual o design da figura da dançarina do ventre tem tido a permissão para ficar? Situe-se nos tempos que correm.

Não parece importar o enquadramento temporal adotado, lá ou aqui, as

¹³³ Disponível em: <https://br.pinterest.com/revistashimmie/capas-da-revista-shimmie/>. Acesso em: 17 fev. 2024.

peças consideradas legíveis, reconhecíveis e possíveis são as mulheres com o tom de pele claro, branco, com partes do corpo à mostra, fazendo poses com as mãos apoiadas na cabeça, utilizando acessórios marcando o quadril e esbanjando sensualidade. E dentro dessa perspectiva que esbarra a figura elegível da dançarina do ventre, representatividade e qualidades atribuídas para o corpo e suas danças, midiaticamente falando, se monta uma topografia do que é vivível ou não. As capas da revista *Shimmie* e as pinturas orientalistas reproduzem a “orientalização” do Oriente e a outremização da mulher negra, enquanto a ela não é dado o direito de eleição, vida vivível no estatuto de corpo nesta dança.

Com efeito, essas capas de revista mostram como as pinturas orientalistas influenciam o nosso imaginário, mas não somente isso, elas também mostram o racismo às pessoas negras. E isso acaba intensificando um estatuto de corpo hegemônico europeu presente no mundo *belly dance*. Ao observar essas imagens na época em que estava começando a fazer aulas de dança do ventre, voltei ao encontro de mim mesma. Aquela criança de três anos, que não se sente bonita por não ser branca, que foi exposta na introdução dessa dissertação. Percebo como ela estava e continua presente em mim, e conseqüentemente nessa pesquisa, mesmo após quase três décadas de existência. Esse reencontro acontece quando percebo que os resquícios da escravização no Brasil e, portanto, as inscrições biopolíticas, continuam outremizando os nossos corpos, das mulheres negras. Os corpos embranquecidos continuam protagonizando todos os espaços por terem uma maior política de assimilação e aceitação, diante do enquadramento de humanidade eurocêntrica.

Houve grandes estratégias e articulações dos movimentos negros desde a república até os tempos que correm, para que tivéssemos algumas conquistas. Uma das mais importantes foi a III Conferência Mundial contra o Racismo, Discriminação Racial, Xenofobia e Intolerância correlata da Organização das Nações Unidas (ONU), que ocorreu em setembro de 2001, em Durban, na África do Sul, que resultaram em uma série de ações importantes contra o racismo no mundo (Ribeiro;Jesus, 2023). Todavia, os frutos dessas sementes plantadas na virada do século XXI continuam fazendo desabrochar poucas flores, que acabam não sendo tão evidenciadas. É um começo que deve ser lembrado, mas as hierarquias raciais ainda existem, por isso que ainda estamos lutando para suprir essas desigualdades e fomentamos tanto a representatividade negra nos espaços

de poder. Pois a falta dessa representatividade influencia diretamente as crianças negras e o nosso futuro enquanto nação.

3.3 E eu não sou uma mulher? Por que não me sinto representada nos festivais de Dança do Ventre?

Aqueles homens ali dizem que as mulheres precisam de ajuda para subir em carruagens, e devem ser carregadas para atravessar valas, e que merecem o melhor lugar onde quer que estejam. Ninguém jamais me ajudou a subir em carruagens, ou a saltar sobre poças de lama, e nunca me ofereceram melhor lugar algum! E não sou uma mulher? Olhem para mim? Olhem para meus braços! Eu arei e plantei, e juntei a colheita nos celeiros, e homem algum poderia estar à minha frente. E não sou uma mulher? Eu poderia trabalhar tanto e comer tanto quanto qualquer homem — desde que eu tivesse oportunidade para isso — e suportar o açoite também! E não sou uma mulher? Eu pari treze filhos e vi a maioria deles ser vendida para a escravidão, e quando eu clamei com a minha dor de mãe, ninguém a não ser Jesus me ouviu! E não sou uma mulher? ¹³⁴ (Portal Geledés, 2014)

É pensando nas interseccionalidades (Akotirene, 2019) que trouxe esse discurso da Sojourner Truth. Nele a autora Truth quis mostrar que a realidade da mulher negra difere da realidade da mulher branca. As dificuldades que as mulheres brancas estavam expondo na Convenção dos direitos das mulheres em Ohio, não condiziam com as dificuldades das mulheres racializadas. E daí surge a sua pergunta icônica: “E eu não sou uma mulher?”

Quando pensamos em *interseccionalidade*, estamos falando sobre todos os marcadores identitários nos quais uma pessoa está inserida na sociedade. No caso aqui a mulher negra é atravessada por três marcadores o de raça, o de gênero, e ainda o de classe, já que os indicadores sociais do IBGE¹³⁵ apontam que 49,3% das pessoas mais pobres no Brasil, são mulheres negras (pretas e pardas).

Ou seja, ela sofre as opressões por ser negra inferiorizada por homens e mulheres brancas, por ser mulher nesse sistema patriarcal acaba sofrendo violências de gênero pelo próprio homem negro e do homem branco e ainda por ser pobre sem condições de ter o essencial para a sua sobrevivência. Já a mulher branca é atravessada pelo marcador de gênero, pelo patriarcado que é uma

¹³⁴ Trecho do discurso da Sojourner Truth, nos Estados Unidos em 1851. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth/>. Acesso em 03 fev. 2024.

¹³⁵ Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv102052.pdf>. Acesso em: 05 mar. 2024.

opressão mas difere da opressão da mulher negra. A autora Carla Akotirene diz algo que exemplifica a diferença entre mulher branca e a mulher negra, “enquanto as mulheres brancas têm medo de que seus filhos possam crescer e serem cooptados pelo patriarcado, as mulheres negras temem enterrar seus filhos vitimados pelas necropolíticas, que confessional e militarmente matam e deixam morrer” (Akotirene, 2019 p.16).

Com base no discurso da Truth, convido a pessoa leitora a emaranhar-se comigo na minha trajetória com a dança do ventre para recapitularmos algumas questões que discutirei neste subcapítulo. Como falei na introdução desta dissertação, sou marcada pelas tensões raciais desde os 3 anos. Aos 8 anos conheci a dança do ventre através da novela *O Clone*. Nessa novela, as personagens que praticavam a dança do ventre, geralmente para seus esposos com o intuito de seduzi-los, eram interpretadas por mulheres brancas, magras e jovens. Tive vontade de aprender a dançar na época da novela, mas na minha cidade, não existiam escolas de dança, nem quem praticasse a dança do ventre.

Vamos pular para o ano de 2012. Fui morar numa capital para fazer faculdade e conheci uma professora branca de dança do ventre, ganhei bolsa de estudos dessa professora. Os festivais locais e os poucos nacionais dos quais participei só tinham mulheres brancas; ministrando os workshops, nas artes de divulgação, nas pinturas orientalistas, nas revistas especializadas e nos DVDs didáticos que consumia. Então, como eu não vou questionar a ausência das pessoas que se parecem comigo? Pensava comigo mesma... serei reconhecida como uma bailarina profissional? Me sentia o *outro na dança do ventre* (Mignac, 2023), por não me enquadrar nesse estatuto de corpo instaurado. Mesmo minha professora me chamando para ser integrante de sua Companhia de Dança *Lunay*, e me dando a oportunidade de substituí-la num estúdio de dança, eu não achava que aquilo era para mim.

Peço que você volte ao início deste capítulo e relembre ambos os cenários que apresentei. Talvez, com as discussões que estou trazendo nesta dissertação, você tente mudar o seu imaginário e comece a pensar em um cenário com mulheres negras, ou mesmo indígenas, com corpos variados tendo destaque na dança do ventre. Mas uma pessoa racializada, por mais que não aparente se importar com esse estatuto de corpo imposto, principalmente nesta época em que comecei a dançar, sabe que não pertence a esse imaginário do mundo bellydance.

A minha visão sobre esse corpo ideal tão difundido na dança do ventre foi mudando no ano de 2017, quando estava na universidade tirando xerox de apostilas de algumas disciplinas do meu curso de Licenciatura em Dança na Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Na copiadora em que eu estava, havia uma televisão ligada na rede televisiva Globo, no programa de auditório chamado Encontro com Fátima Bernardes¹³⁶. Nesse programa começou a passar uma matéria sobre uma bailarina profissional de dança do ventre chamada Angela Cheirosa, uma mulher negra, retinta, gorda, com mais de quarenta anos e nordestina da cidade de Camaçari–BA, ou seja, uma mulher que está ainda mais distante do que eu do ideal hegemônico de corpo.

Relato aqui, que foi a primeira vez que vi uma mulher preta, profissional da dança do ventre na televisão e aquilo mexeu muito comigo. Vi toda a matéria, fui atrás de Angela nas redes sociais, e compartilhei os vídeos dela com minhas alunas. Desde 2017, tive a Angela como minha inspiração e de minhas alunas na dança do ventre. Ela me fez virar uma chave no meu ser e perceber que era possível, sim, ser uma profissional negra reconhecida na dança do ventre, mesmo ela sendo a única, naquele momento. Ela me deu esperanças só pelo fato de eu observar a sua imagem de uma forma positiva naquele lugar.

Com base no panorama que mostrei sobre minha trajetória, podemos observar que a representação imagética nesse lugar de poder, na televisão, de apenas uma pessoa negra fez a diferença. Além disso, é perceptível que a falta de acessibilidade, por eu morar num local onde não havia dança do ventre e me mudar para uma capital, e poder ganhar bolsa de estudos, foi importante. Quero dizer que a representatividade negra de Angela, mais as oportunidades de acessibilidade que tive, foram fatores preponderantes na minha formação profissional na área. Dito isso, vamos falar sobre eles.

3.3.1 Sobre representação e representatividade.

Ao me referir ao termo representatividade estarei baseada no conceito

¹³⁶ Programa de auditório da rede televisiva aberta Globo, apresentado pela jornalista Fátima Bernardes, que era transmitido de segunda a sexta-feira no turno da manhã.

adotado pelo pesquisador Conrado Dess¹³⁷ que afirma em seu artigo¹³⁸ que

podemos entender o conceito de representatividade, no contexto brasileiro, como a qualidade que, ao mesmo tempo, gera e é gerada por um organismo representativo quando esse adquire a capacidade de representar esteticamente, politicamente e socialmente determinada coletividade, sendo essa coletividade, na maioria das vezes, um grupo social minoritário. (Dess, 2022 p.8)

Ou seja, com o autor Dess (2022) consigo seguir na reflexão compreendendo representatividade, quando alguém representa algum grupo, geralmente minoritário, que não detêm poder no âmbito social pelas características fenotípicas e ideológicas. E nesse sentido, solicito que a pessoa leitora tente entender o sentido do termo e a sua importância, mesmo que não faça parte de grupo social minoritário que cotidianamente não tem chance de ser representado.

Muitas pessoas, podem até pensar que a representatividade não é importante ou que é algo superficial, mas para grupos que estão à margem da sociedade, não é, e por isso, é uma condição que precisa ser cuidadosamente analisada. A representatividade por habitualmente ser pontual e não uma condição contínua e regular nos grupos sociais e em sociabilidade, precisa ser uma questão posta. E mais, um exercício, quando se pretende questionar os modelos de humanidade hegemônicos. Não se trata de uma luta APENAS endereçadas às pessoas que precisam ser representadas e sim para todas. Aqui, reforço o que já apontei anteriormente, conhecer Angela Cheirosa foi uma situação que me tornou mais vivível e me fez continuar a luta para ser uma dançarina do ventre.

Avanço um pouco na discussão propondo que a representação é o primeiro passo para se tornar vivível, mas em paralelo é preciso lutar por um lugar de poder e ascensão social. Afinal, como o próprio Conrado (2022) diz, a representatividade não pode ser apenas pelo viés estético, em nosso caso, por uma pessoa pertencer a um grupo étnico. Ela também deve cumprir com “os compromissos éticos e morais que o organismo representativo assume com a emancipação da coletividade que ele representa.” (Conrado, 2022 p. 9).

¹³⁷ Conrado Dess é pesquisador, diretor teatral e dramaturgo. Doutorando e Mestre em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo.

¹³⁸ Notas sobre o conceito de representatividade. Publicado na revista de estudos em Artes Cênicas em abril de 2022.

E principalmente quando falamos sobre representações positivas, de qualidade, sobre nós. Edson Carneiro¹³⁹, por exemplo, um grande ativista negro que desde o início do Movimento Negro Unificado (MNU) é atuante, diz que o racismo está no plano da representação (Carneiro, 2023). E eu expus aqui nesse trabalho acadêmico o quanto que as representações imagéticas das mulheres árabes e das mulheres negras contaminam o nosso imaginário, contribuindo para reafirmação do racismo a esses povos.

Nesta perspectiva, considero que quando conseguimos produzir e compartilhar imagens positivas, em espaços de poder, seja em qualquer lugar, mas aqui enfatizo nos grandes festivais de dança do ventre, ministrando workshops, em capas de revista especializadas, entre outros, e ainda com consciência política e racial, começamos a ter realmente uma representatividade e a combater o racismo. Com isto, cada vez mais vamos insistir em práticas de equidade racial efetivas. Portanto, para isso virar uma práxis cotidiana, acredito que, inicialmente, devemos lutar por espaços positivos de poder no plano da representação, ou seja, por representatividade ao nosso povo. Com muito entusiasmo escrevo que esse é um movimento que já está se iniciando no meio *belly dance*, mas veremos isso mais para frente, com o desenvolvimento da apresentação do movimento *belly black*.

Diante do exposto, é possível compreender a importância da representatividade de pessoas negras, não somente para mim, como também para tantas outras mulheres. Além disso, é notório nas entrevistas que fiz nos dois grandes festivais de dança do ventre de repercussão nacional, para a realização dessa pesquisa, que a maioria das pessoas entrevistadas falaram da importância da representatividade negra nesses eventos. Cito a seguir alguns trechos das entrevistas:

Grande parte da população brasileira é negra, então a gente precisa sim ter representatividade para a dança conseguir chegar a mais pessoas e não seja uma dança considerada elitizada para um certo tipo de público, e que ela seja plural, que consiga atingir vários tipos de público. E para a gente achar que ela pode atingir vários tipos de público, a gente precisa se ver naquela dança, porque se a gente não se vê, vai achar que aquilo não é para mim e eu não vou fazer¹⁴⁰ (pessoa entrevistada 7).

¹³⁹ Edson Lopes Cardoso nasceu em Salvador, em 1949. Militante do Movimento Negro desde os anos 70, é jornalista, professor e ensaísta. Em 1980, mudou-se para Brasília, onde reside atualmente. Ele é uma das testemunhas que a Sueli Carneiro entrevistou e que está em seu livro.

¹⁴⁰ Entrevista de pesquisa concedida em 04 de agosto de 2023, na cidade de Salvador–BA.

Necessário...necessário. Porque escuto das minhas alunas negras, eu escuto sempre elas falando, tia, não tem negras, a gente só vê essa, a gente só vê aquela, a gente está vendo sempre as mesmas pessoas, tia e “fulana” e “ciclana”, elas sentem a necessidade de se reconhecer. A verdade é essa, elas sentem a necessidade de se reconhecer.¹⁴¹ (pessoa entrevistada 6).

Elas precisam se identificar. Acho que sem identificação não há participação, ponto. Então... os festivais precisam acreditar que temos essas mulheres capazes de ocupar esses espaços, dizendo no sentido de docentes, de solistas, né? Porque são elas que vão fazer com que o público venha, entende?¹⁴² (pessoa entrevistada 5)

Essas três pessoas entrevistadas ministraram workshops nos festivais *Baladi Congress* e no *Dahab: Brasil Egito*, duas delas são mulheres brancas e uma delas é mulher negra, e todas elas exemplificaram o porquê da importância da representatividade negra.

A “entrevistada 7” já começa afirmando que grande parte da população é negra, e essa é uma afirmação correta. Por si só, este fato já enfatiza que a quantidade de profissionais negras reconhecidas deveria ser proporcional ao perfil da maior parte da população e não parece que isso acontece, atualmente. Ela também fala que a representatividade negra faz com que a dança do ventre chegue a outros públicos, ou seja, vá além do grupo de pessoas com um padrão de corpo hegemônico.

A “entrevistada 6” fala da experiência com suas alunas negras, apontando não haver mulheres negras nesse lugar de destaque nos eventos que elas vão. E que sempre elas vêm as mesmas pessoas e questionam a ausência de pessoas parecidas com elas.

Já a “entrevistada 5” utiliza a palavra identificação. Ela fala da importância de ter mulheres negras ocupando os espaços de poder, ministrando workshops nos festivais e solando no show de gala, para que mais pessoas negras se identifiquem nesse lugar. Isto é, a falta de representatividade negra nesses festivais de dança do ventre é mais uma das inúmeras *interdições* ocasionadas pelo *dispositivo de racialidade* (Carneiro, 2023) que opera em todas as áreas da nossa sociedade e obviamente nos festivais de dança do ventre.

¹⁴¹ Entrevista de pesquisa concedida em 04 de agosto de 2023, na cidade de Salvador–BA.

¹⁴² Entrevista de pesquisa concedida em 06 de agosto de 2023, na cidade de Salvador–BA.

3.3.2 Sobre vulnerabilidades sociais

Por outro lado, o racismo não se dá somente pelo viés imagético, ele se dá através dos contextos socioeconômicos nos quais estamos inseridos. Como falei no subcapítulo anterior, o IBGE 2023 diz que 70% da população pobre e extremamente pobre do Brasil é constituída por pessoas pretas e pardas, resultado de todo um contexto escravagista do qual não recebemos nenhuma política real de reparação. Então, por mais que tenhamos imagens positivas sobre nossos corpos, sendo uma das formas fundamentais para lidar com o racismo, precisamos ter condições de acessar determinados lugares. É o que diz uma das entrevistadas sobre a falta de acesso dela e de outras mulheres negras para praticar a dança do ventre.

Eu sempre quis, eu sempre tive um sonho de infância. Mas eu nunca tive a oportunidade de fazer, porque não se tratava de um curso barato, não é nada acessível, não é algo tão fácil e tão prático. E atualmente também não está fácil. Porque é importante você ter uma atividade, é importante você fazer algo de que você gosta. Mas, o custo de vida hoje está muito alto, muitas mulheres tentam, querem, ponderam fazer. Muitas vezes, tem um bloqueio pela mente, porque acha que o corpo não está legal para fazer a dança, muitas mulheres acham que passou da idade ou que é uma dança muito sensualizada para colocar meninas para fazer; e outras têm à vontade, têm o interesse, mas não têm a oportunidade financeira. Porque tem que comprar comida, tem que pagar conta, tem que pagar escola, tem que investir em outras coisas para garantir um futuro. Então, eu acho que é mais o nível de oportunidade. ¹⁴³(pessoa entrevistada 11)

Nesta fala da pessoa “entrevistada 11”, notamos que a falta de acessibilidade, devido à vulnerabilidade socioeconômica, faz diferença para a concretização do sonho de ser uma bailarina de dança do ventre. Pois ela não é uma dança com baixo custo e não é uma dança que acessamos no cotidiano como grande parte das danças brasileiras que fazem parte da nossa sociedade. É uma dança de outra cultura, de outro povo, com outras técnicas e que para acessá-la é preciso um estudo mais aprofundado. Como fazer isso sem condições financeiras para fazer aulas regulares? Ou mesmo workshops e participar de festivais? A vulnerabilidade socioeconômica é uma das inúmeras *interdições* que nós mulheres negras

¹⁴³ Entrevista de pesquisa concedida em 17 ago. 2023, de forma online, através da gravação de áudio.

enfrentamos e ainda enfrentaremos no contexto da dança do ventre.

A autora Sueli Carneiro (2023) diz que o dispositivo de racialidade opera em conjunto com o biopoder, promovendo “a vida da raça considerada mais sadia e mais pura [raça branca] e promove a morte da raça considerada inferior [raça negra]” (Carneiro, 2023, p. 13). O próprio estado atua, assassinando ou deixando perecer aqueles vistos como subalternos. E quando essas pessoas sobrevivem a essa função do estado, elas passarão por *interdições*, que irão inferiorizá-las teoricamente, moralmente, culturalmente, socialmente e humanamente.

Ou seja, quando não somos mortas, literalmente, pelo próprio estado, que faz com que a maioria de nós vivêssemos em situações muitas vezes desumanas, devido a toda a estrutura imposta desde o período colonial até os tempos que correm, para que não tivéssemos oportunidades de existir, as *interdições* acabam nos matando metaforicamente falando, mediante obstáculos instaurados para não acessarmos determinados lugares de protagonismo. Daí me vem a pergunta: o que me faria mais vivível no contexto *belly dance*? O vivível aqui é condicionado a um reconhecimento que a nós mulheres negras foi negado.

Apesar dessa conjuntura apresentada desde que comecei a praticar a dança do ventre, até os dias atuais, pois parece que ainda persiste, vamos ver realmente no próximo capítulo; percebi que grande parte das pessoas entrevistadas relataram que nos últimos anos, houve uma maior abertura para a representatividade negra nos ambientes onde a dança do ventre se propaga.

Muito tempo atrás, não consigo lembrar de um cenário muito ativo com bailarinos negros, porém hoje, senti uma mudança muito grande. Consigo observar a atuação marcante e capacitada principalmente das mulheres negras. Um movimento de valorização muito bonito. (pessoa entrevistada 12)¹⁴⁴

Importa dar uma ênfase no relato da “entrevistada 12”, quando ela diz que houve mudanças significativas nos ambientes onde a dança do ventre é realizada e parece gostar do que avista no cenário. Nessa direção, outra pessoa ainda diz: “Observo um aumento da visibilidade das mulheres negras na dança, especialmente através de movimentos como o *belly black* que foi onde conheci muitas bailarinas e profissionais.” (entrevistada 27). Esta pessoa entrevistada (27)

¹⁴⁴ Entrevista concedida no dia 15 ago. 2023.

ainda cita o Movimento *Belly black* como o meio responsável por propagar a existência de bailarinas e profissionais negras da dança do ventre.

Não me atentarei ao movimento *belly black* agora, pois haverá um capítulo dedicado a ele. Mas creio que alguns aspectos sociais foram determinantes para essas mudanças, como, por exemplo: o Estatuto da Igualdade Racial (Lei n.º 12.288/2010) que busca garantir ações à população negra para garantir a igualdade de oportunidades; a Lei de Cotas nas Universidades e Institutos Federais (Lei n.º 12.711/2012) que reserva vagas para estudantes de escolas pública e autodeclarados pretos, pardos, indígenas e quilombolas, eu mesmo, fui uma beneficiária das cotas raciais para este mestrado; e a Lei de Cotas nos Concursos Públicos (Lei n.º 12.990/2014), que reserva 20% de vagas para pretos e pardos em concursos federais, para citar alguns. Nesses doze anos da criação do Estatuto da Igualdade Racial, juntamente com as ações afirmativas, trouxeram mudanças significativas no cenário social do Brasil, principalmente para nós que pertencemos a grupos vistos como minoritários, pelo pouco poder que exercemos. Acredito que essas pequenas ações nos deram a oportunidade de acessar determinados lugares na sociedade, diminuindo um pouco as desigualdades raciais e sociais em que vivemos, e isso repercutiu na dança do ventre. Mas para entendermos um pouco como o cenário está posto atualmente, iremos adentrar na pesquisa de campo que realizei em dois festivais nacionais de dança do ventre: O *Baladi Congress* e o *Dahab Brasil Egito*.

QR Code 3 - Playlist do capítulo 4



Fonte: Youtube
QR Code criado pela autora (2025)

4 ATRAVESSAMENTOS DA PESQUISA DE CAMPO.

Realizar a pesquisa de campo em dois grandes festivais de dança do ventre foi a concretização de uma realização pessoal. Desde que comecei a praticar e a pesquisar a dança do ventre, me imaginava viajando para outros estados para participar desses eventos. Porém, há um alto custo financeiro para se inscrever neles e não tinha condições de investir para concretizar essa vontade. A pesquisa de campo me proporcionou isso.

Foi necessário participar de dois festivais com repercussão nacional para escrever essa dissertação, e para isto, enviei e-mail ou mensagem via *whatssap*, para as organizadoras dos eventos, com o intuito de pedir autorização para realização da minha pesquisa e ainda solicitar uma bolsa integral para minha participação no evento. Pois, até então, eu não havia sido contemplada como bolsista¹⁴⁵ do Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDANÇA), estava em vulnerabilidade socioeconômica e não teria como arcar com os custos da inscrição. Dois desses festivais, o *Baladi Congress* em Salvador–BA e o *Dahab* Brasil e Egito em São Paulo–SP, me responderam e autorizaram a realização da pesquisa, juntamente com a isenção da taxa de inscrição, permitindo que eu tivesse acesso a todas as aulas e aos shows de gala. Diante disso, agradeço imensamente às organizadoras dos eventos por terem proporcionado a minha participação neles para laboração da pesquisa.

Neste capítulo, compartilharei como funciona cada festival, minha experiência como observadora participante, parte das entrevistas que realizei com as pessoas participantes, professoras e organizadoras dos eventos, as análises dos dados e a tentativa de responder a principal questão da minha pesquisa: há protagonismo de mulheres negras na programação dos festivais de dança do ventre do Brasil?

4.1 Contornos do Festival *Baladi Congress*

¹⁴⁵ Neste momento estava sem bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) - que é uma agência de fomento a pesquisa que desempenha papel fundamental na expansão e consolidação da pós-graduação *stricto sensu* (mestrado e doutorado) em todos os estados da Federação.

O Festival *Baladi Congress* surgiu em 2011, idealizado pela bailarina, professora e empresária Fernanda Guerreiro, uma mulher branca, soteropolitana, que até hoje vive em Salvador. Ela, juntamente com o seu marido André Uzêda, criaram o estúdio *Dance Baladi*¹⁴⁶ há 20 anos, onde ministram aulas de dança do ventre e dança de salão regularmente. Eles têm esse estúdio como sua principal fonte de renda.

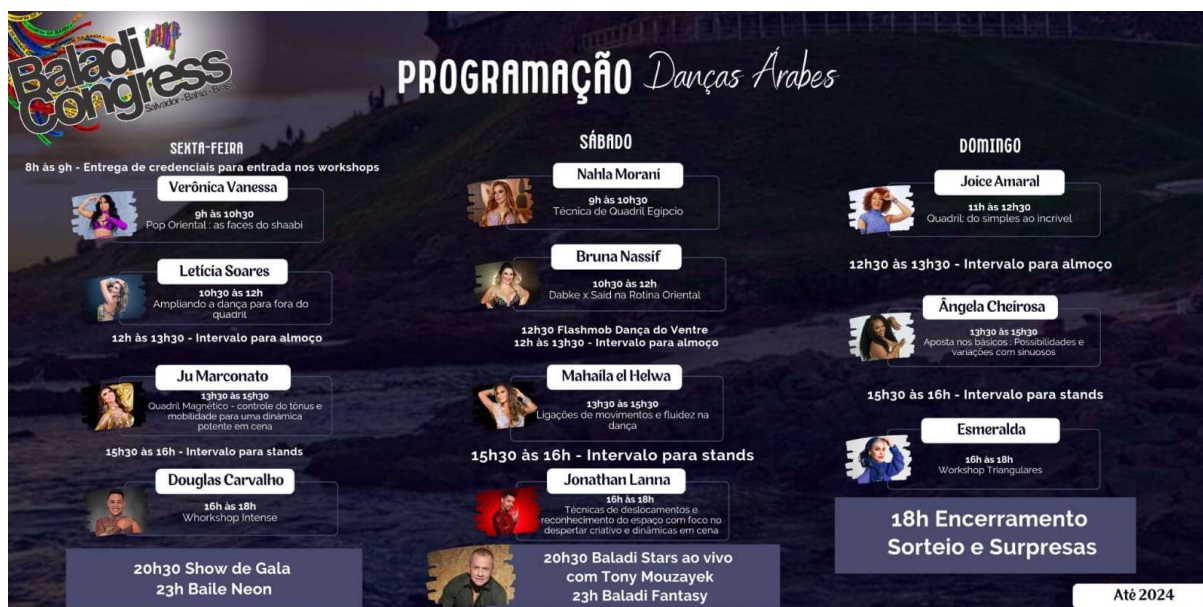
O festival *Baladi Congress* é um evento privado, sem patrocinador, que conta somente com a organização constituída por Fernanda Guerreiro, seu marido e sua irmã Maria Carolina Guerreiro. O evento é custeado pelo público, através da taxa de inscrição. O festival ganhou prêmios em 2015 e 2018 como a melhor Organização e Produção de Festival do Brasil pela revista Shimmie¹⁴⁷. O que acarretou maior visibilidade do festival nacionalmente.

Em 2023, momento que realizei a pesquisa de campo, o festival *Baladi Congress* ocorreu nos dias 4, 5 e 6 de agosto, num final de semana. O festival foi realizado no *Quality Hotel e Suits*, hotel 4 estrelas, localizado no bairro Stiep em Salvador–BA. Geralmente, os grandes eventos de dança do ventre, nacionais ou internacionais, ocorrem em hotéis luxuosos, quatro ou cinco estrelas.

A cada dia de evento aconteceram workshops, shows com apresentações de bailarinas e festas pós-show. A programação do festival na sexta-feira e sábado, dias 4 e 5, iniciou-se às 9h da manhã e foi até umas 2h da manhã, pois a festa que acontece após o show se inicia às 23h. Já no domingo, dia 6, a programação foi menos intensa, partindo das 11h até às 20h. Segue uma imagem da arte da programação do evento:

¹⁴⁶ Link do Stúdio - <https://www.instagram.com/dancebaladi?igsh=MWF2cG9jZDZ2dmZxZQ==>

¹⁴⁷ Link da revista Shimmie – Disponível em: <https://www.instagram.com/shimmiedancadoventre?igsh=MTZlZnEzbXJpbjN0bQ==> . Acesso em: 18 jul. 2024.

Figura 11 - Programação do Festival *Baladi Congress* 2023.

fonte: Instagram do evento.¹⁴⁸

Audiodescrição da imagem: Arte de divulgação do evento com tons de azul-escuro e branco. No fundo, há uma imagem de uma praia. Na parte superior, há um nome centralizado: “Programação Danças Árabs” Abaixo da frase há as fotos, os nomes das pessoas docentes e os horários que ministraram as aulas.

Estive presente nos três dias de programação, porém não pude estar presente no show de gala do primeiro dia, pois tive medo de ficar e não conseguir carro de aplicativo para ir para casa sozinha às 22h, já que não conhecia ninguém que morasse no bairro Federação e que iria de Uber. Devido as circunstâncias mencionadas, voltei para casa às 20h.

É importante frisar que, diferentemente da maioria dos festivais de dança do ventre com repercussão nacional ou internacional no Brasil, o *Baladi Congress* não tem mostras competitivas, somente mostras com os docentes e convidados, além dos workshops e bailes pós-show.

Ao chegar no Hotel, no primeiro dia do evento, fiz um áudio relatando a minha sensação.

Acabei de chegar no hotel de Uber, vi que era um hotel chique, fiquei até sem jeito de entrar na verdade, mas aí entrei. Vi umas meninas entrando, que pareciam serem bailarinas de dança do ventre [essas mulheres estavam com blusas iguais com o nome do estúdio/companhia que faziam parte] e entrei junto. E subi [o elevador] e vi que, nossa! Tem muita gente conhecida, realmente é um evento com pessoas de vários lugares do Brasil. Inclusive,

¹⁴⁸ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CupaVONrTJq/?igsh=NzNzZnAwa28ydWNm>. Acesso em: 20 fev. 2024.

tem uma bailarina brasileira que está morando no Egito há quatro anos, e essa bailarina está aqui. Tem vários estandes com roupas de dança do ventre. Tem muitas pessoas aqui vendendo figurinos e tudo mais. Figurinos que fico até... nossa, infelizmente eu não tenho condições de comprar esses figurinos, eu não perguntei, mas fiquei sem jeito de perguntar, na verdade. Tem muita roupa, muito figurino, lenços de medalhas, vários acessórios e muita gente aqui. (Relato da pessoa autora)¹⁴⁹.

Com esse relato podemos perceber algumas informações importantes como o luxo presente no festival. É um grande festival realizado num hotel “chique” 4 estrelas, amplo, que parece ser acessado pela classe média de Salvador. Inclusive, fiquei sem jeito de entrar, lembro que a entrada é toda de vidro e realmente traz um aspecto de sofisticação a que eu não estava habituada. E o *Quality Hotel e Suits* fica localizado no bairro Stiep, um bairro com grandes prédios empresariais. Ou seja, esse luxo e sofisticação presente no hotel do festival está totalmente integrado com a sofisticação dos figurinos e acessórios da dança do ventre que eram vendidos no evento e que fazem parte da indumentária das bailarinas que se apresentavam ali. Figurinos cheios de pedrarias, com altos valores, com acessórios de strass, com brilho intenso que traz uma elegância e sofisticação.

Figura 12 – Ambiente das aulas do *Baladi Congress*.



Fonte: acervo pessoal da autora.

Audiodescrição: Espaço fechado onde aconteceram as aulas do *Baladi Congress*. Aparecem dezenas de pessoas, a maioria do gênero feminino nesse espaço. Há um palco no fundo da imagem, que é o espaço que os professores deram aulas.

¹⁴⁹ Relato gravado via celular pela autora ao entrar no local do evento no dia 04 ago. 2023.

A estrutura do espaço das aulas também foi grandiosa, uma sala ampla com ar-condicionado, palco onde ficavam as professoras e professores, estrutura de som e iluminação impecáveis. O evento contou com a participação de 11 pessoas docentes, 8 expositores e mais de 100 participantes que se inscreveram. Dos docentes, havia 7 pessoas brancas — 6 mulheres brancas e 1 homem branco. Havia 4 pessoas negras, 3 mulheres negras e 1 homem negro.

Importante frisar que entre os docentes havia 4 pessoas de Salvador e os outros eram de diferentes regiões do Brasil. Segue a figura da arte de divulgação do evento.

Figura 13 - Arte de divulgação do *Baladi Congress* 2023.



Fonte: Instagram do evento.¹⁵⁰

Audiodescrição: Arte de divulgação do evento. Ao fundo, há a imagem da praia e do farol da Barra, ponto turístico de Salvador. Na parte superior tem a frase “*Baladi Congress* 2023 Salvado-Bahia-Brasil”. Abaixo da frase, há um compilado de fotos das pessoas docentes do festival e de um cantor árabe. Totalizando 12 pessoas, 9 mulheres e 3 homens

¹⁵⁰ Disponível em: <https://www.instagram.com/baladicongress/> acesso em: 03 jul. 2023.

Na arte de divulgação do evento há 12 pessoas, pois além das pessoas que ministraram os workshops, há a imagem do cantor Tony Mouzayek, um homem árabe que vive no Brasil há mais de 30 anos, que ficou bastante conhecido por aqui em 2001, por ter músicas suas que fizeram parte da trilha sonora da novela *O Clone*, da emissora Globo de televisão. Ele aparece no centro da imagem.

Além das imagens das pessoas que foram atrações do evento e das informações sobre ele, notamos todo um conjunto de ilustrações que são signos de Salvador. Ao fundo, tem o farol da Barra e o mar. E ao fundo das informações referentes à data, há várias fitinhas do “nosso senhor do Bonfim”.¹⁵¹ É importante explicitar que o Senhor do Bonfim é o santo padroeiro da Bahia e dos baianos.

Interessa demarcar que não há uma curadoria para a escolha dos professores que irão ministrar as oficinas do festival. As organizadoras Fernanda Guerreiro e Carol Guerreiro me disseram que elas realizam um formulário de inscrição e votação com as participantes do evento, para saberem quem essas pessoas gostariam de ter como professores no próximo festival. Inclusive, eu respondi ao formulário compartilhado no grupo do *WhatsApp* das pessoas inscritas no *Baladi Congress*. E lá tinham perguntas sobre qual o professor(a) que você gostaria que voltasse para o evento em 2024, cite dois nomes de professores que nunca vieram ao *Baladi*, mas que você gostaria que viesse, entre outras questões.

4.2 Contornos do Festival *Dahab*: Brasil e Egito.

O Festival *Dahab* Brasil e Egito surgiu em 2017, sendo idealizado pela bailarina, coreógrafa, produtora e economista Nahla Morani, uma mulher branca, nascida em São Paulo. Desde 2020 a Nahla assumiu a direção do Centro Cultural *Dahab* Brasil e Egito que fica na sua cidade e que até 2023 tinha o nome de Casa de Chá *Khan el Khalili*, um local que tem mais de 42 anos de existência, reconhecido nacionalmente pelas apresentações de grandes bailarinas de dança do ventre e que é conhecido como “Casa dos sonhos”. Realizei a minha pesquisa de campo no Festival *Dahab* Brasil e Egito nos dias 10,11 e 12 de novembro de 2023 no Hotel

¹⁵¹ São amuletos coloridos que representam a fé e tradição do povo baiano. São usadas no pulso e tornozelos, e podem ser usadas também na decoração.

Laghetto Stilo São Paulo. É um hotel de 5 estrelas que fica em Paraíso, um bairro nobre de São Paulo.

Assim como o festival *Baladi Congress*, o festival *Dahab* Brasil e Egito é um evento privado, sem patrocinador, mas que conta com apoiadores e é custeado pelas inscrições das participantes e dos expositores. Porém, o *Dahab* não tem somente atrações nacionais, em sua grade de professores e artistas, geralmente há atrações internacionais. Em 2023 houve duas atrações internacionais do Egito. A bailarina Randa Kamel e o músico derbakista Khaled Badawy. Dito isto, devo enfatizar que não realizei entrevistas com os artistas internacionais, pois estou fazendo um recorte sobre a presença e protagonismo das mulheres negras no Brasil. E as questões étnicas no Egito são diferentes das nossas, então não fazia sentido os incluírem nessa pesquisa.

Os workshops aconteciam no Hotel e iniciavam-se às 8h e terminavam geralmente às 17h. A partir das 18h ou 19h aconteciam as mostras e shows que duravam até umas 21h e 30min ou 22h. Nos dias 10 e 12 ocorreram duas mostras competitivas na antiga Casa de Chá *Khan el Khalili* no dia 10/11, entre às 17h e 18:30; e no dia 12/11, das 16:15 às 17:15. Não consegui ir para essas duas competições, pois a Casa de Chá ficava em outro endereço, e se eu fosse assistir perderia alguns dos workshops. Segue a programação do evento.

Figura 14 - Cronograma do *Dahab* Brasil e Egito 2023.



Fonte: Instagram do evento.¹⁵²

Audiodescrição: arte de divulgação dos workshops em tons de preto e dourado. Na parte superior, há a palavra “cronograma” centralizada. Abaixo dessa palavra, há fotos e nomes das pessoas docentes, títulos dos workshops e os seus horários. No canto inferior direito, há a logo do festival.

Lembro das dificuldades que encontrei para ir a São Paulo, fiz uma rifa solidária para auxiliar na passagem aérea e consegui pagar quase toda a passagem. Minha prima de terceiro grau que mora em São Paulo, me cedeu sua casa para eu ficar lá nesses três dias sem custo. Graças a tantas pessoas que abraçaram essa pesquisa, pude realizá-la. Não foi fácil, mas conseguimos.

¹⁵² Disponível em: https://www.instagram.com/dahab_dancadoventre/. Acesso em: 15 nov. 2023.

No primeiro dia de festival, fui acompanhada pela minha prima, pois não saberia como chegar no local do evento naquela imensidão de cidade. Ela me ensinou a pegar o ônibus e o metrô que precisaria para chegar no bairro Paraíso. E de lá fomos a pé até o Hotel que era próximo à estação. Ao chegar na frente do hotel, lembro que ficamos perplexas com a estrutura do lugar. Ela até entrou comigo, pois queria ver como era por dentro o hotel. E segui para o local onde os workshops aconteceram, enquanto a minha prima foi para o trabalho. Cheguei no evento às 07h e 20min, então consegui ver as pessoas terminando de organizar a recepção e os estandes para a venda de figurinos e acessórios.

Figura 15 – Ambiente de aulas *Dahab* 2023.



Fonte: acervo pessoal da autora.

Audiodescrição: ambiente fechado e amplo para aulas. Nele há um carpete que cobre todo o chão. Dezenas de mulheres no espaço. Há um palco ao fundo onde a professora está ministrando as aulas.

Assim como no outro festival, a estrutura do *Dahab* foi bem grandiosa. Com iluminação, microfones para os professores que ficavam em um palco, sala ampla com ar-condicionado e com um chão de carpete. O que já indica que é um modelo adotado dos primeiros festivais de dança do ventre realizados no Brasil, como apresentei no capítulo 2 desta dissertação, ao mencionar através de alguns relatos

as estruturas de alguns festivais dos anos 2000 que seguem esses mesmos moldes. Ou seja, em atendimento a “engenharia de encantamento” própria do capitalismo artista (Lipovetisky, 2015).

Ao chegar no evento, vi que não tinha muitas participantes esperando, porém, quando começou a aula, as pessoas começaram a chegar. Creio que, por conta do horário da primeira aula, 8h, geralmente horário de pico no trânsito, as pessoas não chegaram antecipadamente. Mas a partir da segunda aula, o número de alunas ampliou bastante.

O evento contou com a participação de 12 mestres¹⁵³ que ministraram as oficinas nos 3 dias. Na arte divulgação aparecem 13 pessoas, porém uma das mestras ficou doente e não pode comparecer, sendo substituída pela organizadora do evento. Três dessas mestras participaram do evento em Salvador, então eu não precisaria realizar entrevistas com elas e nem com os dois mestres estrangeiros. Importante salientar que, diferentemente do festival *Baladi Congress*, o festival *Dahab Brasil Egito* tem mostras competitivas e contou com a curadoria de três professoras para avaliar as inscritas na competição.

Dos 10 docentes brasileiros, haviam 3 pessoas negras, 1 mulher e 2 homens.

As outras 7 docentes são todas mulheres brancas.¹⁵⁴

Neste evento, as artes de divulgação dos mestres e mestras foram feitas individualmente. Porém, compartilharei duas artes de divulgação dos shows de gala. Houve dois shows de gala com os docentes junto a convidadas que têm um certo reconhecimento na região. Um chamado *Open Gala*, que seria um show de abertura, e o outro *Gala Show*, no qual as atrações internacionais também participaram.

¹⁵³ No Festival *Dahab Brasil e Egito*, eles utilizam o termo mestre para designar as pessoas docentes do evento.

¹⁵⁴ As definições étnicas das docentes foram por autodeclaração em entrevistas. Não são definições atribuídas por mim.

Figura 16 - Arte do Gala Show do Festival Dahab Brasil e Egito de 2023.



Fonte: Instagram do evento.¹⁵⁵

Áudiodescrição: arte de divulgação do evento. Nela estão presentes os artistas principais que irão se apresentar no show de gala. Na arte, há tons de dourado, preto e azul-escuro. Na parte central superior há a logo do evento. No lado esquerdo superior, tem a frase “Nahla apresenta”. No centro da arte, há fotos com os artistas principais que vão dançar no show de gala. Na parte central inferior há o nome bem grande “Gala Show” e embaixo a frase “mestres e convidados”. Mais abaixo, em letras menores, há a data, horário, local, número do WhatsApp, Instagram e e-mail.

Gostaria de convidar você pessoa leitora para refletir um pouco comigo, com base nessas artes de divulgação dos eventos que vimos neste capítulo, mais as pinturas orientalistas do século XIX, juntamente com as capas de revista do capítulo 3, e as artes de divulgação dos anos 2000 que vimos no capítulo 2. Essas imagens têm algo em comum? Conseguimos ver similaridades entre elas? Ouso dizer que desde as pinturas orientalistas até 2025 pouca coisa mudou. Mas essas poucas

¹⁵⁵ Disponível em: https://www.instagram.com/dahab_dancadoventre?igsh=MWVscXplcmNjeHpzag==. Acesso em: 15 jul. de 2024.

mudanças foram significativas. Ainda é possível identificar que a imagem da bailarina de dança do ventre ainda está associada a sensualidade, disponibilidade e mistério que a Márcia Dib (2011) aponta nas obras orientalistas.

Como disse a pesquisadora Camila Saraiva¹⁵⁶ em seu texto *Dança, Ventres e Feminismo: o ritual como processo pedagógico, artístico e político*.

Ainda podemos testemunhar atualmente uma revalidação desse imaginário oriental e desses estereótipos e arquétipos no mercado da dança do ventre no Brasil e no mundo quando por exemplo observamos os websites de dança do ventre de grande visibilidade no cenário da dança, onde as dançarinas são apresentadas como mercadorias e/ou como “super estrelas” que vão entreter e encantar, com a incumbência de promover experiências exóticas inesquecíveis para o público. (Saraiva, 2018, p. 2).

Ou seja, essa ideia de uma dança de submissão feminina aos homens acaba sendo reafirmada, até porque essa imagem vende a dança de maneira mais fácil e rápida, já que ainda está em nosso imaginário essa ideia de submissão da mulher na dança do ventre. Conseguimos identificar também as semelhanças entre as roupas que as mulheres e dançarinas aparecem nessas obras, com o ventre a mostra, ou com o figurino de duas peças que já eram retratadas nas obras orientalistas e hoje em dia ainda utilizamos. Percebemos que os eventos de 20 anos atrás já eram realizados em hotéis elitizados. O que percebo que mudou um pouco, foi que atualmente conseguimos ver homens nas artes de divulgação não apenas como cantores ou músicos, mas sim como bailarinos e que há algumas mulheres negras aparecendo nessas artes. Porém, inferimos que a proporção de pessoas negras e brancas ainda é extremamente distante. Mas vamos discutir mais sobre isso no próximo subcapítulo.

4.3 Gráficos da pesquisa, o que nos mostram? Há protagonismo de mulheres negras na programação dos festivais de dança do ventre do Brasil?

Para responder a esta pergunta, é importante entendermos o que é esse protagonismo de que tanto falo no texto? Ao pesquisar o termo no dicionário não

¹⁵⁶ Camila Saraiva é uma mulher brasileira, autora, dançarina e bióloga, com formação nos níveis de graduação e pós-graduação em ambas as áreas pela Universidade Federal da Bahia. Graduada em Licenciatura em Ciências Biológicas e em Licenciatura em Dança pela UFBA. Doutora em Dança (PPGDANÇA/UFBA).

encontrei a palavra protagonismo, porém me deparei com a palavra protagonista que segundo o minidicionário Soares Amora¹⁵⁷ significa “1. personagem principal, 2. pessoa que desempenha ou ocupa o primeiro lugar num acontecimento.” (Amora, 2009 p.583).

Quando escrevo a palavra protagonismo, me refiro a lugar de destaque, lugar de poder, lugar desejado por um grupo de pessoas, liderança. Em todas as áreas da nossa sociedade ocidentalizada, em qualquer profissão ou ambiente social, há pessoas em lugar de protagonismo e pessoas em lugar de subserviência. Quem tem lugar de liderança exerce poder sobre quem não está nesse lugar.

No *corpus* da minha pesquisa constituída pelos festivais de dança do ventre no Brasil com repercussão nacional, buscou-se entender o sentido de protagonismo posto. E no sentido habitual se assemelha ao significado encontrado no dicionário de língua portuguesa, Soares Amora (2009) – ou seja, pessoa mais importante. Que nos contextos dos festivais se configura: organizador, diretor ou proprietário desses eventos, ser contratado para ministrar aulas, para ser jurado ou estar nas artes de divulgação desses eventos. O destaque atribuído a essas funções nos festivais, acaba resultando numa maior notoriedade dessa pessoa como professor(a) ou como um bailarino(a) profissional, e muitas vezes, esse(a) profissional é chamado para outros eventos, fica mais conhecido(a) na área, desencadeando assim, outras contratações e ampliando o seu desenvolvimento socioeconômico pessoal e profissional. Somente quando identificamos o perfil das pessoas que estão liderando o meio no qual estamos inseridos, percebemos se aquele ambiente é ou não democrático de verdade.

O destaque que urge para as pessoas negras não é somente estar no exercício das funções de maior visibilidade, como por exemplo, o da pessoa docente. Mas o que esse protagonismo acarreta é a possibilidade da valoração simbólica do capital, na medida em que, essa pessoa docente passa a ser contratada para outros festivais e com isso, passa a ter um valor financeiro agregado a sua pessoa física e como artista. Se encontramos apenas pessoas brancas nesse lugar de protagonismo, apenas elas irão usufruir dessa valoração. Algo entendido apenas como um privilégio branco, mantido como status quo, do pacto da branquitude (Bento, 2022). Algo

¹⁵⁷ Minidicionário Soares Amora da língua portuguesa publicado São Paulo-SP, em 2009.

impensável e não exequível para muitas professoras negras de dança do ventre no Brasil.

Desde quando comecei a vivenciar as danças do ventre, por meio de aulas e de pesquisas sobre o tema, por intermédio da leitura de livros, por exemplo, o que mais me encantava em meus estudos era o discurso fortemente divulgado por professoras, de que ela é uma dança democrática para todos os corpos, todas as formas de existência humana e que ela empodera mulheres. Bailarinas, autoras, como Luciana Martins¹⁵⁸ (2005), Cláudia Cenci¹⁵⁹ (2001), Ana Cristina Figueiredo¹⁶⁰ (2008), enfatizavam esse discurso de forma pragmática em seus livros. E até eu mesma concordo com isso, quando faço o exercício do descolamento do modelo orientalista que se mantém na dança. Porém, nem todas as pessoas que conjugam democracia com empoderamento, conjugam do mesmo lugar que eu. Ao perguntar às entrevistadas se existe um corpo ideal para a prática de dança do ventre, as respostas foram quase unânimes. Como por exemplos nesses relatos a seguir:

Não existe corpo ideal para a prática da dança do ventre. Não existe corpo ideal para dançar. Não existe. (pessoa entrevistada31)¹⁶¹

Não, eu não acho que tenha um corpo ideal para prática de dança do ventre, e eu acho que isso é inclusive, uma das questões mais legais da dança do ventre, que você não tem um corpo ideal. Você pode ser gordinha, você pode ser obesa, você pode ser magérrima, você pode ser extremamente definida, fisiculturista e você vai poder dançar. Então, eu acho que isso é algo muito legal, assim. Inclusive, tem muita mulher com receio de ir atrás da dança do ventre. Recebo muitas mulheres, assim, que me mandam mensagem: “ah, eu tenho muita vontade de fazer aula, mas eu sou muito gorda, mas eu tenho barriga, mas eu estou velha”. Inclusive, esse é um dos maiores receios que as mulheres acabam deixando para depois, deixando para depois e guardando aquilo ali que elas querem fazer, porque elas acham que o corpo delas não é bom o suficiente. Mas aí, quando elas entram, elas veem que não é bem assim. Obviamente que existem os cenários, né? Então, eu sei de escolas que a professora falava, ah, não, todo mundo é bem-vindo, não sei o

¹⁵⁸ Luciana Ferraz do Amaral Martins dona da marca registrada NÍJME® é Bailarina e Coreógrafa Profissional DRT 15.058 Internacional com especialização no Egito – Cairo, Luxor e Aswan Julho/2007. Professora de Educação Física CREF 24.592-G/SP. Autora e editora do Livro “Ventre que Encanta”

¹⁵⁹ Cláudia Cenci, professora de dança do ventre, dançarina, atriz e coreógrafa da novela “O Clone” da Rede Globo. Por 18 anos morou no exterior (Espanha e Egito), onde atuou profissionalmente em vários teatros, hotéis, festivais e eventos. Autora do livro “A Dança da Libertação.”

¹⁶⁰ Arte-Educadora licenciada em Educação Artística pela Universidade Federal da Paraíba com habilitação em Artes Plásticas e Artes Cênicas. Mestre em Letras na linha de pesquisa da Análise do Discurso pela Universidade Federal da Paraíba. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Teatro, Dança e Artes Visuais. Autora do livro “(Re)significando o feminino: o (in)dizível da linguagem artística da dança do ventre”

¹⁶¹ Entrevista concedida a autora no dia 04 jan. 2025.

quê, mas que... que dava indiretinhas a respeito de corpo, fazia diferença entre as alunas, mas vejo que no geral não é assim. No geral, eu vejo uma dança democrática. Prezo muito por isso dentro da minha escola, de respeito, e respeito entre as mulheres, respeito entre os corpos, as vivências, as idades e tudo mais. Então, eu acho que a dança do ventre é bem democrática. (pessoa entrevistada 32)¹⁶²

Grande parte das pessoas entrevistadas falaram sobre essa dança democrática e cheia de empoderamento que é a dança do ventre. Ao que parece, ela aceita todos os corpos sem distinção. Qualquer ser humano pode dançar, e eu acredito muito nisso. Qualquer corpo dança, desde que você “tenha”¹⁶³ um corpo, muitas disseram. Porém, vimos que a entrevistada 32 disse haver muitas mulheres que ficam com receio de entrar numa turma de dança do ventre, por se sentirem inadequadas nesse estilo. E, como eu já discuti no capítulo anterior, isso aconteceu comigo e é recorrente por não nos sentirmos representadas nos ambientes midiáticos onde essa dança é produzida.

O que fica dado para mim, é que o sentido de democracia como o direito de todos os corpos dançarem a dança do ventre e ocuparem a cena artística não existe. E aqui volto a reforçar que é preciso deixar de propagar falas ufanistas com sua pretensa universalização, como se fosse possível para todas as pessoas. O capitalismo artista (Lipovetsky, 2015), se faz também por uma lógica midiática-mercantil, que a branquitude tem passagem livre para o triunfo.

Quando olhamos para as mulheres protagonistas da dança do ventre, o que observamos? Qualquer corpo pode se profissionalizar na dança do ventre? Qualquer corpo é contratado para estar nos grandes festivais? Há uma diversidade de corpos dançantes produzindo e organizando eventos com repercussão nacional? Corroboro com a reflexão que uma das pessoas entrevistadas trouxe.

Olha, para a prática da modalidade, eu acredito que não, porque uma coisa que eu estava falando na minha aula ontem estava dando sobre postura, coluna vertical, enfim, para as meninas que são mais novinhas. Se você não tem um alongamento da coluna, você não consegue executar um movimento, e aí você treina o movimento, e aí você nisso alonga a coluna e aí vai sendo uma coisa que vai de uma forma cíclica, então que não existe esse corpo

¹⁶² Entrevista concedida a autora no dia 08 set. 2024.

¹⁶³ Ao usar aspas na palavra tenha é para chamar atenção que é uma colocação da pessoa entrevista e que difere do entendimento de corpo da pesquisa. Aqui se entende que NÃO temos um corpo e sim somos corpo.

ideal na dança do ventre e que, na verdade, a dança, ela ajuda na maior potencialidade de cada corpo. Então, para a prática de dança, não. Mas eu, vendo como funciona um mercado de entretenimento, por exemplo, vejo que sim, existe um padrão estabelecido e aí vem questões sociais e tudo mais, de... por exemplo, eu vejo muito que esses acessos são dificultados por lógicas de mercado de corpo ideal, de cor ideal, de cabelo ideal. Então, assim, para a prática não existe, mas a partir do momento que uma bailarina quer se profissionalizar e aí muda de exercer a dança do ventre para trabalhar com dança do ventre, aí eu já vejo essa diferença sim. (pessoa entrevistada 29)¹⁶⁴

Ou seja, nas respostas das entrevistadas, interpretamos que a prática da dança do ventre é democrática quando se trata de um produto de consumo, até porque é interessante que qualquer pessoa consuma a dança do ventre. Quanto mais corpos distintos estiverem praticando a dança do ventre, mais rentável ela será para quem depende economicamente dela. É assim que funciona uma sociedade capitalista e, portanto, mercantil, que busca o lucro acima de tudo. Ou seja, não é em prol da garantia de diversidade e sim da transformação do público desejante em um público consumidor e digo mais, em um hiperconsumidor ávido por novidades.

Com as considerações acima, reflito que os festivais de dança do ventre são dispositivos a serviço dessa lógica capitalista-mercantil cuja uma das finalidades é o incremento do consumo. A questão que me interessa: qual é a pessoa convidada para fazer parte desse jogo do capital? Ao fazer essa pergunta, não estou aqui desqualificando o potencial artístico-pedagógico-formativo e de acesso à cultura árabe dos festivais. Sigo apontando as camadas que estão postas quando um evento é também paradoxal, por ser um objeto de consumo e sonho.

Assim, se você pretende se profissionalizar na área, você poderá encontrar grandes barreiras dependendo do corpo que você tem. Se o seu corpo está nos padrões estéticos hegemônicos da nossa sociedade ocidentalizada, *tendo o corpo ideal, cor ideal e cabelo ideal*, como a entrevistada comentou, você não terá grandes desafios, além dos desafios encontrados por profissionais autônomos brancos da dança, sendo muitos, que são comuns a qualquer ser humano “ideal” que vive em uma sociedade capitalista. Mas, se você não faz parte do estatuto de corpo, sendo uma pessoa racializada, por exemplo, terá que arcar com *interdições* estruturais racistas.

¹⁶⁴ Entrevista concedida a autora no dia 06 dez. 2023.

Dito isto, percebemos que o meio profissional da dança do ventre parece, segundo as entrevistadas, exigir um ideal de corpo, e não toda uma diversidade feminina como é tão difundida nos ambientes nos quais a dança do ventre se apresenta. A Joice Berth (2019) no seu livro “Empoderamento” diz que os ambientes das expressões artísticas são os mais perversos em relação ao racismo. Para a autora:

Nesses lugares de trabalho imagético, somos sistematicamente excluídos, dando a ideia de que não existimos enquanto seres artísticos e, portanto, portadores de estética desejável ou, ainda, somos colocados em número desproporcional em relação aos brancos e em lugares de pouca visibilidade. (Berth, 2019 p.124)

A autora Berth já expressa nesse texto que essa pouca visibilidade acontece quando trabalhamos nesses lugares imagéticos como ocorrem nas expressões artísticas. Ou seja, como a pessoa entrevistada 29 pontuou, se for um hobby tudo bem, essa dança é plural, mas se você pensa em se profissionalizar, saiba que esse ambiente não é para você. E isto está explícito nos dados que irei explanar neste capítulo.

Para que eu pudesse chegar nos dados que buscam responder à questão norteadora ou melhor suleadora da minha pesquisa, “há protagonismo de mulheres negras nos grandes festivais de dança do ventre do Brasil?”, realizei 37 entrevistas em dois grandes festivais, o *Baladi Congress* e o *Dahab Brasil e Egito*. Entrevistei pessoas docentes, que ministraram os workshops e/ou foram juradas, as pessoas organizadoras do evento e algumas pessoas discentes, que se inscreveram no festival. Cabe ressaltar que entrevistei na maioria das vezes pessoas do gênero feminino, porém também houve entrevistas a pessoas do gênero masculino, e que a faixa etária dessas pessoas variava dos 25 à 50 anos. Durante essas entrevistas, me deparei com algumas ocasiões que são importantes relatar para vocês.

A primeira coisa que observei ao convidar as pessoas para as entrevistas, é que algumas pessoas brancas questionavam: “mas eu não sou negra, eu não tenho lugar de fala para opinar sobre isso”. Então, eu justificava o porquê de ser importante, pessoas brasileiras de diversos grupos étnicos realizar a entrevista. Ou simplesmente dizia que ela tinha lugar de fala sim, enquanto pessoa branca. Além disso, percebi que algumas pessoas tinham uma certa dificuldade de definir a sua cor/raça.

Logo, resolvi abordar dois temas aqui, de modo a desmistificar alguns equívocos que pessoas brancas, mas também pessoas negras, cometem ao falar sobre racismo:

- 1) Racismo não é um problema da pessoa negra e 2) qualquer pessoa tem *lugar de fala*. Sobre as dificuldades em saber o grupo étnico ao qual pertencem, irei discutir lá na frente.

4.3.1 Racismo não é um problema da pessoa negra.

Para discorrer sobre isso, irei citar uma frase da Cida Bento: “Não temos um problema negro no Brasil, temos um problema nas relações entre negros e brancos.” (Bento, 2022, p.14). Esta citação já explicita que o racismo não é algo que só deve ser discutido e combatido por nós negros, mas também por pessoas brancas que acabaram criando essas violências a partir das relações com outros povos. Não foram nossos ancestrais negros e indígenas que criaram o racismo. Foram as pessoas brancas que criaram, quando vieram invadir a Pindorama¹⁶⁵, juntamente com todos os outros países do mundo que eles conseguiram colonizar.

É durante esse processo brutal de invasão, que se origina o *dispositivo de racialidade* (Carneiro, 2023) e instaura-se essa dicotomia entre o negro, o indígena e os brancos. No qual as pessoas brancas são superiores, normais, humanas, racionais e os *outros* são inferiores, anormais, animais, irracionais.

Por consequência, o racismo não é uma questão somente das pessoas negras e/ou indígenas, mas principalmente das pessoas brancas. Pois além da *branquitude* ser o ponto de partida de todas as opressões raciais que vivemos, ela consegue acessar lugares que ainda não acessamos, daí a importância de termos pessoas brancas na luta antirracista (Pinheiro, 2023). Não como protagonistas na luta, mas como aliados, utilizando os seus privilégios para dar maior visibilidade às nossas questões, ou levando a pauta para lugares aos quais não temos acesso.

4.3.2 Qualquer pessoa tem lugar de fala.

¹⁶⁵ É o nome com que os indígenas Tupi-guaranis chamavam as terras que hoje conhecemos como Brasil.

O termo *lugar de fala* foi propagado no Brasil, após o lançamento do livro “Lugar de Fala” em 2019, da filósofa brasileira Djamila Ribeiro¹⁶⁶. Importante comunicar que este termo não foi criado por ela, inclusive há vários autores que discorreram sobre ele. A Djamila Ribeiro utiliza, por exemplo, a perspectiva da Patricia Hill Collins¹⁶⁷ para discutir sobre isso.

Apesar da popularização do termo em vários ambientes midiáticos no Brasil, principalmente nas redes sociais, percebe-se um esvaziamento do conceito. Muitas pessoas acreditam que para opinar ou discutir sobre determinado assunto, é necessário ter uma experiência empírica sobre ele. Porém, a Djamila Ribeiro em nenhum momento diz isso em seu livro, ela diz que todos têm lugar de fala para opinar sobre qualquer coisa.

O lugar de fala, nada mais é do que um conceito que nos faz entender que cada indivíduo ocupa uma localização social, cultural, política que é comum a um grupo de pessoas, e que essa demarcação, ou demarcações, podem interferir diretamente na forma que você enxerga as coisas ao seu redor (Ribeiro, 2024).

Qualquer ser humano terá uma localização social a partir da sua raça, gênero, classe social ou região em que vive, e isso pode interferir na sua reflexão acerca das coisas, mas isso não quer dizer que não seja importante que você expresse o seu pensamento/posicionamento que está fundado nesse lócus social.

Como mencionei anteriormente, algumas pessoas acham que, por serem brancas, não podem falar sobre o racismo, pois não têm lugar de fala. Mas a ideia é que as pessoas brancas falem sobre o racismo a partir da sua demarcação enquanto pessoa branca, que vivência privilégios diariamente, mesmo que ela seja uma aliada na causa antirracista.

Além desses dois equívocos, houve outras questões que acho importante refletirmos, até porque ela interfere diretamente nos resultados das análises dos dados que realizei. Algumas poucas pessoas que afirmaram não serem negras se autodeclararam pardas. Afirmaram não serem brancas por terem a família negra ou por terem uma ancestralidade negra. Em nenhum momento questionei a sua

¹⁶⁶ Djamila Ribeiro é uma mulher negra, cisgênero, brasileira, mestra em filosofia e organizadora da coleção Feminismos Plurais.

¹⁶⁷ Patricia Hill Collins é uma mulher negra, estadunidense, socióloga, professora universitária renomada de Sociologia da Universidade de Maryland, College Park.

ancestralidade, assim como sua autodeclaração. Mas irei discutir no próximo subcapítulo um pouco sobre colorismo e a miscigenação no Brasil.

4.3.3 Gráficos da pesquisa

A partir de agora mostrarei os resultados da pesquisa e de antemão já compartilho aqui que estarei fundamentada no artigo 1º do parágrafo único IV do Estatuto de Igualdade Racial de 2003¹⁶⁸ para a realização da análise dos meus resultados, que afirma que as pessoas negras são a soma de pessoas pardas e pretas. Entretanto, devido a algumas respostas e em respeito às pessoas entrevistadas, ao me referir à raça, acrescentei o grupo étnico de pessoas “pardas-não negras”, para que meus resultados se apresentem com maior transparência. Com base na análise dos dados, cheguei a algumas conclusões.

Gráfico 1 - Entrevistados em cada festival.



Fonte: Elaborado pela autora.

No gráfico ilustrado acima, podemos notar que 48,65% das pessoas foram entrevistadas no festival *Baladi Congress*, 43,24% das pessoas foram entrevistadas

¹⁶⁸ IV - população negra: o conjunto de pessoas que se autodeclaram pretas e pardas, conforme o quesito cor ou raça usado pela Fundação Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), ou que adotam autodefinição análoga. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/l12288.htm. Acesso em: 20 out. 2024.

no festival *Dahab* Brasil e Egito e 8,11% das pessoas foram entrevistadas em ambos os festivais.

Isso aconteceu porque 3 pessoas docentes foram contratadas para ministrar workshops nos dois festivais, ou seja, esses profissionais são bem requisitados nesses eventos, eles têm notoriedade no mercado. Por causa disso, não realizei a entrevista com os docentes que ministraram aula no *Baladi Congress* no festival *Dahab*: Brasil e Egito, pois minha pesquisa é focada no quantitativo de pessoas no geral, e não por festival e, além disso, o entrevistado teria que responder as mesmas questões, o que não alteraria os resultados analisados.

Gráfico 3 – Participação de docentes por festival — recorte de raça e gênero .



Fonte: elaborado pela autora.

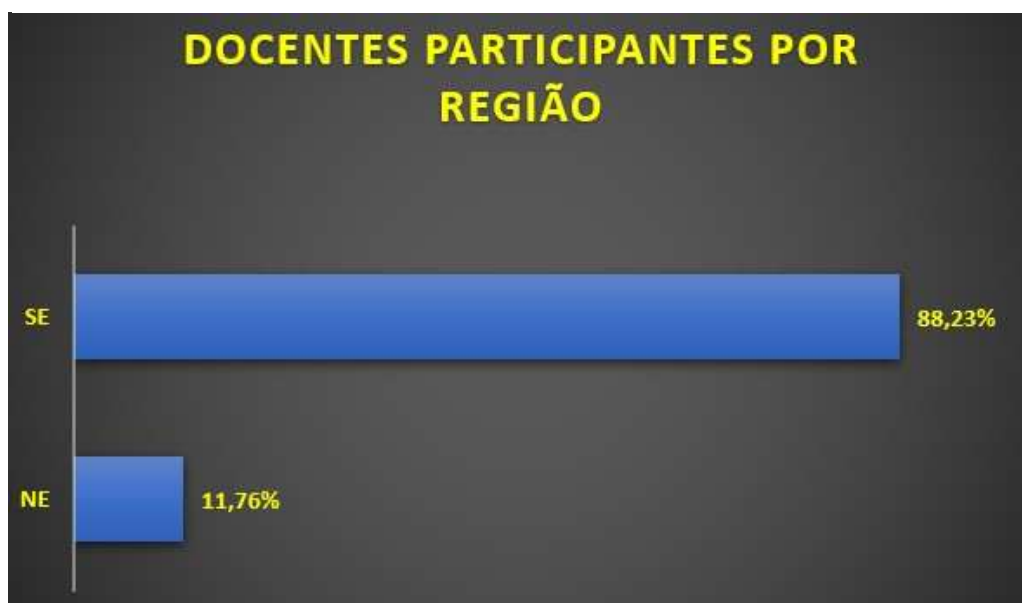
O gráfico 2 é resultado do recorte de pessoas docentes por gênero e raça. Conseguimos visualizar a divisão de gênero masculino e feminino, portanto irei me aprofundar nas porcentagens referentes ao gênero feminino que é o foco dessa pesquisa. Então me debruçarei nos resultados que estão localizados no lado esquerdo do gráfico.

Com base nos resultados apresentados, podemos observar que no festival *Baladi Congress* de 2023, 50% das professoras docentes são brancas, 33% das docentes são negras e 16,4% são docentes pardas, que não se autodeclararam negras. Já no festival *Dahab* de 2023, 80% das professoras são brancas, 20% são

docentes negras e 0% são pardas não-negras. Ou seja, a maioria das mulheres docentes de ambos os festivais, são constituídos de mulheres brancas.

E em termos regionais ainda percebi que a maioria dessas professoras são de uma região específica do país, como fica nítido no gráfico a seguir.

Gráfico 5 - Docentes participantes por região.



Fonte: elaborado pela autora.

Com base no gráfico apresentado, é perceptível que a maioria das pessoas docentes que ministraram os workshops nos festivais *Baladi Congress* em Salvador–BA e no *Dahab* Brasil e Egito em São Paulo–SP em 2023, são da região sudeste. Importante pontuar que cada festival é de um estado e uma região do país diferente, que tem uma população étnico-racial e econômica específica.

Por exemplo, o *Baladi Congress* é realizado em Salvador–BA, que segundo o censo do IBGE de 2022, o estado da Bahia tem 22,4% de população autodeclarada preta e 57,3% da população autodeclarada parda. Seguindo o estatuto de igualdade racial que declara a população negra composta pela soma de pretos e pardos, a Bahia tem 79,7% de sua população constituída de pessoas negras. E tem apenas 19,6% de pessoas brancas. Já toda a região nordeste é constituída por 59,6% de pessoas pardas, 13% de pessoas pretas, totalizando 72,6% de pessoas negras e apenas 26,7% da população branca. Além disso, a região Nordeste é a região que tem mais pessoas pobres e extremamente pobres do Brasil, segundo a Síntese de Indicadores Sociais Anuais de 2023. Com esses dados, identificamos haver uma grande diferença

quantitativa entre pessoas negras e brancas, tendo mais negras no estado da Bahia e consequentemente na região Nordeste.

O *Dahab: Brasil e Egito* é realizado em São Paulo, estado este que, segundo o IBGE de 2022, tem 8% da população autodeclarada preta, 33% da população parda, que somados formam 41% da população negra e 57,8% da população autodeclarada branca. A região do estado de São Paulo, sudeste, é composta por 38,7% de sua população parda, 10,6% da população preta, totalizando 49,3% da população negra e 49,9% da população branca. Esta região, segundo os indicadores sociais, é a terceira menos pobre e extremamente pobre do Brasil. Percebe-se com estes dados que neste estado e região não há uma discrepância tão grande no quantitativo de pessoas negras e brancas como existe no nordeste, apesar do grupo étnico branco ser maior. Também há menos pessoas pobres, o que nos mostra como raça e classe estão associados no Brasil.

Ou seja, na região e no estado que é realizado o *Baladi Congress*, há mais pessoas negras do que brancas, já na região e no estado em que é realizado o festival *Dahab: Brasil e Egito*, tem um pouco mais de pessoas brancas do que negras, porém, neste último a diferença na quantidade de pessoas negras e brancas é mais equilibrada.

Ao observar esses contextos, é possível perceber o perfil das protagonistas da dança do ventre no Brasil desses dois grandes festivais. Um perfil de profissionais do gênero feminino, majoritariamente branco e com a maioria de profissionais da região sudeste. E esses dados acabam repercutindo em muitos outros festivais que também possuem repercussão nacional. Uma prova disso é que a maioria das pessoas entrevistadas, sejam docentes, discentes ou organizadoras dos eventos, ao responder à minha questão “E se tratando do cenário de Festivais de Dança do Ventre no Brasil, qual a sua análise sobre a presença de mulheres negras como pessoas docentes? E a sua proporcionalidade com relação à presença de mulheres brancas?” A maioria delas respondeu que há poucas mulheres negras ministrando workshops em grandes eventos e que é bem desproporcional a quantidade de mulheres brancas em relação às mulheres negras. Segue o gráfico que comprova minha afirmação.

Gráfico 7 – Percepção sobre a presença de mulheres negras docentes nos grandes festivais de dança do ventre do Brasil.



Fonte: elaborado pela autora.

É quase unânime o número de pessoas, 91,89%, que falam que há pouquíssimas professoras negras ministrando os workshops nos grandes festivais e da desproporção em relação às professoras brancas. Grande parte das pessoas negras e brancas¹⁶⁹, de diferentes regiões do Brasil, percebe essa diferença explicitada nos festivais. Ou seja, não se trata apenas de achismo, de minha opinião individual, ou de “mimimi”, como infelizmente é interpretado por muitas pessoas que acreditam no discurso meritocrático, o qual afirma que as habilidades e as oportunidades de uma pessoa, depende exclusivamente de seu esforço individual e não relaciona o seu desenvolvimento social aos contextos sociopolíticos nos quais ela está circunscrita (Bento, 2022). Porém, mesmo quem acredita na falácia da meritocracia, pode perceber a discrepância desses resultados, ainda mais num país como o nosso que tem, a nível nacional, maior parte da população negra, e que mesmo destacando as especificidades regionais de cada festival, como explanei há alguns parágrafos, os dados não batem com a realidade do censo demográfico.

¹⁶⁹ Estou falando apenas com esses grupos étnicos porque não houveram pessoas indígenas e apenas

Seguem algumas respostas das entrevistadas sobre a presença de docentes negras nos festivais.

“Mínima. Geralmente são brancas.” (pessoa entrevistada 6)

“É muito pouco. Poucos festivais tiveram mulheres negras ministrando workshops. Quando tem também, existe uma diferença, às vezes são 6 mulheres brancas e às vezes 1 mulher negra.” (pessoa entrevistada 8)¹⁷⁰

A representatividade das mulheres negras na dança do ventre ainda é desproporcional, considerando a demografia do Brasil. Este desequilíbrio não reflete a falta de profissionais qualificadas, mas sim uma falha na valorização e oportunidades oferecidas. (pessoa entrevistada 27)¹⁷¹

são totalmente desproporcionais às brancas, é como se fosse o totem para marcar o cheque da diversidade. Sou antirracista. Olha aqui, tem uma pessoa negra. Então, na maioria dos cartazes, é literalmente uma pessoa negra que esteja ali ou nos padrões ou que se alinha ao pensamento da elite mesmo, que está ali sendo representada, que não se posicione tanto ou que não incomode o status quo. (pessoa entrevistada 13)¹⁷²

Nota-se que em todas as respostas acima é enfatizada a ausência ou escassez de pessoas negras como docentes nos festivais. Além disso, a entrevistada número 27 ainda dá ênfase à falta de valorização e de oportunidades a mulheres negras. Segundo ela, há mulheres qualificadas, mas que não são contratadas para estar nos festivais. A pessoa entrevistada de número 13 ainda consegue exceder, argumentando que quando há algumas mulheres negras, é para levantar uma bandeira antirracista ao festival, pois a pauta racial atualmente está em alta, e para não abrir brechas a questionamentos da comunidade negra *bellydancer*, é contratado uma pessoa negra que se alinhe, pelo menos um pouco, ao pensamento hegemônico da pessoa contratante que geralmente é uma pessoa branca.

Outra entrevistada falou o seguinte:

Acredito que a dança do ventre e os festivais de dança do ventre reproduzem a característica que a sociedade brasileira carrega, estruturalmente racista e excludente. Os festivais são extremamente embranquecidos, os festivais são extremamente elitistas, em que o padrão imposto da sociedade é visível desde os seus proprietários, pessoas brancas que são donas dos festivais, o time de mestres, o time de professores, o time de júri, pessoas brancas. (pessoa entrevistada 9)

¹⁷⁰ Entrevista concedida a autora no dia 06 ago. 2023.

¹⁷¹ Entrevista concedida a autora no dia 05 abr. 2024.

¹⁷² Entrevista concedida a autora no dia 23 nov. 2023.

Realmente, a afirmação dessa pessoa condiz com os resultados obtidos nos dois festivais que pesquisei. Em ambos, as proprietárias são mulheres brancas, o júri tem apenas mulheres brancas e no corpo docente a maioria é de pessoas brancas. Ela enfatiza o que já falei anteriormente. Os festivais estão inseridos em nossa sociedade e ele acaba sendo contaminado e contaminando o meio onde se inserem.

Os festivais são *corpomídia* do ambiente que os circundam e estão em constante transformação, por isso eles acabam reproduzindo o racismo que continua enraizado em nossa sociedade. E isto é notório quando olhamos as outras áreas da nossa sociedade e nos deparamos com essa falta de protagonismo ou de lideranças negras nesses outros cenários.

Como por exemplo, posso citar o poder judiciário brasileiro. Segundo uma Pesquisa sobre negros e negras no poder judiciário¹⁷³, realizada pelo Conselho Nacional de Justiça (CNJ), 85,9% das pessoas magistradas são brancas, 12,8% são de negros e, quando olhamos os grupos étnicos amarelos e indígenas, os valores são em média de 1%. Estes dados são chocantes quando observamos o perfil da nossa sociedade, que tem uma população constituída por uma maioria de pessoas negras.

Mas ao afirmar que os festivais são reflexos da nossa sociedade, não quero, em hipótese alguma, isentar a responsabilidade deles de transformar esse cenário que, há pelo menos 10 anos, está sendo questionado pelo movimento *belly black*. Até porque, qualquer ação traz reações e cabe a todos nós, inclusive as pessoas brancas em lugar de destaque, mudar o que está posto. Seguimos para outros gráficos.

¹⁷³ Pesquisa realizada em 2021.

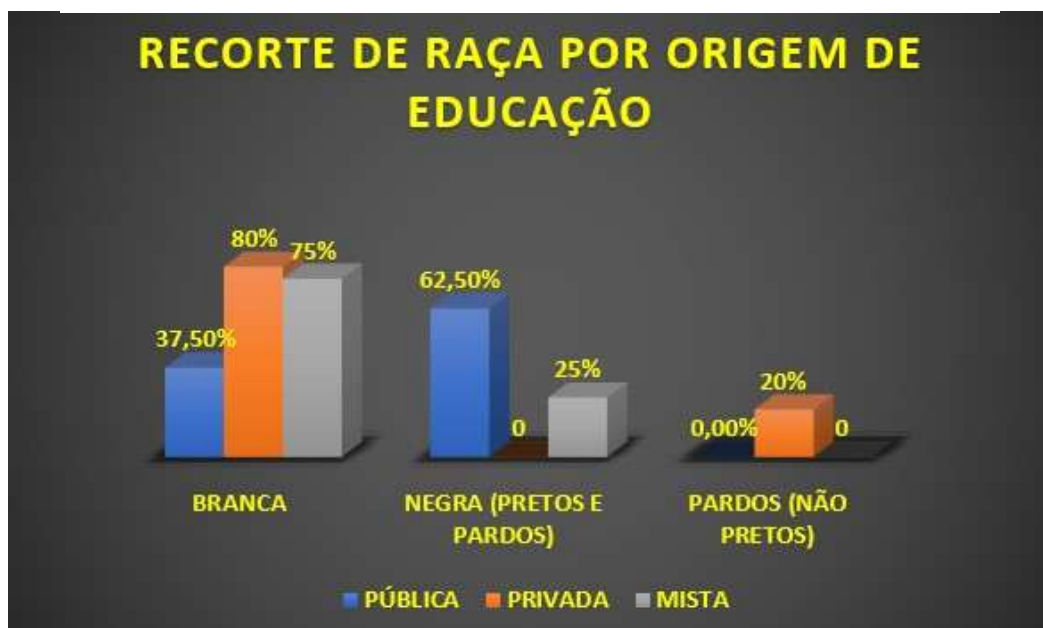
Gráfico 9 – Identificação étnico-racial das pessoas docentes que têm sua renda exclusivamente da dança do ventre.



Fonte: elaborado pela autora.

Neste gráfico podemos observar que a maioria das pessoas que ministram aulas nos dois festivais que fiz a pesquisa de campo, tem sua renda, exclusivamente, da dança do ventre. Porém, um fator importante de ser salientado é que as únicas pessoas docentes que não vivem apenas com a renda da dança do ventre são mulheres negras. Ou seja, 83% das mulheres brancas docentes vivem exclusivamente da dança do ventre, enquanto apenas 8,33% das mulheres docentes negras vivem da dança do ventre. Isto é, mesmo todas exercendo a mesma função, no mesmo festival, com repercussão nacional, as mulheres negras não conseguem usufruir dos benefícios que as mulheres brancas têm, mesmo estando no mesmo lugar de protagonismo que elas. Isto significa que nós mulheres negras temos que trabalhar duas ou até mesmo três vezes mais para podermos viver exclusivamente da dança do ventre, pois o fato de algumas de nós ter visibilidade nos festivais como docentes, ainda não é o suficiente.

Gráfico 11 – Recorte de raça por origem de educação.



Fonte: elaborado pela autora.

Um dado que achei bem interessante é o recorte de raça pelo viés educacional das pessoas docentes presentes nos dois festivais que pesquisei. Podemos perceber que 80% das pessoas docentes brancas estudaram somente em escolas privadas, 75% estudaram em escolas mistas, por um momento em escola privada e depois em pública, e apenas 37,50% dessas pessoas estudaram somente em escolas públicas. Já com relação às pessoas negras, 0% estudaram apenas em escolas privadas, 25% estudaram em escolas mistas, privadas e públicas e 62,50% em escolas públicas. E as docentes pardas que não se declaram negras, 0% privadas, 0% mista e 20% privadas.

É possível constatar com esses números que a maioria das docentes brancas teve acesso a melhores condições socioeconômicas pois, elas tiveram a oportunidade de estudar em escolas privadas, que infelizmente ainda têm uma melhor qualidade de ensino do que a maioria das escolas públicas brasileiras. Não houve pessoas docentes negras que tivessem acesso exclusivamente ao ensino privado. Daí percebemos as inúmeras variáveis que podem te direcionar a determinados lugares. E a essas variáveis presentes nos gráficos chamo de raça, que acaba consequentemente se relacionando com a classe social e o gênero.

No entanto, quero enfatizar que, por mais que as tensões étnico-raciais no Brasil, estejam comumente relacionadas com as classes sociais, isso não quer dizer que quando pessoas negras conseguem ter as mesmas oportunidades ou estão nos mesmos lugares de liderança que pessoas brancas, elas não sofram com as *interdições* do racismo. Para exemplificar o que quero dizer, compartilharei um crime cometido contra a Angela Cheirosa em um evento no estado de São Paulo, em 2024. A seguir, o relato:

A Angela Cheirosa foi contratada como professora de dança do ventre em um Festival, no qual ela, juntamente com outras professoras foram as principais atrações do evento. A Angela e uma das professoras ficaram hospedadas no mesmo hotel por dois dias. Ao chegar no hotel ainda no primeiro dia e se dirigir a recepção com a colega de trabalho, o funcionário deu a chave do quarto da sua colega que é uma mulher branca e não deu a chave para Angela e a comunicou que a mesma não tinha mais quarto porque a sua diária teria vencido naquele dia, ao meio dia. Ela disse que as duas diárias, dela e da colega venceriam no dia seguinte e que foram feitas juntas, mas o funcionário não aceitou o argumento. Ele ainda disse que como ela não chegou no horário ele pegou todas as suas coisas, colocou num saco de lixo, o que não cabia na mala, e deixou na dispensa. Angela, juntamente com a colega e outras pessoas que chegaram no local, as produtoras do evento, questionaram e estavam revoltadas, pois tinham reservado o local para as duas e somente no outro dia venceria o *chek out* de ambas.

Estou compartilhando essa situação de racismo, porque a própria Angela denunciou esse crime nas redes sociais¹⁷⁴ e permitiu que fosse compartilhado na dissertação. Então eu te pergunto pessoa leitora, por que a protagonista de um grande festival que é reconhecida nacionalmente, passou por uma situação dessas? Por que esse “equivoco” aconteceu apenas com ela e não com a colega de profissão que estava hospedada no mesmo lugar? Por que o funcionário se sentiu autorizado a mexer nas coisas dela, na mala dela e colocar o que não cabia na mala em sacos de lixo, mesmo com toda a hospedagem paga pela produção do evento? Realmente há uma relação entre raça e classe aqui no Brasil, mas é importante compreender que mesmo se ocuparmos espaços embranquecidos, a leitura de uma pessoa subalternizada e, portanto, passível de ser interditada, ainda será precedente a qualquer outra.

Embasada em todos os resultados apresentados, percebemos que a maioria das pessoas contratadas para ministrar aulas nos dois festivais que realizei na minha

¹⁷⁴ Link do vídeo que Angela Cheirosa fala sobre o crime. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/DCjOiZ3x2cs/?igsh=MWdyNmd3Y2ZxYWdndA==>. Acesso em: 05 dez. 2024.

pesquisa de campo são de: mulheres cisgênero, brancas, com a média de idade de 38¹⁷⁵ anos, que moram na região sudeste, e que estudaram exclusivamente, ou em algum momento da vida, em escolas privadas. As organizadoras dos eventos são mulheres cisgênero brancas e as juradas brasileiras presentes em um dos festivais são mulheres brancas. Dito isto, pergunto novamente a quem lê esta dissertação: há mulheres negras em lugar de protagonismo nos grandes festivais de dança do ventre do Brasil? Perguntar novamente e mais outra vez, talvez ajude a romper com a ideia de que parece apenas uma pergunta. Não existe essa opção, diante dos contextos que se tornam tão explícitos com os dados produzidos. Aqui, a pergunta assume um começo de denúncia.

Quero lembrar à pessoa leitora que chegou até aqui comigo que não quero em nenhum momento desrespeitar o trabalho desenvolvido pelas produtoras ao longo dos dois festivais, nos quais realizei a minha pesquisa de campo. A ideia aqui não é apontar o erro de alguém de maneira individualizada, como se houvesse uma pessoa culpada diretamente pelo resultado dos dados apresentados.

Até porque, se você leu os capítulos anteriores, consegue perceber que houve uma estruturação sociopolítico econômica para a nossa sociedade permanecer desta forma, desde o processo de colonização. O ponto aqui é questionar os privilégios da *branquitude* e não a “sujeita branca”. É discutirmos essa universalização do ser branco, que nunca é racializado, mas que racializa todos os que não pertencem ao seu grupo étnico, e por conta disso, privilegia os seus e inferioriza os outros.

Esta situação está posta no Brasil e no mundo há muito tempo e devemos identificar, entender e denunciar o que está posto, como estão fazendo diversos setores da nossa sociedade, para a partir daí correremos atrás de soluções. Em muitas outras áreas essas discussões sobre a falta de representatividade negra já são realizadas no enlace com outros objetos de pesquisa no âmbito acadêmico. Contudo se tratando da dança do ventre, a reflexão no âmbito de um Programa de Pós-graduação em Dança é inaugural. Considero que a pesquisa aqui apresentada tem uma missão de despertar para uma tomada de posicionamento antirracista no

¹⁷⁵ Foi realizada a média de idade através do cálculo de uma planilha do LibreOffice que consiste na fórmula =MÉDIA (E1:E19).

contexto *bellydance* e, para tanto, fortalecer o movimento *bellyblack* no território nacional.

4.4 Ser branco ou não ser, eis a questão?

Este subcapítulo surgiu durante as entrevistas que realizei nos festivais, após perceber que algumas pessoas não sabiam a qual grupo étnico pertenciam. Ou mesmo, ao se identificar com algum grupo étnico, elas já diziam que tinham familiares negros, ou de ascendência negra, como se sua ancestralidade justificasse alguma coisa. Em nenhum momento das entrevistas, julguei as respostas das pessoas sobre as suas autodeclarações. Além de não ser ético, não me cabia naquele momento, mas achei importante compartilhar algumas questões.

Para começar, gostaria de trazer algumas reflexões sobre raça. Sabemos que, biologicamente só existe uma raça, a raça humana e isso é um fato. Entretanto, há séculos a raça se tornou uma construção social e política. Barbara Carine Soares Pinheiro¹⁷⁶(2023) em seu livro “Como ser um educador antirracista”, acredita que com o advento da modernidade europeia, inicia-se um processo de distinção de pessoas, com o intuito de hierarquizar as raças (Pinheiro, 2023 p.36), inserindo as pessoas brancas europeias como parâmetro ideal de humanidade, como se estivessem no topo de uma pirâmide racial.

Para embasar esta tese, cria-se todo um *discurso* alicerçado na inferioridade de outras raças, e isto contribuirá com a expansão do domínio europeu pelo mundo, colonizando povos “subalternizados”. Em outras palavras, o conceito de raça surge para instaurar uma hierarquia de povos, que facilitou o processo de colonização europeia (Césaire, 2020).

Mesmo com o fim da colonização europeia e independência de povos vistos como inferiores, a hierarquia de raças persistiu através do processo de *colonialidade*. Nesse processo, mesmo quando os países que foram colonizados conquistam a sua independência, há um padrão subjetivo de rebaixamento existencial desses povos (Pinheiro, 2023), que faz com que eles ainda sejam vistos como inferiores pelos povos que os colonizaram e até por eles mesmos.

¹⁷⁶ Bárbara Carine, como é conhecida, nasceu em Salvador-BA. É uma escritora, palestrante e professora efetiva da Universidade Federal da Bahia. É graduada em filosofia e em química, e tem mestrado e doutorado em ensino de química pela Universidade Federal da Bahia. É ganhadora do Prêmio Jabuti de Educação.

No Brasil, ainda sofremos com esse processo de colonialidade¹⁷⁷, pois ainda seguimos os padrões hegemônicos na forma que percebemos o mundo. Temos um pensamento alicerçado nas hierarquias de raça produzidas pelo colonialismo e isso se manifesta no racismo aos povos negros e indígenas. Vou exemplificar a nossa ingerência sobre a colonialidade a partir de uma lembrança material da minha avó materna, que já está em outro plano espiritual.

Tenho guardado um livro da 4ª série primária da minha avó, intitulado *Vamos Estudar?* do autor Theobaldo Miranda Santos¹⁷⁸ de 1956. Nele há um subcapítulo sobre as Raças Humanas, o qual diz que raça é: “o conjunto de indivíduos que possuem os mesmos caracteres físicos.” (Santos, 1956, p. 148). Nele há três grandes raças: a branca, a negra e a amarela. O autor diz que essas três raças são as mais aceitas por outros autores, mas que tem outras duas que são estudadas: a raça vermelha e a malaia. Ele diz que a cor da pele é o caráter racial mais importante e cita as características de cada raça. Irei compartilhar com você, pessoa leitora, apenas três, a branca, a negra e a vermelha.

A raça branca ou caucásica, que se caracteriza pela cor clara ou morena da pele, nariz delgado, rosto oval, cabelos lisos ou ondulados, louros ou escuros, inteligência bem desenvolvida e alto grau de civilização. Predomina na Europa e em certas regiões da Ásia, América e Austrália. (Santos, 1956, p. 148)

A raça negra ou etiópica, que se caracteriza pela cor negro ou escura da pele, nariz achatado, cabelos encarapinhados. Sua civilização é pouco desenvolvida. Habitam a África, a Oceânia e pequenos trechos da América.” (Santos, 1956 p. 189)

A raça vermelha se caracteriza pela pele escura, cabelos lisos e olhos oblíquos, tendo como representantes os índios da América. (Santos, 1956 p. 189).

Podemos observar, nesses trechos do livro didático de minha avó, como a hierarquia de raças era implantada na sociedade brasileira através da educação. Percebe-se que apenas a raça branca é a mais civilizada e com inteligência desenvolvida, enquanto a raça negra é pouco civilizada e a raça vermelha ainda não era reconhecida pelos *colonialistas*.

¹⁷⁷ Colonialidade – se remete a um padrão subjetivo de rebaixamento existencial dos povos tidos como “colonizados” frente aos povos autointitulados “colonizadores”. Em outros termos, o Brasil deixa de ser colônia de Portugal no início do século XIX, pondo fim ao colonialismo, mas a colonialidade se perpetua até os dias de hoje, como a famosa “síndrome de vira-lata” (Pinheiro, 2023 p. 25). Este conceito ainda se subdivide em colonialidade do saber, colonialidade do poder e colonialidade do ser. No texto me refiro às três.

¹⁷⁸ Theobaldo Santos (1904 -1971) nasceu em Campos dos Goytacazes-RJ, foi um escritor, professor e catedrático brasileiro.

Após essas características raciais, há alguns questionários, no qual em um deles tem a pergunta: quais são os seus caracteres? (Santos, 1956 p.189). Imagina você se deparar com suas características parecidas com a raça com inteligência menos desenvolvida, enquanto o seu colega de classe tem características fenotípicas de uma raça com inteligência mais desenvolvida?

Toda essa reflexão sobre raça que estou compartilhando é para que você, pessoa leitora, perceba que a raça, principalmente aqui no Brasil, é uma invenção europeia que se dá através das características fenotípicas de uma pessoa. É evidente que em muitos países hegemônicos ela também se dá de forma ancestral, já que na própria Europa já foi criado um pensamento de raça branca “pura”. Portanto, em nosso país, fruto de uma miscigenação de povos, que muitas vezes foram violentados, somos racializados por nossas características físicas e não por nossa ascendência.

Então, se você é uma pessoa preta, retinta, filha de um homem loiro de olhos azuis, com uma mulher preta de olhos pretos, você sofrerá racismo como sua mãe. E nenhuma pessoa irá perguntar se você tem ascendência ou genes europeus. Ou, se você for filho de uma pessoa negra, parda com um indígena e herdar a característica de sua avó materna branca e nascer branca, o fato de você ser geneticamente mestiça não alterará em nada os seus privilégios de pessoa branca no Brasil.

Estou sempre especificando o nosso lócus territorial porque sei que os brancos brasileiros, por mais que possam parecer alemães, não são vistos como brancos nos Estados Unidos e na Europa, por exemplo, pois para países que são colonizadores ou colonialistas, qualquer imigrante será outrificado. E no caso de brasileiros “brancos”, eles são vistos etnicamente como latinos ou mesmo brasileiros.

Daí em diante, com tudo o que foi exposto neste subcapítulo, passamos a entender que este discurso tão disseminado por Gilberto Freire de que todos somos mestiços e que vivemos uma democracia racial, se perde. Pois como já exemplifiquei nos parágrafos anteriores, por mais que você seja fruto de um casal interracial, como eu, ou tenha múltiplas ancestralidades, quanto mais você apresentar características fenotípicas de pessoas brancas, você terá privilégios, e quanto mais você se distanciar dessas características e se aproximar do fenótipo de pessoas negras, ou mesmo indígenas, mais racismos irá sofrer. Ou seja, não há equidade de direitos a todos os grupos étnicos, e ainda, a pessoa branca, ou lida socialmente como branca, passa a ser o ideal de *Ser* em nossa sociedade (Carneiro, 2023).

QR Code 4 - Playlist do capítulo 5



Fonte: Youtube.
QR Code criado pela autora (2025).

5 AQUILOMBAR É PRECISO: O MOVIMENTO BELLY BLACK COMO UMA AÇÃO CONTRA-HEGEMÔNICA DE AFETOS

“Quem ama fala ao mundo mesmo mudo
Seu pulso é a pulsação do universo em dança
Nas inquietações da guerra insana, a paz alcança
Quem traz a lança do amor e seu escudo

Não será jamais pelo mal tocado”
(Música de Chico César, 2019)

Esse trecho da música de Chico César, sintetiza um pouco como o quilombo, essa tecnologia ancestral, é um lugar de afetos, de amor e por isso já é um ato revolucionário. Me sinto honrada de fazer parte desse círculo, dessa roda, dessa espiral de potencialidades ramificadas que se conectam através da ancestralidade e da resistência. Nosso quilombo é imenso e segue se fortalecendo e se aquilombando na dança, nos ventres, nas inquietações e no pulso da vida, cada vez mais.

Dito isto peço licença para falar sobre esse movimento que abrange toda uma comunidade negra que vem bem antes de mim. E licença para todas as mulheres negras que antes mesmo da existência do movimento Belly Black já eram atuantes no cenário da dança do ventre, seja como praticante, professora ou produtora de eventos, mas que infelizmente não tiveram visibilidade. Licença para quem luta diariamente por

uma sociedade mais igualitária. Sou muito grata à todas vocês que como Exu¹⁷⁹, abriram os caminhos para que eu e outras mulheres negras pudéssemos passar.

*Laroiê*¹⁸⁰

Mas o que é mesmo aquilombar?

O que é aquilombar? Hoje em dia estão muito em voga as palavras, aquilombar, aquilombagem, quilombo. Vários teóricos e teóricas, como Abdias do Nascimento, Clóvis Moura, Lélia González e Beatriz Nascimento, falam sobre o termo. Mas é sobre a pioneira nos estudos sobre o quilombo, enquanto organização social negra de resistência e acolhimento, a Beatriz Nascimento, que irei me deter na maior parte deste capítulo.

A priori, vamos entender o que é um quilombo/kilombo? A primeira vez que a palavra quilombo foi definida, foi em 1740, pelas autoridades portuguesas no período colonial. Para Alex Ratts¹⁸¹, o quilombo foi definido como “toda a habitação de negros fugidos que passem de cinco, em parte desprovida, ainda que não tenham ranchos levantados nem se achem pilões neles” (Ratts, 2006, p.119). Essa definição elaborada no período colonial continua posta em nosso imaginário de alguma forma. Até porque esses quilombos foram e são uma forma de resistência negra e indígena às brutalidades acometidas pelos brancos.

Inclusive, um dos quilombos mais conhecidos, que conseguiu resistir às opressões portuguesas por quase 100 anos, foi o Quilombo de Palmares, que ficou localizado na Serra da Barriga, no município de União de Palmares–AL. Ele foi criado em 1590, liderado pela princesa congoleza Aqualtune, mãe do lendário Ganga-Zumba¹⁸². Os quilombos resistiram a ataques holandeses, luso-brasileiros e de bandeirantes do século XVI ao século XIX e são a prova de que a escravidão nunca foi aceita pelos escravizados.

¹⁷⁹ Exu é um orixá cultuado em algumas religiões de matrizes africana ou afro-ameríndias como no candomblé, em alguns cultos de umbanda e na jurema sagrada. Ele é conhecido por ser responsável pelo transporte das oferendas, pela comunicação dos orixás, por vigiar e guardar as passagens e por abrir e fechar os caminhos. (Barbosa Júnior, 2014 p. 33)

¹⁸⁰ Saudação feita ao orixá Exu, nos cultos de matrizes africanas ou afro-ameríndias no Brasil.

¹⁸¹ Antropólogo, geógrafo, poeta, militante negro, lgbtqi+ e Professor Titular na Universidade Federal de Goiás nos cursos de graduação e pós-graduação em Geografia e de pós-graduação em Antropologia.

¹⁸² Disponível em: <https://www.gov.br/palmares/pt-br/departamentos/protecao-preservacao-e-articulacao/serra-da-barriga-1/quilombo>. Acesso em: 10 jan. 2025.

Com o passar dos séculos e com todas as transformações sociais, políticas e econômicas, principalmente pós o fim de escravidão do Brasil, houve a criação de diversos movimentos dos negros e indígenas, que mesmos livres, não tiveram os seus direitos assegurados, e nem receberam nenhum tipo de reparação por séculos de escravidão, tendo que lutar até hoje por equidade.

Com o fim da escravização e início da República do Brasil, nossos ancestrais começaram a se organizar em associações, grêmios, clubes e na criação de uma imprensa alternativa. A partir daí, eles começaram a perceber que o quilombo é um instrumento ideológico que pode ser utilizado como estratégia na luta por direitos, já que a ocasião era mais propícia, com o fim da escravidão, e não havia a necessidade de se criar mais quilombos como um refúgio concreto. Daí esses grupos racializados passaram a se aquilombar, através da criação dos *movimentos negros*, com o intuito de se unir contra as opressões.

Baseada nos estudos de Petrônio Domingues (2007)¹⁸³, Alex Ratts (2006) (2010), Flávia Rios (2010)¹⁸⁴ e Cida Bento (2022) sobre o movimento negro brasileiro, irei explanar um pouco sobre alguns movimentos de organização social e política que se aquilombaram e que, a meu ver, são os mais marcantes da nossa história do período da república até a atualidade. Em 1931, houve a fundação da Frente Negra Brasileira (FNB) em São Paulo. Essa instituição foi muito importante, pois havia um alto nível de organização, mantinha vários grupos artísticos, esportivos, até mesmo escolas com formações políticas, e serviços odontológicos para as pessoas negras. Com a criação da FNB, surgiu o jornal do negro chamado A Voz da Raça e, em 1936, o movimento se transformou em um partido político. Em 1937, o FNB foi extinto pelo Estado Novo do então presidente da época, Getúlio Vargas. (Domingues, 2007).

Em 1943, foi criado por João Cabral Alves um movimento intitulado União dos Homens de Cor (UHC), em Porto Alegre. Outro movimento bastante organizado que tinha como finalidade “elevar o nível econômico e intelectual das pessoas de cor em

¹⁸³ Petrônio Domingues é um homem negro, Doutor em História pela Universidade de São Paulo. Professor da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste). Estuda populações da diáspora africana, no Brasil e nas Américas, pós-abolição, identidades, biografias e multiculturalismo.

¹⁸⁴ Flávia Rios é mulher negra, doutora na Universidade de São Paulo (USP, 2014), na qual obteve os títulos de bacharelado (2005) e de licenciatura em Ciências Sociais (2006) e também de mestre em Sociologia (2009). Atualmente, é professora adjunta da Universidade Federal Fluminense (UFF) e integra o programa de pós-graduação em sociologia (PPGS).

todo o território nacional, para torná-las aptas a ingressarem na vida social e administrativa do país, em todos os setores de suas atividades” (Domingues, 2007, p.9).

Outro movimento importante foi o Teatro Experimental do Negro (TEN), fundado em 1944 no Rio de Janeiro, liderado por Abdias do Nascimento. Inicialmente era apenas um grupo teatral constituído por atores negros, mas que com o passar do tempo ganhou maiores proporções, publicando um jornal chamado “Quilombo”, fazendo cursos de alfabetização, corte e costura, entre outros. Importante salientar que o TEN e o UHC entraram em declínio em 1964 com o regime militar, sendo quase extinto em 1968 com o autoexílio de Abdias do Nascimento (Domingues, 2007).

Mesmo com o declínio da maior parte dos Movimentos negros do Brasil, no ano de 1971, mesmo com a ditadura militar, houve a criação de outro grupo social dos negros, intitulado Grupo Palmares, em Porto Alegre. Esse foi o primeiro grupo a defender a substituição da comemoração do dia 13 de maio¹⁸⁵ para o dia 20 de novembro¹⁸⁶, dia da morte do Zumbi dos Palmares. Em 1974, houve a fundação do Bloco Afro Ilê Aiyê que desde a sua origem questionava o mito de democracia racial no Brasil. Fato esse que fazia do bloco alvo de ameaças nessa época da ditadura. (Ratts, Rios, 2010).

E eis que finalmente surge o tão aclamado Movimento Negro Unificado (MNU), que foi, de certa forma, inspirado pelos vários movimentos dos EUA liderados por Martin Luther King¹⁸⁷, Malcom X¹⁸⁸ e os Panteras Negras¹⁸⁹ e de alguns movimentos de países africanos como Moçambique, Angola e Guiné-Bissau.

O MNU foi fundado em 1978, por Milton Barbosa, José Adão e Lélia Gonzalez, também no Rio de Janeiro, e ainda na época da ditadura militar. Um dos seus principais objetivos era extinguir o paradigma da democracia racial que era tão difundido no Brasil e que fora tão intensificado na época do Regime Militar (Ratts,

¹⁸⁵ É a data em que foi aprovada a Lei Áurea em 1888.

¹⁸⁶ É a data do assassinato do Zumbi de Palmares. Atualmente, é comemorado nesta data a Resistência dos povos escravizados e a consciência negra.

¹⁸⁷ Martin Luther King(1929–1968) foi um homem negro, pastor e ativista político, que foi líder do movimento de direitos civis em 1955 nos Estados Unidos da América.

¹⁸⁸ Malcom X (1925–1965) foi um homem negro, muçulmano, defensor dos direitos humanos dos negros dos Estados Unidos da América.

¹⁸⁹ Panteras negras foi um movimento político e social dos Estados Unidos da América que surgiu em 1960, e que defendia os direitos civis do povo negro.

Rios, 2010). As pessoas ativistas queriam mostrar as diferentes condições de vida das pessoas negras com relação às brancas e, além disso, denunciar as discriminações e mortes sofridas pelas pessoas negras nesse período.

Em 1995, ocorreu a Marcha 300 anos da Imortalidade de Zumbi dos Palmares em Brasília, que mobilizou mais de 30.000 negros de todo o Brasil (Bento, 2022). E em 2001 aconteceu a III Conferência Mundial de Combate ao Racismo, Discriminação Racial, Xenofobia e Intolerância Correlata em Durbin na África do Sul, no qual o Brasil havia levado a maior delegação nessa conferência e participou de debates acirrados sobre as reparações históricas que a Europa deveria fazer aos países colonizados (Bento, 2022).

Todos esses movimentos são formas de aquilombamento, que proporcionaram e proporcionam a nós, pessoas negras e mestiças, um trabalho social e político de consciência, para a nossa luta por equidade racial e por igualdade de direitos. Graças a essas lutas seculares, que tivemos alguns avanços nas nossas pautas raciais. Como, por exemplo, a lei n.º 10.639, de 9 de janeiro de 2003¹⁹⁰ de inclusão no currículo oficial da rede de ensino do estudo da História e Cultura Afro-brasileira, a criação do Estatuto da Igualdade Racial de 2010 (Lei n.º 12.288/2010¹⁹¹) que afirma que é dever do estado promover oportunidades igualitárias a todos os cidadãos, a criação de ações afirmativas como: a implementação na constituição do racismo como crime inafiançável, a lei de cotas nas universidades, instituições federais e concursos públicos (Lei n.º 12.711/2012¹⁹²), entre outras leis que já estão mudando o cenário social do nosso país.

Todavia, apesar de todas as conquistas que tivemos nesse cenário, ainda encontramos obstáculos para exercermos papéis de liderança em diversos setores da nossa sociedade. A Cida Bento é uma das grandes teóricas que fala exatamente sobre essa falta de pessoas negras em cargos de liderança e que exigem maior qualificação nas instituições públicas e privadas do Brasil. Ela diz que esses cargos de liderança são geralmente ocupados por homens brancos, e nomeia esse fenômeno de *Pacto*

¹⁹⁰ Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639.htm. Acesso em: 20 out. 2024.

¹⁹¹ Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/l12288.htm. Acesso em: 20 out. 2024.

¹⁹² Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/l12711.htm. Acesso em: 20 out. 2024.

da *Branquitude*, o qual é essa cumplicidade entre pessoas brancas, que não é verbalizada, mas que promove a perpetuação dos privilégios desse grupo étnico e ocasiona a perpetuação desse lugar de subserviência para pessoas negras. (Bento, 2022).

Obviamente, essa realidade também ocorre nos locais onde são propagadas as danças do ventre, só que, como esta dança está associada ao universo feminino das mulheres cisgênero, então ele acaba privilegiando as mulheres brancas.

Por isso, ainda precisamos nos aquilombar, buscando estratégias de resistência para transformar os contextos nos quais estamos inseridos e a partir daí quebrarmos esses paradigmas. Com base na falta de equidade entre mulheres brancas e negras no meio da dança do ventre, surge o movimento *Belly Black*.

5.1 Movimento *Belly Black*

O movimento *Belly Black* foi idealizado e fundado por Angela Cheirosa em 2014, juntamente com Jaque Souza¹⁹³, Joice Amaral¹⁹⁴, Paty Silva¹⁹⁵ e Verônica Vanessa¹⁹⁶. Elas foram a primeira formação do movimento, que inicialmente tinha uma repercussão local e depois de alguns anos começou a ter uma projeção nacional. (Santos, 2023)¹⁹⁷. Um detalhe importante é que inicialmente o nome desse movimento era *Belly Black* Bahia, com o decorrer dos anos se tornou apenas *Belly Black*. Segue a imagem da primeira formação do *Movimento Belly Black*, com a idealizadora e as co-fundadoras do movimento.

¹⁹³ Disponível em: https://www.instagram.com/pro_jaque/. Acesso em: 10 jan. 2025.

¹⁹⁴ Disponível em: <https://www.instagram.com/joycebellydance/>. Acesso em: 10 jan. 2025.

¹⁹⁵ Disponível em: <https://www.instagram.com/patys.msilva/>. Acesso em: 10 jan. 2025.

¹⁹⁶ Disponível em: <https://www.instagram.com/veronicavanessabellydancer/>. Acesso em: 10 jan. 2025.

¹⁹⁷ Livro de Angela Cheirosa intitulado *Aposta nos básicos: metodologia de ensino da dança do ventre*.

Figura 17 - 1ª formação do movimento Belly Black.



Fonte: Acervo pessoal da Angela Cheirosa.

Audiodescrição: Foto de cinco mulheres negras com figurinos de dança do ventre de duas peças. Da esquerda para direita aparece a Paty Silva com figurino de cor amarela, Verônica Vanessa com figurino de cor vermelha, Joice Amaral com figurino verde, Angela Cheirosa com figurino branco e Jaque Souza com figurino azul.

Segundo a Angela Cheirosa, no seu livro *Aposta nos básicos: metodologia de ensino da dança do ventre*¹⁹⁸ o movimento *Bellyblack*: “trouxe a pauta racial para o centro do debate no mercado da Dança do Ventre, inaugurando assim, uma transformação que hoje é perceptível através das mudanças de narrativas e práticas ainda modestas, mas realidade no cenário atual da dança” (Santos, 2023 p.25)

Ou seja, antes mesmo desta pesquisa, que você, pessoa leitora, está lendo, começar a existir, já existiam pessoas engajadas na luta antirracista, discutindo as relações raciais nos ambientes nos quais a dança do ventre é disseminada. Mesmo

¹⁹⁸ Importante evidenciar que este é o primeiro livro sobre dança do ventre com autoria negra.

havendo tantas ações políticas e sociais discutindo as condições de vida e as discriminações sofridas por nós negros na sociedade brasileira, mesmo após a escravidão no Brasil; nos festivais de dança do ventre, essas pautas não eram tão debatidas antes da criação desse movimento. Uma prova disso foi perceber que grande parte das pessoas entrevistadas, ao responder à questão “Quantas mulheres negras você conhece no exercício da docência da dança do ventre no Brasil?”, respondiam que passaram a conhecer mais pessoas negras na dança do ventre a partir do movimento *Belly Black* ou da Angela Cheirosa. Para citar alguns trechos das entrevistas:

Muito poucas. Realmente, depois do trabalho da Angela Cheirosa, eu comecei a conhecer mais mulheres, mas ainda assim acho que é pouco no cenário que a gente tem, nas potências que a gente tem no mercado artístico de modo geral. (pessoa entrevistada 1)

Olha, a primeira que me vem em mente é a Angela Cheirosa, né? que está com um trabalho super bem desenvolvido ali na Bahia. (pessoa entrevistada 24)¹⁹⁹

Através do Instagram pude conhecer muitas pessoas, eu não tenho contato com muitas pessoas brancas e não brancas, eu não tenho muitos contatos mesmo, eu estou começando a explorar o mercado da dança do ventre, mas obviamente acho que para o Brasil todo Angela Cheirosa é uma referência e ela traz isso né? Com o *Belly Black* e também tem o grupo formado por bailarinas negras, o Resistência *Belly Black* que se destaca muito fortemente pelas redes sociais e também com os eventos, e se destaca muito através disso. Dessa junção, juntar os grupos dá mais força do que às vezes você está sozinha, né? (pessoa entrevistada 25)²⁰⁰

Então, lembro de algumas, assim, que hoje em dia estão mais em alta, assim, digamos. Tipo, a Angela Cheirosa, a Elaine Jalilah, a Mahayla Shey. Ai, tem outras que agora eu não lembro o nome. Nossa, eu estou tentando lembrar o nome e não consigo, assim, de imediato. Visualizo a pessoa e não lembro o nome. Mas é isso, eu vejo que o cenário está melhor. Até por conta daquele movimento também, né? que tem o *Belly Black*, que deu mais visibilidade também. E porque a Angela Cheirosa bate bastante em cima dessa tecla. Então, ela... e ela tem um alcance bom, né? Então, eu vejo que ela fala a respeito e que outras pessoas pensam a respeito a partir disso. E aí, consequentemente, eu vejo que a docência, mulheres negras na docência, elas estão mais presentes nos últimos anos. (pessoa entrevistada 32)²⁰¹

Com alguns desses vários relatos que mencionaram a Angela Cheirosa e o movimento *Belly Black* conseguimos notar que este movimento está modificando esse

¹⁹⁹ Entrevista concedida a autora no dia 01 març 2024.

²⁰⁰ Entrevista concedida a autora no dia 10 nov 2023.

²⁰¹ Entrevista concedida a autora no dia 08 set 2024.

imaginário ocidental sobre os corpos que praticam a dança do ventre, e como a própria Angela diz em seu livro, sobre o movimento *Belly Black*, em um pouco mais de 10 anos de atuação, ele trouxe algumas mudanças reais para o ambiente midiático (Santos, 2023). Essa afirmação da Angela ganha força nas entrevistas que realizei. Pude perceber que grande parte das pessoas entrevistadas de diversas regiões do país conhecia a bailarina Angela Cheirosa e/ou o movimento *Belly Black*, ou ainda o projeto Flor de Lótus, que falarei mais adiante.

Vale ressaltar aqui, que a Angela começou a ter reconhecimento no meio *bellydance* após aparecer no programa Encontro com Fátima Bernardes na rede televisiva Globo em 2017 e depois de aparecer na capa da revista *Shimmie*, sendo a primeira mulher negra a parecer na capa da revista no mesmo ano.

Figura 18 - Capa da revista shimmie com Angela Cheirosa.



Fonte: pinterest da revista shimmie²⁰²

Audiodescrição: capa de uma revista com uma mulher negra, gorda, que posa para a foto sorrindo. Ela veste um figurino de dança do ventre de duas peças, prata e verde, cheio de pedraria.

A pessoa entrevistada número 32 pontua que a Angela Cheirosa fala a respeito dessa falta de visibilidade negra. E realmente ela fala sobre isso bastante nas redes

²⁰² Disponível em: <https://pin.it/73VXnOLP1>. Acesso em 20 jan 2025.

sociais e em todos os eventos que ela participa. Em muitos desses eventos, ela dá palestras sobre a temática racial.

No *Baladi Congress* de 2023, por exemplo, ela foi a única ministrante de workshops a falar sobre isso enfaticamente durante a sua aula. Angela chamou as outras fundadoras do movimento *bellyblack* ao palco e falou no microfone sobre violências raciais que elas haviam sofrido em algum evento há anos. Então, relatou para todas nós participantes o que ela falou para a Verônica Vanessa, Jaque Souza, Paty Silva e Joice Amaral, após o racismo ocorrido nesse evento.

Nunca mais a gente vai passar por isso, nunca mais a dança do ventre do Brasil será a mesma. Eu juro para vocês. Eu olhei nos olhos de cada uma delas e disse: eu prometo para vocês que a gente vai mudar o mercado da dança do ventre da Bahia e do Brasil. Isso aqui vai ser nosso, eu estou prometendo.²⁰³

Lembro que nesse momento, todas elas que estavam no palco e a maioria das pessoas que estava assistindo, principalmente as pessoas racializadas choravam muito. Eu mesma estava filmando esse momento e chorando, muito emocionada. Foi o ápice do workshop de Angela Cheirosa nesse festival.

É dessa forma, seja falando nos festivais de que participa, nas redes sociais e/ou nos locais que ela frequenta, que Angela fala sobre a temática racial. E essas falas ganham força em sua voz. Há outro ponto importante que relatei num capítulo do livro “Oriente-se em questão: que tipo de mundo sua dança testemunha?”, sobre a efervescência do debate racial no período da pandemia por COVID-19, que escancarou a existência das desigualdades sociais e de direitos, associados a grupos étnicos subalternizados. Nesse período, foi perceptível que os transtornos vivenciados, através da pandemia do coronavírus, eram bem diferentes quando você pertence a determinados grupos étnicos subalternizados, como negros e indígenas.

Nesse momento, as pautas raciais, através das desigualdades, ganharam notoriedade no ambiente virtual, principalmente após o assassinato de George Floyd²⁰⁴ nos EUA no dia 25 de maio de 2020 em Minneapolis. O policial branco Derek Chauvin o assassinou, colocando o joelho no pescoço de George por quase 10min, após imobilizá-lo no chão. E toda essa abordagem foi filmada e colocada nas redes

²⁰³ Trecho da palestra de Angela Cheirosa que gravei em meu celular no festival *Baladi Congress* no dia 06 de ago de 2023.

²⁰⁴ Um homem negro norte-americano assassinado por supostamente ter usado uma nota de vinte dólares falsificada em um supermercado.

sociais por quem estava por perto. Houve uma grande comoção na cidade e na internet. Muitas pessoas negras e brancas fizeram protestos e se mobilizaram nos meios digitais com a hashtag *#blacklivesmatter*²⁰⁵. E isso teve um impacto mundial.

Aqui no Brasil, várias pessoas ficaram chocadas, como se isso não fosse comum aqui em nosso país. Parece até que as pessoas se deram conta de que existe racismo no mundo depois do registro desse episódio revoltante. Como disse a intelectual Bárbara Carine: “A pandemia desvelou o racismo que estava exposto, escancarado há séculos, mas que a ignorância deliberada da branquitude a impedia de ver.” (Pinheiro, 2023, p.69)

Acredito que esse racismo só foi desvelado porque várias pessoas brancas se solidarizaram com a morte de Floyd e reivindicaram os direitos da população negra em manifestações nos Estados Unidos da América. E essas reivindicações surtiram efeito no Brasil.

A partir de todo esse contexto, tanto a Angela Cheirosa quanto todo o movimento *Belly Black* tiveram que se reinventar no online, intensificando as discussões sobre a temática racial, realizando eventos online, workshops, entre outros, que passaram a ter grande repercussão, até porque estávamos vivenciando o *lockdown*²⁰⁶, e muitos serviços públicos e privados tiveram que ser realizados online. As pessoas, principalmente as que não viviam em total vulnerabilidade social, passaram a acessar a internet para quase tudo e isso fez com que os eventos online da Angela e do movimento *belly black* quebrassem fronteiras. Eu mesma participei de dois Festivais *Belly Black* em 2020 e 2021, mediante lives do Instagram, e de workshops gratuitos de dança do ventre, ou com valor social que a Angela e o movimento produziam. Ou seja, tudo isso foi preponderante para a expansão do movimento *Belly Black* nas redes, mas, além disso, tem outro fator fundamental, o projeto Flor de Lótus.

²⁰⁵ Black lives matter (vidas negras importam) é uma organização fundada em 2013 por três ativistas norte-americanas: Alicia Garza, Patrisse Cullors e Opal Tometi. É uma fundação global cuja missão é erradicar a supremacia branca e construir poder local para intervir na violência infligida às comunidades negras, pelo Estado e pela polícia. Após a morte de George Floyd em 2020, essa organização fez a *#blackslivermatter*

²⁰⁶ Lockdown significa confinamento, foi uma palavra muito utilizada no início do período pandêmico em 2020.

Angela Cheirosa começou a fazer aulas de dança do ventre em 2008, após se tornar viúva e ser diagnosticada com depressão. Ao entrevistá-la, ela me disse que a dança do ventre a resgatou e que a trouxe novamente ao protagonismo da sua vida. Devido a toda essa transformação pessoal. Ao responder à questão: “Quando começou a dar aulas de dança do ventre? Por qual motivo?” Ela respondeu.

Comecei a ponderar dar aula de dança do ventre no ano de 2011 e aí comecei a me preparar para tal. Virei aluna de Fernanda Guerreiro para fazer o curso de metodologia do ensino da dança do ventre. E entrei na turma avançada de Fernanda Guerreiro, também no ano seguinte, em 2012. E esse processo de preparação andou, caminhou com a elaboração do projeto Flor de lótus. Não era só dar aula, era dar aula em comunidades carentes, para pessoas de baixa renda com vulnerabilidade social, financeira e psicológica e em estado de violências que as mulheres sofrem. (Cheirosa, 2023)²⁰⁷

Com esse relato, passamos a entender que a dança do ventre a empoderou de uma forma tão latente que a Angela quis que esse empoderamento se tornasse realmente coletivo, para outras mulheres terem a oportunidade de vivenciar todos os benefícios que a dança do ventre lhe proporcionou. Talvez até sem ter inicialmente consciência disso, o empoderamento que Angela vivencia só se dá coletivamente, assim como ele é pensado pela perspectiva do feminismo negro. Ela não se empoderou de forma individualizada, ela quis dar a oportunidade para mulheres que precisavam de acesso ao que a transformou. Esse, sim, é o empoderamento que a Joice Berth (2019) fala em seu livro “Empoderamento”. O empoderamento para nós mulheres negras se dá apenas na coletividade e não na individualidade (Berth, 2019).

Então, esse projeto Flor de Lotus está intrínseco no movimento *Belly Black*, pois ambos dão oportunidade para mulheres em situação de vulnerabilidade. Há inclusive pessoas entrevistadas que são hoje bailarinas profissionais graças ao projeto. Como foi o caso da entrevistada 13 que disse o seguinte.

Comecei a dançar, especificamente a dança do ventre, em 2017. A partir do projeto de Angela Cheirosa, o projeto Flor de Lótus é um projeto que oferta aulas de dança do ventre gratuitas para pessoas, mulheres principalmente, em situações de vulnerabilidade. Então, vulnerabilidade social, econômica e conflitos de mulheres que sofrem violência doméstica etc. (pessoa entrevistada 13).

²⁰⁷ Entrevista cedida à autora em 2023.

Hoje em dia, essa pessoa é professora de dança do ventre e isso é fruto da consolidação desse projeto social.

É muito importante falar dessas ações porque nos fazem perceber que não podemos nos contentar com o posto. E se não estamos concordando com o que percebemos na sociedade, devemos ser *indisciplinados*. Ao me referir a indisciplina estou dialogando com o autor Jorge Larrosa Bondía²⁰⁸ (2001), que defende que a filosofia não é uma disciplina somente, é um pensamento *indisciplinado*, é um acontecimento, uma invenção, uma iniciativa e risco contra o curso ordinário das coisas, é o atrito das percepções. Ou seja, se conformar com as lógicas impostas é uma forma de aceitar o curso ordinário da sociedade e isso não faz parte do pensamento/filosofia humana.

O Movimento *Belly Black* é *indisciplinado*, por realmente se contrapor ao pensamento hegemônico²⁰⁹ ocidental, ao trazer, através do compartilhamento de saberes a pessoas negras, em sua maioria, em vulnerabilidade social, oportunidades de se tornarem profissionais da dança do ventre. Seja mediante aulas gratuitas, palestras, de dar visibilidade ao trabalho de pessoas negras nas redes sociais, de produzir festivais e workshops com pessoas negras em lugar de liderança e até mesmo na busca de estratégias para que profissionais negras da dança do ventre não estejam passando por vulnerabilidade socioeconômica.

Todas essas ações são exemplos de afetos; afetos positivos, que enaltecem a nossa ancestralidade e a nossa identidade, e isso nos torna uma verdadeira comunidade, como diz bell hooks²¹⁰:

Para garantir a sobrevivência humana em todos os lugares do mundo, mulheres e homens se organizam em comunidades. Comunidades alimentam a vida — não as famílias nucleares nem o “casal”, e tampouco a dureza individualista. Não há lugar melhor para aprender a arte do amor que numa comunidade. (hooks, 2021, p.136)

²⁰⁸ Jorge Larrosa Bondía é um escritor e filósofo espanhol, branco, licenciado em Pedagogia e Filosofia, doutor em Pedagogia e pós-doutor pelo Institute of Education da Universidade de Londres e no Michel Foucault Centre da Sorbonne em Paris. Em 2022, obteve o título de Doutor Honoris Causa pela Universidade de San Luis (Argentina).

²⁰⁹ A Hegemonia aqui é entendida a partir da perspectiva de Gramsci, que é quando um grupo social é subordinado a outro, adota as concepções de mundo deste, mesmo não condizendo com sua própria realidade. Ana Rodrigues Cavalcanti Alves, 2010

²¹⁰ Bell Hooks (1952 – 2021), mulher negra norte-americana, professora, autora de diversos livros conceituados e intelectual feminista e antirracista.

Vivenciamos isso nessa comunidade, os ambientes da dança do ventre no qual o movimento *Belly Black* está inserido se torna um lugar seguro, um quilombo, para nos acolhermos e nos amarmos, sem rivalidades e cheio de representatividade, onde nos sentimos pertencentes. É claro que desentendimentos e discussões acontecem, mas aqui nossa cor/raça não será vista como um empecilho em nossa atuação enquanto artistas da dança.

Ao final desse capítulo, quero citar os nomes de algumas bailarinas negras, óbvio que irei esquecer de algumas mas é importante nominá-las, que seguem fortalecendo esse movimento de resistência e de muita luta!

AVANTE!

	Paula Ferreira	Kayla Monteiro	Samantha Monteiro
Aline Alves	Nanny Rodrigues		Bru Gomes
Shirlei Cunha	Memphis	Verônica Vanessa	
Taiane Barbosa	Tania Eugenio	Mahayla Shey	Sidinha Damasceno
Amanda Santos	Milenah Saree	Jessie Raidah	Sabrina Ruiz
	Tamires Amirah		Tamella Alves
Rayara	Fernanda Costa	Elaine Jalilah	Fla Peruzzi
Angela Cheirosa	Julia Souto		
	Cris Azevedo	Luciana Sousa	Rafaela Moura
Viviane Macedo	Dária Lorena	Lais Barbosa	Lídia Souza
	Joice Amaral		Jessica Cruz
Thaismary Ribeiro		Elaine Alves	Gell Reis
Mayara Rajal	Lucivania Brighto		
	Eliza Fari	Raissa Medeiros	Eva Oriental
Desirée Rose	Rayssa Medeiros	Day el Said	

CONSIDERAÇÕES FINAIS E CONTINUIDADES

Agora, ao escrever essas considerações, retorno aos meus 3 anos. Parece que de alguma forma acolho aquela criança que descobriu o racismo antes mesmo de aprender a ler. Essa criança vivenciou as violências impostas pelo *dispositivo de racialidade* (Carneiro, 2023), mesmo com tanto amor e carinho dos seus pais que exaltavam a sua beleza. E olhe que essa criança nem é preta, ela tem uma passabilidade por ser uma negra parda, não crespa, mas nessa conjuntura da mestiçagem dos pais vivenciou diversas comparações que a diminuía, por ser a cara do pai. Mesmo meu pai sendo lindo!

Thaismary você é linda sim. O que mãeinha dizia e ainda diz é verdade. Você é tão linda e inteligente quanto ela. Saiba que, depois de alguns anos, você verá várias bonecas da sua cor, e até mesmo de outros tons mais claros e mais escuros que o seu, nas vitrines de lojas infantis. Você será desejada, amada e ainda vai se tornar uma bailarina profissional de dança do ventre, de frevo, maracatu e percussionista. Apesar de você ainda passar por vulnerabilidades socioeconômicas, você vai conseguir conquistar muita coisa e ter pessoas incríveis ao seu lado que passaram pelas mesmas dificuldades, ou até por desafios maiores que os seus, e que vão servir de alicerce e inspiração para você voar mais alto. Muito obrigada por não desistir.

O que realmente fica enraizado em toda essa dissertação é que ela não foi feita só com minhas mãos, mas com dezenas de pares de mãos que não hesitaram em escrever comigo. Realmente, eu não ando, nem escrevo sozinha e sou muito grata a todas essas mãos. A questão-chave da minha pesquisa é “há protagonismo de mulheres negras nos grandes festivais de dança do ventre do Brasil?”, questão essa que para mim e tantas outras mulheres negras já têm a resposta, NÃO. Então, por que debruçar-se sobre algo tão notório e que não é novidade, já que essa falta de protagonismo negro está em todos os lugares? Primeiramente, porque muitas pessoas brancas não percebem isso, até porque, como elas não são racializadas pelo dispositivo, elas não conseguem enxergar a cor das pessoas que a cercam. Segundo, ainda há poucas pesquisas sobre a dança do ventre de maneira geral no âmbito acadêmico. Em terceiro lugar, porque trazer, para o ambiente acadêmico, as tensões étnico-raciais na dança do ventre do Brasil, é ainda mais difícil já que não há pesquisas de mestrado e/ou doutorado sobre o tema nas principais plataformas de pesquisa do

país, e, ao mesmo tempo, por saber que essas questões já fazem parte de uma luta que vem bem antes dessa pesquisa e estou diretamente imbricada nesse contexto. Com isso vem toda uma responsabilidade de não estar lidando apenas com um objeto de pesquisa, mas sim com toda uma vida de luta de pessoas que abriram o caminho para que eu estivesse hoje aqui, escrevendo e vivenciando tudo isso.

Noto a importância de fazer uma pesquisa voltada para a temática racial, para este lugar, o ambiente universitário, que ainda é tão elitista, e estar abordando uma temática na qual estou inserida, sem parecer ser “militante” e “identitarista”, como muitos nos chamam, é desafiador demais.

Sinto que mais do que expor o racismo presente nas danças do ventre, o intuito dessa pesquisa é mostrar a seriedade dessas pautas ditas como “étnicas” que são questões totalmente ligadas a construção sociopolítica do Brasil, pois o que vivenciamos em nosso país sul-americano que é uma ex-colônia de Portugal, gira em torno de tensões raciais, ou seja, dos dispositivos de racialidade que a Sueli Carneiro (2023) tanto enfatiza. Porque ser branco, negro e indígena faz diferença em nossas vidas estruturalmente. E eu mesma estava cansada de ouvir falas meritocráticas e universais de profissionais de dança do ventre, que praticamente justificavam as ausências de pessoas como eu, neste meio por falta de compromisso das pessoas negras, ou porque não tínhamos interesse mesmo. E, como eu não havia encontrado nenhum estudo sobre dança do ventre e raça que fossem contrárias a essas alegações, achei crucial realizar esta pesquisa.

Por isso, foi tão preponderante realizar uma pesquisa mista: qualitativa e quantitativa. Para isso foi preciso realizar, pesquisa bibliográfica sobre a temática racial e de classe, sobre a dança do ventre, o orientalismo, os indicadores sociais do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), além da pesquisa de campo em dois grandes festivais com repercussão nacional, com mais de 6 anos de atuação, juntamente com as entrevistas com as organizadoras do evento, pessoas professoras, curadoria e participantes inscritas totalizando 37 pessoas entrevistadas.

Elaborei 4 modelos de entrevistas semiestruturadas para cada nicho de pessoas, efetuei decupagem de parte das entrevistas manualmente e a outra parte através da plataforma TurboScribe. Separei todos os dados em uma planilha do Excel e mandei o material para uma analista de dados para a realização dos gráficos.

Com base em todas as análises dos dados, foi comprovado haver apenas uma mulher negra em lugar de protagonismo nos festivais de dança do ventre do Brasil, seguida de outras profissionais como Elaine Jalilah, Mahayla Shey, Joice Amaral, Fernanda Costa e Cris Azevedo, citadas mais de 3 vezes nas 37 entrevistas. Apenas 5 mulheres negras além de Angela são reconhecidas pelas entrevistadas no cenário nacional dessa dança. Vale dizer que a Cris Azevedo iniciou os seus estudos em 2001 e desde 2004 dá aulas de dança do ventre na Bahia, há mais de 20 anos, porém eu só passei a conhecê-la em 2023, quando morei em Salvador.

Ou seja, ainda hoje, mesmo com o fomento nas redes sociais sobre o racismo e toda um conjunto de ações políticas em prol da igualdade racial nos últimos 25 anos, percebemos que as protagonistas dos festivais de dança do ventre do Brasil ainda são mulheres cisgênero, brancas, magras e longilíneas, da região sudeste, com uma faixa etária média de 38 anos que estudaram em algum momento da vida em escolas privadas.

Embasada nessas análises de dados, mais as literaturas sobre raça, gênero e classe e nos indicadores sociais do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas (IBGE), trouxe o orientalismo (Said, 2007) e o racismo, que são ferramentas do colonialismo (Césaire, 2020), como fator primordial para esses resultados. Lembrando que ao falar de racismo no Brasil, também estamos falando de classe, já que são fatores intrínsecos em nosso país.

Mas mesmo com a apresentação desse cenário, pudemos perceber que trazer para os festivais e as redes sociais de dança do ventre o debate racial, juntamente com a realização de projetos sociais que ensinam dança a pessoas em situação de vulnerabilidade socioeconômica, como a Angela Cheirosa articulou e articula por anos, traz contribuições perceptíveis no ambiente no qual a dança do ventre é compartilhada.

Por isso, a importância de idealizar projetos sociais na dança do ventre ou até mesmo fomentar de alguma forma os já existentes, além do letramento racial, para buscar tornar a dança do ventre cada vez mais acessível e democrática não só do discurso, mas na práxis.

Para seguir nas considerações continuadas te convido pessoa leitora, para participar do nosso Levante. Utilizo este termo aqui a partir da perspectiva da Judith

Butler²¹¹ que explica que o Levante “resulta de uma crescente determinação a não mais se sujeitar, de uma convicção compartilhada de que as coisas devem parar e depois evoluir de algum modo, convicção essa que tem origem em histórias individuais e coletivas convergentes” (Butler, 2017 p. 24). Esse levante surge de minhas experiências de assujeitamento que também são vivenciadas por várias outras mulheres negras que sofrem com o apagamento no meio *bellydance*. Por isso peço a você pessoa leitora, que questione os produtores culturais sobre a ausência de pessoas negras como mestres dos festivais de dança do ventre. Que questionem a ausência de nossos corpos nas artes de divulgação dos eventos. Que indiquem nossos nomes para ministrarmos aulas nos festivais posteriores. E engajem a nossa luta por direitos igualitários em todos os lugares.

Se você chegou até aqui e entendeu tudo o que argumentei até agora, você sabe que faz parte desse Levante, porque depois que você tem consciência das tensões raciais que vivemos não há outra opção, a não ser, se tornar um *indisciplinado* e agir contra isso. Levante e ande! Levante e dance!

²¹¹ Judith Butler é uma mulher branca, filósofa estadunidense, que formulou diversas teorias que mudaram os estudos de gênero, questionaram o feminismo e trouxeram a ela também muitos opositores. Ela escreve sobre a ideia de gênero performativo, ou seja, como somatório de repetições de comportamentos socialmente praticados ao longo da história.

REFERÊNCIAS

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

ALFAYA, Nati. Ghawazee: o povo, a dançarina e a dança. **Revista Prosa Verso e Arte**, 12 jun. 2017. Disponível em:

https://www.revistaprosaversoearte.com/ghawazee-o-povo-a-dancarina-e-a-danca-nati-alfaya/#goog_rewarded. Acesso em: 05 dez. 2024.

AHMED, S. **Viver uma vida feminista**. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

ASSUNÇÃO, Naiara Müssnich Gomes de. **Entre Ghawazee, Awalim e Khawals: viajantes inglesas da Era Vitoriana e a Dança do Ventre**. 2018. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/182762/001076617.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2024.

ASSUNÇÃO, Naiara Müssnich Gomes de. **As Origens da Dança do Ventre: perspectivas críticas e orientalismo**. 2021. Monografia (Graduação em História) - Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/223999/001127838.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2024.

BÂ, Amadou Hampaté. **A Tradição Viva**. In: ISKANDER. Z (org) História Geral da África. Vol 1. São Paulo: Ática, UNESCO, 1980. p. 181-218.

BARBOSA, Júnior Ademir. **Laroiê Exu Capa Preta**. 1. ed.- São Paulo: Anubis, 2014.

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. 1ª edição - São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BERTH, Joice. **Empoderamento**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

BITTENCOURT, Adriana. **Imagens como acontecimentos: dispositivos do corpo, dispositivos da dança**. Salvador: EDUFBA. 2012.

BRASIL. Biblioteca Digital de Teses e Dissertações. **Acesso e visibilidade às teses e dissertações brasileiras**. Brasília: BDTD, 2002. Disponível em: <https://bdtd.ibict.br/vufind/>. Acesso em: 10 mar 2025.

BRASIL. **Decreto nº 528, de 28 de junho de 1890**. Regulariza o serviço da introdução e localização de imigrantes na Republica dos Estados Unidos do Brazil. Sala das sessões do Governo Provisorio: Senado Federal, 28 jun. 1890. Disponível em: <https://legis.senado.leg.br/norma/388093/publicacao/15636460>. Acesso em 15 jun. 2024.

BRASIL. **Decreto nº 847, de 11 de outubro de 1890**. Promulga o

Código Penal. Sala das sessões do Governo Provisório: Câmara dos deputados, 11 out. de 1890. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-847-11-outubro-1890-503086-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 15 de jun de 2024.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Censo Demográfico 2022: Identificação étnico-racial da população, por sexo e idade: Resultados do universo.** Rio de Janeiro: IBGE, 2023. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/3105/cd_2022_etnico_racial.pdf. Acesso em: 9 maio 2024.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Razões da emigração árabe.** [Brasília]: IBGE, 2025. Disponível em: <https://brasil500anos.ibge.gov.br/territorio-brasileiro-e-povoamento/arabes/razoes-da-emigracao-arabe.html>. Acesso em 7 jan. 2025.

BRASIL. **Lei nº 601, de 18 de setembro de 1850.** Dispõe sobre as terras devolutas do Império. Rio de Janeiro: Presidência da República, 18 set. 1850. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/lim601.htm. Acesso em 15 jun. 2024.

BRASIL. **Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003.** Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências. Brasília: Presidência da República, 9 jan. 2003. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639.htm. Acesso em: 20 out. 2024.

BRASIL. **Lei nº 12.288, de 20 de julho de 2010.** Institui o Estatuto da Igualdade Racial; altera as Leis nos 7.716, de 5 de janeiro de 1989, 9.029, de 13 de abril de 1995, 7.347, de 24 de julho de 1985, e 10.778, de 24 de novembro de 2003. Brasília: Presidência da República, 20 de jul. 2010. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/l12288.htm. Acesso em: 20 out. 2024.

BRASIL. **Lei nº 12.711, de 29 de agosto de 2012.** Dispõe sobre o ingresso nas universidades federais e nas instituições federais de ensino técnico de nível médio e dá outras providências. Brasília: Presidência da República, 29 ago. 2012. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/l12711.htm. Acesso em: 20 out. 2024.

BUTTLER, Judith. Levante. In: DIDI-HUBERMAN (org.). **Catálogo Levantes.** Trad.: Jorge Bastos; Edgar de Assis Carvalho; Mariza P. Bosco; Eric R. R. Heneault. São Paulo: Ed. Sesc São Paulo, 2017. p. 23 - 35.

CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade: A construção do outro como não ser como fundamento do ser.** 1ª edição - Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

CENCI, Cláudia. **A Dança da Libertação.** São Paulo: Vitória Régia, 2001.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Tradução de Claudio Willer. Ilustração de Marco D'Saete. Cronologia de Rogério de Campos: Veneta, 2020.

DESCRIPTION de l'Egypte online. Realizado pela Bibliotheca Alexandrina. [Egypt: Bibliotheca Alexandrina], 04 mar. 2012. 1 vídeo (3m e 13s). Publicado pelo canal Bibliotheca Alexandrina. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=R9vw5arGDE4>. Acesso em: 11 jan. 2025.

DESS, Conrado. Notas sobre o conceito de representatividade. Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1 n. 43, abr. 2022. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/21115/14029>. Acesso em 15 jan. 2025.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos. **Tempo**, [s.l.], v. 12, n. 20, p. 100 -122, 2007. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1413-77042007000200007>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tem/a/yCLBRQ5s6VTN6ngRXQy4Hqn/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 10 jan. 2025.

DIB, Marcia. Mulheres árabes como odaliscas: uma imagem construída pelo orientalismo através da pintura. **Revista UFG**, São Paulo, n. 13, n. 11, dez. 2011. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48395/23730>. Acesso em 12 mar. 2023.

FIGUEIREDO, Ana Cristina de Lucena. **(Re)significando o feminino: o (in)dizível da linguagem artística da dança do ventre**. João Pessoa: Ideia, 2008.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

GIESBRECHT, Érica. (2019). Dança do ventre em São Paulo: cena, mercado e sustentabilidade em uma prática de dança local. Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros, 73, 142-168. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i73p142-168>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/161912/155859>. Acesso em: 20 jan. 2025.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. Cadernos Pagu, Campinas, SP, n. 5, p. 7–41, 2009. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>. Acesso em: 10 mar. 2024.

HOOKS, bell. **Tudo sobre o amor: novas perspectivas**. São Paulo: Editora Elefante, 2021.

KATZ & GREINER. **Por uma Teoria do Corpomídia**. In: GREINER, Christine. O corpo: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

KARDEC, Allan. **A Perfectibilidade da Raça Negra**. Revista Espírita, v 5, n. 4, 1862. p. 141-181. Disponível em:

<https://www.sistemas.febnet.org.br/gerenciador/pdfRepository/2009-11-20-30.45f1619bf43ffc6b3c4e21170fd9bdf4.pdf>. Acesso em: 15 mai. 2024.

KEALIINOHOMOKU, Joann. “Uma antropóloga olha o ballet clássico como uma forma de dança étnica”. In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.). **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Insular, 2013. p. 123-142.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LAKOFF, George. **Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to the western thought**/ by George Lakoff and Mark Johnson, 1999.

LARROSA, Jorge. **Tremores: escritos sobre experiência**. Tradução Cristina Antunes, João Wanderlei Geraldi – 1 ed.; 1. reimp. - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

MAHAILA, Brysa. **Os pilares da profissionalização em dança do ventre**. São Paulo: História e Folclore, 2016.

MUSSUNDZA, Tsumbe Maria. **Gule Wamkulu: Ancestralidades & Memórias**. Recife: Titivillus, 2018.

MBEMBE, Achille. **Políticas da inimizade**. Tradução Sebastião Nascimento. São Paulo, SP: N -1 edições, 2020.

MARTINS, Luciana Ferraz do Amaral. **Ventre que Encanta**. São Paulo: Edição do autor, 2005.

MIGNAC, Márcia V. **A subversão da sujeição: a ação política da dança do ventre em adolescentes sujeitadas e em instituições**. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA, Salvador, 2008.

MIGNAC, Márcia V. & SARAIVA, Camila S. **Nos véus da existência: por outros modos de ser na dança deslocados da cisheteronormatividade**. V Congresso Internacional de Direitos Humanos de Coimbra, Vol. 7, 2021.

MIGNAC, Márcia V. Os outros na “Dança do Ventre”. In: MIGNAC, Márcia (org). **Orientar-se em questão: que tipo de mundo sua dança testemunha?** Salvador: Mente Aberta, 2023, p. 175-204.

OLIVEIRA, Eduardo. **Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira**. Coleção X -1 ed. Rio de Janeiro: Ape’Ku, 2021.

OLIVEIRA, Ana Clara Santos. **Danças de nós da dança do ventre à dança tribal: entre pistas e reflexões de uma arte cênica em fluxo**. Tese (Doutorado em Belas Artes). Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Minas Gerais, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/63862>. Acesso em: 5 de set. 2024.

PASCHOAL, Nina Ingrid. Discursos orientalistas sobre a dança: o caso de Almée, em *egyptian dancer*, de Gunnar Berndtson. **Os estudos de Ásia e do Oriente no Brasil: objetos, problemáticas e desafios**, Faces da história, Assis/SP, v6, nº2, p 274-289, jul/dez., 2019. Disponível em: <https://seer.assis.unesp.br/index.php/facesdahistoria/article/view/1371>. Acesso em: 15 maio 2024.

PINHEIRO, Bárbara Carine Soares. **Como ser um educador antirracista**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2023.

PORTAL GELEDÉS (Brasil). **E não sou uma mulher? – Sojourner Truth**. São Paulo: Portal Geledés, 08 jan. 2014. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth/>. Acesso em: 03 fev. 2024.

RATTS, Alex. **Eu sou atlântica**: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Instituto Kuanza, 2006. *E-book*. Disponível em: <https://abpn.org.br/biblioteca-abpn/eu-sou-atlantica-sobre-a-trajetoria-de-vida-de-beatriz-nascimento/>. Acesso em: 10 nov. 2024.

RATTS, Alex; RIOS, Flávia. **Lélia Gonzalez**. São Paulo: Selo Negro, 2010.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Sueli Carneiro; editora Jandaíra, 2024.

RIBEIRO, Thaismary Neri dos; JESUS, Viviane Macedo de. A falta de protagonismo negro na dança do ventre do Brasil. In: MIGNAC, Márcia (org.). **Oriente-se em questão**: que tipo de mundo sua dança testemunha? Salvador: Mente Aberta, 2023, p.220-234.

RIBEIRO, Thaismary Neri dos Santos. **Corposonoro: uma proposta pedagógica para o ensino não formal da dança do ventre**. 2022. Monografia (Graduação em dança) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/22094>. Acesso em: 15 jul. 2022.

RIBEIRO, Thaismary Neri dos Santos. **Orientalismo e racismo**: principais contaminações do imaginário ocidental sobre as corpos negras das danças do ventre no Brasil. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 8, 2024, Salvador. Anais eletrônicos [...]. Salvador: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – Editora ANDA, 2024. p. 2252-2264. Disponível em: <https://proceedings.science/anda/anda-2024/trabalhos/orientalismo-e-racismo-principais-contaminacoes-do-imaginario-ocidental-sobre-as?lang=pt-br>. Acesso em: 04 dez. 2024.

SAID, Edward W. **Orientalismo: representações ocidentais do oriente**. Tradução Pedro Serra - 1ª edição - Lisboa: EDIÇÕES 70, 2021.

SABONGI, Jorge. **Direção e preparação artística**. --1. ed. – São Paul: Ed. dos Autores, 2010.

SALGUEIRO, Roberta da Rocha. **Um Longo Arabesco: Corpo, subjetividade e transnacionalismo a partir da dança do ventre**. 2012. Tese (Doutorado em

Antropologia Social) - Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília. Disponível em: <http://repositorio2.unb.br/handle/10482/11249>. Acesso em: 15 fev. 2024.

SAMIA, Samira. Teresa Carnicelli (Samira Samia). Entrevistadora: Juliana Lorenzoni. **Projeto Garimpando Memórias: UFRGS**, São Paulo, nº E-352, 2014. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/95023?locale-attribute=pt_BR. Acesso em: 15 fev. 2025.

SANTOS, Angela Maria dos. **Aposta nos básicos: metodologia de ensino da Dança do ventre** - Salvador: Segundo Selo, 2023.

SANTOS, Theobaldo Miranda. **Vamos Estudar?** 20. ed. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editôra, 1956.

SÃO PAULO. Secretaria de Governo Municipal. **Pulsante, moderna e inclusiva; conheça São Paulo – a maior metrópole da América Latina**. São Paulo: Secretaria de Governo Municipal, 2023. Disponível em: <https://capital.sp.gov.br/web/governo/w/institucional/348594#:~:text=de%201%20resultados.-,Pulsante%2C%20moderna%20e%20inclusiva;%20conhe%C3%A7a%20S%C3%A3o%20Paulo%20%E2%80%93%20a%20maior,%E2%80%93%20de%2070%20diferentes%20nacionalidades>. Acesso em: 15 dez. 2024.

SARAIVA, Camila Silva. **Dança, Ventres e Feminismo: O Ritual como Processo Pedagógico, Artístico e Político**. 2018. Artigo (Especialização em Estudos Contemporâneos em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/31898/1/ARTIGO.CAMILA.REPOSIT%C3%93RIO.pdf_4. Acesso em: 7 maio 2024.

SILVA, Patrícia. **Ouroboros**. Salvador: Segundo Selo, 2020.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Síntese dos indicadores sociais: uma análise das condições de vida da população brasileira: 2023**. IBGE, Coordenação de População e Indicadores Sociais. Rio de Janeiro: IBGE, 2023. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv102052.pdf>. Acesso em: 05 mar. 2024.

VARNHAGEN, F. A. de. **História geral do Brasil**. Rio de Janeiro: Casa de E. e H. Laemmert, 1854. v. 1.

XAVIER, Cínthia Nepomuceno. **...5, 6, 7, ∞... Do Oito ao Infinito: por uma dança sem ventre, performática, híbrida, pertinente**. 2006. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/518841969/2006-Cinthia-Nepomuceno-Xavier>. Acesso em: 07 fev. 2024.

**APÊNDICE A – Roteiro de entrevista semi-estruturada: professoras
participantes do baladi congress/dahab²¹²**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
DANÇA ESCOLA DE DANÇA**

**ROTEIRO DE ENTREVISTA SEMI-ESTRUTURADA: PESSOAS PROFESSORAS
DE DANÇA DO VENTRE**

MODELO PILOTO

Dados Pessoais:

Nome: _____

Idade: _____

Estado Civil: _____

Profissão: _____

Escolaridade: _____

Estudou em escola particular,
pública? Se particular, foi
bolsista?

Naturalidade: _____

Onde mora atualmente? _____

Você se identifica como sendo de que
raça/cor? () Preto
() Parda

²¹² Algumas perguntas que utilizei nas entrevistas não foram mencionadas no corpo da minha pesquisa, por estarem relacionadas ao contexto atual da dança de maneira geral, e não necessariamente ao tema, entretanto podem servir de material para futuros desdobramentos.

- () Branca
- () Indígena
- () Amarelo

Qual o seu gênero?

- () Feminino
- () Masculino
- () Outro (Qual?) _____

E-mail: _____

Contato via whatsapp: _____

PERGUNTAS:

- 4.2.1 Quando você começou a dançar? Como chegou até a dança do ventre?
- 4.2.2 Quando começou a dar aulas de dança do ventre? (apontar uma data) Por qual motivo?
- 4.2.3 A sua principal fonte de renda é apenas com a dança do ventre? Se não qual outra fonte de renda?
- 4.2.4 O que é a Dança do Ventre para você?
- 4.2.5 Você acha que tem um corpo ideal para a prática da dança do ventre? Por quê?
- 4.2.6 E se tratando do cenário da Dança do Ventre no Brasil, qual a sua opinião sobre a presença de pessoas negras? E em específico da mulher negra?
- 4.2.7 Quantas mulheres negras você conhece no exercício da docência da dança do ventre no Brasil?
- 4.2.8 E em relação a sua trajetividades como estudante de dança do ventre, quantas professoras negras você teve/
- 4.2.9 Quais Festivais de Dança do Ventre no Brasil, você participa como pessoa docente?
- 4.2.10 E se tratando do cenário de Festivais de Dança do Ventre no Brasil, qual a sua análise sobre a presença de mulheres negras como pessoas docentes? E a sua proporcionalidade com relação a presença de mulheres brancas?
- 4.2.11 Você acha importante ter mulheres negras em lugar de protagonismo nos festivais de dança do ventre do brasil? Por quê?
- 4.2.12 O que você entende por diversidade de corpos?
- 4.2.13 Você acha que o Baladi Congress/Dahab é um evento que tem uma diversidade de corpos dançantes participando do evento, ministrando os workshops e na curadoria? Se sim, qual a importância dessa diversidade?
- 4.2.14 O que poderia ser feito para garantir a presença de mulheres negras nos festivais de dança do ventre no Brasil?

APÊNDICE B – Roteiro de entrevista semi-estruturada: pessoas discentes participantes do Baladi Congress/Dahab



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA ESCOLA DE DANÇA

ROTEIRO DE ENTREVISTA SEMI-ESTRUTURADA: PESSOAS DISCENTES DE DANÇA DO VENTRE

MODELO PILOTO

Dados Pessoais:

Nome: _____

Idade: _____

Estado Civil: _____

Profissão: _____

Escolaridade: _____

Estudou em escola particular,
pública? Se particular, foi
bolsista?

Naturalidade: _____

Onde mora atualmente? _____

Você se identifica como sendo de que
raça/cor? () Preto

() Parda

() Branca

() Indígena

() Amarelo

Qual o seu
gênero?

() Feminino

- () Masculino
() Outro (Qual?) _____

E-mail: _____

Contato via whatsapp: _____

PERGUNTAS:

1. Quando você começou a dançar? Como chegou até a dança do ventre?
2. Você exerce a docência da dança do ventre?
3. Quando começou a dar aulas de dança do ventre? (apontar uma data) Por qual motivo?
4. A sua principal fonte de renda é apenas com a dança do ventre? Se não qual outra fonte de renda?
5. O que é a Dança do Ventre para você?
6. Você acha que tem um corpo ideal para a prática da dança do ventre? Por quê?
7. E se tratando do cenário da Dança do Ventre no Brasil, qual a sua opinião sobre a presença de pessoas negras? E em específico da mulher negra?
8. Quantas mulheres negras você conhece no exercício da docência da dança do ventre no Brasil?
9. Você já fez aulas regulares ou em workshops com mulheres negras? Sabe dizer quantas e quais? Onde foram esses workshops ou aulas regulares?
10. E nos shows de gala você vê bailarinas negras solando?
11. Quais Festivais de Dança do Ventre no Brasil, você participa?
12. E se tratando do cenário de Festivais de Dança do Ventre no Brasil, qual a sua análise sobre a presença de mulheres negras como pessoas docentes? E a sua proporcionalidade com relação a presença de mulheres brancas?
13. Você acha importante ter mulheres negras em lugar de protagonismo nos festivais de dança do ventre do Brasil? Por quê?
14. O que você entende por diversidade de corpos?
15. Você acha que o Baladi Congress/Dahab é um evento que tem uma diversidade de corpos dançantes participando do evento, ministrando os workshops e na curadoria? Se sim, qual a importância dessa diversidade?
16. O que poderia ser feito para garantir a presença de mulheres negras nos festivais de dança do ventre no Brasil?
17. Quais os workshops que você participou no Baladi Congress/Dahab? e por quê?
18. O que você mais gostou no evento?

APÊNDICE C – Roteiro de entrevista semi-estruturada: pessoas curadoras do Baladi Congress/Dahab



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

PROGRAMA DE PÓS- GRADUAÇÃO EM DANÇA ESCOLA DE DANÇA

ROTEIRO DE ENTREVISTA SEMI-ESTRUTURADA: PESSOAS CURADORAS

MODELO PILOTO

Dados Pessoais:

Nome: _____

Idade: _____

Estado Civil: _____

Profissão: _____

Escolaridade: _____

Estudou em escola particular,
pública? Se particular, foi
bolsista?

Naturalidade: _____

Onde mora atualmente? _____

Você se identifica como sendo de que
raça/cor? () Preto

() Parda

() Branca

() Indígena

() Amarelo

Qual o se
gênero?

() Feminino

() Masculino

() Outro (Qual?) _____

E-mail: _____

Contato via whatsapp: _____

PERGUNTAS:

1. Quando você começou a dançar? Como chegou até a dança do ventre?
2. Você exerce a docência da dança do ventre?
3. Quando começou a dar aulas de dança do ventre? (apontar uma data) Por qual motivo?
4. A sua principal fonte de renda é apenas com a dança do ventre? Se não qual outra fonte de renda?
5. Fale um pouco sobre o surgimento do Baladi Congress/Dahab e a sua continuidade durante esses anos.
6. Considerando o Baladi Congress/Dahab um dos grandes festivais de dança do ventre no Brasil, para você qual o significado desta conquista?
7. Sendo o Baladi Congress um festival realizado em Salvador, no nordeste, ou seja, fora do eixo sul-sudeste, qual a relevância desta proposição?/ No Dahab não fizemos essa pergunta
8. O que é a Dança do Ventre para você?
9. Fale um pouco sobre a escolha do corpo docente do Baladi Congress/Dahab e mais enfaticamente sobre as três últimas versões.
10. Você acha que tem um corpo ideal para a prática da dança do ventre? Por quê?
11. E se tratando do cenário da Dança do Ventre no Brasil, qual a sua opinião sobre a presença de pessoas negras? E em específico da mulher negra?
12. E se tratando do cenário de Festivais de Dança do Ventre no Brasil, qual a sua análise sobre a presença de mulheres negras como pessoas docentes? E a sua proporcionalidade com relação a presença de mulheres brancas?
13. Você acha importante ter mulheres negras em lugar de protagonismo nos festivais de dança do ventre do Brasil? Por quê?
14. Considerando o Baladi Congress/ Dahab um evento que tem uma diversidade de corpos dançantes participando do evento e ministrando os workshops, fale um pouco sobre esse diferencial. Inclusive o Baladi Congress 2023, privilegiou 3 mulheres negras docentes na programação dos Workshops, o que para você essa escolha significa?
15. Considerando Angela Cheirosa, a protagonista do movimento Belly Black no Brasil, qual a importância da presença dela no Baladi Congress? (Não teve essa pergunta no Dahab)

APÊNDICE D – Roteiro de entrevista semi-estruturada: pessoas organizadoras do Baladi Congress/Dahab



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA ESCOLA DE DANÇA

ROTEIRO DE ENTREVISTA SEMI-ESTRUTURADA: PESSOAS ORGANIZADORAS

MODELO PILOTO

Dados Pessoais:

Nome: _____

Idade: _____

Estado Civil: _____

Profissão: _____

Escolaridade: _____

Estudou em escola particular,
pública? Se particular, foi
bolsista?

Naturalidade: _____

Onde mora atualmente? _____

Você se identifica como sendo de que
raça/cor? () Preto

() Parda

() Branca

() Indígena

() Amarelo

Qual o seu
gênero?

() Feminino

- () Masculino
() Outro (Qual?) _____

E-mail: _____

Contato via whatsapp: _____

PERGUNTAS:

1. Você tem alguma experiência com dança do ventre, fora do exercício de gestão/organização do Baladi Congress/Dahab? Qual? Fale um pouco. Em caso positivo, siga para as perguntas 2,3,4, 5 e 6.
2. O que é a Dança do Ventre para você?
3. Quando você começou a dançar? Como chegou até a dança do ventre?
4. Você exerce a docência da dança do ventre?
5. Quando começou a dar aulas de dança do ventre? (apontar uma data) Por qual motivo?
6. A sua principal fonte de renda é apenas com a dança do ventre? Se não qual outra fonte de renda?
7. Fale um pouco sobre a sua experiência com Baladi Congress/Dahab e a sua continuidade durante esses anos. Enfatize a sua participação no Baladi Congress/Dahab 2023.
8. Considerando o Baladi Congress/Dahab um dos grandes festivais de dança do ventre no Brasil, para você qual o significado desta conquista?
9. Sendo o Baladi Congress um festival realizado em Salvador, no nordeste, ou seja, fora do eixo sul-sudeste, qual a relevância desta proposição?(Não houve essa pergunta no Dahab)
10. E se tratando do cenário de Festivais de Dança do Ventre no Brasil, qual a sua análise sobre a presença de mulheres negras como pessoas docentes? E a sua proporcionalidade com relação a presença de mulheres brancas?
11. Você acha importante ter mulheres negras em lugar de protagonismo nos festivais de dança do ventre do Brasil? Por quê?
12. Considerando o Baladi Congress(Dahab) um evento que tem uma diversidade de corpos dançantes participando do evento e ministrando os workshops, fale um pouco sobre esse diferencial. Inclusive o Baladi Congress 2023, privilegiou 3 mulheres negras docentes na programação dos Workshops, o que para você essa escolha significa?
13. Considerando Angela Cheirosa, a protagonista do movimento Black Bellydance no Brasil, qual a importância da presença dela no Baladi Congress? (Não houve essa pergunta no festival Dahab)

APÊNDICE E – Termo de consentimento livre esclarecido



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA
ESCOLA DE DANÇA**

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE ESCLARECIDO

Eu, _____, portadora (o) do RG _____, CPF _____, autorizo a pesquisadora Thaismary Neri dos Santos Ribeiro a utilizar os dados coletados através da entrevista realizada para a sua pesquisa de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), intitulada QUEM DISSE QUE A DANÇA DO VENTRE NÃO É PARA MIM? A PRESENÇA DA MULHER NEGRA NA PROGRAMAÇÃO DE AULAS DOS GRANDES FESTIVAIS DE DANÇA DO VENTRE NO BRASIL, sob a orientação da Prof. Dra. Márcia Virgínia Mignac da Silva (PPGDança - UFBA). Declaro ainda, que entendi os objetivos e benefícios desta pesquisa e concordo em participar espontaneamente.

A coleta de dados será realizada através de entrevistas individuais, em ambiente reservado no qual seja garantida a privacidade e o sigilo.

Para participar deste estudo você não receberá qualquer vantagem financeira, nem terá nenhum custo. Desta forma, a pesquisa não acarretará custos ou despesas para as participantes. Sua participação é voluntária, caso haja algum constrangimento frente a algumas perguntas existentes, você terá total liberdade para não responder, retirar seu consentimento ou interromper a entrevista em qualquer momento.

As informações fornecidas poderão, mais tarde, ser utilizadas para trabalhos científico-acadêmicos e sua identificação será feita de acordo com sua anuência e aprovação prévia (constante nesse Termo), assegurando-lhe total confidencialidade e sigilo quanto à identidade (caso seja indicado).

Os resultados desta pesquisa serão disponibilizados em formato de dissertação via banco de dados da biblioteca nacional de teses e dissertações do Brasil e no repositório da Universidade Federal da Bahia nos sites oficiais das instituições. Estes bancos de dados são públicos e não será cobrada nenhuma quantia em dinheiro para acessar e compartilhar a dissertação desta pesquisa.

Este termo de consentimento encontra-se impresso em duas vias originais de igual teor. Todas as vias deverão ser assinadas. Uma via será arquivada pela pesquisadora responsável, e a outra será fornecida a você. Os dados e instrumentos utilizados na pesquisa ficarão arquivados com a pesquisadora

responsável por um período de 5 (cinco) anos, e após esse tempo serão destruídos. A pesquisadora tratará sua identidade com padrões profissionais de sigilo, atendendo a legislação brasileira (Resolução Nº 466/12 do Conselho Nacional de Saúde), utilizando as informações somente para os fins acadêmicos e científicos.

Registre aqui a sua posição com relação ao uso da sua identidade nominalmente na divulgação dos **dados da entrevista desta pesquisa**:

(☐) Autorizo a divulgação do meu nome na apresentação dos **dados da entrevista** na dissertação.

(☐) NÃO autorizo a divulgação do meu nome na apresentação dos **dados da entrevista** na dissertação.

Registre aqui a sua posição com relação ao uso de imagens e vídeos públicos seus como imagens das redes sociais e vídeos disponibilizados no Youtube na divulgação **dos dados desta pesquisa**:

(☐) Autorizo a divulgação de imagens e vídeos públicos meus na apresentação dos dados da **pesquisa** na dissertação.

(☐) NÃO autorizo a divulgação de imagens e vídeos públicos meus na apresentação dos dados da **pesquisa** na dissertação.

Salvador, ____/____/2023

Assinatura da participante

Assinatura da pesquisadora

Agradecemos a sua atenção e disponibilidade, caso você tenha alguma dúvida, questionamento ou comentário a fazer, eu e a professora Márcia Mignac nos colocamos à disposição através dos contatos:

thaismarydanca@gmail.com
marcia.mignac.silva@gmail.com

Atenciosamente,
Thaismary Ribeiro.