

## Dança do Ventre: imagens contemporâneas

### RESUMO

A história da dança do ventre costuma ser atribuída às práticas ritualísticas da Antiguidade no Oriente Médio. Essa narrativa dificilmente sustenta-se como fato histórico. Entretanto, algumas imagens desempenham papel importante ao gerar sentidos sobre essa dança enquanto manifestação expressiva na atualidade. O objetivo do artigo é investigar os principais fatores relacionados ao movimentar-se presentes na dança do ventre, levando em conta seus aspectos simbólicos e expressivos, de forma a identificar os sentidos desta dança para bailarinas e bailarinos brasileiros. O estudo segue uma orientação fenomenológica que busca descrever as imagens sobre a dança do ventre reveladas em pesquisas de campo. Narrativas associadas ao feminino são recorrentes e sugerem uma elaboração potente, que dialoga com a ancestralidade e se atualiza de forma contemporânea. A dança ganha um sentido existencial e único para quem dança, mas revela um potencial expressivo que é universal.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dança do ventre;  
Movimentar-se; Fenomenologia

### Thais da Silva Baptista

Mestre em Ciências  
Universidade de São Paulo,  
Escola de Educação Física e Esporte,  
São Paulo, SP, Brasil  
[thaisbaptista@gmail.com](mailto:thaisbaptista@gmail.com)  
<https://orcid.org/0000-0002-0829-1223>

### Ana Cristina Zimmermann

Doutorado em Educação  
Universidade de São Paulo,  
Escola de Educação Física e Esporte,  
São Paulo, SP, Brasil  
[ana.zimmermann@usp.br](mailto:ana.zimmermann@usp.br)  
<https://orcid.org/0000-0002-8566-9613>

### Soraia Chung Saura

Doutorado em Educação  
Universidade de São Paulo,  
Escola de Educação Física e Esporte,  
São Paulo, SP, Brasil  
[soraiacs@usp.br](mailto:soraiacs@usp.br)  
<https://orcid.org/0000-0001-5002-683X>

## **Belly dance: contemporary images**

### **ABSTRACT**

The history of belly dancing is often attributed to ancient ritualistic practices in the Middle East. This narrative hardly holds up as a historical fact. However, some images are essential in generating meanings about this dance as an expressive manifestation today. The article's objective is to investigate the main factors related to movement present in belly dancing, taking into account its symbolic and expressive aspects, to identify the meanings of this dance for Brazilian dancers. The study follows a phenomenological orientation that seeks to describe the images of belly dancing revealed in field research. Narratives associated with the feminine are recurrent and suggest a powerful elaboration, which dialogues with ancestry and is updated in a contemporary way. The dance takes on an existential and unique meaning for those who dance but reveals a universal expressive potential.

**KEYWORDS:** Belly dance; Human movement; Phenomenology

## **Danza del vientre: imágenes contemporáneas**

### **RESUMEN**

La historia de la danza del vientre a menudo se atribuye a antiguas prácticas rituales femeninas en las sociedades del Medio Oriente. Históricamente, estas narraciones no se sostienen. Aun así, estas imágenes juegan un papel importante en la afirmación de un arquetipo femenino, generando significados sobre esta danza y su importancia como manifestación expresiva en la actualidad. Este estudio fenomenológico busca describir y profundizar en estas y otras imágenes reveladas en testimonios e investigaciones de campo. A partir de esto, buscamos comprender cómo la práctica de la danza del vientre transforma percepciones y sentidos sobre el cuerpo y el mundo de quien baila. Lo femenino de la danza parece fortalecerse colectivamente y sugiere una intención de cambio constante, a partir de experiencias corporales, en contacto con el mundo, desde un lenguaje propio: una práctica de negociación y elaboración de un femenino mucho más contemporáneo que el mito supone.

**PALABRAS-CLAVE:** Danza del vientre; Movimiento humano; Fenomenología

## INTRODUÇÃO

Apesar da distância geográfica e cultural com os países árabes, o Brasil possui uma larga comunidade praticante de dança do ventre. Temas como o empoderamento feminino, resgate da autoestima e aceitação de um corpo livre fazem parte da identidade coletiva de quem dança. São recorrentes os relatos que a descrevem como uma experiência existencial, significativa, estruturante. Entretanto, entre leigos, pode ser uma dança vista com preconceitos: esvaziada de sentido, sexualizada, envolta de fetiches e tabus. Assim, a dança do ventre se insere em complexas teias de negociações socioculturais e subjetivas que envolvem a elaboração de um feminino em cena, em corpos reais, sob as particularidades de cada cultura onde ela se desenvolve.

No Brasil, vemos a dança do ventre já bastante formatada aos palcos, às escolas de dança e aos espetáculos formais dentro de teatros ou restaurantes temáticos, o que muito se relaciona com a forma que a dança chegou até nós. Diferentemente dos países árabes, trabalhar com dança do ventre no Brasil envolve, majoritariamente, extensas horas de envolvimento e treino nas salas de aula, entre teoria e prática, além de apresentações em eventos específicos. As imagens das bailarinas e bailarinos sobre a prática costumam trazer concepções mais romantizadas do Oriente que se perpetuam dentro das escolas, mas também na cultura brasileira de um modo geral, por meio de filmes e séries. O longo caminho percorrido pela dança do ventre até o Brasil foi pavimentado por narrativas orientalistas europeias de um Oriente, muitas vezes, desatualizado e estagnado na sua Antiguidade (Salgueiro, 2012; Pinto, 2016). Se por um lado, esse contato inicial com a cultura árabe estabelece um terreno seguro e apaixonado, repleto de imagens potentes, que moldam a experiência de alunas iniciantes, por outro lado, gera um problema futuro: a necessidade de conhecer e lidar com os conflitos relacionados à contemporaneidade dos povos que compõem esse enorme caldeirão cultural ao qual chamamos genericamente de cultura árabe. Todas essas experiências têm impacto direto na percepção e na corporeidade de quem ocupa os espaços da dança do ventre, bem como nas suas motivações para a manutenção desses espaços.

Entre Oriente e Ocidente, a dança do ventre constitui-se num fenômeno complexo que envolve camadas de subjetividade na descoberta e construção de uma maneira de movimentar-se e expressar-se no mundo. Sua linguagem e estética particular estabelece relações importantes entre os corpos que dançam e o mundo ao seu redor, em grupos compostos principalmente por mulheres. Na tentativa de aprofundar e refletir sobre essas relações, esse artigo tem como objetivo investigar os principais fatores relacionados ao movimento humano presentes na dança do ventre, levando em conta seus aspectos simbólicos e expressivos, de forma a identificar os sentidos desta dança para bailarinas e

bailarinos brasileiros, em especial da cidade de São Paulo. Além disso, alinhado com os propósitos de uma pesquisa fenomenológica, o estudo foi conduzido a partir da escuta e observação atenta do fenômeno - em diversas situações e contextos diferentes - a fim de analisar o potencial expressivo do movimento humano manifesto na dança do ventre.

## MATERIAL E MÉTODOS

A pesquisa que deu origem a esse artigo foi realizada no âmbito do Mestrado em Ciências, no Centro de Estudos Socioculturais do Movimento Humano através do Grupo Interdisciplinar PULA na Escola de Educação Física e Esporte da Universidade de São Paulo, entre os anos de 2016 e 2018. Posteriormente, outras situações foram vivenciadas e descritas por uma das pesquisadoras, compondo com estes estudos.

Para cumprir com os objetivos dessa pesquisa, foi adotada a abordagem fenomenológica em uma pesquisa de natureza qualitativa. A pesquisa qualitativa, surgida no seio da filosofia, antropologia e sociologia, caracteriza-se principalmente por seu caráter descritivo, de enfoque indutivo, considerando o ambiente como fonte direta de dados, e leva em conta o significado dado aos fenômenos pelos sujeitos pesquisados (Thomas; Nelson; Silverman, 2012). Já a fenomenologia em especial não sugere uma ordenação sistemática, e sim uma forma de ver, uma atitude que valoriza, sobretudo, a experiência. Assim, exploramos os diálogos sobre percepção, corporeidade e imaginário a partir de Merleau-Ponty (1999, 2004) e Bachelard (1978, 1996) para pensarmos o fenômeno da dança do ventre. Merleau-Ponty e Bachelard oferecem contribuições importantes para essa pesquisa, pois permitem trazer o corpo e a imaginação para o centro do debate filosófico sobre o movimentar-se. Sem perder o rigor científico, esse referencial considera a importância da subjetividade inerente à experiência humana para compreendermos os fenômenos e seus sentidos não só individuais, mas também coletivamente. Assim, a abordagem fenomenológica enfatiza a experiência individual, mas busca investigar características da existência humana, e não apenas observações particulares (Saura; Zimmermann, 2018).

Considerando a intenção de analisar a descrição da experiência, em 2017, foram realizadas entrevistas em profundidade e semiestruturadas, com cinco profissionais da dança do ventre: 4 mulheres e 1 homem, escolhidos por atuarem tanto dançando como ensinando há pelo menos 5 anos. Todos os participantes atuavam na cidade de São Paulo à época das entrevistas. As pessoas participantes foram devidamente informadas sobre os objetivos da pesquisa e autorizaram o uso das

informações, relatos e imagens por meio de um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) previamente aprovado. Estas pessoas também foram selecionadas a partir da variedade de abordagens em que cada uma se especializou e sua proximidade, maior ou menor, com a cultura e a comunidade árabe. São elas: Ju Marconato, Felipe Giusepe, Márcia Dib, Rebeca Bayeh e Lulu Sabongi<sup>1</sup>. As distintas abordagens da dança são, por vezes, complementares, e apresentam particularidades interessantes do ponto de vista de quem ensina e pratica. Por isso, o estudo buscou variar o perfil das entrevistas a fim de encontrar recorrências e cruzamentos entre seus relatos de maneira mais aproximada com a diversidade que caracteriza o meio da dança do ventre, na prática. O número reduzido de entrevistas deu-se pela necessidade de profundidade nos relatos. As entrevistas foram norteadas por perguntas relacionadas ao contato inicial com a prática, relações sociais dentro dos grupos de dança, mudanças observadas ao longo do tempo e a percepção do corpo, enquanto elemento expressivo. As entrevistas foram realizadas em local determinado pelas pessoas entrevistadas, duraram entre uma e três horas, foram registradas com um gravador de áudio, e posteriormente transcritas e analisadas.

Outro procedimento adotado para esta pesquisa foi o registro regular de notas em diário de campo, sobre os encontros realizados, eventos, festivais, aulas, entre outros. O diário serviu para anotar informações mais detalhadas que surgiram durante a pesquisa, contribuindo para a consistência de informações e organização do texto. O acesso ao campo foi facilitado pela experiência da autora principal como aluna, bailarina e professora de dança do ventre, numa rotina constante em seu próprio estúdio, o Estúdio Shazadi, o Centro Cultural Shangrila<sup>2</sup> e os eventos de dança do ventre em São Paulo. Esse acesso possibilitou o contato direto com profissionais da área, bem como o acompanhamento presencial e registros de observação participante em sala de aula e encontros.

O material coletado durante um Projeto de Iniciação Científica entre 2013 e 2015 também foi considerado para complementar a discussão do presente estudo. Trata-se de um questionário exploratório direcionado a praticantes da dança em geral, independentemente do seu tempo de prática, gerado através do *Google Forms* divulgado pela rede social *Facebook*. Era composto por 4 perguntas sobre os primeiros contatos com a dança, as imagens que surgem na prática e a importância da dança na vida de praticantes. As respostas eram livres e dissertativas. Contou com a participação voluntária e anônima de 160 pessoas.

---

<sup>1</sup> Todos os participantes são pessoas bastante conhecidas no meio da dança e autorizaram a divulgação de seus nomes no estudo e em produções científicas decorrentes dele.

<sup>2</sup> O Centro Cultural Shangrila foi umas das maiores escolas (em número de professores e turmas) da cidade de São Paulo. Criada por Lulu Sabongi, em 2008, a casa funcionou até o ano de 2022, encerrada pela crise financeira da covid-19. Era considerado um dos maiores pólos de ensino da dança do ventre na capital paulista. Atualmente, o espaço dá lugar a Casa 1001 Noites, dirigida por Raymond Milad Bourdoukan.

O referencial teórico para esse trabalho consta de ampla pesquisa acerca da dança, num horizonte mais geral até obras mais específicas relacionadas à dança do ventre. Nesse horizonte encontram-se obras como “Metamorfoses do Corpo” de José Gil (1997) e “Degas Dança e Desenho” de Paul Valéry (2012) que nortearam discussões mais abrangentes sobre a dança enquanto manifestação do ser e sobre a noção de corpo, tempo e espaço como elementos complementares para nascer o movimento. Além desses livros, teses e artigos (Sheets-Johnstone, 1979; 1981; Trebels, 2003; Zimmermann, 2010; Valéry, 2011) também dialogam com o movimento dançado, revelando um cenário ainda mais promissor para discutir a dança enquanto fenômeno criativo, solidário e expressivo. O referencial sobre a fenomenologia conta com a leitura prévia de obras como “Introdução à fenomenologia” de Robert Sokolowski (2004), “O olho e o espírito” de Merleau-Ponty (2004) e “Elogio da Razão Sensível” de Michel Maffesoli (1998). Como leituras de aprofundamento, mais específicas à fenomenologia da imaginação, estão “A poética do Espaço” e “A poética do devaneio” de Gaston Bachelard (1978; 1996); e “A Fenomenologia da Percepção” de Merleau-Ponty (1999), além de artigos que ajudaram a pensar a abordagem fenomenológica na pesquisa (Kunz, 2007; Hálak et al, 2014). Por fim, autores importantes para pensar a história da dança do ventre (Ward, 2018; Shay & Sellers-Young, 2005; Lopez, 2004), seus atravessamentos pelo orientalismo (Said, 1990; Karam, 2010) e sua contemporaneidade nos países árabes (Arvizu, 2004; Şahin, 2020) também ganham destaque nesse estudo para ajudar a contextualizar o fenômeno de maneira mais consistente.

A análise final foi direcionada a partir da triangulação dos dados resultantes da pesquisa de campo, identificando temas a partir de recorrências e de elementos significantes relacionados à experiência, e finalmente, o aprofundamento na escrita a partir dos diálogos com a fenomenologia.

## RESULTADOS E DISCUSSÃO

O texto organiza-se a partir de uma estrutura simbólica, amparado por imagens surgidas na pesquisa de campo que se articulam com as narrativas coletadas em entrevista e com a experiência da autora enquanto bailarina. A estrutura justifica-se pela intenção de aproximar a experiência de leitura à experiência vivida na dança do ventre. O texto está disposto em três personagens - Menina-moça, Viajante e a Artista - elaboradas pela pesquisadora a partir de temas e recorrências que surgiram ao longo da observação na pesquisa de campo e nos depoimentos. Narrativas associadas ao feminino são recorrentes e sugerem uma elaboração potente, que dialoga com a ancestralidade e se atualiza de forma contemporânea. Assim, cada personagem apresenta momentos particulares de contato com a

prática da dança, relatos de entrevistas e do diário de campo. Isso não significa que essa ordem é fixa e reproduzida de maneira linear e idêntica entre praticantes, mas busca oferecer uma referência mais concreta para a leitura como uma oportunidade de acessar o universo da dança do ventre.

## A menina-moça

Os relatos constataam que a prática da dança do ventre começa, muitas vezes, por meio da brincadeira. A prática despropositada, relacional e espontânea é uma constante nos depoimentos sobre os primeiros contatos com a dança. A experimentação se apresenta permeada de fantasias que envolvem recortes de um Oriente disposto em filmes, novelas e livros. No Brasil, a telenovela *O Clone* lançada em 2001, deu grande impulso à procura por aulas de dança do ventre. Muitas bailarinas são resultado da influência dessa produção televisiva que apresentava narrativas simplificadas, mas acessíveis, da cultura árabe na televisão aberta, como atestaram os depoimentos. Apesar de diversos equívocos no roteiro e na caracterização de seus personagens, *O Clone* possibilitou à dança do ventre conquistar visibilidade entre o público brasileiro, tendo em seu elenco algumas bailarinas profissionais que já atuavam, na época. “Assim, o minúsculo, porta estreita, abre um mundo. O detalhe de uma coisa pode ser o sinal de um mundo novo, de um mundo que, como todos os outros, contém atributos de grandeza”. (Bachelard, 1978, p. 298). É a partir de uma janela semiaberta com vista a uma cultura distante que a dança do ventre chega ao Brasil. Sua força de permanência entre os grupos, a curiosidade que despertava, e a disposição em torná-la uma prática conhecida e acessível, foi o que consolidou o seu espaço entre outras danças mais conhecidas, como o próprio *ballet* ou mesmo as danças de salão nas escolas e estúdios. Com o tempo, nas escolas de dança espalhadas pelo país, já se viam grandes grupos de mulheres em figurinos coloridos dançando músicas árabes, ainda que não conhecessem muito bem esse universo nem o idioma das canções. Uma identidade que foi elaborada a partir de recortes possíveis para a época e que se reelabora até hoje, pouco a pouco, por muitos quadris, pernas e braços. A dança se espalha à semelhança das tradições em culturas populares nas palavras de Saura (2015, p. 55):

Às vezes, arriscamos fazer uma manifestação sem conhecê-la em profundidade, apenas nos familiarizando com seus passos de dança, estilo musical e cantoria. Mas, se ano a ano a repetimos, ano a ano todos aprenderemos. Ano a ano, um pouco mais. E de ano em ano, de festa em festa, de dança em dança, teremos uma tradição.

Por repetição e por insistência é que essa prática foi chegando a cada vez mais corpos dançantes. No Ocidente, métodos foram criados e as turmas se organizam por níveis. A profissionalização costuma ter uma relação direta com o tempo de estudo da bailarina. Por se tratar

de uma tradição importada, as escolas buscam construir um ambiente descontraído em uma tentativa de trazer esse arcabouço imaginário para mais perto, com suas almofadas, cortinas, incensos, entre outros. Elementos que parecem ser significativos, especialmente para alunas iniciantes, que relatam a força do que é captado pelos sentidos corporais, para além dos passos que aprendem. Dessa maneira, a prática da dança do ventre torna-se algo maior, extrapolando o repertório de movimentos a serem aprendidos, para tornar-se uma manifestação potente que permite o acesso a outras culturas, outras linguagens, outras possibilidades de ser e existir por meio de sua própria corporeidade.

É assim que a primeira personagem, a menina-moça, se elabora na dança: pela novidade, experimentação e fantasia. Essa leveza do início, do encantamento e da liberdade é marcante nesta figura. Esse “mistério” sedutor, frequente na justificativa de praticantes iniciantes, revela que a dança do ventre ainda preserva a condição de território a ser explorado, repleto de imagens que muito se relacionam com as concepções de Oriente criadas pelos próprios orientistas europeus dos séculos XVIII e XIX em suas obras artísticas. Esse material, de forte apelo visual e político, serviu e ainda serve de base para produções audiovisuais sobre o Oriente e o mundo árabe, ainda que não tenham correspondência com sua contemporaneidade. Lulu Sabongi, uma das pioneiras da dança do ventre em São Paulo, durante a entrevista, conta sobre sua experiência:

*Só lembro que quando era criança, eu imaginava aquela princesa oriental, no palácio... Achava bonito! Eu girava com a toalha de banho, como se fosse um tecido leve, como se fosse fácil e voasse, e não era (Lulu Sabongi, 2017).*

Lulu foi aluna de Madeleine Iskandarian, também conhecida como Shahrazad Sharkey, uma bailarina e artista palestina que imigrou ao Brasil na década de 1950, aos seus 19 anos. Lulu fazia as aulas de dança do ventre na sala da casa de Shahrazad, distante das formalidades de escolas de dança como conhecemos hoje. Conta que apesar de Shahrazad ensinar informalmente, soube muito bem criar sua própria didática aliando saberes da dança a conhecimentos sobre parto, feminilidade e sexualidade. Shahrazad tornou-se, assim, sua principal referência como bailarina e professora. Uma relação afetuosa que se reflete até hoje nos depoimentos de Lulu. Como ela, outras bailarinas também mencionam a força e importância de imagens similares em momentos nascentes da dança em suas vidas:

*Em algumas visitas que eu fiz aos templos antigos, no Egito, os guias comentavam... Eu cheguei a chorar, fiquei com os olhos marejados... [...]. Elas dançavam, tinham pandeiros nas mãos. Com certeza era a raiz da nossa dança. E eram encontros femininos! Não eram encontros onde uma mulher dançava para um homem. Eram encontros femininos, onde as mulheres iam ali, se curavam, tinham várias ideias juntas (Ju Marconato, 2017).*

*Não lembro exatamente quando, mas me recordo de ser aquela criança que adorava assistir ao filme do Alladin e ficava fascinada com qualquer aparição dessa arte na tv. Assisti ao vivo pela primeira vez em um restaurante da, na época, esposa do meu pai. Me encantei de vez (depoimento anônimo em questionário, 2015).*

Apesar das contradições orientalistas, as fantasias sobre a cultura árabe são recorrentes e parecem cumprir papel importante ao darem sentido à busca pela prática e às sensações que ela desperta nesse momento específico, criativo e nascente. Seja por meio do cinema, da televisão ou de apresentações em restaurantes, a dança do ventre geralmente se apresenta envolta de um encantamento causado por seus elementos visuais, simbólicos e expressivos. Quando dançamos, testamos a capacidade do corpo em transformar essas projeções em realidade material, presente, encarnada. Sonhamos mundos possíveis e perdemo-nos no tempo, sem esforço. Sonhamos como o sonhador do mundo bachelardiano:

De repente ele se faz sonhador do mundo. Abre-se para o mundo e o mundo se abre para ele. Nunca teremos visto bem o mundo se não tivermos sonhado aquilo que víamos. [...] O tempo já não tem ontem nem amanhã. O tempo é submergido na dupla profundidade do sonhador e do mundo. O Mundo é tão majestoso que nele não ocorre mais nada: o Mundo repousa em sua tranquilidade (Bachelard, 1996, p. 165).

O sonho possibilita um estreitamento de laços com o mundo, fornece a quem sonha a licença de sonhá-lo, conforme seus desejos. A dança parece permitir a criação de terrenos onde os sonhos são possíveis, distantes e protegidos da concretude do mundo e das coisas.

Entretanto, como não podemos deixar de considerar os impactos do imaginário e das subjetividades, é importante ressaltar que essas projeções têm consequências reais, a longo prazo. Muitos dos problemas que surgem de uma visão superficial e/ou redutora sobre os povos árabes resultam, quase sempre, no reforço do orientalismo colonialista e da islamofobia, ainda que disfarçados de discursos afetuoso e, em alguns casos, ingênuos. Essas arestas mereciam mais atenção da comunidade da dança, mas dificilmente conquistam espaço, já que provavelmente provocariam uma reação em cadeia e, inevitavelmente, a morte de muitas imagens, como conta Bachelard (1978, p. 254): “[...] haverá mais coisas num cofre fechado do que num cofre aberto. A verificação faz morrer as imagens. Sempre, imaginar será mais que viver”.

É compreensível, assim, o receio coletivo sobre um debate crítico a respeito da história da dança do ventre. É difícil imaginar o que restaria da dança se lhe fossem retiradas suas imagens alicerçadas no orientalismo e muitos afetos pessoais. Afinal, sua história está imbricada num processo de transnacionalização que se pautou na expansão de ideias orientalistas e na fabricação de um Oriente mais aprazível aos critérios e gostos do Ocidente. Talvez, um caminho possível para uma dança do

ventre mais consciente de sua história seja justamente esse: conhecermos essas imagens, compreendermos o contexto e as políticas que as envolvem, e criarmos outras constelações de imagens que deem mais consistência a esse Oriente que tanto almejamos conhecer por meio do movimento.

Assim, a menina-moça cresce num terreno aberto e com armadilhas sedutoras. Como um impulso cristalino do início, um mergulho sem ver o fundo, uma sonhadora criativa, que dança com suas imagens e descobre-se nelas.

## A viajante

Quando pensamos o movimento como possibilidade de explorar o mundo e suas paisagens, a dança do ventre oferece-nos uma riqueza e diversidade que parecem transpor fronteiras e distâncias geográficas. Em São Paulo, onde se concentrou a maior parte dos imigrantes árabes que vieram para o Brasil no século XX (IBGE, 2007), é possível encontrarmos comércios, restaurantes e centros culturais que devotam seus espaços à celebração das suas festividades em meio à dureza da cidade. Música e dança têm papel especial, junto à culinária e também à religião - já que muitas das famílias preservam práticas cristãs ortodoxas, muçulmanas e judaicas que dão ritmo à vida. A viajante, nesse contexto, se anuncia como a figura que vai em busca de ampliar seus territórios para além das salas de aula, buscando substrato vital no mundo, nas pessoas, nas histórias. Pode vir a testar suas fantasias de menina-moça. Parece tentar compreender e deseja se aproximar do que afinal é essa cultura árabe, para descobrir qual é o seu papel, como corpo que dança.

A jornada parece ter início quando bailarinas e bailarinos se dão conta de que a relação da dança do ventre com a cultura árabe nem sempre é tão amistosa quanto parece, e pode variar consoante o contexto já que tem muito a ver com a sua história. O conjunto de danças ao qual chamamos genericamente de “dança do ventre” espalhou-se pelo mundo por meio dos relatos escritos de viajantes europeus, da produção artística do Orientalismo e das Feiras Mundiais europeias ao longo dos séculos XIX e XX. Nas feiras mundiais, a dança era apresentada como entretenimento exótico, sob o olhar de europeus ávidos por conhecerem as danças "selvagens" das mulheres norte africanas. Na mesma toada, consumiam um compilado de materiais trazidos das colônias como amostra do poder europeu, propositadamente reforçado nesses eventos. Danças de diferentes povos e países que tinham em comum “[...] um repertório central de movimentos do torso, incluindo movimentos articulados do quadril e dos ombros, como tremidos, círculos e ‘figuras em oitos’ da pelve e ondulações do abdômen” (Ward, 2018, p. 6) eram apresentadas lado a lado como se fossem todas a mesma coisa. As dançarinas eram mulheres norte africanas (em especial: argelinas, marroquinas e egípcias) convidadas por empresários europeus,

sob contratos precarizados, para se apresentarem nas Feiras Mundiais, entre as quais destacam-se as de Paris (1889) e Chicago (1893). Muitas dessas artistas tiveram destino desconhecido ou trágico entre drogas, álcool e miséria, resultado de uma imigração totalmente desestruturada em prol do trabalho temporário nas feiras.

Com o tempo, a dança deixou de ser novidade nas feiras, mas tornou-se grande protagonista nos cabarés de grandes cidades dos Estados Unidos, deixando o ambiente familiar e burguês das feiras, para juntar-se às performances de dança burlesca em clubes noturnos ao longo do século XX (Shay, 2008). Hollywood aproveitou o momento para produzir filmes que traziam odaliscas brancas, em roupas cada vez mais curtas, árabes malvados (Shaheen, 2003) e heróis americanos: “o chefe árabe (de saqueadores, piratas, insurgentes, ‘nativos’) é muitas vezes visto rosnando para o herói e a loira ocidentais capturados (ambos impregnados de integridade)” (Said, 1990, p. 291). Exemplo disso são as cenas de *Harum Scarum*, estrelado por Elvis Presley em 1965. A dança havia, afinal, deixado de ser propriedade exclusiva dos árabes e povos norte africanos e ganhava novos formatos para ser consumida pelo público ocidental. Essa difusão, mediada por interesses comerciais, ocidentais e masculinos, deixou marcas inevitáveis na história da dança que muito se relacionam com o *modus operandi* do colonialismo europeu e a construção do discurso orientalista que "inventou o Oriente" ao Ocidente (Said, 1990). Assim, a dança do ventre difundiu-se como uma prática transnacionalizada (Shay; Sellers-Young, 2005) ocupando um lugar delicado, inserida numa complexa teia de negociações culturais e de poder, nos países árabes e fora deles também. Ainda hoje, o choque entre as concepções de público e privado coloca a dançarina no centro das discussões sobre corpo e liberdade. Seu corpo, o corpo público que dança, foi e ainda é território disputadíssimo no jogo de poder entre Oriente e Ocidente, à medida em que nele são projetados conflitos nacionalistas e de gênero de ambas as partes.

A viajante, portanto, é uma observadora atenta, que busca compreender as complexidades do mundo real, intersecções entre dança, cultura e política, e os dilemas de se construir como artista ao longo do próprio caminho. Assim, o tempo e espaço são elementos fundamentais para desenhar suas rotas, para compreender seu corpo no mundo e tornar-se movimento vivo nele.

## **Pedras pelo caminho**

A dança do ventre percorre rotas distintas, cruzando diversos territórios, povos e culturas. No Brasil, dentro das escolas, além das aulas, é comum a realização de pequenos eventos e saraus onde as alunas podem se apresentar de maneira mais intimista aos seus amigos e familiares. Fora das escolas, os festivais nacionais e internacionais além dos restaurantes árabes oferecem a oportunidade de

apresentações mais profissionais. Em São Paulo, graças à presença histórica da colônia árabe e a fundação de seus comércios familiares, os restaurantes com possibilidade de apresentação com música ao vivo são abundantes. Ainda assim, o trabalho de uma bailarina profissional, na maior parte do tempo, será dentro das salas de aula a ensinar. Isso porque são raros os casos de bailarinas que conseguem seu sustento financeiro exclusivamente por meio dos shows.

É também em São Paulo onde, anualmente, acontece o maior festival nacional de dança do ventre do Brasil, o Mercado Persa. Grupos e artistas de todo o país se reúnem para a realização de workshops, concursos e espetáculos de danças árabes. Uma das marcas do festival é a surpreendente transformação de um andar inteiro do *World Trade Center*, um complexo empresarial no Brooklin, numa festa colorida, com feira de figurinos e artesanatos, rodas de música e atividades simultâneas em diferentes palcos. Sem prejuízo à importância do evento para a comunidade da dança, o nome Mercado Persa é um exemplo curioso do orientalismo na prática, assumindo árabe e persa num mesmo campo semântico, quando na realidade se distinguem completamente. “Devemos imaginar o orientalista a trabalhar no papel de um escrivão que reunisse um sortimento muito amplo de arquivos num grande armário com o rótulo de ‘os semitas’” (Said, 1990, p. 241).

Outra questão que se levanta quando observamos como esses grandes festivais se organizam centra-se num profundo binarismo de gênero. É raro vermos a presença de corpos LGBTQIA+ nos palcos e o assunto é pouco falado, sendo ainda alvo de muitas controvérsias e desconfortos. Por exemplo, é comum que os poucos rapazes LGBTQIA+ que dançam a dança do ventre sejam também convidados a performar outros números, de cariz folclórico, em vestimentas e papéis mais masculinizados, ainda que aquele personagem não os represente. Recentemente, somente, é que algumas bailarinas profissionais tiveram abertura, através das redes sociais, para falar sobre suas sexualidades. Muitas delas relatam perder seguidores e até alunas por exporem seus relacionamentos amorosos com suas parceiras. Nos festivais, os músicos, via de regra, são sempre homens cis. Muitos são imigrantes árabes ou descendentes, como é o caso de Tony Mouzayek, músico bastante conhecido no meio da dança do ventre. Enquanto isso, a maior parte do corpo de baile dos festivais continua ser de mulheres cis, que raramente descendem de famílias árabes. Karam (2010), em seu estudo que considerou a observação da cena da dança do ventre em São Paulo incluindo o próprio Mercado Persa, argumenta ainda que a participação de homens sírio libaneses nos festivais celebra uma colaboração com bailarinas não árabes, em maioria brancas e de classe média alta, na validação de suas performances. Além disso, também salienta que essa colaboração entre a masculinidade étnica de homens árabes e a feminilidade universalista das mulheres brasileiras faz com que a comunidade da dança marginalize e minimize a contribuição das próprias mulheres árabes, ainda que essas tenham contribuído para a difusão da dança no Brasil, como é o caso de Madeleine Iskandarian. Seu nome é

pouquíssimo conhecido, muito embora tenha sido professora de grandes professoras brasileiras, como Lulu Sabongi.

Logo, o que vemos como resultado final das escolas, restaurantes e festivais, e as pessoas que fazem parte deles, refletem valores e conflitos que estão intimamente relacionados com diversos campos de debate que incluem não só o orientalismo, mas os debates sobre gênero e as estruturas de poder que os influenciam. A ausência ou a pouca participação de mulheres árabes ou descendentes nesses festivais explicitam as consequências do processo de transnacionalização da dança do ventre no Ocidente, as exigências econômicas de acesso a esse meio e, por fim, as controvérsias sobre a exposição pública de corpos femininos, não só no Brasil, mas também nos países originários da dança do ventre. "Se o motorista do taxi perguntar por que vocês estão a caminho do *Mena House*, digam que estão hospedadas por lá, mas não falem que são bailarinas nem mencionem o festival", eram as orientações da minha professora, Mahaila El Helwa, em nossa primeira visita ao Egito, em 2014, a caminho do festival *Ahlan Wa Sahlan*. É difícil compreender como uma dança pode ser, ao mesmo tempo, a *persona non grata* e o símbolo maior dos festejos, simultaneamente. Essa relação conflituosa é intensa e real. Em 2021, uma bailarina vietnamita que trabalhava no Cairo, Phi Yen, foi encontrada morta. Foi assassinada por um fotógrafo profissional que a ofereceu seus serviços e a convidou para uma festa privada no mesmo edifício onde seu corpo foi encontrado. A violência no caso de Phi Yen é transversal à realidade de muitas bailarinas que trabalham com a dança no Egito e em outros países árabes. A depender do contexto específico de cada país, muitas mulheres relatam já ter sofrido algum tipo de repressão direta por serem bailarinas públicas, desde multas, detenção temporária e até casos de agressões verbais, físicas e, ainda, assassinatos (Arvizu, 2004; Lopez, 2004; Şahin, 2020). Realidades que são pouco faladas, ofuscadas pelo brilho dos festivais internacionais, mas que não deixam de compor a ampla paisagem da dança do ventre e das mulheres que dão vida a esse fenômeno pelo mundo.

Portanto, esse corpo do qual falamos na dança do ventre assume muitos formatos e carrega diferentes histórias a depender do espaço que ele ocupa e de toda a trama social, cultural, econômica no qual ele está inserido. A universalização da dança não deve ser confundida com a universalização da condição do corpo de quem dança porque, claramente, falamos de posições diferentes umas das outras. Isso significa que quando dançamos, não necessariamente veneramos nenhuma deusa secular do Egito Antigo ou nos conectamos por vias místicas com a cultura árabe. Antes, parece que estamos cocriando novas realidades, transformando espaços, e explorando novas possibilidades de um feminino que se habituou a resistir e sobreviver para manter seu direito de existir enquanto dança. Trata-se de uma energia, uma ética, relacionada ao modo de ver o mundo, de coexistir com o outro, de cultivar belezas. Felipe Giusepe, professor e bailarino profissional, diz em suas palavras:

*E como pessoa, eu falo que eu tenho outros olhos, não só pra mim, mas para outras pessoas também. Porque quando a gente se critica muito, eu acho que você critica muito o outro também. E eu comecei a olhar diferente. Eu olho com outros olhos. Eu consigo ver beleza em coisas que eu não via, e que não achava tão bonito assim. Eu acho que você muda o olhar com as outras pessoas. Não só consigo, mas com as outras pessoas também* (Felipe Giusepe, 2017).

Assim, é mais fácil compreender de que maneira a dança do ventre torna-se uma experiência existencial, estruturante, tão conectada às narrativas sobre o poder feminino. Poder que não está calcado em magia e misticismo, mas na própria manutenção da sobrevivência e ocupação do espaço como corpos que dançam. A dança parece se estruturar então, como uma forma de contar, preservar e criar novas histórias. Algo como Freire (2011, p. 37) pontua sobre a comunicação do corpo:

Percebo no corpo uma comunicação, quando esse explicita a linguagem das marcas, das cicatrizes, quando visíveis - traços na superfície do corpo, quando invisíveis - tramas nas profundezas da alma. O corpo com sua voz silenciosa, diz tudo sem palavra alguma.

Cada corpo traz em sua bagagem uma história diferente. E apesar dos vários caminhos e maneiras de viajar pelo mundo e pela dança, nunca dançamos sós. O movimento é sempre coletivo. O contato com o outro é valioso não apenas por nos permitir perceber o outro, mas também perceber a nós mesmos. Muitas vezes, este contato revela coisas que incomodam, perturbam, emocionam, inspiram. Sobretudo, ensina-nos a acolher o movimento constante, característico da própria vida em curso. Estabelece um espaço seguro onde fortalecemos laços, renovamos esperança e debatemos conjuntamente sobre o que é ser corpo no mundo em que vivemos, hoje. Portanto, a viajante é elaborada no percurso. Ela estuda rotas possíveis, planeja caminhos e realiza sonhos. Durante o caminho, testa suas verdades e encontra muito mais coisas do que buscava. Suas histórias são criadas no contato com o mundo, caminhando por terrenos mais ou menos abertos por quem veio antes. Ela é uma curiosa e genuína exploradora.

## **A artista**

A artista é a personagem que anuncia a metamorfose. Como uma borboleta, recolhe-se ao seu casulo, para um longo processo de transformação. O mesmo corpo num novo formato: mudam-se as cores, crescem as asas e as tentativas de pequenos voos começam a surgir, até que os grandes voos se realizem. Em outras palavras, Merleau-Ponty (1999, p. 227) nos diz: “o papel do corpo é assegurar essa metamorfose. Ele transforma as ideias em coisas, minha mímica do sono em sono efetivo. Se o corpo pode simbolizar a existência, é porque a realiza e porque é sua atualidade”. A artista, portanto, torna

visível, para o mundo, uma forma mais elaborada das experiências vividas da menina-moça e da viajante. Dá forma a um novo corpo, um corpo extraordinário, que se transforma intencionalmente noutra coisa. A artista não é uma construção descolada do indivíduo, mas antes uma potência de criação pessoal, do corpo vivido. “Ao tornar a dança um hábito, o dançarino tanto amplia, como intensifica sua corporeidade” (Nascimento, 2020, p. 13). Quando entrevistei bailarinas de ascendência árabe, como Marcia Dib e Rebeca Bayeh, esse aspecto ficou evidente. Na fala de ambas, percebe-se que a vida nos palcos está mais para uma vida intensificada nela mesma, do que para uma personagem em atitude meramente cênica, treinada. Rebeca menciona a renomada bailarina egípcia Randa Kamel para exemplificar sua percepção, e Marcia Dib comenta sobre sua personagem na dança:

*A Randa assim como todas as árabes tem vários trejeitos, tiques, que se você tirasse uma foto, pareceria bizarro para alguém daqui que analisasse a dança esteticamente, com um background ocidental. [...] Eu acho que o que é incrível dela, e eu poderia citar outras, é que ela justamente se apropriou disso. Ela não está tentando esconder isso no palco. Ela está assumindo e levando aquilo para um outro nível (Rebeca Bayeh, 2017).*

*Não existe personagem. Eu nunca quis ter nome artístico, por exemplo. [...] Provavelmente, na dança, eu mostro coisas que eu não mostro na vida, né? [...] Ali é meu momento de mostrar coisas que a música está trazendo, facetas minhas. Outras facetas, mas eu não acho que seja outra pessoa, entende? [...] Eu não me vejo como outra pessoa. Eu não gosto. Gosto de ser apresentada como Marcia Dib (Marcia Dib, 2017).*

Assim, encarnar a personagem, a artista, é abrir-se a uma oportunidade distinta de existência momentânea, mas sempre do corpo vivido. Se por um lado, essa experiência permite experimentar outros estados de ser, por outro nos desafia a representar uma cultura que não é originalmente nossa. Essa tarefa exige muita abertura e disposição para incorporar uma nova musicalidade, gestos e informação. O desafio é desvencilhar-se de representações esvaziadas, cópias sem vida. Ainda que estejamos diante de algo novo, o corpo deve ter a liberdade de se transformar, mediante a bagagem de cada um que contribui com sua passagem pelo mundo, no seu próprio tempo, no seu próprio espaço. Trata-se de um movimento vivo, concreto, que não apenas pensa sobre os temas da vida mas os realiza no mundo, como sugere Merleau-Ponty (1962 *apud* Sheets-Johnstone, 1981, p. 400): “O movimento, de alguma forma, deve deixar de ser uma via de designação de coisas ou pensamentos, e tornar-se presença concreta daquele pensamento no mundo dos fenômenos, não apenas em sua superficialidade, mas sim, em seu próprio corpo”.

Logo, a expressividade manifestada na artista não se trata da habilidade cênica em criar uma personagem, descolada da identidade real da pessoa, mas sim, de experimentar possibilidades de expressar emoções vividas, ligadas às experiências de corpo no caminho percorrido por ele, o que

também envolve abrir-se para conhecer uma nova cultura. “A cada experiência dançada o corpo propriamente vivido se adapta ao meio circundante, sintonizando-se intencionalmente com as coisas ao seu redor” (Nascimento, 2020, p. 13). Assim, coletivamente, também poderemos nos encontrar com o corpo do outro, tão corpo quanto o nosso, e conhecer-nos novamente, e sempre: “o enigma consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível. Ele que olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhecer no que vê então o ‘outro lado’ do seu poder vidente” (Merleau-Ponty, 2004, p. 17).

Os depoimentos relacionados à figura da artista também reforçam a necessidade dos encontros femininos, que são potencializados nas experiências da dança. Estes encontros, marcados pelo exercício de um corpo criativo, coletivo, livre e em plena experimentação de novos fluxos de energia e impulsos, constituem um território importante na prática da dança do ventre. O feminino, nesse contexto, se apresenta como um grande círculo seguro, um abraço largo, uma roda crescente que gira, formada por muitas gentes. São estes círculos que determinam os futuros rumos da dança. Uma dança que sobreviveu e sobrevive, até hoje, em muitos lugares, graças a esse esforço coletivo que nasce nos recantos mais inesperados, em muitos ventres que dançam. Rebeca, em seu depoimento, reforça essa ideia:

*Eu, cada vez mais, acho que não dá pra separar o que é a mulher que é sua aluna e a mulher que é sua potencial amiga... O que é a pessoa mesmo. O aprendizado se dá muito através dessa troca, emocional, afetiva, enfim. [...] No contato com a outra, você percebe que uma coisa que fazia total sentido para você, nem sempre é tão universal. Você começa a questionar suas verdades. [...] O contato com mulheres é muito importante (Rebeca Bayeh, 2017).*

A parceria através do convívio e da aprendizagem constituem uma oportunidade importante de pertencimento a um grupo, além de validar ou inserir novas perspectivas sobre o corpo, sobre o outro e os ritmos da vida. Não é possível dançarmos sós. É somente coletivamente que conseguimos lutar pela manutenção dos espaços que a dança ocupa. Assim, a personagem da artista também retoma a responsabilidade de posicionamento, da luta, do reconhecimento dos espaços que ocupa e das problemáticas que esses espaços suscitam. Como nas palavras de Sokolowski (2004, p. 12): “Não somente podemos pensar as coisas dadas para nós na experiência, mas podemos compreender também a nós mesmos enquanto as pensamos”. Afinal, o corpo não só está no mundo, como também é mundo, feito de seu estofo mesmo, como diz Merleau-Ponty (2004). Ou seja, os valores que propagamos sobre o corpo, em muitas instâncias, são os mesmos que propagamos no mundo, no contato com o outro. Daí, a necessidade de fortalecer uma dança que não satisfaça apenas o visível enquanto produto, resultado. Mas sim, enquanto experiência de um existir mais amoroso, respeitoso e justo a partir da consciência de que a dança não é só constituída por beleza, mas também por muitas lutas importantes. Não há outra

direção possível para que, no futuro, possamos falar de uma dança que seja mais valorizada, reconhecida e respeitada.

Por isso, na concepção deste trabalho e na figura madura da artista, encerramos com a proposta de um feminino encantado com a liberdade da descoberta, mas preparado e bem informado para fazer a área crescer de forma consciente e coerente. Uma responsabilidade partilhada entre todas e todos, para que possamos sonhar com uma dança que seja possível e enriquecida com a diversidade de corpos que a dançam e as histórias que carregam.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebemos que os entendimentos sobre a dança do ventre são múltiplos, e dizem respeito ao contexto específico em que estão inseridos. Conversar com profissionais da dança trouxe novos olhares, mais firmes e consistentes, sobre diversas situações enfrentadas para manter esta dança viva e em constante reelaboração, no Brasil e no mundo.

A prática da dança do ventre transforma percepções e sentidos sobre o corpo e o mundo de quem dança. Narrativas associadas ao feminino são recorrentes e aquilo que é identificado como feminino da dança parece fortalecer-se coletivamente, sugerindo uma intenção de mudança constante, alicerçado nas experiências do corpo no contato com o mundo: uma prática de negociação e elaboração de um feminino contemporâneo. Em relação aos movimentos da prática e seus fatores de religião e ancestralidade, percebemos como as imagens suscitadas pela fantasia oriental têm força e ganham importância nos primeiros contatos com a dança, como uma forma de vivenciar uma cultura pouco conhecida, mas que desperta curiosidade e encantamento. O fascínio pelo passado da dança, muito embora não seja milenar como supunham os mitos, é um fator significativo que impulsiona a busca inicial pela prática. Assim, a experiência da dança do ventre está calcada em imagens orientalistas muito simbólicas que influenciam a relação do corpo que dança com o mundo que o rodeia.

Em relação ao sentido da dança na vida de praticantes, percebemos que o corpo é capaz de aprender novas possibilidades de ser e sentir ao experimentar novos estados de energia, de movimentação no espaço e no contato com os outros. Assim, a dança ganha um sentido existencial e único para quem dança. Ao dançar, passam a se enxergar como agentes de mudança e assumem a responsabilidade na luta por direitos, espaço e justiça. Tornam-se parte de um coletivo agregador que se identifica por profundas discussões sobre o feminino e os aspectos de outras culturas. Portanto, o

sentido da dança na sociedade contemporânea é plural, mas revela como característica fundamental a compreensão de que somos agentes ativos de mudança no mundo e constantes buscadores.

Para encerrar, o potencial expressivo na dança destaca a característica do movimento em materializar, concretizar e realizar assuntos da vida humana, numa linguagem própria, corporal. O corpo diz. Diz coisas que talvez, a consciência ainda não compreenda bem, mas que geram sentidos novos. Essa característica é o que torna esses encontros com o mundo tão especiais. Aprendemos a aprender sobre nós mesmos, sobre o mundo, e até sobre o outro, a partir de experiências que nos trazem de volta ao corpo encarnado, vivido, a um mundo irrefletido, sobre o qual ainda temos muito que descobrir.

## REFERÊNCIAS

ARVIZU, Shannon. The politics of bellydancing in Cairo. **The Arab Studies Journal**, v. 12/13, n. 2/1, p. 159–181, 2004. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/27933913>  
Acesso em: 20 jan. 2023.

BACHELARD, Gaston. **A filosofia do não**; o novo espírito científico; a poética do espaço. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FREIRE, Ida Mara. Ação política e afirmativa: dança e corpo no discurso educacional sul-africano pós-apartheid. **O Teatro Transcende**, v. 16, n. 2, p. 30-42. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.7867/2236-6644.2011v16n2p30-42> . Acesso em: 28 set. 2022.

GIL, José. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

HÁLAK et al. Phenomenology is not phenomenalism. Is there such a thing as phenomenology of sport? **Acta Gymnica**, v. 44, n. 2, 117–129, 2014. Disponível em: [http://www.gymnica.upol.cz/artkey/gym-201402-0006\\_Phenomenology\\_is\\_not\\_Phenomenalism\\_Is\\_there\\_such\\_a\\_thing\\_as\\_phenomenology\\_of\\_sport.php](http://www.gymnica.upol.cz/artkey/gym-201402-0006_Phenomenology_is_not_Phenomenalism_Is_there_such_a_thing_as_phenomenology_of_sport.php) . Acesso em: 27 jun. 2022.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Brasil: 500 anos de povoamento**. Rio de Janeiro: IBGE, 2007.

KARAM, John Tofik. Belly dancing and the (en)gendering of ethnic sexuality in the “mixed” brazilian nation. **Journal of Middle East Women’s Studies**, v. 6, n. 2, p. 86–114, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.2979/MEW.2010.6.2.86> . Acesso em: 15 jun. 2023.

KUNZ, Elenor. Esporte: uma abordagem com a fenomenologia. **Revista Movimento**, v. 6, n. 12, p. I-XIII, 2007. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/Movimento/article/view/2503> . Acesso em: 27 jun. 2022.

LOPEZ, Shaun T. The dangers of dancing: the media and morality in 1930s Egypt. **Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East**, v. 24, n. 1, p. 97–105, 2004. Disponível em: <https://read.dukeupress.edu/cssaame/article/24/1/99-108/172> . Acesso em: 15 fev. 2023.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. Petrópolis: Vozes, 1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

NASCIMENTO, Marcelo de Maio. Dança e conhecimento: reflexões sobre o corpo vivido. **Motrivivência**, v. 32, n. 62, p. 1-17, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2175-8042.2020e65366> . Acesso em: 15 jun. 2023.

PINTO, Paulo Gabriel Hilu da Rocha. El labirinto de espejos: orientalismos, imigración e discursos sobre a nação no Brasil. **Estudios Internacionales Mediterráneos**, v. 21, p. 47-57, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.15366/reim2016.21.004> . Acesso em: 10 ago. 2022.

ŞAHIN, Christine. A slippery stage: tensions and solidarities in the Cairo cabaret. **Kohl: A Journal for Body and Gender Research**, v. 6, n. 1, p. 105–118, 2020. Disponível em: <https://kohljournal.press/slippery-stage> . Acesso em: 17 mar. 2022.

SAID, Edward. **Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

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

SAURA, Soraia Chung. Culturas populares, brincar e conhecer-se. In: MEIRELLES, Renata (org.). **Território do brincar: diálogo com escolas**. São Paulo: Instituto Alana, 2015, p. 51–59.

SAURA, Soraia Chung; ZIMMERMANN, Ana Cristina. Gaston Bachelard: contribuições para os estudos do corpo e do movimento. In: CARDONA, Ana Cecilia Osorio; CAMARGO, Mercedes Rodríguez; MENEZES, Roni Cleber Dias. **Red de educación Contemporánea en Latinoamérica tendencias latinoamericanas en investigación: volumen II**. Bogotá: Universidad La Gran Colombia, 2018, p. 112-122.

SAURA, Soraia Chung; ZIMMERMANN, Ana Cristina. O espaço, o esporte e o lazer: considerações bachelardianas. In: ROZESTRATEN Artur; BECCARI, Marcos; ALMEIDA, Rogério (Orgs.). **Imaginários intempestivos: arquitetura, design, arte e educação**. São Paulo: FEUSP, 2019, p. 341-357.

SHAHEEN, Jack George. Reel bad arabs: how hollywood vilifies a people. **The Annals of the American Academy of Political and Social Science**, v. 588, p. 171-193, 2003. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1049860> . Acesso em: 10 ago. 2022.

SHAY, Anthony. **Dancing across borders: the american fascination with exotic dance forms**. Jefferson: McFarland & Company, 2008.

SHAY, Anthony; SELLERS-YOUNG, Barbara (Orgs.). **Belly dance: orientalism, transnationalism and harem fantasy**. Costa Mesa: Mazda Publishers, 2005.

SHEETS-JOHNSTONE, Maxine. On movement and objects in motion: the phenomenology of the visible in dance. **Journal of Aesthetic Education**, v. 13, n. 2, p. 33–46, 1979. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/3331927> . Acesso em: 4 mar. 2022.

SHEETS-JOHNSTONE, Maxine. Thinking in movement. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 39, n. 4, p. 399–407, 1981. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/430239> . Acesso em 4 mar. 2022.

SOKOLOWSKI, Robert. **Introdução à fenomenologia**. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

THOMAS, Jerry; NELSON, Jack; SILVERMAN, Stephen. **Métodos de pesquisa em atividade física**. São Paulo: Artmed, 2012.

TREBELS, Andréas Heinrich. Uma concepção dialógica e uma teoria do movimento humano. **Perspectiva**, v. 21, n. 01, p. 249–267, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/perspectiva/article/viewFile/10234/9472> . Acesso em 29 out. 2022.

VALÉRY, Paul. **Degas dança desenho**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

VALÉRY, Paul. Filosofia da Dança. Tradução de Charles Feitosa. **O Percevejo Online**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 1-16, ago./dez. 2011. Disponível em: <http://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/1915/1511> . Acesso em: 2 fev. 2022.

WARD, Heather D. **Egyptian bellydance in transition: the Raqs Sharqi revolution, 1890-1930**. Jefferson: McFarland & Company, 2018.

ZIMMERMANN, Ana Cristina. **Ensaio sobre o movimento humano: Jogo e Expressividade**. 2010. 199 p. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós Graduação em Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências da Educação, Florianópolis, 2010.

## NOTAS DE AUTOR

### AGRADECIMENTOS

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Brasil (CNPq), pelo financiamento dessa pesquisa com a Bolsa de Mestrado, tão importante ao andamento de todas as etapas deste trabalho. Às pessoas participantes entrevistadas que, tão gentilmente, cederam seu tempo e se dispuseram a contribuir com um importante estudo para a comunidade da dança, em especial, para a dança do ventre. Ao Grupo de Estudos PULA da EEFÉ-USP e colegas de pesquisadora, pelo apoio, partilhas e inspirações.

**CONTRIBUIÇÃO DE AUTORIA** - Não se aplica.

### FINANCIAMENTO

Bolsa de Mestrado do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Brasil (CNPq), Processo: 133234/2016-9.

**CONSENTIMENTO DE USO DE IMAGEM** - Não se aplica.

### APROVAÇÃO DE COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA

A pesquisa foi aprovada pelo Comitê de Ética em Pesquisa da Escola de Educação Física e Esporte da Universidade de São Paulo sob o CAAE: 58271616.6.0000.5391, na data de 29 de agosto de 2016.

### CONFLITO DE INTERESSES

A autoria entende não haver conflitos de interesses no estudo.



## LICENÇA DE USO

Os autores cedem à **Motrivivência - ISSN 2175-8042** os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a [Licença Creative Commons Attribution Non-Comercial ShareAlike](#) (CC BY-NC SA) 4.0 International. Esta licença permite que **terceiros** remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, desde que para fins **não comerciais**, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação inicial neste periódico desde que adotem a mesma licença, **compartilhar igual**. Os **autores** têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (ex.: publicar em repositório institucional, em site pessoal, publicar uma tradução, ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial neste periódico, desde que para fins **não comerciais e compartilhar com a mesma licença**.

## PUBLISHER

Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Educação Física. LaboMídia - Laboratório e Observatório da Mídia Esportiva. Publicado no [Portal de Periódicos UFSC](#). As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.

## EDITORES

Mauricio Roberto da Silva, Giovani De Lorenzi Pires, Rogério Santos Pereira.

## EDITOR DE SEÇÃO

Bianca Poffo

## REVISÃO DO MANUSCRITO E METADADOS

Comissão Editorial

## HISTÓRICO

Recebido em: 31.07.2023

Aprovado em: 20.02.2024