

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

DANÇAS DE NÓS:
DA DANÇA DO VENTRE À DANÇA TRIBAL
ENTRE PISTAS E REFLEXÕES DE UMA ARTE CÊNICA EM FLUXO

Ana Clara Santos Oliveira



BELO HORIZONTE, MG

2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Escola de Belas Artes

Programa de Pós-Graduação em Artes

Ana Clara Santos Oliveira

DANÇAS DE NÓS: DA DANÇA DO VENTRE À DANÇA TRIBAL: entre pistas e reflexões de uma arte cênica em fluxo

Belo Horizonte

2023

Ana Clara Santos Oliveira

DANÇAS DE NÓS: DA DANÇA DO VENTRE À DANÇA TRIBAL: entre pistas e reflexões de uma arte cênica em fluxo

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Leite de Alvarenga.

Belo Horizonte

2023

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

793.3
O48d
2023
Oliveira, Ana Clara Santos, 1985-
Danças de nós [recurso eletrônico] : da dança do ventre à dança
tribal: entre pistas e reflexões de uma arte cênica em fluxo / Ana Clara
Santos Oliveira. – 2023.
1 recurso online.

Orientador: Arnaldo Leite de Alvarenga.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola
de Belas Artes.

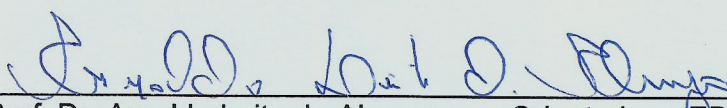
Inclui bibliografia.

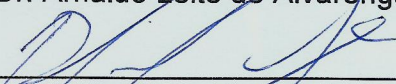
1. Dança do ventre – Teses. 2. Dança – Aspectos sociais – Teses. 3.
Arte e sociedade – Teses. 4. Artes cênicas – Teses. 5. Dança – Pesquisa
– Brasil – Teses. I. Alvarenga, Arnaldo, 1958- II. Universidade Federal
de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

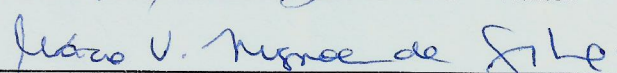
FOLHA DE APROVAÇÃO

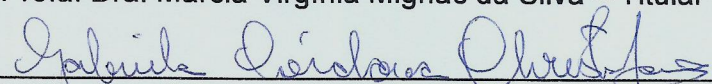
Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de tese da aluna **ANA CLARA SANTOS OLIVEIRA** - Número de Registro **2019665241**.

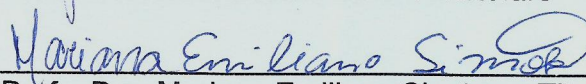
Título: **“DANÇAS DE NÓS: DA DANÇA DO VENTRE À DANÇA TRIBAL entre pistas e reflexões de uma arte cênica em fluxo”**


Prof. Dr. Arnaldo Leite de Alvarenga – Orientador – EBA/UFMG


Prof. Dr. Rafael Guarato dos Santos – Titular – UFG


Profa. Dra. Márcia Virgínia Mignac da Silva – Titular – UFBA


Profa. Dra. Gabriela Córdova Christofaro – Titular – EBA/UFMG


Profa. Dra. Mariana Emiliano Simões – Titular – Instituto Federal do Norte de Minas Gerais

Belo Horizonte, 29 de setembro de 2023.

(Via do aluno)

Dedico este trabalho à memória de duas mulheres, minha querida avó materna, Clarinda e minha amada mãe, Ângela.

Dedico a todas as pessoas da dança do ventre e suas fusões, em especial, às mulheres trabalhadoras destas cenas, que tanto me inspiram com suas artesanias artísticas e educacionais.

AGRADECIMENTOS

Escrever não é uma tarefa fácil. Esta pesquisa contou com múltiplos apoios, de instituições e muita gente – dançante e não dançante –, com disposição para colaborar. Tive a sorte de contar com muitas pessoas companheiras que viajaram comigo ao longo do doutoramento. Com um certo medo de esquecer alguém tão especial, vou agradecer de modo geral, fazendo algumas menções. Quem colaborou com uma palavra, um abraço, um riso, uma prece, uma escuta e uma atitude amigável, sabe dos meus sinceros agradecimentos.

Agradeço à Universidade Federal de Minas Gerais por conceder-me a oportunidade de capacitação. Afirmo a relevância das universidades públicas para o fomento da pesquisa brasileira.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) pelo acolhimento e disponibilidade em colaborar.

Ao Prof. Dr. Arnaldo Leite de Alvarenga, pela orientação nesta pesquisa, mas em especial, pela sua generosidade e sábias conversas. Sua paciência, gentileza, coragem e humanidade foram essenciais para que essa pesquisa ganhasse vida. Gratidão pela amizade que construímos!

À Banca Examinadora desta pesquisa, ao Prof. Dr. Rafael Guarato dos Santos e às Profas. Dras. Márcia Virgínia Mignac da Silva, Mariana Emiliano Simões, Gabriela Córdova Christófaro, Ana Cristina Carvalho Pereira e Joyce de Matos Barbosa, pela generosidade e competência profissional em dispor uma crítica sensível para o aperfeiçoamento desta pesquisa.

Ao corpo docente da Pós-Graduação em Artes (UFMG) pelos componentes curriculares que foram além de suas bases. Agradeço, especialmente, às Profas. Dra. Lucia Pimentel que compartilhou saberes sobre metodologia e Marina Marcondes Machado que, em suas aulas, motivou modos criativos de ser e estar no mundo.

Devo um agradecimento às Profas. Dras. Shirley Aparecida de Miranda e Lúcia Helena Alvarez, da Faculdade de Educação (UFMG) que, apresentaram ferramentas de humanização através do componente curricular “Perspectivas Anticoloniais em Diálogos com a Educação”.

Aos funcionários da secretaria da Pós-Graduação em Artes (UFMG), especialmente, Natalia Arruda e aos colegas do curso de doutorado.

Às pessoas autoras citadas nesta pesquisa – as que já partiram deste mundo e as que estão nos tempos de agora, com todo o empenho, produzindo brilhantes materiais acadêmicos-científicos.

Às pessoas que colaboraram com *LimeSurvey*, plataforma, card, QR code e capas da tese são elas, Miguel Figueira, Alice Ruffo, Caíque Melo, Annamaria Marques e Giseldo Carlos.

À Universidade Federal de Alagoas (UFAL) por conceder-me a oportunidade da licença à capacitação durante 04 anos, e por abrir as portas para minhas artesanias educacionais e artísticas. Ao meu trabalho que proporcionou-me visitar, no decurso desta investigação, países tão singulares como Chile, Índia e Egito.

Aos queridos colegas do Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes (UFAL) e da Escola Técnica de Artes (UFAL) pelo apoio imensurável nesta pesquisa e compromisso ético em tudo que desenvolve. Agradeço, principalmente, aos docentes que não mediram esforços para ajudar o Curso Técnico em Dança, assumindo os componentes curriculares que leciono durante o afastamento para esta capacitação e, também, aos queridos colegas que me deram suporte emocional em direção a seguir no doutorado em meio a pandemia, particularmente, Risia Lessa, Valéria Nunes, Isabelle Pitta, Reginaldo Oliveira, Jeamerson dos Santos, Telma César, Mario Marochi, Kleber Dessoles, Nilton Souza, Carla Antonello, Claudiana Melo, Kamilla Mesquita, Lilian Pereira, David Farias e Crystian Castro.

Aos docentes aposentados da UFAL, Prof. Dr. Antônio Lopes, Profas. Dras. Nadir Nóbrega e Rita Namé, por serem inspirações na minha carreira acadêmica.

Ao corpo discente da Extensão Universitária em dança do ventre e fusões (UFAL) e dos Cursos de Licenciatura e Técnico em Dança (UFAL) pelos aprendizados e pelas muitas danças que compartilhamos. Reverencio as mulheres do projeto de extensão pelo companheirismo e por apresentar-me a pluriversalidade do feminismo como abordagem de vida.

À minha Guru de *bharatanatyam*, Kamalaski Rupini, pelo amor, compreensão e dedicação e todos os Gurus da nossa linhagem.

À todas as professoras de dança oriental que passaram na minha vida, internacionais e nacionais, pelos múltiplos ensinamentos e pela força de seus ventres, presença constante em minha existência.

À dançarina egípcia Khayriyah Mazin, ao egípcio professor e dançarino Mohamed Kazafy.

À Katia Jade, minha primeira professora de dança do ventre.

À Joline Andrade, que me introduziu nos conhecimentos da dança do ventre de fusão e constantemente aponta aprofundamentos em seus cursos de formação e em eventos de sua direção, como Fusion Festival – Festival de Dança e Música de Fusão Étnica Contemporânea.

À Colleena Shakti, pelo intensivo em danças da Índia que ocorreu no Chile quando eu

ainda estava no 1º ano deste doutorado, em especial, pela sua leveza que tanto me inspira nos formatos *Indian Fusion BellyDance* e *Fusion BellyDance*.

À Anamaria Marques – *FatChanceBellyDance®* e à Jonathan Lanna – *Tribal Fusion*, pela acolhida em terras mineiras que resultou em danças e amizade.

À comunidade efervescente de dança do ventre de fusão brasileira, “tribal”, que, através de perguntas e atravessamentos, é um estímulo incessante para dançar e, dançando, resistir às colonialidades. É uma honra estar com vocês no florescimento da cena!

A todas as pessoas que se dispuseram a ceder seu tempo em depoimento, questionário e entrevistas, auxiliando-me nas minhas buscas, meu sincero agradecimento. Um agradecimento às entrevistadas brasilidade, oito feminista, serpenteando e samba *shimmie* com quem conversei 04 horas, cada uma.

Às queridas professoras do Simpósio Brasileiro de Fusões Tribais – PRAKSIS e Hunna Coletivo pelas trocas no mundo virtual que permitiram a dilatação deste estudo.

Às pessoas integrantes de grupos como Trupe Andurá (MG), Fórum Brasileiro de Dança Tribal e Fusões, Coletivo Tribal, Caravana Tribal Nordeste, Zambak Cia de dança tribal, Projeto de pesquisa “Oriente-se: Dança do Ventre, Orientalismo e Decolonialidade e Cheias de Assunto: conversas com dona dança do ventre”, por terem sido colaboradoras frequentes, ajudando-me diante das dúvidas que surgiram ao longo desse percurso. À Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA) por incentivar, promover e divulgar minhas pesquisas no campo da dança.

Ao meu querido amigo Toni Edson, homem negro, contador de história, mestre, doutor em artes cênicas e pai, que precocemente deixou esse mundo nos meados deste doutorado. Antes disso, deixou saberes ancestrais e inspirações. Sou grata pelo último encontro no formato virtual no curso de filosofias africanas de Aza Njeri!

À querida professora Railda Prudente (tia Rai) que também partiu cedo, mas concedeu ensinamentos sobre dança para mim e muitas gerações da cidade de Itabuna (BA).

Aos amigos que encontrei durante a jornada de doutorado, Amarildo, Marcelo, Nailanita, Carla Char e Carolina de Pinho, por todos os estímulos oferecidos. Às amigas de *bharatanatyam*, Julia, Alessandra, Fernanda, Alice e Ritinha, pelas suas doces presenças firmes no mundo.

Às pessoas amigas do balé e de dança do ventre e suas fusões que acompanharam, colaboraram ou vibraram com as minhas ideias e vitórias: Thais Lulu, Jaci Taksim, Esther Paola, Caíque Melo, Camila Saraiva, Márcia Mignac, Rita, Isis Dandara, Mariana Calabrese, Andréa Muna, Joline Andrade, Katia Suzane, Alexandre (Alê), Brigitte Bacha, Luciana

Canavez, Lailah Garbero, Thaísa Martins, Ana Terra, Natália Espinosa, Mimi Coelho, Aerith Asgard, Melissa Souza, Samra Hanan, Julia Gunesch, Thalita Menezes, João Paulo, Luana Aires, Aline Muhana, Alê Carvalho, Bela Saffe, Kilma Farias, Elis Regina, Janna Silva, Leeh Lima, Soledad, Sandra (Sandroca), Glivoneide (Neidoca), Neide Mel, Ingrid, Ivanna Caroline, Gabriela, Luana, Ericka Marcelle, Juliana Barreto, Letícia Ribes, Fatinha, Dilma Tarub, Luca Dâmaso do Plano B Ballet Adulto, Luci do Delta Bailarina, Jerônimo e tantas outras pessoas importantes.

À todas minhas amigas pela consideração e carinho. Minha eterna gratidão, em especial, à Risia Lessa e Leila Samira, pelas preces, energias, doações e por se mostrarem entusiasmadas com os meus sonhos. Quero agradecer também, às amigas do *yoga*, são elas: Linda Shanti e Rachel Monteiro.

Às mulheres da minha família pelas orações e por existirem como fonte da minha inspiração diária, especialmente, às tias Vilma, Isabel, Ana Lúcia e Analice, às primas Júlia e Beatriz e à sogra, Dona Socorro. Agradeço ao meu amado pai, Jorge, ao meu companheiro/esposo tão generoso Admilson, ao meu tio Djalma e ao meu primo Rodrigo pelo amor e dedicação infinda. Não posso esquecer da Lótus, minha cadela, pela beleza da flor e fidelidade nas longas horas de escrita deste texto.

À minha avó, Clarinda (*in memorian*), pelos ensinamentos que se presentificam no meu cotidiano. Uma mulher nordestina, católica e com muitos filhos, testemunhos e sabedoria. Sou grata por capacitar-me nas lutas. Vó, eu te amo para sempre! Amor eterno! À minha amada mãe, Ângela (*in memorian*), que me levou para o balé quando eu era uma criança e, desde então, apoiou as minhas escolhas dançantes. Ela partiu nos meados deste doutorado, mas me presenteou com sabedoria e alegria. Sou eternamente grata pelo amor incondicional e ensinamentos sobre amizade, doação, fé e valores para uma vida plenamente humana. O entusiasmo que deixou se renova a cada dia que amanheço. Mainha (minha eterna amiga), eu te amo para sempre! Amor eterno!

Ao Divino Deus que, com a sua infinita bondade, manteve-me com coragem no doutorado. Sem ele, nada disso seria possível. Gratidão! Agradeço, enfim, à dança.

Na mulher, o tempo...

A mulher mirou-se no espelho do tempo, mil rugas (só as visíveis) sorriam, perpendiculares às linhas das dores. Amadurecidos sulcos atravessavam o opaco e o fulgor de seus olhos em que a íris, entre o temor e a coragem, se expunha ao incerto vaivém da vida.

A mulher mirou-se no espelho de suas águas: - dos pingos lágrimas à plenitude da vazante. E no fundo e refluxo de seu eu viu o tempo se render. Viu os dias gastos em momentos renovados d'esperança nascitura. Viu seu ventre eterno grávido, salpicado de mil estrias, (só as contáveis estrelas) em revitalizado brilho.

E viu que nos infindos filetes de sua pele desenhos-louvres nasciam do tempo de todas as eras em que a voz-mulher na rouquidão de seu silêncio de tanto gritar acordou o tempo no tempo.

E só, só ela, a mulher alisou as rugas dos dias e sapiente adivinhou: não, o tempo não lhe fugiu entre os dedos, ele se guardou de uma mulher a outra...

E só, não mais só, recolheu o só da outra, da outra, da outra... fazendo solidificar uma rede de infinitas jovens linhas cosidas por mãos ancestrais e rejubilou-se com o tempo guardado no templo de seu eternizado corpo.

Conceição Evaristo, *Poemas da recordação e outros movimentos* (2021).

RESUMO

A dança do ventre de fusão, de maneira genérica, tratada como, dança tribal, sugere a transformação de conceitos, técnicas e elementos estéticos de diferentes grupos sociais numa dimensão atualizada. A partir da notável efervescência da dança oriental, nesta situação, dança do ventre, caracteriza-se pelo cultivo da pluralidade “étnica” que afeiçoada aos reprocessamentos e mutações, acondiciona um campo de problemáticas tangíveis no mundo vigente. Como todo ramo em ascensão e repleto de uma natureza de inovação, surge a necessidade de mapear as inúmeras temáticas em desenvolvimento do campo. O objetivo geral desta pesquisa foi compreender o estado da arte da dança do ventre de fusão no Brasil, apresentando um levantamento de suas informações artísticas e pedagógicas em conjunto com questões culturais, econômicas, sociais e políticas. Para dar conta deste delineamento, este estudo se respaldou no método misto que prevê a triangulação quantitativa e qualitativa dos dados. A abordagem metodológica combina revisão de literatura, pesquisa de campo via aplicação de questionários e entrevistas semiestruturadas com pessoas praticantes da dança do ventre de fusão do Brasil e por fim, reflexão conforme as seguintes categorias: dimensões dos aspectos pedagógicos, dimensões dos aspectos criativos, dimensões dos aspectos econômicos e político-sociais. Os resultados apoiam a importância do reconhecimento das narrativas de praticantes da dança para o entendimento “pluriversal” da cena. Espera-se que esta pesquisa possa provocar “movências” no campo tanto no sentido de subsidiar futuras pesquisas, quanto de inspirar debates sobre assuntos educacionais, artísticos, de instrumentalização profissional, das políticas setoriais da dança, e não menos relevante, temas que possam encorajar os processos de humanização.

Palavras-chave: dança do ventre; dança tribal; dança do ventre de fusão; estado da arte.

ABSTRACT

The fusion belly dance, generically treated as tribal dance, suggests the transformation of concepts, techniques and aesthetic elements of different social groups in an updated dimension. From the remarkable effervescence of oriental dance, in this situation, belly dancing, is characterized by the cultivation of “ethnic” plurality that, fond of reprocessing and mutations, conditions a field of tangible problems in the current world. Like every branch on the rise and filled with a nature of innovation, there is a need to map numerous themes in the development of the field. The general objective of this research is to understand the state of the art of fusion belly dancing in Brazil, presenting a survey of its artistic and pedagogical information together with cultural, economic, social and political issues. To account for this design, this study was based on the mixed method that provides for the quantitative and qualitative triangulation of data. The methodological approach combines a literature review, field research via the application of questionnaires and semi-structured interviews with people who practice fusion belly dancing in Brazil and, finally, reflection according to the following categories: dimensions of pedagogical aspects, dimensions of creative aspects, dimensions economic and political-social aspects. The results support the importance of recognizing the narratives of dance practitioners for the “pluriversal” understanding of the scene. It is hoped that this research can provoke "movements" in the field both in subsidizing future research and in the sense of inspiring debates on educational, artistic, professional instrumentalization, sectorial dance policies, and not least, themes that can encourage humanization processes.

Keywords: belly dance; tribal dance; fusion belly dance; state of the art.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Plataforma de pesquisa.....	46
Figura 2 – Plataforma de pesquisa.....	47
Figura 3 – Suporte das perguntas frequentes.....	48
Figura 4 – Suporte das perguntas frequentes.....	49
Figura 5 – Aquecimento da convocatória.....	50
Figura 6 – Live com o Fórum Tribal.....	51
Figura 7 – Live com o Hunna Coletivo.....	52
Figura 8 – Card virtual.....	53
Figura 9 – Cadastro no sistema LimeSurvey.....	56
Figura 10 – Acesso às perguntas.....	57
Figura 11 – <i>Danse du ventre</i>	80
Figura 12 – <i>Ghawazee</i> de Edward Willian Lane.....	85
Figura 13 – <i>La danse de l’almée</i> de Jean-Léon Gérôme (1863).....	88
Figura 14 - <i>Grande Odalisque</i> de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1814).....	91
Figura 15 – Dançarinas egípcias.....	93
Figura 16 – <i>Ghawazee</i> e músicos, Alto Egito.....	96
Figura 17 – <i>Ghawazee</i> por volta de 1880.....	97
Figura 18 – Khayriyah (1979).....	98
Figura 19 – Aula com Khayriyah Mazin.....	100
Figura 20 – Dançarinas, cantores(as) e músicos no <i>El Dorado</i> , no Cairo.....	105
Figura 21 – Badia Masabni.....	108
Figura 22 – Anúncio escrito em árabe do <i>Casino</i> de Badia Masabni, no Cairo.....	110
Figura 23 – Taheya Karioka.....	112
Figura 24 – Samia Gamal.....	114
Figura 25 – Feira Mundial de Chicago de 1893.....	117
Figura 26 – Mahmoud Reda e Farida Fahmy.....	119
Figura 27 – Farida Fahmy.....	120
Figura 28 – Aula com Mohamed Kazafy.....	122
Figura 29 – Jamila Salimpour e <i>Bal Anat</i>	142
Figura 30 – Jamila Salimpour.....	144
Figura 31 – 1ª Experiência de ensaio fotográfico em Maceió (AL).....	157
Figura 32 – 2ª Experiência de ensaio fotográfico em Maceió (AL).....	158

Figura 33 – Apresentação no espetáculo Dramafone em Salvador (BA).....	158
Figura 34 – Solo “Jurema” no Curta Dança em Belo Horizonte (MG).....	158
Figura 35 – Ensaio Movente “Fluxo”, formato virtual em Maceió (AL).....	159
Figura 36 – Experiência dança “Casa”, formato virtual em Itacaré (BA).....	159

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Resumo das Fases da Pesquisa	43
Quadro 2 – Coleta de dados.....	45
Quadro 3 – Cenário do Público da Pesquisa	61
Quadro 4 – Localidades.....	63
Quadro 5 – Região de atuação.....	163
Quadro 6 – Cor ou raça	164
Quadro 7 – Gênero	166
Quadro 8 – Renda familiar mensal bruta.....	168
Quadro 9 – Escolaridade	170
Quadro 10 – Nome/Estilo da atuação	173
Quadro 11 – Perfil de atuação artística.....	174
Quadro 12 – Registro profissional. Você possui DRT?	175
Quadro 13 – Perfil de atuação docente. Você ensina no âmbito não formal?.....	178
Quadro 14 – Perfil de qualificação ou referência.....	179
Quadro 15 – No seu ponto de vista, onde você aprendeu a ser professora(o)?.....	182
Quadro 16 – O que você pretende alcançar com suas aulas?	185
Quadro 17 – Qual escola, programa, linhas e abordagens de trabalho estão presentes nas suas aulas?	188
Quadro 18 – Em qual item exatamente você possui dificuldade em seu cotidiano de sala de aula?.....	190
Quadro 19 – Onde você apresenta suas produções artísticas?.....	195
Quadro 20 – Você considera que a sua produção artística tem valor cultural?.....	196
Quadro 21 - Você passou por algum problema ético no que tange a reprodução do seu trabalho artístico sem a devida autorização?	198
Quadro 22 – Você desenvolve estratégias de formação de plateia?.....	199
Quadro 23 – Políticas de Ação Afirmativa.....	203
Quadro 24 – Movimento social	204
Quadro 25 – Os editais são formas democráticas de destinação dos recursos públicos para a área de Dança?	205
Quadro 26 – Temas urgentes.....	206
Quadro 27 – “Senti que o meio de informação mais utilizado por mim a fim de obter fontes confiáveis no enfrentamento da COVID-19 foi”.....	208

Quadro 28 – “Sinto que as perdas coletivas ocasionadas pelo novo vírus são refletidas no meu trabalho como docente e/ou como artista”	209
Quadro 29 – “Sinto a expansão do respeito e da solidariedade na comunidade do estilo Tribal de Dança do Ventre brasileira”	209
Quadro 30 – “Sinto dificuldade de expor o meu trabalho nas redes sociais ou no ambiente virtual em geral”	210

LISTA DE QR CODE

QR Code 1 – Reel convite às pessoas praticantes	54
QR Code 2 – Reel lúdico	54
QR Code 3 – Reel tutorial de acesso ao questionário.....	57
QR Code 4 – Vídeo de agradecimento	59
QR Code 5 – Vídeo da plataforma	60
QR Code 6 – Vídeo do encontro em Luxor com Khayriyah Mazin.....	99
QR Code 7 - “Dançando o que se cala”	215
QR Code 8 – Experiência dança “Pundela”	215
QR Code 9 - “Em que tempo sua dança está?”	216
QR Code 10 - “Caminhos”	216
QR Code 11 – Experiência dança “Casa”	217

NOTA SOBRE O QR CODE

A tese possui menções a vídeos com legenda em português, imagens em movimento e com som, bem como clipes de composições coreográficas concebidas para a projeção virtual. Para apresentar exclusivamente essas referências, utilizamos os formatos de *QR code* ou código QR, sigla para *Quick Response*, resposta rápida em português, que são códigos de barra bidimensionais. Tais referências disponíveis na internet poderão ser acessadas e visualizadas da seguinte forma: use a câmera traseira do seu celular, aponte para o Código QR, aguarde pela leitura e em poucos instantes, aparecerá na tela do seu dispositivo o link de acesso aos vídeos. Se porventura não aparecer na sua câmera, sugerimos fazer a leitura através de aplicativos gratuitos disponíveis para *download* que são de fácil acesso, caso buscado por “leitor de código QR”.

Vale sublinhar que os códigos QR são trazidos com a finalidade de aproximar os atuais recursos tecnológicos e comunicacionais para o campo acadêmico-científico da dança. Por este ângulo, esses formatos são convites para que a sua interação com o texto possa ser potencializada.

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

ANPG	Associação Nacional de Pós-Graduandos
ATS®	<i>American Tribal Style Bellydance®</i>
BDSS	<i>Bellydance Superstar</i>
BDTD	Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações
CBO	Código Brasileiro de Ocupação
Cedenpa	Centro de Defesa do Negro no Pará
CLT	Consolidação das Leis do Trabalho
CNS	Conselho Nacional de Saúde
CONEP	Comissão Nacional de Ética em Pesquisa
CTNE	Caravana Tribal Nordeste
DRT	Delegacia Regional do Trabalho
EDUFAL	Editora da Universidade Federal de Alagoas
EUA	Estados Unidos da América
FCDB®	<i>FatChanceBellyDance</i>
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
LGBTQIAPN+Lésbicas, Gays, Bi, Trans, Queer/Questionando, Intersexo,	Assexuais/Arromânticas/Agênero, Pan/Pôli, Não-binárias e mais
OPAS	Organização Pan-Americana da Saúde
PIB	Produto Interno Bruto
PLP	Promotoras Legais Populares
PNUD	Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento
PPGARTES	Programa de Pós-Graduação em Artes
RAD	<i>Royal Academy of Dance</i>
RPA	Recibo de Profissional Autônomo
TCLE	Termo de Consentimento Livre e Esclarecido
TDAH	Transtorno de Déficit de Atenção com Hiperatividade
UFAL	Universidade Federal de Alagoas
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFJF	Universidade de Juiz de Fora
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFPB	Universidade Federal da Paraíba
UFRN	Universidade Federal de Rio Grande do Norte

UFS	Universidade Federal de Sergipe
UFSC	Universidade Federal de Santa Catarina
UFSJ	Universidade Federal de São João del-Rei
UFU	Universidade Federal de Uberlândia
UNEB	Universidade do Estado da Bahia
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
UNICEF	Fundo das Nações Unidas para a Infância
URSS	União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

SUMÁRIO

PRÓLOGO: CARTA INICIAL	19
1 INTRODUÇÃO	27
1.1 Objetivos.....	41
1.2 Metodologia: Método, instrumentos e procedimentos	41
1.3 Organização da Tese.....	68
2 ATO 1: CULTIVAR – RECOLOCAR DIÁLOGOS NA DANÇA DO VENTRE	71
2.1 Dos apontamentos iniciais	71
2.2 Cenário da dança do ventre	77
3 ATO 2: RECONHECER – DANÇAR A CENAEXPANDIDA.....	125
3.1 Dos apontamentos iniciais	125
3.2 Cenário da dança “tribal”	134
4 ATO 3: MAPEAR – APRESENTAÇÃO E DISCUSSÃO DA ATUAÇÃO ARTÍSTICA/DOCENTE NO BRASIL	162
4.1 Perfil de Participantes	163
4.2 Dimensões dos aspectos pedagógicos	180
4.3 Dimensões dos aspectos criativos	191
4.4 Dimensões dos aspectos econômicos e político-sociais	199
5 CONSIDERAÇÕES: CARTA FINAL	211
REFERÊNCIAS	218
APÊNDICE A - ENTREVISTA	227
APÊNDICE B - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO	228
APÊNDICE C – QUESTIONÁRIO NA ÍNTEGRA	229
APÊNDICE D - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO.....	284

PRÓLOGO: CARTA INICIAL

Brasil, Maceió (AL), 14 de outubro de 2021.

Cara pessoa que lê,

Esta carta é fundamental para esta pesquisa. Caso queira seguir diretamente ao prólogo, tudo bem. Não sei se o que contarei é importante para você. Para mim, não haveria outro jeito de abrir esta tese. Então, recomendo que possa continuar a leitura. É primavera de uma manhã ensolarada. Neste dia, escrevo da cidade de Maceió, localizada no estado de Alagoas, nordeste do Brasil. Peço licença para explicar que o objetivo desta carta é mostrar escolhas feitas ao longo do texto, afirmando a presença das forças sociais no mecanismo de conscientização da pesquisa, pois, como defendeu o educador brasileiro Paulo Freire (2020) na obra “Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa”: “[...] já não é possível existir sem assumir o direito e o dever de optar, de decidir, de lutar, de fazer política” (Freire, 2020a, p. 52). O propósito, também, é criar uma atmosfera sensível que permita preparar o começo da redação.

Nessa data, o isolamento social quase chegou ao fim. Porém, ainda avisto medidas preventivas contra a Covid-19 graças às orientações da ciência e ao trabalho coletivo realizado por muitas pessoas, inclusive nas redes sociais, contra ideologias negacionistas em escala mundial. Neste momento, a população brasileira está em processo de vacinação e uma nova etapa se inicia a partir de doses de flexibilização mediante a averiguação constante das taxas de contágio e mortes.

Antes do mais, não sei em que época essa tese chegará a você. Talvez eu escreva coisas velhas nessa carta, ou aspectos que não fazem tanto sentido, pois o jeito como somos no mundo depende das estruturas sociais e políticas em que vivemos, de como essas redes tornam a vida possível. O fato é que esta tese é marcada pela “comoção” e, como disse a filósofa estadunidense Judith Butler (2015, p. 81), “nossa comoção nunca é somente nossa: a comoção é, desde o começo, transmitida de outro lugar”.

Bem... No ano de 2020 o mundo enfrentou a crise sanitária de Covid-19. Estava no segundo ano do curso de doutorado. Senti um clima de medo, insegurança e desespero. Nesse ano em que o mundo parou, a palavra incerteza se tornou mais forte na vida diária. A noção de controle evaporou para muitos de nós. A ideia era proteger a si próprio e as pessoas como um ato de amor. O abraço entre amigos foi suspenso e as conversas presenciais foram impedidas.

Durante os primeiros meses pandêmicos, assisti pelas telas outras formas de viver: o lazer das pessoas foi transportado para dentro do lar; a atividade de casa foi amplamente

exposta; o trabalho, as reuniões, as disciplinas, os congressos científicos, os eventos artísticos e as aulas de dança foram para o formato virtual e, por fim, a produção nas maneiras de comer, de vestir, de cuidar, de mover e de existir mudaram. Assombrosamente, a exposição virtual ampliou.

Com a prolongação da crise sanitária de Covid-19, as novas condições de vida causaram o adoecimento e a exaustão do corpo, em especial, de mulheres que tiveram as suas jornadas cotidianas aumentadas em função da logística doméstica e trabalhos remunerados. A deterioração da qualidade de vida atingiu pessoas, principalmente aquelas que não puderam usar o imperativo/privilégio “fique em casa”, seja porque estavam na linha de frente, seja por condições de subalternidades. Não consigo dimensionar o que uma profissional da saúde enfrenta quando vê as filas de doentes nos hospitais ou no momento em que pessoas chegam a óbito. Além disso, o cenário é de dívida, corte orçamentário, auxílio emergencial para a população de baixa renda e uma suposta volta à normalidade.

Como se não fosse o suficiente, tem aumentado a desigualdade social, o racismo, a misoginia, a homofobia e outras questões perversas. Os meios de comunicação só mostram o quanto que a necropolítica, postulada pelo filósofo e cientista político camaronês Achille Mbembe (2011), ficou em evidência. Decerto, o novo vírus afeta todos os corpos sem fazer distinção em sua contaminação. Entretanto as atitudes empregadas por parte da soberania reproduzem os sintomas da exclusão através da “capacidade de decidir quem tem importância e quem não tem, quem está desprovido de valor e quem pode ser facilmente substituído e quem não pode” (Mbembe, 2011, p. 46).

Nos dias que correm, vou seguindo um tempo em que a impossibilidade de sofrer o luto coletivo se mescla com a banalização de mortes e, tão grave quanto, as *fakes news*¹ ultrajam a manutenção da vida. Paralelamente, tem acontecido uma enxurrada de discursos sobre a promoção de tratamentos não comprovadamente eficazes contra Covid-19. A exibição de horror é cumprida com as rejeições de compra das vacinas para a população brasileira, atrasando o seu processo de imunização. Mas, tendo a consciência de que não estou nessa batalha sozinha, percebi que o amparo nas redes sociais também foi solidificado em defesa da vida, independente de afinidades. Foi no espaço virtual heterogêneo da dança do ventre e suas fusões que pude encontrar a solidariedade, especialmente, nos momentos mais dolorosos. Conte com apoios inimagináveis de praticantes da dança de lugares díspares e, assim, a noção de comunidade dançante tornou-se, para mim, em maior grau, manifesta. Óbvio, não é possível

¹ Termo em inglês usado para fazer referência a falsas informações divulgadas, sobretudo, em redes sociais.

dizer que tudo isso está sendo percebido da mesma forma por todas as pessoas.

Do lado avesso, num país como o Brasil edificado no genocídio e apagamento de povos originários e negros, a extração do direito ao luto se repete na crise sanitária de Covid-19 a partir da indiferença e do desamparo. O que esperar de um país fundado no esquecimento de seus povos? Quando é arrancado o direito do corpo social em derramar lágrimas por seus mortos em virtude da política em desordem e do *show* de obscurantismo, temos mais um desprezo à memória e à história do corpo no Brasil. Para sairmos desse desaparecimento o filósofo brasileiro Vladimir Safatle (2020), nascido no Chile, propõe que “talvez fosse o caso de começar lembrando que a substância ética de um povo é definida através da maneira com que ele lida com a morte” (Safatle, 2020). E enfrentar a morte, nesse caso, diz respeito também a encarar que os movimentos antivacinas no mundo estão na contramão da existência humana, pois propagam mais uma destruição da vida.

A essa altura da carta conto-lhe: a minha mãe está no conjunto de pessoas que perdeu a vida por causa do vírus da Covid-19. Neste ponto, peço licença para abrir um parêntese... Não me foi permitido vê-la na unidade de terapia intensiva, pois a nova doença não autoriza uma despedida habitual. A minha estrela partiu num domingo de sol. Eu disse: “você levou o sol quando se foi”, assim compõe a poeta feminista canadense, nascida na Índia, Rupi Kaur (2018, p. 35). O momento envolveu um cheiro de rosas. No quintal da casa, pude ouvir o canto dos passarinhos. Abraçar o adeus ao corpo sem abraçá-lo é um trauma. Seria um luto por Covid-19 diferente? Chimamanda Ngozi Adichie (2021), escritora feminista nigeriana, grafou: “Por que sinto tanta dor e tanto desconforto nas laterais do corpo? É de tanto chorar, dizem. Não sabia que a gente chorava com os músculos” (Adichie, 2021, p. 14). Na montanha russa entre lutos individual e coletivo, encontro a criatividade retratada em palavras no memorial “Inumeráveis”², dedicado às vítimas do Coronavírus no Brasil. Em respeito à sua memória³ e de todas as pessoas que partiram no período dessa tese, vítimas do vírus e do descaso do presente governo brasileiro, convido você a visitar a página poética “Inumeráveis”, pois “não há quem goste de ser número, gente merece existir em prosa” (Pavoni, 2020).

Ao longo desse árduo período, me pergunto: como dançar diante de uma crise sanitária sem precedentes? De que jeito a dança do ventre e suas fusões podem criar nesse cotidiano? Ao retomar a aproximação com outras realidades, encontro recomeços e me questiono: qual a

² O termo Inumeráveis se refere ao memorial sensível e criativo situado numa plataforma dedicada à história de cada uma das vítimas do Coronavírus no Brasil (Pavoni, 2020).

³ Dedicado a Ângela Maria Santos Oliveira (1953 – 2020), minha mãe. Disponível em: <https://inumeraveis.com.br/angela-maria-santos-oliveira/>. Acesso em: 14 out. 2021.

minha responsabilidade com a cena de dança que investigo? Qual tarefa possui esse trabalho no campo das artes? De verdade, existem muitas questões a serem feitas, pois esta pesquisa já se propunha a pensar os formatos de vida na contemporaneidade antes da crise sanitária de Covid-19. Então, vou convocando questões para além da pergunta-guia a ser apresentada no prólogo deste estudo. Quanto a isso, a escritora e pesquisadora anglo-australiana Sara Ahmed, de ascendência paquistanesa, colabora: “estar em questão é tentar ser; estar em questão faz de ‘ser’ um esforço (Ahmed, 2022, p. 194). E continua, “um corpo pode se tornar um ponto de interrogação” (Ahmed, 2022, p. 197).

Esperançosa por dias belos, amanheci com a vontade de estabelecer um contato mais próximo, por esse motivo escrevo para você. Há possibilidade de ser além da aspiração de companheirismo no decorrer da tese. De alguma maneira, gostaria de tocar a sua sensibilidade desde agora, pois é irrealizável, para mim, desenvolver uma pesquisa longe da intuição, sensação, emoção e do sentimento. A esse respeito, devo advertir-lhe sobre alguns pontos que se farão presente nesta tese:

1. Na função de pesquisadora e professora procurarei ser interrogativa, não me dispensando do exercício de apontar direções que possam edificar melhores ambientes das práticas. Mas, não é o meu intuito inventar soluções - recuso a promessa de tornar esse estudo um manual de instruções, o que seria utópico. O meu papel é responder, na medida do possível, às questões de pesquisa que são fundamentalmente interesses humanos. Igualmente, faz parte do meu empenho, reconhecer as experiências de praticantes como saberes potenciais da dança. Na qualidade de dançarina gostaria de respirar do próprio sabor que essa tese me ofertará, pois, olhar para o que se faz e aprender com a artesanaria de outras pessoas aflora o entendimento sobre o que estamos construindo como dança no Brasil.

A narrativa que pretendo mostrar estará pautada em teorias correlacionadas com a experiência necessária para a produção do conhecimento. A minha percepção de mulher latino-americana, brasileira, negra ainda lida na condição de “parda” como indicador do colorismo, feminista e trabalhadora da educação –, estará presente na leitura sobre os fenômenos das práticas artística e pedagógica da dança do ventre de fusão, que no cenário brasileiro carecem de mapeamento e reflexão adjuntos às epistemologias concentradas nos debates sociais e políticos atuais.

Sobre esse aspecto, a filósofa brasileira Djamilia Ribeiro (2017, p. 39) assegura que “o

lugar social não determina uma consciência discursiva sobre esse lugar. Porém, o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas e outras perspectivas”. Ao afirmar o espaço de onde falo, pretendo estimular a expansão da multiplicidade de dizeres na pesquisa acadêmica e nas diversas proposições da classe trabalhadora artística da dança para que outras formas de ser no mundo possam ser consideradas. Aqui, “o falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social” (Ribeiro, 2017, p. 36). Encorajando outras existências, acredito que posso fortalecer o meu próprio local de dizer na dança enquanto postura ética, política e estética.

2. Em certa medida, optarei pela escrita em primeira pessoa do singular nos momentos em que a dança advém de processos experimentados por mim, uma vez que é improvável saber se os aprendizados são análogos para outras pessoas e atuações, mas a tese não é recolhida ao meu umbigo, isto é, não é só a respeito do meu local de voz, da minha existência. Este trabalho é resultado de uma trama de muitas vozes com as quais escutei, aprendi, ensinei e partilhei entendimentos ao longo da jornada, de antemão, desde salas de aula presencial e virtual, salas de ensaio, grupos de pesquisa e estudo, cursos, congressos, simpósios, seminários, encontros acadêmicos, eventos artísticos, bastidores e não menos importante, ambientes de entretenimento cujos espaços possibilitam o surgimento de ideias fecundas. Substancialmente, esforçar-me-ei numa escrita em primeira pessoa do plural, a fim de construir uma tese não ensimesmada, e sim, exprimir as observações reflexivas que espiralam múltiplos corpos. Em tempo algum, desconsiderarei o relato da experiência, pois ele produz epistemologias próprias capazes de se complexificar em contato com constituintes teóricos.

Vale destacar que os conhecimentos receberão o tratamento devido para não cairmos em dados limitados à personalidade, que podem ser empecilhos para um trabalho argumentativo ao campo e à sociedade. Não tenho dúvidas de que os testemunhos se configuram como procedimentos para repropor maneiras de situar-se nos espaços da pesquisa, porém, como escrevi num artigo, é chegado o momento de praticantes da dança do ventre de fusão no Brasil “[...] realizar um exame consciente e sólido dos fenômenos dentro do entusiasmo que nos mobiliza” (Oliveira, 2023, p.37).

Além do mais, a correspondência que lhe escrevo busca expor a preferência pelo diálogo

entre saberes, com o objetivo de atravessar a fragmentação de conteúdos e revelar um refinamento para o objeto de estudo, pois é impraticável analisar as pluralidades culturais na dança do ventre de fusão de modo isolado. Do meu ponto de vista, estou em época que é desagradável caminhar sozinha. A minha voz é potencializada quando situada no coletivo de várias pessoas autoras e praticantes da dança. Ainda que exista esse compromisso, reforço a posição em que me encontro, as funções profissionais das quais me orgulho e a honestidade para com os ideais, por esse motivo a dança é compreendida ao longo do estudo como área promotora de conhecimentos específicos e não como um objeto inferiorizado por outros campos do saber ou instrumento a ser julgado exteriormente.

3. Um elemento importante a ser explicado é a pretensão pela escrita da palavra corpo. No decurso deste estudo, o corpo fará menção à pessoa em sua totalidade, afastando da dicotomia corpo-mente⁴ ainda vigente no mundo. A preferência, na maioria das vezes, pelo uso do termo “corpo” tem relação com os jeitos de desenvolver a narrativa da pesquisa em dança, bem como a importância dessa terminologia para as artes corporais. Outro aspecto relevante é que empregarei as palavras – fazedora(s), professora(s), aluna(s), entre outras -, para referir-se a pessoas que estão envolvidas com a dança do ventre e suas fusões, cuja constituição histórica é majoritariamente feita por mulheres diversas, e com isso, tornamos reconhecida suas práticas e seus esforços ao longo dos anos. Usarei também as palavras: atuante(s), artista(s), praticante(s) e outras.

Em um país como o Brasil, onde os dados de feminicídio aumentam a cada dia e a misoginia circula desavergonhadamente inclusive no meio digital, é vital fortalecer existências de mulheres. Reforçar seus dizeres nas estruturas linguísticas passa a ser um posicionamento político contra os inúmeros apagamentos nefastos e históricos. Como é impossível perceber uma violência apartada de outras, sabemos que a violência contra a população LGBTQIAPN+ alcança graus assombrosos em solo brasileiro, sendo também imprescindível fortalecer outras vozes fazedoras que se apresentam na dança investigada, especialmente, quando as formas linguísticas tradicionais não parecerem mais dar conta de tratar realidades específicas. A linguagem neutra também será um recurso usado, mesmo consciente de que ainda não é

⁴ É dito nos ramos acadêmicos que o filósofo francês René Descartes se dedicou à dualidade entre mente e corpo – dualismo de substância –, na qual a existência mental é algo que se faz de maneira independente. Em “Um, Dois, Três. A dança é o pensamento do corpo”, Helena Katz (2005, p.104-105), escreve: “Descartes se permite duvidar da existência do corpo. [...] O dualismo cartesiano impregna muitos discursos, inclusive alguns que nem se dão conta da infiltração da sua presença poderosa”.

admitida gramaticalmente. Neste sentido, a escritora feminista estadunidense bell hooks⁵ (2019) reconheceu a importância de enfrentar o medo de se manifestar, erguendo a voz enquanto estratégia de acentuação para os conteúdos que denunciam opressões, conforme detalha:

Olhando para trás, “erguer a voz” foi para mim um ritual de iniciação, testando minha coragem, fortalecendo meu comprometimento, me preparando para os dias vindouros— os dias em que a escritura, os comentários de rejeição, os períodos de silêncio, a publicação, o desenvolvimento contínuo parecia impossíveis, mas necessários. Fazer a transição do silêncio à fala é, para o oprimido, o colonizado, o explorado, e para aqueles que se levantam e lutam lado a lado, um gesto de desafio que cura, que possibilita uma vida nova e um novo crescimento. Esse ato de fala, de “erguer a voz”, não é um mero gesto de palavras vazias: é uma expressão de nossa transição de objeto para sujeito — a voz liberta (hooks, 2019, p. 36).

4. Mais um item a ser levado em conta é o nome da dança utilizada na pesquisa. Na maioria das vezes, a chamarei por dança do ventre de fusão, mesmo que de modo efêmero. Para evitar imprecisão, dança do ventre de fusão nesta pesquisa não é a dança do ventre, ainda que esta última, seja uma forma híbrida. Em outros momentos será nomeada de dança “tribal” (sempre com aspas), entre outros termos, inclusive essa expressão faz parte do título do trabalho. Assim, o nome inicial da tese “Danças de Nós” faz referência à dança do ventre de fusão que, longe de ser um nome salvador, contém muitas versões incômodas. Não pretendo colocar um nome ideal para essa dança, ao invés, buscarei como aprendiz encontrar caminhos mais cuidadosos.

O meu objetivo não é me dedicar na trama ao nome da dança, mas não me esquivarei do debate conceitual dos termos, pois tal discussão pode demonstrar que as palavras têm poder e fabricam efeitos não negligenciáveis nos seus usos rotineiros. Trarei pelo menos referencialidade para pensarmos sobre este, suas incertezas e quiçá aprendermos com elas, pois como diria a socióloga feminista argentina radicada nos Estados Unidos, María Lugones (2014): “habitar plenamente esta fratura, esta ferida, onde o sentido é contraditório e, a partir desta contradição, um novo sentido se renova” (Lugones, 2014, p. 946).

5. Quando mencionarmos a designação “América Latina” ou símiles, em seu sentido etimológico, não estaremos desconsiderando as tensões e os debates em

⁵ bell hooks assinava com letras minúsculas para apresentar suas escritas e experiências em sociedade, valorizando a coletividade e não o individualismo. bell hooks, nome da bisavó materna, foi adotado pela escritora para honrar sua ancestralidade. Disponível em: <https://blackrosefed.org/intersectionalism-bell-hooks-interview/>. Acesso em: 02 abr. 2023.

torno da palavra eurocêntrica conhecida por América. Sabemos da existência de outros nomes linguísticos em oposição à América, a exemplo, Abya Yala⁶ o qual carrega significados específicos e comprometimentos de caráter eminentemente político. Neste ponto de vista, ainda que a América Latina possua suas particularidades, sustenta uma espécie de América que, de certa maneira, colide com o processo político-identitário pelo território dos povos originários e suas dimensões anticoloniais. A nossa opção por manter o nome “América Latina” está meramente relacionada ao seu uso frequente em diferentes ambiências sociais, o que a torna mais comunicável na cena atual da dança como um todo. Como se percebe, temos um grande caminho pela frente de enfrentamento de questões e maturação das condutas devido a recente entrada desses termos nas muitas discussões de conhecimento científico.

Para finalizar esta carta, sugiro que realize a leitura de acordo com os períodos históricos, culturais e sociais. Peço que esteja disponível para perceber as informações apresentadas ou, caso prefira, mergulhar no quão livre puder dos seus figurinos habituais na tentativa de se aproximar melhor deste trabalho, mas sempre com um crivo crítico. Eis um esforço mútuo: o meu de buscar a dimensão criativa, ética e teorizada; o seu de me conceder uma credibilidade para degustar dos diálogos a serem estabelecidos.

Podemos aprender a reaprender...

Eu te convido. Vamos conversar?

Agora, confesso: sinto-me mais à vontade para continuar. Encerro esta carta com ternura no dia 18 de outubro de 2021.

Saudações,

A handwritten signature in cursive script that reads "Ana Clara Oliveira". The signature is written in dark ink on a light-colored background.

⁶ De acordo com o geógrafo, pesquisador e autor brasileiro Carlos Walter Porto-Gonçalves (2009, p. 26), “Abya Yala, na língua do povo Kuna, significa Terra madura, Terra Viva ou Terra em florescimento e é sinônimo de América”. Abya Yala com todo o seu léxico político vem sendo a autodesignação mais utilizada pelos povos originários contra processos históricos colonial e neocolonial, incluindo a natureza em sua totalidade “muito embora os diferentes povos originários que habitavam o continente atribuíssem nomes próprios às regiões que ocupavam – Tawantinsuyu, Anauhuac, Pindorama” (Porto-Gonçalves, 2009, p. 26).

1 INTRODUÇÃO

Esperança. Essa é a palavra que impulsiona esta pesquisa. Ilustra uma das perspectivas indispensáveis dos últimos tempos: a defesa da esperança para além da mera inocência, isto é, o empenho pela esperança crítica. Entendemos que, como definido por Paulo Freire (1992, p. 11), “enquanto necessidade ontológica a esperança precisa da prática para tornar-se concretude histórica. É por isso que não há esperança na pura espera, nem tampouco se alcança o que se espera na espera pura, que vira, assim, espera vã”. O que nos parece impossível nessa menção, é aspirar, mais do que aspirar, é termos alguma esperança que subestime a prática indagadora de como se dão as organizações e conflitos no universo da dança do ventre de fusão. A esperança é, sem dúvida, não somente um elemento valioso para mover esta pesquisa, mas também reanimadora da materialidade do momento presente. Paulo Freire, adiciona:

Sem um mínimo de esperança, não podemos sequer começar o embate mas, sem o embate, a esperança, como necessidade ontológica, se desarvora, se desdереça e se torna desesperança que, às vezes, se alonga em trágico desespero. Daí a precisão de uma certa educação da esperança. É que ela tem uma tal importância em nossa existência, individual e social, que não devemos experimentá-la de forma errada, deixando que ela resvale para a desesperança e o desespero. Desesperança e desespero, consequência e razão de ser da inação ou do imobilismo (Freire, 1992, p. 11).

É pensando no lugar da esperança como inquietude disparadora da conscientização sobre o passado, suas repercussões na atualidade e perspectivas de idear a futuridade, que nossa pesquisa busca colaborar. Em outras palavras, o nosso interesse está mais nos processos da dança do ventre de fusão do que é percebido como produto em si. A presente pesquisa se constitui na compreensão do estado da arte da dança do ventre de fusão no Brasil, apresentando informações artísticas e pedagógicas deste campo junto ao atravessamento de tópicos culturais, econômicos, sociais e políticos. A partir da intersecção desses elementos, este estudo se propõe a conhecer algumas ferramentas utilizadas por praticantes na manutenção dos seus fazeres em dança à frente de sofisticados modos de opressão – colonialidades do poder⁷, do saber⁸ e do ser⁹

⁷ A colonialidade do poder é um conceito desenvolvido pelo sociólogo peruano Aníbal Quijano (Ballestrin, 2013). Trata-se de uma dimensão econômica-política que engloba diversos espectros que sustentam padrão de poder mundial.

⁸ A colonialidade do saber, originada da colonialidade do poder, foi aprofundada pelo grupo Modernidade/Colonialidade formado por intelectuais latino-americanos de várias universidades das Américas. (Ballestrin, 2013). Trata-se de perspectivas de conhecimento e racionalidades que se tornaram hegemônicas.

⁹ A colonialidade do ser trata-se do apagamento de certas humanidades como povos originários, pessoas negras, especialmente, mulheres negras e outras existências humanas. Em concordância com o pesquisador Maldonado-Torres (2008), as colonialidades do poder e saber conduziram ao conceito de colonialidade do ser.

–, que agem rigorosamente no mundo atual. Ao aproximarmos do nosso desenho de pesquisa, propomos refletir a prática de profissionais e amadoras a partir dos seguintes pontos de interesse: traços do grupo atuante, particularidades profissionais, formação, ensino, produções artísticas e teóricas, abrangência com questões de natureza ética-política-social e o impacto da crise sanitária de Covid-19 no cotidiano de suas vidas.

Assim, a tese “Danças de nós: da dança do ventre à dança tribal entre pistas e reflexões de uma arte cênica em fluxo” está inserida na linha Ensino-aprendizagem em Artes do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES), da Escola de Belas Artes, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), e empenha-se num envolvimento poético-crítico, de natureza interdisciplinar, em defesa da dança como promotora de conhecimento. Devido ao fato de a dança do ventre de fusão – foco desta pesquisa – se localizar num turbilhão de assuntos urgentes a serem discutidos com muitos sentidos teórico-metodológicos, propusemo-nos a articular pontos que passem além das fronteiras disciplinares com respaldo nas particularidades da dança, alcançando também literaturas, especialmente, da pedagogia, história, filosofia, antropologia e sociologia, que, através das suas fontes do saber, vem nos oferecendo debates sobre a erudição acadêmica da dança¹⁰. Frente à multiplicidade de tónicas e referenciais, direcionamos a construção do corpo teórico atento ao entrecruzamento de conhecimentos como constituinte necessário na compreensão da dança adjacente aos fenômenos sociais, dada a probabilidade da dança se esbarrar perfeitamente nas lógicas do modelo que se faz historicamente hegemônico, “sistema-mundo patriarcal/capitalista/colonial/moderno”, nas palavras do sociólogo porto-riquenho Ramón Grosfoguel (2008, p. 124).

Antes de seguir em frente, é preciso relatar o meu envolvimento com a dança do ventre de fusão. Comumente denominada por dança “tribal”, entre outros nomes confusos e inconstantes¹¹, a dança do ventre de fusão é uma modalidade que utiliza conceitos, técnicas e

¹⁰ Neste aspecto, Gay Morris (2009), crítica de artes dos Estados Unidos, colaborou em “Dance Studies/Cultural Studies” ao escrever sobre as transfigurações na literatura da dança nos últimos tempos, assegurando que a área, embora tenha desenvolvido procedimentos investigativos próprios, adotou teorias e métodos de outros campos, destacando a interdisciplinaridade. A autora reúne um diagnóstico que aponta para importância de demonstrar o papel social da dança como permanência de pesquisa comprometida com fenômenos da coletividade. Na passagem de texto a seguir, ela sugere a interdisciplinaridade como aspecto importante nas investigações de dança a partir do maior envolvimento com o foco da sua convocatória, os estudos culturais: “[...] juntando-nos a colegas de uma variedade de campos para fazer novas perguntas, ampliando concepções do que constitui ‘dança’, questionando o cânone, debatendo métodos de análise de dança (extremamente necessitada de exame) e envolvimento em vários níveis de ação política” (Morris, 2009, p. 97, tradução nossa). *We can use the freedom cultural studies has given us for all it is worth, joining with colleagues from a variety of fields to ask new questions, broadening conceptions of what constitutes “dance,” questioning the canon, debating methods of dance analysis (sorely in need of examination), and engaging in various levels of political action.*

¹¹ Em face do cenário atual, podemos encontrar os nomes: estilo tribal de dança do ventre, dança do ventre tribal e diferentes nomenclaturas, principalmente, em inglês.

elementos estéticos de diferentes grupos sociais numa transformação contínua. Mas não se restringe a uma estética de dança ou, no uso universal, a uma linguagem. Ao ingressar às poéticas, seus códigos e sua variedade de formas, a dança do ventre de fusão provoca-nos a estudos acerca de temáticas como pedagogia, apropriação cultural, hibridismo, globalização, capitalismo e da própria existência no mundo nas suas infindas particularidades.

Tendo o seu processo “inicial” de formação datado na década de 1960 nos Estados Unidos, a dança é produzida pela coexistência da construção de imaginário sobre o Oriente¹², seguida de ideias feministas¹³, da contracultura estadunidense e do que era entendido por “tribal” naquele momento, incorporando uma flexibilização no que diz respeito às misturas de referenciais. Impulsionada num contexto de globalização e de aceleradas transformações tecnológicas, o estilo “tribal” de dança do ventre com todas as suas variantes estilísticas se espalhou pelo mundo com uma intensidade peculiar de tal modo que não importa qual seja a definição, ela tornar-se-á transitória e inconclusa. Em meio a esses e a outros componentes, as ressonâncias desta dança tocaram a minha direção. Anos atrás, essa dança veio a me contar as faces do movimento criativo e o quanto de possibilidade cabe no espaço-tempo vasto e estranho do mundo, no entanto essa aproximação, eu a fiz num tempo passado.

Era encantada pela dança do ventre desde a telenovela brasileira engendrada em 2001, *O Clone*¹⁴. Afeiçoava-me os ritmos de sucesso da cantora colombiana Shakira, especialmente, a canção *Ojos Así* que incorporou sonoridade árabe e movimentações da dança do ventre, combinadas aos elementos de *world music*. Dispondo dos anos dedicados ao *ballet*/balé clássico iniciado na infância, comecei a minha trajetória como aluna de dança do ventre em 2006, entre

¹² Nesta pesquisa, o termo “Oriental”/“Oriente”, é empregado sem desconsiderar o processo histórico colonial em que investidas imperialistas ocidentais foram geradas para representar grupos sociais e culturas. Edward Said (1990), nascido na Palestina, em sua obra “Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente”, trata essa imaginação como orientalismos, isto é, construções baseadas numa série de estereótipos nesse território como justificativa ideológica e moral para subjugação de corpos.

¹³ Cabe destacar que, os Estados Unidos viviam na década de 1960, a segunda onda do feminismo, estendendo à década de 1980. As ideias de liberdade feminina no que diz respeito às atividades sexuais, laborais e pautas particulares eram princípios do movimento.

¹⁴ A história de *O Clone* é o romance proibido da personagem Jade - atriz Giovanna Antonelli - e Lucas – ator Murilo Benício -, que se conhecem em Marrocos, 1980. Vivendo um amor às escondidas e com muitos atravessamentos, os personagens se desencontram e somente em 2001, na cidade do Rio de Janeiro, reacendem o sentimento. Diversas narrativas se cruzam e ganham destaque, a exemplo, a história dos gêmeos Lucas e Diogo, vítima fatal de um acidente de avião, e do clone deste, Leo, fruto do pioneirismo do cientista Albiéri – ator Juca de Oliveira. Segundo o *Wikipedia*, *O Clone*, escrito por Glória Perez, com direção de Teresa Lampreia e Marcelo Travesso, possui 221 capítulos divididos em 02 fases. Produzido no idioma original português brasileiro pela TV Globo, contou com a direção geral de Mário Márcio Bandarra, Marcos Schechtman e Jayme Monjardim que, por sua vez, também foi o diretor de núcleo. *O Clone* foi reapresentado no Brasil, inclusive foi exibido na plataforma de *streaming* Globoplay, sendo a trama exportada para 101 países até o ano de 2016, o que a tornou uma das telenovelas mais comercializada na história brasileira. Além disso, *O Clone* recebeu uma versão descrita como “hispanica” com o título de *El Clone* com a participação de atores de diversos países da América Latina. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Clone. Acesso em: 01 abr. 2023.

aulas regulares, presenciais e monitoria na Maktub Cia de Dança do Ventre¹⁵, sob a orientação das professoras brasileiras Rosane Cardoso, Katia Jade e Soraya Loureiro, bem como apreciações de vídeos num computador da época. Mais tarde, recebi o acréscimo das instruções da professora brasileira Cheichenel Abade até o início do ano 2009. Dessa aurora, brotou, em 2008, a experiência de realização da monografia “A Arte da Dança do Ventre para Pessoas Surdas: desafios e caminhos possíveis”, no curso de Graduação em Educação Física, da Universidade Estadual de Santa Cruz. A partir de então, passei a lecionar a dança do ventre.

Em 2009, conheci a efervescência da dança “tribal” no meio virtual, principalmente, no canal *YouTube*, e sua capacidade de colocar elementos ao avesso, tal qual preencher de incertezas. Deparei-me com uma “movência”¹⁶ diferente das gestualidades habituais do mundo do *ballet*/balé clássico e da dança do ventre. Repentinamente sapatilhas clássicas, *collants*, meia-calça, saias esvoaçantes, cintos de medalhas e joias douradas não eram as únicas possibilidades que eu alcançava. Fui tomada pelo arrebatamento da beleza gótica enquanto serpenteava com a coluna vertebral e experimentava saias mais justas com a predominância da cor preto, calças listradas que pareciam o modelo “boca de sino” ou calças bufantes, *tops* com franjas de seda e medalhas, tecidos amarrados nos quadris, cintos com franjas de lã, penteado com coque embelezado de flores, adornos que cobriam lóbulos da orelha como *headpiece*¹⁷, lãs presas no cabelo como se fossem *dreadlocks*¹⁸, ornamentos nos tons prateados, foscos e com búzios, luvas de renda, enfeites adaptados de elementos da natureza, pedraria de brincos colada no centro da testa que copiavam *bindis*¹⁹ indianos, pinturas no rosto, entre outros constituintes.

¹⁵ O grupo que nasceu numa cidade de interior - Itabuna (Bahia, Brasil) -, foi inspirado pela telenovela brasileira *O Clone*. Muitas pessoas passaram pela Maktub Cia de Dança do Ventre, mas a professora Rosane Cardoso pode ser considerada a personalidade mais marcante do grupo, não somente pela sua persistência com a dança do ventre na cidade de Itabuna, como também pelo trabalho significativo para tantos corpos sociais.

¹⁶ Para Caíque Melo, artista, docente e pessoa pesquisadora brasileira, movência é “[...] o vivido em movimento, seja o mover-se corpo-pessoa-ambiente e/ou o mover-se corpo dançante” (Melo, 2023, p. 15).

¹⁷ *Headpiece* ou *headdress*, é um acessório para adornar a cabeça bastante inspirado na estética *vintage*. As artistas/professoras Annamaria & Surrendra contam que o *headpiece* foi um padrão muito importante durante as modificações da estética da dança “tribal” (Annamaria; Surrendra, 2014).

¹⁸ *Dreadlock* ou *lock-dread*, ou apenas *dread*, é um penteado que usa mechas de fios emaranhados de forma cilíndrica, o qual se tornou conhecido no mundo com o movimento rastafári. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Dreadlocks>. Acesso em: 18 abr. 2023.

¹⁹ Muito nomeado como *bindi* é uma palavra derivada do sânscrito *bindu*, que pode significar gota, partícula e ponto, sendo um dos ornamentos corporais mais presentes na vasta cultura indiana. Dada a complexidade de assuntos relativos à Índia que ultrapassa uma simples explicação de que é um adereço aplicado no centro da testa, próximo às sobrancelhas, *bindi* tradicionalmente possui sentidos e significâncias maiores do que é dito, ou seja, essa ornamentação pode adquirir outras funcionalidades que vão além da estética, ainda que na atualidade seja possível encontrar muitas intenções para o uso de *bindis*. Podemos achar, no presente, *bindis* de vários modelos, materiais, tamanhos e cores. Nesta pesquisa, acreditamos que uma contribuição mais efetiva do que explicar detalhadamente a definição de *bindi*, é apontar nos dias de hoje a indispensabilidade de pensar enquanto um campo das fusões em dança sobre o uso de peças que caracterizam culturas, principalmente as maneiras pelas quais isso é feito, pois a relação entre forma e conteúdo pode ser bem mais profunda do que conhecemos.

Recordo o quanto fiquei deslumbrada pelos figurinos e pela caracterização. A ideia era utilizar materiais que possuía e misturar com um amontoado de objetos que tanto remetiam a tempos passados, quanto traziam uma atmosfera atual. Eram muitos elementos de uma vez só que projetavam a ideia de “étnico”²⁰. O resultado era composto por sobreposições, mas cheguei a exaltar os movimentos reduzindo os trajes e as maquiagens para um visual minimalista, conforme a observação das tendências encontradas na dança. Além de tudo, fui cativada pela vitalidade das dançarinas que exploravam ora a flexibilidade, ora um lugar de mistério. O movimento *Layback*²¹, tão bem executado pela dançarina e coreógrafa estadunidense Rachel Brice, foi uma das primeiras expressões que chamou a minha atenção e, sem dúvida, foi um importante símbolo de identificação para a “nova” dança.

Mais à frente, estive muito atraída pelos trabalhos artísticos da dançarina e coreógrafa estadunidense Kami Liddle, que apresentava uma graciosidade semelhante à dança do ventre, fundida ao *modus operandi* da dança “tribal”. Foi nessa circunstância que assumi a presença da ebulição do “tribal” dos anos 2000²², e sem demora, estreei em 2009, junto à Zahirah Cia de Dança do Ventre e Tribal²³, uma coreografia bastante alicerçada nas observâncias em formato virtual dos trabalhos artísticos e educativos de dançarinas estadunidenses. No mesmo período, passei a estudar através de oficinas com a dançarina e coreógrafa brasileira Joline Andrade.

O que me foi oferecido do campo dança do ventre de fusão, era vivenciado na tentativa de acompanhar o seu frenético desenvolvimento. No ímpeto, eu dançava músicas com estrutura

²⁰ Embora o termo “étnico” seja embaraçoso e redundante como mostrou a antropóloga dos Estados Unidos Joann Kealiinohomoku (2018), do ponto de vista antropológico geral, a nomenclatura diz respeito a “[...] um grupo que possui laços genéticos, linguísticos e culturais comuns, portanto, um interesse mais particular pelas tradições culturais [...]”, ou seja, “cada forma de dança deve, então, ser uma forma étnica” (Kealiinohomoku 2018, p. 136). A ideia de “étnico” dita no corpo do texto remete a essa definição e não às noções de primitivo, selvagem, exótico e outros termos. Segundo Joann Kealiinohomoku (2018, p. 140-141), “é perfeitamente legítimo utilizar “étnico” e “etnológico” contanto que não deixemos esses termos tornarem-se conotativos das coisas que nos fizeram abandonar os outros termos. Deveríamos, com efeito, falar de formas de dança étnica [...]”. Esses trechos foram traduzidos pela professora/pesquisadora Giselle Camargo, em 2018, com base na tradução francesa “Une anthropologue regarde le ballet classique comme une forme de danse ethnique”. Os trechos originais foram publicados em 1983 sob o título *An anthropologist looks at ballet as a form of ethnic dance*.

²¹ Movimento virtuoso que engloba preparação corporal e consciência. Consiste numa extensão do tronco, próxima a um *cambré*, criando um longo arco com a coluna vertebral, ou seja, um desenho de C em relação ao solo enquanto a pelve, em posição neutra, permanece alinhada sobre os membros inferiores. Neste movimento, não devem existir tensões nos ombros e no pescoço. Para realizar um *Layback*, é necessário um trabalho processual para a compreensão da descida e do retorno, bem como do envolvimento dos braços a fim de alcançar uma harmonia de movimento.

²² A partir dos anos 2000, houve um *boom* no crescimento do “Tribal”. É possível que a localização do *Tribal Fusion Old School*, ou seja, na tradução literal para o português como “velha escola”, tenha iniciado justamente nesse período, segundo a artista/professora conhecida artisticamente por Mari Garavelo. Também interpretado como “à moda antiga”, entre 2000 e mais ou menos 2008, o vanguardista gênero de dança impulsionou suas criações (Garavelo, 2021).

²³ Foi um grupo que dispôs de uma existência limitada. De natureza experimental e inovadora na cidade de Itabuna (Bahia, Brasil), foi composto pelas dançarinas brasileiras Catarina Dantas, Subby Souza e Ana Clara Oliveira.

rítmica da dança do ventre misturadas aos diversos gêneros musicais e sons eletrônicos que fabricavam outra qualidade corporal como a sonoridade vultosa de referência nas fusões, o grupo *Beats Antique*²⁴, incorporador de um complexo de tonalidades do *world music*. Nas minhas experimentações, estavam as memórias dos repertórios de movimento, a aquisição de novas gramáticas da dança e as infinitas possibilidades de exploração cênica que variavam entre a delicadeza e a solidez, dissociação dos fragmentos corporais e encadeamentos das suas partes, declarando a potência do feminino em busca de uma atitude imponente.

Em 2011, ingressei no Mestrado em Dança do Programa de Pós-Graduação em Dança, da Universidade Federal da Bahia, permanecendo no estudo sobre defesa do direito à cultura, ao direito à própria existência, outrora realizado no trajeto acadêmico, na medida em que mantinha turmas no estado da Bahia de dança do ventre, em Salvador e Camaçari, bem como à docência em dança na cidade de Feira de Santana num curso técnico de nível médio²⁵. No início do ano de 2013, defendi uma pesquisa sobre acessibilidade, cujo título é “Por uma poética da audiodescrição de dança: uma proposta para a cena da obra *Pequetitas Coisas Entre Nós Mesmos*”²⁶. O Mestrado em Dança foi um divisor de águas na minha caminhada, pois convocou-me para o lugar da crítica específica sobre o corpo, a dança e seus cruzamentos sociais e políticos.

A datar dessa época, aperfeiçoei certas reflexões em torno da dança, o que rigorosamente apresentou as problemáticas, os antagonismos e inconformismos que passeiam na dança “tribal”, coincidindo com a necessidade de me fortalecer enquanto uma mulher da América Latina. Mais tarde, uma sucessão de acontecimentos inspirados nos modos de esperar o cotidiano, guiou-me a outras feitura em dança, como a docência na Universidade Federal de Alagoas²⁷, destacando-se, em especial, a extensão universitária “Poética da Dança

24 Formado em 2007, *Beats Antique* é um grupo de música eletrônica e fusão experimental dos Estados Unidos. Tornou-se conhecido por produzir misturas de diferentes gêneros, assim como pelos shows ao vivo que mesclavam a musicalidade com a dança “tribal” – estilo “tribal fusion” e performance. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Beats_Antique. Acesso em: 20 abr. 2023.

25 Lecionei no curso livre de dança do ventre na Escola de Dança, da Universidade Federal da Bahia, em Salvador. Em Camaçari, ministrei aulas de dança do ventre no MJ - Núcleo de Dança. Em Feira de Santana, fui professora do curso de dança do Allegro Studio de Dança e Educação Corporal. Após esses anos, passei a lecionar dança do ventre e suas fusões, assim como *ballet*/balé clássico no espaço Ballare Studio de Dança, na cidade baiana Itabuna. Neste último lugar, fiz os meus últimos estudos específicos no *Royal Academy of Dance* (RAD), incluindo exame profissional.

26 Neste período, o Teatro do Movimento da Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, ao abrigo dessa dissertação, recebeu os equipamentos de tradução simultânea mediante o subprojeto “Audiodescrição para composição de infraestrutura multiusuária do Programa de Pós-Graduação em Dança”, sob coordenação da Profa. Dra. Gilsamara Moura.

27 Efetivei-me na Universidade Federal de Alagoas no ano de 2014, através da Escola Técnica de Artes. A minha docência se localiza, especialmente, no curso técnico de dança e no Instituto de Ciências Humanas e Artes, na licenciatura em dança.

Tribal” – módulos de dança do ventre e suas fusões –, sob minha coordenação nos anos 2015, 2016, 2017 e 2018. Foram os anos iniciais desse projeto extensionista da universidade pública e os convívios com muitas educandas de narrativas distintas, que animaram a necessidade de entender outras afirmativas. Também foi há pouco que me apercebi como uma mulher negra. Todos esses fatos mudaram o curso da minha história.

O interesse pelo teor de doutoramento surgiu na constante instrumentalização técnica da dança do ventre de fusão através de aulas, cursos, incluindo de outras áreas do movimento²⁸, nas provocações no interior do projeto de extensão universitário e como urgência tangível de vida. O despertar para esta pesquisa eclodiu das observações no seio da dança e do amadurecimento no decorrer da jornada artística e pedagógica. Em face da curiosidade e de inquietações que afloraram no ofício cênico e por recurso criativo-reflexivo, estabelecemos possibilidades na pesquisa em dança, enfrentando o desafio de trilhar os processos poéticos e distópicos, os quais caracterizam a dança do ventre de fusão como arte em fluxo que até mesmo em situações aparentemente irrefletidas, anuncia transformações e, ao fazê-las, entregam narrativas, as quais coexistem com as dinâmicas do/no mundo e, com isso, a dança se reelabora em seu sentido estético, social e, também, historicamente.

Foram as atuações e aprendizagens desenroladas ao longo do tempo, transitando nos papéis de dançarina, educadora, coreógrafa e pesquisadora em dança do ventre de fusão que sinalizaram o desejo de construir uma reflexão teórico-filosófica da dança, confrontando também a suposta neutralidade de discursivização ostentada em alguns terrenos do conhecimento nos quais a experiência e a pesquisa são irreconciliáveis²⁹. A descrença na pretensa imparcialidade científica tradicional nos faz acreditar que a exclusiva decisão sobre a escolha do objeto a ser estudado está relacionada ao posicionamento, às vivências e à seleção dos fatos por parte de quem pesquisa, assim como as circunstâncias e os fins em que o fenômeno

²⁸ No meio do conjunto de capacitações, posso destacar as seguintes formações de longa duração: método Pilates e *Hatha Yoga*, sendo esta última uma das razões que, mais tarde, me levou a tradicional sucessão *Guru Shishya Parampara* nos estudos de *Bharatanatyam* (Dança Clássica Indiana), na Escola *Natya Yoga Brasil – Spiritual Arts*, sob orientação da Mestre Kamalaski Rupini, discípula de B. Bhanumati. As formações foram importantes para a prática das fusões em dança, pois ampliaram o repertório de movimento, assim como trouxeram um refinamento somático, em outras nuances, um sentido consciente, vivo e sensível.

²⁹ Não pretendemos debater a suposição de neutralidade acadêmica e/ou científica, tampouco as possíveis razões que levam pessoas e grupalidades a adotarem tal postura. Mas, podemos tornar mais explícito o argumento que fizemos no corpo do texto, citando o documento intitulado “Parâmetros curriculares nacionais: ciências naturais” (1997) que, ao deixar expostas discussões acerca da crença de neutralidade científica, salienta a necessidade de superar uma tradição embasada numa “postura científicista”, ressaltando: “não há, portanto, neutralidade nos interesses científicos das nações, das instituições, nem dos grupos de pesquisa que promovem e interferem na produção do conhecimento” (Brasil, 1997, p. 25). Ainda que esse documento tenha sido elaborado em 1997 e muitas mudanças tenham acontecido no campo científico geral, não se pode dizer com convicção que tal ideia clássica de neutralidade cessou totalmente.

é ponderado acionam determinados elementos parciais da realidade que serão capazes de explicar certas formas do cenário investigado.

Nesta perspectiva, a experiência do vivido que, perdurada em um caminho com mais de 15 anos dedicados ao ambiente da dança do ventre, preconizou rotas para questionar a prática das suas fusões, conseqüentemente, oportunizou a reflexividade da esfera cênica e educacional, concentrando-nos na multiplicidade de saberes em prol da inserção concreta no objeto investigado. No que se refere ao levantamento de produções específicas do campo, identificamos que foi ao longo dos últimos quinze anos que se tornou possível constatar a presença de escritos, os quais dariam estreia ao movimento de valoração das competências. Neste percurso, há de se reconhecer a importância de fazeres nos cenários nacional e internacional, o que seguramente inclui os muitos esforços que empiricamente fabricaram embrionários materiais.

No cenário brasileiro, destacaram-se por um período a aparição de ações individuais e coletivas externas ao enquadramento científico-acadêmico brasileiro. Temos um expressivo número de textos publicados em *blogs* e, mais ultimamente, postagens em redes sociais e *lives* em plataformas digitais. Inferimos que um dos ímpetus que passaram a animar a cena foi o surgimento do *blog*, sem fins lucrativos, batizado mais tarde por Coletivo Tribal³⁰, que, sob coordenação de Clarissa Sonoda Costa, dançarina e professora brasileira que atende pelo nome Aerith Asgard, tem como objetivo primordial a difusão do estudo da dança focalizado na cena brasileira. Entendemos que a nossa listagem não se esgotaria nele, pois o material instrutivo comumente distribuído pelas mídias digitais, trabalhado ou repetido em nossas rotinas artísticas e pedagógicas, contribui de modo salutar como uma possibilidade de entrada no campo e uma democratização dos conhecimentos.

Por se tratar de uma dança historicamente muito nova, são restritos os artigos publicados em anais e periódicos ou trabalhos acadêmicos sobre a dança do ventre de fusão, sem pormenorizar assuntos. É compreensível que, no atributo de “juvenildade”, a quantidade limitada de bases científicas se apresente como a própria causa. Por outro lado, esse fator não se afigura isoladamente. Faz-se necessário registrar a aguda insistência da racionalidade Ocidental³¹ no que diz respeito à seleção de saberes reconhecidos metodologicamente enquanto

³⁰ O Coletivo Tribal passou por reformulações ao longo da sua existência. Conta com o trabalho de colunistas das diversas regiões do Brasil. Cada colunista possui um espaço singular, vivo e aberto, em que os conhecimentos são compartilhados. Disponível em: <https://coletivotribal.blogspot.com>. Acesso em: 12 mai. 2022.

³¹ Assim como “Oriental”/“Oriente” é um termo controvertível, “Ocidental”/“Ocidente” também merece ressalvas, pois, na ótica do autor Edward Said (1990), são termos que partem de uma “distinção ontológica e epistemológica” (Said, 1990, p. 14). A pesquisadora brasileira Aza Njeri (2020) amplia o nome Ocidente para abranger o “anglo-europeu, cuja origem se localiza na civilização greco-romana e tem o fenótipo caucasiano como característica

abordagens epistemológicas, como reforça o sociólogo peruano Aníbal Quijano (2005) ao explicar que “a elaboração intelectual do processo de modernidade produziu uma perspectiva de conhecimento e um modo de produzir conhecimento que demonstram o caráter do padrão mundial de poder: colonial/moderno, capitalista e eurocentrado” (Quijano, 2005, p. 115).

Como tal característica está enviesada nos silenciamentos de narrativas compreendidas historicamente como inferiores, de algum modo, esse modelo epistêmico afetou a multiplicação de pesquisas em dança “tribal” no Brasil, desautorizando até mesmo a dança do ventre que já notabilizava uma ambiência no espaço ainda recente da dança enquanto área promotora de conhecimento ou como objeto de estudo em outros territórios no Brasil. De tempos em tempos, esse padrão passava despercebido, pois faz parte do seu objetivo se mistificar para operar seus desejos.

Na atualidade, chega a ser desconcertante dar-mos conta de que as interdições têm predisposição a usar conceituações sobre arte para colocar todas as demais numa condição de baixa qualidade, sem tentar ao menos entender que a dança do ventre de fusão como um todo precisa ser examinada sem preconceito, o que significa lidar com seus parâmetros, suas conjunturas históricas, bem como os anseios de pessoas fazedoras, as circunstâncias temporais em que essas se situam e os materiais disponíveis para a habilidade consciente. Se a dança do ventre e, também, a dança “tribal”, foram compreendidas com rótulos, ângulos distorcidos, e aplicadas em outros nichos (Katz, 2023), hoje já se percebe, ainda que com pequena frequência, alguma transformação decorrente do envolvimento acadêmico das artes e de tantos ramos formativos que vêm aproximando as contribuições teóricas ao dinamismo da cena em diversificados espaços. De fato, foi há poucos anos que houve o lançamento das primeiras publicações à luz de temas antropológicos, filosóficos, sociais, educacionais, de estudos do corpo, de processos criativos em dança, dentre outros tópicos.

Sob esse aspecto, estudos têm sugerido uma associação entre a experiência em dança “tribal” e outras formas de viver que trazem consigo noções de cuidado de si, de coletividade, do sagrado feminino a partir de processos de investigação cênica (Celestino, 2008; Bezerra, 2017)³². Do mesmo modo, é possível localizar o caráter ritualístico na dança “tribal” (Cruz,

racial” (Moraes, 2020, p. 171). Ela acrescenta: “Ocidente é ainda um conjunto de crenças e valores definidores de identidade cultural agregadora ou excludente” (Moraes, 2020, p. 172). A autora explica que a “branquitude brasileira” não é verdadeiramente branca para o olhar do Ocidente anglo-europeu, bem como o Brasil não faz parte da ideia do Ocidente, “sendo no máximo, uma tentativa mal ajambrada de uma cópia ocidental, e como cópia, tem muito mais defeitos” (Moraes, 2020, p. 172).

³² “Sementes, espelhos, moedas, fibras...: a bricolagem da dança tribal e uma nova expressão do sagrado feminino”, artigo de Luciana Celestino (2008), na Universidade Federal de Rio Grande do Norte (UFRN). “A arte de si na dança tribal: narrativas entre espiritualidade e corpo cênico”, dissertação de Kilma Farias Bezerra (2017), na

2013), assim como o ritual como procedimento educativo, artístico e político para a dança do ventre/dança do ventre “tribal” (Saraiva, 2018)³³. Mais adiante, a improvisação dos repertórios de movimentos é sugestionada como caminho de autoexpressão a partir do ritual como proposta cênica, corroborando no entendimento de conteúdos que atravessam os processos de ensino-aprendizagem e, conseqüentemente, nas possibilidades de arcabouço teórico em dança “tribal” (Oliveira, 2019)³⁴.

Outros trabalhos contribuem com reflexões de vivências e produções realizadas por diferentes grupidades brasileiras de dança “tribal” (Berbare, 2013; Schulze, 2013; Ferreira, 2015; Oliveira, 2018; Macedo, 2019)³⁵. Na esfera do audiovisual, existe o documentário acerca da constituição e expansão da dança “tribal”, mais especificadamente, do estilo “tribal” brasileiro, através das atuações do projeto Caravana Tribal Nordeste (CTNE) (Roque, 2011)³⁶. Esse trabalho nos permite entender alguns deslocamentos iniciais nos vocabulários dessa dança em processos criativos fundados na brasilidade, o que se caracteriza como um marco importante para o campo.

Observando o cenário de estudos realizados, alguns demonstram as relações entre imaginários de figuras femininas e sentidos estéticos corporais, levando em consideração os contextos sócio-histórico e ideologias que constituem a narratividade dos processos da dança “tribal” (Vasconcelos, 2015; Piffer, 2016)³⁷. Muito se tem discutido, através de contornos

Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e no de 2018 na mesma instituição, a autora elaborou o trabalho de conclusão de curso “O processo criativo de Iranti: prática pedagógica entre a arte de si, o corpo e a memória”.

³³ “A aura e a autenticidade da dança tribal”, ensaio de Gilmar Cruz (2013), na Universidade do Estado da Bahia (UNEB). “Dança, ventres e feminismo: o ritual como processo pedagógico, artístico e político”, artigo de Camila Silva Saraiva (2018), na Universidade Federal da Bahia (UFBA).

³⁴ “Dança Tribal como campo de conhecimento: perspectivas epistemológicas em dança”, artigo que escrevi em 2019, nos Anais do VI Encontro Científico da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA. Nessa linha de pensamento, elaborei o capítulo “Dança Tribal e improvisação: um caminho metodológico para o sagrado feminino”, no livro “Mulheres em cena” lançado pela EDUFAL e organizado por Joana Wildhagen e Ednaldo Gomes em 2019.

³⁵ “O corpo entre concertos e consertos: um estudo sobre a dança tribal”, trabalho de conclusão de curso de Jamille Berbare (2013), na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho; “Axial: uma reflexão sobre a coreografia no tribal brasil”, artigo de Guilherme Barbosa Schulze (2013), nos Anais do III Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA; “Dança Tribal – Corpo, movimento e aprendizado: trajetórias e narrativas de bailarinas de Florianópolis/SC”, trabalho de conclusão de curso de Tamiris Aline Ferreira (2015), na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e no ano de 2019, a mesma autora escreveu o artigo “Tribal Brasil na Cidade: aprendizado em movimento nas etnografias de videodanças do Curso de Formação em Tribal Brasil” nos Anais da VII Reunião de Antropologia da Ciência e da Tecnologia; “A tessitura da Dança Tribal na extensão universitária: interface e possibilidade na educação contemporânea em dança”, artigo que elaborei em 2018, no XII Colóquio Internacional Educação e Contemporaneidade, na Universidade Federal de Sergipe (UFS) e no mesmo ano, “A rede da Dança Tribal: um estudo colaborativo na Extensão Universitária”, artigo no XII Seminário de Dança Joinville; *O tribal bellydance em Natal: um olhar sobre o trabalho da Shaman Tribal Company e Shaman Tribal Studio*, artigo de Leonardo Santos de Macedo (2019), na UFRN.

³⁶ “Documentário: Tribal Brasil, construindo um estilo de dança”, de Tâmara Roque (2011), produzido para a conclusão do curso de Comunicação Social – Habilitação em Rádio e TV, UFPB.

³⁷ “A retórica do corpo: semiose e narratividade na Dança”, artigo de Suani de Almeida Vasconcelos (2015), na Universidade Estadual de Feira de Santana. “A linhagem de Salomé: caminhos da performance feminina na dança

específicos de análise, o hibridismo e uma série de complexidades do fazer da dança “tribal” (Andrade, 2011; Farias, 2016; Soares, 2019)³⁸. Estudos sobre conhecimentos anatômicos ou de reflexões da conscientização corporal na dança “tribal” apresentam a importância do refinamento da técnica por meio da educação do movimento, tendo a didática na sala de aula como um fator importante no aprendizado sensível de praticantes (Del Pino, 2016; Froese, 2021)³⁹.

Nos últimos anos, testemunhamos com maior intensidade pesquisas que, ao nosso entendimento, põem na roda perspectivas críticas para a instrumentalidade artística e pedagógica da dança “tribal”, a exemplo, a criticidade direcionada para a divisão social do trabalho e a sociabilidade do modo de produção capitalista, realçando as aulas de dança “tribal” adjuntas às práticas corporais como estratégias de percepção sensível diante de problemáticas que, mantidas pelo capitalismo, afetam a relação do ser humano no ambiente (Aragão, 2019)⁴⁰. Neste sentido, estudos têm problematizado por meio de focalizações singulares os elementos que tornam a dança “tribal” fruto de implicações de natureza política, social e cultural, percorrendo desde a dança do ventre, cuja imagem perpassa um legado colonialista aos procedimentos que culminaram a sua difusão global e, principalmente, suas ramificações mais fusionadas (Vasconcelos, 2019; Canavez, 2022; Souza, 2022)⁴¹.

Destaca-se, também, a colaboração com debates de temáticas que pareçam ser secundárias na cena da dança do ventre de fusão, a começar pela escolha do nome para identificar a dança a qual se refere, de modo igual, a sinalização de moveres artísticos brasileiros

oriental”, artigo de Jamila Silveira Gontijo Piffer (2016), nos Anais do IV Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA.

³⁸ “Processos de hibridação na Dança Tribal: estratégias de transgressões em tempos de globalização contra hegemônica”, trabalho de especialização de Joline Teixeira Araújo Andrade (2011), na UFBA, no qual a mesma autora confeccionou um ensaio acadêmico em 2008; “A relevância do processo como parâmetro para a composição: um estudo sobre o *tribal fusion dance*”, dissertação de Carla Roanita Goes Farias (2015), na UFBA; “Corpo híbrido: raízes, modernidade e fusão no corpo da(o) dançarina (o) de tribal”, trabalho de conclusão de curso de Thássia Camila de Almeida Soares (2019), na Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

³⁹ “O significado no conhecimento de anatomia para a construção de *syllabus* de 4 movimentos do repertório lento de ATS”, trabalho de conclusão de curso de Sarita Del Pino (2016), na Faculdade Devry Metrocamp; “Estilo tribal de dança do ventre e consciência corporal caminho e possibilidade”, trabalho de especialização de Vanessa Figueira Froese (2021), na Universidade Estácio de Sá Dança e Consciência Corporal.

⁴⁰ “O estranhamento corporal na sociabilidade do capital: obstáculos e caminhos para a sensibilização do corpo”, dissertação de Lailah Garbero de Aragão (2019), na Universidade de Juiz de Fora (UFJF).

⁴¹ “Estilo tribal americano de dança do ventre: algumas questões e princípios estéticos, técnicos e composicionais”, dissertação de Maria Beatriz Ferreira Vasconcelos (2019), na UFBA, e no ano de 2021, apresenta o tema “Orientalismo e antropofagia: estratégias para decolonização da dança do ventre”, juntamente com Carmen Paternostro Schaffner, nos Anais do VI Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA; “Diásporas do ventre: poéticas do corpo na dança do espaço”, dissertação de Luciana Vale Canavez (2022), na Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ); “Desmistificando a dança do ventre: decolonialidade, transnacionalismo e o estilo tribal”, trabalho de especialização de Melissa Fernanda de Oliveira Souza (2022), na Escola Superior de Artes Célia Helena.

que, aparentemente, borram uma tendência mercadológica por produções internacionais mais estabelecidas (Melo, 2023)⁴². Nessa alçada, frisa-se a sensibilização através do estudo de perspectivas afrocentradas na dança “tribal”, assim como da experimentação com ênfase nos âmbitos éticos e estéticos em direção às mudanças fundamentais no gênero de dança (Souza, 2022)⁴³.

A contar dessa época, o livro “Praxis: Transcrições das palestras realizadas no 1º Simpósio Brasileiro de Fusões Tribais”, cujo ano de publicação é 2022, dedicou números especiais para tratar de temas sensíveis e politizados sobre a atuação dessa dança, sobretudo, com debates críticos, os quais envolvem o colonialismo, os processos históricos e o esforço coletivo na construção de reflexões acerca do que particulariza a dança de fusões “tribais” enquanto cena artística brasileira. Derivada do Simpósio Brasileiro de Fusões Tribais – primeiro evento teórico de proporção nacional ocorrido no formato virtual em 2020 –, a excepcionalidade dessa coletânea se manifesta em trabalhos preciosos que foram desenvolvidos por três eixos de conteúdos: discussões estruturais (sociopolíticos); discussões estéticas e estilísticas e, também, discussões acerca da instrumentalização da prática profissional (Aragão, 2022)⁴⁴.

Atesta-se, nesse estágio, que uma parcela da dança do ventre de fusão intensificou debates por todos os cantos do Brasil. Na medida em que as atividades artísticas e pedagógicas passaram a experimentar um enclausuramento em virtude da crise sanitária de Covid-19, reinventando formas de permanência no mundo, a cena depara-se com a necessidade de aprofundar questionamentos acerca do seu fazer. Identificamos o nascimento de encontros virtuais no Brasil como as edições do Fórum Brasileiro de Dança Tribal e Fusões em 2020, 2021 e 2023 que, concentradas em realçar a pluralidade de expressões das fusões em dança, buscam refletir temas urgentes através de um espaço horizontalizado de diálogo, mesclando escuta sensível, cuidado sociológico e sensações de pertencimento enquanto comunidade de dança.

⁴² “A dança tribal *fusion* na Caravana Tribal Nordeste do Brasil: corpomídias dançantes no reposicionamento de questões”, dissertação de Caíque Silva Melo (2023), na UFBA.

⁴³ “Fusão na dança do ventre tribal: compreendendo éticas e estéticas”, trabalho de conclusão de curso de Luana Aires de Souza (2022), na UFPB.

⁴⁴ Sob organização de Lailah Garbero, Ana Terra de Leon e Luciana Canavez, a obra publicada pela Editora Terra sem Amos, conta com a participação de docentes pesquisadores – Adriana Nascimento (UFSJ), que assina as orelhas, e Arnaldo Alvarenga (UFMG), que assina o prefácio –, e reúne os seguintes textos: “O Pós-Colonial e o Decolonial nas Fusões Tribais” de Ana Clara Oliveira, “Danças de Clio: História, Fusões Tribais e outras construções discursivas” de Ana Terra de Leon; “Corpo útil versus Corpo Sensível” de Lailah Garbero de Aragão, “Preâmbulos Urbanos” de Luciana Vale Canavez, “Tribal Old School - Um caminho para entender a dança hoje” de Mariana Garavelo, “Uma dança, mil nomes; um nome, mil danças” de Natália Espinosa, “Desafios e soluções no trabalho em grupo” de Anna Paula Braz Machado, “Uso Corporal: Consciência versus Automatismos” de Raissa Medeiros, “Pesquisa pelo movimento e a expressividade no Tribal Fusion” de Thaísa Martins Coelho dos Santos.

Ao atingir esta altura, estão na pauta das discussões de algumas praticantes, os domínios interligados de raça, classe, gênero e as inobservâncias desde o enfoque da dança do ventre até a busca pela compreensão dos processos da dança “tribal”. Sob esse prisma, destaca-se o livro “Oriente-se em questão: que tipo de mundo sua dança testemunha?” publicado em 2023, que possui possibilidades de respostas às conjunturas sociais. A obra devotou textos específicos para versar compreensões sobre a abrangência da colonialidade e dos orientalismos nos agenciamentos e exercícios das diferentes expressões da dança do ventre, suas fusões (lê-se: dança “tribal”) e *K-Pop dance*⁴⁵, desacomodando preconceitos que impedem essas danças de serem pesquisadas como objetos epistêmicos (Mignac, 2023)⁴⁶. Pode-se afirmar que, em razão da propriedade de não conciliar com estruturas opressoras, os trabalhos deste livro oferecem contribuições valiosas a partir de análises críticas e de testemunhos que, naturalmente inacabados, demonstram-se produções de conhecimento do corpo que dança.

A despeito destas transformações na cena, pode-se afirmar que algumas contestações foram mais revitalizadas no sustentáculo teórico-metodológico, outras numa esfera mais técnica, entretanto, cada uma carrega a sagacidade de dismantelar a lógica academicista de produção do conhecimento. Como todo ramo em ascensão e repleto de uma natureza de inovação, surge a necessidade de mapear as inúmeras temáticas em desenvolvimento do campo que vão desde os tópicos morfológicos dessa dança até os instrumentos adequados para a profissionalização e o acentuado dismantelamento de condições básicas de sobrevivência do corpo social nos últimos anos, que impacta na heterogeneidade de dilemas do “mercado de dança”⁴⁷. Desse lugar, parte uma característica significativa desta pesquisa: a inauguração do

⁴⁵ Abreviatura para *Korean pop*, gênero musical popular sul-coreano.

⁴⁶ Lançado pela Editora Mente Aberta e organizado por Márcia Mignac, o livro possui o prefácio elaborado por Helena Katz, orelhas escritas por Andréa Moraes, também autora de um capítulo, e conta com as seguintes pessoas pesquisadoras e seus textos: Ariadne Marian Bastos Lipinski, “A sedução na cena contemporânea da dança do ventre”; Ana Clara Santos Oliveira, “Dança do ventre de fusão: entre as artesanias de si e a decolonialidade”; Andréa Moraes “O que tem de sagrado o feminino(?): possibilidades para uma pedagogia decolonial e feminista na dança do ventre”; Caíque Silva Melo, “Da dança do ventre à dança tribal fusion: aproximações estéticas, contaminações e filiações entre professoras-estudantes na manutenção e criação dos campos”; Camila Silva Saraiva, “Posso eu ser uma dançarina do ventre? Deslocamentos serpenteados entre feminismos, gênero e sexualidades”; Cíntia Nepomuceno Xavier, “pesquisa acadêmica nas mídias sociais: conhecimentos históricos sobre as danças do ventre”; Giuliano Souza Andreoli, “O que os estudos sobre K-pop têm a ensinar para o campo da dança? Apontamentos sobre subalternidade, agência e Indústria Cultural”; Ivana Carvalho Marins, “Minha dança testemunha um tipo de mundo não hetero-cis-normativo compulsório: o corpo dançante fluido de Taemin”; Márcia Virgínia Mignac da Silva, “Revisitando as ‘corpossibilidades’ dançantes no Projeto Re-creio: o que a dança do ventre tem a contar?”; Márcia Virgínia Mignac da Silva, “Os outros na “Dança do Ventre”; Noha Roushdy, “Baladi as Performance: Gender and Dance in Modern Egypt”; Roberta da Rocha Salgueiro e André Vieira Colombo, “O predicamento do intangível: a dança do ventre como patrimônio cultural”; e por fim, Thaismary Neri dos Santos Ribeiro e Viviane Macedo de Jesus, “A falta de protagonismo negro na dança do ventre do Brasil”.

⁴⁷ A expressão “mercado de dança” nesta pesquisa está em concordância com o entendimento do dançarino, professor, pesquisador Rafael Guarato (2018, p. 42), para quem o termo abrange as “[...] relações culturais no

panorama documental científico-acadêmico do campo artístico e educacional da dança “tribal” a partir do reconhecimento de suas agentes e teias econômica, político-social.

Defronte da vontade de oferecer uma análise que se pretende vasta ao cuidar da dança do ventre de fusão no Brasil, desenhamos com cautela indagações e conhecimentos específicos para acurar o funcionamento da cena, sem recair em universalismo. Quando se trata de uma dança cuja propagação é impactada pelas ressonâncias do fenômeno da globalização, percorrer essa rota nos exige o contato direto com inquietações diferentes e vivências de pessoas trabalhadoras, assim como de atuantes não profissionais, a fim de interpretar ideias que sejam vinculadas com o solo brasileiro.

Cabe a este estudo, dessa maneira, o compromisso de trazer à tona considerações dos pilares e estratégias do pensamento da cena no Brasil na intenção de colaborar para a apreciação crítica dos caminhos e descaminhos das práticas diárias que tendem a ser desfiguradoras por efeitos de relações capitalistas, principalmente, nos períodos de crise sanitária de Covid-19, em que a cadeia produtiva da dança foi afetada mediante a piora da desigualdade social brasileira⁴⁸⁴⁹⁵⁰. Essa natureza de responsabilidade com a paridade reconhece como legítimas as experiências de participantes, cujas ponderações podem subsidiar outras pesquisas e a própria permanência da dança que, como um sistema vivo, não está apartado das estruturas vigentes. Ao reforçar o surpreendente cenário da dança e suas pluralidades de narrativa, tem-se a consciência de que as transformações não se constituem somente com alicerces conceituais, mas presumimos o enfrentamento ao androcentrismo na medida em que se encoraja os processos de humanização.

Além disso, esta pesquisa é uma contrariedade ao quadro historicamente organizado no qual mulheres estão localizadas à margem para a prática acadêmica-científica, especialmente, mulheres da América Latina que, embora tolhidas noutro tempo pelo colonialismo, lutaram e

campo da dança como arte em que serviços e produtos são tratados como mercadoria, mesmo não sendo anunciados com essas palavras” (Guarato, 2018).

⁴⁸ Pesquisas como o Índice de Desigualdades Sociais para Covid-19 (IDS-COVID-19) mediram as dimensões socioeconômica, sociodemográfica e de dificuldade de acesso a serviços de saúde, expondo que diversos grupos sociais do Brasil, mais desfavorecidos economicamente e demograficamente, tiveram desigualdades agravadas na crise sanitária de Covid-19. Disponível em: <https://cidacs.bahia.fiocruz.br/idscovid19/>. Acesso em: 08 abr. 2023.

⁴⁹ O relatório “Pobreza e Equidade no Brasil – Mirando o Futuro Após Duas Crises”, do Banco Mundial, aponta o alargamento da situação de pobreza e desigualdade no Brasil na crise sanitária de Covid-19. Disponível em: <https://news.un.org/pt/story/2022/07/1796252>. Acesso em: 08 abr. 2023.

⁵⁰ Em “Covid-19 e Desenvolvimento Sustentável: avaliando a crise de olho na recuperação”, no ano de 2021, podemos encontrar a piora em diferentes aspectos do desenvolvimento associados à crise sanitária de Covid-19. Publicado pelo Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD) em parceria com o Fundo das Nações Unidas para a Infância (UNICEF), a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) e a Organização Pan-Americana da Saúde (OPAS), o estudo avaliou o Brasil como um todo. Disponível em: <https://www.cfn.org.br/wp-content/uploads/2021/09/Relat%C3%B3rio-COVID-19-e-DESENVOLVIMENTO-SUSTENTAVEL.pdf>. Acesso em: 08 abr. 2023.

inspiram a constituição de gerações do agora para o combate de colonialidades. Na condição de mulher brasileira negra e comprometida em ser aliada às diferentes lutas sociais, friso nesta produção intelectual pistas e reflexões que fizeram sentido ao serem percebidas em associação com a sociabilidade do capital e as suas maneiras de se especificar na dança do ventre de fusão no Brasil. Portanto, diante do contexto demonstrado, a presente investigação busca responder a seguinte questão: qual o estado da arte da dança do ventre de fusão no Brasil? A partir deste questionamento central, vários tópicos sulcaram⁵¹ o estudo. Um ponto, porém, mostrou-se fulcral, levando-nos a um desdobramento: quais ferramentas praticantes se utilizam para a permanência dos seus fazeres?

1.1 Objetivos

O nosso intento geral é compreender o estado da arte da dança do ventre de fusão no Brasil, apresentando o levantamento de informações artísticas e pedagógicas do campo em conjunto com questões culturais, econômicas, sociais e políticas. Para dar conta deste delineamento, traçamos os consecutivos objetivos específicos:

- I. Identificar a comunidade e as redes da dança do ventre de fusão;
- II. Organizar os artefatos quantitativo e qualitativo resultantes da proposição de questionário e entrevistas;
- III. Reconhecer as problematizações do grupo participante;
- IV. Interpretar os contornos de pesquisa elegidos, promovendo uma partilha de conhecimentos artísticos e científicos.

1.2 Metodologia: Método, instrumentos e procedimentos

Para cada uma das coisas feitas, por um sujeito, há uma metodologia. [...] Para cada uma das coisas feitas, por inúmeros sujeitos, existem inúmeros modos de fazer. [...] As metodologias são criadas pelos sujeitos enquanto estes estão criando seus objetos. Antes, imaginam. [...] A pesquisa cria metodologias enquanto cria interpretações. (Hissa, 2013, p. 125).

⁵¹ O termo “sulcar” é uma postura crítica que questiona o “nortear”, cuja natureza ideológica é decretada como referência universal. Utilizado de modo explícito por Paulo Freire, o vocábulo, para o pesquisador brasileiro Telmo Adams (2008, p. 636), “implica uma ação autônoma desde o Sul, enfrentando a integralidade das questões presentes na colonialidade do saber e do poder que tem a ver com um outro projeto de vida envolvendo a cultura, a economia, a política, a ciência e outras dimensões”. “Sulcar” provoca as ideias geradas pelas direções espaciais entre o eixo Norte-Sul, mas não é uma visão de dualidade como se fosse um simples impasse geográfico, pois “o ‘Sul’ está também no ‘Norte’ e este encontra-se igualmente no primeiro” (Adams, 2008, p. 636).

A trajetória metodológica para a realização desta pesquisa simboliza as maneiras de fazer pelas quais investigamos a dança do ventre de fusão. Embora a metodologia tenha uma sequência, ela é um vai e vem. Se podemos dizer que todos os elementos da pesquisa constroem sentidos para o fenômeno da reflexividade, podemos assumir, sob outro enfoque, que a criação metodológica é uma das etapas mais significativas da pesquisa, pois evidencia o ser humano epistemologicamente curioso. Em busca da elucidação, refina-se a criticidade tão necessária à experiência vital. Não há pesquisa sem a curiosidade:

A curiosidade como inquietação indagadora, como inclinação ao desvelamento de algo, como pergunta verbalizada ou não, como procura de esclarecimento, como sinal de atenção que sugere alerta, faz parte integrante do fenômeno vital. Não haveria criatividade sem a curiosidade que nos move e que nos põe pacientemente impacientes diante do mundo que não fizemos, acrescentando a ele algo que fazemos (Freire, 2020a, p. 33).

A “curiosidade epistemológica”⁵² nos conduziu a perceber metodicamente a dança do ventre de fusão – o “objeto cognoscível”⁵³ –, permitindo o desafio de superar a curiosidade espontânea na medida em que se desenvolveu uma postura crítica em diálogo com a experiência da dança e os espaços de fala de seus pares. Com base nisso, conceituamos a estruturação metodológica a partir da pesquisadora brasileira Lucía Pimentel (2015), para quem metodologia é a “[...] construção, por parte d@ pesquisador@, de propostas de hipóteses, teorias e soluções a partir do conhecimento dos fundamentos ou premissas de métodos, propostas ou abordagens já conhecidas” (Pimentel, 2015, p. 95). Portanto, metodologia é a própria criação de quem pesquisa a cada propositura investigada.

A dedicação nesse fragmento do trabalho é descrever a metodologia traçada, que diz respeito ao jeito mais adequado que encontramos, isto é, mais congruente para os objetivos, os referenciais teóricos e as nossas deveras perspectivas sobre as situações. Tendo em mente as especificidades da dança e a pluralidade da dança do ventre de fusão, buscou-se formar caminhos distintos que cruzaram a subjetividade, a sensibilidade, a natureza cênica, as funções educacional e social da pesquisa e, por fim, o exame científico de fatores expressivos que sejam capazes de nos fornecer condições materiais para refletir a dança “tribal” e imaginar alternativas ao contrário de abismos que destroem a ideia de “sonhos possíveis”⁵⁴.

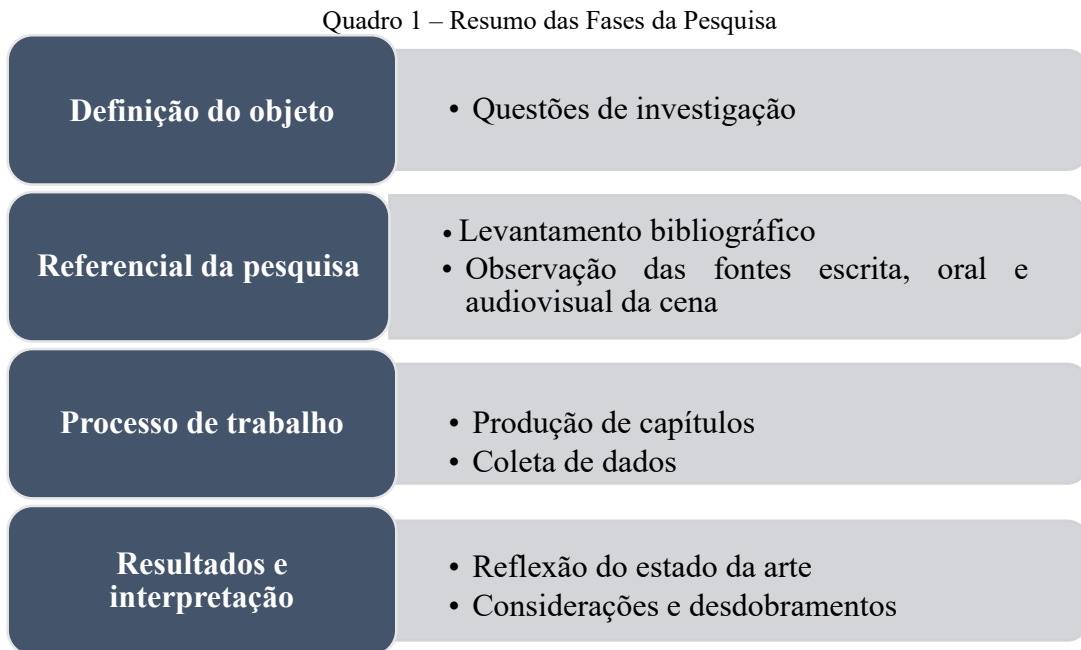
⁵² FREITAS, Ana Lúcia Souza de. Curiosidade epistemológica. In: STRECK, Danilo R.; REDIN, Euclides; ZITKOSKI, Jaime José (Orgs.). **Dicionário Paulo Freire**. São Paulo: Autêntica, 2008.

⁵³ FORSTER, Mari Margarete dos Santos. Objeto cognoscível. In: STRECK, Danilo R.; REDIN, Euclides; ZITKOSKI, Jaime José (Orgs.). **Dicionário Paulo Freire**. São Paulo: Autêntica, 2008.

⁵⁴ FREITAS, Ana Lúcia Souza de. Sonho possível. In: **Dicionário Paulo Freire**. STRECK, Danilo R.; REDIN, Euclides; ZITKOSKI, Jaime José (Orgs.). São Paulo: Autêntica, 2008.

Assim, alguns dos procedimentos metodológicos da pesquisa, não necessariamente seriais a pretexto de existir justaposição no tempo de empenho, foram concretizados nas fases a seguir: definição do objeto; levantamento do referencial da pesquisa; processo de trabalho; resultados e interpretação.

Essas fases estão resumidas no quadro a seguir:



Fonte: Elaborado pela autora (2022).

A metodologia respaldou-se no precioso método misto que, de acordo com o pesquisador norte-americano John W. Creswell (2007), prevê a combinação quantitativa e qualitativa para ampliar o debate relacionado à atuação artística/pedagógica da audiência da pesquisa. Este método, consubstanciado de múltiplas formas de perceber o cenário, resultou na prática de usar heterogêneas possibilidades de estar em contato com o problema de pesquisa, concentrando-se em aspectos como as “[...] suposições filosóficas que guiam a direção da coleta e da análise e a mistura das abordagens qualitativa e quantitativa em muitas fases do processo da pesquisa” (Creswell; Plano Clark, 2007, p. 5).

A escolha pelo método misto se deu pelo fato de ele ser harmonioso ao desenho da pesquisa, tonificando a compreensão das informações de modo abrangente para incorporar, em seguida, as qualidades mais detalhadas do campo. Em outras palavras, a opção pela conexão das bases de dados quantitativa e qualitativa ondulou os resultados potencializando o “[...] entendimento mais completo do problema da pesquisa do que cada uma das abordagens isoladamente” (Creswel; Plano Clark, 2013, p. 25). Entendemos que uma fonte de dados

poderia ser insuficiente em função da característica inovadora da pesquisa e sua complexidade no campo das artes, somado ao traço “jovem” e de mistura da dança pesquisada. Optou-se por mesclar os dados coletados, ora com a incorporação de um elemento no outro, ora com uma artesanaria na qual uma abordagem constrói a outra.

O conceito de método misto, tal como está sendo colocado, é o agrupamento de tarefas sistemáticas responsáveis pelo alcance dos objetivos e esclarecimento do fenômeno. Interessado numa adição mútua, o método misto procura “[...] uma combinação pragmática da pesquisa qualitativa e da quantitativa, que visa a finalizar as guerras de paradigmas” (Flick, 2009, p. 121). O método misto viabilizou o entendimento dos dados realimentando o fazer da pesquisa, cujos resultados poderão afetar o saber de praticantes acerca da dança e, assim, se refaz continuamente a “ação-reflexão”⁵⁵.

Com fundamento nisso, os instrumentos desta pesquisa foram: questionário e entrevista semiestruturada. O questionário é definido como a técnica potente de investigação quantitativa, composta por um conjunto de questões autoaplicáveis para extrair informações sobre o conhecimento de pessoas acerca da dança do ventre de fusão e suas problemáticas, bem como, “[...] crenças, sentimentos, valores, interesses, expectativas, aspirações, temores, comportamento presente ou passado etc.” (Gil, 2008, p. 121).

A entrevista é selecionada como ferramenta qualitativa para cooperar no diagnóstico dessa dança por meio da “[...] conversação efetuada face a face, de maneira metódica; proporciona ao entrevistado, verbalmente, a informação necessária” (Lakatos; Marconi, 2003, p. 196). Do ponto de vista técnico, os instrumentos - questionário e entrevista semiestruturada -, viabilizaram a amostragem sem reduzir necessariamente um procedimento em relação ao outro.

No que se refere a esse colhimento de informações diretamente no campo, é importante destacar que a extração e a reunião sucederam ulteriormente a aprovação da pesquisa no Comitê de Ética em Pesquisa, da Universidade Federal de Minas Gerais, no qual foram devidamente anexados os documentos necessários para a validação da pesquisa. Na impossibilidade de encontros presenciais e em conformidade com as medidas preventivas contra a propagação da Covid-19, a coleta de dados se deu de maneira virtual, dando importância também ao alargamento do objeto de estudo junto às estratégias de engajamento, acessibilidade e democratização da pesquisa. A coleta de dados foi dividida em quatro etapas:

- Primeira etapa, direcionada ao questionário. Foram desenvolvidas as

⁵⁵ KRONBAUER, Luiz Gilberto. In: **Dicionário Paulo Freire**. STRECK, Danilo R.; REDIN, Euclides; ZITKOSKI, Jaime José (Orgs.). São Paulo: Autêntica, 2008.

operacionalizações necessárias à função das perguntas, definidos os protocolos no sistema *LimeSurvey* e, por fim, a organização do material como um todo, priorizando a disposição de questões fechadas;

- Segunda etapa, atribuída à entrevista semiestruturada. Este ciclo foi responsável por programar os estágios, colocar em prática a conversação e o transporte dos dados orais em texto;

- Terceira etapa, codificação e categorização, que aglomerou a classificação dos dados resultantes das questões abertas do questionário e entrevistas através de códigos descritivos, assim como a atribuição das categorias abstratas - dimensões dos aspectos pedagógicos; dimensões dos aspectos criativos; dimensões dos aspectos econômicos e político-sociais;

- Quarta etapa, triangulação dos métodos, no qual empreendemos uma combinação dos métodos na apresentação dos dados, seguindo as categorias criadas.

Isto posto, temos o mapa de cada uma destas etapas.

Quadro 2 – Coleta de dados

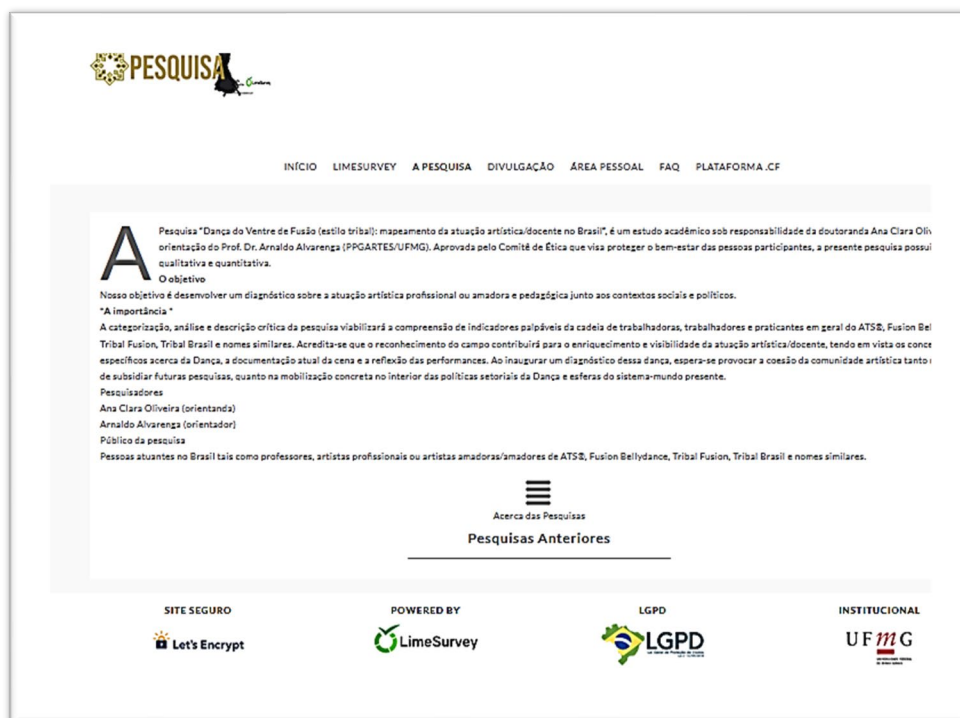
<p>Questionário</p> <ul style="list-style-type: none"> • Criação da plataforma virtual • Disposição das perguntas no sistema <i>LimeSurvey</i> • Convocatória e divulgação • Revisão, pré-teste e aplicação das questões • Extração de dados brutos do <i>LimeSurvey</i> • Cruzamento (tabulação e gráficos de dados fechados, mais expressivos, no programa <i>Excel</i>)
<p>Entrevista semiestruturada</p> <ul style="list-style-type: none"> • Contato introdutório virtual • Preparação de convites • Planejamento do roteiro • Realização de perguntas no modo virtual e registro de respostas • Transcrição de entrevistas
<p>Codificação e categorização</p> <ul style="list-style-type: none"> • Classificação dos dados de questões abertas do questionário e das entrevistas • Elaboração de códigos descritivos • Composição de categorias de análise
<p>Triangulação dos métodos</p> <ul style="list-style-type: none"> • Observação de questões fechadas junto à compreensão analítica dos resultados abertos a partir das categorias criadas

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

Tendo em consideração esses largos estágios, é primordial minuciar o detalhamento, a

conduta e estratégias adotadas na reunião de dados tanto no instrumento questionário, quanto na entrevista. A esse respeito, usamos para o questionário um mosaico poético como se fossem pequenos fragmentos de informações convocatórias, a fim de cativar a cena “tribal”, o que incluiu uma certa alternância sobre a nomenclatura da dança nos mais variados comunicados. De antemão, criamos uma plataforma exclusiva⁵⁶ que continha os materiais necessários para o conhecimento do questionário. Através da plataforma, revisada e readaptada conforme a verificação de necessidades, foi possível dar forma ao protocolo de questionário, estabelecer uma transparência com relação às bases do trabalho e, finalmente, construir o primeiro contato específico com o público. Além disso, esse passo concedeu a oportunidade de aumentar as rotinas de pesquisa cujas rotas existem em constante reinvento, pois “não há cartografias definitivas, contudo, nem sinalizações prontas. Tudo está, portanto, sempre a se refazer (Hissa; Marquez, 2005).

Figura 1 – Plataforma de pesquisa



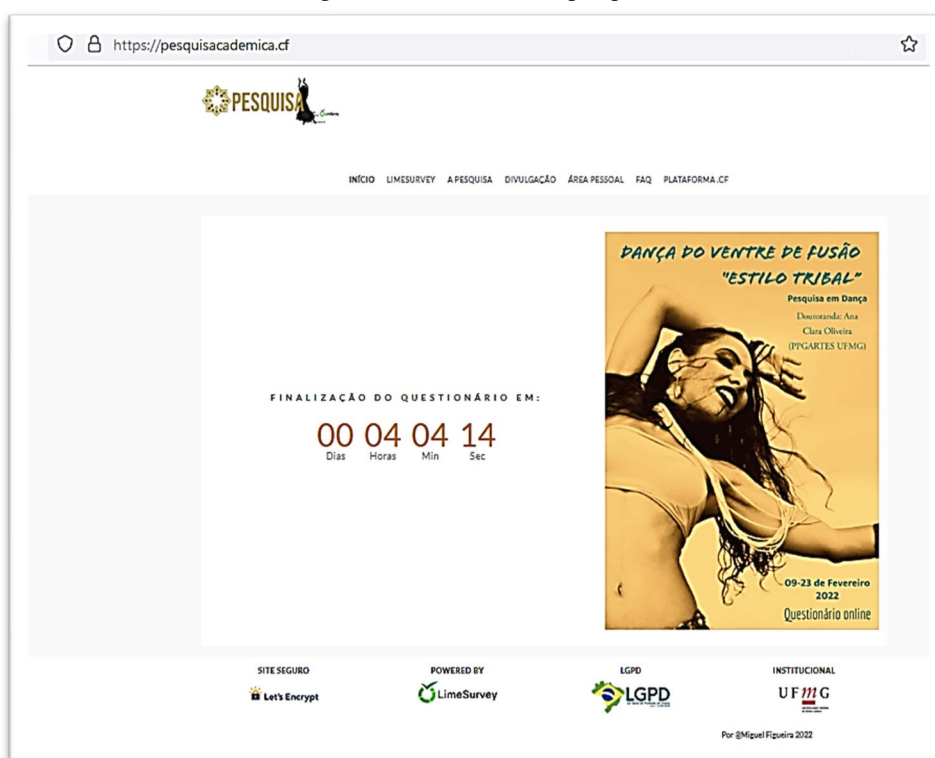
Fonte: Captura de tela extraída da plataforma de pesquisa, disponibilizada por Miguel Figueira (2022).

Ao rechearmos a plataforma, fomos abrindo outro espaço para o pensar criativo, em que as encruzilhadas, o amadurecimento e a transformação foram componentes importantes no trabalho de ampliar o interesse da comunidade pesquisada. Dessa maneira, a plataforma

⁵⁶ O site recebeu o nome de pesquisacademica.cf. Este foi encerrado após a extração dos dados necessários.

demandou mais tempo, a fim de dispor as barras de navegação que seguem: Início; *LimeSurvey* – o questionário; A pesquisa – introdução; Divulgação – coletânea dos materiais digitais; Área pessoal; FAQ⁵⁷ – perguntas frequentes e Plataforma.CF⁵⁸ - informações de criação do site. A barra *LimeSurvey* acomodou o botão questionário “Dança do Ventre de Fusão” e acoplou os dados estatísticos. Convém destacar que a plataforma de pesquisa e ferramenta *LimeSurvey* mantiveram navegação autoexplicativa e segura.

Figura 2 – Plataforma de pesquisa



Fonte: Captura de tela extraída da plataforma de pesquisa, disponibilizada por Miguel Figueira (2022).

Um traço a ser sublinhado no questionário é o suporte das perguntas frequentes, que concentrou respostas sobre possíveis dúvidas mais comuns da sondagem. Este fator, auxiliou no atendimento à comunidade de dança em termos de solucionar problemas com o manuseio, de forma mais imediata. Inferimos perguntas usuais como: não encontrei o *link* de inscrição, o que faço?; se eu não receber o *link* de inscrição, o que faço?; caso tenha registrado com um e-mail *Yahoo*, o que faço?; se ocorrer algum erro na página, o que faço?; caso pretenda, poderei

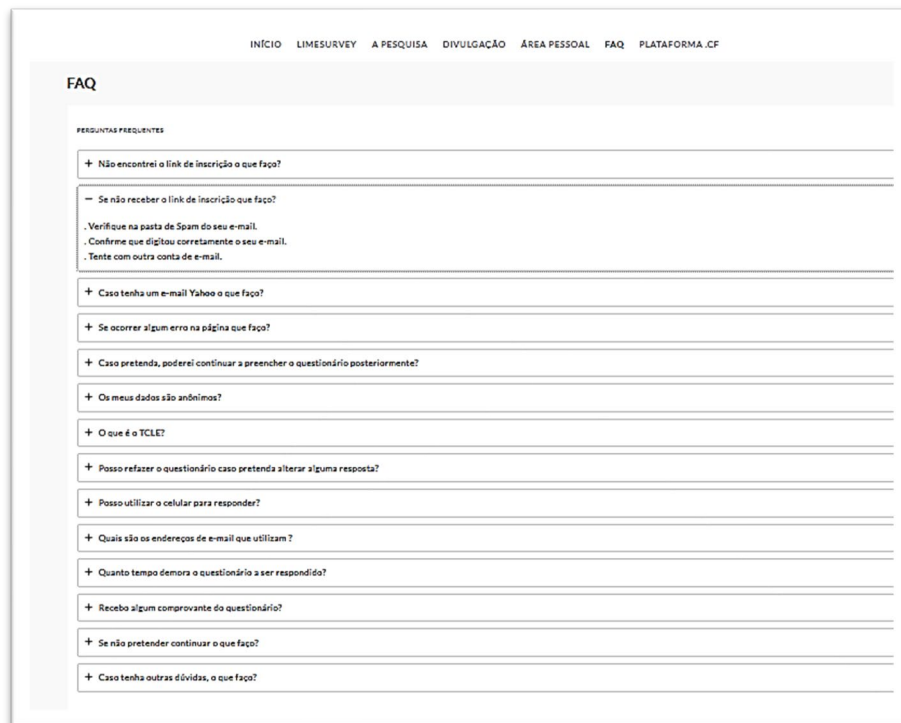
⁵⁷ Acrónimo que corresponde a expressão inglesa *Frequently Asked Questions*. Significa um conjunto de perguntas frequentes de um assunto.

⁵⁸ A plataforma utilizou *software Open source*, isto é, código aberto que diz respeito ao código-fonte de um *software* que pode ser adaptado para diferentes fins. Foi criada por Miguel Figueira através da reunião entre *WordPress* – sistema livre e aberto de gestão de conteúdo para internet e *LimeSurvey* – *software* livre para aplicação de questionário online.

responder o questionário posteriormente?; os meus dados são anónimos?; o que é o TCLE?; posso refazer o questionário caso pretenda alterar alguma resposta?; posso utilizar o celular para responder?; quais são os endereços de e-mail utilizados para contatar responsáveis pela pesquisa?; quanto tempo demora a responder o questionário?; recebo algum comprovante do questionário?; se não pretender continuar o que faço?; caso tenha outras dúvidas, o que faço? Trata-se, então, de uma divisão genérica que instrui sem determinar as futuras experiências de respondentes com o questionário.

As Figuras 3 e 4 demonstram a estruturação das perguntas frequentes.

Figura 3 – Suporte das perguntas frequentes



Fonte: Captura de tela extraída da plataforma de pesquisa, disponibilizada por Miguel Figueira.

Figura 4 – Suporte das perguntas frequentes

Fale conosco!

CASO TENHA ALGUMA DÓVIDA USE OS COMENTÁRIOS ABAIXO

Deixe um comentário

O seu endereço de e-mail não será publicado. Campos obrigatórios são marcados com *

Comentário *

Nome *

E-mail *

Site

Salvar meus dados neste navegador para a próxima vez que eu comentar.

Publicar comentário

Fonte: Captura de tela extraída da plataforma de pesquisa, disponibilizada por Miguel Figueira.

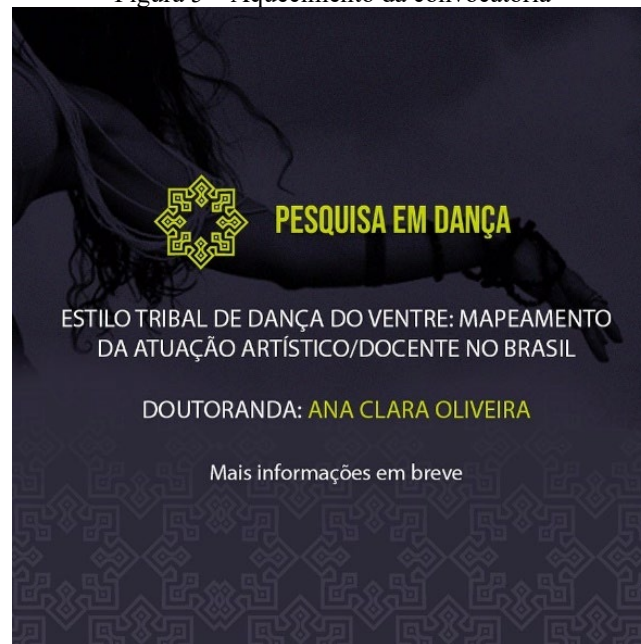
Posteriormente, lançamos uma publicação no *Instagram*⁵⁹, em 22 de janeiro de 2022, com o fim de acalorar prováveis destinatárias. Logo que a imagem foi divulgada junto a uma legenda, percebemos um número notável de contas alcançadas e de engajamento - curtidas, compartilhamentos, comentários, salvamentos -, visitas ao perfil de *Instagram*, pessoas que passaram a seguir a conta e outras interações. Vale acentuar que a velocidade de circulação desse indicativo, projetada por um movimento de dados cada vez mais ágil, especialmente, com a adesão de palavras-chaves por meio de *#hashtags*⁶⁰, *stories* e outras funcionalidades do aplicativo contribuíram na ampliação do alcance desta publicação⁶¹.

⁵⁹ De início, esse indicativo virtual foi publicizado na minha conta, nomeada @anaclaradanca, cuja configuração foi mantida pública e vinculada ao meu perfil aberto no *Facebook* para que pessoas usuárias pudessem ter acesso, manifestar *like* e *emojis*, comentar, compartilhar e seguir o perfil sem necessidade de minha aprovação. É sabido que o *Instagram* é também utilizado para exposição de produtos e serviços, mas isso não se aplica à presente pesquisa, pois a nossa divulgação esteve exclusivamente ligada aos fins acadêmicos-científicos.

⁶⁰ As *hashtags* usadas foram: #dancadoventre #dancadoventredefusao #fusaotribal #danca #bellydance #fusionbellydance #tribalfusion #dance #americantribalstyle #fcbdstyle #tribalbrasil #estilotribal #pesquisa #pesquisaemdanca #doutorado #doutoradoemartes #ppgartes #ebaufmg #ufmg.

⁶¹ Apesar de não mensurarmos o público de alcance desta postagem no *Instagram* @anaclaradanca em virtude da não adesão da função “turbina publicação”, ou seja, transformar *post* em anúncio pago para atingir um número de pessoas para além do natural, inclusive segmentando o público ao direcionar a informação para pessoas específicas, identificamos entre 22 de janeiro e 27 de janeiro do ano 2022, os seguintes cálculos aproximados conforme a função *Insights* do aplicativo: 1.088 contas alcançadas (439 contas de seguidores e 649 contas de não seguidores); 1.295 impressões, isto é, várias visualizações pelas mesmas contas (450 nas *hashtags*, 421 na página inicial, 225 de outra pessoa e 175 no perfil); 189 contas com engajamento (138 de seguidores e 51 não seguidores) e 290 interações com a publicação (178 curtidas, 77 compartilhamentos, 30 comentários e 05 salvamentos).

Figura 5 – Aquecimento da convocatória



Fonte: Identidade visual criada por Alice Ruffo (2021).

Ainda que um perfil pessoal de *Instagram* fosse a principal fonte de divulgação e várias ressalvas pudessem ser geradas sobre as redes sociais na vida contemporânea, as mídias sociais permitiram fluxos colaborativos de experiências e dinamismo da mensagem, o que possibilitou uma significativa interatividade na divulgação da coleta quantitativa. Ao experimentarmos as interfaces dessa mídia de comunicação, os processos metodológicos puderam ser reposicionados e novos atravessamentos surgiram. Essa prática favorece repensar acerca do impacto do “ciberespaço”⁶² na pesquisa, recusando entendimentos que, nos tempos atuais, percebem as redes sociais como um fenômeno unicamente individual (não que de jeito nenhum possa ser) e suspenso de uma intencionalidade pedagógica, artística, social e política. Nesta parte, a relevância está mais em entender que a indissociabilidade entre corpo e tecnologia permite uma relação de troca em que ambos são afetados reciprocamente, como ressalta a pesquisadora brasileira Ivani Santana (2006, p. 47): “corpo e tecnologia são reconfigurados por completo e não apenas anexados um ao outro”.

Por essa razão, houve, mais tarde, uma exposição mais direta da plataforma nas redes sociais, em especial, das formas de entrada ao questionário. Identificamos que, ao aproximarmos de pessoas fazedoras da dança do ventre de fusão, é possível desenvolver tarefas de horizonte tecnológicos como alternativas complementares na integração sistematicamente comprometida com a dança, ocupando de reduzir assimetrias de obtenção dos informativos

⁶² Para o pesquisador francês Pierre Lévy (1999) o “ciberespaço” é “o espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial dos computadores e das memórias dos computadores” (Lévy, 1999, p. 92).

acadêmicos-científicos correspondentes às efetivas praticantes. Neste quesito, desenvolvemos *lives* explicativas através de parcerias com Fórum Tribal⁶³ e Hunna Coletivo⁶⁴, ambos com atuação no aplicativo *Instagram*.

A cada uma dessas apresentações ao vivo foram fornecidas indicações sobre a estrutura do questionário, a relevância da pesquisa, o público destinatário e outras informações, sendo o *chat* de comentários um espaço de retirada de dúvidas em torno do questionário e, também, um lugar afetuoso de socialização, encorajamento e expectativas sobre a situação de trabalhadoras, artistas e praticantes. Tudo isso posto, ficou evidente tratar-se de ações ao vivo não tão habituais no cenário da dança do ventre de fusão, mas seus efeitos de horizontalização contribuíram substancialmente para o início de quebra de uma certa barreira que ainda verticaliza pesquisas. Passamos a confiar ainda mais na presença de atuantes, das quais a participação inteiramente reside no “[...] exercício de voz, de ter voz, de ingerir, de decidir em certos níveis de poder, enquanto direito de cidadania se acha em relação direta, necessária, com a prática educativo-progressista [...]” (Freire, 2001, p. 37). As imagens a seguir demonstram, na devida ordem, os esforços comunicacionais divulgados metodicamente de acordo com o cronograma de pesquisa.

Figura 6 – Live com o Fórum Tribal



Fonte: Card criado por Annamaria Marques (2022).

⁶³ Disponível em: <https://www.instagram.com/forumtribal/>. Acesso em: 05 jun. 2023.

⁶⁴ Disponível em: <https://www.instagram.com/hunna.coletivo/>. Acesso em: 05 jun. 2023.

Figura 7 – Live com o Hunna Coletivo



Fonte: *Card* criado por Annamaria Marques (2022).

A chamada mais importante aconteceu por intermédio de um *card* virtual divulgado em 09 de fevereiro de 2022⁶⁵ através de e-mails e no *Instagram*, principalmente. Esse material continha as subsequentes formas de chegada ao questionário: a primeira, código de barras, o qual permitiu o acesso direto, e a segunda, a ferramenta *Linktree*⁶⁶ que, além do *link* do levantamento de perguntas, hospedou o ingresso à plataforma de pesquisa. O *card* virtual unido a um texto simples também foi acompanhado de uma legenda e *#hashtags*⁶⁷.

⁶⁵ Aqui também não temos como reconhecer totalmente o público que interagiu com o *card* virtual, entretanto, de acordo com os cálculos aproximados do *Instagram Insights* foram identificados entre o período de 09 de fevereiro de 2022 e 13 de março de 2022, os dados a seguir: 1.083 contas alcançadas (507 contas de seguidores e 576 contas de não seguidores); 1.216 impressões, isto é, várias visualizações pelas mesmas contas (400 nas *hashtags*, 419 na página inicial, 190 de outra pessoa e 198 no perfil); 131 contas com engajamento (105 de seguidores e 26 não seguidores) e 279 interações com a publicação (121 curtidas, 143 compartilhamentos, 09 comentários e 06 salvamentos). O que mais importa é entender que esses dados se constituem como uma maneira de organização e conexão disponível no mundo e tal forma aponta “[...] o rio digital de informação no qual vivemos” (Santana, 2006, p. 42).

⁶⁶ Disponível em: <https://linktr.ee/anaclaradanca>. Acesso em: 09 mar. 2022.

⁶⁷ As *hashtags* usadas foram: #dancadoventre #dancadoventredefusao #fusaotribal #danca #bellydance #fusionbellydance #tribalfusion #dance #americantribalstyle #fcbdstyle #tribalbrasil #estilotribal #pesquisa #pesquisaemdanca #doutorado #doutoradoemartes #ppgartes #cbaufmg #ufmg.

Figura 8 – Card virtual



Fonte: Identidade visual criada por Alice Ruffo (2021).

Além do apoio de universidades na circulação de convites abertos feitos por e-mails, em especial, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) através do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) e Universidade Federal de Alagoas (UFAL) por meio de *website*⁶⁸, constatou-se compartilhamentos nas redes sociais realizados por páginas de comunidade de dança, coletivos, grupos artísticos, perfis pessoais e crítico-reflexivo, em sua maioria, de pessoas atuantes da dança do ventre e suas fusões “tribais”⁶⁹.

O ato de informar ativou uma coparticipação de pessoas em relação ao objeto mediatizado. Uma dinâmica que, a princípio pode parecer mero serviço de transmissão do conteúdo, revela-se procedimento de contato não passivo, pois “o que caracteriza a comunicação enquanto este comunicar comunicando-se é que ela é diálogo, assim como o diálogo é comunicativo” (Freire, 2021, p. 87). Essa ação grupal passou a ser uma diretriz importante de uma experiência mobilizadora centrada na ideia de que o trabalho colaborativo exige o compromisso no processo de fazer e refazer, dentro de possibilidades concretas. Por último, tal aspecto pode ter provocado a fragmentação entre singular e plural na medida em que cremos no encolhimento de perspectivas individualistas frente à amplificação da tomada de consciência de pessoas da dança do seu papel no estudo como um ato político-social.

⁶⁸ SOARES, Manuella. Pesquisa pretende avaliar atuação da Dança do Ventre no Brasil. **Universidade Federal de Alagoas**, 2022. Disponível em: <https://ufal.br/servidor/noticias/2022/2/pesquisa-pretende-avaliar-atuacao-da-danca-do-ventre-no-brasil>. Acesso em: 15 fev. 2022.

⁶⁹ Destacamos os seguintes apoios: @eta.ufal, @eba_ufmg, @dancaufba, @portaland, @portalmud @hunna.coletivo, @forumtribal, @formacaojolineandrade, @apaixonadapordancadoventre, @festivaltribalcore e @nafsjaciarataksim.

Procurando estar em convívio frequente com os fatos relacionados à dança do ventre de fusão, mas distanciando-se de vez em quando para melhor escolher os caminhos metodológicos, observamos a necessidade de ir um pouco mais longe de tudo que havia sido feito. Era preciso formular outro procedimento, no qual atuantes, na sua praticabilidade, conseguissem ultrapassar a fase de acesso inicial do questionário.

O momento trouxe a criação de dois *reels* objetivos no *Instagram*, divulgados também na plataforma da pesquisa – o primeiro falado e com legenda em português e o segundo com característica lúdica e legenda em português –, que, sob minha representação, tinham o escopo de acentuar a desconstrução de quaisquer figuras imaginadas de indivíduo pesquisador, despertando o interesse do público pela pesquisa, pois “em termos cotidianos, pesquisa não é ato isolado, intermitente, especial, mas atitude processual de investigação diante do desconhecido e dos limites que a natureza e a sociedade nos impõem” (Demo, 2006, p. 16).

Seguem adiante os *reels*, respectivamente, mencionados:

QR Code 1 – Reel convite às pessoas praticantes



Fonte: Elaborado pela autora (2022). QR Code criado por Caíque Melo (2023).

QR Code 2 – Reel lúdico



Fonte: Elaborado pela autora (2022). QR Code criado por Caíque Melo (2023).

Curiosamente, por vezes, diversas áreas do conhecimento absorvem estratégias

metodológicas sem dar conta da existência de uma implicação complexa. Nós, longe disso, não podemos deixar escapar o fato de que a adoção de *reels* se concilia de algum modo com a crescente popularização em escala mundial de vídeos nas plataformas digitais *Instagram* e *Tik Tok*. Parece óbvio que recursos virtuais reflitam em praticantes, repercutindo – independente das motivações individuais e/ou profissionais –, em elaborações de sequências coreográficas nos mais variados estilos de dança do ventre e suas fusões “tribais”, igualmente, seria absurdo pensar que uma dança intensificada por meio de rápidas mudanças tecnológicas não sofresse contaminações diretas de plataformas tecnológicas-comunicacionais.

Assim compreendido, não é de todo o espanto que no honesto reforço do elo que une pesquisa e “mercado da dança”, alcançamos muitas praticantes e um maior diálogo com as realidades. A reflexão feita em volta desse item tenciona apenas alguns dos atravessamentos importantes no assentimento dos *reels* enquanto tarefas extra-metodológicas.

Faz-se necessário grifar, ainda, que o questionário elaborado durante três meses consecutivos foi fundamentado, essencialmente, na pesquisa de domínio público intitulada “Mapeamento da dança: diagnóstico da dança em oito capitais de cinco regiões do Brasil” coordenada pelas pesquisadoras brasileiras Lúcia Matos e Gisele Nussbaumer (2016), que agregou informações sobre questões econômicas e sociais, qualificando o documento como inovador⁷⁰.

Embora essa articulação não tivesse como objetivo a focalização da dança do ventre de fusão, ofereceu indicadores sobre políticas públicas e produção da dança nacional. Vimos, pois, de onde poderíamos construir adaptações e obter pontos de partida para as interrogações direcionadas à dança “tribal” e suas vertentes. Outras referências inspiraram a produção de questões, foram elas: Coletivo Tribal, Fórum Tribal, pesquisa sobre a lei Aldir Blanc da dançarina e pesquisadora brasileira Nina Paschoal (2021)⁷¹ e o cenário da dança investigada, especialmente, no enfrentamento da crise sanitária de Covid-19.

Com isso descobrimos que, para a dança do ventre de fusões, foi possível distinguir dois estilos do trabalho de perguntas, que, de um lado, espelha as questões gerais concernentes à dança, por exemplo, planejamento de aulas, processos criativos, produção teórica e demais

⁷⁰ Antes disso, é possível identificar balanços realizados na dança, como é afirmado no “Mapeamento da dança: diagnóstico da dança em oito capitais de cinco regiões do Brasil”, são eles: Rede Staging/SESC, 2001; Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança, 2000-2001; Cadastro de Dança Funarte, 2009, em sua maioria produzidos na iniciativa privada e no contexto governamental, o Cadastro de Dança Funarte (2009) e a Pesquisa de Informações Básicas Municipais (Munic). Esses levantamentos construíram entendimentos iniciais sobre a cadeia produtiva da dança no âmbito nacional a partir do reconhecimento de seus agentes.

⁷¹ PASCHOAL, Nina. Um pequeno retrato dos profissionais de Arte. **Click Museus**, 17 mai.2021. Disponível em: <https://clickmuseus.com.br/um-pequeno-retrato-dos-profissionais-de-arte/>. Acesso em: 17 mai. 2021.

assuntos de ordem ética-política-social, especialmente, no tempo vigente e, de outro, cria quesitos de natureza específica como vinculação, tipologias de nomeação da dança, competências técnicas, habilidades e referências adicionais que podem decifrar a escala local, sem prescindir as tensões mundiais aptas ao desmantelamento de potências humanas.

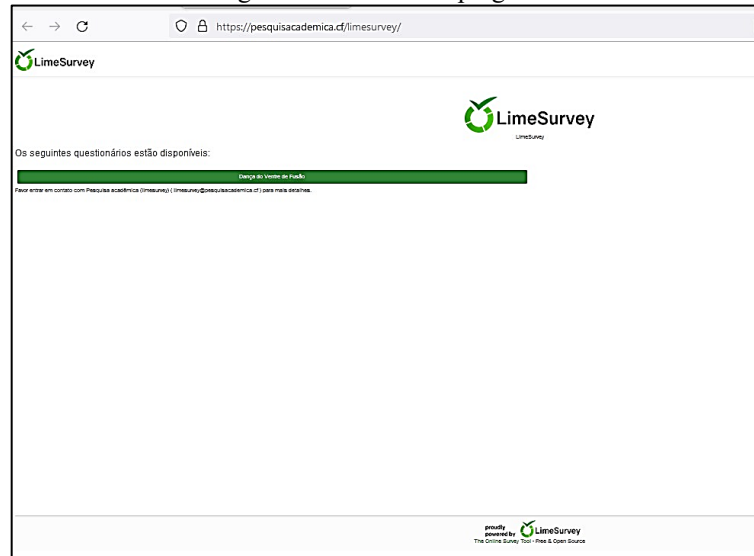
Quanto aos cadastros, pormenorizamos a realização durante o período de 09 de fevereiro a 23 de fevereiro de 2022. O prazo foi ampliado a 13 de março de 2022, totalizando 34 dias para o preenchimento do questionário, que podia ser feito através de celulares e computadores com acesso à internet. O primeiro passo foi caracterizado pelo registro na barra de navegação *LimeSurvey* através da colocação autoidentificada.

Figura 9 – Cadastro no sistema LimeSurvey

Fonte: Captura de tela extraída da plataforma de pesquisa, disponibilizada por Miguel Figueira.

Os dados de identificação (primeiro nome, último nome e endereço de e-mail) ficaram visíveis apenas para o manejo da pesquisa, por isso mostraram os prováveis respondentes na planilha de *Excel*, ao mesmo tempo, colaboraram nas intervenções de difusão da pesquisa, a exemplo, e-mail na forma de lista oculta, contatos telefônicos e redes sociais. Após a execução do cadastro, o sistema *LimeSurvey* enviava automaticamente por e-mail o segundo passo, constituído do *link* de liberação das perguntas. Com essa condição, ficou a cargo da pessoa participante progredir na colaboração.

Figura 10 – Acesso às perguntas



Fonte: Captura de tela extraída da plataforma de pesquisa, disponibilizada por Miguel Figueira.

Na época da difusão dos vídeos em formato *reels*, criamos um vídeo instrutivo de preenchimento divulgado na plataforma da pesquisa e no *Instagram*:

QR Code 3 – Reel tutorial de acesso ao questionário



Fonte: Vídeo criado por Miguel Figueira (2022). QR Code criado por Caíque Melo (2023).

O questionário possuiu uma abertura informativa acompanhada da amostra do teor do conteúdo, isto é, dos tópicos criados para uma tomada de decisão informada em concordância com as orientações para procedimentos em pesquisas com qualquer etapa em ambiente virtual, da Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (Conep)⁷². Nesta parte, ficou explícito que a sondagem poderia ser respondida em etapas, isto significa pausar o preenchimento salvando-o para continuar posteriormente dentro do período definido ou na forma absoluta cujo tempo

⁷² BRASIL. Ministério da Saúde. Comissão Nacional de Ética em Pesquisa. **Orientações para procedimentos em pesquisas com qualquer etapa em ambiente virtual**. Brasília, 24 de fevereiro de 2021. Orientações para procedimentos em pesquisas com qualquer etapa em ambiente virtual. Disponível em: <https://www.ufmg.br/bioetica/coep/wp-content/uploads/2021/02/ambiente-virtual.pdf>. Acesso em: 21 out. 2021.

médio previsto alcançava 60 minutos.

Logo depois, indicamos a quantidade de perguntas e o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), o qual abrangia riscos, benefícios e todas as informações necessárias para o adequado entendimento da pessoa participante. Após concordar em participar da pesquisa, a pessoa respondente era dirigida a cumprir o preenchimento. Foi exposta uma instrução referente a perguntas fechadas com opções “sim” e “não” para que a respondente certificasse a marcação desejada através da verificação na cor verde, uma vez que, nesses casos, as escolhas correspondiam aos futuros direcionamentos.

No período de aplicação do questionário, provemos assistências técnicas e em assuntos voltados para os campos de preenchimento aos pares nas mídias digitais respeitando limites de persuasão ética. Igualmente, programamos no sistema *LimeSurvey* o encaminhamento de lembretes aos *e-mails* registrados para o seguimento do questionário, cabendo às pessoas respondentes a decisão de conclusão ou de abster-se de exercer sua função mesmo após a assinatura do termo, independente do motivo e sem nenhum prejuízo à sua integridade. Considerando a Resolução nº 466/2012 do Conselho Nacional de Saúde⁷³ que trata de pesquisas em seres humanos, buscamos prover aquilo que é inerente à pesquisa como engajamento ético, respeito à dignidade e à autonomia do ser humano, não perdendo o sentido da relevância social da pesquisa e os interesses da coletividade.

Houve um acompanhamento dos cadastros efetuados com a finalidade de apuração do quantitativo alcançado diariamente, associado às tarefas de expansão nas regiões brasileiras para o alcance de amostras plurais. Ao concluir o questionário, a pessoa envolvida recebia imediatamente do sistema *LimeSurvey* uma cópia do TCLE com assinaturas e uma réplica do questionário respondido. Consideramos muito importante acrescentar uma mensagem de agradecimento ao final do questionário através de um vídeo com legenda em português, sem que houvesse a imprescindibilidade de visualização. O mesmo agradecimento foi enviado por e-mail na forma de lista oculta:

⁷³ O Plenário do Conselho Nacional de Saúde, em sua 240ª Reunião Ordinária, realizada nos dias 11 e 12 de dezembro de 2012, no uso de suas competências regimentais e atribuições conferidas pela Lei nº 8.080, de 19 de setembro de 1990, e pela Lei nº 8.142, de 28 de dezembro de 1990, aprova diretrizes e normas regulamentadoras de pesquisas envolvendo seres humanos. BRASIL. Conselho Nacional de Saúde. Resolução nº 466, de 12 de dezembro de 2012. Brasília, 2012. Disponível em: <https://conselho.saude.gov.br/resolucoes/2012/Reso466.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2023.

QR Code 4 – Vídeo de agradecimento



Fonte: Vídeo criado por Annamaria Marques (2022). QR Code criado por Caíque Melo (2023).

O questionário foi organizado em: questões fechadas de resposta única; questões fechadas com as alternativas “outros”, “não desejo informar” e “não desejo declarar”; questões fechadas com inclusão de comentário não obrigatório ou com nota exigida em algumas proposições; questões de múltiplas escolhas e questões abertas.

Esse instrumento acoplou os posteriores blocos de perguntas:

- 1) Perfil da(o) Participante para a inserção de dados pessoais relacionados à pessoa e dados sobre raça, gênero, escolaridade, renda familiar, endereço e outros;
- 2) Perfil Profissional direcionado para o nome da dança, o tempo de atuação, as ocupações previstas no Ministério do Trabalho e outros;
- 3) Vinculação Profissional reservado ao local de atuação, registro profissional, vínculo empregatício, renda mensal, e assim por diante;
- 4) Formação atribuída às capacitações na área da Dança, referências de estudo, expectativas e questões sobre a construção de conhecimentos e habilidades;
- 5) Ensino para os estilos de atuação, a visão sobre a docência, o planejamento de aulas, os conteúdos, as metodologias, os recursos didáticos, o processo avaliativo, os conflitos e as dificuldades em sala de aula;
- 6) Produção Artística adequada aos estilos de atuação, as apresentações artísticas, aos profissionais envolvidos, aos direitos autorais, a formação de plateia, a acessibilidade, dentre outros;
- 7) Produção Teórica na qual foram preenchidos, a título de exemplo, os estilos de atuação, as apresentações, os profissionais envolvidos, os direitos autorais, a democratização e a acessibilidade;
- 8) Políticas nas quais estiveram a participação em fórum, os editais e as dificuldades encontradas;

9) Tempos de Pandemia para sentimentos no contexto pandêmico, ensino remoto, virtualidade da dança, ferramentas digitais, Lei Aldir Blanc e o mais;

10) Finalização, campo próprio de adição de vivência, observação ou inquietação da atuação.

Para sintetizar, preparamos abaixo um vídeo geral da plataforma:

QR Code 5 – Vídeo da plataforma



Fonte: Vídeo criado por Miguel Figueira (2022). QR Code criado por Caíque Melo (2023).

O questionário reuniu 281 questões a serem respondidas por praticantes da dança “tribal” com base na dimensão de atuação de cada participante. Esse molde foi determinante para a quantidade de retorno nos blocos de perguntas. A título de exemplo, temos a pergunta de múltipla escolha: “o que você ensina”? Se a pessoa participante assinalou a resposta “não atuo com ensino”, ela avançava de modo automático todo o bloco Ensino, enquanto as demais opções de resposta pertencentes a essa pergunta concediam a permanência no referido bloco. Em relação ao número de questões, podemos enfatizar que as 281 questões serviram a dois sentidos importantes: o primeiro refere-se ao entendimento mais integral da dança do ventre de fusão, e o segundo, destinado à futuridade da cena o qual, a partir de dados brutos, poder-se-á refletir em trabalhos futuros. As categorias - dimensões dos aspectos pedagógicos, dimensões dos aspectos criativos, dimensões dos aspectos econômicos e político-sociais -, determinaram a escolha das questões a serem apresentadas nesta tese.

É de referir que, nesse instrumento de perguntas, foi assegurado o direito à confidencialidade, à privacidade e à proteção da imagem de participantes, como atribui a Resolução CNS nº 466/2012 do Conselho Nacional de Saúde, isto é, os dados tratados são sigilosos e não podem ser divulgados de forma nominal, o que pode garantir a não estigmatização de participantes em volta dos seus posicionamentos, das suas escolhas artísticas e educativas ou de elementos socioeconômicos, afetivos, culturais, entre outros. A etapa previu

uma amostragem de 30 participantes, contudo foi observado um transbordamento do número de pessoas em face do pioneirismo deste estudo no campo da dança do ventre de fusão, o que ocasionou a ampla abrangência. Os critérios estabelecidos para adesão à pesquisa foram: ensinar e/ou praticar *American Tribal Style Bellydance®*, *Tribal Fusion* e suas vertentes; atuar no Brasil no modo presencial ou virtual e aceitar as condições do TCLE.

Foram recebidos 200 registros de praticantes do Brasil, ficando incumbido à pessoa respondente a sua autoidentificação como agente da dança no nível profissional – artístico e/ou educacional – e amador, o que efetivamente impactou nos resultados. Assim sendo, foram selecionadas 171 sondagens para o banco de dados, o que inclui a eliminação de duplicidade e registros inativos que, neste último caso, equivalem aos cadastros em que as pessoas não ultrapassaram o bloco 1 sobre o perfil da(o) participante ou em circunstância alguma acessaram o *link* enviado por e-mail. Tal extração abrange o valor de 05 inscrições cujas fazedoras desistiram das suas colaborações. Desta maneira, o público da pesquisa foi a soma de 171 questionários de profissionais e amadoras, classificados em: 85 completos e 86 incompletos/parciais.

A explicação para o reconhecimento de enquetes inconclusas se dá ao fato de elas externarem uma riqueza de sentidos que podem ser observadas de modo analítico com o mesmo valor do grupo finalizado. A decisão de resguardar ambos os grupos, completos e incompletos/parciais, corrobora com a ideia de um mapeamento inaugural do campo da dança do ventre de fusão. Acreditamos que a racionalidade emancipatória pode se estabelecer quando organizada por múltiplas vozes com diferentes perspectivas sobre as condições das suas próprias existências. Assim, os dados de registro do público da etapa quantitativa estão sintetizados no quadro a seguir:

Quadro 3 – Cenário do Público da Pesquisa

Resumo	
	Contagem
Total de registros	200
Total de questionários incompletos/parciais	86
Total de questionários completos	85
Total considerado	171

Fonte: Elaborado através dos dados do sistema *LimeSurvey*.

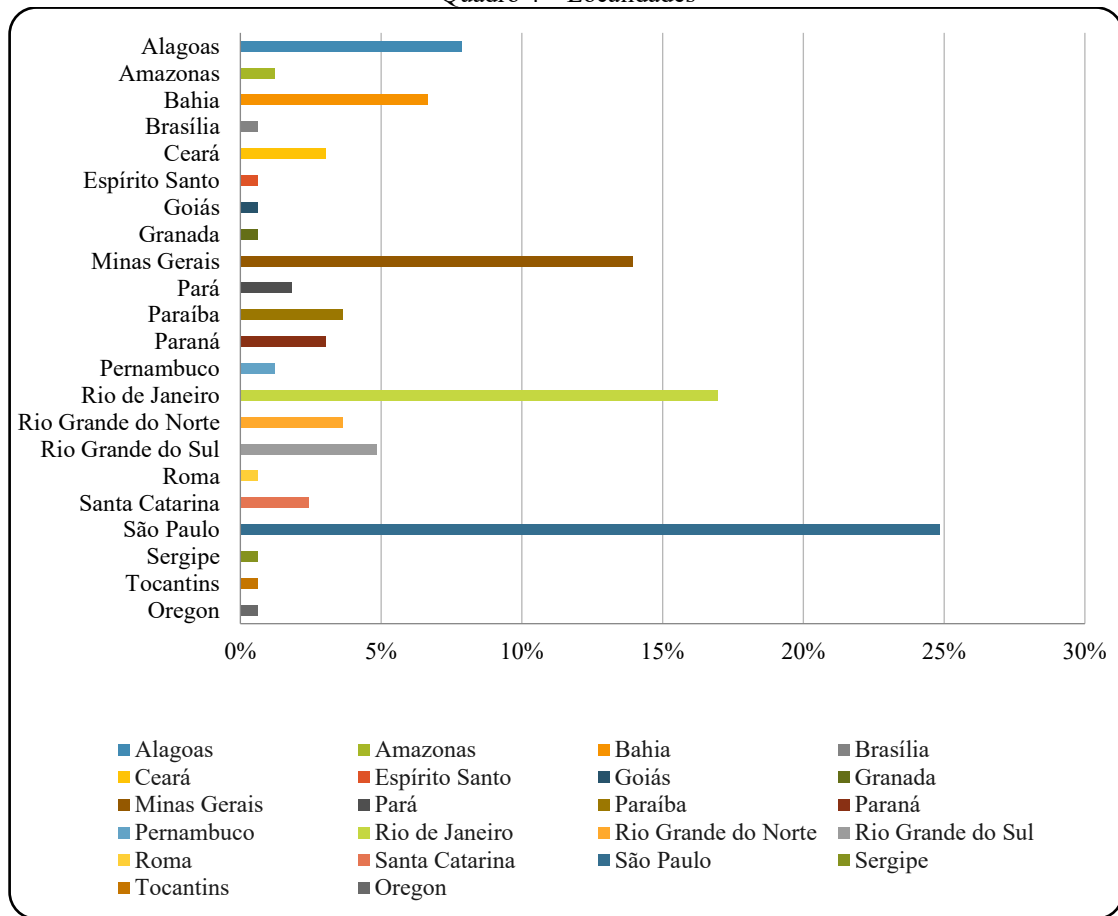
De acordo com o Quadro 3, o número total de registros efetuados no site ultrapassa a amostra imaginada, o que sugere que as movimentações concretizadas desempenharam um aumento da demonstração de atuantes para a etapa quantitativa. A contagem absoluta indica que foram removidos 29 cadastros, sendo a dificuldade de acesso, a limitação do tempo disponível e/ou por haver uma confusão da aplicação do termo dança do ventre de fusão com a própria dança do ventre, apesar da presença da nomenclatura dança “tribal” e similares no corpo do instrumento e, também, nas várias divulgações do questionário, foram algumas das justificativas ofertadas como respostas aos lembretes enviados, entre outros prováveis motivos.

O total analisado demonstra que, embora o resultado de questionários completos esteja próximo da soma dos incompletos/parciais, o objetivo da experiência de refletir a dança “tribal” como um todo é evidente no ânimo de participantes que trouxeram notáveis contribuições, mesmo nos questionários inacabados. O coletivo analisado correspondeu às 05 regiões brasileiras, em 19 estados – Alagoas, Amazonas, Bahia, Ceará, Espírito Santo, Goiás, Minas Gerais, Pará, Paraíba, Paraná, Pernambuco, Rio de Janeiro, Rio Grande do Norte, Rio Grande do Sul, Santa Catarina, São Paulo, Sergipe, Tocantins e Distrito Federal.

Importante destacar que foram consideradas participantes brasileiras residentes em outros países, pois não houve um limite geográfico que obstruísse essas colaborações, desde que as pessoas atuantes possuíssem equivalência aos parâmetros do estudo, ou seja, alguma atuação artística e pedagógica no Brasil, seja circunstancial, seja no formato online. Neste caso, obtivemos respondentes brasileiras habitantes de 03 países – Estados Unidos, Espanha e Itália.

O Quadro 4 ilustra a distribuição de respondentes pelas localizações mencionadas nas suas respostas.

Quadro 4 – Localidades



Fonte: Elaborado através dos dados do sistema *LimeSurvey*.

No estado de São Paulo, os cadastros de praticantes representam a porcentagem de 24,85%. Ainda, quando se trata do estado brasileiro mais populoso, esse volume superior está associado ao fato de ser uma das regiões do Brasil que mais concentra personalidades responsáveis pela propagação de vertentes da dança do ventre de fusão em território nacional, sendo algumas delas narrações declaradas como percussoras do passado recente do campo. Obviamente, a grande economia do estado de São Paulo não é uma característica isolada no alcance ao documento. Detentor do maior Produto Interno Bruto (PIB) do país, viabiliza de algum modo o melhor envolvimento e permanência de pessoas no estilo, entretanto, não podemos estender a todas atuantes devido aos diferentes indicadores socioeconômicos do cenário brasileiro.

O estado de Rio de Janeiro exibe uma amostra significativa de 16,97% e neste quadro, aparece como a segunda maior localidade de praticantes, isto não nos habilita a dizer que a localidade lidera o segundo maior em atuação artística e pedagógica na dança “tribal” do Brasil. Melhor do que prender-se ao *ranking*, esse dado nos oferece o entendimento de que a vultosa circulação de dança do estado do Rio de Janeiro se torna algo a ser compreendido na dimensão

de seus interesses e relações com os contextos sociais, que vão do esforço histórico de exercer um certo tradicionalismo de danças legitimadas no Ocidente com foco no *ballet*/balé ao crescimento de ações reconhecidas no âmbito da fusão “tribal”.

Ademais, não podemos desprezar o avizinhamo com o estado de São Paulo. Se é verdade que as capitais do sudeste, eixo Rio-São Paulo, vêm fabricando uma lógica majoritária nos rumos do setor da dança no Brasil, não é aligeirado afirmar que as trocas de informações nesse polo podem ter sido relevantes no consentimento de praticantes situadas no estado do Rio de Janeiro. Nota-se que, no estado de Minas Gerais, houve uma importante colaboração de praticantes com o percentual de 13,94%, naturalmente pela contaminação do eixo Rio-São Paulo. Porém, não se pode desconsiderar que Minas Gerais apresenta um celeiro cultural e uma vasta expressão no rol das artes cênicas no âmbito formal e não formal, com a presença marcante da dança do ventre bastante associada ao estilo “tribal”.

Seguidamente, destaca-se o estado de Alagoas com a proporção de 7,88%, o que pode causar algum espanto em virtude da pouca visibilidade de atuações no “mercado de dança” nacional, com exceção de alguns processos investigativos contemporâneos de notoriedade ou em momentos pontuais nos quais é comum a aparição de manifestações culturais e interesses de pesquisa nas danças tradicionais e populares. Neste sentido, talvez possamos dizer que, em se tratando de um contexto específico do qual conheço em alto grau, a inovadora extensão universitária “Poética da Dança Tribal” que gerou relação, principalmente, entre cursos técnico, licenciatura em dança e comunidade, estabelecida na Escola Técnica de Artes da Universidade Federal de Alagoas entre os anos de 2015 e 2018, hoje reflete a situação da dança “tribal” na cena alagoana, se por ela compreendermos o sentido crítico de dimensões metodológicas a partir da inserção de constituintes históricos e sociopolíticos.

Para quem acompanha a área da dança no estado da Bahia, com certeza recorda facilmente da sua copiosidade. Reconhecida pela expressividade, o campo artístico baiano possui uma história multifacetada que incorpora o cotidiano de expressões afrodiaspóricas, tradição e contemporaneidade, inspirando a dança cênica nacional. No entanto, essa paisagem não demonstrou a força semelhante na dança do ventre de fusão, apesar da amostra cadastral de 6,67% garantir uma boa posição se comparada, exclusivamente ao dado quantitativo, com outras localidades. Neste ponto, uma reflexão se apresenta para o entendimento dessa taxa, e que presumo ser importante a fim de evitar mal-entendido: a minha empiria de que parte de alguém nascida e crescida na Bahia, sugere a interferência de efeitos da crise sanitária de Covid-19, haja vista o grandioso eixo da dança do ventre no estado da Bahia, que muitas artistas dele se aproveitou, tornando-o, cada uma a seu jeito, fusões na dança “tribal”, se as desejassem.

O que estamos querendo dizer é que o estado da Bahia possui eventos renomados, professoras e muitas dançarinas, inclusive reconhecidas nos cenários nacional e/ou internacional da dança “tribal”. Logo, esse dado não deve ser interpretado de maneira isolada, uma vez que ainda experienciamos repercussões dos catastróficos últimos anos dos quais foram aglomeradas trágicas ações governamentais e uma série de desmantelamentos preexistentes no mundo. Por outro ângulo, há de considerar também, a ilusória noção de que, por se referir ao estado da Bahia, todas as danças alcançam a realidade socioeconômica de todos os corpos. Cabe fazer, aqui, perguntas simples que servem para pensarmos em quaisquer contextos: quem são os corpos fazedores da dança do ventre de fusão? A quem realmente se destina? Quais tarefas materializam o acesso a essa dança?

No que toca as demais localidades, o Quadro 4 demonstra uma grande variação entre as capitais, sendo que em algumas delas o quantitativo de cadastros efetuados foi aproximado. O mesmo pode ser dito quanto às porcentagens dos locais estrangeiros onde vivem praticantes brasileiras. Tem-se os seguintes percentuais das localidades: 4,85%, Rio Grande do Sul; 3,64%, Rio Grande do Norte e Paraíba; 3,03% Ceará e Paraná; 2,42%, Santa Catarina; 1,82%, Pará; 1,21%, Amazonas e Pernambuco; 0,61%, Brasília, Espírito Santo, Goiás, Sergipe e Tocantins; 0,61% Granada, Oregon e Roma. Dentre os possíveis argumentos para esses percentuais, está o maior grau de dificuldade de acesso ao questionário, porventura pelo alcance de pessoas envolvidas na difusão, o tempo de divulgação e assim por diante.

Assim, considera-se difícil falar em explicações precisas, posto que existem os interesses, as limitações pessoais de atuantes e da pesquisa, mas não desconsideramos o fato de que pesquisas acadêmicas-científicas como esta são raras na dança do ventre de fusão, por esse motivo pode ter existido alguma preocupação quanto ao uso das informações coletadas. Nesta linha de pensamento, acrescentamos em síntese: os dados sobre as localidades revelam conjunturas materiais extremamente relevantes sobre a limitada realidade, cujo fechamento, caso exista, se faz no tempo cronológico imbuído de entrelaçamento social e do tempo presente que sempre se refaz.

Em relação ao instrumento de entrevista semiestruturada, foram convidadas 04 pessoas integrantes do grupo incompletos/parciais localizadas nas regiões sudeste, nordeste e centro-oeste que atuam profissionalmente na esfera artística e lecionam a dança do ventre de fusão. Tendo realizado o contato inicial com participantes, o convite foi formalizado através de e-mails individuais. A escolha por tais colaboradoras deu-se mediante aos fatores a seguir: declaração sobre a vontade de conclusão dos raciocínios prestados no questionário; interesse em aprofundar resultados dos escores antecedentes; disponibilidade para falar abertamente

acerca de experiências vividas e expectativas na dança; domínio amplo de temáticas que beiram a dança do ventre de fusão.

O roteiro da entrevista foi formulado a partir de determinadas perguntas do questionário, ou seja, seguiu temas da etapa quantitativa com ênfase em informações mais acentuadas por respondentes, totalizando o número de dez questões integralmente abertas as quais foram expostas em reuniões individuais gravadas na plataforma *Zoom*. Cada entrevista dispôs do tempo de uma hora de duração, contudo, em se tratando de uma entrevista semiestruturada, foi mantida a liberdade de comunicação das participantes dentro de uma dilação que fosse confortável para as partes.

Partindo das diretrizes para entrevista de Lakatos e Marconi (2019), foi realizada uma breve apresentação composta pelo esclarecimento do objetivo, objeto e relevância da pesquisa, assim como, importância da colaboração da pessoa a ser entrevistada seguida da leitura do TCLE, anuência oral e escrita da atuante, preenchimento oral dos dados pessoais e profissionais. Logo depois, encaminhei ao bloco das perguntas que versavam sobre temas desde conceitualização da dança, metodologia de aula, técnicas empregadas no trabalho artístico até dificuldades e conflitos na aplicabilidade de aulas e espetáculos virtuais no formato remoto durante a circunstância pandêmica.

Do ponto de vista da ética da pesquisa, mantivemos também as orientações da Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (Conep) sobre procedimentos em pesquisas com qualquer etapa em ambiente virtual e seguimos ao máximo às exigências da Resolução CNS nº 466/2012, assegurando a vontade de colaboração e decisão de permanecer de entrevistadas, bem como a importância artística, pedagógica e social da pesquisa. Neste ínterim, fomos aprofundando as perguntas, quando deparamos com o comunicado das entrevistadas quanto à exposição de suas imagens, que se colocava como uma possibilidade explícita de reconhecimento de suas vozes junto às vivências analíticas para a compreensão das problemáticas, de forma a também incluir as múltiplas perspectivas como agentes da dança.

Não desvalorizando a importância do relato, em especial, numa dança em que atuantes experimentam muitos dos processos de edificação e desejam a identificação das singularidades de trabalhos, optou-se por criar nomes fictícios baseados nas falas, repetições de palavras-chave e historicidade das entrevistadas, são eles: brasilidade, oito feminista, serpenteando e samba *shimmie*. A ideia de nomes hipotéticos no decorrer das entrevistas não somente arranhou uma saída interessante para a pesquisa, do mesmo jeito que, gerou uma poética de dança, pois valores e sentidos filosóficos, puderam ser imaginados a partir da presença do nome.

Para a incumbência de prover um diálogo horizontalizado e continuamente aquecido,

esforcei-me metodicamente no manuseio dos materiais ofertados a fim de que o corpo entrevistado como protagonista da proposta pudesse compreender numa dedicação atenta os assuntos e dilemas em lugar de recebê-los acabados, de mim. Nessa unidade de conversa sensível, se interliga uma outra, a evocação da memória do instrumento do questionário – umas recordadas por mim, outras pelas integrantes de que fiz menção –, uma vez que este foi utilizado parcialmente pelas convidadas que, por motivos diversos, tiveram que interromper a específica participação, contudo, manifestaram-se dispostas a colaborar com a pesquisa. Dentre as temáticas, destacaram-se: edital, *tiktorização*, questões sobre *dance challenges* na virtualização, raciais e padrões de imagem corporal. Ressaltamos que essas frentes de investigação são importantes para a percepção geral da dança e seus futuros desdobramentos, entretanto, a seleção para análise dependeu das categorias discriminadas.

No elo entre o falar e o escutar, foi indispensável guardar o direito das entrevistadas no que tange a não responder algum tópico e, consonante às recomendações do TCLE da entrevista, a decisão de abnegar-se a participação independente da assinatura do termo, sem quaisquer danos. Evidentemente, diante da visibilidade da pesquisa na cena, muitas atuantes do grupo incompletos/parciais se disponibilizaram para contribuir, pois, como se sabe, a crise sanitária de Covid-19 promoveu uma tensão coletiva repleta de camadas que escancarou espectros individuais sobre os quais não tivemos a proporção. Entretanto há que se deter na profundidade dos objetivos e isso inclui, de algum modo, balizar a intervenção para estar acessível aos ciclos e chamados do exercício de observação, assim como manter-se alerta às pistas que foram deixadas por todo o canto.

Nesta sequência, feito o transporte dos dados orais em texto, houve um trabalho manual e longo de arrumar as informações das entrevistas junto às respostas abertas do questionário. Aqui, calhou um cuidado especial e a leitura do material ordenado a fim de encontrar rigorosamente os códigos descritivos, isto é, temas que mais se repetiram – “unidades de significação”. Para a autora francesa Laurence Bardin (1977):

Tratar o material é codificá-lo. A codificação corresponde a uma transformação - efectuada segundo regras precisas - dos dados brutos do texto, transformação esta que, por recorte, agregação e enumeração, permite atingir uma representação do conteúdo, ou da sua expressão, susceptível de esclarecer o analista acerca das características do texto, que podem servir de índices (Bardin, 1977, p. 103).

Após a codificação, induzimos as categorias temáticas citadas através da identificação de trechos que são primários para o objeto de pesquisa e partes interessantes, mas completamente secundárias à centralidade averiguada. Compreende-se que “as categorias, são

rubricas ou classes, as quais reúnem um grupo de elementos [...] sob um título genérico, agrupamento esse efetuado em razão dos caracteres comuns destes elementos” (Bardin, 1977, p. 117).

Ulteriormente, foi realizada a triangulação dos métodos quantitativos e qualitativos segundo Flick (2009). Assim, as categorias permitiram o cruzamento de estruturas quantitativas e qualitativas. Mais tarde, executamos a análise dos dados, mais precisamente, a análise temática que “[...] consiste em descobrir os núcleos de sentido que compõem a comunicação e cuja presença, ou frequência de aparição podem significar alguma coisa para o objetivo analítico escolhido” (Bardin, 1977, p. 105).

Em suma, vale reforçar alguns pontos desta artesanaria metodológica:

1. A estrutura maior – questionário –, informou os aspectos necessários a serem explorados nas entrevistas. A partir dos resultados de cada instrumento de coleta de dados, obtivemos uma noção ampliada da cena. Então, buscamos um processo de afunilamento mediante às categorias temáticas, no qual foram mesclados os resultados mais salientes junto à nossa própria empiria.

2. Mantivemos os bancos de dados quanti-quali separados, mesmo sabendo que as diferentes coletas seriam mixadas, pois, assim, podíamos recorrer sempre que necessário aos dados brutos;

3. Como os dados estatísticos antecederam à extração qualitativa foi possível preparar as entrevistas de modo mais efetivo para adquirir minúcias desejadas e por fim, alcançar uma discussão mais honesta possível entre as fontes de dados.

1.3 Organização da Tese

Além dos elementos tais como Carta Inicial, Introdução, Considerações Finais, no papel, também, de Carta final, Apêndices e Anexos, esta tese apresenta três capítulos, a saber:

- **Ato 1 – Cultivar. *Recolocar diálogos na dança do ventre***, que descreve o cenário da dança do ventre a partir de seus apontamentos iniciais e da sua efervescência mundial, com o propósito de auxiliar no entendimento da dança “tribal”, levando em consideração: as obras orientalistas europeias no século XIX; o crescimento de espaços do entretenimento no Egito no fim do século XIX e início do século XX e as Feiras Universais no mesmo período. Para tal propósito, são oferecidas reflexões acerca do orientalismo evidenciados por Edward Said (1990) e uma coletânea de diálogos junto à literatura da dança do ventre disponível na BDTD

(Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações), além de textos importantes que contribuem para o reposicionamento de problemáticas.

- **Ato 2 – Reconhecer. *Dançar a cena expandida***, dedicado a tratar assuntos importantes para o reconhecimento da dança “tribal”. Antes de tudo, são evidenciados os seguintes conceitos: apropriação cultural, Rodney William (2019); hibridismo, Stuart Hall (2013), Homi K. Bhabha (2013) e globalização, Boaventura de Sousa Santos (2002). Partindo dessas reflexões, é desenhado um panorama do objeto de pesquisa através de questões, possíveis definições, personalidades percussoras, repercussões brasileiras e agendas políticas. Para tanto, são trazidos referenciais de pessoas autoras da dança “tribal” - dança do ventre de fusão -, seja nos textos disponíveis na internet, seja na BDTD, livros e fonte oral. A rota descrita nesse capítulo funcionou de substrato da coletânea de acontecimentos, eventos artísticos e educacionais que cooperam no entendimento da temática de pesquisa.

- **Ato 3 - Mapear. *Apresentação e discussão da atuação artística/docente no Brasil***, que consiste no levantamento das informações coletadas no campo da dança do ventre de fusão, buscando responder o questionamento central da tese, bem como o seu desdobramento, por meio das categorias abstratas - dimensões dos aspectos pedagógicos, dimensões dos aspectos criativos, dimensões dos aspectos econômicos e político-sociais. Para tanto, o método misto, que combina as abordagens quantitativa e qualitativa, mostra a triangulação dos dados de instrumentos questionário e entrevista semiestruturada. A reflexão avança com uma leitura da atuação artística e educativa de praticantes fundamentada no *corpus* da pesquisa.

Nas considerações finais: carta final, são manifestadas uma breve síntese da pesquisa, destacando implicações teórico-práticas dos resultados alcançados. Neste desfecho, há entendimentos políticos de que a dança não permanece isenta às desumanizações e desigualdade de gênero, raça e classe enquanto afecções da sociedade, portanto a criticidade é necessária para que as questões não permaneçam desatentas. Esta parte indica assinalamentos futuros sobre o estado da arte da dança do ventre de fusão no Brasil. Além disso, indica artesanias improvisacionais e coreográficas criadas e interpretadas por mim como reivindicações gestadas no campo da dança do ventre de fusão. Partindo da vivência ao longo dos anos na dança, assim como do diagnóstico da pesquisa, os resultados cênicos - “Dançando o que se cala”; Experiência dança “Pundela”; “Em que tempo sua dança está?”; “Caminhos”; Experiência dança “Casa” -, são apontamentos que convocam as abordagens feministas, por isso são convites que potencializam humanidades.



ATO 1: CULTIVAR

Recolocar diálogos na dança do ventre



2 ATO 1: CULTIVAR – RECOLOCAR DIÁLOGOS NA DANÇA DO VENTRE

2.1 Dos apontamentos iniciais

A cada vez que lembramos, não descrevemos como observadores de fora. Nós encenamos novamente o que foi vivido, mas não exatamente, porque o corpo também não escapa desse fluxo, não mantém o mesmo. A cada vez, fazemos de novo. A cada vez que fazemos de novo, o que está sendo feito? [...] O corpo produz testemunhos que permanecerão “incompletos” [...].

Helena Katz (2023).

Das práticas culturais aos palcos, as diferentes presenças da dança do ventre podem durar poucos instantes ou um evento inteiro atualmente. Num teatro ou fora dele, sua exibição cênica é acompanhada pela plateia ora com entusiasmo, ora com resistência e pensamentos cristalizados repletos de objetificação e exotismo em relação ao corpo que dança. A dança do ventre, nomenclatura designada no Brasil, pode estar atrelada aos acontecimentos de celebração, entretenimento e espetáculo, apesar de simultaneamente ter a capacidade de misturar todos esses componentes a depender dos seus objetivos.

Nos últimos anos, a dança do ventre alcançou no Brasil o campo de pesquisas, ensino e mesmo extensão, mas ainda causa estranheza. Há incômodos de todo o tipo e para todos os corpos, sobretudo, quando o assunto é uma dançarina de abdômen descoberto, pernas à mostra e quadris ativos. Gosto de pensar no que estaria nos bastidores desse sintoma. Quais são os impedimentos vividos pelo corpo da dança do ventre? Sem o objetivo de responder diretamente a essas perguntas, o fato é que os imaginários e as discriminações do tempo passado acabaram interditando o entendimento da dança do ventre como fazer artístico, pelo menos no Brasil.

Mesmo com a popularização da dança do ventre, ela pode parecer uma atitude “extravagante” para um público não familiarizado, quando numa demonstração é realizado um *zagruta*⁷⁴, um som semelhante a “*lililililili*”. Mas o convívio com as suas potencialidades, torna algumas pessoas espectadoras mais adeptas aos seus hábitos, elementos estéticos e técnicos. Uma esperança! A dança do ventre mundial pode possuir muitas acepções, sendo algumas delas antagônicas. Acha-se quem diga que a dança do ventre é uma busca pessoal de manifestação no mundo ou algo equivalente ao autoconhecimento, embora essas funções possam ser

⁷⁴ De acordo com a dançarina, pesquisadora e professora brasileira Andréa Soares (2014, p. 150), “*zagruta* é um costume árabe das mulheres realizarem um som batendo a língua nos dentes muito rapidamente produzindo um som semelhante a “*lililili*” quando em uma celebração de música, dança ou comemorações como casamentos”. No contexto da dança do ventre, pessoas que dançam o reproduzem para expressar sua admiração por uma atuação cênica ou por alguém que se apresenta. É comum a audiência realizar o *zagruta*, demonstrando ser conhecedora da cultura e de um show de dança do ventre.

identificadas em relatos sobre outras danças e práticas corporais. É comum o discurso “mítico” da dança do ventre mais ligada ao “sagrado feminino”. Encontra-se defensoras da dança do ventre como arte cênica e há, também, a associação desse entendimento ao direito à liberdade e, portanto, congruente aos feminismos. Neste caso, diríamos que não existe um entendimento excepcional.

Seja no campo da profissionalização ou não, seja qual for o conceito, essa dança é o estudo de movimentos ondulatórios, torcidos, tremidos e de tantos outros repertórios e aspectos relativos às suas particularidades. 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. Essa tentativa de definição aponta para uma ideia: dança do ventre é reconhecer as experiências de mundo, especialmente, de mulheres cujos fazeres artísticos e pedagógicos há tempos vêm gerando produção de conhecimento nos contextos culturais, artísticos, acadêmicos e/ou mercadológicos.

Dança do ventre não deixa de ser as instruções aprendidas de geração em geração com artefatos disponíveis. Igualmente, pode ser a reinvenção, o exercício político de se perguntar e a reflexão crítica em torno da dança, enfrentando problemáticas sociais, imaginários hipersexualizados, cujos traços atualizam velhas características opressoras. Em termos práticos, segundo a dançarina, professora e pesquisadora brasileira Márcia Mignac (2008), a dança do ventre pode ser uma “potência criativa e artística que contribui para o trânsito de informações no corpo e pelo corpo, e para correlações que emergem desse movimento” (Mignac, 2008, p. 32).

Com essas reflexões, compreendo a dança do ventre próxima do caráter filosófico de pluriversalidade e distante do padrão universal. O filósofo sul-africano Mogobe Ramose (2011), apresenta a pluriversalidade como uma contestação que exige um deslocamento crítico a partir da recusa de que existe um paradigma absoluto, uno, estabelecido pela classificação hierárquica, por sua vez, assentada nas relações de poder e exploração. Para o filósofo, “reivindicar que só há uma filosofia ‘universal’ sem cultura, sexo, religião, história ou cor, é afirmar que a particularidade é um ponto de partida válido para a filosofia” (Ramos, 2011, p. 11). Todavia, o autor demonstra que tal pressuposto é colocado frequentemente em dúvida pelo protagonismo universal, uma vez este não reconhece todas as narrativas sociais. Por isso, ele sugere:

Considerando que “universal” pode ser lido como uma composição do latim unius (um) e versus (alternativa de...), fica claro que o universal, como um e o mesmo, contradiz a ideia de contraste ou alternativa inerente à palavra versus. A contradição ressalta o um, para a exclusão total do outro lado. Este parece ser o sentido dominante do universal, mesmo em nosso tempo. Mas a contradição é repulsiva para a lógica. Uma das maneiras de resolver esta contradição é introduzir o conceito de pluriversalidade (Ramose, 2011, p. 10).

Apoiando-me nas discussões de Mogobe Ramose (2011), entendo que o pensamento pluriversal busca priorizar a reunião de múltiplos pontos de vista em vez de privilegiar uma perspectiva como válida, isto é, em sua característica de transformação, visa dessacralizar o discurso filosófico do Ocidente, questionando sem reservas sua posição universalizante e reconhecendo outras racionalidades humanas. Sendo assim, a pluriversalidade refere-se à diversidade das esferas epistêmicas não como uma cortesia aos povos e passados silenciados, e sim enquanto “[...] obrigação moral e científica de reconhecer a existência de filosofias que não sejam a nossa própria” (Ramose, 2011, p. 12)⁷⁵. Trata-se do combate à manutenção da hegemonia de saber que produz tanto as estigmatizações e subalternidades de grupos sociais, quanto equívocos na prática de estruturação do conhecimento na medida em que rejeita a noção do universo composto de um centro, destacando o mundo como “pluriverso”, no qual as sociedades possuem epistemológicas potentes.

Perceber a dança do ventre dentro da pluriversalidade, nos conduz em defesa da legitimidade de pensamentos que não estejam no imaginário ocidental, isto significa preocupar-se com a sujeição de povos e culturas constituintes dessa dança. Entre diversos desafios pluriversais está o enfrentamento de narrativas sobre as origens dança do ventre como manifestação milenar contada nos livros de história da dança. Crenças iguais a esta acabam servindo de artifício em objeção a pluriversalidade para perpetuar imagens românticas sobre um relato universal de aparição remota, acima de tudo, excludente.

Nesta lógica, o esforço está nas idealizações acerca das origens ritualísticas da dança do ventre enquanto são apartados os processos de colonização, questões geopolíticas, sociais, filosóficas e religiosas de culturas ou enquanto são esvaziadas problemáticas sentidas por praticantes, fruto do tratamento estático e fantasioso dado ao Oriente. Nesta crítica, não sentenciando os modos de fazer e as diferentes atuações que se utilizam de mitologias,

⁷⁵ Na tradução de *The ethics of ubuntu* (A ética do ubuntu), Mogobe Ramose (2002) ao optar pela pluriversalidade na filosofia, expõe que conceito é a característica fundamental do “Ser (*be-ing*)”. *Being*, na forma separada *be-ing* serve para “[...] denotar ser em movimento, de modo que usaremos a expressão “ser-sendo”, para traduzir esta expressão” (Ramose, 2002, p. 1).

arquétipos, elementos da natureza e outras ferramentas para processos criativos em dança⁷⁶, ao contrário, referimo-nos exclusivamente à história dita genuína na qual a dança do ventre é proveniente dos ritos de fertilidade ou em honra a deusas, sobretudo, no Egito Antigo.

Para respaldar o que estamos apontando, vejamos o excerto da dançarina e professora brasileira Cíntia Xavier (2006), uma das pioneiras na pesquisa científica-acadêmica em dança do ventre. Cíntia Gamila, como é conhecida, sobreleva as repercussões do *slogan* milenar no qual a dança do ventre é associada a sacerdotisas e a arte sagrada:

As incertezas a respeito das origens históricas da dança do ventre dão margem a suposições e teorias elaboradas para embasar as ideias contidas principalmente nos livros de autoajuda, com alusões a mitologias ancestrais de povos diversos e possíveis culturas matriarcais. Tendências historicistas, aquelas que tendem traçar uma trajetória linear em busca de uma origem definida, costuma dispersar e confundir, em vez de auxiliar a saída do senso comum em direção a um enfoque acadêmico do tema. (Xavier, 2006, p. 16).

Diante de lacunas e dúvidas, a autora pondera que a preferência ocidental pela criação de um Oriente inventado pode ter ajudado a desenvolver um tipo de dança diferente das existentes nos contextos orientais, portanto é mais enriquecedor apresentar reflexões e interrogações do que verdades absolutas. Buscando divulgar a pesquisa científica nas redes sociais em paralelo aos trabalhos formais acadêmicos de pesquisadora, Cíntia Gamila dedica-se nas postagens e *lives* criativas e sustentadas em fontes críticas, tornando os conhecimentos mais palatáveis ao circuito comercial. Uma das publicações contidas na rede *Instagram*⁷⁷ que mais chama a atenção está no seu capítulo “Pesquisa acadêmica nas mídias sociais: conhecimentos históricos sobre as danças do ventre”, do livro “Oriente-se em questão: que tipo de mundo sua dança testemunha?”. De acordo com Cíntia Xavier (2023), a postagem consistiu em cartões com imagens ilustrativas, sendo cada cartão acompanhado de uma frase:

Se você acredita que a Dança do ventre nasceu no Egito Antigo...
 Se você acredita que a Dança do ventre nasceu na Suméria...
 Se você acredita que a Dança do ventre nasceu na Turquia...
 Se você acredita que Cleópatra dançava a Dança do Ventre...
 Se você acredita que Salomé dançou a Dança do Ventre...
 Se você acredita que a Dança do ventre é uma Arte Milenar...
 Você está precisando estudar! (Xavier, 2023, p. 107).

⁷⁶ Inclusive, rememoro a informação deixada no prólogo desta tese onde cito em nota de rodapé dois artigos escritos por mim, os quais contêm relatos de processos compositivos em dança relacionados aos arquétipos das Deusas ou improvisações enviesadas no sagrado feminino. Esses trabalhos trataram-se apenas de inspirações e de jeitos de organizar a rotina da criação, entretanto em nenhum deles atribuo essas ideias às origens da dança do ventre e suas fusões “tribais”, tampouco as nomeio de práticas de fertilidade ou similares.

⁷⁷ Disponível em: <https://www.instagram.com/cinthiagamila/>. Acesso em: 11 ago. 2023.

As provocações não desafiam somente as crenças comuns, possuem o papel de indicar caminhos no campo historiográfico da dança do ventre, localizando as transformações estéticas e técnicas numa estrutura socioeconômica e política. Outro fragmento importante é oriundo da dançarina e pesquisadora brasileira Roberta Salgueiro (2012), que questiona a relação de registros de corpos em superfícies com a dança do ventre.

Descrições sobre práticas coreográficas são, via de regra, escassas e de difícil interpretação. Algumas poucas informações são encontradas em relatos de viajantes, cartas, obras literárias e em alguns registros imagéticos, evidentemente, sobre a era moderna. 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).

Neste caso, a autora diz ser bastante improvável afirmar a dança do ventre como uma prática do Egito faraônico, embora o país seja enfatizado como a fonte mais relevante da dança por causa do seu protagonismo político e da sua produção fonográfica e cinematográfica. Ainda que não se possa comprovar a persistência histórica da dança faraônica, Roberta Salgueiro (2012) atenta para a presença das decorações de salas de aula no Brasil com ideias do Egito Antigo, sem qualquer alusão ao Islã que, por sua vez, é disseminado na maior parte das vezes com repulsa pelos meios midiáticos⁷⁸. A crítica da autora parece estar mais centralizada no pouco conhecimento de praticantes brasileiras sobre hábitos, costumes e questões de grupos sociais árabes do que no não despojamento de objetos estéticos em si, mas deixa em evidência a preocupação com a conservação do passado monumental associado ao período faraônico.

Num sentido análogo, a dançarina, professora e pesquisadora brasileira Naiara de Assunção (2021), ao retomar a “suposta espiritualidade antiga” bastante criticada por diversos intelectuais quando o assunto é as origens da dança, salienta que essa lógica funciona como um complexo de símbolos para autenticar e justificar a difusão da dança do ventre no Ocidente e

⁷⁸ Aqui é interessante ressaltar que nem de longe estamos sugerindo alguma prática da “Islamofobia” em ambiências de dança, mas não podemos desprezar o papel das mídias e as reverberações mundiais, sutis ou não, caracterizadas pelo medo e repúdio em relação às pessoas muçulmanas e à religião Islã, conforme apresenta o I Relatório de Islamofobia no Brasil (Barbosa, 2022, p. 5), coordenado pela antropóloga Profa. Dra. Francirosy Campos Barbosa: “é inegável que o pós-11/9 contribui substancialmente para o modo como o mundo olha para os muçulmanos, como se estes fossem inimigos do Ocidente e incapazes de se inserirem em outras sociedades que não fossem as de expressão islâmica”. Nesta pesquisa, não dispomos de estudos aprofundados para permanecer no assunto, apenas gostaríamos de sublinhar que não estamos reduzindo o 11 de Setembro, tampouco as suas consequências, todavia é preciso atentar para o fato de que “existe uma diferença entre o Islã religião (que eu escrevo com m, islam) e o islã político... [...] que se apropria da religião para uma ação política”, segundo Francirosy Campos. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-58325595>. Acesso em: 21 jul. 2023.

“associa-se, assim, a dança não ao Oriente Médio do fundamentalismo islâmico, do terrorismo e da repressão à mulher – imagens onipresentes no universo midiático atual –, mas a um Oriente antigo, místico e, acrescento aqui, embranquecido” (Assunção, 2021, p. 35).

As principais problemáticas trazidas pela autora se organizam ao redor dos eixos equivalentes aos de outras tendências existentes em referências amplamente disseminadas no meio da dança: existência pré-histórica da dança do ventre, ilustrada a partir de imagens como “Figura Feminina”, uma estatueta pré-dinástica achada nas escavações de *el-Ma'mariya*, no Egito; o Egito Antigo como o berço da dança do ventre, idealizada em imagens estáticas, por exemplo, a pintura encontrada na Tumba de *Nebamun*, em Tebas e a narrativa da “dança faraônica” relacionada ao imaginário sobre o Oriente. Nas suas palavras:

Não descarto completamente a possibilidade de que desde o período faraônico existissem danças que utilizassem movimento de quadril, torso e abdômen, já que é possível se utilizar de métodos da antropologia de estudo de práticas atuais para criar hipóteses sobre práticas de danças antigas. Meu argumento, porém, é de que a existência de um movimento não pressupõe a existência de uma dança: afinal, não se conta a história do ballet a partir do surgimento da pirueta, da mesma maneira que não se deveria pressupor a existência da dança do ventre a partir da existência de movimentos de quadril (Assunção, 2021, p. 75).

Podemos concluir que a investida da universalidade no que tange as origens da dança do ventre como expressão milenar, é uma rotulação de “tradição inventada” como analisa o historiador inglês Eric Hobsbawm (2008), com relação às “tradições” realmente criadas e organizadas convencionalmente, quanto as que nasceram de forma indefinida no espaço-tempo e se montam com enorme rigidez. Na obra “A invenção das tradições”, organizada junto ao historiador inglês Terence Ranger, registra:

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. [...] Em poucas palavras, elas são reações a situações novas que ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória. [...] A “tradição” neste sentido deve ser nitidamente diferenciada do “costume”, vigente nas sociedades ditas “tradicionais” (Hobsbawm, 2008, p. 9 -10).

Neste sentido, a “tradição inventada” no contexto da dança do ventre é um processo de formalização, caracterizado pela reprodução de pensamentos inflexíveis sobre o passado e que foram ritualizados, muitas vezes, sem nos darmos conta. A partir desses apontamentos, reafirmamos a natureza pluriversal da dança do ventre da qual histórias e memórias precisam reconhecer potencialidades silenciadas, sem recorrer aos mitos para explicar o desenvolvimento

das práticas no mundo. Mas o problema não consiste somente no fato de que as origens da suposta dança milenar ocultam povos e mercantilizam culturas, uma vez que foi exatamente isso que as crenças universalizantes fizeram durante séculos. A questão é que certas ideias se cristalizaram em estigmas no corpo atual que dança, enquanto o machismo, o sexismo, a misoginia, o racismo e outras opressões operam com toda vitalidade.

Nessas circunstâncias que a pluriversalidade entra em cena, enquanto possibilidade filosófica não eurocentrada que se dedica, em especial, à produção horizontalizada de conhecimentos, colocando em questão o selo da dança do ventre originária no mundo antigo, ou, pelo menos, desestabilizando o conforto da ideia de dança única ao efetuar reflexões, as quais desmistificam os discursos essencialistas que estagnam o fazer artístico na contemporaneidade. De fato, portanto, 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, avizinhando as experiências aos diferentes saberes. Sobre isso, escrevo: “quem sabe, as ferramentas dançantes se tornarão grãos de esperança para todas as corporeidades rumo à recuperação de suas humanidades!” (Oliveira, 2023, p. 47).

2.2 Cenário da dança do ventre

Ao expressarmos “dança do ventre”, algo não está inteiramente preciso, visto que existe uma multiplicidade de lugares envolvidos cujas práticas são também heterogêneas. Entende-se por dança do ventre os fazeres de dança com começos atribuídos, em geral, ao mundo árabe, especialmente ao Egito que, dilatados sob influência de variadas culturas distintas, ultrapassam fronteiras e apresentam feições transnacionais. No livro *“Belly Dance: Orientalism, Transnationalism, and Harem Fantasy”*, o antropólogo e coreógrafo estadunidense Anthony Shay e a antropóloga canadense Bárbara Sellers-Young (2005), analisam:

Uma vez estabelecido no imaginário público, o termo “dança do ventre” foi adotado por nativos e não-nativos para denotar todas as formas de dança solo do Marrocos ao Uzbequistão que envolvem ondulações, vibrações, círculos e espirais de quadris, torso, braços e mãos. [...] Apesar da ampla distribuição da dança solo, a atribuição popular contemporânea da forma é geralmente para o Oriente Médio ou a área ao redor do Mediterrâneo, do norte da África à Turquia, que incluem antigos locais de civilização no Egito, Fenícia e Babilônia. Os países atuais incluiriam Afeganistão, Argélia, Azerbaijão, Bahrein, Egito, Irã, Iraque, Israel, Jordânia, Kuwait, Líbano, Marrocos, Omã, Palestina, Catar, Arábia Saudita, Síria, Tadjiquistão, Tunísia, Turquia,

Emirados Árabes Unidos, Uzbequistão e Iêmen (Sellers-Young; Shay, 2005, p. 1-2, tradução nossa)⁷⁹.

Em outras palavras, a dança do ventre se constitui tecnicamente como uma complexidade de ideias, movimentos e estéticas que se estendem de regiões localizadas geograficamente no “Norte da África através do Oriente Médio e Ásia Central até as porções ocidentais do subcontinente indiano, bem como o oeste da China” (Sellers-Young; Shay, 2005, p. 1-2, tradução nossa)⁸⁰. Esses autores acrescentam que a dança do ventre está vinculada às misturas organizadas nos Estados Unidos e em outras localidades, às quais adicionamos os territórios latino-americanos⁸¹.

Essa prática dançante coexiste na ideiação de muitas pessoas e no desconhecimento de suas configurações, memórias, histórias, questões e qualidades. Ao tentar descrever a sua difusão mundial, esbarramos no aspecto da linguagem. Quando dizemos “dança do ventre”, estamos apontando a direção para termos usados ao longo da história com significados análogos, a exemplo, *danse du ventre*, *belly dance*, *danza del vientre* e na língua árabe, *raqs sharqi*, entre outros. No que concerne ao contexto geral do nome da dança, Antony Shay e a artista estadunidense Leona Wood (1976), no texto “*Danse du Ventre: A Fresh Appraisal*,” explicam:

As danças são geralmente conhecidas por qualquer que seja o termo genérico de dança na língua do lugar, daí *raqs* (árabe: dança), às vezes amplificado pela adição de outra palavra, como *baladi* (árabe: nativo) como em *raqs al-baladi*. *Raqs al-Misr* (dança egípcia), *raqs al-Araby* (dança árabe) e *raqs as-Sarqi* (dança oriental) são os termos mais comumente empregados para identificar o que os ocidentais chamam de dança do ventre (Shay; Wood, 1976, p. 23, tradução nossa)⁸².

⁷⁹ (Once established in the public imagination, the term ‘belly dance’ was adopted by natives and non-natives to denote all solo dance forms from Morocco to Uzbekistan that engage the hips, torso, arms and hands in undulations, shimmies, circles, and spirals. [...] Despite the widespread distribution of the solo dance, the contemporary popular attribution of the form is generally to the Middle East the area around the Mediterranean from North Africa to Turkey that includes ancient sites of civilization in Egypt, Phoenicia and Babylon. The present-day countries would include Afghanistan, Algeria, Azerbaijan, Bahrain, Egypt, Iran, Iraq, Israel, Jordan, Kuwait, Lebanon, Morocco, Oman, Palestine, Qatar, Saudi Arabia, Syria, Tajikistan, Tunisia, Turkey, United Arab Emirates, Uzbekistan, and Yemen).

⁸⁰ (Bellydance is not historically a single dance but a complex of movement practices or vocabularies that extends from North Africa through the Middle East and Central Asia to the western portion of the Indian subcontinent as well as western China).

⁸¹ Em razão desta abrangência, o referencial geográfico e histórico da dança do ventre pode variar. De acordo com a pesquisadora brasileira Roberta Salgueiro (2012), no Brasil, a identificação da dança está voltada para o Egito e Líbano, mesmo que no cotidiano a referência direta para praticantes brasileiras não esteja em algum país árabe e sim na representação brasileira. A autora não reconheceu quaisquer indicações da Índia como lugar de origem, tampouco um peso significativo da Grécia como espaço em que a dança é nativa. Já nos Estados Unidos, a Turquia aparece como referência, mas também Marrocos e Argélia estão presentes.

⁸² (Dances are usually known by whatever happens to be the generic term of dance in the language of the place, hence *raqs* (Arabic: dance), sometimes amplified by the addition of another word, such as *baladi* (Arabic: native) as in *raqs al-baladi*. *Raqs al-Misr* (Egyptian dance) *raqs al-Araby* (Arabian dance), and *raqs as-Sarqi* (Oriental dance) are the terms most commonly employed to identify what Westerners call “bellydance”).

Pode-se identificar no mesmo escrito que, embora os termos árabes sejam utilizados em espaços não-árabes, a denominação ainda pode variar, como é o caso de *ciftetelli*, na Turquia. No livro *Egyptian Belly Dance in Transition: The Raqs Sharqi Revolution*, a dançarina e pesquisadora estadunidense Heather D. Ward (2018a), (*Nisaa of St. Louis*), centraliza suas definições no âmbito egípcio refletindo que *raqs sharqi* – traduzido do árabe como “dança do Leste”, correlato à “dança oriental” –, é a forma de “dança concerto” que teria surgido em espaços de entretenimento no Egito, estruturada sob qualidade técnica e cênica para apresentação pública.

Heather D. Ward (2018a) detalha que, além do vocabulário do movimento, uma apresentação habilidosa de *raqs sharqi* deve ser capaz de mostrar a estrutura rítmica, os seus elementos, bem como o sentimento da música egípcia através da dança. Ademais, a autora destaca *belly dance* como um termo amplamente reconhecido para aludir a essa dança. Por outro prisma, a pesquisadora especifica que *raqs baladi* – “dança do país”⁸³ –, é um formato social da dança realizada como diversão ou em outras ocasiões informais.

Em eventos festivos como celebrações de casamento, várias formas de dança do ventre muitas vezes estarão em evidência - dança do ventre profissional realizada por um dançarino profissional para a animação do convidado e *raqs baladi* realizada pelo próprio convidado para seu próprio prazer (Ward, 2018a, p. 7-8, tradução nossa)⁸⁴.

Ainda sobre a esfera do Egito, a pesquisadora egípcia Noha Roushdy (2023) não apresenta fragmentação entre dança social e profissional, portanto, contrapõe a distinção terminológica no seu capítulo “*Baladi as Performance: Gender and Dance in Modern Egypt*”, do livro “Oriente-se em questão: que tipo de mundo sua dança testemunha?”. A autora opta pelo termo *al-raqs al-baladi* para se referir a uma configuração de dança que possui um desempenho considerável em várias festividades no Egito, apesar de sublinhar *al-raqs al-sharqi* como uma referência, muito possivelmente, usada da tradução do francês *Danse Orientale*.

Al-raqs al-baladi não é a única forma de dança realizada no Egito. No entanto, como em oposição às danças específicas da região ou da comunidade que são realizadas em todo o país, *al-Raqs al-Baladi* não é comumente associado a qualquer grupo étnico ou social específico que vive no Egito. É a dança mais frequentemente observada que

⁸³ Embora o conceito *baladi* possa ter diferentes sentidos, “dança do país” pode ser uma tradução em árabe. A professora Keti Sharif (*apud* Xavier 2006, p. 68) cita o termo “*Egyptian Baladi*”, que seria “dança do país egípcio”, uma vez que *baladi* significa literalmente “do país”.

⁸⁴ (*At festive events like wedding celebrations, multiple forms of belly dance will often be in evidence - professional belly dance performed by a professional dancer for the entertainment of the guest and raqs baladi performed by the guest themselves for their own enjoyment*).

acompanha as músicas de dança árabe hoje e é executada por mulheres e homens em muitas ocasiões festivas, embora mais regularmente durante as festividades comemorativas dos ritos de passagem. O estilo de performance mais comumente representado de *al-raqs al-baladi* é a performance solo de dançarinas profissionais do sexo feminino. No entanto, a performance de *al-raqs al-baladi* não se limita a nenhum grupo profissional em particular nem se limita a qualquer gênero musical em particular (Roushdy, 2023, p. 175-176, tradução nossa)⁸⁵.

Ao empregar *al-raqs al-baladi*, Noha Roushdy (2023) faz referência ao que pessoas estrangeiras nomeiam de *belly dance*, um termo bastante popularizado em escala mundial. Embora o termo *belly dance* tenha se mistificado em diversificados cenários, acredita-se que foi gerado a partir da tradução francesa *danse du ventre*, que também despertou a versão em português. Justamente neste lugar que começaremos a aprofundar a difusão mundial dessa dança.

Figura 11 – *Danse du ventre*



Fonte: Amédée Baillot de Guerville (1906).⁸⁶

⁸⁵ (*Al-raqs al-baladi* is not the only form of dance performed in Egypt. Yet, as opposed to the region- or community-specific dances that are performed throughout the country, *al-raqs al-baladi* is not commonly associated with any particular ethnic or social group living in Egypt. It is the most frequently observed dance from that accompanies Arabic dance tunes today and is performed by women and men on many festive occasions, though more regularly during festivities commemorating rites of passage. The most commonly represented performance style of *al-raqs al-baladi* is the solo performance of female professional dancers. However, the performance of *al-raqs al-baladi* is neither limited to any particular professional group nor confined to any particular musical genre).

⁸⁶ Disponível em: <https://archive.org/details/newegypt00guergoog/page/n120/mode/2up>. Acesso em: 01 ago. 2023.

É fato inegável que desde 1798, ano da invasão das tropas francesas, através da Campanha napoleônica ao Egito, determinadas ideias sobre povos e culturas do Oriente foram intensamente fabricadas e difundidas. Sabe-se que Napoleão Bonaparte tinha como motivações o desenvolvimento de uma colônia francesa, estabelecimento de uma soberania mundial e uma disputa com a Inglaterra que já dominava vários territórios, como as Índias Orientais. Para medir forças e afugentar a Inglaterra, Napoleão⁸⁷, que tinha liderado a expedição à Itália, aumentou suas ambições para o Oriente, introduzindo um grande investimento a partir do Egito⁸⁸. De acordo com Edward Said em “Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente”, a obra mais impactante deste crítico literário nascido na Palestina, Napoleão tinha um interesse pessoal nutrido por uma admiração:

Em segundo lugar, Napoleão fora atraído pelo Oriente desde a adolescência; seus manuscritos de juventude por exemplo, contém um sumário feito por ele da *Histoire des arabes*, de Marigny, e fica evidente pelos seus escritos e conversações que ele estava mergulhado [...] nas memórias e glórias ligadas ao Oriente de Alexandre, particularmente ao Egito (Said, 1990, p. 89).

A campanha francesa ao Egito seguiu inicialmente para Alexandria, onde a tropa de Napoleão fez a primeira grande jornada europeia num país do mundo oriental. Segundo as dançarinas e historiadoras brasileiras Naiara Müssnich Rotta Gomes de Assunção e Nina Ingrid Caputo Paschoal (2022), a investida no Egito foi, em tal caso, financiada pela política da França e apoiada por grupos da elite e intelectuais interessados no exame dos territórios conquistados, além de pessoas com ofícios de prestígio, muito entusiasmadas sobre as dinastias egípcias.

A Campanha ao Egito era dita como tendo caráter civilizador. Moralmente se justificava com o fato de pretender levar certo grau de organização ao Egito, de modernizá-lo, de repaginar seus costumes a partir das teorias iluministas que estavam em voga. [...] Apesar do crescente processo de modernização do Oriente, impulsionado pelas próprias potências europeias e seguindo o modelo de dito progresso europeu, as representações desse Oriente quase nunca demonstravam este aspecto. Pelo contrário: buscavam salientar os elementos que remetessem à Antiguidade, às civilizações dinásticas já muito remotas do Egito, como se estivessem congelados no tempo e não possuíssem história desde então (Assunção; Paschoal, 2022, p. 7).

A natureza exploratória da Campanha ao Egito, então, percorreu não somente tropas

⁸⁷ O historiador Luiz Fernando Pina Sampaio (2009) destaca, a partir da literatura, as pretensões de Napoleão na ocupação do Egito: libertar o território egípcio dos mamelucos; no enfraquecimento da Inglaterra, construir mais ambiciosamente um Canal no istmo de Suez para alcançar o Mar Vermelho e o Oceano Índico e, por fim, ensinar áreas do conhecimento, desbravando a terra quase desconhecida.

⁸⁸ Nessa época, o Egito ainda fazia parte do Império Otomano.

militares, como também pessoas cientistas e artísticas encarregadas de moldar o Oriente mediante os exercícios, respectivamente, de catalogar o conhecimento e retratar batalhas, costumes, também grupo sociais. As informações que os europeus tinham sobre o Egito eram limitadas e ao desembarcarem, o perceberam como uma civilização de saberes múltiplos os quais variavam nas artes, ciências e tecnologias. Nesta ocasião, a Campanha ao Egito significou a presentificação daquilo que foi denominado de orientalismo, uma produção de saber sobre o Oriente iniciada pela Europa a partir de seus entendimentos e modelos, isto é, “o pensamento orientalizado é um esquema dominador de conhecimento acerca do Oriente para o raciocínio ocidental” (Oliveira, 2023, p. 35).

O termo foi desenvolvido por Edward Said (1990), um dos fundadores dos estudos pós-coloniais, contudo, há muitas definições e críticas tendo em vista a expansão do conceito. Independente disso, falar de orientalismo é debater a superioridade econômica e bélica francesa e britânica, que se estendeu aos Estados Unidos ao longo do século XX, continuando o projeto imperial sobre o Oriente no mundo. Nas expressões do autor:

O orientalismo, portanto, não é uma fantasia avoadada da Europa sobre o Oriente, mas um corpo criado de teoria e prática em que houve, por muitas gerações, um considerável investimento material. O investimento continuado fez do orientalismo, como sistema de conhecimento sobre o Oriente; uma tela aceitável para filtrar o Oriente para a consciência ocidental, assim como esse mesmo investimento multiplicou - na verdade, tornou realmente produtivas - a partir do Oriente para a cultura geral (Said, 1990, p. 18).

Edward Said (1990) nota três classificações específicas e interligadas de projeções orientalistas: orientalismo voltado para o campo acadêmico em que cabem doutrinas e profissionais que focalizam o Oriente; estilo de pensamento baseado numa diferenciação entre Oriente e Ocidente dos quais romances, descrições acerca da sociedade, relatos políticos e outros participam e, por último, a instituição estruturada que se ocupa com assuntos sobre o Oriente. Como *modus operandi*, a Campanha do Egito não foi puramente uma necessidade de imaginação desatenta, do lado avesso, desempenhou fomentos culturais através da relação de poder, “[...] de graus variados de uma complexa hegemonia” (Said, 1990, p. 17).

Temos como exemplo, as enciclopédias e relatos de viagem que buscaram apresentar, aos seus modos, o Egito para o mundo, tendo na maior parte das vezes a mulher como um dos objetos descrição⁸⁹. As pinturas também mantiveram o seu fascínio acrescido de interesses, por

⁸⁹ Naiara de Assunção (2021) complementa que a elaboração da enciclopédia *Description de l'Égypte*, por estudiosos e intelectuais conhecidos como *savants*, viera desse momento. Posteriormente, ressalta a construção da enciclopédia *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians* do inglês Edward William Lane, que, em seu tempo, foi considerada uma obra de validade e rigor científico. Em relação aos relatos de viagens, tal

esse motivo as representações existentes em torno do corpo e da dança podem ser consideradas grandes exemplos da percepção europeia nos contatos preambulares com formas dançadas no decorrer dos processos imperialistas iniciados no fim do século XVIII. Assim, estudiosos e pintores estiveram presentes no projeto de Napoleão estrategicamente para representarem o Oriente – natureza, cultura e corpos. É certo que a ocupação napoleônica durou pouco no Egito, porém, os desdobramentos políticos perduraram não somente nas estruturas econômicas, mas também sociais e culturais. Deveras, a investida napoleônica no Egito é o ponto de partida para a compreensão do espalhamento global do que entendemos atualmente como dança do ventre.

Somente ao longo do século XIX com a perpetuação e o furor dos signos artísticos visuais, literários e narrativas de viajantes que reforçaram a sujeição da corporeidade feminina, que a nomenclatura *danse du ventre*, fruto de encadeamentos coloniais, marca factualmente a sua estabilidade entre fantasias e crenças múltiplas na Europa. Desse ponto, nasce uma fixação europeia por temáticas orientais, especificamente, egípcias que recebeu o nome de “Egiptomania ou Egiptofilia”⁹⁰ (Assunção; Paschoal, 2022).

Sem dúvida, para artistas europeus que alcançavam o Oriente, a dança traduzida ora em tom desagradável, ora em tom demasiadamente atraente, era um dos tópicos mais notáveis nas expedições. Ocorre que a *danse du ventre*, expressão dada pelos europeus sobre as próprias invenções, fazia referência às apresentações de danças dos grupos sociais heterogêneos: as *ghawazee*⁹¹, dançarinas profissionais que se apresentavam para classes populares egípcias; as *awālim*⁹², mulheres artistas polivalentes que cantavam, escreviam poesia, canções e dançavam para a elite egípcia, e os *khawalat*⁹³, dançarinos que trabalhavam em eventos no Egito⁹⁴.

autora focaliza no trabalho de viajantes inglesas que estiveram no Egito entre os anos de 1842 e 1876 (Assunção, 2018).

⁹⁰ No texto “Egiptomania: fragmentos do mundo antigo no Brasil”, a pesquisadora brasileira Margaret Bakos (2003, p. 1) diz: “por egiptomania entendemos a apropriação e a reinterpretação de elementos da cultura egípcia, com vistas à criação de novos significados e usos”. Além da Egiptomania, Bakos (2003), no texto “Corpo e Egiptomania no Brasil”, expõe uma diferenciação entre Egiptofilia e a Egiptologia. Para a autora, a Egiptofilia mescla o exotismo e o desejo de posse de objetos relativos ao Egito e a Egiptologia, refere-se ao tratamento acadêmico baseado na cientificidade a tudo que se relaciona com o Antigo Egito.

⁹¹ “*Ghawāzī, ghawazi, ghawaze, ghawāzee, ghawa'zee, ghawāzī, ghawazis, ghaoāzy, ghowāzy, gaoasys, raoazi, ghawāzin* etc. (para غوازي, no plural, cuja transliteração mais correta seria *ghawāzī*) e *ghāziya, ghazia, gaziah, ghazeah, ghazy* etc. (para غازية, no singular, cuja correta transliteração seria *ghāziya*)” (Assunção, 2021, p. 22).

⁹² “*Awālim, awālim, awalem, awālim, awalin, awālin, awaleem, almehs, a'oaulem, almejas* etc. (para عوالم, no plural, cuja correta transliteração seria *awālim*) e *ālma, ālima almé, alme, almeh, halmeh, alimeh, halimeh, almeja* etc. (para عالمة, no singular, cuja correta transliteração seria *ālma*)” (Assunção, 2021, p. 47).

⁹³ “*Kawal* (خوال, no singular) e *khawalat* (خوالات, no plural) foi o termo utilizado, pelo menos até o século XIX, para designar “dançarino masculino”, também chamados *gink, çengi* ou ainda *koçek*, em turco” (Assunção, 2021, p. 47). Na Turquia contemporânea *koçek* abrange a categorização de “travestis e transexuais” (Karayanni, 2004, p. 28, tradução nossa). (*In contemporary Turkey a koçek covers “both transvestites and transsexuals”*).

⁹⁴ Além dessas classes no Egito, até o momento, o Hunna Coletivo ressalta outros grupos: *gink* no Egito; as *shikhat* no Marrocos; as *ouled nail* na Argélia; os *köçek* e os *çengi* na Turquia. Disponível em: <https://www.instagram.com/hunna.coletivo/>. Acesso em: 11 jul. 2023.

Em razão do grande apagamento histórico dos *khawalat*, que necessitaria de uma longa pesquisa sobre suas especificidades, relevâncias e condições profissionais na época da ocupação colonial europeia, não daremos conta de aprofundar essas personalidades não menos importantes da dança, sobretudo, porque é fundamental atualizar o escopo teórico-reflexivo através de críticas à sexualidade heterossexual como norma universal, pois, segundo o pesquisador chipriota Stravos Karayanni (2004, p. 28, tradução nossa)⁹⁵, “por causa do colonialismo e do modo como este construiu a homossexualidade, não como um ato, mas como um estilo de vida com uma identidade atrelada”, *Kawal* (no singular) recebeu um novo sentido, e hoje, em árabe, faz referência a categoria de homem “homossexual” que, podemos compreender como um corpo dissidente da heterossexualidade. Tomaremos então como amostra, as *ghawazee*, que seriam, ao menos, as principais figuras do cenário profissional quiçá, por conta da maior visibilidade e, em seguida, as *awálim*, grupalidade também significativa para o entendimento da propagação da dança do ventre.

De um modo geral, as *ghawazee* foram dançarinas precarizadas e discriminadas socialmente que atuavam nas ruas, nas festas de casamento e nas celebrações como *Mawalid*⁹⁶, sendo muitas delas com possíveis origens ligadas às populações ciganas. Devido aos locais de trabalho das *ghawazee*, e sabendo que estes naturalmente permitiriam um acesso menos limitado, pode-se deduzir que os primeiros contatos dos europeus com a dança egípcia foram por meio das *ghawazee*. Karin van Nieuwkerk (1995), antropóloga holandesa, descreve em seu livro *A Trade Like Any Other: Female Singers and Dancers in Egypt*:

A maioria dos primeiros viajantes, no entanto, não descreve as *ghawâzi* como prostitutas, mas apenas como dançarinas. Essas dançarinas eram as mais acessíveis aos estrangeiros, já que se apresentavam publicamente. [...] A maioria das descrições sobre elas eram semelhantes aos de Niebuhr, descrevendo-as como tendo tatuagens e anéis nasais. Suas vestimentas eram como as de outras mulheres, exceto pela cintura e pela falta de véu. [...] Elas tinham um repertório extenso. Além da dança nativa, que lhes rendia o espanto e, por vezes, admirações dos viajantes, elas realizavam dança com todos os tipos de objetos, por exemplo, com lenços, bastões ou equilibravam vasos e velas acesas na cabeça. Vários viajantes observaram que as *ghawâzi* costumavam fumar narguilé e consumiam uma considerável quantidade de bebida alcoólica. Devido a isso e ao fato de dançarem em público para homens com rostos revelados, elas geralmente não eram consideradas mulheres decentes (Nieuwkerk, 1995, p. 27, tradução nossa)⁹⁷.

⁹⁵ (Today, the linguistic development of these terms tells of colonialism and the way it has constructed homosexuality, not as an act but as a lifestyle with an attached identity. In both Turkey and Egypt, at least, the names once used for male dancers now signify homosexuals).

⁹⁶ “*Mawalid* (مولد) no plural e *mulid* مولد no singular) são festivais em comemoração ao aniversário do Profeta ou de santos sufis locais” (Assunção, 2021, p. 49).

⁹⁷ (Most early travelers, however, did not describe the *ghawazi* as prostitutes, but as dancers only. These dancing girls were the ones most accessible to foreigners, since they performed publicly. [...] Most descriptions of them were similar to Niebuhr's, depicting them as having tattoos and nose rings. Their dress was like other women's,

Figura 12 – *Ghawazee* de Edward Willian Lane



Dancing-Girls (Ghawa'zee, or Gha'zee'yeh).

Fonte: *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians* (1860)

As informações trazidas na Figura 12 são preciosas documentações sobre as *ghawazee* enquanto trabalhadoras do entretenimento na sociedade egípcia, por exemplo, podemos entender que essas dançarinas, inicialmente no século XIX “[...] apresentavam-se, basicamente, com as vestimentas utilizadas por mulheres de classe média dentro dos haréns no Egito durante o século XIX” (Assunção; Paschoal, 2022, p. 21). Por outro lado, a ilustração do inglês Edward Willian Lane (1860) nos recorda que, em se tratando de fluxos coloniais, os discursos artísticos visuais “[...] não são neutros, inocentemente compostos ou objetivos: como todo projeto humano, contém características ideológicas, morais, afinidades e aversões” (Assunção; Paschoal, 2022, p. 24). Embora algumas pinturas que ilustram as *Ghawazee* possam ser relativamente confiáveis dada a semelhança das informações em outras fontes e o contato mais fácil dos europeus com essa classe social, é fundamental compreendermos a imparcialidade e o exagero de suas posturas.

A não neutralidade fica mais evidenciada quando, na Figura 12, é trazida a enciclopédia

except for the girdle and the lack of a veil. [...] They had an extensive repertoire. Besides the native dance, which earned them the amazement and sometimes admirations of travelers, they performed dance with all kinds of objects, for instance, with scarves, sticks, and sabers, and with vases or lighted candles on their head. Several travelers remarked that the ghawazi used to smoke the water pipe and drank considerable amount of brandy. Due to this and the fact that they danced in public for men with unveiled faces, they were generally not regarded as decent women).

An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians, em português “Uma descrição dos modos e costumes dos egípcios modernos” do próprio Edward Willian Lane (1860). Contendo uma riqueza de detalhes sobre a sociedade egípcia da época, na obra de vinte e oito capítulos que contém a seção intitulada *Public Dancers*, “Dançarinos Públicos”, o autor informa a variedade da atuação das *Ghawazee* e salienta que não eram admitidas em um “harém”⁹⁸ de respeito, mas eram frequentemente contratadas para divertir festas masculinas. Nesta situação, o autor adjectiva as atuações como “mais lascivas”. No início do capítulo, expressa: “As *Ghawazee* se apresentam, desveladas, nas ruas públicas, até para divertir o povo. Sua dança tem pouca elegância; sua principal peculiaridade consiste no movimento de vibração rápida dos quadris, de um lado para o outro” (Lane, 1860, p. 377, tradução nossa)⁹⁹.

Entendemos que os rótulos atribuídos às práticas das *ghawazee* possuem influência, principalmente, da crença e moralidade cristã, que permite vincular de modo direto as posturas das *Ghawazee* como “lascivas”. Somado a isso, o julgamento continha interferência do modelo europeu de dança clássica, *ballet*, cujos fundamentos técnicos e estéticos vinham sendo construídos no virtuosismo desde o século XVIII¹⁰⁰. Como se não fosse o suficiente, os ideais estiveram presentes também nas obras românticas do *ballet*, com temas dedicados a imaginar, representar, mistificar, produzir enquadramentos e generalizar aspectos de diferentes culturas¹⁰¹. Esse tipo de conduta, por parte da Europa, se reconhece como paradigma eurocêntrico.

Eurocentrismo é, aqui, o nome de uma perspectiva de conhecimento cuja elaboração sistemática começou na Europa Ocidental antes de mediados do século XVII, ainda que algumas de suas raízes são sem dúvida mais velhas, ou mesmo antigas, e que nos séculos seguintes se tornou mundialmente hegemônica percorrendo o mesmo fluxo do domínio da Europa burguesa. [...] Não se trata, em consequência, de uma categoria que implica toda a história cognoscitiva em toda a Europa, nem na Europa Ocidental em particular. Em outras palavras, não se refere a todos os modos de conhecer de todos os europeus e em todas as épocas, mas a uma específica racionalidade ou perspectiva de conhecimento que se torna mundialmente hegemônica colonizando e sobrepondo-se a todas as demais, prévias ou diferentes, e a seus respectivos saberes concretos, tanto na Europa como no resto do mundo (Quijano, 2005, p. 115).

⁹⁸ Mais adiante, falaremos um pouco mais sobre o “harém”. Por ora, é o espaço físico da casa guardado para as tarefas das mulheres.

⁹⁹ (*The Ghawazee perform, unveiled, in the public streets, even to amuse the rabble. Their dancing has little of elegance; its chief peculiarity being a very rapid vibrating motion of the hips, from side to side*).

¹⁰⁰ Para complementar, o virtuosismo tem fortes raízes no século XVIII. Segundo a historiadora brasileira Natália Samarino (2021), o século XVIII é uma transformação decisiva na história do que atualmente se configura como *ballet*, “pois no século XVIII é que serão formadas as estruturas da técnica romântica e, conseqüentemente, o uso das pontas e aulas mais atléticas surgirão nesse momento” (Samarino, 2021, p. 95).

¹⁰¹ “No ballet, esta tendência de generalizar o oriente vai ser amplamente explorada. Temos obras na década de 30 do século XIX que utilizam bastante a temática. *A revolta do Harém* é um exemplo” (Samarino, 2021, p. 133).

Não somente as *ghawazee*, como também as *awálim*, os *khawalat* e outros grupos sociais incompreendidos, ao serem lidos nos parâmetros eurocêntricos, foram postos na fetichização, na cristalização cultural, na hierarquização entre diferentes raças, na subjugação do Ocidente e no silenciamento de suas vozes. Empacotadas num imenso caldeirão cultural oriental da nomenclatura - *danse du ventre* -, as grupalidades sociais foram homogeneizadas através das representações orientalistas da Europa. À vista disso, as obras colonizadoras no século XIX constituem um aspecto importante para o entendimento da mundialização dessa dança.

A dançarina e pesquisadora Ainsley Hawthorn (2019, p. 2, tradução nossa¹⁰²), demonstra uma pista firmada desta difusão: “*la danse du ventre* parece fazer sua primeira aparição em fontes impressas francesas em associação com a pintura de 1863 do artista orientalista Jean-Léon Gérôme, *La danse de l'almée* 'A Dança da *Almeh*'”. *Almeh* (singular), “mulher culta” que possuía um vasto repertório nas artes, principalmente, era valorizada pelo domínio das técnicas de improvisação e poesia. Conforme a pesquisadora brasileira Roberta Salgueiro (2012), a *Almeh* cantava – o *mawwal* –, um improviso vocal, e seu nome é um “indicativo do prestígio da poesia, considerada a mais sofisticada manifestação artística árabe, componente das músicas cantadas por essas artistas” (Salgueiro, 2012, p. 33). Dentro do contexto amplo de assinalamentos, sabe-se que, enquanto artistas multifacetadas, as *awálim* se distinguem em muitos aspectos das *ghawazee*, sendo um deles o espaço de apresentação, uma vez que eram contratadas para festas e celebrações no “harém”, isto é, “[...] a instituição relacionada à separação social entre os sexos em culturas de matriz muçulmana” (Assunção, 2021, p. 44).

Os “haréns” tinham a função de manter a privacidade da família, sendo reservados para a circulação e atividades de mulheres, como aponta a dançarina, professora e pesquisadora Marcia Dib (2011):

Mas 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, além de parte da criadagem. Outras pessoas não podem entrar. As mulheres não estavam presas no harém, este era apenas um local onde podiam ficar à vontade (Dib, 2011, p. 149).

Partindo do pressuposto de que os “haréns” designam lugares domésticos nos quais a entrada de homens estrangeiros era proibida, não é complicado pensar que foram abordados de forma distorcida, ganhando uma atmosfera misteriosa com conotação sexual. Além disso,

¹⁰² (*La danse du ventre seems to make its first appearance in French print sources in association with Orientalist artist Jean-Léon Gérôme's 1863 painting La danse de l'almée 'The Dance of the Almeh'*).

“buscando respeitar as normas islâmicas de recato, as *awálim* se apresentavam apenas em frente às mulheres dos haréns de casas abastadas, normalmente escondidas dos olhares masculinos por paredes de treliça” (Assunção; Paschoal, 2022, p. 20).

Fossem quais fossem as regras sociais dos “haréns”, além das restrições de exibição das *awálim* do início do século XIX, é bem provável que as pinturas ocidentais tenham sido produtos coloniais e invenções, já que é difícil acreditar que as obras da época tenham sido uma tela feita diretamente do contato com mulheres *awálim*. Como enfatizam Assunção e Paschoal (2022), se as representações foram em alguma medida úteis para as *ghawazee*, o mesmo não pode ser dito no caso das *awálim*.

Figura 13 – *La danse de l’almée* de Jean-Léon Gérôme (1863)



Fonte: Dayton Art Institute.¹⁰³

Se debruçarmos-nos brevemente nos signos da pintura de Gérôme - “A Dança da *Almeh*” -, podemos notar, principalmente, a imagem de uma dançarina com *snujs*¹⁰⁴, nas mãos e um traje que deixa seios e abdômen nus. Embora a imagem se refira a uma dançarina genérica, essa representante da sua classe *awálim* na visão europeia, curiosamente, corresponde a um tipo de beleza que, mais tarde, vai ecoar junto a uma coletânea de processos e discursos, nas representações de filmes e, obviamente, no cenário da dança do ventre¹⁰⁵. Em pé num tapete, a

¹⁰³ Disponível em: <https://www.daytonartinstitute.org/exhibits/jean-leon-gerome-dance-of-the-almeh>. Acesso em: 28 jul. 2023.

¹⁰⁴ Pequenos pratos de metal – instrumentos -, usados com elástico nos dedos polegar e médio e que em conjunto de quatro unidades formam dois pares em cada mão. Podem ser utilizados pelas dançarinas no ato da performance.

¹⁰⁵ Aqui, estamos nos referindo às possíveis representações embranquecidas do Egito. Neste caso, é bom nos perguntarmos se uma *Almeh* não-branca seria aprazível para a comercialização de pinturas? Sabendo que o Egito

jovem mulher, que parece estar em movimento, localiza-se próxima a um grupo de soldados sentados, alguns junto ao narguilé¹⁰⁶, enquanto músicos que estão um pouco mais afastados e atrás dela, tocam *derbake*, *rababa* e *nay*¹⁰⁷.

O destaque para os contornos corporais, especialmente, o ventre da dançarina, assim como toda a sua região pélvica em direção para o público e inclinação da parte superior do corpo no tempo que a cabeça cede a gravidade do peso para o chão, evocam arquétipos da memória coletiva e individual em que a figuração patriarcal se revela obstinada em fixar na mulher atributos de suavidade e sedução, bem como um modelo visceralmente sexual. Essa persistência é tão grande que, conforme Rihab Kassat Bagnole (2005, p. 61, tradução nossa)¹⁰⁸, “Gérôme pintou em torno de dezesseis quadros da *almeh* entre 1863 e 1897, usando-a como ponto focal de sua obra”. Em virtude disso, talvez devêssemos questionar: o que conta a expressão facial da dançarina? Será que ela estaria dançando por obrigação? As armas penduradas na parede estariam coagindo a dançarina?

A generalização dessas perguntas nos protegerá do engano – que, infelizmente, habitou o campo das artes – de supor que o ato de dar saída à imaginação sobre culturas distantes das nossas, constitui suas realidades. Na verdade, até os europeus que tiveram contato mais direto com o Egito, não acessaram à variedade de danças que possivelmente existiam, e sim à dança pública de entretenimento limitada pela condição de superioridade em que esses se portavam. Gérôme, sob influência de composições artísticas, como a literatura do francês Théophile Gautier e a fotografia do inglês Roger Fenton, entre outros trabalhos do seu tempo, cumpriu com o esperado: transformou desejos numa realidade tangível articulando na suposta dança, doses de voluptuosidade.

Ao retornarmos o olhar para essa imagem mais famosa de Gérôme, percebemos uma audiência exclusivamente de homens – grupo de *bashi-bazouk*, combatentes originados a partir de mercenários otomanos e soldados albaneses. Poderíamos debruçar nas posturas desses

possui suas particularidades com funcionamentos próprios em relação às questões de raça e que isto, demanda um maior aprofundamento, não iremos nos dedicar a esse aspecto. Chamamos a atenção, apenas, para o fato de que a ideação de *Almeh* esteve pautada num modelo que agradasse os europeus. Não podemos desconsiderar, ainda, que “o Egito é multiétnico, tanto o atual quanto o do passado” (Leon, 2020).

¹⁰⁶ Narguilé, como é mais falado no Brasil, é um tipo de cachimbo à base água, utilizado para fumar tabaco aromatizado. Bastante comum nos países do Norte da África e Oriente Médio, normalmente, fuma-se acompanhado de chá, café ou comidas leves, por exemplo, aperitivos. Possui outros nomes: *arguile* nos países árabes da área do Levante - Síria, Jordânia, Palestina, Líbano, por exemplo -, *shisha* na península arábica, no Egito e em outros países do Norte da África e *hookah*, utilizado nos países de língua inglesa e Índia. Disponível em: <https://www.abracocultural.com.br/narguile-arabe/>. Acesso em: 30 jul. 2023.

¹⁰⁷ *Derbake* (instrumento de percussão), *rababa* (instrumento de corda e tocado com arco) e *nay* (flauta de bambu).

¹⁰⁸ (Gérôme painted around sixteen images of the *almeh* between 1863 and 1897, using her as the focal point of his composition).

soldados em relação à dançarina, mas um fato estranho ocorre no momento em que é percebido que “esses soldados foram neutralizados anos antes da primeira visita de Gérôme ao Egito” (Bagnole, 2005, p. 62)¹⁰⁹.

Assim, reforçamos que é admissível dizer que a condição onírica da poética de “A Dança da *Almeh*” é uma reiteração de uma fantasia francesa acerca da dançarina egípcia, ou seja, uma lógica colonizadora que, apoiada em padrões de masculinidade e princípios de civilidade, auxiliou na consolidação de narrativas docilizadoras e representações fantásticas ao redor da dança, muito embora outras personalidades europeias em diferentes épocas, localidades e nos mais variados ramos artísticos tivessem simbolizado a exotividade da mulher árabe, na maior parte das vezes com a sexualidade sempre às ordens. Sobre isso, a pesquisadora brasileira Roberta Salgueiro (2012), acrescenta:

Artistas e eruditos europeus oitocentistas e do início do século XX mostravam fascinação particular pela dança, como se podem verificar nas memórias, publicadas em 1763, da embaixatriz de Constantinopla Lady Mary W. Montagu e nos trabalhos de Étienne Dinet e Charles Leland. As obras de Gustave Flaubert (1821- 1880), Gustave Moureau (1826-1898) e Jean-Léon Gérôme (1804-1924) sublinharam o erotismo da mulher islâmica. [...] Ainda que a sexualidade da artista árabe emerja em peças e romances, as representações mais poderosas, pelo apelo característico da expressão visual, estão no campo das artes visuais, particularmente nas pinturas de orientistas europeus que identificaram por diversas vezes as mulheres árabes, como Eugene Delacroix, Dominique Ingres e, posteriormente, Gérôme (Salgueiro, 2012, p. 142).

As ricas materialidades das Belas Artes fundamentadas nos processos coloniais, acabaram produzindo muito além do que satisfação de desejos europeus, como também o retorno lucrativo e a reafirmação de conceitos sobre arte, operando dentro da história na construção de fábulas que, permanecem no decorrer dos tempos. O grande trabalho de pintores, especialmente, forneceu uma imagem da dançarina que assombra até a atualidade da dança do ventre: a “odalisca” subserviente. Segundo Marcia Dib (2011, p. 149) “o termo odalisca vem do turco *uadahlik*, que significa criada de casa, ou criada de quarto”. Dentro da hierarquia do palácio, a autora ressalta que as “odaliscas” estavam no grau mais baixo, pois eram jovens mulheres que foram adquiridas em mercados ou em guerras para o serviço escravo, vendidas por sua própria família ou raptadas. No palácio, recebia um treinamento que abrangia o aprendizado de modos, etiqueta, leitura do Alcorão, bordado, tecelagem, poesia, música e dança.

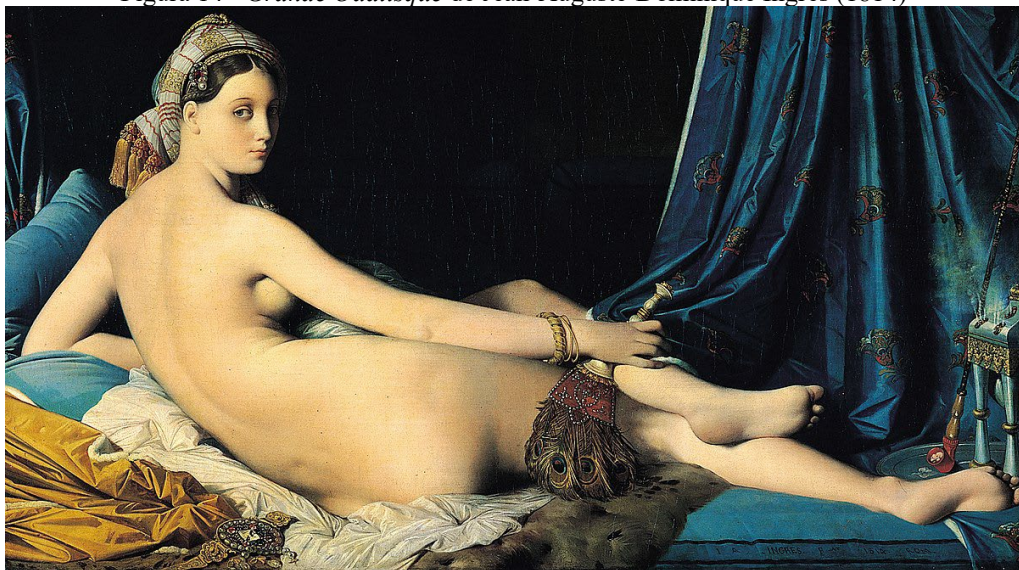
Marcia Dib (2011, p. 149) destaca: “ao contrário daquelas retratadas reclinadas à espera

¹⁰⁹ (*These soldiers were neutralized years before Gérôme's first visit to Egypt*).

de alguém, sabe-se que as odaliscas tinham suas ocupações e também suas ambições”, tal como se tornar concubina do sultão, o que lhe daria um patamar melhor, já que poderia, através de um filho, ter algum privilégio dentro da sua eterna submissão. Com o intuito bem visível de subir os degraus da hierarquia do harém e alcançar uma posição, “vê-se que as fantasias ocidentais não têm ressonância dentro da estrutura do harém. Tudo é calculado, tanto pelas mulheres, como pelo sultão” (Dib, 2011, p. 150). Essas informações apontam a não passividade da “odalisca” o que é bem diferente da retratada na exploração da nudez feminina representada em “Grande Odalisca”, do pintor francês Jean-Auguste-Dominique Ingres.

Além disso, “a odalisca de Ingres é híbrida, animalésca, dotada de uma aparência grotesca devido a suas formas corporais terem sido propositalmente distorcidas pelo artista” (Paschoal, 2021, p. 224), ou seja, não parece que a “Grande Odalisca”, essa imagem consagrada da Revolução Francesa, foi uma cópia do vivido, apesar do artista ter sido contratado por Napoleão. Podemos contestar a pintura uma vez que a “odalisca” não condiz com a ideia de mulher amolecida e de olhar perdido como se não tivesse interesses.

Figura 14 - *Grande Odalisque* de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1814)



Fonte: *Wikimedia Commons*¹¹⁰.

Cabe mais uma vez questionar (como fizemos anteriormente em nota de rodapé na Figura “A Dança da *Almeh*”) os cânones do ideal de beleza reproduzidos na famosa obra “Grande Odalisca”. Fiel às suas convenções, o modelo inferiorizante prontamente seguiu a supremacia branca que independentemente da cor da pele, sugestiona a mulher plenamente

110

Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Auguste_Dominique_Ingres,_La_Grande_Odalisque,_1814.jpg. Acesso em: 06 ago. 2023.

acessível, em pose recostada e provocante, para qualquer viajante que chegasse no Oriente fantasioso do europeu.

A escritora feminista egípcia Nawal El Saadawi (2015) já havia argumentado a soberania universalizante que mulheres são expostas em todo lugar.

A opressão das mulheres, a exploração e as pressões sociais a que elas estão expostas não são características apenas das sociedades árabes ou do Oriente Médio, ou dos países do Terceiro Mundo. Constituem parte integrante do sistema político, econômico e cultural, preponderante na maior parte do mundo – seja esse sistema retrógrado e feudal ou uma sociedade industrial moderna que tenha se submetido à profunda influência de uma revolução científica e tecnológica (EL SAADAWI, 2015, p. 18, tradução nossa).

A exploração das materialidades orientalistas impactou as estruturas sociais das *ghawazee* e *awálim* no decurso do século XIX. Com o aumento de pessoas viajantes ávidas pela dança, as apresentações de praticantes ficaram mais sucessivas e a audiência passou a se referir, de modo geral, às práticas que presenciavam. Como consequência constata-se que “os termos *ghawazee* e *awálim* vão se transformando, tomando sentidos pejorativos e sendo usados para julgar moralmente mulheres que exibiam seus corpos, o que era extremamente repreensível tanto do ponto de vista islâmico quanto cristão” (Assunção; Paschoal, 2022, p. 23). Desta forma, a separação entre *ghawazee* e *awálim* declinou, o que deu novos rumos para a história da dança oriental.

Todavia, o enfraquecimento da dualidade entre *ghawazee* e *awálim*, bem como suas precarizações não sucederam de modo descolado das ocorrências economias e políticas. O Egito vivia um quadro delicado: “o país era comandado na prática por uma sucessão de autoridades mamelucas e cobiçado pelas potências europeias por seu potencial de mercado e estratégico-militar” (Salgueiro, 2012, p. 34). O investimento de exércitos mamelucos resultou em impostos altos, dificuldades financeiras e aumento de conflitos populares. Por causa desse contexto, as *awálim* mais sucedidas deixaram o Cairo em direção ao sul do país, ocasionando um tipo de “diáspora” que afetaria a dança árabe feminina apresentada no formato de solo: “artistas que antes não eram consideradas *awalim* passaram a se apresentar como tal; novas categorias artísticas se desenvolveram, esbatendo as dicotomias originais entre casa/rua; interno/externo; distante/próximo; exclusivo/popular” (Salgueiro, 2012, p. 35).

Figura 15 – Dançarinas egípcias



Fonte: *Wikimedia Commons*¹¹¹.

Nessa época, a denominação *the dancing girls* foi bastante usada para todas as profissionais do entretenimento, mas também “[...] era muito comum, funcionando como sinônimo para “ghawazee”, demonstrando que os estrangeiros as percebiam como um grupo coeso, cuja profissão era dançar” (Assunção, 2018, p. 114). Com a distinção entre *ghawazee* e *awálim* estremeçada, nota-se, nesse período, que as dançarinas passaram a ser desaprovadas socialmente, sendo os processos coloniais europeus responsáveis pelo acréscimo de suas vulnerabilidades sociais. Esse fato nos permite reposicionar as questões sobre a figura da mulher egípcia, entre fins do século XVIII e início do século XIX, quando percebemos fortemente a existência de comportamentos xenofóbicos e misóginos do Ocidente. Segundo as pesquisas de Karin van Nieuwkerk (1995), as mulheres foram acusadas por diferentes autoridades de serem a fonte do surto de sífilis e como procedimento de controle da doença, em

111

Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Ghawazi#/media/File:167_Egyptian_types_and_scenes_Arab_Dancing_Girls.jpg. Acesso em: 06 de ago. 2023.

1799, foi publicado um documento decretando a execução de qualquer pessoa que saísse com uma “mulher pública” (Nieuwkerk, 1995, p. 30) e caso esta entrasse no espaço francês por vontade própria, teria o mesmo destino.

Há de acrescentar que a desocupação das forças militares francesas do Egito em 1801, comandada pela aliança política, ideológica e econômica entre a Inglaterra e o Império Otomano, provocou a ascensão de Muhammad ‘Ali Pasha, da Macedônia e representante do império otomano. Iniciando o seu governo no Egito em 1805 e finalizando em 1848, Muhammad ‘Ali Pasha, conhecido como o “fundador do Egito moderno”, introduziu grandes reformas no país, afetando a sociedade egípcia, inclusive a dança, que não escapou das transformações. Para começar “em junho de 1834, Muhammad ‘Ali emitiu um decreto proibindo dançarinas públicas e prostitutas de trabalhar na capital” (Nieuwkerk, 1995, p. 32, tradução nossa)¹¹².

Entre as motivações para esse banimento estavam: a interferência religiosa de *ulamâ* (teólogos muçulmanos) e outros egípcios religiosos que se indignaram em relação às tarifas que o governo detinha de estabelecimentos considerados por estes imorais; a insatisfação pública diante dos abusos das cobranças; o ressentimento da população no que diz respeito à ocupação colonial, pois ficou evidente o acesso dos europeus às mulheres egípcias – dançarinas e prostitutas –, bem como as negociações e, por fim, o próprio projeto de “modernizar” o Egito a partir de hábitos e valores da Europa, que começou com a anuência da Inglaterra, que em 1882 viria formalizar a ocupação e a colonização no Egito. O decreto ocasionou o exílio de mulheres artistas dos centros urbanos em direção ao sul do Egito. Deste modo, houve o segundo espalhamento de artistas para fora do Cairo.

Muitas ocorrências importantes aconteceram, mas em termos abreviados tem-se: algumas *awálim* de classe mais alta continuaram as atividades nos haréns e foram proibidas anos depois; outras artistas tentaram permanência no Cairo, vestindo-se de lavadeiras e pedintes para ir às casas dos estrangeiros contratantes e a maioria das dançarinas partiu em busca de trabalho no sul do Egito, em especial, para Esna, Qena e Luxor, onde a fiscalização era menor. Em síntese, a maior parte das *awálim*, assim como das *ghawazee*, foi para as cidades e vilarejos menores no Delta do Nilo e no Alto Egito, onde a vida era mais precária. Diante desse contexto, muitos europeus passaram a ir ao sul do Egito, visto que a dança era o maior propósito das viagens. Foi assim que artistas se tornaram “populares” entre os estrangeiros, como Kuchuk Hânim, famosa nos relatos de viagem de Flaubert e Safia de Esna, Hosna il-Tawila de Luxor, e

¹¹² (In June 1834, Muhammad ‘Ali issued an edict forbidding public female dancers and prostitutes to work in the capital).

‘Aziza de Aswan (Nieuwkerk, 1995).

Todos esses fatores contribuíram para que a diferenciação entre as classes *ghawazee* e *awálim* fossem borradas e as artistas tivessem que reestruturar suas sobrevivências. Nesse processo, nada há de romântico: a migração imposta acentuou a marginalização social de mulheres, colocando-as em condições de maior precarização e desumanidade. Para exemplificar, Karin van Nieuwkerk (1995) relata que o desamparo era frequente para as artistas, sobretudo, para as que forçosamente mudaram para Esna e Luxor, onde havia menos domínio militar. A dançarina Hosna il-Tawila e seu grupo foram forçados a se apresentar para um grupo de soldados albaneses sem pagamento, já a casa da dançarina Safia foi queimada.

Não que os centros metropolitanos fossem totalmente seguros para mulheres, mas fora de Alexandria e Cairo, somada à instabilidade financeira, as artistas no geral se viam à extorsão de autoridades e cafetões, muitas recorreram à prostituição, sendo apontadas como dançarinas-prostitutas. As artistas independentemente das tradições e classes sociais se viram em condições parecidas, disputando o mesmo trabalho. Como se não bastasse, nos fins de 1860 a taxação foi retomada, embora as dançarinas puderam finalmente regressar às grandes cidades, suas vidas ameaçadas ficaram à mercê da polícia que exigia a partir de seus modos.

Sem dúvida, outras histórias de exploração atravessaram os ofícios de mulheres artistas dos grupos sociais - *ghawazee*, *awálim* -, igualmente, há muito a ser estudado sobre os *khalawat* e suas histórias silenciadas nos tempos passados, principalmente no momento em que as atuações desses artistas se mostram por causa do decreto que proibiu as dançarinas, cantoras e mulheres prostitutas de exercerem funções no Cairo, pelo menos até a chegada da demanda europeia por dançarinas e os padrões heteronormativo ganharem força.

Não podemos deixar de evidenciar que a própria análise da sociedade sobre essas artistas foi transformando: na metade do século XVIII, *awálim* significavam artistas da elite, no século XIX foram entendidas como cantoras e dançarina, e em 1850, foram apontadas como dançarinas-prostitutas: “o termo *awálim* ou *almah* perdeu completamente seu significado original de mulher instruída” (Nieuwkerk, 1995, p. 35, tradução nossa)¹¹³. Já as *ghawazee* passaram a ser consideradas como cantoras e dançarinas de áreas rurais e *mawalid*, não bem-vistas na sociedade, já que a diferenciação entre os grupos de artistas passou a ser geográfica.

Desta maneira os termos *ghawazee* e *awálim* perderam seus marcadores de classe e o principal fator de diferenciação dos dois grupos passou a ser geográfico: ao longo do século XX, as *ghawazee* foram entendidas como as dançarinas tradicionais em meios rurais e as *awálim* as dançarinas tradicionais em meios urbanos, sendo que nenhum

¹¹³ (The word 'alma completely lost its original meaning of learned woman).

dos dois grupos jamais foi visto com grande estima na sociedade egípcia pelo fato de trabalharem com uma profissão estigmatizada, que é o entretenimento (Assunção, 2021, p. 56).

As repressões de corporalidades e a desvalorização do entretenimento como ofício, não apenas atingiram os tempos distantes, persistiriam como estigmas remodelados na futuridade da dança do ventre. Exemplificando, Heather D. Ward (2018b) menciona no texto *The dance of history: Khayriyah Mazin and the endurance of the ghawazi tradition*, o declínio gradual da cultura das *awálim* com um conjunto de fatores socioeconômicos. Apesar disso, os ecos do antigo estilo *awálim* podem ser notados nas dançarinas que atualmente se apresentam nos casamentos das classes baixas urbanas do Egito. A autora reforça: “além disso, há um punhado de artistas aposentadas conectadas a essa tradição que se encontram vivas e dispostas a compartilhar o que sabem” (Ward, 2018b, tradução nossa)¹¹⁴. Em contraste, a tradição *ghawazee* persiste nas áreas rurais do Egito ao abrigo de sérias ameaças de várias frentes que incluem o declínio econômico do Egito nos últimos tempos, o aumento do conservadorismo religioso e a entrada do formato de dança urbana nas regiões pequenas.

Figura 16 – *Ghawazee* e músicos, Alto Egito



Ghawazi and musicians from Naj Hammadi, Upper Egypt. Old postcard supplied by Nisaa

Fonte: Captura de tela do texto de Heather D. Ward (2018)¹¹⁵.

¹¹⁴ (Moreover, a handful of retired entertainers with connections to this tradition are still living and willing to share what they know).

¹¹⁵ *The dance of history: Khayriyah Mazin and the endurance of the ghawazi tradition*.

Figura 17 – *Ghawazee* por volta de 1880



Fonte: *Wikimedia Commons*¹¹⁶.

A grande maioria das *ghawazee* que se mantiveram vivem nas proximidades de Luxor, Qena e Sohag, como Khayriyah Mazin, dançarina “*ghawazee*” de origem cigana Nawar - uma ramificação do grupo Dom de ciganos do Oriente Médio¹¹⁷-, que atualmente vive Luxor, sul do Egito.

¹¹⁶

Disponível

em:

https://en.wikipedia.org/wiki/Ghawazi#/media/File:Egypte,_Groupe_de_Danseuses_Ghawazee.jpg. Acesso em: 06 ago. 2023.

¹¹⁷ As irmãs Mazin faziam sucesso desde a década de 1960, atuando como dançarinas em eventos egípcios e em filmes como *Al-Zawja Al-Thania* (1967) e *Romani Trail* (1981). Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CSrleYYIWV3/>. Acesso em: 12 ago. 2023.

Figura 18 – Khayriyah (1979)



Fonte: *Gilded Serpent*¹¹⁸.

As filhas de Yousef Mazin, cigano Nawar, Su'ad, Fathiyya, Feryal, Raja e Khayriyah formaram o grupo lendário Banat Mazin¹¹⁹.

Khayriyah e suas irmãs, por serem visíveis e acessíveis a pesquisadores estrangeiros desde a década de 1960, tornaram-se porta-estandarte de fato da tradição *Ghawazi* do Alto Egito. É apropriado dizer isso, pois o Banat Mazin, mesmo que não exista mais como um grupo performático, permanece bem conhecido - até mesmo lendário - entre a população local (Ward, 2018, tradução nossa)¹²⁰.

Khayriyah, remanescente das irmãs Mazin, é uma figura histórica muito importante para a dança - dança do ventre e suas fusões, danças ciganas, folclore árabe e muito mais. Ela desenvolveu o seu talento através do conhecimento transmitido por mulheres da sua família. É

¹¹⁸ Disponível em: <http://www.gildedserpent.com/cms/2012/02/17/edwina-nearing-end-of-banat-mazin/>. Acesso em: 12 ago. 2023.

¹¹⁹ A dançarina, professora e pesquisadora estadunidense Shining Peacekeeper fundou um *website* dedicado ao legado da família. Esse projeto se constitui como um acervo onde a árvore genealógica, a história, a obra artística e outros materiais podem ser encontrados. Disponível em: www.banatmazin.com. Acesso em: 12 ago. 2023.

¹²⁰ (*Khayriyah and her sisters, because they have been visible and accessible to foreign researchers since the 1960s, have become the facto standard-bearers of the Ghawazi tradition of Upper Egypt. This is appropriate, as the Banat Mazin, even though they no longer exist as a performing group, remain well-known - even legendary - among the local population*).

verdade que há pessoas confiáveis e estudiosas interessadas nos conhecimentos ancestrais e históricos de *ghawazee*, bem como na continuidade desses saberes, porém, na prática, essa classe continua sendo percebida como secundária na cena mundial da dança do ventre. Isto nos leva à ideia de que o reconhecimento da Khayriyah ainda é minúsculo perto da sua importância enquanto personalidade da dança.

Nesse momento, interessa frisar: defendemos o estudo sobre as *ghawazee* e grupos sociais da dança, em especial, do Norte da África e Oriente Médio para entender suas dimensões na constituição de fazeres como dança do ventre. É inexecutável hoje, em face da difusão de informações, propor artesanias criativas na dança “tribal” sem uma leitura acerca das *ghawazee*. Khayriyah Mazin, com quem tive a honra e a possibilidade de fazer aula prática presencial em Luxor, no ano de 2022 -, juntamente com um grupo de pessoas brasileiras organizado por Mahaila El Helwa, dançarina e professora, e Faell Rabelo, dançarino e professor, ambos do Brasil -, nos recebeu de forma fraterna com o seu grupo musical e na ocasião, pudemos escutá-la falar sobre a antiga tradição de dança com o auxílio de uma tradutora que passou o idioma local ao inglês.

QR Code 6 – Vídeo do encontro em Luxor com Khayriyah Mazin



Fonte: Faell Rabelo (2022).

Figura 19 – Aula com Khayriyah Mazin



Fonte: Acervo pessoal da autora (2022).

Em todos os anos de prática da dança do ventre, que me levaram aos diferentes estudos, pude conhecer muitas abordagens admiráveis. Todas as bagagens foram marcantes e significativas, mas certamente a vivência de dançar com Khayriyah em solo egípcio é a mais expressiva, não só por estar no Egito, considerado a grande fonte da chamada dança oriental – *raqs sharqi* –, e sonho de muitas pessoas praticantes, mas, principalmente, reconhecer seus saberes e suas resistências, a reverência que entrega à sua artesanaria criativa e a convicção que possui do valor de seus antepassados e do seu próprio, como mulher no sistema-mundo vigente, tal qual a responsabilidade de colaborar na formação de pessoas dedicadas no compromisso ético da dança a partir da experiência estética. Quando perguntei para Khayriyah sobre o jeito singular de realizar os movimentos rápidos de quadril, ela prontamente sorriu e de forma generosa, levantou-se da cadeira, executou movimentações e disse que era muito natural para

ela, mas não deixou de mostrar a atenção que devemos ter no trabalho com os pés, além de ressaltar a compreensão do ritmo, algo que desde muito nova foi motivada.

A dança de Khayriyah é marcada pelo dinamismo dos quadris conectado profundamente a musicalidade. A guiança da prática, por exemplo, tinha uma característica improvisacional cuja “movência” estava fundamentada na leitura musical de instrumentos que ali estavam, do *sagat*¹²¹ usado durante os movimentos e do uso do bastão. O laço entre os passos, a melodia e o sentimento ficaram mais precisos no instante em que retomei a gravação da oficina ministrada no formato virtual em 2021 por Khayriyah Mazin, e oportunizada pela dançarina, professora e pesquisadora brasileira Luciana Midlej.

Honestamente, ficaria longas páginas falando dessa vivência presencial, em especial, da harmonia entre movimento e música, ou ainda sobre a mudança da vestimenta ao longo dos anos, aliás, somente estes componentes dariam um vasto capítulo¹²². Tentando ser mais concisa, entre os muitos dos apontamentos que eu poderia deixar registrado, sem dúvida, o crescimento da minha conscientização é um dos principais. Tornei-me mais sensível da importância da experiência compartilhada e do afeto como ferramenta do aprendizado. Comecei a refletir com mais intensidade sobre o porquê da minha busca na dança do ventre e suas fusões requerer sempre uma ligação com outras mulheres, qual o meu compromisso com o mundo e o que realmente tenho como esperança dentro do campo da arte. Tantas outras perguntas similares que, não tendo uma resposta exata, vão “suleando” minha jornada. Dançar com Khayriyah na tessitura musical ao vivo, me permitiu pensar sobre as circularidades de culturas distintas, que ora possuem questões quase próximas, ora se distanciam dada as territorialidades e particularidades.

Trata-se mais de uma experiência na qual pude me sentir parte de algo maior, a coletividade, que não começa na figura da Khayriyah, tampouco termina em mim, embora entenda a grandiosidade dessa dançarina e a relevância da minha percepção; é sobre o legado e o que vamos – comunidade da dança – com zelo construir em termos de conhecimento, dia após dia nos nossos modestos e diferentes trabalhos.

Por mais que o vivido cause um deslumbramento natural, não devemos romantizar quaisquer ganhos de visibilidade das culturas tradicionais e populares, uma vez que faz parte do resultado de intercâmbios nos quais as relações algumas vezes, não são igualitárias. A

¹²¹ *Sagat, zills, finger cymbals, crótalos*, címbalos são nomes para *snujs*. *Sagat* é como o instrumento é conhecido no Egito (El Balady, 2020).

¹²² Quero expressar mais uma vez, os meus sinceros agradecimentos à Mahaila El Helwa, Faell Rabelo e sua equipe de viagem ao Egito, especialmente, à Khayriyah por toda a sua generosidade.

preocupação aqui é com a natureza de subsistência de determinadas representatividades não coadunar com o posto de que são alojadas. Esta leitura, coloca-nos diante da situação de dependência que faz muitas comunidades criarem estratégias para a manutenção da vida, como é aferido: “de certa forma, as irmãs Mazin foram forçadas a seguir o mesmo caminho que suas avós, que, quando confrontadas com circunstâncias terríveis, recorreram aos estrangeiros como uma fonte potencial de renda” (Ward, 2018, tradução nossa)¹²³.

Em meio a essa relação com pessoas estrangeiras, o elemento da linguagem ressurgiu. Nas palavras de Khayriyah, ela prefere usar o termo *raqs shaabi* e por isso não se denomina *ghaziyah*, mas sim *raqqasa shaabi* (dançarina popular), pois em sua localidade, o nome *ghawazee* é geralmente depreciativo (Ward, 2018). Em todo o caso, o termo *ghawazee* se fortaleceu para aludir as dançarinas que se apresentavam nas ruas e festas populares do Egito. Em relação à ideia depreciativa, o que se percebe é a lógica de longa duração do planejamento orientalista nos tempos de agora.

O discurso fetichizado no qual essas dançarinas foram colocadas no passado permanece vivo, discriminando-as na reiteração da fantasia original dominadora. Essa afirmativa está pautada na crítica de Homi Bhabha (2013), intelectual indo-britânico e uma das figuras mais importantes dos estudos pós-coloniais. Quando Homi Bhabha (2013) fala da cena do fetichismo, fornece a ideia de estereótipo como tática discursiva na construção ideológica da alteridade que oscila entre aquilo que se tornou fixo e a algo que deve ser repetido avidamente.

Isto porque é a força da ambivalência que dá ao estereótipo colonial sua validade: ela garante sua repetibilidade em conjunturas históricas e discursivas mutantes; embasa suas estratégias de individuação e marginalização; produz aquele efeito de verdade probabilística e predictabilidade que, para o estereótipo, deve sempre estar em excesso do que pode ser provado empiricamente ou explicado logicamente. Todavia, a função da ambivalência como uma das estratégias discursivas e psíquicas mais significativas do poder discriminatório – seja racista ou sexista, periférico ou metropolitano. (Bhabha, 2013, p. 118).

Dentro do discurso do fetiche como estereótipo, as *ghawazee* permanecem *ghawazee* aonde quer que vão, pois, o nome se torna o símbolo da “diferença negativa” dos antigos processos coloniais. Em referência a isso, a dançarina, professora e pesquisadora brasileira Luciana Canavez (2022) relata que as informações do documentário *The Romany Trail: Gypsy Music Into Africa and Europe*, produzido em 1981 por Jeremy Marre, mostram os obstáculos enfrentados pelas irmãs Mazin por seguirem suas vidas como cantoras e dançarinas, carregando

¹²³ (In a way, the Mazin sisters were forced down the same path as their grandmothers, who, when faced with dire circumstances, turned to foreigners as a potential source of income).

o estigma igual as ancestrais o fizeram nos séculos passados: “a já falecida Su’ad Mazin conta que o termo *ghazeya* para a sociedade egípcia representa algo indecoroso, porém, para a dançarina e suas irmãs, o termo significa invasoras de coração” (Canavez, 2022, p. 65), traduzido pela autora como “por entrarmos nos corações das pessoas através da dança” (Canavez, 2022, p. 65).

A autora esclarece que não apenas as raízes Nawar – antepassados das irmãs Mazin – comporiam as “invasoras de coração”¹²⁴. Há outro grupo de dançarinas que dizem ser procedentes de povos que entraram no Egito através do Império Turco, ao contrário dos Nawar que teriam adentrado ao Oriente Médio pela Pérsia, portanto “é através dessa conjuntura que podemos perceber que não se trata de um grupo cigano específico” (Canavez, 2022, p. 65). Compreendemos que as Banat Mazin não são as últimas *ghawazee* do Egito, pois *ghawazee* não são um único grupo. Embora as Banat Mazin sejam uma das representantes do Alto Egito mais potentes desse formato de dança, Khayriyah não é a última dançarina do estilo *ghawazee* e sim, como já afirmamos, é a última da sua família, pois as irmãs não permaneceram na arte¹²⁵¹²⁶.

Assim, consideramos que *ghawazee* juntamente com as *awálim* e grupos sociais de outras etnias, são classes guardiãs das memórias de danças antecessoras ao *Raqs Sharqi*, uma dança cênica de raízes egípcias que repleta de movências do Norte da África e Oriente Médio, viajou atravessando fronteiras até se mundializar com outros nomes, diferentes técnicas e estéticas. *Raqs sharqi* carrega influências externas ocidentais, mas também o papel do Egito na medida em que metamorfoseou e colaborou na exportação da dança para o mundo. Neste ponto, observa-se o aparecimento de casas egípcias do entretenimento nos centros urbanos na virada do século XIX para o XX, tendo *Raqs sharqi* como a configuração de dança que passou a ser apresentada.

¹²⁴ O professor de língua Árabe Ammar Sayed (*apud* Assunção, 2021, p. 49) “aponta, porém, que “palavra “ghawa” (غوى) seria melhor traduzida como “aquele que foi tirado do caminho certo” (“misguided”, em inglês). Seu feminino singular seria “ghauya” (غاوية) e o feminino plural seria “ghauyat” (غاويات)”.

¹²⁵ Embora tenha havido participação temporária de algumas das meninas mais novas da família, desde 2022, ninguém está aprendendo ativamente ou planejando continuar esse tipo de trabalho, deixando Khyria Mazin [...] como a última dos Banat Mazin. (*Although there has been temporary participation by some of the younger girls in the family, as of 2022 this is no one actively learning or planning to continue this kind of work, leaving Khyria Mazin [...] as the last working artist in the Family*). Disponível em: <https://www.banatmazin.com/family-overview>. Acesso em: 12 ago. 2023.

¹²⁶ Uma postagem do Hunna Coletivo em colaboração com Heather D. Ward também nos ajudou a chegar nesse argumento, inclusive são citadas as praticantes atuais Umm Hashim e Hannan que permanecem em grande parte desconhecidas por conta da fixação de pesquisadores estrangeiros nas Banat Mazin: “há uma triste tendência de ver a tradição ghawazi como morta ou moribunda e de representar Khayriyah Mazin como sua última praticante. Pelo contrário: a tradição *ghawazi* do Alto Egito continua viva” (tradução, @hunna.coletivo). HUNNA COLETIVO. **Não existem mais ghawazi?** 2023. Disponível em: https://www.instagram.com/p/Ctr9-UexnHk/?img_index=1. Acesso em: 14 ago. 2023.

O crescimento desses espaços do entretenimento movimentou o cenário da dança, pois houve uma transição dos diferentes lugares de exibição das práticas dançantes para as ambiências de espetáculo, constituindo não apenas uma renovação na estética e na fruição dos fazeres, como também um elemento importante para a difusão global do que se desenhou como dança do ventre. Pode-se dizer que esse momento integrou uma adaptação que teria modificado a dança desenvolvida pelos grupos sociais *ghawazee*, *awálim* e *khawalat*. No entanto, como em toda história da dança, algumas formas preexistentes perduraram nos seus grandes legados de sobrevivência.

A autora Heather D. Ward, no texto *From Café Chantant to Casino Opera: Evolution of Theatrical Performance Space for Belly Dance*, postado em 2013 na página *Gilded Serpent*, relata que no século XIX, os projetos de “modernização” do Egito propostos por Muhammad ‘Ali e seu neto Isma’il visavam, entre outros aspectos, transformar o Cairo na “Paris do Oriente”, e as adjacências dos Jardins Ezbekiya¹²⁷ emergiram como um movimentado centro de artes e entretenimento da cidade. Situaram-se na parte interior e ao redor dos Jardins Ezbekiya, hotéis, teatros, restaurantes e cafés à medida que a área se tornou uma atração turística. Nos arredores dos Jardins Ezbekiya estavam “o gigantesco *Shepherd's Hotel*, localizado no canto noroeste dos jardins, que disputava com os hotéis europeus da época em luxo e opulência e a *Cairo Opera House*, ao sul dos jardins, a qual foi o local da estreia mundial de “Aida”, de Verdi” (Ward, 2013, tradução nossa)¹²⁸.

Enquanto havia dançarinas que continuavam a atuar em festas privadas para as classes altas, em casamentos para as classes média e baixa e *mawalid* nas cidades e áreas rurais, os diversos locais de Ezbekiya ofereciam em *salat*¹²⁹ (no plural) -, shows de variedades que incluíam música, canto, dança, apresentações teatrais e outras atrações nos formatos de estabelecimentos da Europa, tornando-se local importante de apresentações de dança, como *El Dorado* que, através da sua preciosa localização em Ezbekiya, foi importante para transmutação da dança.

¹²⁷ No texto é ressaltado que em Ezbekiya havia um lago o qual se formava anualmente durante as inundações do Nilo. Muitos dos governantes egípcios construíram seus palácios no entorno desse lago e isso fez com que houvesse um desenvolvimento no local bastante inspirado na estética francesa. No comando de Muhammad ‘Ali, por exemplo, o lago foi drenado e jardins foram dispostos no local. Já na época de Isma’il, houve um contrato com um arquiteto francês para criar um cenário exuberante inspirado nos parques públicos e jardins de lazer da Grã-Bretanha e França.

¹²⁸ (*The grand Shepherd's Hotel, located at the northwest corner of the gardens, rivaled European hotels of the time in luxury and opulence, and the original Cairo Opera House, located just south of the gardens, was the site of the world premiere of Verdi's "Aida"*).

¹²⁹ Termo genérico para *sala*. *Salat* seriam “salões”.

Figura 20 – Dançarinas, cantores(as) e músicos no *El Dorado*, no Cairo.



Fonte: Coleção de Heather Ward. Cartão postal produzido por Lichtenstern e Harari, datado de 1908¹³⁰.

Os espaços de entretenimento compuseram exibições artísticas formalizadas para uma plateia pagante cuja intenção era assistir ao show, diferente dos eventos familiares como casamentos ou celebrações populares os quais exigiam uma ocasião especial para a apreciação de dança e música. A disposição cênica era uma proposta das casas de entretenimento, como podemos verificar na *Salat El Dorado*, que estabeleceu uma maior distância entre profissionais e público, conseqüentemente uma distinção nítida das funções, ao contrário, a exemplo, das *ghawazee* e *awálim* que, embora apresentassem para uma audiência, não dispuseram de demarcações tão definidas. O palco de performance propicia uma contemplação da banda e das dançarinas de forma frontal e por inteiro. Além disso, destacam-se os elementos cenográficos que dão uma atmosfera teatralizada, bem como os figurinos e adornos trajados pelas dançarinas os quais se mostram desconformes daqueles retratados nas ilustrações do início do século XIX.

Quando se faz referência ao êxito alcançado por esses empreendimentos egípcios, geralmente, isso é feito no esquecimento de que, com efeito, há uma série de fatores que contribuiu com o florescimento dos espaços, por conseguinte do formato *raqs sharqi*. Há o equívoco que brota do entendimento de que *raqs sharqi* é uma dança construída a partir da personificação orientalista para clientela estrangeira ou classe abastada egípcia que nutria gostos ocidentais. É evidente que na expansão da dança, o orientalismo foi compondo um exotismo que continua atualmente. Todavia, *raqs sharqi* enquanto nascimento de uma

¹³⁰ Disponível em: <http://www.gildedserpent.com/cms/2013/03/13/nisaa-el-dorado-cairo/>. Acesso em: 15 ago. 2023.

configuração artística, está imbricada com outra trama.

Heather D. Ward (2020), na aula virtual *Exploring Egyptian Belly Dance at the dawn of the 20th century*, organizada pelas professoras brasileiras Luciana Midlej e Melinda James, partindo de fontes árabes, não somente registros e narrativas eurocêntricas, argumenta que *raqs sharqi* é um produto híbrido que surgiu do processo de afirmação da identidade nacional e cultural egípcia na passagem dos séculos XIX para XX. Embora as posições a favor da criação do estilo *raqs sharqi* para satisfação estrangeira sejam apropriadas para apontar um Egito reduzido a uma resposta e até uma certa ingenuidade egípcia que apenas reage a algo vindo do Ocidente, elas não são suficientes para determinar que *raqs sharqi* foi uma dança construída para o “mercado” ocidental, pois “no virar do século, as artes egípcias e o mundo do entretenimento deram voz a um sentimento nacionalista que vinha crescendo entre os egípcios de todas as camadas sociais neste período” (Ward, 2020, informação verbal, tradução de Adriana Almeida)¹³¹.

As inovações estruturais promovidas ao longo do século XIX junto ao processo de modernização tecnológica e sociocultural egípcia relacionado à ocupação colonial inglesa, fomentaram a abertura de locais do entretenimento, transformando a dança numa expressão artística que não somente agradasse egípcios de variadas classes sociais, como também pudesse ser reconhecida enquanto um projeto renovador autenticamente do Egito na medida em que fusionava gradualmente traços ocidentais europeus e estadunidense, adaptando-os para seus próprios interesses. Deste modo, a mudança de *raqs sharqi* para as casas de apresentação egípcias permitiu, além da “performance pela performance em si”, influências na música egípcia de acompanhamento para a dança e uma interação entre dançarinas egípcias com artistas de outras nacionalidades, o que ocasionou a incorporação de fundamentos técnicos com persistências tradicionais egípcias.

Vale lembrar que as dançarinas não estiveram desvinculadas das mudanças, uma vez que adotaram novos conceitos, estéticas e, algumas delas, incrementavam suas atuações com outras tarefas. Noha Roushdy (2023), explica que, na virada do século XX, as apresentações profissionais de dança, regularmente observadas em *nightclubs* do Cairo, contavam com dançarinas que, além do ofício artístico, socializavam e bebiam com os clientes, uma atividade comumente conhecida como *fath*: “a artista, assim, recebia uma porcentagem sobre o lucro da bebida vendida ao cliente, uma prática lucrativa para artistas e pessoas proprietárias de casas

¹³¹ (*Turn-of-the-century Egyptian arts and entertainment gave voice to the nationalist sentiment that was growing among Egyptians of all classes at this time*). Aula de Heather D. Ward, formato virtual, outubro de 2020.

noturnas” (Roushdy, 2023, p. 189, tradução nossa)¹³². *Fath* era um ato escandaloso para grande parte da população e em 1951 foi julgado como uma conduta punível por lei¹³³.

Outra tarefa de dançarinas esteve ligada à abertura de novas casas de entretenimento, e esse fato acalorou a reinvenção da dança no Egito do século XX: “da década de 1920 e à 1930, várias dançarinas começaram a estabelecer suas próprias casas noturnas, como Badi'a Masabni, Insaf e Ratiba Rushdi, Meri Mansur e Beba” (Roushdy, 2023, p. 189, tradução nossa)¹³⁴. Os estabelecimentos da célebre Badia Masabni foram considerados os mais relevantes para o entendimento da dança do ventre. Badia Masabni (1892 – 1974), nascida na Síria, tornou-se uma personalidade artística através das atuações como atriz, cantora e dançarina.

Na condição de empresária, abriu sua primeira sala de entretenimento no Cairo em 1926, e em 1940 inaugurou o seu mais vitorioso empreendimento noturno - *Casino Opera*¹³⁵, um luxuoso espaço aberto ao público, no qual “havia também matinês para mulheres, pois não era comumente aceito que frequentassem shows noturnos” (Roushdy, 2023, p. 189, tradução nossa)¹³⁶. *Casino Opera* foi um clube que permitiu o aperfeiçoamento de artistas, pois “dançarinas foram contratadas e receberam orientações de Badia Masabni” (Roushdy, 2023, p. 189, tradução nossa)¹³⁷.

¹³² (*The performer, thus, received her portion of the customer's bill of drinks she helped order, a lucrative practice for both performer and nightclub owners*).

¹³³ “É importante notar que as dançarinas de *nightclubs* não eram identificadas legalmente e administrativamente como profissionais do sexo. A prostituição era uma atividade separada, legalizada e permitida no Egito até sua extinção em 1949” (Roushdy, 2023, p. 189, tradução nossa). (*It is important to note that nightclub performers were not legally and administratively identified as sex workers. Sex work was a separate profession regulated and legally permitted in Egypt until its abolishment in 1949*).

¹³⁴ (*In the 1920s and 30s a number of female artistes started establishing their own nightclubs, such as Badi'a Masabni, Insaf and Ratiba Rushdi, Meri Mansur and Beba*).

¹³⁵ Para saber mais, recomendamos a seguinte referência: ADUM, Priscilla. *Badia Masabni. The Lady and Her Clubs. All About Belly Dancing*. Shira, [s.d.]. Disponível em: <http://www.shira.net/about/badia-lady-and-clubs.htm>. Acesso em: 15 ago. 2023.

¹³⁶ (*There were also early evening shows (matinees) for women since it was not commonly accepted for women to attend night shows. Dancers were recruited and trained by Badi'a herself*).

¹³⁷ (*Dancers were recruited and trained by Badi'a herself*).

Figura 21 – Badia Masabni



Fonte: Gilded Serpent ¹³⁸.

Os pensamentos artísticos de Badia Masabni colaboraram com um conjunto de renovações na dança do ventre, mas alguns enganos cometidos na história da dança oriental, resultaram em papéis imoderados como, por exemplo, de que o *Casino Opera*¹³⁹ tenha sido a primeira casa de espetáculo noturna do Egito, fato este que pode ser discutível, pois casas egípcias do entretenimento parecidas já existiam, inclusive a própria Badia Masabni - como afirmamos -, havia inaugurado outros espaços antes do famoso *Casino Opera*.

Outro equívoco pode ser questionado: de que Badia Masabni seria originária no quesito de mesclar ingredientes árabes e estrangeiros na dança ou na música, porém, essa narrativa apaga o turbilhão de atravessamentos culturais que afetava o Egito. Decerto, Badia Masabni, por conviver com tendências modernas, estruturou uma casa noturna exitosa e, de certa maneira, influenciou muitas reformas, “consequentemente, a sua marca de *raqs sharqi* se tornou o padrão na indústria do entretenimento” (Ward, 2020, informação verbal, tradução de Adriana

¹³⁸ Disponível em: <http://www.gildedserpent.com/art47/jalilahbadia.html>. Acesso em: 15 ago. 2023.

¹³⁹ Priscila Ardum e Shira explicam que casino era o termo popular para um clube que normalmente tinha uma área de estar, um jardim ao ar livre e um café no terraço. Casino era utilizado de forma alternada como “sala”. Estabelecimentos como o de Badia Masabni não eram casinos ao estilo Las Vegas, com jogos. ADUM, Priscilla; SHIRA. *Cabarets, Casinos, Salas, Theaters, and Cinemas: Entertainment Vennus in Egypt's Golden Era*. Shira, [s.d.]. Disponível em: <http://www.shira.net/about/entertainment-venues-goldenera.htm>. Acesso em: 15 ago. 2023.

Almeida)¹⁴⁰.

Ao analisar detalhadamente a atuação multifacetada de Badia Masabni aliada aos contextos sociais, Heather D. Ward (2013), reposiciona:

Na realidade, clubes como o grandioso Casino Opera de Badia foram o culminar de uma tendência nos locais de entretenimento egípcios a partir do final do século XIX, e a transformação da dança *awalem* e *ghawazee* em *raqs sharqi* já estava em andamento anteriormente, nos menos conhecidos cafês *chantants* ou *salat* de *Ezbekiya* e *Shari' Emad ad-Din* (Ward, 2013, tradução nossa)¹⁴¹.

Certamente, as atividades artísticas do *Casino Opera* tornaram Badia Masabni uma grande figura da prática de dança que mais tarde assume delineamentos transnacionais. Junto a esse entendimento, percebe-se a necessidade de refutar a lógica reducionista que atribui as modificações relacionadas à forma *raqs sharqi* ao deleite do Ocidente, excluindo propósitos econômicos, políticos e o papel de agentes – dançarinas, pessoas proprietárias e audiência –, no desenvolvimento da dança na sociedade. Isso nos remete de volta à importância de pensar a dança do ventre a partir da pluriversalidade e do como a multiplicidade das experiências vividas no decurso do século XX participou das reelaborações conceituais, levando em consideração não unicamente o viesar do Ocidente, mas também as influências do Norte da África e Oriente Médio. A questão é que, seja pela insistência ocidental que, fundada no orientalismo e eurocentrismo, buscou manter a dança como suporte para as suas investidas ou pelas formas como artistas e pessoas locais diversas trataram a produção nacional, *raqs sharqi* nunca se estendeu apenas pelo viés artístico e cultural, mantendo-se adjacente a esses fragmentos, constituiu-se com qualificações patriarcais e imperialistas que resultaram em colonialidades contemporâneas.

¹⁴⁰ (Consequently, her brand of *raqs sharqi* became the “industry standard”).

¹⁴¹ (In reality, clubs like Badia’s grand Casino Opera were the culmination of a trend in Egyptian entertainment venues beginning in the late nineteenth century, and the transformation of *awalem* and *ghawazee* dance into *raqs sharqi* was already underway in the earlier, lesser-known cafés *chantants* or *salat* of *Ezbekiya* and *Shari' Emad ad-Din*).

Figura 22 – Anúncio escrito em árabe do *Casino* de Badia Masabni, no Cairo



Fonte: *Classic Arabs of the Arts* ¹⁴².

Na obra *Belly Dance, Pilgrimage and Identity*, Barbara Sellers-Young (2016, p. 25, tradução nossa)¹⁴³, relatam que “o Egito havia se tornado o centro de entretenimento do Oriente Médio, logo após a invenção do cinema no final da década de 1890”. Após a inauguração do primeiro cinema egípcio, existiam em 1911 oito teatros no Cairo e três em Alexandria, todos exibindo filmes estadunidenses e europeus. A década de 1920 assinala um país de referência cultural do Oriente Médio e novos “cabarés”¹⁴⁴ e restaurantes foram abertos para aquecer a atividade turística.

¹⁴² Disponível em: <https://classic-arabs-of-the-arts.tumblr.com/post/57363011537/bellydanceclassics-some-very-old-photographs>. Acesso em: 16 ago. 2023.

¹⁴³ (*Egypt became the film and entertainment centre of the Middle East shortly after motion pictures were invented in the late 1890s*).

¹⁴⁴ Priscila Ardum e Shira contam que o termo “cabaré” passou a ser usado no Egito a partir do início do século XX, caracterizando um estabelecimento que servia álcool e entretenimento para uma audiência mais madura. A temática dos monólogos e peças de comédia eram geralmente mais “adultos” que os apresentados em cassinos e salat. ADUM, Priscilla; SHIRA. Cabarets, Casinos, Salas, Theaters, and Cinemas: Entertainment Vennus in Egypt’s Golden Era. *Shira*, [s.d.]. Disponível em: <http://www.shira.net/about/entertainment-venues-goldenera.htm>. Acesso em: 15 ago. 2023.

Para Barbara Sellers-Young (2016), nessa época efervescente, a dança apresentou transfigurações tanto nos figurinos quanto no repertório de movimento, sendo possível verificar nesse momento: o uso de trajés com duas peças que, adaptados dos filmes de Hollywood da época, acentuavam a barriga e os quadris; reajustes nas colocações cênicas para potencializar a projeção de palco ao público; técnica de dança clássica ocidental como o movimento *arabesque*, combinados aos movimentos dos quadris, entre outras inserções. A autora acrescenta que o acompanhamento do *sagat* diminuiu, o véu tornou-se um elemento padrão e as artistas passaram dançar coreografias que solicitavam os braços para emoldurar o tronco, em vez da improvisação como ferramenta de atuação. As grandes dançarinas passaram a ser acompanhadas por um coro dançante e, mais tarde, a dança solo anunciou feições estilizadas e unidas às tendências temporais, criando estilos singulares de entendimentos.

Muitos influxos podem ter existido na dança no século XX, tendo em vista que esse período foi marcado por uma crescente indústria de entretenimento e atuações ativas de pessoas fazedoras do setor artístico. Com essa compreensão, é possível reconhecer que as interconexões entre corpos e ambiente reverberaram em escolhas e novas organizações. Perceber que a dança não pode ser pensada de forma separada das dinâmicas do cotidiano, mas em uma complexa rede de relação, exige um olhar mais amplo para os fenômenos, pois cada ação dialoga com o todo e leva responsabilidade com o que é produzido em cena. *Raqs sharqi*, na qualidade de uma configuração artística oriunda de múltiplos caminhos culturais e de uma espiral de acontecimentos históricos conturbados, vai plasmando atualizações incessantes no mundo. Ainda que saibamos das imensuráveis interseções, é a partir do *Casino Opera* que Badia Masabni divulgou a carreira de muitas dançarinas, como as afamadas Taheya Karioka e Samia Gamal e impulsionou o que foi consagrado como a “Era de Ouro” da dança do ventre.

Segundo Naiara de Assunção (2021), a “Era de Ouro” refere-se ao momento que a produção musical e cinematográfica egípcia passa a exportar filmes, músicas e aspectos genéricos da cultura de massas para os outros países falantes de árabe no Norte da África e Oriente Médio. A “Era de Ouro” da dança do ventre simboliza a atuação do formato artístico apresentado em determinados espaços de entretenimento no cinema egípcio nos “[...] meados do século XX, sobretudo entre as décadas de 1940 e 1950 (às vezes, estendendo-se até os anos 1980” (Assunção, 2021, p. 66). A “Era de Ouro” trata-se de um período fértil em que a indústria de entretenimento egípcia alcançava glórias no mundo árabe e concomitantemente, ascendia personalidades artísticas que vieram a contribuir na popularização da dança.

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, Naima Akef, Nagwa Fouad e Souheir Zaki e tantas outras que se consagraram na história da dança do ventre. No meio dessas artistas famosas, chamamos atenção para a egípcia Taheya Karioka (1915 – 1999), cujo nome de nascimento era Badawiya Mohamed Karim Ali Sayed¹⁴⁵. Conforme Valeria Lo Iacono (2019, p. 192, tradução nossa¹⁴⁶) “sua personalidade e formação, tão influenciada pelos valores *baladi*, se refletem na forma como Taheya dançava”. Taheya Karioka ficou bastante conhecida por incorporar escolhas estéticas como os movimentos de braços que faziam referência a uma artista luso-brasileira. “Karioka, como o nome sugere, inspirou sua persona artística no que conhecia como “dança carioca”, em evidente referência a Carmen Miranda” (Salgueiro, 2012, p. 17).

Edward Said, utilizando da sua colocação de intelectual internacional, descreve Taheya Karioka como militante política e um símbolo da cultura do país. Interessa apontar que esse ícone de afirmação de uma identidade egípcia de dança, já mostrava rastros do desenvolvimento da dança do ventre transcultural.

Figura 23 – Taheya Karioka



Fonte: *Wikimedia Commons* ¹⁴⁷.

¹⁴⁵ Existe uma inconstância quanto ao ano de nascimento. Alguns relatos mostram 1919 e ainda há indicação do ano 1920.

¹⁴⁶ (*Her personality and background, so influenced by baladi values, are reflected in the way Tahia danced*).

¹⁴⁷ Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_belly_dancer_Taheyya_Kariokka..jpg. Acesso em: 20 ago. 2023.

Outra artista que gostaríamos de destacar é a egípcia Samia Gamal (1924 – 1994), cujo nome de nascimento é Zeinab Khalil Ibrahim Mafouz. Samia Gamal foi uma brilhante artista que incorporou muitas técnicas como o *ballet* clássico e estilos “latinos” no seu modo de apresentar o formato *raqs sharqi*, recebendo outros fluxos transculturais no desenvolvimento da sua carreira.

Os movimentos básicos que ela usava faziam parte do mesmo vocabulário de movimentos usados por outras bailarinas do seu tempo. No entanto, o sentimento e a atitude foram muito diferentes. Ela é a mais 'ocidentalizada' em relação ao seu estilo de dança [...], que é muito leve e vertical, com movimentos muito rápidos e fluidos, inclusive muito ativo e braços fluidos e muitos passos em deslocamentos e giros. [...] Samia Gamal representa uma mulher moderna, com cabelos curtos, que usa saias de tecido *chiffon* esvoaçantes e dança em boates de classe alta ou teatros e muito raramente em ambientes populares (Lo Iacono, 2019, p. 194-196, tradução nossa)¹⁴⁸.

Samia Gamal dançou e estrelou em filmes como *Gawahara* (1942), *Ali Baba wala arbain Harame* (1942), *Habibi El Asmar* (1958), entre outros. Um traço marcante é destacado por Andréa Soares (2014, p. 59), dançarina, professora e pesquisadora brasileira: “os véus presos nas laterais do quadril foram muito utilizados por Samia Gamal, bailarina egípcia que propagou a dança do ventre no ocidente por meios dos filmes musicais românticos com temas orientais no Egito, França e Estados Unidos das décadas de 1940 e 50”.

¹⁴⁸ (The basic movements she used were part of the same movement vocabulary used by the other dancers of her time. However, the feeling and attitude were very different. She is the most 'westernised' with regards to her dancing style [...], which is very light and lifted, with very quick and fluid movements, including very active and fluid arms and a lot of travelling steps and turns. [...] Samia Gamal represents a modern woman, with short hair, who wears flowing chiffon skirts and dances in upper-class nightclubs or theatres and very rarely in popular settings).

Figura 24 – Samia Gamal



Fonte: Loomis Dean.

É certa a contribuição do cinema egípcio no fortalecimento da dança, haja vista que provocou a difusão não apenas no Egito, como em todo Oriente Médio, da forma artística exibida nos espaços de entretenimento que havia sido originalmente contemplada por um pequeno segmento da população do Egito, e este aspecto familiarizou o público geral com a dança e mostrou os reflexos positivos de dançarinas na sociedade, em contraste “os filmes frequentemente incluíam retratos negativos e estereótipos comuns das atuantes” (Roushdy, 2023, p. 190, tradução nossa)¹⁴⁹.

Todavia cabe acentuar, esse jogo de popularização dos filmes enaltece uma proposta de dança do ventre estilizada enquanto a produção de pessoas dos espaços populares, quando percebidas, são encaixotadas como danças menores. Não podemos esquecer que esses filmes formados por dançarinas, as quais se harmonizavam em alguma medida aos padrões corporais orientalistas embranquecidos, vão cultivar referenciais que irão perdurar no campo da dança do ventre. Na indústria cinematográfica, a imagem da dançarina do ventre é remontada à normas ocidentais, o que fez o formato *raqs sharqi* adquirir novos rumos.

¹⁴⁹ (These often included negative portrayals and common stereotypes about dancers, but also some positive portrayals of dancers in Society).

A “Era de Ouro”, vista como encantadora para muitas pessoas praticantes e ambígua para outras, mistura numa atmosfera romântica e idealizada, que também vai corpar conceituações sobre o fazer artístico e as realidades de artistas, além de apontar glamourizações das classes mais altas, do mesmo modo, podemos compreender que o *Casino Opera* de Badia Masabni simboliza um exemplo de como a colonialidade se perpetua na esfera da dança. No entanto, “mesmo que estas artistas tenham recebido fama e visibilidade através do cinema e da TV, o trabalho com entretenimento nunca deixou de ser malvisto, precarizado e fonte de forte regulação estatal no Egito” (Assunção, 2021, p. 67). Trata-se de perceber como, dentro do projeto egípcio de autoafirmação cultural, as trocas com outras culturas e afecções sociais organizam novas relações dentro do que vai se institucionalizar como “mercado da dança do ventre”.

À medida em que os contatos entre o mundo árabe, principalmente, Egito e Ocidente, se aguçavam, dilatavam o interesse pelos povos e culturas orientais no fim do século XIX e início do século XX, o que resultou no movimento efervescente da dança oriental na Europa e nos Estados Unidos, sendo o advento das *World Fairs* - Feiras Universais -, um elemento importante para o palco de difusão mundial da dança do ventre, assim como na consolidação da imagem da dançarina do ventre. As Feiras Universais consistiam em atividades replicadoras de culturas para reforçar o poder ocidental (leia-se: Europa e Estados Unidos), através da representação oriental. Tais exposições públicas apelavam para a rotulação de inferioridade em relação aos países explorados, enquanto os avanços do universo colonizador e suas conquistas eram iluminados. As atrações desses espaços almejavam transpor países inteiros e abrangiam informações sobre as populações, costumes e artes no geral como se fosse um evento etnográfico no qual a dualidade estava presente: de um lado, eurocentrismo e o progresso industrial e, do outro, a incivilidade e o atraso social.

Entendemos que as Feiras Universais vão além de uma delimitação territorial entre Ocidente e Oriente, pois figuram estereótipos sobre o corpo e proliferam dispositivos de poder que não podem ser definidos como originais e inclusivos. Nelas os valores culturais se transformaram em produtos oprimidos para agitar o mercado financeiro, sendo a dança, ao que tudo indica, a configuração que mais correspondeu às expectativas da Europa e dos Estados Unidos a partir das encenações de mulheres na *danse du ventre*, a atração que cativou as audiências locais e mitificou a estética oriental. Nas palavras da dançarina, professora e pesquisadora estadunidense April Rose Burnam (2012), conhecida artisticamente como April Rose, “essas exposições etnológicas apresentavam pessoas reais de diferentes etnias, realizando uma versão de suas práticas culturais nativas, entre reconstruções de seus contextos regionais

naturais” (Burnam, 2012, p. 35, tradução nossa)¹⁵⁰.

Assim, é em meio aos pensamentos orientalistas que surge a Exposição Internacional de Paris e suas edições realizadas em diferentes anos. Na Exposição Universal Parisiense de 1867, por exemplo, havia, num pavilhão, uma apresentação de novas tecnológicas e obras artísticas europeias consideradas de elevado valor, e ao redor estavam todas aquelas representações cheias de exotismo sobre o “Outro” oriental e suas culturas, que, colocadas de modo antagônico ao avanço industrial da Europa, ostentavam uma garantia de sucesso das colonizações, muito embora as representações também tenham sido intensificadas pela presença de pessoas do Oriente e produtores que visavam o aumento de lucros (Salgueiro, 2012).

Na América do Norte, desponta a Exposição Universal de 1876 pensada para celebrar o centenário da assinatura da Declaração de Independência do país. Tal momento é entendido como a primeira aparição pública de dança do ventre nos Estados Unidos. Essa exposição incluiu informações sobre o Egito, a Turquia e a Tunísia, e montou uma casa de café turca que tivera sido invadida pela polícia da Filadélfia com o argumento de fiscalizar o modo de entrada de clientes no espaço, quando na realidade a intenção era deter a dançarina, em consequência, acusá-la de apresentar movimentos com natureza imodesta. Para April Burnam (2012), “embora o fato tenha sido breve, a reação do público americano foi imediata e duradoura, estabelecendo uma reputação para a dança do ventre como imoral antes mesmo de sua primeira estreia pública oficial no Feira de Chicago em 1893” (Burnam, 2012, p. 37, tradução nossa)¹⁵¹.

A exaltação dessas feiras fez artistas de vários países do Oriente Médio, Norte da África e Ásia Central viajarem sob o patrocínio de produtores para apresentar suas configurações de danças. Em 1893, uma feira mundial nos Estados Unidos intensifica essa ebulição, a *World’s Columbian Exposition*, também conhecida como Feira Mundial de Chicago de 1893, um local onde a expressão *belly dance* teria sido cunhada. Muitas praticantes estadunidenses creditam tal nomenclatura em inglês à Sol Bloom, um político e empresário norte-americano do espaço *Midway Plaisance*, mas a expressão *belly dance* vai muito além de uma figura, uma vez que foi influenciada por pensamentos de arte, interesses comerciais e estereótipos sobre grupos sociais do Oriente.

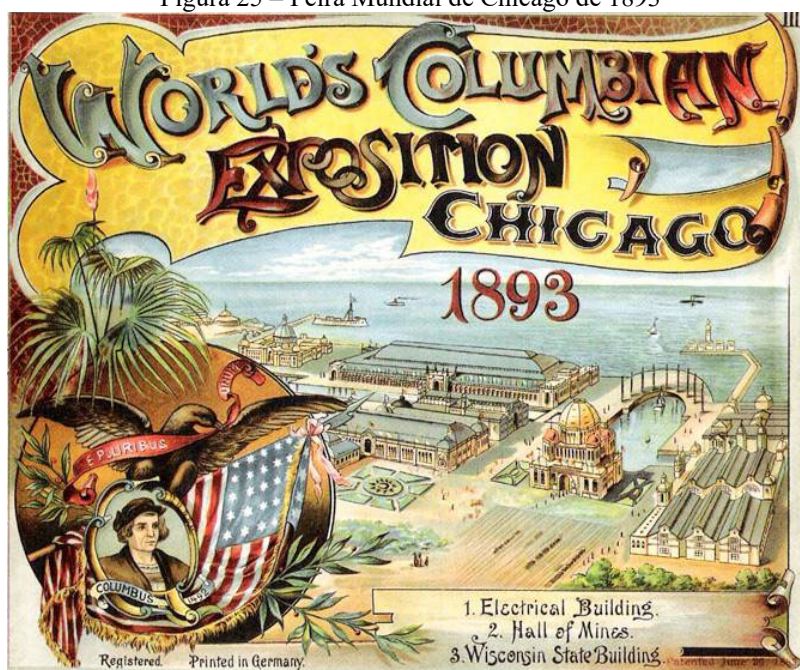
Somente depois o nome *belly dance* teria aparecido em fontes impressas estadunidenses: “o termo *belly dance* foi introduzido no inglês em 1889 na cobertura da mídia internacional na

¹⁵⁰ (These ethnological exhibits featured actual people of different ethnicities performing a version of their native cultural practices among reconstructions of their “natural” regional settings).

¹⁵¹ (Although the performance and incident itself was brief, the reaction of the American public was immediate and lasting, establishing a reputation for belly dance as immoral even before its first officially marketed public debut at the Chicago Fair in 1893).

Exposição Universal de Paris, *Rue du Caire*” (Hawthorn, 2019, p. 1, tradução nossa¹⁵²).

Figura 25 – Feira Mundial de Chicago de 1893



Fonte: *Wikimedia Commons*¹⁵³.

Revisitando a literatura sobre a Feira Mundial de Chicago de 1893, notamos narrativas equivalentes. Uma boa parte relata que, após ter visitado a Exposição Universal de Paris 1889, Sol Bloom ficou impressionado com o pavilhão argelino onde existiam exhibições de dançarinas, acrobatas, comedores de vidro e engolidores de escorpiões e, então, negociou o contrato de exclusividade para expor a Vila Argelina na América do Norte. Ao voltar para os Estados Unidos, Sol Bloom conseguiu ocupar o cargo de gerente do *Midway Plaisance* que mostrava a dança do ventre no espaço denominado de “Rua do Cairo”.

Esse espaço movimentou o setor financeiro e ajudou a exposição a reforçar a superioridade da América no mundo, como afirma April Burnam (2012, p. 41, tradução nossa)¹⁵⁴: “as dançarinas de lugares “exóticos” eram retratadas como lascivas, imorais e primitivas, e essas suposições sobre as mulheres orientais eram cientificamente ressaltadas pelas taxonomias coloniais”, diferentemente do modo que as mulheres americanas eram

¹⁵² (The translation ‘belly dance’ was introduced into English in 1889 in international media coverage of the *Rue du Caire* exhibit at the Parisian Exposition Universelle).

¹⁵³ Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:World%27s_Columbian_Exposition#/media/File:1893_world_columbian_exposition.jpg. Acesso em: 24 ago. 2023.

¹⁵⁴ (In contrast to how American women were represented, women from “exotic” places were showcased as lascivious, primitive, and immoral and these assumptions about Eastern women were scientifically underscored by colonial taxonomies).

representadas, pois a visibilidade de um grupo de mulheres indicava aspectos de discriminação racial.

As Feiras Mundiais auxiliaram na disseminação do imaginário orientalista em torno da dança do ventre e, nos Estados Unidos, a *World's Columbian Exposition* influenciou até mesmo as artistas egípcias através do cinema. A dança oriental como formato não puro vai alcançando novos voos e não sem razão, também chama a atenção de figuras importantes da dança moderna ocidental como Ruth St. Denis, Maud Allen, La Meri, entre outras que, “muitas vezes, usavam a ideia de um Oriente misterioso e espiritual para legitimar seu movimento como arte e apoiar a ideia do corpo dançante como veículo de expressão para além do mero entretenimento” (Burnam, 2012, p. 49, tradução nossa)¹⁵⁵.

Temos como exemplo, a renomada artista da dança Ruth St. Denis que se revelou um grande ícone de misticismo baseado nos pensamentos orientalistas. A pesquisadora Jennifer Haynes-Clark (2010), destaca que, no ano de 1904, essa dançarina americana viu anúncio de cigarros com uma ilustração da deusa egípcia Isis e tal fonte foi o suficiente para servir-lhe de inspiração. Embora Ruth St. Denis nunca tivesse estudado formalmente nenhuma dança tradicional do Oriente, as análises de Jennifer Haynes-Clark (2010) demonstram que dançarina tomou como base as imagens da mídia popular, as quais refletiam a orientação na virada do século e creditou o anúncio de cigarro como influência para criações coreográficas como “Radha”, que retratava uma combinação de espiritualidade, temas misteriosos e imaginários. A coreografia cujo nome faz referência a uma deusa hindu, “foi recebida com entusiasmo pelo público da classe alta e da classe trabalhadora, indicando a persistente ubiquidade do exotismo de gênero na mitologia cultural americana” (Haynes-Clark, 2010, p. 36, tradução nossa)¹⁵⁶.

Ao voltarmos nosso olhar para o Egito no século XX, temos profundas mudanças políticas, econômicas e sociais. Em 1952, através da revolução organizada pelo grupo nacionalista liderado por Gamal Abdel Nasser, instaurou-se um clima político repleto de conservadorismo e metodização do patrimônio cultural. A dança do ventre, uma figura andarilha, que atravessa mundos diferentes, não era bem-vista na proposta de representação nacional. Esse momento coincidiu com o surgimento de uma companhia de dança que contou com a orientação do dançarino e coreógrafo egípcio Mahmoud Reda (1930 – 2020), uma personalidade renomada no que se institucionalizou como danças “folclóricas” egípcias.

¹⁵⁵ (Often, they used the idea of a mysterious and spiritual East to legitimize their movement as art and to support the idea of the dancing body as a vehicle for expression beyond mere entertainment).

¹⁵⁶ (Upper class and working class audiences alike enthusiastically received St. Denis' “Radha”, indicating the enduring ubiquity of gendered exoticism in American cultural mythology).

Nascido no Cairo num contexto de família de classe média, é sabido que Mahmoud Reda, dispondo de uma trajetória vasta no campo do movimento como na ginástica olímpica, *ballet* e outras danças, fundou com o seu irmão Ali Reda, a *Reda Troupe* em 1959. Tendo Farida Fahmy como dançarina principal, que também desenvolveu um rico trabalho de figurinos para a pesquisa artística do grupo, Mahmoud Reda desenvolveu uma abordagem singular com o propósito de espalhar a herança cultural do Egito a partir do que era entendido como danças “folclóricas” egípcias. *Reda Troupe* ganhou notoriedade no Egito, e no ano de 1961 tornou-se estatal, o que fez o grupo visitar muitos países e simbolizar a cultura nacional.

Figura 26 – Mahmoud Reda e Farida Fahmy



Fonte: Website de Farida Fahmy¹⁵⁷.

¹⁵⁷ Disponível em: <http://faridafahmy.com/welcome.html>. Acesso em: 21 ago. 2023.

Figura 27 – Farida Fahmy



Fonte: Website de Farida Fahmy¹⁵⁸.

Ao contrário de uma configuração fidedigna às raízes locais, o trabalho de criação consistia em transportar para o palco, aspectos regionais, cênicos e técnicos de acordo com os interesses da dramaturgia. Danças hoje revisitadas por praticantes de todo o mundo, como *saidi*, *haggallah* e *fallahi*, desautorizadas nos moldes existentes no Cairo ante o nasserismo, ocuparam os holofotes sob uma remodelagem com giros e movimentos de pernas típicos da técnica clássica europeia, ou seja, “Reda apresentava para o Egito e para o mundo um espectro da dança de seu país natal: teatralizações de tradições inventadas, mas realizadas em figurinos riquíssimos e na linguagem palatável dos balés europeus e do cinema de dança norte-americano” (Salgueiro, 2012, p. 116–117).

De um modo geral, Mahmoud Reda desenvolveu um estudo aprofundado nos movimentos inspirados e recriados de danças populares e tradicionais egípcias, adicionando um repertório múltiplo que incluía, também, gestos cotidianos e pesquisa nas direções espaciais. A renomada Farida Fahmy reconhece:

Na época em que a Reda Troupe estava evoluindo, o design teatral e o figurino aconteciam simultaneamente – criamos muitas inovações na dança teatral, bem como

¹⁵⁸ Disponível em: <http://faridafahmy.com/welcome.html>. Acesso em: 21 ago. 2023.

pesquisas de campo em todo o Egito que resultaram em danças inspiradas nas artes nativas. Nosso objetivo era criar novas formas de arte para mostrar os movimentos principais e mostrar a graça desses movimentos, sem perder suas características. Dançar com o *Milayah* no palco e o *Muwashahat* foram inovações teatrais da Trupe Reda (Fahmy, 2015, p. 2, entrevista com Ketí Sharif, tradução nossa)¹⁵⁹.

As composições criativas da *Reda Troupe* são traduções que transformam conteúdos em outras formas poéticas, cujas particularidades foram atravessadas por contextos políticos específicos envoltos pela fixidez da identidade nacional. Há de se perceber que, ao traduzir os signos culturais, existe a criação de novas realidades, as quais, pela própria natureza, tendem a se desvincular das formas originais e estruturar modos autônomos, mas também correlacionados. Não é por acaso que ideias como autenticidade e patrimônio já existentes desde as entradas do nacionalismo em conjunto com a ocupação europeia, encontraram caminhos férteis nas canções de Om Kalthoum, noutro nível, nas obras coreográficas de Mahmoud Reda, mesmo com a introdução de estéticas ocidentalizadas (Salgueiro, 2012).

A pluralidade e a criatividade do mestre Mahmoud Reda se mantêm na memória coletiva atualmente, motivando praticantes da dança oriental em todo o mundo com suas coreografias de danças do conjunto chamado “folclore”¹⁶⁰ árabe. Igualmente, foi através da formação artística da *Reda Troupe* que novos artistas surgiram e elaboraram suas poéticas como Mohamed Kazafy, mundialmente conhecido pelas atuações na *Reda Troupe*, e nos últimos anos pelo próprio ofício de professor, coreógrafo e fundador da *Kazafy Troupe*. Em 2022, tive a honra de experimentar uma aula prática no Cairo com o ilustre Mohamed Kazafy através da organização de Mahaila El Helwa e Faell Rabelo¹⁶¹. Na ocasião que durou longas e frutíferas horas, Mohamed Kazafy generosamente mostrou o seu ateliê, os vídeos antigos da *Reda Troupe*, alguns desenhos de figurinos de Farida Fahmy e conversou acerca da técnica, dos processos criativos e de suas abordagens atuais. Certamente, foi uma experiência inolvidável.

¹⁵⁹ *At the time the Reda Troupe was evolving, theatre design and costume design were happening concurrently – we created many new innovations in theatre dance, as well as field research throughout Egypt that resulted in dances inspired by indigenous arts. We aimed at designing new artforms to show main movements and to show the grace of those moves, without losing their characteristics. Dancing with the Milayah on stage, and the Muwashahat were theatrical innovations of the Reda Troupe).*

¹⁶⁰ Folclore é um termo que precisaria de uma longa reflexão, pois envolve romanizações de culturas com o intuito de mostrar retratos que não correspondem às subalternidades vividas por um certo povo.

¹⁶¹ Para falar sobre o trabalho de Mohamed Kazafy seria necessário um primoroso aprofundamento. Na impossibilidade de fazer isso nesta pesquisa, quero mais uma vez deixar registrado, os meus sinceros agradecimentos à Mohamed Kazafy, assim como à Mahaila El Helwa, Faell Rabelo e sua equipe de viagem ao Egito.

Figura 28 – Aula com Mohamed Kazafy



Fonte: Acervo pessoal da autora (2022).

Encerro este capítulo reforçando a necessidade de continuarmos os debates sobre o que conhecemos como “dança do ventre”, a partir do entendimento dos contextos históricos, políticos, econômicos e culturais que marcaram a sua difusão mundial, sobretudo, os aspectos das representações orientalistas europeias no século XIX, o crescimento de casas egípcias urbanas de entretenimento no fim do século XIX e início do século XX e, por fim, o impacto das Feiras Universais no mesmo período. Saliento a relevância de permanecermos no reposicionando de elementos dançantes da “Era de Ouro” e das danças que compõem o “folclore” árabe, levando em consideração os cruzamentos culturais e ideológicos dessas artesanias que tanto encantam as comunidades de dança do ventre. Para tanto, retomo a convocatória de pensar a dança do ventre no alicerce de saber pluriversal pelo qual é priorizada a heterogeneidade de experiências e epistemologias, como também defende de modo político os conhecimentos “Outros” que historicamente foram reduzidos pelo eurocentrismo.

Nesta perspectiva, é importante atentar para as narrativas de praticantes da dança do ventre de regiões situadas geograficamente no Norte da África e Oriente Médio, independentemente das ambiências de atuação em que essas estejam localizadas, evitando a

permanência não dialógica de falar em nome das grupalidades, como se elas não soubessem discutir os enquadramentos coloniais que afetam suas humanidades. Em relação à dança do ventre no Brasil, faz-se urgente compreender a falta de protagonismo negro num país que tem mais da metade de sua população constituída por pessoas negras (leia-se pretas e pardas), assim como perceber que essa invisibilidade também se dá pelas ideias orientalistas e pelo racismo estrutural brasileiro, conforme analisam as dançarinas, professoras e pesquisadoras Thaismary Ribeiro e Viviane Jesus (2023), no capítulo “A falta de protagonismo negro na dança do ventre do Brasil”, do livro “Oriente-se em questão: que tipo de mundo sua dança testemunha?”

Há de se levar em conta, as estratégias de enfrentamento que mesmo estreitas diante da quantidade de problemáticas do “sistema-mundo” vigente, vêm produzindo agendas não conciliadoras com seus modos opressores. É oportuno adotar uma postura analítica sobre os fenômenos sociais inobservados até mesmo pelos movimentos de lutas. Nunca será tarde para a dança do ventre brasileira pensar a interseccionalidade, como sugere a feminista negra, professora e pesquisadora brasileira Carla Akotirene (2019):

A interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológico à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado – produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais” (Akotirene, 2021, p. 19).



ATO 2: RECONHECER
Dançar a cena expandida

3 ATO 2: RECONHECER – DANÇAR A CENAEXPANDIDA

3.1 Dos apontamentos iniciais

Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. Para me tornar mais íntima comigo mesma e consigo. Para me descobrir, preservar-me, construir-me, alcançar autonomia. [...] Escreverei sobre o não dito, sem me importar com o suspiro de ultraje do censor e da audiência. Finalmente, escrevo porque tenho medo de escrever, mas tenho um medo maior de não escrever.

Gloria Anzaldúa (2000)¹⁶²

Escrever a respeito da dança do ventre de fusão, isto é, dança “tribal”, não é uma tarefa simples, pois, mesmo com a repercussão que ela tem atualmente, grande parte, em consequência dos fluxos tecnológicos no mundo, muitas são as janelas de seu desenvolvimento. Embora haja um numeroso conjunto de assuntos e acontecimentos a contar, o giro a que este capítulo se propõe no cenário desta dança não possui o intento de esgotar tópico algum.

Dentro do amontoado de cruzamentos presentes na dança do ventre de fusão, cabe inicializar a partir da expressão “cena expandida”, título geral deste fragmento. Segundo o pesquisador brasileiro Cassiano Quilici (2014), a “cena expandida” foi utilizada pela crítica norte-americana Rosalind Krauss num artigo publicado em 1979¹⁶³, apesar de ter havido uma certa periodicidade na utilização deste termo e de outros similares, como “campo expandido” nos estudos em arte no Brasil. A rigor, tal designação geralmente caracteriza processos pelos quais técnicas, estéticas e contextos borram seus fazeres com outros conhecimentos. A “cena expandida” aparece, pois, para proposições que ultrapassam uma área artística, produzindo o enfraquecimento de fronteiras entre diferentes gêneros da arte.

Mais que isso, trata-se de fazer transbordar as práticas artísticas para fora dos circuitos e dos sentidos que lhe são habitualmente atribuídos, inserindo-as em lugares insuspeitos, articulando-as com outras formas de saber e fazer, colocando em cheque categorias que se encarregavam de situar a arte em um campo cultural nitidamente definido (Quilici, 2014, p. 12).

Quando abrimos espaço para reinvenções da definição de “cena expandida”, constata-

¹⁶² Trecho do livro *Speaking in tongues: a letter to Third World women writers* de Gloria Anzaldúa (1981). Em 2000, recebeu uma tradução para o português com o título “Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo”.

¹⁶³ O artigo *Sculpture in the Expanded Field*, que traduzido como “A escultura no campo ampliado”, foi publicado no número 8 da revista *October*. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/52118>. Acesso em: 4 set. 2022.

se uma trama de entendimentos cuja significância reside no deslocamento de formatos artísticos. Ao abordar a dança do ventre de fusão, estamos tratando-a conceitualmente como uma “dança expandida”, haja vista que sua natureza move a tradição e mescla constituintes de outras danças, musicalidades e, também, outros sentidos. Para compreender de que maneira essa configuração de dança tornou-se uma “cena expandida” - dos seus começos à sua existência no Brasil -, faz-se necessário evocar conceitos que estão no seu cerne, como apropriação cultural, hibridismo e globalização.

Começemos pelo assunto acerca da “apropriação cultural” que, nos últimos tempos, ganhou uma focalização no cenário da dança do ventre de fusão, mobilizando debates e resoluções por vezes enfraquecidos de um referencial teórico, o qual possa provocar e avigorar pensamentos individuais e coletivos. O título dado pelo cientista social brasileiro Rodney William (2019) a seu livro “Apropriação cultural”, da coleção “Feminismos Plurais”, coordenada pela filósofa brasileira Djamila Ribeiro, vislumbra com maestria essa problemática que apavora o campo da dança do ventre de fusão, verdade seja dita, também afeta as diferentes danças que foram convencionadas como “dança do ventre”. A partir de uma postura crítica que vai além do costume estabelecido no “sistema-mundo” atual de adotar medidas preventivas contra a apropriação cultural, definindo-a em listas do que pode ou não ser utilizado de uma determinada cultura, Rodney William (2019) nos oferece a compreensão de que a apropriação cultural “numa estrutura de dominação, pode ser mais um fator de apagamento, exclusão e desigualdade” (William, 2019, p. 33).

O que apenas habituava ser considerado um significado para apropriação cultural, vista como algo que pessoas pertencentes a certa classe social dominante adere práticas, vestimentas, objetos e atitudes específicas de outra cultura, foi estremecido, pois tal definição não analisa rigorosamente a propriedade da hegemonia, apesar de ser um ponto de partida importante. Para Rodney William (2019), não se trata somente de reconhecer politicamente a apropriação cultural como um ato contraproducente de utilizar um elemento sem a conscientização deste, desprezando seus conteúdos simbólicos e históricos, diz respeito a uma série de “implicações éticas” concernentes ao racismo e aos procedimentos de desumanização a que grupos sociais são perseguidos ostensivamente e estigmatizados.

Apropriação cultural é um mecanismo de opressão por meio do qual um grupo dominante se apodera de uma cultura inferiorizada, esvaziando de significados suas produções, costumes, tradições e demais elementos. [...] Também faz parte de uma estrutura que tem como base o consumismo, que, além de criar necessidades e significados simbólicos, por vezes alia-se ao racismo e, nesse caso, faz dele um componente fundamental (William, 2019, p. 29-30).

Na apropriação cultural, um elemento passa a ser um objeto de consumo após passar por uma transformação das suas características através de procedimentos de higienização e esvaziamento de si, sob “[...] uma posse injusta que visa, desde sempre, exploração e/ou lucro” (William, 2019, p. 34). Entendemos que a mudança na noção de apropriação cultural, afeta não somente as micro e macroestruturas de poder, como também o *status quo* dela mesma, dado que se percebe que o conceito está relacionado aos processos de colonizações, assim dizendo, dos desaparecimentos e silenciamentos de corporalidades que, modernizados nas colonialidades do poder, do saber e do ser, não podem ser analisados como elemento menor do que fere a vida humana. No lugar de ser algo inofensivo, a apropriação cultural que coexiste com a questão de raça “[...] está a serviço dos mecanismos de opressão e das políticas de morte” (William, 2019, p. 29).

Quando consideramos a dança do ventre de fusão, sob a ótica dos seus sentidos iniciais, eventualmente atual, percebemos o problema latente da apropriação cultural. Tendo sua aparição no furor da globalização e uma filiação oriunda dos Estados Unidos, um país imperialista e, ainda, dispondo de bases conceituais e estéticas essencialmente da dança do ventre, esta última, vale realçar, enviesada de ideias orientalistas, a dança “tribal” não poderia escapar das reincidências da apropriação cultural enquanto “fenômeno estrutural e sistêmico” que não ser lido fora da esfera coletiva, tampouco não pode desprezar os efeitos da sua estrutura num corpo social. Longe de vitimizar as ocorrências de apropriação cultural que explodem na dança do ventre de fusão mundial, pelo contrário, é preciso atentar para as transformações de movimentos, vestimentas, acessórios e contextos que, por vezes seguem desatentas à opressão de culturas. Ademais, é importante perceber que o problema da apropriação cultural não pode ser abreviado ao desvirtuamento de povos que compõem as estilizações da dança “tribal”, está diretamente associado ao fato de concorrer para a perpetuação de estereótipos e o extermínio simbólico de grupalidades sociais, inclusive brasileira¹⁶⁴. Sobre isso, Rodney William (2019) reflete:

Sequestram-se produções ou traços de uma cultura subjugada e adotam-nos de maneira descontextualizada para tirar proveito daquilo que consideram interessante,

¹⁶⁴ Historicamente, em diversos contextos, existem inúmeras ocorrências de apropriação cultural relacionada ao Brasil. Nesta pesquisa, não é o nosso propósito tratar a apropriação cultural a partir de casos isolados. No entanto, não podemos deixar de citar uma coreografia criada por um grupo de dançarinas russas do Grupo *DragonFly Tribe* que, de maneira aparentemente despreziosa e com uma natureza inclinada para a ludicidade, fez uma “reverência” ao Brasil através da representação de mulheres vestidas de “bairanas” e caracterizadas como os “macacos” e outros signos de subalternidade racial e de classe. Tal coreografia estava disponível na plataforma *YouTube*, mas foi retirada após repercussão no cenário da dança do ventre de fusão.

ignorando os significados reais desses elementos. Ao mesmo tempo, os membros dessa cultura seguem convivendo com toda sorte de opressão e são obrigados a assistir a desvalorização, esvaziamento, depuração, banalização ou estigmatização dos componentes culturais que, não raras vezes, defenderam com suas próprias vidas. (William, 2019, p. 35).

Deve-se observar que, embora a apropriação cultural esteja consolidada na organização das sociedades, ainda é um tema que solicita de uma crítica mais profunda, sobretudo, no que torna este fenômeno diferente dos processos de aculturação como o intercâmbio cultural que, por sua vez, não presume uma hegemonia, havendo uma tendência para a mutualidade da partilha de saberes, embora no intercâmbio cultural possa haver um tipo de apropriação numa disposição colonial. Trazendo este conceito ao término, a lição que podemos aprender no assunto da apropriação cultural na dança do ventre de fusão, talvez possa partir do entendimento da linha tênue que aparta o intercâmbio cultural da apropriação. Quem sabe este possa nos fornecer boas respostas e a esperança enquanto exigência prática para fazer-se realidade histórica.

Outro conceito importante para essa “cena expandida” é o hibridismo, amplamente discutido pelos autores Stuart Hall (2013) e Homi K. Bhabha (2013). Dentro do hibridismo, a dança do ventre de fusão, apesar de não ser o escopo da criticidade desse fenômeno, é um espaço fértil de investigação, e isso muito se dá não simplesmente por conta da sua particularidade criativa de misturar elementos, é também o resultado das poucas entradas desse campo da dança no contexto científico-acadêmico. Da mesma forma, por intermédio do hibridismo que muitas atuantes têm compreendido suas artesanias de fusões artísticas e metodológicas, torna a reflexão ainda mais importante nos tempos de agora.

Na obra “Da diáspora: identidades e mediações culturais”, do cientista jamaicano Stuart Hall (2013), um dos teóricos fundadores da escola de pensamento nomeada de Estudos Culturais, podemos encontrar a seguinte asserção: o “hibridismo não é uma referência à composição racial mista de uma população. É realmente outro termo para a lógica cultural da tradução” (Hall, 2013, p. 82). Esse fenômeno determina a racionalidade cultural heterogênea e assimétrica pela qual a modernidade ocidental tem afetado o resto do mundo a começar do projeto globalizante eurocentrado. Como sugeriu Stuart Hall (2013),

O hibridismo não se refere a indivíduos híbridos, que podem ser contrastados com os “tradicionais” e “modernos” como sujeitos plenamente formados. Trata-se de um processo de tradução cultural, agonístico uma vez que nunca se completa, mas que permanece em sua indecidibilidade (Hall, 2013, p. 82).

O hibridismo não é unicamente uma adaptação cultural, em suas muitas variedades é

um processo através do qual as culturas fazem uma atualização de suas referências a partir do afastamento de seus padrões comuns e “naturalizados”. Stuart Hall (2013), citando a teorização de Homi Bhabha, destaca que o hibridismo é um:

Momento ambíguo e ansioso de ... transição, que acompanha nervosamente qualquer modo de transformações social, sem a promessa de um fechamento celebrativo ou transcendência das condições complexas e até conflituosas que acompanham o processo... [Ele] insiste em exibir... as dissonâncias a serem atravessadas apesar das relações de proximidade, as disfunções de poder ou posição a serem contestadas; os valores éticos e estéticos a serem “traduzidos”, mas que não transcenderão incólumes o processo de transferência (Bhabha, 1997 *apud* Hall, 2013, p. 83).

No hibridismo, os corpos de ambiências diferentes negociam culturalmente em algum ponto, mas a ambivalência e o antagonismo se fazem presentes em cada ato de tradução cultural, pois “[...] as disjunções de tempo, geração, espacialização e disseminação se recusam a ser nitidamente alinhadas” (Hall, 2013, p. 85). Neste aspecto, o teórico crítico indo-britânico Homi Bhabha (2013), em seu livro “O local da cultura”, complementa que o hibridismo é o signo da produção do poder colonial que articula um lugar incerto no qual o rito da dominação é encenado no desejo, tornando o objeto híbrido regulador e disseminador. Pode-se entender, nos termos de Homi Bhabha (2013), que o hibridismo é mais do que uma determinação da autoridade ou silenciamento da voz do “Outro”, é uma questão de representação e de “individuação” colonialista que converte os produtos da negativa colonial, de modo que os conhecimentos repelidos impregnam o discurso soberano e tornam estranha a sua própria base.

O hibridismo é a reavaliação do pressuposto da identidade colonial pela repetição de efeitos de identidade discriminatórios. Ele expõe a deformação e o deslocamento inerentes a todos os espaços de discriminação e dominação. Ele desestabiliza as demandas miméticas ou narcísicas do poder colonial, mas confere novas implicações a suas identificações em estratégias de subversão que fazem o olhar do discriminado voltar-se para o olho do poder (Bhabha, 2013, p. 185-186).

Os resultados da existência colonialista já não são tão palpáveis, pois o deslocamento proposto no hibridismo identifica o “cultural” como uma estrutura de poder. Essa transferência cria uma instabilidade para quaisquer corpos, inclusive o corpo de autoridade do discurso, isto é, a noção do discurso colonial imutável é fragmentada num sistema de reconhecimento: “a especularidade colonial, duplamente inscrita, não produz um espelho onde o eu aprende a si próprio; ela é sempre a tela dividida do eu e de sua duplicação, o híbrido” (Bhabha, 2013, p. 188). Neste sentido, o hibridismo interfere no exercício da dominação não somente como impedimento de afirmação da sua identidade, mas para expressar a sua impermanência. É

justamente isso que faz do hibridismo uma manifestação impura e flutuante entre corporeidades colonizadoras e colonizadas em que ambas participam da interação constante de modificação dos códigos coletivos.

No hibridismo, faz mais sentido perceber os processos ocasionados na interação de diferenças culturais, em outras palavras, o que realmente acontece nesses espaços formados na interação de grupidades tendo em vista que “esses ‘entre-lugares’ [...] dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade” (Bhabha, 2013, p. 20). São nesses lugares de articulação do hibridismo que os elementos culturais entram em negociação e situações conflitantes, por esse motivo o “hibridismo apresenta aquele “desvio” ambivalente do sujeito discriminando em direção ao objeto aterrorizante, exorbitante, da classificação paranoica - um questionamento perturbador das imagens e presenças da autoridade” (Bhabha, 2013, p. 188).

Na esfera da dança do ventre de fusão, o hibridismo serve para denominar as combinações de movimentos, musicalidade e outras informações pertencentes aos heterogêneos grupos sociais em meio à fluidez das comunicações de que a era tecnológica intensificou o processo de mesclagem. O hibridismo seria, assim, a coexistência de danças com começos “étnicos” diferentes, nos quais as tradições culturais são reinventadas e as identidades se movem. A dança “tribal”, construída por uma estética diaspórica, revela o seu hibridismo na coabitação de múltiplos aspectos inscritos nas produções imperialistas, e é exatamente isso que faz deste conceito algo importante para um novo tipo de consciência com mais perguntas e menos garantia ingênua da sua feitura.

Dentre os pensamentos discursivos de intelectuais que colaboraram para o entendimento da globalização, os de Boaventura de Sousa Santos (2005) apresentam contribuições para a “cena expandida” da dança do ventre de fusão. De antemão, a globalização corresponde à indumentária do funcionamento capitalista que, acompanhado da vulgarização tecnológica, desdobra em mais uma regulação do corpo. Sob o disfarce de homogeneização cultural, provoca sensações ilusórias de igualdade, naturalidade e espontaneidade no mundo. Em “A Globalização e as Ciências Sociais”, o sociólogo Boaventura de Sousa Santos (2005), reflete que a natureza da globalização compreendida no plural é abastecida de dispositivos ideológicos e políticos com objetivos que estão longe de serem inócuos. O problema é que tal manifestação tende a ser lida como um processo automático, simples, monolítico e transparente, sem interferências de várias naturezas. Entretanto, a globalização é um fenômeno complexo, como veremos:

Definimos globalização como conjunto de relações sociais que se traduzem na intensificação das interações transnacionais, sejam elas práticas interestatais, práticas capitalistas globais ou práticas sociais e culturais transnacionais. A desigualdade de poder no interior dessas relações (as trocas desiguais) afirma-se pelo modo como as entidades ou fenômenos dominantes se desvinculam dos seus âmbitos ou espaços e ritmos locais de origem, e, correspondentemente, pelo modo como as entidades ou fenômenos dominados, depois de desintegrados e desestruturados, são vinculados aos seus âmbitos, espaços e ritmos locais de origem (SANTOS, 2005, p. 85).

Nessa estrutura desigual, as populações “dominantes” e as “dominadas” passam por mudanças dramáticas – mesmo nos centros imperialistas, os impactos e os padrões de exclusão das forças globalizantes não são iguais –, mas é no segundo caso a quem cabe comunicar que a globalização instaura um campo de maior controle, pois a maneira pelo qual são relocados em seus cenários por razões externas, origina uma transformação desestruturada, diferente da forma desenraizada que conduz os “dominantes” à expansão.

A pertinência deste entendimento parece-nos fecunda, pois, herdeira da globalização hegemônica¹⁶⁵ que, em aproximação com Boaventura de Sousa Santos (2005), é um produto do “localismo globalizado” –, processo pelo qual determinada manifestação local é mundializada com vitória e “globalismo localizado” –, repercussão nas estruturas locais causada pelas atividades e ordens transnacionais oriundos dos localismos globalizados, a dança do ventre de fusão produz um conjunto de transferências transnacionais dessemelhantes. A globalização decorrente do espalhamento do mercado capitalista assimila elementos de outros povos e se especifica em outras condições culturais. Em um sentido fundamental, tem sido desenvolvida tanto nos mecanismos de vitória dos Estados Unidos transformados em condição universal numa disputa, mesmo despretensiosa, de apropriações culturais que implicam incorporação, inclusão e competição, quanto nas reestruturações de países periféricos e emergentes sob inserção sujeitada aos imperativos de transnacionalidade.

Essas maneiras de globalização trabalham conjuntamente, no entanto, se observadas em fragmentação, é possível captar os impactos distintos entre elas. Esquemáticamente, a argumentação de Boaventura de Sousa Santos (2005) é a seguinte: os países centrais desdobram-se em localismos globalizados, enquanto os países periféricos recebem de um jeito drástico os globalismos localizados e os semiperiféricos coabitam ambas as estruturas e suas tensões, por isso o período atual, ou “o sistema mundial em transição é uma trama de

¹⁶⁵ Para Boaventura de Sousa Santos (2005), a grande literatura discute a existência apenas de uma globalização, a globalização capitalista neoliberal. No entanto, ele explica a importância de percebermos as diferenças entre globalização hegemônica e contra-hegemônica, embora atente para a armadilha da própria globalização neoliberal, que consiste em dar prioridade ou às estratégias locais ou às globais, separando simbolicamente as duas experiências, enquanto tenta extingui-las dos procedimentos econômicos.

globalismos localizados e localismos globalizados” (SANTOS, 2005, p. 66). Por transição, porque contém em si o tempo de bifurcação, a abertura ao caos, os desequilíbrios e as contradições, combinando características antecedentes em processo de modificação e outras que demonstram realidades em ascensão.

Tal instabilidade complexa deságua na fala de Boaventura de Sousa Santos (2005) em “transconfluitualidade”, isto é, quando uma divergência no interior de práticas culturais transnacionais germinada por transferências desproporcionais não somente assimila outras espécies conflitantes, como tende a percebê-la através da multiestratificação dos conflitos. Transpondo para a dança do ventre de fusão, quando as trocas desiguais e bastante profundas – que giram em torno de conflitos, tais como, identidades, imaginários, etnias, pertencimentos e linguagens – também assumem os sintomas em torno de debates identificados como “práticas interestatais” e “práticas capitalistas globais”, a “transconfluitualidade” opera com maior intensidade no movimento artístico transnacional e influencia os trânsitos transfronteiriços de pessoas, culturas, conhecimento e transmissão.

A globalização hegemônica desencadeia o orifício da conectividade na dança e uma investida no atravessamento dos limites geográficos para alcançar o exercício de diversidade cultural, interseção de sociedades e, não menos relevante, à mutação que o contato pode suscitar entre pessoas, de outro lado, esmaga as singularidades existentes e propõe uma uniformidade através do fenômeno artístico, ainda por cima rende situações de sub-representação, fetichização, intolerância e xenofobia teatralizadas em tom de ludicidade. Aqui está um ponto curioso: como enfrentar as condições de globalização hegemônica – não exclusivas da dança do ventre de fusões - e realmente manter-se em deleite artístico?

Na condição de esticarmos o raciocínio de Boaventura de Sousa Santos (2005), veremos a luta de trocas desiguais em mudanças partilhadas no âmbito da globalização contra-hegemônica¹⁶⁶:

No campo das práticas sociais e culturais transnacionais, a transformação contra-hegemônica consiste na construção do multiculturalismo emancipatório, ou seja, na construção democrática das regras de reconhecimento recíproco entre identidades e entre culturas distintas. Este reconhecimento pode resultar em múltiplas formas de partilha – tais como, identidades duais, identidades híbridas, interidentidade e transidentidade – mas todas elas devem orientar-se pela seguinte pauta transidentitária

¹⁶⁶ A globalização contra-hegemônica é discutida em pormenor por Boaventura de Sousa Santos (2005). Unicamente para situar, ele descreve dois modos dessa resistência: o cosmopolitismo – em linhas gerais – não implica a uniformidade de povos e cultura, mas sim lutas de grupos sociais oprimidos por diferentes ordens em busca de valores não imperialistas e contra-hegemônicos e, o patrimônio comum da humanidade – lutas pela proteção ambiental e desmercadorização de ambientes essenciais para sobrevivência digna humana.

e transcultural: temos o direito de ser iguais quando a diferença nos inferioriza e a ser diferentes quando a igualdade nos descaracteriza (SANTOS, 2005, p. 75).

Na presença dos muitos conceitos discutíveis desta visão, detenhamo-nos no pensamento de globalização contra-hegemônica que, também chamado de globalizações “de-baixo-para-cima”, é apresentado como uma resposta de resistência na medida em que, face a face à desterritorialização e de forma não isolada do mundo, propõe o embate à globalização hegemônica no sentido de promover as sociabilidades de menor escala a partir de iniciativas coletivas. Trocando em miúdos, referem-se às práticas transnacionais empenhadas nas perspectivas transgressoras.

No que tange ao caráter emancipatório, esta notória passagem deve ser compreendida enquanto reterritorialização e reinvenção de culturas, lugares e comunidades junto à criação de uma política transnacional que permita com que o local também se amplie globalmente, mas respaldando-se em lutas de localização concretas, pois as vivências corporais em territórios dependentes são singulares. Do reconhecimento mútuo depreende-se a ideia de igualdade acima do direito às necessidades básicas pessoais e/ou de oportunidades, pois, estando ancorada na liberdade, possibilita ao corpo exercer o direito de conservar as suas diferenças e se dedicar as suas plenas capacidades.

À luz do que foi descrito, valem as seguintes provocações: grosso modo, seria imaginável a dança do ventre de fusão agenciar, em escala mundial, algum tipo de globalização contra-hegemônica? E no interior dessa dança, quais são as hegemônias e como operam? Quais as iniciativas artísticas contra-hegemônicas no Brasil? De que maneira essas globalizações “de-baixo-para-cima” atuam? Ora, pode-se dizer que estamos no projeto nascente de pensar a dança enquanto classe de trabalhadoras e trabalhadores no enfrentamento do *modus operandi* da globalização hegemônica, mas temos “uma ampliação simbólica de sinais, pistas e tendências latentes que, embora dispersas, embrionárias e fragmentadas, apontam para novas constelações de sentido” (Santos; Menezes, 2010, p. 50).

Em síntese, esses são os aspectos que nos interessam destacar acerca da relação da dança do ventre de fusão com a globalização: a dança é o resultado do modelo hegemônico global e, ao mesmo tempo, produz significação e importância para quem a faz; formas contra-hegemônicas da dança “tribal”, se houverem, convocam uma análise específica; a globalização é, de certa forma, o apogeu da internalização do capital; o cruzamento cultural vitorioso da globalização acentua a assimetria social e, por fim, as dinâmicas criadas e mantidas pela globalização, como é a dança do ventre de fusão, demonstram traços para a grande maioria, de dependência e de desamparo.

3.2 Cenário da dança “tribal”

Há concepções de diferentes campos que localizam o corpo da dança do ventre e suas fusões na condição de coadjuvante das questões de cunho social, como se as cenas criativas e pedagógicas não pudessem ser capazes de movimentar transformações ao seu redor. Na contramão dessa ideia, acreditamos que o corpo dançante declara suas conscientizações e radicalidades. No interior dessas danças, há pensamentos que reiteram o sentimentalismo no qual o fazer artístico é uma magia ou um mero espaço de deleite, normalmente sem crises, quando na verdade, as danças são atravessadas por questões sociais que poderiam ser amplamente discutidas. Em relação a isso escrevo:

Não se trata de um abandono de giros, movimentos sinuosos, tremidos e de tudo que compõe a dramaturgia da dança; pelo contrário, refuta-se uma série de tentativas, muitas vezes camufladas, de controlar a presença estética do ser dançante na educação, na economia, na política, nas diferentes esferas, e de negar sua criticidade, seus levantes históricos e sua trajetória. O cultivo de falarmos dos impactos de racionalidades dominantes em nada extrai a criatividade e a beleza de movimentos. Lembremos: assuntos indigestos não são um extra das artesanias dançantes. Penso que a dança do ventre de fusão não escapa das atrocidades que ameaçam o corpo social, pois o corpo que dança é o mesmo que caminha, virtualiza, festeja, sofre, sonha e relaciona-se em comunidade (Oliveira, 2023, p. 38).

Acontece que, no tocante da dança do ventre de fusão, o fascínio demasiado por parte de suas praticantes pelas técnicas de movimento, notabilizou as escolhas da cena. No fim das contas, como não se encantar com as imagens de movimentos como *shimmies*¹⁶⁷, *mayas*¹⁶⁸ e uma variedade de “passos” e combinações? Ocupando mais tempo com a instrumentalização de movimentos específicos, muitas de nós, deixamos para o segundo plano as contradições de épocas que germinaram inicialmente esta dança e, também, as problemáticas nos processos cênicos ou educativos, principalmente, no que diz respeito ao poder do capital sobre este fazer. Atualmente, não é possível negar que esta dança exige o entendimento de conceitos e fenômenos, os quais incorrem a contemporaneidade, incluindo o trazer à tona a atroz colonização de povos, que concretizou relações desiguais em escala mundial até as lógicas

¹⁶⁷ Existem vários tipos de *shimmies*. Todos são movimentos vibrados ou tremidos do vocabulário da dança do ventre. Aqui nos referimos aos *shimmies* de quadril que, utilizados na dança do ventre de fusão, podem apresentar outras formas fusionadas e outros nomes.

¹⁶⁸ *Mayas* também chamados de “oitos”, são movimentos do repertório da dança do ventre e que, trazidos para o contexto da dança do ventre de fusão, podem assumir diferentes formatos e nomenclaturas, mas no geral, o símbolo do infinito é uma grande referência para praticantes. *Mayas* possuem uma qualidade ondulatória ou, como muitas praticantes preferem, sinuosa ou ainda melódica.

remodeladas de servidão do “sistema-mundo” vigente. Do mesmo modo, a dança do ventre de fusão exige uma aproximação com lutas para ajudar a recordar que as trajetórias sangrentas no Brasil estão diretamente relacionadas às estruturas de dominação do presente, o que faz o contexto deste campo se particularizar, estabilizando-o como mais uma peça da força de trabalho na América Latina.

Ao buscar conceituá-la, notamos que o entendimento mudou substancialmente nos últimos anos. Atualmente, é comum encontrarmos definição com o rótulo de “dança étnica contemporânea” ou apenas “dança contemporânea”, entretanto, na cena brasileira, a dança “tribal” pouco desfruta do circuito das artes cênicas contemporâneas, incluindo aquelas que se apoiam em experimentações mais desprendidas de padronização. Ao passo que, devido aos seus elementos históricos, estéticos e ideológicos é descabido que o conjunto de danças denominado de estilo “tribal” de dança do ventre ocupe uma roupagem tradicional. Ora, nem mesmo as percussoras intencionaram elaborar uma dança das tradições.

Ao mesmo tempo, ela já possui uma certa “tradição”, seja no modo em que geralmente os acontecimentos são narrados, seja por divisões de fundamentos conceituais e técnicos entre *old School* e *new School*, entre outros elementos transmitidos de geração para geração. Com efeito, surge uma incerteza sobre a sua localização na área das artes da cena, pois não recebe a fictícia glória de uma dança contemporânea justamente porque encontra dificuldades de ser considerada uma arte pelo próprio campo da dança, de modo algum se pretendeu a ser uma dança de natureza tradicional, embora a estética e a técnica da dança tenham sido bastante influenciadas por culturas populares.

Por causa dessa imprecisão – não que tenhamos de fazer fixações –, é inescusável a criação de sentidos em torno do que temos realizado e constituído enquanto experiências dançantes. Torna-se, até este tempo, relevante pensar sobre o conceito da dança, tentando desviar de orientações absolutas e seduções de objetivos por esses pretendidos. Ao tentarmos explicar esta dança, esbarramos na questão da terminologia “tribal”¹⁶⁹. Como é sabido ante do exposto na carta de abertura¹⁷⁰, o assunto da nomenclatura não é o cerne desta pesquisa, mas recusamos uma inércia, pois é irrealizável dançar na contemporaneidade desprezando reflexões ao redor de expressões colonizadoras, como é o caso da palavra “tribo”. Em função da

¹⁶⁹ A minha experiência de dançarina inúmeras vezes me apontou a dificuldade em informar ao público sobre o que se tratava a dança “tribal”, pois a associação do nome a algo que teria visualidade ancestral, “primitiva”, visceral, sobremaneira, “exótica”, era quase imediata na visão das pessoas. Sendo assim, passei a buscar desde os meus inícios nessa dança, entendimentos sobre o termo e suas problemáticas, assim como da linha do tempo da dança que exhibe as personagens percussoras.

¹⁷⁰ Convidamos à leitura da Carta de abertura.

alcançada dança “tribal” ser majoritária entre praticantes no território brasileiro atual, quer dizer, ainda é uma maneira de tratar e detectar essa prática, admitiremos esse nome ao longo desta pesquisa.

Neste prisma, é pertinente sublinhar que as afirmações sobre nomenclatura e conceito, não são arbitrárias, muito menos uma predisposição defensiva, ao contrário, são partilhas ondulantes de entendimento que giram em torno das observações, andanças e “trajetividade”¹⁷¹, podendo se assemelhar ou não com outras narrativas. Devemos entender a dança do ventre de fusão dentro da sua abundância, uma vez que é contraproducente defini-la de maneira rígida e dogmática pela sua tendência de mudar ao longo das épocas com as atuantes que também possuem suas “trajetividades”, e que farão suas escolhas conforme propósitos diferentes.

Tendo isso em vista, notamos que a busca por uma definição tem ocupado as atenções de praticantes, em especial, no instante em que o peso do termo “tribal” foi refletido no sentido depreciativo com mais intensidade. Algo interessante a se apontar é que a maior visualização dos abalos causados na transmissão desta nomenclatura não sucedeu de modo desafetado, e sim das tensões diante das experiências coloniais de populações específicas. Essa nova consciência permitiu mudanças tanto na concepção, quanto em muitas terminologias de movimentos, o que vem materializando o desuso da designação “tribal”, ainda que o nome tenha sido usado no curso da história para aludir à ideia de grupo social e comunidade. Seja dito de passagem, o próprio nome mostra a inconstância da dança “tribal” e escreve a sua relação com o fenômeno “estrutural e sistêmico” de apropriação cultural.

Ocorre que a proposta de renovação do nome, das definições do que se faz e dos vocabulários, têm ficado, geralmente, nas mãos de praticantes dos Estados Unidos, sem grande envolvimento de agentes diversos que poderiam portar outros domínios críticos e mais, sem assentar efetivamente no diálogo intercultural que auxiliaria a entender os discursos de forma mais extensa. Apesar de que interrogações já vinham acontecendo na cena brasileira, por exemplo, a Caravana Tribal Nordeste há mais de 10 anos questiona, enquanto projeto político, o desenvolvimento da dança a partir de processos criativos não hegemônicos, a repercussão do termo “tribal” apenas adveio com as alterações protagonizadas por dançarinas estadunidenses. Esse quesito marcante convém às modificações terem sido realizadas desatentando para a eventualidade de que suas relutâncias podem ser distintas em escala mundial, justamente pelas

¹⁷¹ Desloca-se da pesquisa realizada pela pesquisadora Elionice Conceição Sacramento (2019). “Trajetividade” faz referência aos atravessamentos do ambiente nos modos de vida, ressaltando a importância das experiências nos pensamentos em dança. Ver: SACRAMENTO, Elionice Conceição. **Da diáspora negra ao território das águas: ancestralidade e protagonismo de mulheres na comunidade pesqueira e quilombola de Conceição Salinas – BA.** Curitiba: Appris, 2022.

variadas realidades.

Se atentarmos para o solo brasileiro, não é difícil saber que os povos originários ainda atravessam tempos sangrentos e, portanto, suas preocupações estão bastante centralizadas na luta pela vida e na reivindicação de seus direitos pela terra, pelos espaços e recursos da natureza. Ao que tudo indica, isso faz com que determinados termos, como “tribal”¹⁷², não produzam o mesmo grau no Brasil, principalmente com o agravamento de conflitos sociais e violências da crise sanitária de Covid-19¹⁷³, o que não descarta a precisão de quaisquer discussões acerca deste nome. Além disso, essa nomenclatura pode ter adquirido conotações diferentes em nível mundial. Estamos nos referindo para o fato de que muitas alterações em torno da dança do ventre de fusão foram delineadas de modo aligeirado e distanciado de múltiplas visões de mundo.

Estima-se, à vista disso, o estado de incerteza e até de certa disputa no interior da dança. Cabe perguntar: quem são as pessoas, escolas e agrupamentos que defendem e que criticam o termo “tribal”? Quais seriam os seus argumentos? De um lado, praticantes reconhecem a importância da conscientização em relação ao termo soberbo “tribal”, e com isso, vem a necessidade de reassumirmos a presença da dança do ventre, noutro tempo, quase descartada pelo binarismo, o qual levou atuantes à ilusão de que o campo da dança “tribal” geraria mais empoderamento, criticidade e, sendo assim, seria insurgente e até superior à dança do ventre. De outro lado, a maioria de nós se vê apegada à palavra “tribal”, pois foi através dela que muitas atuantes brasileiras desenvolveram suas trajetórias e se sentem pertencidas na esfera artística e pedagógica.

Essa circunstância se torna preocupante quando nos damos conta que o curso da subordinação brasileira é afetado quando hegemonias entram em crise ou se sentem pressionadas. Decerto, a problemática do “combo”, nome e definição, alcançou um quadro exaustivo de muitas praticantes brasileiras que, mesmo gestoras de suas vidas, passam por desumanização a que a precarização do trabalho informal e a opressão social, racial e de gênero as submetem. Em face do exposto, o pensamento da dança do ventre de fusão no Brasil se vê obrigado a colocar-se na relação entre esses itens: qual é o nome do que se faz e o que isso que se faz comunica?

¹⁷² No Brasil, o nome “tribal” possui raízes coloniais e rotula a organização dos povos originários.

¹⁷³ Na pandemia Covid-19 foi intensificada a negligência da esfera pública e as perseguições aos povos originários do Brasil segundo o documento “Nossa luta é pela vida”. Ver: TERENA, Alberto; TERENA, Chicão; TUXÁ, Dinamam; KAIOWÁ, Elizeu Guarani; YXAPYRY, Kereru; KAINANGANG, Krêta; GUAJAJARA, Sonia (Orgs.). **Relatório de impacto da COVID-19 nos povos indígenas no Brasil**. Brasília: APIB, 2020. Disponível em: https://emergenciaindigena.apiboficial.org/files/2020/12/APIB_nossalutaepelavida_v7PT.pdf. Acesso em: 09 jun. 2022.

Quanto a esse aspecto, vimos um impasse linguístico nas interpelações, quiçá por conta da própria percepção que passa por uma mediação filosófica, fazendo com que cada pessoa determine a dança ao seu feitio. Contudo, parece leviano e insuficiente se valer de zonas de conforto, pois essas preocupações, além de recorrentes, são imprescindíveis para não cairmos na reprodução de estereótipos. Do ponto de vista social, a dança do ventre de fusão possui ambiguidades, confrontos culturais e evidencia não somente questões com os povos e culturas apropriados ao longo da sua composição no mundo, mas também subordinações que amarram o Brasil e tantos outros países com desigualdades sociais gritantes.

Assim, a dubiedade na relação entre título e definição postergou outros temas, os quais poderiam frutificar debates por melhores condições na dimensão artística e educacional. Não basta boa vontade de dançarinas de países hegemônicos como os Estados Unidos proporem reformas a serem ajustadas a nível mundial, ao que tudo indica, é necessária como parte de um processo mais ativo e integral, a articulação entre corporeidades dançantes à volta de seus conflitos. Vimos esforços concretos no sentido de projetar um senso crítico da nomenclatura na cena. Reporta-se ao documento “‘*Transnational Fusion Dance*’ ... Uma carta aberta à minha comunidade de dança” da dançarina, professora e pesquisadora Donna Mejia (2020) que, traduzida ao português, pronuncia a substituição do nome “tribal” para transnacional dentro do seu gênero de estudo:

Como uma mulher de herança Choctaw [nota: grupo étnico nativo (indígena) Norte Americano], africana, judia, escocesa, francesa e creole [nota da tradutora: uma palavra para mestiços entre pessoas do Oeste da África e europeus, pessoas do sudeste da Ásia e nativos norte-americanos] a palavra *tribal* significa ser membro de um povo que sofreu genocídio brutal e perpétuo, racismo e privação política, econômica e ideológica. Não posso deixar de ver essas coisas. [...] Um festival de fim de semana, que reúne dançarinos que conseguiram entrar em uma comunidade por meio de aulas pagas, não compartilha o mesmo cordão umbilical cultural, demográfico e físico. Certamente, não importa que adversidades tenham atravessado como indivíduos, eles não vivenciaram o choque do genocídio coletivo e da perseguição por seu modo de vida. [...] Transnacional é um descritor efetivo e não politizado do tipo de dança que vejo no mundo da fusão. Ofereço esse termo como uma terminologia abrangente para nossa comunidade, na esperança de encapsular as diversas variações interpretativas e estilos de nossos grupos (Mejia, 2020)¹⁷⁴.

Sem dúvida, o termo transnacional solicita um maior aprofundamento, inclusive no entendimento das bases teóricas que fundamentaram a opção de Donna Mejia. De todo o modo, se as variações do nome não possibilitaram mudanças tão efetivas para culturas apropriadas, ao menos colocou dançarinas de todo o mundo à volta de reflexões sobre os efeitos do

¹⁷⁴ A versão em português foi traduzida por Natália Espinosa, Bruno Menezes e Roberto Arruda.

orientalismo, da apropriação cultural, da globalização e da própria ambivalência do hibridismo. Interessa perguntar: de quais formas praticantes de países dependentes como o Brasil e até mesmo de potências imperialistas, se moverão nos próximos anos e conseguirão aprontes para a permanência de suas artesanias em dança, levando em consideração o “sistema-mundo” capitalista que vivemos?

Sem uma resposta para tal provocação, deixo no mínimo a referencialidade mais objetiva que sustenta a minha inclinação para a nomenclatura movente: dança do ventre de fusão. Se tomarmos o foco de que a interpretação difundida quanto ao aparecimento desta dança dependeu das condições estruturais do ambiente da dança oriental¹⁷⁵ - neste caso, dança do ventre -, parece acertado declarar que, a partir das transformações desse lugar, desabrocharam formas de movimentos estrategicamente fusionadas em sua alusão ou, pelo menos, aguçadas pelas poéticas de suas possibilidades.

Partindo desse pressuposto, entendemos que o campo da dança do ventre de fusão é uma remodelagem de componentes estéticos e culturais de danças e de grupos sociais das várias regiões do mundo. Trata-se de uma coleção de artesanias de dança, das mais sistematizadas às figuras mais livres, sob influência cultural das regiões MENATH¹⁷⁶ (Oriente Médio, Norte da África, Turquia e culturas helenísticas)¹⁷⁷, assim como de movimentos e conceitos de muitas configurações criativas como danças da Índia, flamenco, danças modernas e urbanas, podendo alcançar diversos códigos integrados ao seu vocabulário, a exemplo, repertórios de danças brasileiras¹⁷⁸. Independentemente, dos seus estilos – forma de realizar e incorporar a estrutura (Kaepler, 2018)¹⁷⁹ –, a dança do ventre de fusão condiciona historicamente um campo de

¹⁷⁵ Nesta pesquisa, dança oriental é empregada unicamente devido a tradução literal *Raqs Shaki*. Corroboramos que, na condição de ideia gerada ao longo de dominações imperiais e práticas de extermínio do Outro, a terminologia na prática é uma concepção europeia, de acordo com o autor Edward Said (1990).

¹⁷⁶ Disponível em: <https://donnainthedance.com/gathering-at-the-delta/>. Acesso em: 13 set. 2022.

¹⁷⁷ A dançarina e professora Isabella de Castro de Almeida, conhecida por Nadja El Balady, acrescenta que muitos dos fundamentos da Dança do Ventre, como os determinados movimentos ondulatórios, vibrados e batidas de quadril são movimentos presentes de países como Egito, Líbano e Turquia e de outros povos que conhecemos por “beduínos” e nomes colonialistas como “berberes”. Disponível em: <https://coletivotribal.blogspot.com/2021/03/folclore-em-foco-menaht-e-danca-do.html>. Acesso em: 13 set. 2022.

¹⁷⁸ Embora as fusões com danças brasileiras ainda aconteçam em menor porção, os trabalhos criativos nessa abordagem têm incorporado trajetórias resistentes.

¹⁷⁹ Estilo é uma palavra constante nesta pesquisa. Segundo a antropóloga norte-americana Adrienne Kaepler (2018), no texto “Dança e o Conceito de Estilo”, o termo “estilo” é algo escorregadio que todos nós usamos em relação à dança. Para a autora, “estilo parece se referir aos padrões repetidos nos modos de executar [*to perform*] a estrutura [...] reconhecidos pelas pessoas de uma determinada tradição de dança” (Kaepler, 2018, p. 94). Os padrões repetidos vão tornar possível distinguir escolas específicas de dança como as mais antigas ou novas e outras diferenças consideradas importantes para artistas e pessoas especialistas em dança e movimento. Esses trechos foram traduzidos pela professora/pesquisadora Giselle Camargo (2018) com base no artigo *Dance and the concept of style*. O trecho original em inglês foi publicado em 2001. Disponível em: <https://www.portalabrace.org/vireuniao/pesquisadanca/CAMARGO,%20Giselle%20Guilhon%20Antunes.pdf>. Acesso em 27 nov. 2022.

questões sensíveis.

Compreendo que a dança “tribal” pode ser caracterizada como uma releitura do que no Ocidente se convencionou denominar como dança do ventre, uma vez que desloca ingredientes basilares para a sua própria inovação. Pode vir a ser uma dança tão híbrida que, quase desvinculada ao contexto da dança oriental, extrapola fundamentos e descentraliza-os em direção a outros agenciamentos, isto é, às formas mais abertas ou não muito, ao uso de cada praticante. Independentemente das escolhas criativas, o resultado, ante o ponto de vista estético, é uma dança plural que se dá justamente nas relações com culturas, em especial, as diaspóricas. Por este ângulo, a dança do ventre de fusão é um espaço de ambiguidade que nos convoca à reflexão sobre orientalismos e colonialidades do poder, do saber e do ser. Decerto, a dança do ventre de fusão convive com oscilações inerente à nossa existência.

Por fim, a dança do ventre de fusão trata-se de um fenômeno expressivo que, impulsionado pela relação corpo-ambiente globalizado, diz-se uma experiência criativa e dinâmica desde a década de 1960, quando uma das inspiradoras e revolucionárias dançarinas do ventre da América, Jamila Salimpour¹⁸⁰, organizou o seu grupo de estudantes em 1968 para apresentação numa Feira da Renascença, a *Northern California Renaissance Pleasure Faire*, nos Estados Unidos, dando origem ao grupo *Bal Anat*¹⁸¹. Jamila Salimpour apresentou com o seu grupo um show de variedades em que danças eram representadas para simular a aparência e a atmosfera de um ambiente renascentista. Essas apresentações continham danças de outras regiões do mundo, desde *Ouled Nail* da Argélia até dança *Kashlama* da Turquia e muitas outras atuações e elementos.

Antes de seguir adiante, é indispensável dizer que grande parte das fontes orais da dança do ventre de fusão esboçam uma narrativa de tratar o seu desenvolvimento a partir de dançarinas entendidas como precursoras, todas estadunidenses. Em relação a isso, Caíque Melo (2023) dançarino, professor e pesquisador, colabora:

E de partida, o que se apresenta chama atenção para coexistências pautadas por uma lógica de filiação entre as pessoas professoras e as pessoas estudantes. Ou seja, o modo como esses trajetos filiais garantem a reprodutibilidade técnica-estética e fazem da relação professora-estudante uma condição de replicação e de permanência de um modo particular de se mover e juntar aprontes. [...] Consequentemente, muito do que se entende e vê sobre esta dança produzida, apresenta de modo muito assentado a hegemonias que com o tempo ganharam estabilidade e passam a ser tratados como convenções definidoras e permanentes (Melo, 2023, p. 25).

¹⁸⁰ Considerada por diversas praticantes como a “mãe” da dança “tribal”.

¹⁸¹ É consenso entre praticantes da dança que *Bal Anat* significa dança da Deusa Mãe. *Bal* é uma palavra francesa para se referir a dança e *anat*, uma deusa mãe na mitologia egípcia.

A lógica da filiação perpetua entendimentos do que é a dança, garante as autoridades e hierarquizações entre matriarcas de cada formato, professoras e alunas. Esse modelo hegemônico ocidental de tratar a história da dança do ventre de fusão sustenta o cumprimento através de uma espécie de árvore genealógica¹⁸², no qual o conhecimento é transmitido de geração para geração, sem convocar os contextos históricos em que as fazedoras se localizavam. No entanto, as personalidades dessa dança dão existência aos fazeres criativos e informam os discursos sobre elas mesmas. Ao voltar a nossa atenção para estas, devemos entender as finalidades de cada relato, tomando cuidado com a sedução que leva a assumir uma linha historicista conforme declara o dançarino, professor e pesquisador brasileiro Rafael Guarato (2019), pondo em prática o esforço de “positivar o passado, de modo a aproximá-lo dos modelos europeus ou a criar, a partir dele, modelos daqui que podem transitar de arquétipos estéticos a cartilhas teóricas” (Guarato, 2019a, p. 235).

Neste sentido, preferimos pensar os inícios da dança “tribal” a partir das pistas e associações do que as pessoas fizeram em seus lugares, e porque realizavam aquela configuração de dança em uma determinada ocasião e com quais condições específicas. Interessa saber de que forma a ligação entre pessoas – mestras e alunas –, ressaltante na maioria das vezes da oralidade, visualidade, replicação e recriação de saberes, se constitui e torna a dança uma continuidade, ora com estabilidade de informações, ora com transbordamento técnico-estético que escapa da fixidez.

Podemos inicializar essa busca com o grupo *Bal Anat*, ambiente que impulsionou as feitura de Jamila Salimpour. Na virada dos anos 1970, *Bal Anat* distinguia-se das formas de dança do ventre apresentadas nos Estados Unidos, principalmente no que diz respeito a indumentária, uma vez que se adornavam, geralmente, com joalherias e peças de tecidos egípcios, os *assuit*, e esse aspecto, pode ter causado certa impressão de uma dança da tradição. Entretanto o *Bal Anat* não caracterizava e nem pretendia retratar um arranjo tradicional de algum povo e sim o oposto.

¹⁸² Em “Historicamente Falando: *Tribal Fusion*”, aula ministrada pelo Coletivo Hunna em formato virtual em 2023, a árvore genealógica do “tribal” aparece como uma linha do tempo importante para a cena de dança, mas essa ferramenta não pode ser caracterizada como história, dado que é preciso contextualização, método e reflexão crítica para produzir o conhecimento histórico.

Figura 29 – Jamila Salimpour e *Bal Anat*

Fonte: *Pinterest*¹⁸³.

Jamila Salimpour, a fim de justificar suas exposições nas Feiras Renascentistas, absorveu o leque disponível de danças do Oriente Médio e Norte da África, em paralelo, adicionou outros componentes distantes de danças tradicionais e “folclóricas” e desse modo, desenhou outras narrativas no entretenimento da dança do ventre e encorajou gerações posteriores. Em “Danças de *clio* – história, fusões tribais e outras construções discursivas”, do livro “Praxis: transcrições das palestras realizadas no 1º Simpósio Brasileiro de Fusões Tribais”, a historiadora brasileira Ana Terra de Leon (2022), ao versar a historiografia da dança, ressalta:

O grande diferencial de Jamila Salimpour, à primeira vista, foi que ela trabalhou com uma estética de figurinos muito descolada da estética da Golden Era da dança do ventre. [...] Sua estética era muito baseada nas danças populares do Oriente Médio e Norte da África, ao mesmo tempo em ela praticava a dança do ventre mais “tradicional”, representada então pelo que se expressava nos filmes da “Era de Ouro”. O estilo popular que ela trouxe posteriormente e que, na época era lido como “tribal”, foi formulado para um contexto específico (Leon, 2022, p. 67).

Na fonte escrita oriunda do discurso proferido pela dançarina na Conferência de Dança do Oriente Médio da Faculdade Orange Coast, na Califórnia, Jamila Salimpour afirma:

Eu padronizei minha trupe de dança Bal-Anat, para ser como um espetáculo de variedades circenses que alguém poderia ver em um festival árabe ou em um *souk*

¹⁸³ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/428404983275586100/>. Acesso em: 17 set. 2022.

(mercado ao ar livre em um país árabe) no Oriente Médio. Era um formato com um olhar que acabou sendo imitado em todos os Estados Unidos, cujos praticantes às vezes sabiam, mas muitas vezes não sabiam, de onde ele vinha. De fato, muitas pessoas pensavam que era a "coisa real" quando na verdade era real e meio bobo, meio absurdo, ou seja, meio incondizente com a realidade. Nosso folheto informava ao público que vínhamos de várias tribos. Foi, talvez, de onde se originou a expressão "dança tribal" (Salimpour, 1977, p. 10, tradução nossa)¹⁸⁴.

A estadunidense Jamila Salimpour (1926-2017), filha de imigrantes sicilianos e gregos que moravam no Harlem, bairro nova-iorquino, conhecido por receber imigrantes de diferentes localidades, começou a dar aulas por volta de 1949, mas já praticava a dança do ventre. Seu pai, um militar a serviço do seu país de origem, havia sido atravessado por várias culturas de países como Egito e Tunísia, teria influenciado o fascínio inicial da filha, ainda criança, através de seu relato sobre o mundo oriental, “sendo ele próprio nativo de uma região que tem particularidades culturais por ser um ponto que está num entrelugar mediterrâneo entre a Itália e o Norte da África” (Leon, 2022, p. 72).

Jamila Salimpour, que havia sido exposta ao que se entendia por dança do ventre na época, inspirou-se nos contos do seu pai, como numa carta que ele escreveu referente à década de 1910, quando presenciou pela primeira vez durante o serviço militar uma dançarina de grupo social *ghawazee* em praça pública, na cidade de Alexandria. O período desta carta é atravessado pelo imperialismo no qual as ocupações militares em países árabes eram comuns, além disso “o contexto geopolítico do início do século XX é a Grande Guerra, a Primeira Guerra Mundial” (Leon, 2022, p. 69), momento também de entradas coloniais em vários territórios do Oriente, sendo todos esses aspectos importantes para compreender a discursivização coletiva sobre culturas da época.

Na fase adulta, depois da sua atuação como artista circense no *Ringling Brothers and Barnum & Bailey Circus*, Jamila Salimpour mudou-se no início da década de 1940 para Los Angeles, estabelecendo-se posteriormente em São Francisco, segundo o *site*¹⁸⁵ da Escola Salimpour. Fascinada pelas dançarinas famosas que apareciam nos filmes hollywoodianos, dedicou-se à dança ventre, chegando a ter o seu próprio empreendimento, *Bagdad Cabaret*, uma casa noturna oriental nos Estados Unidos que recebeu artistas da dança e da música, movimentando o cotidiano da Califórnia.

¹⁸⁴ (*I patterned my dance troupe Bal-Anat, after a circus-like variety show which someone might see at an Arabian festival or a souk in the Middle East. It was a format with a look that was eventually imitated all over the United States, whose practitioners sometimes knew, but more often did not know, where it came from. Indeed, many people thought it was the “real thing” when in fact it was half real an half hokum. Our leaflet informed the audience that we came from many tribes. Perhaps that’s where the expression “tribal dancing” originated.*)

¹⁸⁵ Disponível em: <https://salimpourschool.com/salimpourlegacy/>. Acesso em: 17 set. 2022.

Figura 30 – Jamila Salimpour



Fonte: Congresso Tribal Sul-Americano¹⁸⁶.

Certamente, a abordagem de Jamila Salimpour deixou pistas no ensino da dança do ventre e mobilizou as estéticas iniciais da dança do ventre de fusão, tornando-a a partir da visão ocidental, uma autoridade no papel de “matriarca” da dança “tribal”¹⁸⁷. Sob outra perspectiva, essa personalidade da dança demonstra pensamentos modernos para seu tempo e parece aberta aos diálogos culturais, o que a torna uma figura importante da dança, como podemos perceber no trecho que segue: “a tradição não é estática. Toda geração extrai coisas do passado. Desde o salão e performances de rua, aos clubes noturnos, aos teatros, seja Baladi, Cabaré, ou Folclore, a dança oriental perdurará” (Salimpour, 1977, tradução nossa)¹⁸⁸. Desapegada à ideia de uma tradição fixa, Jamila Salimpour moveu-se em busca de uma maior autonomia estilística para compor a sua versão de dança do ventre voltada ao entretenimento.

É interessante compreender que o imaginário localizado na década de 1960 foi profundamente atravessado por movimentações políticas, sociais e culturais. A Segunda Guerra

¹⁸⁶ Disponível em: <https://congressotribalcom.wordpress.com/2018/01/29/jamila-e-o-legado-salimpour/>. Acesso em: 17 set. 2022.

¹⁸⁷ Jamila Salimpour sistematizou muitos vocabulários de dança, por exemplo, o “oito *maya*” da dança do ventre teria sido nomeado em homenagem a uma dançarina chamada Maya. Por vezes, ela nomeava o movimento conforme nacionalidade da dançarina, como no movimento *turkish* que se refere a uma dançarina turca.

¹⁸⁸ (*Tradition is not static. Every generation draws from the past. Evolving from the salon and streets performer, to the night-club, and concert hall, whether it is Belledi, Cabaret, or Folklore, The Oriental dance will endure*). Disponível em: <https://pilaresdotribal.blogspot.com/2015/06/discurso-de-jamila-salimpour.html>. Acesso em 27 nov. 2022.

Mundial mal acabara em 1945, quando a Guerra Fria se instaurou numa acelerada produção armamentista nuclear, polarizando duas superpotências bastante específicas. De acordo com o historiador Eric Hobsbawm (1995), no mesmo tempo em que os Estados Unidos “se preocupavam com o perigo de uma possível supremacia mundial soviética num dado momento futuro, Moscou se preocupava com a hegemonia de fato dos EUA, então exercida sobre todas as partes do mundo não ocupadas pelo Exército Vermelho” (Hobsbawm, 1995, p. 184).

Essa disputa entre EUA e URSS resultava na busca por apoios políticos e, ao mesmo tempo, um suporte que favorecesse os modos de vida nos países que buscavam emancipação. Em se tratando dos Estados Unidos, a nação passou a ver como seu propósito de política de Estado a formação de uma ordem desde a Segunda Guerra Mundial, mas foi na Guerra Fria que houve uma maior investida ideológica de elaboração heroica em conflitos de países estrangeiros. A política externa estadunidense, então, ocupa-se numa missão ininterrupta que tem ultrapassado fronteiras na medida em que estabelece vínculos globais, como consequência, consolidando a imagem de fortaleza mundial.

Nessa função salvadora que os Estados Unidos direcionaram seus interesses geopolíticos e econômicos para o Oriente, embora não tenham sido os primeiros a manter estruturas militares, pois, vale recordar que as nações europeias possuíam bases de poder também na Ásia e a África. De acordo com Ana Terra de Leon (2022):

[...] a característica imperialista da política internacional estadunidense está fortemente colada à ideia de orientalismo, que por sua vez, está fortemente colado à ideia de dominação e hegemonia cultural. E ao entrar nos territórios alheios, uma cultura sempre acaba se deixando influenciar pela outra. No caso das culturas subalternizadas, a eles, geralmente, são muito mais impostas coisas do que a cultura colonizadora importa da colonizada (Leon, 2022, p. 76).

Foi na efervescência cultural do mundo da década de 1960, em meio aos ecos históricos desse tempo, que o contato de Jamila Salimpour com a dança se mostrou mais revelador, ou seja, as apresentações junto ao *Bal Anat* não sucederam de modo desafetado. Vale associar esses contextos, à cultura de consumismo nos Estados Unidos que revela uma sociedade forjada no princípio de que tudo é consumível, inclusive culturas, tradições e pessoas. Foi a partir desse tipo de cultura, alimentada pela globalização, que a potência mundial do capitalismo fabricou uma dança como a do “ventre de fusão”, por esse motivo essa dança não surge contra o capitalismo, mas ligada e inteirada com suas dinâmicas e princípios de articulação entre dança e vida.

Em meio aos efeitos desses contextos históricos, são propagadas as apresentações de

Jamila Salimpour, e esse aspecto se equivale ao desejo de sistematização da sua estética, consequentemente pela estabilização do seu legado. Desse momento, inicia-se a narrativa linear bastante comum na história das danças na medida em que Jamila Salimpour instrumentaliza os seus estudos técnicos e conceituais nos Estados Unidos, e vai se transformando historicamente no mito da dança do ventre de fusão. Na condição de mito, está conexas aos processos formativos de muitas figuras da dança, como John Compton, bastante conhecido pela codireção do grupo *Hahbi 'Ru* e pela sua participação no grupo *Bal Anat* e da sua aluna Masha Archer, que adquiriu a fama pela visualidade cênica.

Foi em 1970, a partir dos ensinamentos adquiridos com Jamila Salimpour, que Masha Archer imprimiu a sua autoralidade na dança com o trabalho de improvisação ainda embrionário e uma filosofia pautada nas ideias de sororidade. Masha Archer estudou na Escola de Artes do Instituto Pratt em Nova York, especializando-se em pintura e design gráfico, o que certamente influenciou suas escolhas estéticas na dança. Fundou a companhia *San Francisco Classic Dance Troupe*, que foi capaz de apresentar publicamente aprendizados de movimentos combinados da sala de aula, sem disposição coreográfica. Na entrevista “*Grandmother of Tribal Style*”¹⁸⁹ concedida a Nadia Khastagir na revista *Tribal Talk*, Masha Archer depõe:

Improvizamos no básico do que se aprendeu na aula. Não ensaiamos coreografias específicas, mas aprendemos todos os passos juntos, e depois combinamos. Então você pode improvisar a qualquer hora, em qualquer lugar. [...] meu treinamento de arte criou minha dança (Archer, 2001, p. 39, tradução nossa)¹⁹⁰

Masha Archer, nascida na Ucrânia e criada nos Estados Unidos, incorporou uma postura ativa originada do flamenco e modificou figurinos da dança, por exemplo, colocou *choli* indiano – blusa pequena tradicional indiana feita para usar com *saree* – por baixo do sutiã comumente usado na cena, bem como pantalonas, flores, e a referencialidade da *art nouveau*. Masha Archer também demonstrou um apreço pelos turbantes, e esses elementos antes percebidos com estigmas, ganham um sentido *cult* de mero adorno para a exibição pública.

Talvez Masha Archer não tivesse a conscientização do uso esvaziado de sentidos, mas o fato é que o uso do turbante foi incorporado por praticantes que vieram depois dela, gerando uma rede de popularização do item de povos frequentemente subalternizados. “O problema não é quem pode ou não usar turbante, pois esta premissa é um atributo da branquitude” (William,

¹⁸⁹ A ideia de “Avó do Estilo Tribal” refere-se à filiação com *FatChanceBellyDance* cujo método foi de fato, a primeira improvisação coordenada do mundo Dança “Tribal”.

¹⁹⁰ (*We would improvise on the basic of what we learned in class. We didn't rehearse specific choreographies but learned all of our steps together, and then we'd combine them. So you can improvise anytime, anywhere. [...] my art training created my dance*).

2019, p. 72), a questão que se abre é: como lidamos na dança dos dias atuais, com a desvirtuação de turbante e de outros elementos carregados de significados religiosos, culturais ou de resistência de um povo?

Ana Terra de Leon (2022, p. 79), ao analisar relatos de Masha Archer, reposiciona dizendo: “Masha representa a epítome do orientalismo”, pois seus discursos enfatizam a mulher oriental como “coitada” e que não sabe reivindicar, além de se posicionar como “mulher americana” despreocupada com as culturas que se relaciona ou com os preconceitos sofridos por pessoas imigrantes árabes nos Estados Unidos. Por outro lado, Masha Archer demonstra uma preocupação com as mulheres que ensina, valorizando o grupo “[...] versus a competição feminina, um traço cultural bastante presente nas apresentações de dança do ventre dos restaurantes, bares e casas noturnas” (Leon, 2022, p. 81). A filosofia de inclusão e solidariedade de Masha Archer é mesclada com o consumismo típico de uma figura da dança que se localiza no título de “mulher americana”. Suas palavras dão o tom à sua visão: “a dança merece: as melhores habilidades empresarial, musical e literária (Archer, 2001, p. 40)¹⁹¹.

Carolena Nericcio, uma aluna incomum, passou a ensinar os conhecimentos aprendidos com Masha Archer em 1987. De acordo com a autora Teresa Cutler-Broyles (2013), em São Francisco – Estados Unidos, Carolena Nericcio, reuniu elementos de figurinos, joias, música e estilos de dança numa dança altamente organizada. O grupo *FatChanceBellyDance*® formado por Carolena Nericcio costumava apresentar em eventos de tatuagens, por esse motivo a dançarina atraía um público cada vez mais alternativo. Carolena Nericcio junto ao grupo *FatChanceBellyDance*® desenvolveu o *american tribal style bellydance*®, na tradução para o português estilo tribal americano de dança do ventre, denominado também como ATS® - primeiro método de improvisação coordenada que possui filosofias, senhas, regras, repertórios estabelecidos para dançar no coletivo de maneira coreografada. Segundo Rina Rall (1998), diretora assistente do método no referido ano, ATS®:

[...] é a mistura das duas metodologias em termos de figurino e formato de palco. O formato de estilo tribal veio de Jamila: a configuração do coro em meia-lua e os dançarinos saindo individualmente para fazer uma pequena rotina de dois ou três minutos e em seguida, voltam para o coro. Eles seguem o estilo Jamila de usar figurino pesado, mas possuem o estilo de Masha de ter o mesmo olhar de união para todos. Carolena impressiona seus alunos pela mesma presença de palco e personalidade exigentes em público que Masha e Jamila ensinaram (Rall, 1998, p. 20-21, tradução nossa)¹⁹².

¹⁹¹ (*The dance deserves it: the best entrepreneurial, social, literary*).

¹⁹² (*is a blend of the two methodologies in terms of costuming and stage format. The tribal style format came from Jamila: the set up of the half moon chorus and the dancers coming out individually to do a small two or three minute routine and then going back into the chorus. They follow Jamilas style of using heavy costuming but*

O sistema recentemente rebatizado para o próprio nome *FatChanceBellyDance*®, após repercussões de apropriação cultural no tocante da terminologia, principalmente, sobrevive como um estilo moderno de improvisação em dança do ventre que hibridiza danças do Oriente Médio, Norte da África, Espanha e Índia. O vocabulário deste formato permite à praticante familiarizada com seus fundamentos, a dançar de modo harmonioso com outras praticantes através da comunicação em tempo real. Enfrentando dilemas e modificações nos nomes dos seus movimentos, *FatChanceBellyDance*® parece conservar conceitos de união em grupo mediante o contato visual entendido por “*flock of birds*” (bando de aves) e aspectos estruturais como liderança à esquerda e seguidoras à direita, dinamismo na liderança, ideia de “*facing*” (encarar), formações, gramáticas e pensamentos feministas bem específicos.

A contar dessa época, muitas transformações aconteceram como o espalhamento de linhas artísticas e as sortidas denominações da dança no mundo, mas todas as composições seriam provenientes da ambiência estadunidense de fusão criada por Carolena Nericcio. A esse respeito a dançarina, professora e pesquisadora brasileira Maria Beatriz Ferreira Vasconcelos registra:

Nas últimas décadas, a dança que passou a ser conhecida genericamente como tribal tem se difundido em todo o mundo e com isso novas denominações têm surgido, mas todas possuem uma mesma raiz: o American Tribal Style Bellydance®, também conhecido pela sigla ATS® ou Estilo Tribal Americano de Dança do Ventre [...]. Como o próprio nome permite inferir, o Estilo Tribal Americano de Dança do Ventre é uma criação norte-americana e bastante recente, tendo suas raízes surgidas durante a pós-modernidade (Vasconcelos, 2019, p. 24).

À vista disso, as fusões estabelecidas no contexto batizado de dança “tribal”, quer seja filiação gestual, quer seja relação histórica ou cultural advieram da dilatação da dança do ventre na conjunção dos Estados Unidos. As mudanças ocorridas ao longo do tempo nas diferentes dimensões da dança - movimento, figurino, caracterização, maquiagem, ambientação, filosofia, interesse e outras -, não podem ser entendidas numa estrutura evolutiva e sim, numa transformação espiralada que contém “desvio” de normas, idas e vindas aos fundamentos, criação de novos códigos e uma mutualidade de acontecimentos que geram rachaduras e florescimento.

Pertencem à essa coleção da dança do ventre de fusão as estéticas designadas como *american tribal style bellydance*® e suas ramificações mais famosas, *tribal fusion* e

Masha's style of having the same fusion look for everyone. Carolena impresses her students the same demanding stage presence and personality in public that Masha and Jamila taught).

*improvisational tribal syle*¹⁹³, respectivamente, traduzidos no Brasil como fusão “tribal” e estilo “tribal” de improvisação. Faz parte do conjunto do *tribal fusion*, uma lista de terminologias, tais como: *tribal old school*, *cabaret fusion*, *dark fusion*, *rock fusion*, “tribal” ritualístico, “tribal” brasileiro e outros nomes. Em “*The Use of Nostalgia in Genre Formation in Tribal Fusion Dance*”, da autora Catherine Mary Scheelar (2013), a estética do *tribal fusion* ainda é apelidada como *tribal burlesque*, *vintage tribal fusion* e *vaudevillian tribal fusion*.

A dança “tribal” é tão ampla que fez a dançarina e professora brasileira Natalia Espinosa (2022) referir-se a todo esse conjunto com a seguinte expressão: “Uma Dança, mil Nomes; Um nome, mil danças”, título da sua palestra transcrita no livro “Praksis: Transcrições das palestras realizadas no 1º Simpósio Brasileiro de Fusões Tribais”. Tão vastos são os nomes quanto os conceitos que situam a dança de acordo com os interesses de dançarinas e suas relações com o produto artístico. Para algumas, a dança está atrelada ao autoconhecimento e similares. Para outras, é uma arte da cena, condição esta semelhante ao campo da dança do ventre.

Independente dos nomes e objetivos, foi na década de 1990 que uma das participantes do *FatChanceBellyDance*®, a estadunidense Jill Parker, se destacou pela criação de *Ultra Gypsy Dance Theatre* e reinventou o seu fazer para um subgênero chamado *tribal fusion*. Jill Parker trouxe liberdade criativa, pensamentos mais modernos e pesquisas de movimento que poderiam ser aplicadas em solo ou grupo, sendo sua especialidade o trabalho solo, diferenciando das antecessoras da dança. Reduziu ornamentos, dispensou o turbante e o *choli* indiano e impulsionou o estudo da autoralidade na dança “tribal”. Os ecos de Jill Parker no *Ultra Gypsy* podem ser notados na descrição da dançarina e professora Rebeca Piñero (2013):

Eram integrantes do Ultra Gypsy duas dançarinas hoje conceituadas e reconhecidas internacionalmente, são elas: Frédérique (Lady Fred) que contribuiu com a inserção da música eletrônica substituindo a folclórica e Rachel Brice, conhecida como a grande divulgadora do estilo pelo mundo por ter sido coreógrafa e bailarina de Tribal Fusion na Cia Bellydance Superstars e por ser a fundadora em conjunto com Janice Solimeno, do “*The Indigo BellyDance*” (Piñero, 2013)¹⁹⁴.

Um ponto importante do cenário da dança é o *Bellydance Superstar* (BDSS), grupo fundado em 2002 pelo empresário Miles Copeland que teria descoberto a estadunidense Rachel Brice, o nome mais conhecido do estilo *tribal fusion*, impulsionado por Jill Parker. Esse momento foi um divisor de águas para a mundialização da dança do ventre “tribal”, conta a

¹⁹³ É uma fusão improvisada que se difere do ATS®. Atualmente intitulado como *Improv Team Sync*, possui como maior representante a artista estadunidense Amy Sigil do grupo UNMATA.

¹⁹⁴ PIÑERO, Rebeca. História do Tribal: parte 3. Tema: Tribal Fusion. Matéria exclusiva para Revista Shimmie Ampliando Conceitos. **Blog Campo das Tribos**, 22 nov. 2013. Disponível em: <http://blogcampodastribos.blogspot.com/2013/11/historia-do-tribal-parte-3.html>. Acesso em: 17 set. 2022.

dançarina e professora brasileira Mariana Garavelo (2022):

O BDSS produziu e comercializou numerosos materiais, como DVDs, camisetas e CDs, viabilizando a difusão do estilo, antes restrito à Califórnia, em escala mundial. Movendo-se em direção aos grandes palcos e espetáculos, o estilo Tribal foi ganhando notáveis produções. A maquiagem tornou-se menos rústica e mais artística, carregada e luxuosa, e os figurinos passaram a ser cada vez mais adornados, usualmente enriquecidos com joalherias do Norte da África, Índia e China. A preferência por tons escuros e fechados nos figurinos foi um fator predominante no Urban Tribal e no Bellydance Superstar e essa estética também influenciava na escolha das trilhas sonoras, compostas por músicas que mais tarde foram chamadas de *longe* ou *world music*, mesclando sonoridades orientais com batidas eletrônicas (Garavelo, 2022, p. 161-162).

A contar disso, podemos inferir que foram forjadas, mais acentuadamente, as orientações adjacentes aos muitos atravessamentos sociais que iriam plasmar a progressão da dança. Desse panorama de artesanias, uma coexistência de fatos sobrechega desde as sapiências criativas de vertentes mais próprias, ou seja, as pesquisas artísticas de praticantes relacionadas com suas histórias de vida, inquietudes e seus discernimentos perceptivos até as reproduções de modelos numa tentativa de desenhar cópias de movimentos das estadunidenses. Aqui, as tecnologias da comunicação tiveram um papel importante na difusão da dança, mas não se trata de culpabilizar o uso dessas ferramentas e colocá-las como umas vilãs sociais, e sim refletir sobre a sua otimização, principalmente quando a *internet* assume o protagonismo das relações tecnológicas.

Foi a partir dessa trama tecnológica que a dança “tribal” se propagou no Brasil no início dos anos 2000. Aparentemente, a aproximação de muitas pessoas se deu pelo processo de transnacionalização da dança do ventre, embora outras possam ter encontrado por diferentes maneiras. O fato é que, por se tratar de um país composto por pluralidades de técnicas da dança e gosto heterogêneo quando o assunto se refere aos gêneros artísticos, o solo brasileiro tornou-se um campo fértil para as ramificações do estilo “tribal”. Somado a isso, o aumento da dança do ventre como uma manifestação híbrida, assim como a presença de danças brasileiras em trabalhos coreográficos da dança do ventre, a exemplo, dança do ventre com samba, dança do ventre com forró, entre outras misturas, sem que houvesse a incorporação do termo “tribal”, desencadeou a expansão do movimento criativo da fusão. Esse abeiramento, que não pode ser limitado às dançarinas de dança do ventre, possibilitou muitos inícios da dança “tribal” enquanto expressão no Brasil.

Ao buscar referências dos seus começos, há que perceber a “primeira” geração de artistas e seus procedimentos artísticos e metodológicos dentro de um horizonte sócio-histórico, no qual, mais do que admirar com curiosidade o passado, é entender o processo intenso em que

os pertences de cada pessoa, suas relações com o movimento expressivo, assim como, os lugares por onde andaram e os corpos com quem conviveram foram primordiais, pois tocaram os modos de fazer a cena. Em outras palavras, é preciso considerar o arcabouço no qual as corporeidades estiveram envolvidas, quer na tentativa de dançar algo inovador respondendo aos seus entusiasmos, quer na solução às exigências do “mercado da dança”.

No meio das muitas potências a serem consideradas nessa procura, é fulcral entendermos que tal entrada na história da dança brasileira assinala uma série de afincos particulares e coletivos, os quais viabilizaram cada qual à sua maneira, traduções de ideias internacionais e contribuições específicas para o campo. O que estamos sugerindo é que, em se tratando de um país cujo território é marcado pela grande extensão e diversidade cultural, podem ter jorrado inaugurações simultâneas com percussoras diferentes em sortidas temporalidades e espacialidades. Esse assinalamento nos direciona para a ideia de que haveria muitos começos para a dança “tribal” brasileira, no entanto a dificuldade de comunicação numa época em que a *internet* no Brasil não percorria com a mesma intensidade dos dias de hoje, hipoteticamente, pode ter restringido o diálogo entre dançarinas, impossibilitando que conhecessem as produções artísticas umas das outras, sem contar com os obstáculos enfrentados pelo cenário da dança no geral quanto à sua consolidação.

Por esse viés, dispomos da ideia de que o investimento a duras penas de praticantes de diferentes regiões do Brasil facilitou o aparecimento de eventos, escolas, companhias, grupos e artistas que buscaram consagrar essas fusões através dos seus trabalhos artísticos e pedagógicos em domínio nacional, por vezes em âmbito internacional, seja no deslocamento presencial, seja na virtualidade. O fato é que os inícios da dança “tribal” no Brasil conservam, pelos vistos, boa parte da lógica filial de dançarinas estadunidenses no que diz respeito ao processo de transmissão de conhecimentos, isto é, a professora ensinou a aluna, que ensinou uma nova aluna, que vai ensinar mais uma aluna e assim por diante.

Todavia as linhagens brasileiras estão em maior grau sujeitas à mobilidade tendo em vista a reprodução de informações das mídias e tecnologias, bem como a multiplicidade de influências advindas de dançarinas nacionais, algumas vezes, do vínculo direto com professoras estrangeiras e outros contextos que vão se misturando, se afastando, e fabricando modos de apresentar as estilizações e alguns modelos de ensinamento.

Cabe reforçar que não convém definir estritamente um cânone para a linha do tempo da dança “tribal” brasileira, pois a simultaneidade parece ser um traço da edificação desse fenômeno cultural no Brasil. Assim, mais importante do que tentar explicar uma cronologia, é entender como as pessoas fizeram e o que fizeram em seus lugares e tempos específicos,

reposicionando a opção habitual realizada na historiografia da dança no Brasil de “[...] nos transmitir um panteão de deuses e heróis, detentores de domínios específicos, ensinamentos e funções particulares, repartindo entre si as competências, os privilégios, as astúcias” (Guarato, 2016, p. 99).

Sob outro enfoque, corroboramos com a concepção de muitas pessoas dedicadas ao campo sobre a afirmação de que a dançarina, professora e produtora brasileira Shaide Halim¹⁹⁵, junto ao seu grupo denominado Cia. Halim¹⁹⁶, indicam uma aurora importante para a compreensão do passado da dança “tribal” no território brasileiro. Temos, assim, uma das percussoras desse estilo que está em processo de experimentação, amadurecimento e refazimento ainda no tempo presente. Decerto, os frutos artísticos derivados do empenho de Shaide Halim influenciaram pessoas que, mesmo com o limitado ou até inexistente contato físico com profissionais dos Estados Unidos, construíram teias cênicas que pudessem ser largamente difundidas como produção nacional.

Shaide Halim, cujo conhecimento artístico é vasto, estreou os estudos no *ballet* clássico passando por diferentes instruções até a chegada na dança “tribal”. Logo, ela trouxe informações dos Estados Unidos sobre o trabalho da dançarina Carolena Nericcio, ainda chamado por *American Tribal Style*® e, inseriu na sua trajetória uma destemida linha de pesquisa criativa em dança lembrada por muitas praticantes da “primeira” geração de dançarinas. Ao rememorar esse caminho, Shaide Halim (2022) diz em depoimento para esta pesquisa:

Conheci o tribal em Nova Iorque. Eu era bailarina clássica. A amiga onde eu estava hospedada, me disse que fazia aulas de dança do ventre e me levou pra fazer com ela. No entanto, eu já conhecia a dança do ventre e achei aquela aula muito diferente. Depois, conversando com a professora, ela me disse que chamavam aquele estilo de tribal e indicou o trabalho do *FatChanceBellyDance*®. Não existia cena no Brasil. Meu grupo foi o primeiro. Ficamos trabalhando só a Cia Halim mesmo por uns 2 anos, eu acho. Comecei a ministrar workshops pelo Brasil e depois disso, passei a notar o surgimento de novos grupos com vertentes variadas dentro do estilo. Eu basicamente conhecia a Zoe Artemis, professora com quem fiz aula, o Fat Chance e o trabalho das Salimpour, que descobri pesquisando a história do estilo nos EUA. Também pude ver uma apresentação do *Hahbi Ru*, e isso era tudo o que eu tinha de referências visuais.

¹⁹⁵ Nome: Irma Del Rei Mariotti. Como Lady Burly segue na condição de professora e proprietária da Escola Burlesca de São Paulo. Disponível em: <https://escolaburlesca.wixsite.com/ebsp>. Acesso em: 17 fev. 2022.

¹⁹⁶ No início dos anos 2000, a Cia. Halim, que foi dirigida por Shaide Halim e Fernando Reis, possuía muitas linhas de interesse como os improvisos coordenados do método ATS®, aproximações com estudos da dança flamenca e danças da Índia, de acordo com o depoimento fornecido pela dançarina, professora e pesquisadora brasileira Kilma Farias, como é conhecida e compreendida aqui, enquanto artista da “primeira” geração. Ainda nesse testemunho, ela relata que era comum o compartilhamento de fóruns de discussão sobre a dança em comunidade *Yahoo*. Esse ambiente virtual teria impulsionado o convite à Shaide Halim para ministrar uma oficina em João Pessoa e após a vivência, “eu tomei oficialmente conhecimento do que era tribal” (Farias, 2022). FARIAS, Kilma. [Começos da Dança Tribal no Brasil]. WhatsApp: [Mensagem individual]. 04 de mai. 2022. 12:00.

Não tínhamos na época acesso a vídeos como hoje. Exceto o pouco material que consegui comprar de fora do Brasil, de shows de grupos, pois nem videoaulas eu consegui acesso na época, não tinha a facilidade de *YouTube*, *Instagram* [...]. Acabei criando o meu estilo incorporando mais elementos de fusão, inclusive de danças brasileiras. Eu realmente fui a primeira pessoa a desenvolver o Tribal por aqui, mas até pelo pouco material de referência, e por querer incorporar elementos brasileiros, eu nunca segui os moldes americanos, só me inspirei na ideia geral de usar elementos de culturas diversas (Halim, 2022)¹⁹⁷.

A respectiva colocação indica que existe um hiato entre as bases técnicas da dança nos Estados Unidos e a formação do estilo “tribal” na cena brasileira. Na ausência de uma prática nos formatos do estilo “tribal” proposto pelas estadunidenses, a brasilidade inventa uma artesanaria, apoiando-se na empiria e no arcabouço local disponível. Respaldo-se nos aspectos levantados por Shaide Halim, é plausível supor que os começos marcados por desvantagens em relação aos recursos didáticos deram brechas criativas para o aproveitamento de qualidades estéticas brasileiras.

A impressão torna-se axiomática quando ela menciona a sentença “eu nunca segui os moldes americanos” – em referência ao contexto estadunidense –, nessa situação, diríamos que a transgressão de padrões gerou aspectos de autenticidade e um plano de persistência astuto que assegurou algum eco na história processual da dança. Pode-se crer que o mesmo motivo pode ter levado a “primeira” geração de artistas a executar muito mais uma assinatura pessoal com a pluralidade dos seus saberes do que avizinhar-se em estruturas montadas pelas condições da época. Em relação a esse aspecto, Shaide Halim (2022) acresce o seu testemunho:

O objetivo da Halim era sair da caixinha de regras da dança do ventre tradicional. Não tinha nenhuma expectativa, além de criar coreografias para o meu núcleo de alunas. Após um curso que ministrei no Rio, começaram a aparecer outros grupos, de diferentes regiões, querendo conhecer meu estilo de tribal, pois sempre lecionei apenas seguindo o que eu produzia com o meu grupo. Dessa maneira, seguimos fazendo *shows* e *workshops* pelo Brasil: Brasília, Porto Alegre, Curitiba, Salvador, Joao Pessoa e diversas cidades do interior de SP. [...] eu realmente nunca imaginei que meu trabalho chegaria tão longe! As cabeças fechadas, que não "absorviam" as mudanças na técnica tradicional da dança do ventre. Acho que, inicialmente, foi meu maior problema, já que o público que buscava o tribal vinha da dança do ventre. Eu não tinha procura pelo estilo por alunas que nunca tivessem feito dança do ventre. Todas já tinham essa bagagem de repertório, e junto com a técnica tradicional, traziam também o medo de "burlar as regras do mercado". O figurino sem lantejoulas, a maquiagem tribal no rosto, os movimentos que causavam estranheza, da dança indiana ou da dança afro, por exemplo... isso tudo inicialmente era problemático. Mas conforme o estilo foi se tornando conhecido, causou uma seleção natural. Quem queria só lantejoulas e movimentos delicados, já nem vinha experimentar as aulas! [...] Parei de ensinar o tribal e encerrei as atividades da Halim. [...] Atualmente eu

¹⁹⁷ HALIM, Shaide. [Começos da Dança Tribal no Brasil]. WhatsApp: [Mensagem individual]. 18 mai. 2022. 12:32. 1 mensagem de WhatsApp; 18 mai. 2022. 12:33. 1 mensagem de WhatsApp; 18 mai. 2022. 12:37. 1 mensagem de WhatsApp; 18 mai. 2022. 12:59. 1 mensagem de WhatsApp.

acompanho as Shaman Tribal Co. porque amo de paixão o trabalho delas! (Halim, 2022)¹⁹⁸.

Diante deste relato é perceptível uma articulação dedicada a subverter normatizações, seja na técnica, seja estética, ao invés de fixar em algo fundamentado no que está posto. O risco de optar por uma forma procedimental distinta da dança do ventre vigente passa a ser assumido na coletividade, atraindo pessoas interessadas em mover fronteiras da dança e projetar novas elaborações artísticas. Assim sendo, o desnudar os moldes habituais aparenta ter sido uma pista significativa que particularizou a produção da Cia Halim até o término da sua atuação. Outro depoimento importante sobre os inícios da dança do ventre de fusão no Brasil foi cedido pela dançarina, professora e produtora brasileira Bela Saffe (2022)¹⁹⁹, que consideramos uma atuante importante da “primeira” geração do estilo²⁰⁰:

Eram momentos muito quentes da dança “tribal”. Foram períodos efervescentes e prósperos. Eu a conheci através de *DVD* e as primeiras apresentações que vi foram da própria Carolena Nericcio. Não tinha noção que não era especificadamente a dança do ventre e nem sabia muito bem o que era o ATS®, mas eu achava incrível a limpeza dos movimentos e a maneira com que ocorria a improvisação dirigida. Depois, começaram a aparecer os *DVDs* do *Bellydance SuperStars*. Eu já tinha um grupo que era o Kairós desde quando eu comecei a dar aulas de dança do ventre, mas meu estilo nunca foi extremamente tradicional. Então, sempre fazia coisas diferentes. Fazia ações que eu poderia intitular como “tribal” e já usava figurinos sem lantejoulas, algo mais *roots*. O primeiro espetáculo que eu fiz em 1995, no Hotel do Pelourinho, foi uma fusão de dança do ventre com dança afro com uma amiga dançarina. Veja, que quando eu entrei no “tribal” tinha uma pesquisa pessoal. Só achei que o estilo correspondia às minhas buscas e que a linguagem que estava desenvolvendo se assemelhava muito. Vi a Shaide e nos conectamos. Percebi que tinha uma linha, uma pesquisa e professoras maravilhosas. Trouxe para o Brasil profissionais como Mira Bertz e outras inspiradoras. Ter dançado no *Tribal Massive*, nos EUA, em dois anos foi importantíssimo para mim (Saffe, 2022)²⁰¹.

Essa passagem aponta novamente para a inventividade do corpo brasileiro numa época em que o saborear a experiência da dança era característico de uma cena que estava em ebulição.

¹⁹⁸ HALIM, Shaide. [Começos da Dança Tribal no Brasil]. WhatsApp: [Mensagem individual]. 18 mai. 2022. 13:05. 1 mensagem de WhatsApp; 18 mai. 2022. 13:09. 1 mensagem de WhatsApp; 18 mai. 2022. 13:15. 1 mensagem de WhatsApp; 18 mai. 2022. 13:20. 1 mensagem de WhatsApp.

¹⁹⁹ Nome: Isabela Pimentel Saffe. Psicóloga e Analista Junguiana Didata pelo IPABAHIA (filiação à AJB e à *International Association for Analytical Psychology*). Coordenadora do Grupo Kairós, Bahia. Disponível em: <https://instagram.com/belasaffe?igshid=YmMyMTA2M2Y=>. Acesso em: 03 jun. 2022.

²⁰⁰ Vale reforçar que tenho a consciência de que existem outras dançarinas que constituem o que poderíamos chamar de “primeira” geração da dança do ventre de fusão. A escolha por conversar com Bela Saffe se deu pela relevância da sua “trajetividade” e pelo recorte geográfico, pois geralmente as narrativas no campo das artes cênicas são mais reconhecidas no eixo Rio-São Paulo. Por se localizar na Bahia, Bela Saffe nos mostra outros aportes de criação dessa dança.

²⁰¹ SAFFE, Bela. [Começos da Dança Tribal no Brasil]. WhatsApp: [Mensagem individual]. 25 mai. 2022. 15:59. 1 mensagem de WhatsApp; 02 jun. 2022. 21:26. 1 mensagem de WhatsApp; 02 jun. 2022. 21:28. 1 mensagem de WhatsApp; 02 jun. 2022. 21:31. 1 mensagem de WhatsApp.

Talvez isto tenha sido uma das razões pelas quais nos começos da dança do ventre de fusão, algumas questões passaram despercebidas ou com pouca visibilidade, diferente dos tempos atuais em que os debates estão mais inflamados e carecem de aprofundamentos. Por outro lado, essa invenção demonstra a nossa potencialidade enquanto dançarinas de um país latino-americano, como o Brasil, de decretar outro paradigma de dança através do manuseio de danças afrodiáspóricas para a afirmação de um estilo único brasileiro. A estética “dança do ventre com dança afro” experimentada por Bela Saffe anos antes da chegada da terminologia *tribal fusion* na cena brasileira, demonstra uma dança produzida no país com pistas de brasilidade, sendo a nomenclatura “tribal”, um retrato do que investigava na prática artística. Um tanto próximo às declarações de Shaide Halim, a artista Bela Saffe revalida a ideia da localidade no tratamento cênico, apontando a autonomia na criação como precedente às possíveis respostas contra-hegemônicas advindas ao longo do tempo.

Quanto à processualidade dos saberes e instrumentos, é certo dizer que a aplicabilidade de uma feição alternativa não foi uma novidade propriamente dita do estilo “tribal”, tendo em vista que já existia uma preocupação com a ruptura de modelos estabelecidos na dança do ventre através de uma pesquisa de movimento abertamente híbrida, movida pela identidade e memória corporal. Nas palavras de Bela Saffe, podemos perceber a localização do tempo histórico da dança, reconhecendo os contextos em que a prática se deu e a conscientização da própria “trajetividade” enquanto dimensões ética e estética.

Com o florescimento da dança do ventre de fusão, tem-se a repercussão do conjunto de propostas no plano cênico e metodológico, a exemplo: II Encontro Internacional Bele Fusco; Festival Tribal do Rio – *Tribes Brasil*; os estudos da Cia Lunay, Shaman Tribal Co. e Caravana Tribal Nordeste²⁰²; Festival Campos das Tribos, Congresso Tribal Sul-Americano e outros encontros artísticos, grupos e personalidades que foram um marco determinante no desenvolvimento inicial da prática no Brasil²⁰³. Dentre os ecos supracitados, destacam-se Cia Lunay de João Pessoa (PB), Shaman Tribal Co. de Natal (RN) e Piracicaba (SP) e a Caravana Tribal Nordeste que permanecem esboçando uma prática de valorização da brasilidade através de artesanias artísticas que estão comprometidas com processos de investigação híbrida de

²⁰² Participei durante anos como colaboradora deste projeto através da Zambak Cia de Dança Tribal (Alagoas). Sobre este, recomendamos a dissertação de Caíque Silva Melo intitulada “A dança Tribal Fusion na Caravana Tribal Nordeste do Brasil: corpomídias dançantes no reposicionamento de questões”, 2023. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/36746/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o_Caique_Melo_25.01.2023.pdf. Acesso em: 29 ago. 2023.

²⁰³ A dançarina e professora Nadja El Balady faz um panorama de atuações iniciais dessa dança. EL BALADY, Nadja El. **[O Estilo Tribal no Brasil]**, 2012. Disponível em: http://nadjaelbalady.blogspot.com/2012/12/o-estilo-tribal-no-brasil_12.html. Acesso em: 09 de ago. de 2023.

assuntos estéticos, históricos e culturais sobre os quais a dança tem transitado. A dança, perante a novas configurações sociais, políticas, geográficas e conceituais do mundo atual amplia o borrimento das fronteiras que forjam o lugar balizado pelos cânones hegemônicos estadunidenses, fazendo despontar nitidamente as fusões com danças afrodiáspóricas e populares, a exemplo, a *Fusion/Fusão Brasil*²⁰⁴, uma pesquisa da dançarina e professora brasileira Kilma Farias²⁰⁵ a partir de temáticas atreladas ao solo brasileiro.

Abre-se uma busca para encontrar caminhos brasileiros que devoram as informações externas das variedades da dança do ventre de fusão, remodelando em novos desenhos capazes de apresentar dramaturgias da dança que estão em devir, à espreita de caminhos transgressores. É nessa fenda que compreendo a potência estética-política das “danças de nós” enquanto poéticas que narram histórias de vidas e mobilizam diferenças, construindo maneiras de ser/fazer/intervir com a dança brasileira. Com a virada de paradigma na concepção de dança “tribal” brasileira, pensar em artesanias de dança “tribal” no Brasil não é apenas propor a pesquisa de hibridização sob inspiração de manifestações culturais do país, na época presente, pode ser compreendido também como a intensificação de discussões, agindo criticamente no sistema ocidental, capitalista e opressor.

Ao que parece, aqui já não faz mais sentido a dicotomia que habita a dança do ventre de fusão entre cultura e arte cênica, ou ainda, se é uma dança moderna, dança étnica contemporânea ou outra classificação, pois o desejo pela autenticidade, brasilidade, narrativas de si, incorporação de nossas questões, em especial, sobre raça, gênero e classe têm movido os processos criativos, talvez, colocando praticantes próximas de uma atitude “antropofágica”²⁰⁶ face a face à dança. Se assumirmos essa postura precisaremos, enquanto corpos sociais que

²⁰⁴ Para Kilma Farias, o termo é “uma amálgama de traduções, resistências e (re)existências” (Farias, 2021). Ela explica que as culturas populares e afrobrasileiras são os eixos condutores de pesquisa para o *Fusion Brasil*, antes chamado de “tribal” Brasil/brasileiro. Essa nomenclatura busca acolher narrativas não consagradas da dança sem juízo hierárquico de valor, pois possui como base o respeito, apreciação e equanimidade. Antes de ser uma ramificação do habitual *Fusion Bellydance*, *Fusion Brasil* é um modo de “abraçar o termo “*Fusion*” [...]. É compreender que cada corpo é ator da tradução do mundo. E que toda tradução é legítima, é liberdade poética, é estética de revolução” (Farias, 2021).

²⁰⁵ Kilma Farias é uma figura da dança muito importante no âmbito da dança do ventre de fusão brasileira. Nos anos de 2016 e 2017, a pesquisadora ofertou capacitações no projeto de extensão “Poética da Dança Tribal”, sob minha coordenação.

²⁰⁶ O movimento antropofágico foi fundamentado no “Manifesto Antropofágico” publicado por Oswald de Andrade em maio de 1928 na Revista de Antropofagia. Para propagar e formalizar a ideia de repensar artisticamente o concreto através de procedimentos de misturas, Oswald de Andrade pôde exprimir: “só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” (Andrade, 1928, p. 3). Vale ressaltar que esse movimento, englobando artistas como Tarsila de Amaral, Mário de Andrade e Raul Bopp, reverberou nos anos seguintes, sendo encontrado no Teatro Oficina e no movimento tropicalista. Neste sentido, aponto a necessidade de aprofundar quando, de que maneira a dança do ventre de fusão brasileira pode ter criado aproximações com a concepção antropofágica da arte e como poderíamos entender a antropofagia enquanto exercício de reflexão em dança na contemporaneidade.

dançam, ultrapassar a noção simplista de que o procedimento antropófago é meramente a “deglutição” e repetição de informações estrangeiras aos aspectos nacionais para “devorar” às colonialidades do poder, do saber e do ser, declarando subjetividades.

Ao fim e ao cabo, os entrelaçamentos propostos ao longo do processo de construção da dança do ventre de fusão resultaram em desdobramentos criativos, questões conceituais e históricas que atravessaram a minha prática artística-acadêmica-científica. A partir disso, dilatei a curiosidade indagadora desta “Ana Clara-dançarina”, abrigando escolhas estéticas e técnicas, descartando outras, experimentando a autoralidade no contato com múltiplos contextos, tal qual buscando uma intimidade com sensações e sentimentos, remodelando perguntas e desviando de “receitas” para produzir danças. Ao desafiar-me nesta jornada investigativa, pude tecer um “fazer-dizer” (Setenta, 2008) que diz quem sou, das minhas formas de ser e estar no mundo para relacionar com a “artisticidade” (Machado, 2015) de outros corpos que dançam. Tal afirmação me soa pertinente visto que convida a perceber mais uma vez o meu lugar de fala no desenvolvimento da dança – mulher latino-americana, brasileira, negra –, que procura reinventar caminhos nos quais as narrativas possam cultivar o ímpeto pela transformação da dança.

Figura 31 – 1ª Experiência de ensaio fotográfico em Maceió (AL)

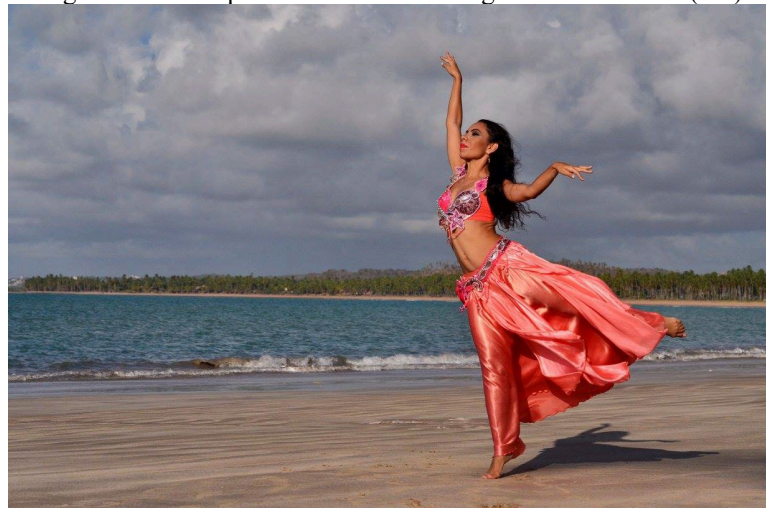


Foto de Juliana Barretto. Fonte: Acervo pessoal da autora (2017).

Figura 32 – 2ª Experiência de ensaio fotográfico em Maceió (AL)



Foto de Juliana Barretto. Fonte: Acervo pessoal da autora (2017).

Figura 33 – Apresentação no espetáculo Dramafone em Salvador (BA)



Foto de Dramafone, direção de Joline Andrade. Fonte: Acervo pessoal da autora (2017).

Figura 34 – Solo “Jurema” no Curta Dança em Belo Horizonte (MG)



Foto de Maria Laura de Vilhena. Fonte: Acervo pessoal da autora (2019).

Figura 35 – Ensaio Movente “Fluxo”, formato virtual em Maceió (AL)



Foto de Juliana Barretto. Fonte: Acervo pessoal da autora (2021).

Figura 36 – Experiência dança “Casa”, formato virtual em Itacaré (BA)



Foto de Thiago Barba Ruiva. Fonte: Acervo pessoal da autora (2021).

Imbuída das reflexões acima abordadas, trago este capítulo ao fechamento, enfatizando a importância de continuarmos o debate sobre os processos socioculturais e contextos históricos-políticos que se encontram nos surgimentos da dança do ventre de fusão nos Estados Unidos às suas entradas no Brasil, em associação ao aprofundamento de fenômenos como apropriação cultural, hibridismo, globalizações e capitalismo. Cabe, deste modo, mencionar a urgência de aproximação do campo com estudos pós-coloniais e decoloniais para o enfrentamento de incertezas do nosso tempo. Uma vez que chegamos à incerteza sobre a realidade dançada que não é outra senão a nossa noção do real, precisamos seguir no entendimento de bases epistemológicas que nos singularizam enquanto atuantes de danças de fusões e articular os intercâmbios entre experiências e teorizações para potencializar um exame mais crítico na contemporaneidade.

O que foi possível ser alcançado neste fragmento, é um campo híbrido em expansão que, embora se apresentando de modo caótico, demos conta de avizinhar suas particularidades aos muitos enfrentamentos atuais. Creditamos que só podem existir novas compreensões sobre dança e estabelecimento de outras formas do viver a partir do debate de condições que afetam nossas humanidades. Desse lugar, emergi a necessidade de perceber as ausências de pessoas dançarinas na memória da dança do ventre de fusão, especialmente, brasileira. O incômodo produzido pela invisibilidade de praticantes negras, LGBTQIAPN+ e outras humanidades nos faz acreditar que precisamos buscar outras narrativas que retratem o desenvolvimento da dança no Brasil. Politicamente, academicamente e artisticamente falando, temos muitos desafios pela frente.

Com efeito, a história da dança do ventre de fusão no país replica recortes, escolhas, omissões e desconfortos, o que não diminui as suas poéticas, mas nos coloca inquietantemente sempre em movimento à espreita de novas descobertas e trajetividades. Por ora, na impossibilidade de abarcar a imensidão de assuntos nesse giro em torno da cena de dança “tribal”, fiquemos então, com o desembrulho de perguntas. A autora indiana Prarthana Purkayastha (2022) colabora:

O que torna o passado da dança tão importante para o nosso presente? A história de uma forma de dança se limita ao seu contexto, seus significados socioculturais específicos, à compreensão de uma determinada comunidade de pessoas, sua herança e seus comportamentos? Ou essa história é parte de uma rede intrincada de outras histórias que se interconectam para formar uma complexa rede de significados? Em relatos históricos da dança, quais corpos dançantes são lembrados e quais são esquecidos? E por que as memórias de algumas danças ou dançarinos são preservadas, enquanto outras são apagadas das páginas da história? Em última medida, a quem projeto e para quem serve a história da dança? Ou quais são os fundamentos ideológicos dos processos que produzem histórias? (Purkayastha, 2022, p. 372).

Além das questões expostas, surgiram muitas outras que não pude esboçar no *corpus* deste ato. Entretanto tenho uma convicção: a dança do ventre de fusão, mesmo com subalternidades enquanto área de conhecimento, precarização de dançarinas e silenciamento de grupos sociais, é capaz de mobilizar ações que podem potencializar o cotidiano da vida de praticantes. Que tenhamos coragem para as discussões! Que possamos cultivar a dança encarando os momentos do agora! Que tenhamos ânimo para semear o porvir! E que tenhamos esperança! Esperança contra as colonialidades. Esperança contra as opressões de raça, classe e gênero. Esperança para dançar. Podemos ir além, como nos disse o educador Paulo Freire na obra “Pedagogia da tolerância”: “eu costumo dizer que tornar o mundo menos feio é um dever de cada um de nós” (Freire, 2020b, p. 160).



ATO 3: MAPEAR

Apresentação e discussão da atuação
artística/docente no Brasil



4 ATO 3: MAPEAR – APRESENTAÇÃO E DISCUSSÃO DA ATUAÇÃO ARTÍSTICA/DOCENTE NO BRASIL

A apresentação da atuação artística/docente será realizada a partir da exibição do perfil de pessoas respondentes e fazedoras da dança do ventre de fusão (através do questionário) e em seguida, dos dados conforme as categorias abstratas - dimensões dos aspectos pedagógicos, dimensões dos aspectos criativos, dimensões dos aspectos econômicos e político-sociais (triangulação de métodos através dos instrumentos questionário e entrevistas). As demonstrações deste capítulo consideram as pessoas profissionais e as amadoras de acordo com as suas funções.

Considero que a exibição a seguir, traz uma visão geral do campo da dança do ventre de fusão, permitindo cruzamentos entre os grupos dentro das particularidades e similaridades. Assim, o perfil de participantes constituiu como elemento importante para a compreensão da cena em si, levando em conta os blocos de 1 a 4 (*vide* p. 59) (dados gerais de participantes, perfil profissional, vinculação profissional e formação), discriminados na parte metodológica desta tese. As categorias abstratas abarcaram os blocos de 5 a 10 (*vide* p. 59) (ensino, produção artística, produção teórica, políticas, tempos de pandemia e o campo de adição de experiência), detalhados na seção metodológica. Cabe enfatizar que, na apresentação das categorias abstratas houve, na maioria das vezes, a opção por manter as narrativas por completo devido às riquezas de detalhes. Há também uma liberdade entre os blocos. Por vezes, eles se misturam a depender da exigência da categoria.

Importante ressaltar que cada Quadro a ser apresentado adiante foi interpretado levando em conta a sua quantidade de respostas, isso porque consideramos o total de 171 participantes (*vide* Quadro 3, p. 61) - 85 questionários completos e 86 incompletos. Em outras palavras, os Quadros foram lidos separadamente, embora algumas vezes possam ser aproximados. Junto a isto, participam também as 04 entrevistadas do grupo profissional, escolhidas a partir do questionário incompleto e que receberam nomes fictícios de Brasilidade, Oito Feminista, Serpenteando e Samba *Shimmie*.

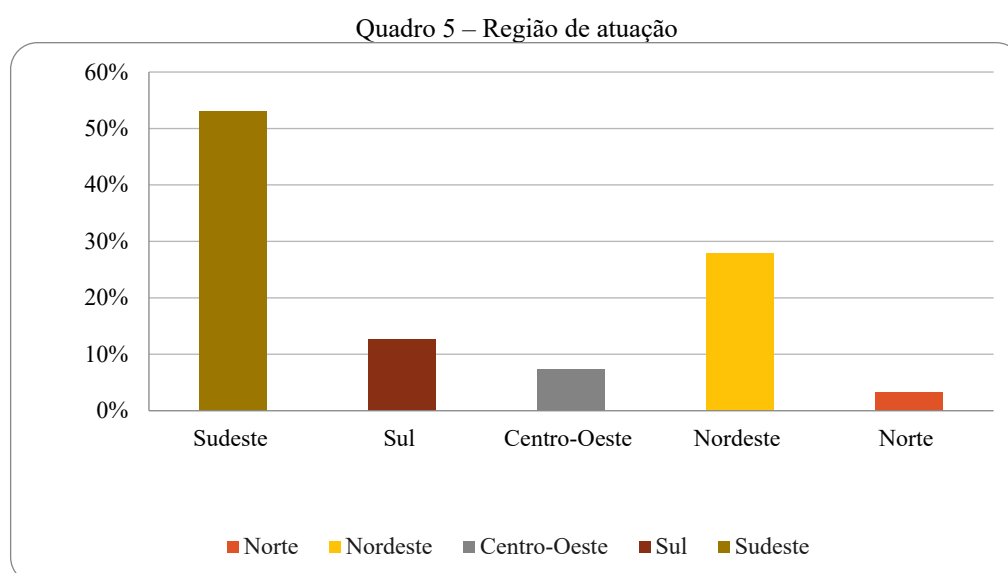
Para o entendimento das localidades do total de 171 participantes, sugerimos a visualização da metodologia (*vide* Quadro 4, p. 63). Vale lembrar que todos os dados se referem ao período de coleta de campo da pesquisa, no ano de 2022. Para evitar a repetição exaustiva dos caminhos metodológicos que possibilitaram o alcance das informações, recomenda-se a leitura da metodologia (*vide* p. 41) inserida na introdução da pesquisa. Importante enfatizar que muitos elementos coletados serviram para o entendimento panorâmico

e poderão ser analisados na futuridade, logo as tabelas e gráficos a serem exibidos representam uma seleção da amostragem de 281 questões feitas na pesquisa de campo, haja vista o tempo de uma pesquisa de doutoramento.

Assim, os saberes a serem expostos são uma amostra da dança do ventre de fusão brasileira e deverão ser lidos, quaisquer que sejam as opções e percepções artísticas, educacionais e políticas como conhecimentos inacabados tal como “é na inconclusão do ser, que se sabe como tal, que se funda a educação como processo permanente” (Freire, 2020, p. 57). É nesse inacabamento de nossas artesanias que nos tornamos conscientes e que nos coloca na incessante busca pela esperança.

4.1 Perfil de Participantes

O perfil de participantes envolve as pessoas profissionais e amadoras de acordo com suas funções. O cadastro dos dados gerais aponta que as respondentes tinham entre 20 anos e 56 anos, sendo 47,67% solteiras e 69,77% sem filhos. O número de integrantes com algum tipo de deficiência ou condição especial é de 5,23% correspondendo a especificidades diferentes, algumas delas são: 01 pessoa de visão monocular, 04 autistas, 01 participante com transtorno do déficit de atenção com hiperatividade (TDAH) e dislexia auditiva.

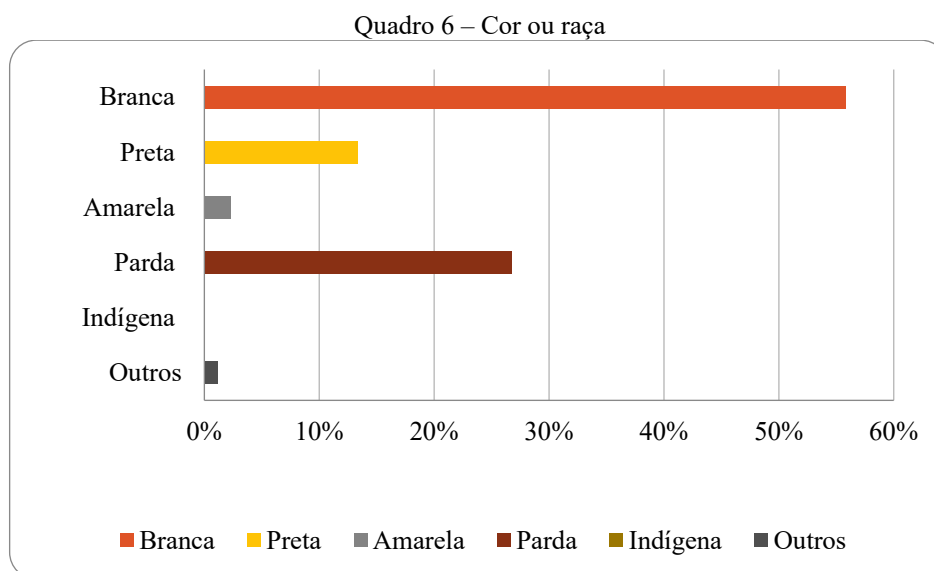


Fonte: Elaborado através dos dados do sistema *LimeSurvey*.

O perfil geral de participantes por região de atuação – presencial ou virtual –, se apresenta da seguinte maneira: 50,95% no Sudeste; 26,75% no Nordeste; 12,10% no Sul; 7,02% no Centro-Oeste e 3,18% no Norte. No Quadro 5 não houve uma delimitação sobre o modo de

atuação, ou seja, as pessoas profissionais e amadoras puderam responder à questão, interpretando se a sua atuação fazia referência ao formato presencial ou virtual.

Como se tornou mais habitual a participação de dançarinas e professoras em aulas e eventos virtuais como oficinas, *workshops*, festivais, congressos e afins, fora de suas regiões de atuação em função das medidas preventivas contra o vírus Covid-19, delimitou-se as escolhas para 01 opção a fim de garantir a precisão. Vale enfatizar que a democratização dos procedimentos metodológicos da pesquisa fora eficaz para que participantes do Norte do Brasil participassem do mapeamento, haja vista a velocidade de transmissão da comunicação através de redes sociais, mesmo assim a região Norte mostrou um número menor. O que chama mais atenção é a diferença desmedida desta região para as demais, e é justamente isso que coloca o Norte brasileiro num desaparecimento.



Fonte: Elaborado através dos dados do sistema *LimeSurvey*.

O Quadro 6 abrange pessoas profissionais e amadoras. Participaram do tópico cor ou raça 171 pessoas. A autodeclaração de maior abrangência foi a branca com 55,81%. Em seguida, a parda, com 26,74%. Declararam-se pessoas pretas o número de 13,37%. Praticantes se declararam na classificação amarela com 2,33%. Nenhuma atuante se declarou indígena e o número de 1,16% assinalou a opção de “Outros”. Ainda, 0,59% marcaram a opção “Sem resposta”. Vale ressaltar que neste gráfico não havia delimitação entre os grupos respondentes, isto é, trabalhadoras e pessoas amadoras da dança puderam fazer a autodeclaração. A partir da empiria, esses dados não testemunham algo novo, pelo contrário, confirma-se o apagamento de corpos sociais e talvez a nossa incipiência sobre os povos originários no Brasil em danças cênicas.

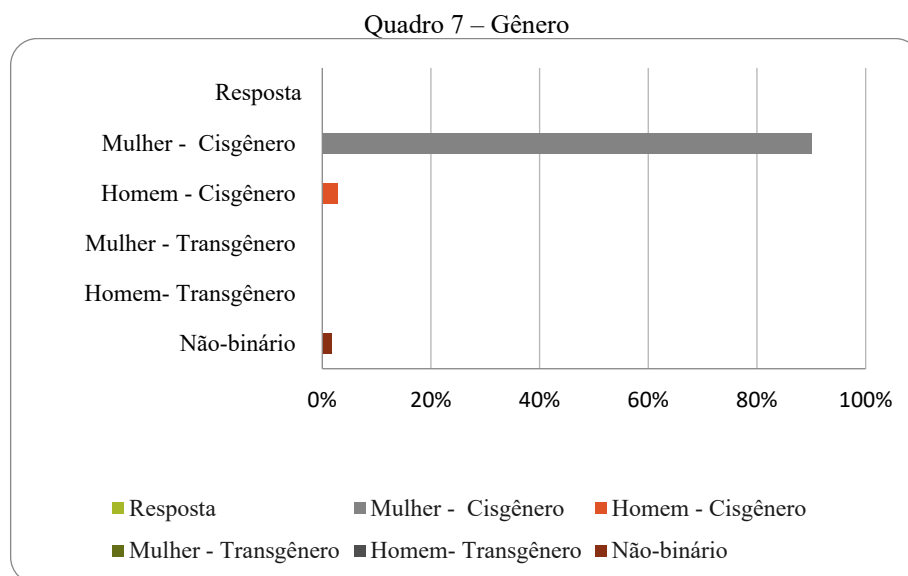
Somadas, as categorias parda e preta representam 40,11%, ou seja, ainda abaixo do número de praticantes autodeclaradas na categoria branca num país latino-americano que possui grande parte da população composta por pessoas negras. Importa mencionar que a classificação Cor ou Raça é utilizada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), baseada na autodeclaração de respondentes do questionário. O teórico-crítico brasileiro Silvio Almeida (2019) no livro “Racismo estrutural”, da coleção “Feminismos Plurais” sob coordenação de Djamila Ribeiro, reflete que a ideia de raça como classificação remonta aos meados do século XVI.

Raça não é um termo fixo, estático. Seu sentido está inevitavelmente atrelado às circunstâncias históricas em que é utilizado. Por trás da raça sempre há contingência, conflito, poder e decisão, de tal sorte que se trata de um conceito relacional e histórico. Assim, a história da raça ou das raças é a história da constituição política e econômica das sociedades contemporâneas (Almeida, 2019, p. 18).

Para o autor, a categorização de humanidades serviu como engenharia do colonialismo europeu para subalternizar e exterminar populações das Américas, da África, da Ásia e da Oceania. Atualmente, a noção de raça ainda é um fator relevante usado para “[...] naturalizar desigualdades e legitimar a segregação e o genocídio de grupos sociologicamente considerados minoritários” (Almeida, 2019, p. 22).

Raça enquanto categoria não pode ser apartada das questões de classe e gênero, no entanto, saber como ela é constituída na dança do ventre de fusão pode nos oferecer pistas iniciais e parciais de entendimento sobre o racismo no cotidiano brasileiro e nas dinâmicas culturais, artísticas, políticas e econômicas, uma vez que o racismo é uma manifestação social sempre estrutural e “[...] sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos, a depender do grupo racial ao qual pertençam” (Almeida, 2019, p. 22).

Diante dos dados nada convidativos, lançamos a importância de “politizar a dança” logo, implicaria na mudança desse enquadramento a partir do reconhecimento de humanidades historicamente silenciadas. É urgente assentarmos em debates que encarem o racismo nos seus múltiplos aspectos e na inserção da dinâmica do capitalismo, assim “classe e raça são elementos socialmente sobredeterminados” (Almeida, 2019, p. 113).



Fonte: Elaborado através dos dados do sistema *LimeSurvey*.

Antes de tudo, “a raça e o gênero são alguns exemplos que podem ser entendidos como parâmetros de diferenciação constante, a serviço da colonialidade e da necessidade de dominação, controle e subordinação a partir da hierarquização” (Mignac, 2023, p. 169). Para entender o marcador gênero é preciso compreendê-lo de modo não universalizante, ou seja, numa relação plural que reconhece as experiências diversas.

O Quadro 7 envolve pessoas profissionais e amadoras. Acerca das existências da dança do ventre de fusão, as 171 pessoas respondentes informaram: mulheres cisgênero são a maioria representando a porcentagem de 90,12%; homens cisgênero com 2,91%; pessoas não-binárias com 1,74%; praticantes que assinaram a opção de “Outros” com 4,65%; atuantes que marcaram a escolha “Sem resposta” com 0,58%; mulher transgênero e homem transgênero sem percentual. Esse percentual sobre a mulher não simboliza uma hegemonia considerando os enquadramentos sociais opressores e o imaginário exótico sobre a figura da dançarina. A representatividade de mulheres na dança do ventre de fusão singulariza o fazer em si, entretanto, não demonstra o reconhecimento de esforços, tampouco das humanidades das praticantes, sendo que, na ideia supremacista branca, a mulher negra recebe mais um ordenamento: torna-se a “Outra”.

Segundo a teórica portuguesa Grada Kilomba, “Outra/o” é “o diferente, em relação ao qual o ‘eu’ da pessoa branca é medido –, mas também a ‘Outridade’ – a personificação de aspectos repressores do “eu” do sujeito branco. [...] A negritude serve como forma primária de Outridade, pela qual a branquitude é construída” (Kilomba, 2019, p. 38). Essa transformação da mulher negra em outro do outro no processo de “outremização” (Morrison, 2019) cria espaços para a colonialidade, evidenciando, nas palavras da autora estadunidense Toni

Morrison (2019), “a urgência em distinguir entre quem pertence à raça humana e quem decididamente não é humano” (Morrison, 2019, p. 31).

Pensando nos percentuais menores, tem-se as pessoas respondentes LGBTQIAPN+ submetidas a “outremização”. Sobre isso, a dançarina, professora e pesquisadora brasileira Camila Saraiva (2023) oferece um debate crítico contra o modelo atual “machista, misógino, patriarcal e LGBTQIAPN+fóbico” (Saraiva, 2023, p. 87), a partir da provocação, título do seu capítulo “Posso eu ser uma dançarina do ventre? Deslocamentos serpenteados entre feminismos, gênero e sexualidade”, do livro “Oriente-se em questão: que tipo de mundo sua dança testemunha?”

A autora subverte a naturalização de apagamentos ao afirmar-se artista da dança, mulher cis LGBTQIAPN+ que colabora com a resistência de corporalidades dissidentes da cisheterossexualidade:

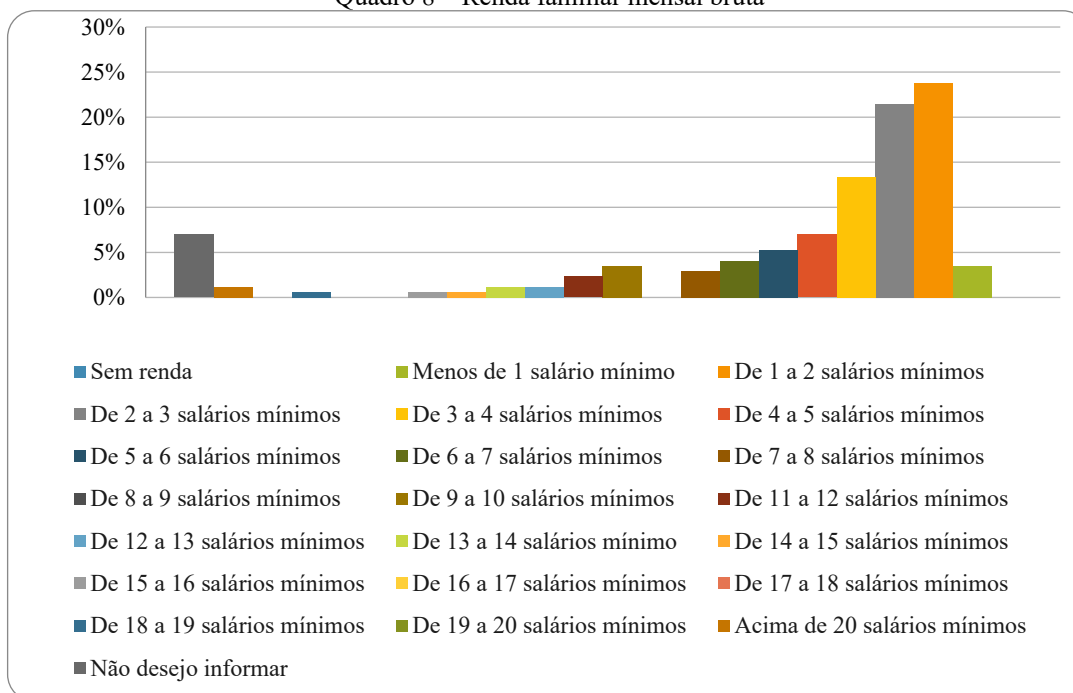
Se não há como destruir o modelo heterossexual patriarcal colonial nem tão pouco viver a sua lógica, penso em repropor num sentido de experimentar coexistências não hierárquicas nem opressoras, existências pluriversais. Ao repensar e questionar os modelos impostos pelo sistema de poder hegemônico e seus estereótipos, estigmas, padrões, é possível (re)conceber/fabular/imaginar a ideia de ser, existir, fazer diferente dos moldes. [...] A perspectiva é contribuir com a construção de resistência LGBTQIAPN+ na dança e convocar existências diversas nas danças dos ventres, investigando outras possibilidades de existências, fazeres que desviem de lógicas dominantes hegemônicas, escapando, desviando ou pelo menos contornando os moldes (Saraiva, 2023, p. 99–100).

Por fim, e não menos importante, é necessário trazer a informação de que neste tópico havia espaço destinado para comentários opcionais. Neles, as pessoas respondentes se autodenominam: gay, mulher, mulher bissexual e frases como “as caixinhas sempre limitadoras”. Penso que a despeito desses comentários, sobretudo, do chamamento de refletir além das demarcações limitantes, é preciso fabricar reflexões sobre a “colonialidade de gênero”, como constatou a socióloga feminista argentina María Lugones (2014), para quem o gênero é uma imposição colonial constituída pela colonialidade de poder.

Em suas palavras, é imprescindível “decretar uma crítica da opressão de gênero racializada, colonial e capitalista heterossexualizada visando uma transformação vivida do social” (Lugones, 2014, p. 940). Para tanto, ela afirma que é fundamental uma práxis de “descolonização”²⁰⁷ do gênero.

²⁰⁷ Descolonização, descolonialidade, descolonial normalmente são palavras que aparecem constantemente na literatura científica-acadêmica como variações contra às colonialidades, grosso modo, formas de dominação que transcendem o colonialismo. Essas variações muitas vezes são usadas como sinônimo das expressões como decolonização, decolonialidade e decolonial. No entanto, a autora estadunidense Catherine Walsh (2013, p. 24-25,

Quadro 8 – Renda familiar mensal bruta



Fonte: Elaborado através dos dados do sistema *LimeSurvey*.

Segundo a pesquisadora brasileira Roberta Traspadini (2016), a desigualdade é a natureza substantiva do capitalismo em todas as esferas da vida social, pois ela, símbolo “[...] indelével do desenvolvimento do capital, subjaz das relações sociais originadas da propriedade privada dos meios de produção e da produção social de riqueza capitalista ancoradas nas leis do valor-trabalho” (Traspadini, 2016a, p. 39). O Quadro 8 aponta indícios de desigualdade social em função do fator econômico de respondentes profissionais e amadoras.

Participam do Quadro 8, pessoas profissionais e amadoras. De forma geral, participaram deste tópico 171 pessoas sendo: 23,84% das praticantes possuem na renda familiar mensal bruta de 1 a 2 salários-mínimos; 21,51% se categorizam na opção de 2 a 3 salários-mínimos; 13,37% marcaram o item de 3 a 4 salários-mínimos; 6,98% de praticantes não desejaram informar; 3,49% apontaram menos de 1 salário-mínimo e apenas 1,16% afirmaram que a renda familiar bruta por mês está acima de 20 salários-mínimos. As demais rendas expostas no Quadro 8 somam 29,65% e não foram descritas por não apresentarem modificações significâncias para análise.

tradução nossa), afirma: “excluir o “s” é escolha minha. [...] Pretende estabelecer uma distinção com o significado em espanhol do “des” e o que pode ser entendido como um simples desmontar, desfazer, ou reverter do colonial” como se fosse possível eliminar sequelas de processos coloniais e passar para um momento não colonial. (*Suprimir la “s” es opción mía. [...] Pretende marcar una distinción com el significado em castellano de “des” y lo que puede ser entendido como um simples desarmar, deshacer o revertir de lo colonial*).

Os dados mostram um pouco mais quando trazemos a pergunta: “a sua principal fonte de renda provém da atuação em dança?” Em relação a isso, 55,28% das 161 praticantes que responderam esta última pergunta, afirmaram que a renda central não provém da dança e sim de outras atuações, tais como: academias de musculação, designer, serviço público, aulas de danças populares Paraenses como Carimbo e Lundu e, também, produtos fitoterápicos, produção cultural, prestação de serviços de mídia e assessoria para dançarinos, consultoria e gestão de mídias, aulas de história, inglês e yoga, confecção de artesanatos e acessórios, produção de alimentos veganos, *freelance* em design e leituras de tarô, vendas do brechó, bolsa de pesquisa, divulgação científica, entre outros. Ainda, alguns comentários ressaltaram o auxílio da família e pensão.

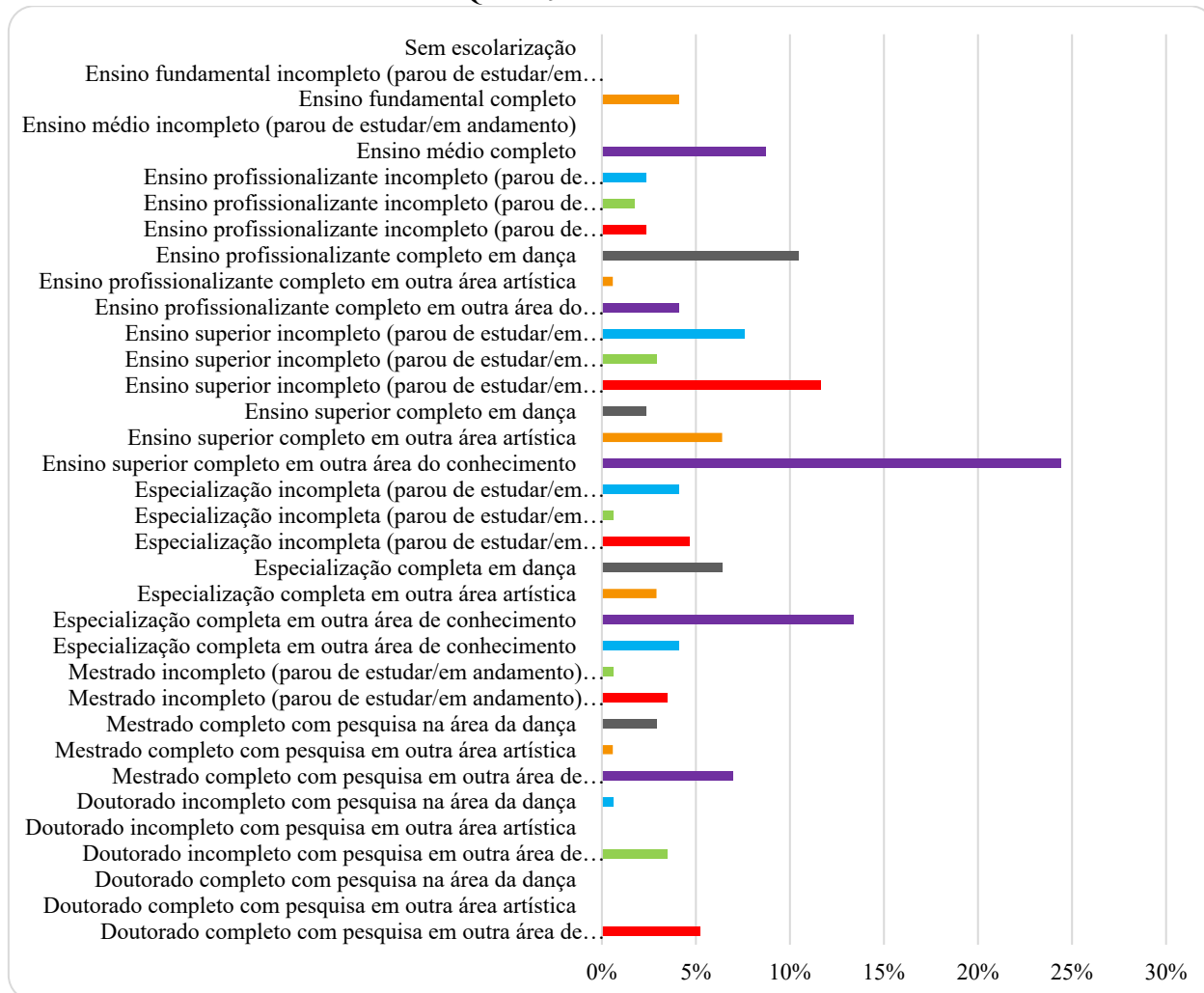
Como vimos, boa parte das praticantes não se sustentam exclusivamente da atuação com ensino e/o fazer artístico. Isso acontece porque é comum as pessoas iniciarem na dança como alunas e profissionais de outras áreas, assumindo ao longo do tempo a função de ensinar. Por outro ângulo, a diversidade de atuar em várias frentes pode acontecer porque a remuneração como professora de dança, a exemplo, ocorre por hora/aula de valor baixo. Em razão da instabilidade do trabalho com dança no mercado nacional, recorrer a outras fontes de renda é uma questão de subsistência da vida humana. Acontece que isso tende a gerar uma frustração no sentido de não conseguir manter-se plenamente na área da dança e, ainda, um maior dispêndio de energia psicofísica para dar conta de múltiplas funções.

A situação poder-se-á trazer implicações no setor da dança do ventre de fusão enquanto produção de conhecimento. Não é difícil imaginar que dentro da lógica capitalista, trabalhadoras encontrem dificuldades em consolidar suas práticas em um mercado frágil frente à divisão internacional do trabalho. Com uma jornada de trabalho no limite da sua exaustão, pode não restar tempo e ânimo o suficiente para debates políticos, estéticos e do âmbito do ensino-aprendizagem.

Como efeito, o corpo discente de praticantes inclina-se a receber uma dança desprovida de agendas políticas e esta situação, hipoteticamente, pode reascender em muitas praticantes aquela desatenção dos começos da dança “tribal” no Brasil frente às questões orientalistas, de apropriação cultural, do racismo, do capitalismo e do sexismo. É fundamental informar que o alvo do problema não é o corpo que dança e experimenta as questões globalizantes e específicas da cena, pelo contrário, como assinalou a dançarina, professora e pesquisadora brasileira Lailah Aragão (2022) no seu capítulo “Corpo útil *versus* Corpo Sensível”, no livro “Praxis: transcrições das palestras realizadas no 1º Simpósio Brasileiro de Fusões Tribais”, a “nossa mira deve estar direcionada para o sistema que cria e reproduz tais explorações e suas

expressões” (Aragão, 2022, p. 121), principalmente, porque estamos falando de atuantes cuja força de trabalho são elas mesmas num campo extremamente precarizado.

Quadro 9 – Escolaridade



Fonte: Elaborado através dos dados do sistema *LimeSurvey*.

O Quadro 9²⁰⁸ demonstra o panorama de formação convencional das respondentes – profissionais e amadoras. Observa-se que o maior quantitativo, 24,42%, possui ensino superior completo em outra área do conhecimento. Na sequência, 13,37% das pessoas responderam ter especialização completa em outra área de conhecimento, 11,63% assinalaram a opção de ensino superior incompleto (parou de estudar/em andamento) em outra área do conhecimento, 10,47% sinalizaram a alternativa do ensino profissionalizante completo em dança, 8,72% apontaram a formação de ensino médio completo e 7,56% indicaram o ensino superior incompleto (parou de estudar/em andamento) em dança.

²⁰⁸ Vale destacar que a porcentagem apresentada mostra um número maior do que 100% porque as respondentes marcaram mais de 01 opção.

Os dados menores variaram nas respectivas taxas: 0,58%, ensino profissionalizante completo em outra área artística; 0,58%, especialização incompleta (parou de estudar/em andamento) em outra área artística; 1,74%, ensino profissionalizante incompleto (parou de estudar/em andamento) em outra área artística; 2,33%, ensino profissionalizante incompleto (parou de estudar/em andamento) em outra área do conhecimento; 2,91%, ensino superior incompleto (parou de estudar/em andamento) em outra área artística; 2,91%, especialização completa em outra área artística; 3,49%, mestrado incompleto (parou de estudar/em andamento) com pesquisa em outra área de conhecimento; 3,49%, doutorado incompleto com pesquisa em outra área artística; 4,07%, ensino profissionalizante completo em outra área do conhecimento; 4,07%, especialização incompleta (parou de estudar/em andamento) em dança; 4,07%, especialização completa em outra área de conhecimento; 4,65%, especialização incompleta (parou de estudar/em andamento) em outra área de conhecimento; 5,23%, doutorado completo com pesquisa em outra área de conhecimento e 6,98%, mestrado completo com pesquisa em outra área de conhecimento.

Em relação ao nível de escolaridade em dança e afins, as participantes responderam: 2,33%, ensino superior completo em dança; 6,40%, ensino superior completo em outra área artística; 6,40%, especialização completa em dança; 0,58%, mestrado completo com pesquisa em outra área artística; 0,58%, mestrado incompleto (parou de estudar/em andamento) com pesquisa em outra área artística; 2,91%, mestrado completo com pesquisa na área da dança e 0,58%, doutorado incompleto com pesquisa na área da dança. Não foram marcadas as opções de doutorado incompleto com pesquisa em outra área artística, doutorado completo com pesquisa na área da dança e doutorado completo com pesquisa em outra área artística. De forma genérica, a maioria das praticantes da dança do ventre de fusão possui formação específica através de cursos livres de curta, média e alguns de longa duração, adquiridos de forma continuada.

As capacitações mais apontadas pelas participantes foram: certificações para o estilo FCBD® (antigo *american tribal style bellydance*® - ATS), *Datura online*, Intensivo Jill Parker, *8 Elements* com Rachel Brice, *Dancecraft* de Zoe Jakes, Cursos com Olga Meos, Intensivo com Colleena Shakti de *Indian Fusion*, *Tribal Remix*, Curso Profissional com Kremushka, *Workshop* com Sharon Kihara, Ariellah Aflalo, Mira Betz e Lady Fred, Formação *Fusion Bellydance* de Joline Andrade, Congresso Tribal Sul-Americano, *Fusion Brasil* de Kilma Farias, *Tribal Fusion* com Cibelle Souza, *Tribal Ritualístico* de Gilmara Cruz, PRAKSIS - Simpósio Brasileiro de Fusões Tribais, *Convenção Carioca de Tribal e Fusões*, *Power Shimmy* de Lukas Oliver, *Caravana Tribal Nordeste*, Intensivo de ATS com Rebeca Piñero, Intensivo de aperfeiçoamento

com Luma Shakti, Especialização lato sensu em Corpo: Dança, Teatro e Performance pelo centro de artes e educação Celia Helena, Projeto de Extensão em Dança Tribal na Universidade Federal de Alagoas, Hunna Coletivo, Oficinas ou Aulas com Natalia Espinosa, Aline Muhana, Nadja el Balady, Bela Saffe, Mariana Quadros, Annamaria Marques, Paula Braz, Karina Leiro, Jessie Raidah, Alinne Madelon e outras.

O Quadro 9 se torna ainda mais fundamental para o entendimento do perfil de participantes quando confrontado com outra pergunta do questionário: “a formação acadêmica em dança e afins ofertam conhecimentos para o ensino do estilo Tribal de Dança do Ventre?” Neste caso, 127 pessoas geraram os seguintes dados: 45,80% responderam a opção “sim, parcialmente”; 32,06% marcaram “não”; 7,63% escolheram “sim, exclusivamente” e os demais não desejaram informar. Nesta pergunta respondida por profissionais e amadoras, havia um espaço para comentários não obrigatórios. O número de 44 participantes expôs opiniões. A seguir, uma amostragem de 04 comentários:

As formações acadêmicas de dança e afins ofertam no sentido mais amplo de conhecimento da área da dança como anatomia, cinesiologia, composição coreográfica, ritmos, didática, etc. Em termos específicos do Estilo Tribal, não há oferta (ID 31).

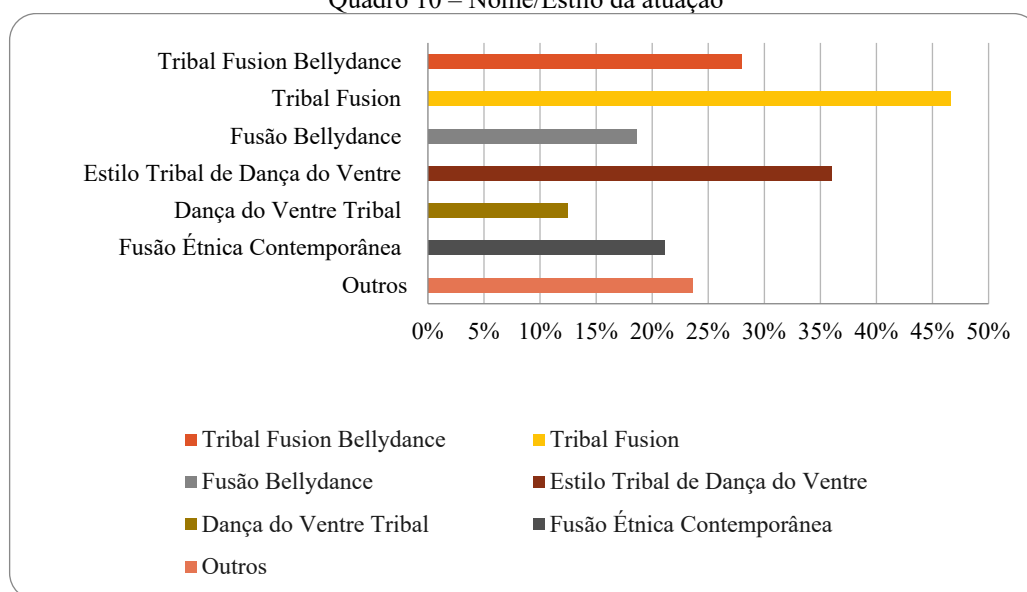
Só é possível tirar aproveitamento dos ensinamentos gerais dentro da academia, visto que ela não é voltada para as práticas orientais e nem ao Estilo Tribal (ID 39).

A formação acadêmica em dança amplia as possibilidades e percepções na criação artística em dança, enriquecendo tanto a produção artística quanto o ensino do Tribal (ID 44).

O contato com metodologias de ensino, especialmente no campo das artes corporais, sem dúvida colabora com a prática docente no estilo Tribal de Dança do Ventre. Para a própria dinâmica das aulas, por exemplo, utilizo muito de exercícios e práticas do ensino de teatro para trabalhar questões relevantes para a dança (ID 81).

As narrativas encaminham alguns aspectos: 1) o reconhecimento em certa medida da formação acadêmica da dança e afins para a aprendizagem em dança do ventre de fusão; 2) as especificidades da dança “tribal” solicitam conhecimentos pluriversais que incluem as experiências e não apenas a erudição científica da dança; 3) uma certa disputa do campo para validar seus fazeres diante da tradição acadêmica da área dança, mesmo que esta tenha uma certa “jovialidade” quando comparada aos saberes mais estabelecidos, por exemplo, ciências humanas.

Quadro 10 – Nome/Estilo da atuação



Fonte: Elaborado através dos dados do sistema *LimeSurvey*.

O Quadro 10 abrange pessoas profissionais e amadoras. Em relação ao nome que a praticante utiliza para tratar o seu estilo de atuação, temos o seguinte cenário: *tribal fusion*, 46,58%; estilo tribal de dança do ventre, 36,02%; *tribal fusion bellydance*, 27,95%; fusão *bellydance*, 18,63%; dança do ventre tribal, 12,42%; fusão étnica contemporânea, 21,12% e outros nomes com 23,60%. Importa destacar que, neste tópico, a participante pôde escolher mais de uma opção, pois a empiria mostra ser rotineiro o uso superior a uma nomenclatura, sobretudo, quando se oferta alguma explicação acerca da artesanaria fora da ambiência da dança do ventre de fusão. Nos comentários (opcionais), as participantes apontaram um miscelânea de estilos/nomes, são eles: fusão afro-amazônica, *american tribal style* (ATS), FCBD style, danças orientais, tribal do Brasil, dança étnica de fusão amazônica, dança livre, danças orientais e suas fusões, *bellyfusion*, tribal estilo FCBD®, *dark fusion*, *fusion art*, *fusion dance*, *fusion dance rock style*, contemporâneo de fusão, *dark fusion*, *cyber industrial fusion*, *contemporary fusion bellydance* e também, comentários como “estou em busca de um nome e um estilo”.

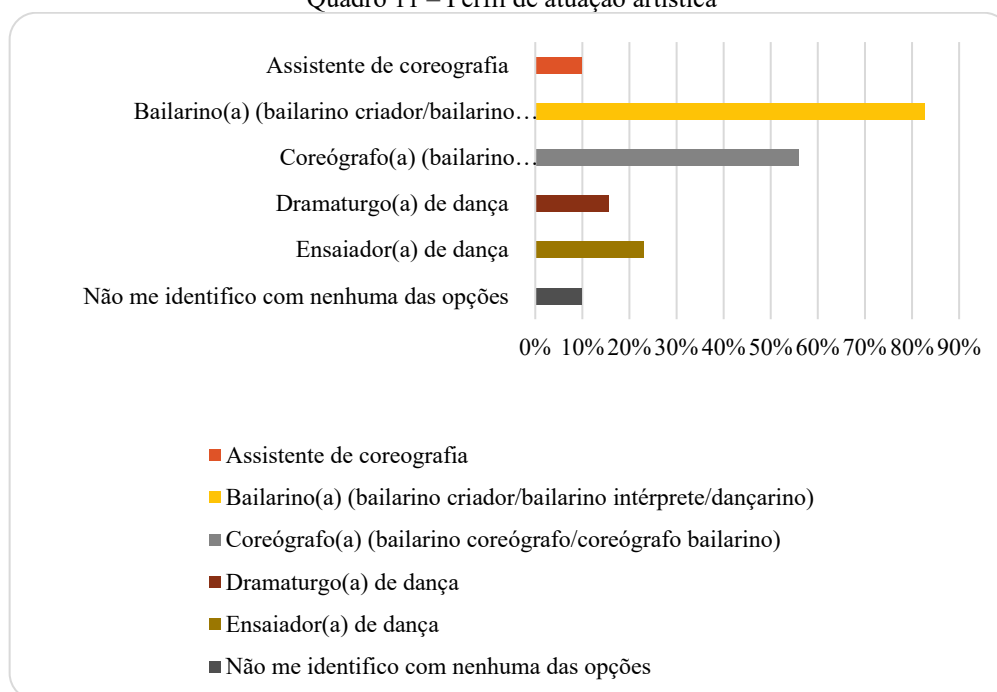
A partir do Quadro 10, é possível observar dois aspectos importantes:

1. as compreensões de atuantes, profissionais e amadoras, demonstram a não fixidez, característica inerente ao hibridismo cultural.
2. há uma predileção por nomeações no idioma em inglês em consequência das nascenças da dança. Por outra perspectiva, a relação entre poder e saber é histórica nos processos coloniais. Intensificada posteriormente pelo fenômeno da mundialização do capitalismo, ela gera um tipo de colonialidade

epistemológica, linguística e cultural, a colonialidade do saber, “e se, então, existia uma colonialidade do poder e uma colonialidade do conhecimento (colonialidade do saber), pôs-se a questão do que seria a colonialidade do ser” (Maldonado-Torres, 2008, p. 89).

Assim, há de entender que, no escopo das colonialidades, as línguas não são apenas identidades culturais, elas também estampam a hegemonia do saber num vínculo íntimo com o poder. A preferência por nomenclaturas em inglês pode testemunhar vulnerabilidades e não apenas o gosto de praticantes da dança pelo arsenal do que se institucionalizou como *fusion*.

Quadro 11 – Perfil de atuação artística



Fonte: Elaborado através dos dados do sistema *LimeSurvey*.

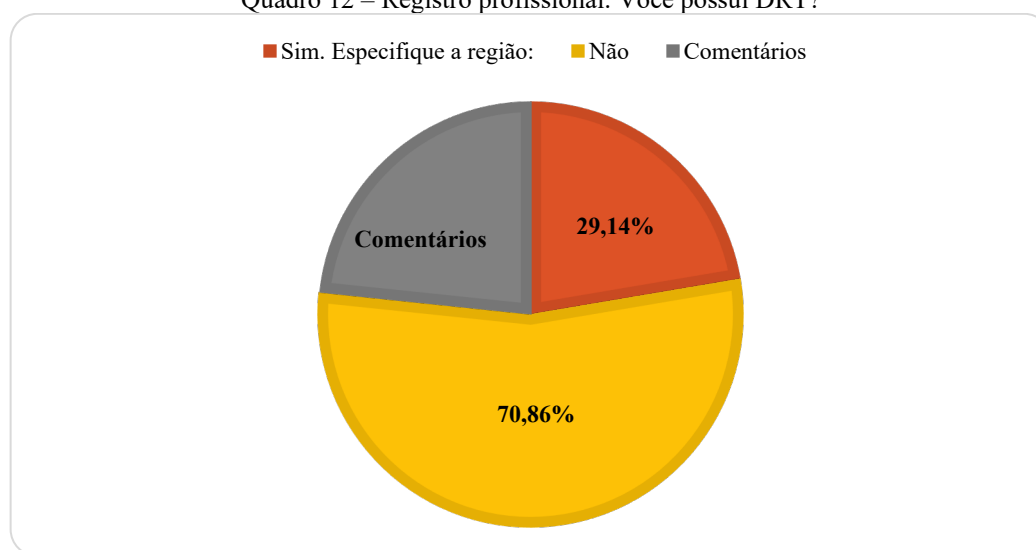
As classificações da atuação artística, Quadro 11, fazem referência ao Código Brasileiro de Ocupação dos Artistas da Dança - CBO 2628, do Ministério do Trabalho. De saída, havia uma pergunta antecedente para saber o grau de entendimento das participantes no assunto: “você conhece as ocupações, a descrição, a formação/experiência e condições gerais do exercício relacionadas à dança previstas no Catálogo Brasileiro de Ocupações (CBO) do Ministério do Trabalho?”. As respostas foram: 57,14% optaram por “não conheço”; 35,40% assinaram “sim, parcialmente”; 5,59% “sim, exclusivamente” e 1,86% optaram por não responder.

A despeito do Quadro 11 propriamente dito, as respondentes puderam escolher mais de

uma opção, assim sendo, tem-se a respectiva disposição: bailarino(a), (bailarino criador/bailarino e intérprete/dançarino) - 82,61%; coreógrafo(a), (bailarino coreógrafo/coreógrafo bailarino) - 55,90%; ensaiador(a) de dança - 22,98%; dramaturgo(a) de dança - 15,53%; assistente de coreografia - 9,94% e, por fim, 9,94% foram de pessoas que não se identificaram com nenhuma das opções. Na caixa de comentários (opcionais) e no desdobramento de funções que puderam ser adicionadas, surgiram outros assinalamentos de respondentes, tais como: produtora, diretora, artista, figurinista, designer, instrutora de cursos livres, crítica da dança e pesquisadora.

O Código Brasileiro de Ocupação dos dançarinos tradicionais e populares (CBO 3761) foi trazido para o questionário logo após o Quadro 11 - CBO 2628. A presença do CBO 3761 é justificada pelas classificações de dançarinos étnicos, bailarinos étnicos e dançarinos de danças rituais, termos recorrentes na cena, seja em definições, seja no nome da dança. Sobre esse ponto, a porcentagem foi de 30,43% dançarinos étnicos; 18,01% bailarinos étnicos e 16,77% dançarinos de danças rituais. A maioria não se identificou com quaisquer das nomenclaturas.

Quadro 12 – Registro profissional. Você possui DRT?



Fonte: Elaborado através dos dados do sistema *LimeSurvey*.

As informações referentes ao Registro profissional emitido pela Delegacia Regional do Trabalho (DRT) demonstram que a maioria das atuantes não possui esse tipo de cadastro. Participaram deste tópico 151 pessoas cujos Registros estão distribuídos em sua maioria na região do Sudeste brasileiro. As localidades pormenorizadas são: São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Paraíba. A partir do cenário de 29,14% para pessoas com DRT e 70,86% para atuantes sem DRT, podemos avizinhar com outras informações trabalhistas obtidas ao longo do questionário.

A primeira é o vínculo de trabalho em relação à dança do ventre de fusão. Tal elemento possuiu o número símil de respondentes do Quadro 12 - DRT. Aqui, há aspectos que precisam ser considerados. O que chama atenção, logo de início, é que a atuação não se dá unicamente pela mesma forma. A maior parte das participantes declarou ser autônoma, o que equivale ao quantitativo de 59,21%. Outra forma de relação de maior representatividade é a do tipo sem contrato formal, com 13,82%.

A condição de associadas ou sócias com o quantitativo de 3,29%. Os demais vínculos variavam com taxas menores entre contrato por tempo indeterminado, contrato temporário, serviço público em regime estatutário e contrato público em regime especial, sendo que não há diferenças significativas entre eles. Algumas atuantes marcaram a opção “Outros”, em tal caso não é possível fazer qualquer tipo de afirmação, no sentido de que esse índice estava isento de comentários.

As autônomas e aquelas que possuem atuação do tipo sem contrato formal, somadas, têm 73,03%, ou seja, esse universo considerado não usufrui dos benefícios da Consolidação das Leis do Trabalho (CLT). Nesses casos, a relação de trabalho na dança do ventre de fusão não possibilita vínculos empregatícios, com a diferença de que, na atividade autônoma, subtende-se a assinatura de um Recibo de Profissional Autônomo (RPA) que deve ser emitido pela pessoa contratante do serviço educacional e/ou artístico, comprovando o pagamento à pessoa contratada, além da dedução de alguns impostos, diferentemente da relação sem contrato formal, no qual não há garantias.

Podemos entender que o pequeno número de associadas ou sócias simboliza a dificuldade do campo em manter escolas de dança no âmbito da educação não formal e companhias de dança no circuito artístico. A nossa empiria no campo reconhece a multiplicidade de grupos, a exemplo, que são formados para aperfeiçoamento técnico e apresentações em eventos, no entanto são poucos que exibem espetáculos ou trabalhos artísticos de curta duração contemplados por editais da cultura no contexto nacional, o que será confirmado mais adiante.

Outra consideração é que a metade das respondentes sinalizou não possuir período de descanso na pergunta “você possui um período de descanso ou goza do direito de férias?” Essa assertiva em meio à instabilidade do trabalho com dança fornece pistas sobre a condição violenta produzida pela exploração da força de trabalho. A situação de dominação na qual a América Latina foi submetida aos procedimentos de reprodução do capital e replicação das suas

formas se verifica na “superexploração”, no sentido elaborado por Ruy Mauro Marini (2000)²⁰⁹, reposicionado pela pesquisadora Roberta Traspadini (2016) no âmbito das opressões étnico-racial, de gênero e construções do patriarcalismo.

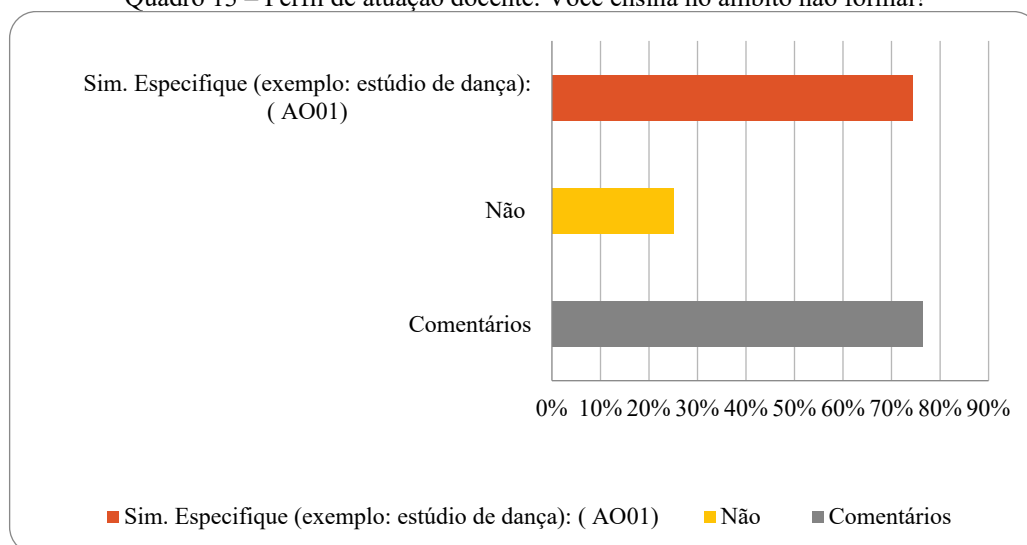
Nas expressões cotidianas da desigualdade intolerante, o presente se mescla com o passado colonial e o debate parece nos remeter cotidianamente sobre a manutenção de um processo histórico que insiste em permanecer vivo na América Latina: a violenta herança colonial. Acredito que a superexploração, raiz do capitalismo dependente latino-americano integrada, desde a semente, ao capitalismo desigual e combinado em geral ao ser colocada em movimento dialógico com a opressão, expõe situações que dimensionam de forma evidente o teor da extração de valor no continente (Traspadini, 2016, p. 73–74).

A “superexploração” é o ponto central para entender a especificidade do capitalismo latino-americano que se traduz de múltiplas formas no trabalho com dança no Brasil, inclusive nos pagamentos abaixo do valor adequado para uma vida superior às necessidades básicas. Neste sentido, não é uma palavra-fundamento com significado igual a mais exploração, a “superexploração” expressa “[...] o mesmo movimento do capital, nas particularidades históricas que o tornam complementar à ordem desigual geral” (Traspadini, 2016, p. 78) e ela faz com que trabalhadoras sigam criando estratégias constantes para sobreviver num cenário neoliberal que, mascarado de empreendedorismo, vai contraindo os direitos trabalhistas e a própria vida.

Os dados sobre a relação de trabalho indicam que precisamos entender o capitalismo dependente não exclusivamente da concretude econômica, mas também a partir do colonialismo histórico que deixou rastros nas dimensões socioculturais contemporâneas. Podemos começar a partir da tomada de consciência enquanto classe trabalhadora da dança que necessita se construir “[...] na luta e nos estudos, como forma de instituir novas práxis, para além das práxis do capital sobre e contra o trabalho” (Traspadini, 2016, p. 61).

²⁰⁹ Ruy Mauro Marini é um marxista da teoria da dependência. Esse cientista social brasileiro desenvolveu uma conceituação de “superexploração” na obra clássica “Dialética da Dependência”.

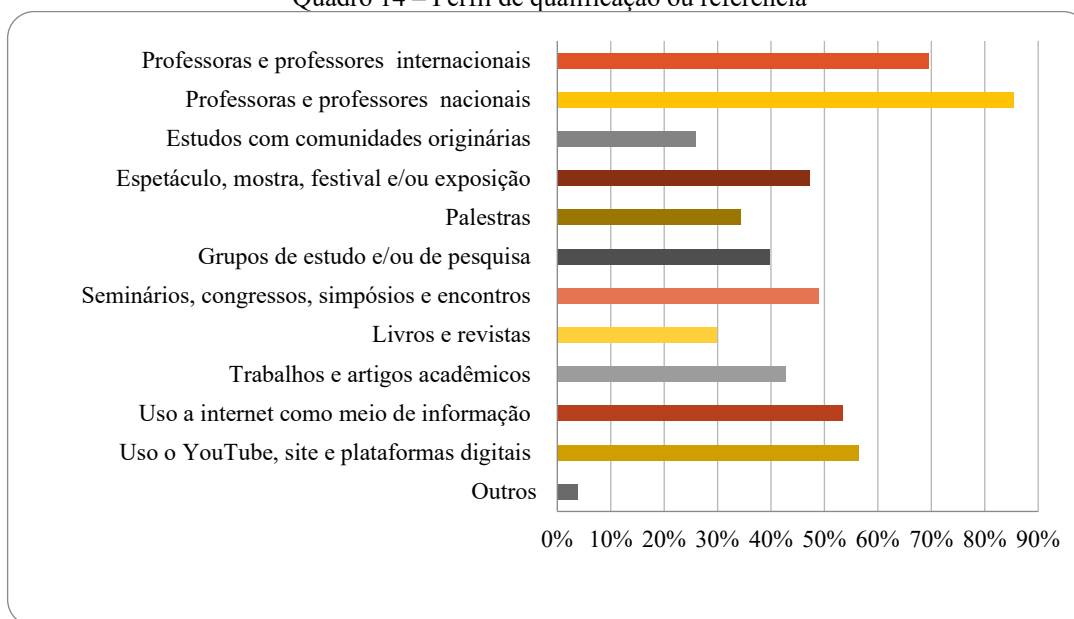
Quadro 13 – Perfil de atuação docente. Você ensina no âmbito não formal?



Fonte: Elaborado através dos dados do sistema *LimeSurvey*.

Primeiramente, a maioria das pessoas da dança do ventre de fusão está inserida no ensino não formal, por esta razão o panorama escolhido para a apresentação do perfil docente revela a atuação em academia, estúdio de dança, projetos sociais, associações, clubes, casas de cultura, aulas particulares, *workshop* e outros. Em geral, trabalham como docentes nessas ambiências o número de 75%. A taxa de 25% faz referência às pessoas amadoras que, ao responderem a opção “Não”, foram diretamente encaminhadas para a próxima pergunta pela plataforma *LimeSurvey*. Para acrescentar o Quadro 13, perguntou-se noutro tópico: “atua no ensino do estilo “tribal” de dança do ventre no âmbito formal?” As participantes que exercem essa função sinalizaram: 1,97%, ou seja, 03 professoras ensinam na educação básica do ensino público; 0,66% o que corresponde a 01 professora mostrou laboração no ensino superior privado e 0,66% - 01 docente – indicou atuação no ensino superior público, sendo que não foi possível saber a natureza desta última atividade, por exemplo, se é docente substituta ou efetiva, tampouco as classes do plano de carreira.

Quadro 14 – Perfil de qualificação ou referência



Fonte: Elaborado através dos dados do sistema *LimeSurvey*.

O Quadro 14 abrange pessoas profissionais e amadoras. Na dança do ventre de fusão é habitual que a qualificação profissional ocorra através das tecnologias comunicacionais, no entanto a instrumentalidade tem assumido novos tons nos últimos anos. Enquanto uma dança híbrida, as ferramentas utilizadas por praticantes acompanham os tempos. Neste tópico, as respondentes puderam marcar a quantidade de respostas que desejassem, pois, a empiria já indicava uma multiplicidade de acesso ao conhecimento. Assim sendo, tem-se o quantitativo mais preciso: professoras e professores internacionais, 69,47%; professoras e professores nacionais, 85,50%; estudos com comunidades originárias, 25,95%; espetáculo, mostra, festival e/ou exposição, 47,33%; palestras, 34,35%; grupos de estudo e/ou de pesquisa, 39,69%; seminários, congressos, simpósios e encontros, 48,85%; livros e revistas 29,77%; trabalhos e artigos acadêmicos, 42,75%; internet como meio de informação, 53,44%. Em “Outros” não houve uma diferença expressiva das opções acima descritas. O Quadro 14 demonstra os modos como a cena organiza a capacitação, criando formas que serão permanentemente transformadas na oscilação com o ambiente, pois o corpo é uma flutuação, movimento dinâmico no espaço-tempo.

Se nos anos 2000 a dança do ventre de fusão reproduzia demasiadamente os esquemas de movimento de profissionais internacionais na tentativa de fabricar cópias a partir das celebridades estadunidenses, embora na mesma época existisse artesanias pautadas na brasilidade, as referências nacionais representam a maioria nos dias de hoje, sem desprezar o intercâmbio cultural contemporâneo. De fato, há possibilidade de haver pistas de uma postura

antropofágica. Os dados mais surpreendentes são: os estudos com comunidades originárias, o que pode indicar uma mudança de paradigma contra as colonialidades; a busca por trabalhos, artigos acadêmicos, bem como participações em grupos de estudo e/ou de pesquisa, que tendem a ser estratégias importantes para enfrentar as problemáticas da vida cotidiana.

4.2 Dimensões dos aspectos pedagógicos

Esta seção abrange pessoas profissionais que ensinam a dança do ventre de fusão. Para apresentar a categoria “dimensão dos aspectos pedagógicos”, precisamos tecer alguns comentários. Ao lançar a pergunta inauguradora de múltipla escolha do bloco 5 “o que você ensina?”, verificou-se as seguintes respostas: ramificações da fusão “tribal” com 56,25%; o formato FCBD® com 18,75%; tribal Brasil ou nomenclaturas similares com 15,18%; e “Outros” com 18,75% que representam “modalidades” ensinadas por professoras de dança “tribal”, como dança do ventre, folclore árabe, balé, dança contemporânea, jazz, dança cigana e danças brasileiras. Em seguida, perguntou-se: “ensina a dança do ventre?” Neste caso, obtivemos 38 respostas do tipo “Sim, sou professora(o)”, que correspondem a 45,78% que apresentam algum envolvimento atual com a dança do ventre.

Quando perguntado “você começou os seus estudos no estilo “tribal” de dança do ventre a partir do campo da dança do ventre?”, 78,31% responderam “Sim”. Entretanto num quesito anterior contido no bloco 4, indagamos: “você considera necessário o estudo da dança do ventre para a sua instrução em ATS®, *tribal fusion*, tribal Brasil etc.?” 62,60% consideraram a opção “Sim, parcialmente”. De tal sorte, essas descrições comprovam a importância da dança do ventre no processo de edificação da dança “tribal”, à vista disso podem auxiliar nas discussões sobre nomenclatura e definições do estilo.

Em relação às aulas, as durações mais apontadas estão entre 01 hora e 1h30 minutos. A faixa etária do corpo docente é bastante variada, mas a opção mais sinalizada foi entre 30 e 40 anos. Ao perguntar sobre os níveis de aulas, apenas 77 pessoas enviaram respostas ao tópico “como é dividido os níveis das aulas?” Desta forma, as porcentagens foram: 32,53% na opção “iniciante, básico, intermediário e avançado”; 22,89%, “iniciante, básico, intermediário, avançado e profissional”; 20,48, “não trabalho com divisões de níveis” e as demais respondentes assinalaram “Outros”. Estes últimos, continham certas respostas na caixa de comentários, a exemplo, “uso os níveis do FCBD® e cursos temáticos multinível”, “iniciante, misto e avançado”, “básico, intermediário e avançado” e “só trabalho com níveis casa o aluno queira se profissionalizar, pois os níveis normalmente fazem os alunos se sentirem mal”.

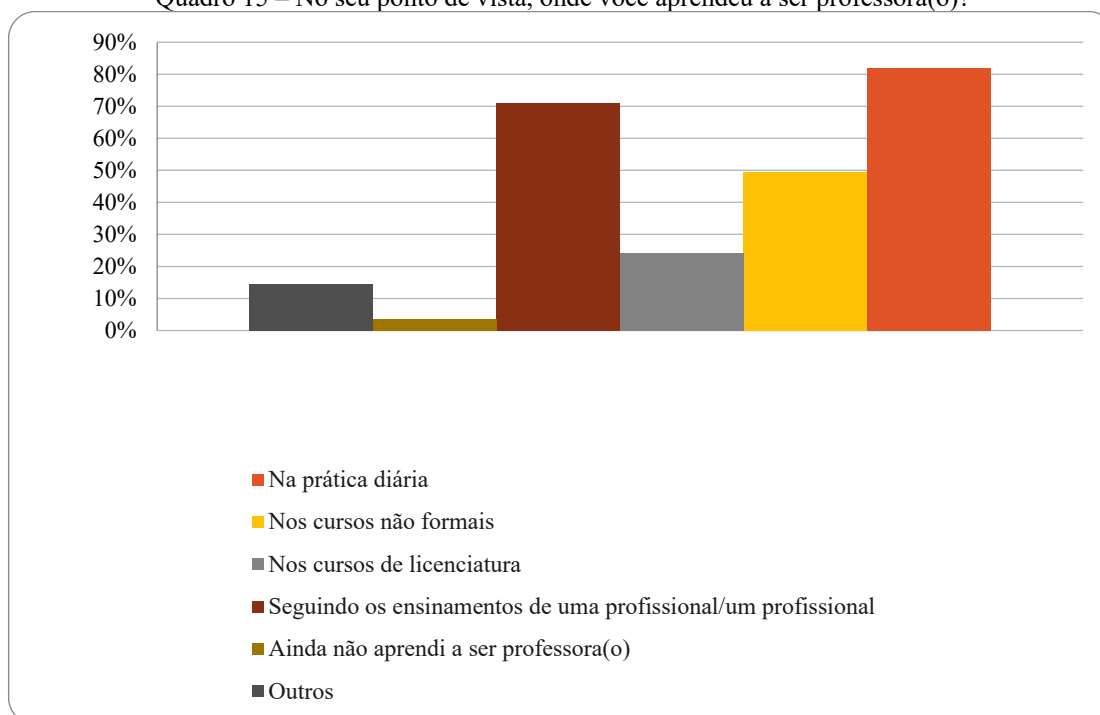
Vale ressaltar que, além dos referenciais utilizados para a inspiração das perguntas, as questões da categoria “dimensão dos aspectos pedagógicos”, parte de muitas provocações da minha artesanaria de dança e da problematização do tema “professoralidade”, investigado pelo professor brasileiro Marcos Villela Pereira (1996) em sua tese defendida como “Estética da professoralidade: um estudo interdisciplinar sobre a subjetividade do professor”. Em suas palavras, a professoralidade “não é uma identidade: identidade é uma formação existencial modelada, retida em sua maneira de atualizar-se, a partir de um caminho determinado e condicionante” (Pereira, 1996, p. 53).

Diferentemente de um estado estável, um traço identitário fixo incorporado pelo corpo, a professoralidade é uma diferença produzida no e pelo corpo que, pautada na ideia de processualidade, abrange o ser e, ao mesmo tempo, a coletividade. A professoralidade enquanto uma condição de devir, é um desequilíbrio infindável na qual,

[...] vir a ser professor é uma escolha, uma diferença na história de um sujeito. Ser professor não é a prática de uma vocação. Não é uma mera habilidade desenvolvida. A professoralidade é a condição de proposição que um sujeito assume como diferença de si, uma escolha em ser agente de desinstalação do que está estabelecido e, ao mesmo tempo, suportar junto o terremoto, o resgate das vítimas e a construção de uma nova cidade. [...] a professoralidade traz a condição de ser, ao mesmo tempo, impulso e rede (Pereira, 1996, p. 240).

As perguntas dizem respeito, então, a algo dinâmico que move passado-presente e nos convida ao futuro. Refere-se ao modo como uma pessoa que dança se tornou docente, isto é, em que ponto ela passou a ser o que se é ou está se tornando ser. Neste sentido, as questões podem ser encaradas como uma passagem que não abstém a “trajetividade” na experiência formativa. Os quadros desta categoria trarão os dados estatísticos em conjunto com as narrativas das entrevistas a partir das seguintes perguntas: “onde você aprendeu a ser professora(o)?”; “o que você pretende alcançar com suas aulas?”; “qual escola, programa, linhas e abordagens de trabalho estão presentes nas suas aulas” e, por fim, “você possui alguma dificuldade em sala de aula?”

Quadro 15 – No seu ponto de vista, onde você aprendeu a ser professora(o)?



Fonte: Elaborado através dos dados do sistema *LimeSurvey*.

O Quadro 15 pretende falar da professora e de como ela percebe o seu contato inicial com a docência. A taxa referente à “prática diária”, que muito se relaciona com o autodidatismo, mas também com questões e reflexões que vão surgindo no contato com outros sujeitos, seguida da opção “segundo os ensinamentos de uma profissional/um profissional”, respectivamente, protagonizam 81,93% e 71,08%. Certamente, esses dados ratificam o berço da formação em dança do ventre de fusão. O modo como as professoralidades foram iniciadas se dão em consequência da história do florescimento da dança do ventre de fusão no Brasil que, por sinal, não foi gestada no espaço acadêmico-científico.

Vir a ser uma professora fazia parte de uma procura constante por conhecimentos quase não sistematizados dentro dos artefatos ao dispor que, no geral, eram materiais da *Cia Bellydance Superstar*. O advento de cursos de formação trouxe mudanças significativas para a cena, haja vista a necessidade de capacitação e aperfeiçoamento, por isso representam o percentual de 49,40%. A entrevistada Oito Feminista, então, trouxe-me um testemunho sobre sua professoralidade, que opto por transcrever em suas próprias percepções:

Não tenho formação em dança, tenho alguns cursos de formatos específicos de dança os quais capacitam para ser professora de *FatChanceBellyDance Style®* (ATS/FCBD® Style). Tenho 02 módulos do curso 8 Elements da Rachel Brice e 1º módulo do curso Unmata ITS. Gosto de trabalhar o conceito de tribal como união de estilização, conceito e estética por serem pontos importantes. Gosto de preservar a natureza da dança do ventre como dança de base principal. Considero muito

importante também, inclusive tenho um grande desejo de documentar como o tribal aconteceu no Brasil, visto que ele apareceu aqui de forma muito diferente: veio com o *Bellydance Super Stars*, o VHS, o DVD e depois fomos compreendendo a dança. Para nós, ele veio com uma estética de uma dança do ventre diferente quando já estava numa fase mais comercial, entretanto antes disso ele teve toda uma fase *underground* que embasou esse período comercial. Então, no Brasil a nossa fase *underground* foi totalmente distinta dos EUA e isso gerou bastante especificidade e riqueza, o que nos levou a ter uma cara nacional porque tínhamos muito pouco recursos. A Shaman Tribal Co., por exemplo, desenvolveu trabalhos ricos dentro do *underground* da dança do ventre, a Kilma Farias desenvolveu uma forma bem brasileira de trabalhar, a Bela Saffe, a Jade Sharif, a Isabel De Lorenzo (a primeira brasileira a se certificar no ATS), a Mariana Quadros (a primeira a atuar no Brasil no ATS) que já teve uma ideia mais ortodoxa viajando para os EUA e verificou como se fazia lá e outras, cada uma com o seu caminho. [...] Quem sabia inglês nos começos do tribal conseguia se aproximar mais dos fóruns virtuais internacionais, comunidade no *Orkut*, de vez em quando alguém aparecia com um site. Foi uma história guerreira do tribal no Brasil (Oito Feminista, 2022).

É interessante perceber na entrevistada Oito Feminista o reconhecimento dos seus cursos e conscientização sobre a sua atuação docente, enfatizando conteúdos como “estilização, conceito e estética” que fazem sentido para a cena, assim como a própria dança do ventre como cordão umbilical para as fusões. Igualmente, é importante observar o ânimo da entrevistada Oito Feminista em adentrar o vivido, ressaltando a necessidade de documentação da história da dança no Brasil. Nota-se que ela não romantiza os fatos no instante em que deixa transparecer as dificuldades tecnológicas e comunicacionais, em contrapartida afirma que os obstáculos fizeram com que grupalidades e pessoas engendrassem uma dança de resistência. A maestria de suas palavras ao proferir que “no Brasil a nossa fase *underground* foi totalmente distinta dos EUA e isso gerou bastante especificidade e riqueza”, evoca sensações e memórias de uma época em que a dança “tribal” respirava uma certa liberdade de ser o que se é. Foi justamente essa fase *underground* que impulsionou a entrada de muitas pessoas e eventos no Brasil.

Os cursos de licenciatura cujos percentuais exatos abrangem 24,10% estão dando o tom na processualidade da docência, apesar de não sabermos da existência dessa dança na Curricularização. A “trajetividade” da entrevistada Serpenteando ratifica a expressividade da formação superior e nos mostra um novo momento na compreensão da dança.

Tenho graduação, licenciatura em dança, pós-graduação especialização em estudos contemporâneos em dança e curso doutorado em dança. Mas tenho a minha própria abordagem/perspectivas/metodologias para trabalhar com danças do ventre e fusões tribais. Não defendo que a pessoa necessita ter uma graduação acadêmica para ensinar, no entanto pode contribuir. Não deve ser obrigatório. A formação acadêmica em dança não vai lhe preparar para ser professora em dança do ventre, nem nas fusões, nem em dança de salão, nem dança afro... ela não vai ofertar formações específicas num estilo, nem preparar para ser dançarina profissional. É uma formação ampla de licenciatura e a partir dela a pessoa deve construir seus caminhos mediante suas escolhas, isto é,

suas especializações, por exemplo, para mim, arte é provocação, ela precisa questionar, indagar. Arte é sensível e é uma relação. Quando esquecemos dessa dimensão que é política sim, uma vez que política é relação, deixamos de pensar a dança como arte cuja função também é transformação, revolucionar corpos em movimento nos espaços (Serpenteando, 2022).

Dentre tantos os aspectos importantes na fala da entrevistada Serpenteando, dois podem ser mais realçados: o primeiro é postura crítica de que as formações acadêmicas fornecem ferramentas para a dança do ventre e suas fusões, entretanto, a entrevistada não replica uma autoridade academicista que impõe regras e valida saberes. Outro elemento significativo é a defesa pela politização da dança, assumindo o exercício consciente de se perguntar como prática de reivindicação contemporânea.

A opção “Outros” com 14,46% destaca alguns comentários de participantes, são eles: “com ajuda da minha professora na época”, “a partir de didáticas aprendidas em outras danças”, “aprendi também com as dificuldades e humilhações que sofri em sala de aula. Aprendi muito o que não fazer e a ensinar respeitosamente”. Por fim, 3,61% das participantes marcaram a opção “ainda não aprendi a ser professora(o)”. Percebe-se, assim, narrativas distintas que vão desde o aprendizado pelo exemplo até uma educação autoritária. Sobre a questão da autoridade, a entrevistada Brasilidade expõe que é possível uma educação em dança do ventre de fusão centrada em vivências respeitadas, estimuladoras e éticas, ao dizer: “eu tenho a minha metodologia que eu chamo de XXXX danças, um programa autoral e educacional. Eu sigo algumas diretrizes como a pedagogia de Paulo Freire” (Brasilidade, 2022).

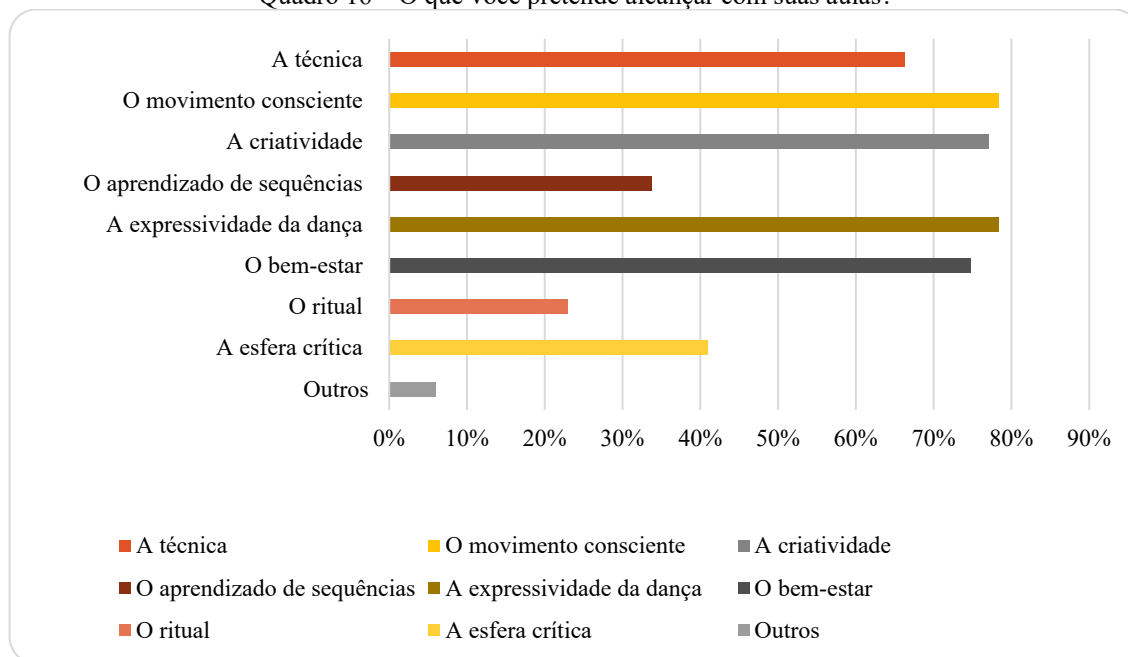
A professoralidade da entrevistada Samba *Shimmie* traz um hibridismo de várias fontes ao utilizar o ensino superior, cursos específicos da dança do ventre de fusão, experimentação com outras danças e uma abordagem específica, isto é, “um tal de negócio chamado de malandragem” que, se difere do imaginário colonial de que malandragem é algo sem seriedade. Samba *Shimmie*, através do seu “carro chefe da dança de salão, samba de gafieira”, já nos adianta uma abordagem metodológica que ecoa valores da pluralidade brasileira:

Tenho graduação em Artes Cênicas. No tribal *fusion*, após a parte do autodidatismo, estudei a partir de os cursos intensivos da Olga M. e profissionais brasileiras. A minha formação no tribal *fusion* sempre foi muito cruzada, nunca tive uma mestra que fiquei estudando a vida toda [...]. Fui transpondo didáticas da dança de salão, das cênicas para o tribal *fusion*, vice-versa. Eu tenho uma didática própria inspirada em informações e experiências que tive e tenho. [...] Tenho muito de um tal de negócio chamado de malandragem (Samba *Shimmie*, 2022).

Essas experiências se entrelaçam no sentido de buscar algo mais próximo de questões ligadas às realidades brasileiras. A ideia do “onde” se aprendeu tem relação com o como se

tornou docente dentro do rol de assuntos, competências e habilidades urdidos na esfera pedagógica, mas também faz referência aos atravessamentos cotidianos que vão afetando o corpo. Temos, então, algumas pistas das professoralidades da dança do ventre de fusão.

Quadro 16 – O que você pretende alcançar com suas aulas?



Fonte: Elaborado através dos dados do sistema *LimeSurvey*.

No Quadro 16, as respondentes puderam escolher mais de uma opção. De maneira mais precisa, tem-se: o movimento consciente, 78,31%; a expressividade da dança, 78,31%; a criatividade, 77,11%; o bem-estar, 74,70%; a técnica, 66,27%; a esfera crítica; 40,96%; o aprendizado de sequências, 33,73%; o ritual, 22,89% e “Outros”, 6,02%, no qual as professoras escreveram “a transformação do sujeito pela arte”, “autoconhecimento e rompimento de padrões sociais impostos, especialmente às mulheres” e “caminhos para a emancipação feminina”. Com essas informações postas acima, percebe-se que o campo da dança do ventre de fusão é também muito heterogêneo nos seus objetivos com as aulas. De modo genérico, o corpo docente misturou pelo menos duas opções e estas, sem dúvida, falam sobre os conteúdos que abordam e as naturezas das práticas. As narrativas das entrevistadas a seguir enriquecem a compreensão da professoralidade a partir dos propósitos:

Como eu sou autônoma, não tenho escola própria, depende do contexto. Eu priorizo por aulas teórico-práticas, no entanto essa dosagem dos conteúdos vai depender dos contextos, por exemplo, aulas *online* têm um tipo de curso de aula, aulas ou *workshops* intensivos, aulas voltadas para praticantes de dança do ventre, aulas iniciantes e oficinas em ambientes terapêuticos, ou seja, não tenho um formato único para aulas, entretanto eu tendo a ter aulas teórico-práticas ainda que o momento de teoria seja

apenas uma conversa, uma exposição dialogada sobre, primordialmente, danças dos ventres como dança plural, em pluriverso, sobre fusões de uma maneira cuidadosa sem entregar certezas (Serpenteando, 2022).

A entrevistada Serpenteando deixa explícita a importância da negociação entre objetivos docente e ambiências de atuação em função da sua relação de trabalho. Sabe-se que a audiência que procura aulas de dança em escolas não formais geralmente deseja o entretenimento relacionado ou não aos benefícios para a saúde. No caso da dança do ventre de fusão, o público tende a adicionar o autoconhecimento e o “resgate” do feminino/feminilidade. Associar todo esse arsenal de proposituras é no mínimo desafiador, principalmente, para Serpenteando que, nos seus termos, prioriza “[...] pensamentos sobre os contextos corpogeopolíticos e na complexidade dos processos de hibridação levando em consideração os sistemas de poder, colonização, dominação, sem paralisar a aula para que não seja uma implosão da proposta” (Serpenteando, 2023).

Quanto às técnicas da dança, a professora faz referência aos temas do estilo “tribal” inspirados, sobretudo, na plataforma *Datura online* como primeiras experimentações, em seguida, pensar em novas ignições e outras possibilidades de movimento. Aqui ela deixa pistas de que o estudo de técnicas da dança “tribal” não é o impedimento para a criticidade da realidade social. Questionar as colonialidades que ela mesma cita, não é necessariamente criar outras técnicas, é mover-se no compromisso pedagógico, ideológico, ético e estético. O que Serpenteando parece estimular às pessoas discentes é, na verdade, a “curiosidade epistemológica” cuja artesanaria resultante só existe como algo reflexivo. Ao que tudo indica, Serpenteando mescla grande parte dos tópicos do Quadro 16, considerando as diferenças do corpo discente e dos contextos.

A entrevistada Brasilidade relata detalhadamente sobre os assuntos desenvolvidos em suas aulas, em especial sobre o modo como organiza a metodologia. Neste sentido, escolhi transcrever em suas palavras:

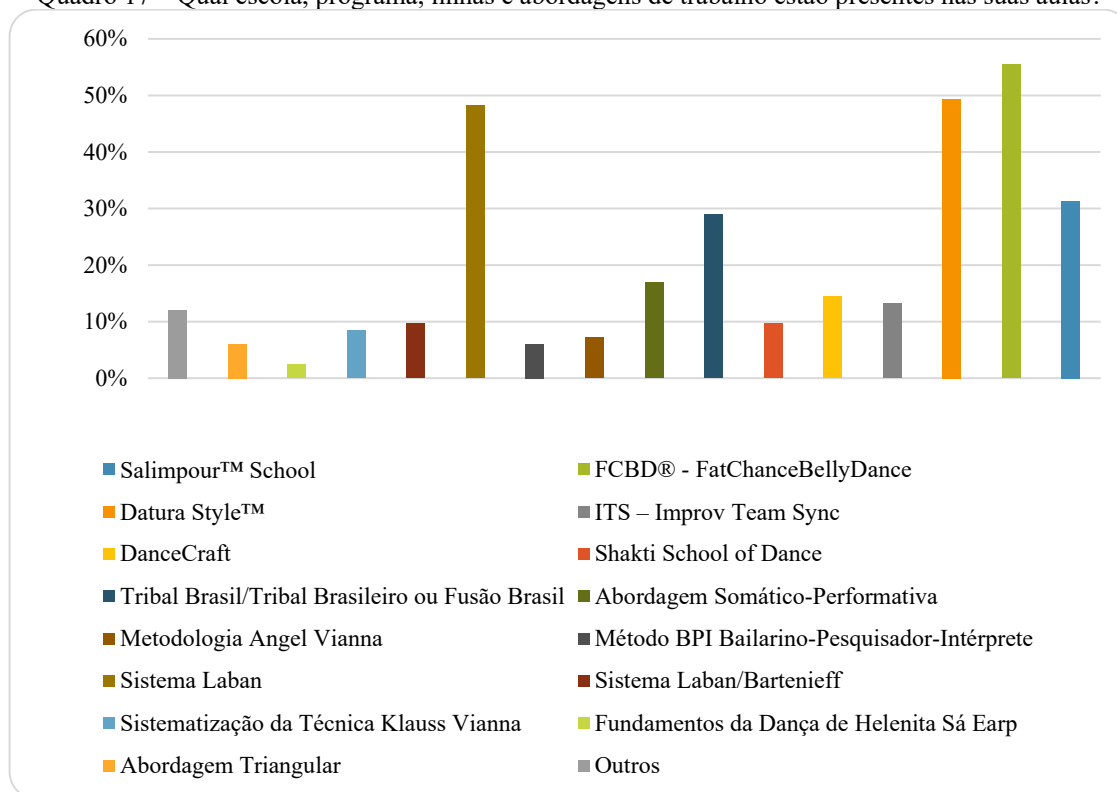
Faz uns anos que organizo o programa de ensino em seis grandes grupos de conteúdos para organizar a prática: o primeiro, breves conhecimentos de anatomia, biomecânica, planos de movimento, elementos da dança, o segundo, a parte mais teórica das minhas aulas; incluo as culturas que estão envolvidas nas fusões, o contexto histórico da própria dança, o terceiro, estudos dos passos propriamente ditos, passos próprios do estilo e outros que vou trazendo, ou seja, repertório de técnicas, o quarto, estudo e compreensão de elementos básicos da música para a dança, a exemplo, pulso, compasso, ritmos árabes, melodia e conhecimento de onde vem determinada música, o quinto, não somente de pegar a coreografia e técnicas envolvidas, mas também de elaborar pequenos combos e coreografias autorais das alunas como aprendizado a se desenvolver em aula, o que estimula a autonomia das alunas e o sexto, o estudo de técnicas e exercícios de improvisação, que a meu ver a dança do ventre e o tribal,

neste caso estariam incluídos uma vez que se relacionam com a cultura popular onde o improviso é uma expressão e isso é manifestado no ATS que mantém essa estrutura e também várias vertentes do fusion com técnicas para improvisação em grupo então, coloco como elemento fundamental o trabalho do improviso. Os seis pilares aparecerão em todos os conteúdos (Brasilidade).

Vê-se uma grande dedicação da entrevistada Brasilidade em sistematizar o conhecimento a fim de ampliar os horizontes da audiência sedenta por benesses vendidas no “mercado” da dança. A sua maestria em organizar seis pilares educacionais e artísticos, “estrutura do corpo e do movimento, contexto cultural-histórico, repertório, musicalidade, composição coreográfica e improvisação”, parecem retirar cristalizações corporais através de uma leitura somática que envolve a educação e a exploração do movimento, assim como integra elementos históricos, particularidades da dança e provoca o exercício de autonomia na pessoa estudante. Assim, a entrevistada Brasilidade amplia a dimensão do Quadro 16 e deixa uma importante contribuição metodológica para a cena.

Finalizando este tópico, trago uma pergunta complementar “qual conteúdo que mais importa nas suas aulas?” Nela, as professoras puderam escrever na caixa de diálogo do questionário os assuntos que consideram fundamentais, são eles: estudo dos isolamentos corporais e camadas de movimento; repertórios sinuosos; leitura musical; consciência corporal; expressividade; improvisação; relaxamento; sequências coreográficas; atividade historiográfica: interpretação de fontes; teorias de dança; dança e relações étnico-raciais; questões de apropriação cultural; tradução cultural e extemporaneidade; metodologias, ritualísticas na dança; psicologia na dança; historicidade da dança do ventre, orientalismo, música árabe, estilos da dança oriental, sagrado feminino e outros.

Quadro 17 – Qual escola, programa, linhas e abordagens de trabalho estão presentes nas suas aulas?



Fonte: Elaborado através dos dados do sistema *LimeSurvey*.

A questão acima se trata de um tópico de múltipla escolha. Algumas descrições expostas no Quadro 17 são específicas da dança do ventre de fusão, no entanto outras estão enquadradas no campo geral da dança, neste caso, hipoteticamente, podem não ser tão conhecidas. A escolha por inserir um maior número de opções dentro do que se sabe, parte de informações prévias e observações pessoais sobre o trabalho de pessoas mais próximas e, em especial, da minha “trajetividade”, que possibilitou passar por algumas dessas abordagens.

Identifica-se no Quadro 17 as seguintes escolas, programas, linhas e abordagens de trabalho: FCBD® - *FatChanceBellyDance*, 55,42%; *Datura Style™*, 49,40%; Sistema Laban, 48,19%; *Salimpour™ School*, 31,33%; Tribal Brasil/Tribal Brasileiro ou Fusão Brasil, 28,92%; Abordagem Somático-Performativa, 16,87%, *DanceCraft*, 14,46%; ITS – *Improv Team Sync*, 13,25%; *Shakti School of Dance*, 9,64%; Sistema Laban/Bartenieff, 9,64%; Sistematização da Técnica Klauss Vianna, 8,43%; Metodologia Angel Vianna, 7,23%; Abordagem Triangular, 6,02%; Método BPI Bailarino-Pesquisador-Intérprete, 6,02%; Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp, 2,41% e “Outros”, 12,05%, onde participantes indicaram algumas sinalizações na caixa de comentário do questionário, são elas: “movimento autêntico, cadeias musculares, *danza integral*” e “tenho influências das técnicas de educação somática no geral, mas nada muito específico”.

Nota-se que a pluralidade de escolas, programas, linhas e abordagens de trabalho se institucionalizou no campo da dança “tribal”. Mesmo as diretrizes em desenvolvimento produzem técnicas corporais em contextos históricos, sociais e políticos. No que se refere aos métodos mais apontados, isto é, FCBD® - *FatChanceBellyDance* e *8 Elements* que utiliza o estilo *Datura Style*™, a entrevistada Oito Feminista colabora: “o curso FCBD® foi importante para mim não somente pelo aprendizado dos movimentos, mas para entender a dinâmica daquele improvisado. O curso *8 Elements* da Rachel Brice foi relevante porque me validou” (Oito Feminista, 2022).

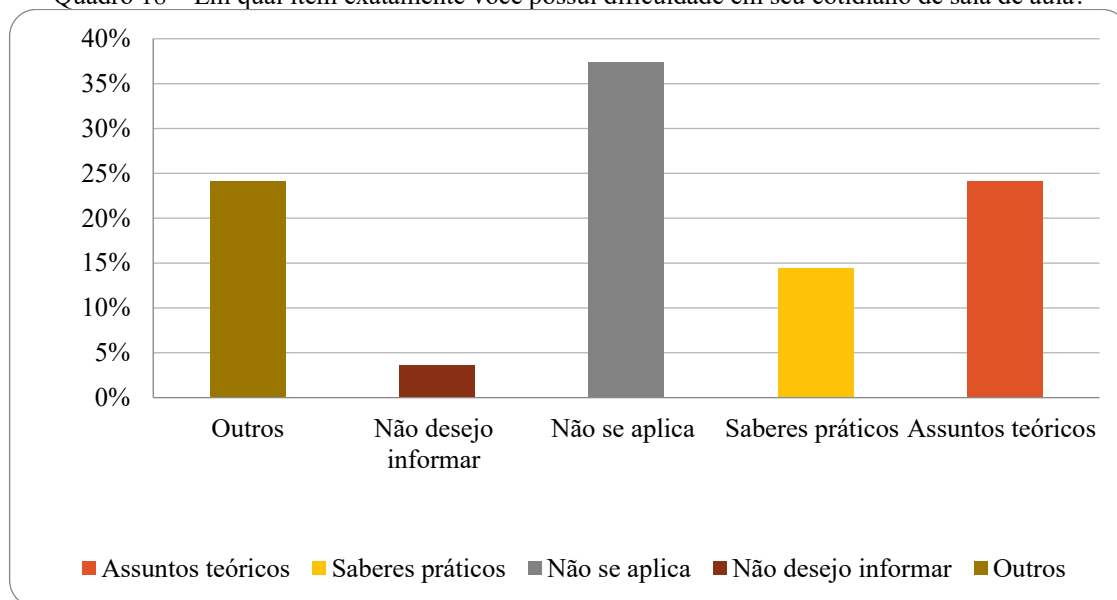
A entrevistada Samba *Shimmie* comenta a seguinte frase: “não sou “labaniana”, mas me inspiro nas qualidades de movimento de Laban que eu chamo de tipo de movimentos porque o termo qualidade me dar uma sensação de nível de importância” (Samba *Shimmie*, 2022). Prosseguindo com a transcrição da sua fala, a professora conta as minuciosidades da abordagem:

Tenho repensado nas informações que me inspiro no tribal *fusion*. Trabalho algumas dinâmicas teatrais, mas o foco está na conscientização e controle corporal. [...] Uso a figura XXXX para a associação do quadril a fim de que aconteça a conscientização das pessoas no sentido da movimentação do quadril na vertical, na horizontal e nas quatro direções que a figura XXXX traz. A partir disso, gosto muito de aplicar essa figura no busto, nos ombros até chegar na cabeça que é bem mais adiante. Tudo isso para que a pessoa possa entender suas movimentações no espaço e como se utiliza o isolamento do quadril até alcançar junções como a movimentação do horizontal com o vertical as quais farão entender o movimento *maya*. O *maya* não é só um movimento que a pessoa vai repetir o que a professora está fazendo como vejo hoje, especialmente, após os cursos com a Olga que me abriu horizontes. O *maya* é a junção do movimento horizontal e vertical na lateral onde o redondo vai acontecer nessa combinação. E vou aplicando essa lógica/abordagem nas partes corporais. Estou compreendendo inclusive a minha metodologia a partir da minha preparação através de planilhas. [...] Eu sei dançar e gosto de dançar, mas venho buscando caminhos mais adequados de ensinar as informações para as pessoas. Tento ensinar da forma que eu faço a partir do entendimento do como eu faço e de como eu ensino o que eu faço; tem sido um caminho maravilhoso de ida e volta (Samba *Shimmie*, 2022).

Samba *Shimmie* relata que leva um material específico do cotidiano para as aulas a fim de tratar as estruturas ósseas que compõem o quadril e desenvolver entendimentos sobre cintura pélvica e cintura escapular. Nos seus termos, diz que: “eu aprendi isso com a dançarina Olga Meos só que ela usou a xícara; eu uso um material local porque estamos no Brasil e somos brasileiras” (Samba *Shimmie*, 2022). Avançando um pouco mais, a professora comunica o seguinte: “eu gosto de usar também cabo de vassoura [...] que serve para colocar nos dedos e fazer o movimento característico de braços da nossa dança, ou seja, aquele que passa pela frente do corpo e finaliza próximo da cabeça” (Samba *Shimmie*, 2022). De acordo com ela, esse material serve como tarefa de consciência corporal, estimulando a energia necessária para o

movimento e os grupos musculares solicitados na realização: “a ideia é não subir com os braços soltos nesse exercício e sim a partir dos punhos, levando o movimento” (Samba *Shimmie*, 2022).

Quadro 18 – Em qual item exatamente você possui dificuldade em seu cotidiano de sala de aula?



Fonte: Elaborado através dos dados do sistema *LimeSurvey*.

O Quadro 18 retrata dificuldades experienciadas pelas pessoas discentes no exercício de ensinar-aprender. De modo acurado, essa pergunta de múltipla escolha dispôs os seguintes resultados: “não se aplica”, 37,35%; “assuntos teóricos”, 24,10%; “saberes práticos”, 14,46% e “não desejo informar”, 3,61%. Em “Outros” que possui 24,10%, algumas informações foram acrescentadas na caixa de comentários do questionário, são elas: “minhas maiores dificuldades estão em dar um preço para o meu trabalho”; “lidar com coisas relacionadas a gestão de tempo e tecnologia”; “no formato tradicional de sala de aula de frente para o espelho”; “lidar com problemas psicológicos de algumas alunas”; “na própria dinâmica para o ensino em relação à infraestrutura disponível”; “administrar presencial e *online*, famosas aulas híbridas”; “tenho dificuldade na manutenção das alunas, considerando o cenário de crise e as repercussões que as artes sofrem por não serem gastos imediatos para a vida como comer e habitar”; “lecionar é desafiador em muitos sentidos, mas o principal é a rotina de exercícios para desenvolvimento”; “sinto as alunas impacientes às vezes, é complexo lidar com as barreiras que elas criam sobre si mesmas”; “condições financeiras para manutenção da saúde do meu corpo” e, por fim, “sinto um certo desencontro em teorias sobre o assunto, elas me deixam um pouco mais “aflita” quando vou abordar em sala de aula”.

A narrativa da entrevistada Brasilidade traz o aspecto das ideias corporais

hegemônicas intensificadas na esfera digital como dificuldade enfrentada no exercício do ensino, segundo ela: “a rede social vende um modelo predominante de corpo, de técnicas [...]. Eu me considero muito fora dos padrões das redes sociais e isso é uma das minhas dificuldades de lidar com essas exposições” (Brasilidade, 2022). Já a entrevistada Serpenteando expõe questões de classe, para esta professora: “precisamos sobreviver e trabalhar, vamos montando nossas metodologias. Uma dificuldade em relação ao ensino é que não temos uma coesão. Não digo nem união para não ficar parecendo ingenuidade. Não temos coesão enquanto categoria” (Serpenteando, 2023). A entrevistada Oito Feminista tece uma crítica sobre disputas no circuito da dança, responsabilizando a ordem capitalista pelo cultivo da concorrência, em seu dizer: “uma coisa que acho bastante conflitante é o sentimento de competitividade, o desejo de querer ser a melhor” (Oito Feminista, 2022). Sobre isso, a entrevistada Samba *Shimmie* complementa: “dança do ventre e o tribal *fusion* são consideradas danças comerciais e de entretenimento completamente desrespeitadas [...]. Muito disso é porque estamos na informalidade há muito tempo [...]” (Samba *Shimmie*, 2022).

4.3 Dimensões dos aspectos criativos

Para expor a categoria “dimensões dos aspectos criativos”, determinadas ideias deverão ser apresentadas. De antemão, não houve distinção entre pessoas amadoras e profissionais para as questões relacionadas ao campo da criação – localizadas no bloco 6 (*vide* p. 59) –, pois em função da natureza das perguntas, quaisquer significados entre elas não causariam impactos significativos nos resultados. Além disso, a empiria mostra que não há um consenso, entre pares, acerca do que pode ser considerada uma produção artística profissional na dança do ventre de fusão, mas quando se tenta classificar em hierarquias – profissional e amadora²¹⁰ –, normalmente a aferição de valor é posta de modo hegemônico, mesmo em se tratando do Brasil, um país com memórias e histórias de processos coloniais.

Ocorre que, negando formalmente princípios definidores, os processos criativos em dança são legitimados pelo campo a partir da mesclagem de noções como mérito, popularidade e visibilidade em redes sociais, investimento financeiro e até mesmo gosto pessoal. Constatase, assim, que a dança do ventre de fusão recorre às taxonomias que nem sempre estão relacionadas com competências e habilidades especificadamente artísticas, em função disso, a detenção de saberes não configura garantias de reconhecimento da profissionalização na cena. O fato é que

²¹⁰ Na área da dança no geral, podem existir outras classificações como a semiprofissional.

esses critérios, embora não estejam visivelmente colocados numa dança “jovem” e em processo de consolidação enquanto arte, acabam por “fixar normativas de segregação” e delinear um “mercado de dança” com certas prerrogativas²¹¹ na esfera do trabalho (Guarato, 2019b).

Para não cairmos no exercício de autoridade, optou-se por acolher todas as respostas que se entendiam na condição de atuação artística, sendo as pessoas responsáveis pelas suas declarações entre as classificações profissional e amadora, pois, além de cremos que as decisões do campo necessitam ser debatidas amplamente pela própria dança e não de forma aligeirada, corroboramos que “não existe fato autônomo na ocorrência da dança em sociedade; ela acontece em relações, envolvendo sujeitos com desejos específicos, tornando necessário entrecruzar acontecimentos para entender suas mudanças” (Guarato, 2019b, p. 266).

Os quadros desta categoria trarão os dados estatísticos em conjunto com as narrativas das entrevistas a partir das seguintes perguntas: “onde você apresenta suas produções artísticas?”; “você considera que a sua produção artística tem valor cultural?”; “você passou por algum problema ético no que tange a reprodução do seu trabalho artístico sem a devida autorização?” e “você desenvolve estratégias de formação de plateia?”

É importante saber que, das 151 respostas recebidas na questão “você é membro de algum grupo, companhia ou coletivo do estilo “tribal” de dança do ventre?”, 24,34% equivalem a grupo, companhia ou coletivo amador; 17,76% a grupo, companhia ou coletivo em processo de profissionalização; 7,89% a grupo, companhia ou coletivo profissional com CNPJ; 7,89%, grupo, companhia ou coletivo profissional sem CNPJ próprio e 42,11% não fazem parte de grupalidades artísticas. Das 93 respostas sobre a pergunta “você desenvolve trabalho solo?”, 86,02% desenvolvem trabalhos criativos, sobretudo, no estilo *tribal fusion*.

Uma questão importante, do tipo múltipla escolha foi: “o que você produz no campo artístico do estilo Tribal de Dança do Ventre?” Os dados demonstram que as ramificações da fusão “tribal” são prioridades na atuação com o número de respostas de 81,05%. Em seguida, aparece o formato FCBD® com 31,58% e, por fim, 31,58% dos resultados revelaram o tribal Brasil como atividade artística. Outra pergunta necessária foi: “como você explica a sua produção artística?” Sobre isso, elegi algumas descrições da caixa de comentários:

²¹¹ Aqui não estamos dizendo que determinadas prerrogativas tornam a dança do ventre de fusão um campo elitizado, muito embora saibamos que existe uma heterogeneidade de realidades socioeconômicas de regiões brasileiras, interferindo na valorização do trabalho com dança e que há um esforço da cena para estampar figurinos e ornamentos, aulas com profissionais estrangeiras e outros meios que não correspondem com as realidades de um país latino-americano. Por outro lado, a dança do ventre de fusão se trata de uma atuação subalternizada, tendo em vista que o Brasil conserva rastros do passado sangrento do colonialismo, consequentemente passa por precarizações do trabalho com dança e desigualdades sociais.

Minhas performances exploram temas que me interessam e me instigam criativamente. Dentro do trabalho com meu grupo desenvolvemos temas dentro da estética tradicional do ATS e possibilidades de inserção de elementos culturais brasileiros (ID 50).

Meu trabalho está ligado a um grupo [...] criado em 2017 com o objetivo de ter com quem continuar meus estudos em ATS, que iniciei no Rio de Janeiro. Com meu retorno para Minas Gerais, busquei pessoas interessadas em desenvolver as técnicas e criar para apresentações. Desde então, temos apresentado em diversos eventos de forma gratuita (o grupo é cadastrado como projeto de extensão [...]); além das apresentações artísticas, o grupo tem se colocado como espaço de discussão e formação nas temáticas ligadas ao feminino, feminismo, história das mulheres, etc. (ID 81).

Pergunta difícil viu, é de tudo um pouco, é uma forma de resistência política e cultural, de conscientização de classe, de expressar o que sinto, de fazer algo também técnico, mas que gere uma reflexão sobre padrões corporais e estéticos. Tento com as minhas produções mostrar a exclusão de pessoas "não padrão" do mercado de trabalho, promover união e sororidade (mesmo que falhando miseravelmente e estado bem desiludida nessa questão), tento fazer produções que sejam "palatáveis" também para trabalhar em bares, restaurantes, festas e eventos que querem somente entretenimento sem a necessidade de reflexão (ID 136).

Produzo individualmente e coletivamente. Coletivamente para alunas mais iniciantes a partir de propostas coreográficas como meio de assimilação de conteúdo e musicalização, mesmo sendo de ATS/ FCBD. Para nível intermediário, proponho opções para as alunas, por exemplo, se vamos trabalhar ATS ou *Fusion*. No caso de ATS se vamos fazer improvisação, no caso do *fusion*, o tema da coreografia. No grupo, [...] fazemos as produções de acordo com os eventos agendados, a pertinência de cada estilo / tema para os eventos e também aquilo que está nos interessando no momento enquanto pesquisa artística (ID 119).

Minha dança é bastante misturada com outras referências que tive como o butô, dança expressiva e teatro. Não considero que danço tribal, mas uma dança pessoal com forte base no tribal. Essa é a minha preferência artística quando vou produzir algo que eu tenha liberdade em escolha de estilo. No entanto, tento aproximar mais do estilo tribal quando vou produzir algo para algum festival, adequando mais ao formato. Nesses últimos anos, trabalhei muito com vídeo dança e vídeo arte, sendo que na maioria eu trago essa mistura que é minha dança pessoal e não o *tribal fusion* estrito (ID 92).

Nota-se que existe uma pluralidade de interpretações que vão desde histórias até as conceituações e estéticas. A autoralidade de cada uma das narrativas é resultante de ações compartilhadas, pois o corpo e o ambiente se relacionam de modo incessante. A experiência, aqui, também é uma epistemologia e uma eticidade como disse o teórico Jorge Larrosa Bondía “o sujeito passional tem também sua própria força, e essa força se expressa produtivamente em forma de saber e em forma de práxis” (Bondía, 2022, p. 26).

Em relação à experiência em dança, as entrevistadas colaboram:

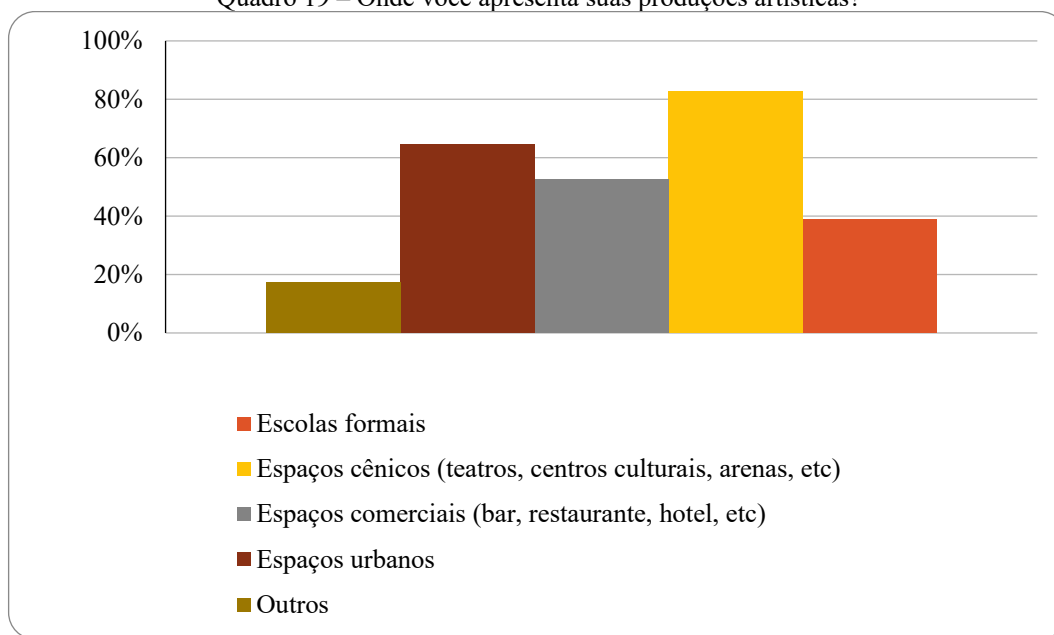
Basicamente, temos a dança do ventre e as estilizações do tribal. Nos meus trabalhos solos, eu procuro englobar a dança do ventre e no *fusion* busco na dança do ventre as

brasilidades. [...] Costumo desenvolver a narrativa da performance e através dela, construir a bailarina daquela performance, daquela persona e depois desse trabalho conceitual (inclusive a energia daquela cena) e contexto estruturado, me dirijo para a dança em si, técnicas de bailar em si. Geralmente, eu escolho primeiro a música, da música eu construo o conceito, do conceito a persona e começo a improvisação. Improviso muitas vezes para perceber as minhas sensações e só mais tarde retorno na música porque acredito que se eu estudar a música antes pode me encaixotar. Procuo esquadrihar a música, fazendo contagens e escolhendo elementos. Daí, opto por momentos coreografados e manutenção de alguns improvisados, pois trabalho os dois elementos. Nunca fiz um solo totalmente coreografado ou improvisado. Em seguida, vou para o figurino. Raras vezes vou para o figurino antes. O figurino, para mim, precisa colaborar com todo o processo e por isso, geralmente é a última etapa. Procuo estar sempre aberta às modificações mediante a interação com o público. Tal interação é um elemento muito forte por causa das minhas experiencias com danças populares e da dança do ventre para o povo. Procuo entrar em cena aberta e atenta às relações com a plateia (Brasilidade).

O principal para mim é um assunto, uma ideia que nem sempre acontece quando estou numa criação com a turma, pois temos outros conteúdos. Com isso, me conecto com as texturas, as ambiências e a cinestesia: quais cores, quais tecidos, que formas, que poéticas, que estéticas, quais movimentos, quais sensações, principalmente, como eu me sinto, como eu me sinto em relação a esse assunto, como eu desejo fazer com que as pessoas possam se sentir? Isso é muito complicado de sustentar na nossa cena artisticamente, é pouquíssimo visto e é muito difícil de ser feito. Vou tentando conciliar isso com um formato que de alguma maneira se adeque ao campo, não totalmente no molde, mas que se aproxime. Daí, penso na música que é algo relevante para mim que pode ser o som da respiração, o som da rua ou uma música propriamente dita. Então, vou convocar em mim, muitas vezes é o que quer aparecer, o que deseja chegar. Busco estados corporais. Penso em perguntas: para esse assunto que tipo de corpo, para esse tipo de corpo que tipo de mover, para esse tipo de mover que tipo de passo, que tipo de código? E o que pode me levar para esse lugar? Às vezes, um determinado passo não vai me levar para tal estado corporal que não vai me levar para tal assunto (Serpenteando).

Eu gosto muito de dançar improvisação estruturada. Eu construo algumas coisas. Conheço a música muito bem e vou fazendo certas escolhas que já sei que em alguns momentos vão funcionar, mas fico livre nos outros momentos. Eu acho que é o formato que eu mais me sinto à vontade e que eu gosto mais de trabalhar. [...] Como eu danço de modo bastante improvisado, pego a música que vou dançar e vivo essa música o dia inteiro até o ouvido furar. Eu danço essa música várias vezes de formas diferentes [...] (Samba *Shimmie*).

Quadro 19 – Onde você apresenta suas produções artísticas?



Fonte: Elaborado através dos dados do sistema *LimeSurvey*.

De maneira mais precisa, o Quadro 19 mostra que os locais das apresentações artísticas ocorrem nos seguintes ambientes: espaços cênicos (teatros, centros culturais, arenas etc.), 82,80%; escolas formais, 38,71%; espaços urbanos, 64,52% e espaços comerciais (bar, restaurante, hotel etc.), 52,69%. Partindo desses dados, considero importante convocar as narrativas das entrevistadas:

Eu vivo num contexto com atmosfera de interior com um público cativo, embora a cidade seja grande. Dançamos em pracinhas gratuitamente e as pessoas dão contribuições se quiserem, por exemplo, doação por chapéu. Quando as pessoas escutam os *snujs* elas saem de casa para ver, as mães adoram levar as crianças porque o ATS tem saias coloridas e eu vejo que as outras mulheres se sentem acolhidas por verem outras mulheres diferentes dançando (Oito Feminista, 2022).

Embora a dança do ventre de fusão venha cada vez mais ocupando os espaços cênicos, as palavras da entrevistada Oito Feminista remetem à filosofia de irmandade do formato *FatChanceBellyDance®*, no qual mulheres dançam juntas, em “tribo”, e compartilham valores de equidade. Neste estilo de dança, a roda, o contato visual afetuoso, a ideia de não ter uma mulher solista devido às trocas de liderança e as formações em duetos, trios, quartetos e outros aspectos, criam o “espírito” de coletividade. A dançarina Oito Feminista relata que a audiência se familiariza justamente porque existe esse movimento de retorno aos espaços urbanos nos quais verdadeiramente as pessoas estão. Para a entrevistada, a dança “tribal” precisa habitar a simplicidade, “[...] contando histórias reais, com mulheres reais e não simulando e buscando as narrativas e formato do ballet com mulheres extremamente flexíveis, magras, que nunca tiveram

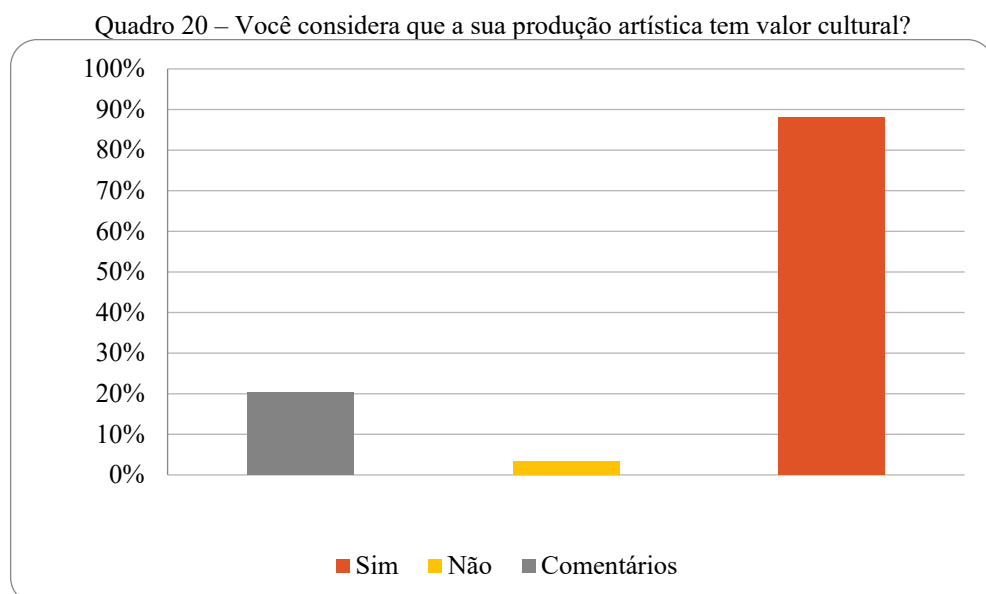
filhos, simulando um padrão europeu” (Oito Feminista, 2022). Ela continua:

Na maioria das vezes é isso que vamos ver, isso que é visto como dança digna para mulheres. O que as bailarinas clássicas contam não são histórias que maioria das mulheres vai experimentar. Na minha trajetória de dança eu percebi muitas mulheres chorando quando eu fazia meus solos por se sentirem tocadas, inclusive já me emocionei muito. Elas falaram: “olha, tem uma tatuada, tem uma de cabelo crespo, tem uma gorda, tem uma mais velha dançando”. São mulheres que vão curtir a nossa dança. Estamos dando mole de não focar tanto em nós (Oito Feminista, 2022).

Nesse momento, a entrevistada Oito Feminista apresenta o conceito de feminismo em que está ancorada. Percebe-se que a sua dança dialoga com as suas próprias ideologias, seus pensamentos sobre o corpo e contextos específicos. A entrevistada Serpenteando também versa acerca das especialidades da dança:

Penso no contexto: para onde essa dança vai, para quem eu quero dançar, por que e com quem vou dançar... penso muito em quem pode me assistir não porque a pessoa vai me avaliar, mas o que eu quero dizer para aquelas pessoas, o que quero dizer para um festival *online* de tribal, o que quero dizer para um festival de dança do ventre, o que quero dizer para uma apresentação numa feira na praça. São coisas diferentes que eu quero dizer, então são danças diferentes (Serpenteando, 2022).

Se os contextos são múltiplos e as danças contam narrativas em cada ambiente, é impraticável elaborar uma montagem coreográfica e exibi-la nas diferentes ambiências (Serpenteando, 2022). Ao tratarmos de dança estamos lidando com experiências do e no corpo estabelecidas nos âmbitos históricos, sociais, culturais e políticos, por isso Serpenteando (2022), diz: “quero me surpreender, me arrebatrar, arrebatrar pessoas que estão me assistindo”.



Fonte: Elaborado através dos dados do sistema *LimeSurvey*.

O teórico Raymond Williams (1992), reelabora a definição de cultura que creio ser importante para o Quadro 20. Abre-se um parêntese para explicar que, cultura, na ótica do autor, é “como o sistema de significações o qual necessariamente (se bem que entre outros meios) uma dada ordem social é comunicada, reproduzida, vivenciada e estudada” (Williams, 1992, p. 13). A pergunta foi trazida ao questionário tendo em vista as discussões da cena sobre o que ela produz artisticamente. Assim, o Quadro 20 apresenta o quantitativo de 88,17% de respostas na opção “Sim”.

Seguem algumas respostas da caixa de comentários do questionário: “num sentido amplo do conceito de cultura, sim”; “como artista inserida neste momento histórico e social acredito que sim”; “em todo trabalho desenvolvido buscamos o cerne e o conhecimento do que será explorado através da dança, seja nas ciências naturais ou sociais”; “estudo de muitas culturas para fusões, certamente sim”; “é uma produção artística que contém pesquisa para sensibilizar o outro”; “embora eu seja amadora, tudo que desenvolvo tem um significado carregado de valores políticos e culturais, abordando temas sensíveis às questões feministas e de classe”.

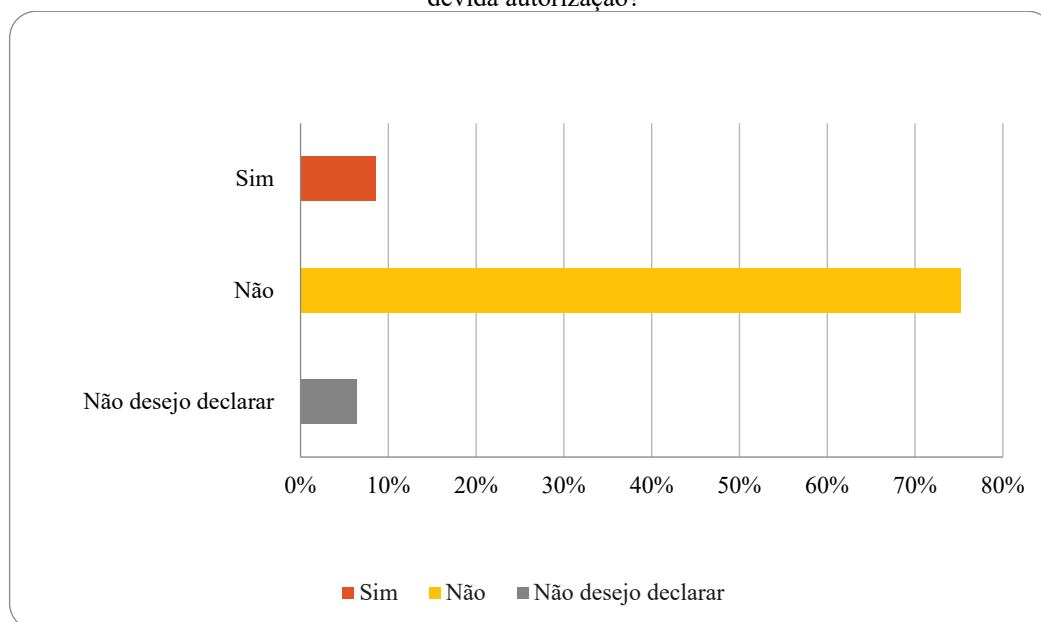
As participantes, então, trouxeram percepções que escolho transcrever em suas palavras:

Certamente. Apesar da dificuldade em delimitar o impacto e a dimensão de tal valor cultural, acredito que a cultura pode se expressar de forma coletiva ou individual. A dança hoje é parte de minha identidade, me conecta com a heterogeneidade cultural de meu país e também com práticas transculturais; a dança abraça cada instância do meu ser, do meu movimentar cotidiano, fazendo-se presente em um palco ou não. É essa paixão que busco expressar quando danço, neste instante que representa uma sinuosa trajetória de descobertas que iluminaram minha existência no mundo. Tudo isso também diz respeito ao que chamamos de cultura (ID 58).

Trazemos valor cultural, social e econômico. Atualmente, a veiculação da dança do ventre enquanto arte muitas vezes se restringe a espaços exclusivos e privados, não compondo programações culturais da cidade e espaços públicos. As questões devem motivar e permeiar o fazer artístico, levando a dança para além do óbvio, desenvolvendo um trabalho mais profundo com essa linguagem, que é vista muitas vezes de forma objetificada e caricata. Devemos a partir de pesquisas e experimentações, buscar formar de difundir e acessibilizar o consumo (ID 85).

Meu trabalho representa uma estilização artística de um estilo específico de dança já praticado por muitos anos no mundo todo, leva uma influência cultural do meu campo de trabalho, das minhas relações sociais e da cultura da minha região e país. Trata-se de uma expressão artística fruto de muito estudo, trabalho e expressão individual (ID 124).

Quadro 21 - Você passou por algum problema ético no que tange a reprodução do seu trabalho artístico sem a devida autorização?



Fonte: Elaborado através dos dados do sistema *LimeSurvey*.

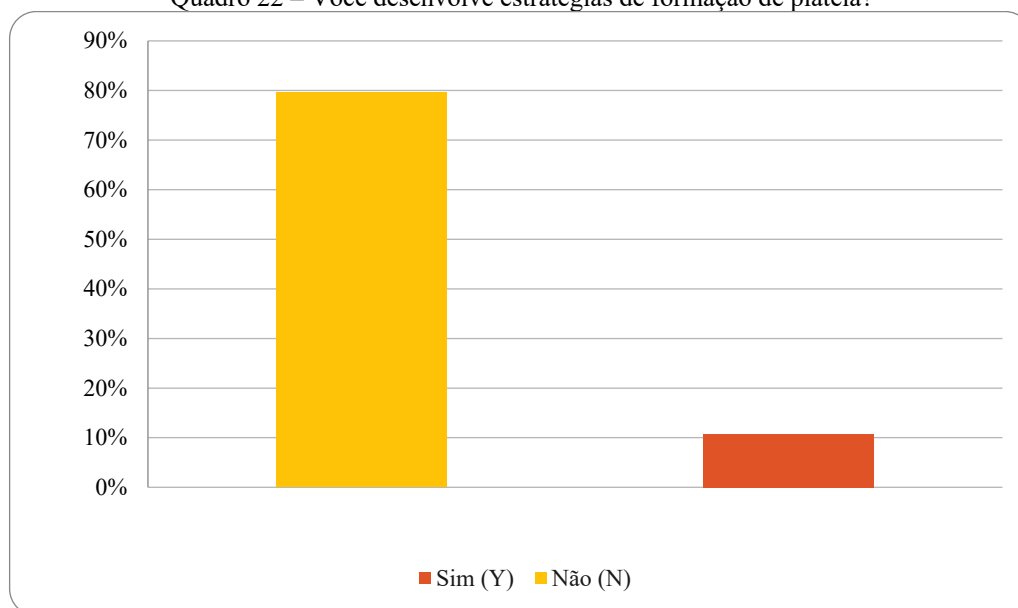
O Quadro 21 apresenta um assunto com pouca agenda coletiva na cena da dança do ventre de fusão, em compensação, na medida em que a dança ganhou expansão ficou impraticável não refletir sobre a ética, ou pelo menos conhecer as percepções de suas fazedoras. Assim sendo, das 90 pessoas participantes deste tópico, 75,27% das respostas selecionaram a opção “Não”; 8,60% para “Sim” e 6,45% dos resultados optaram por “Não desejo informar”.

As entrevistadas *Serpenteando* e *Brasilidade* deixam suas reflexões:

Como não temos essa coesão, não discutimos questões éticas como o plágio [...]. Copiar uma sequência de uma dançarina igual, dançar a mesma música ou um figurino igual, isso é considerado sucesso, considerado bom, pois é legal dançar igual a alguém que está no “topo”. Tudo isso porque não há uma reflexão de que existe ali uma dimensão artística onde a pessoa investiu bastante tempo numa pesquisa estética ou pelo ao menos deveria. Precisamos refletir sobre qual a função do copiar e do colar e se é um estudo técnico ou criativo. [...] Acredito ser muito importante referenciar professoras que nos ensinaram, mesmo que seja num curso de curta duração (*Serpenteando*).

Nossa! É muito difícil para mim falar sobre isso porque para mim a produção coreográfica é quase que pública, mas já passei por situações como alguém dançar grande parte de uma coreografia minha em concurso, por exemplo. A minha relação com meus trabalhos artísticos não é de posse, salvo algumas exceções como coreografias criadas para uma oficina específica. Coreografias criadas com alunas, em cocriação, todas as envolvidas são “donas”. No momento que é publicado, não tenho mais controle, não tenho pretensão de segurar para mim então, a questão do plágio não é tão inquietante para mim. Vejo as cópias mais como inspiração do que plágios (*Brasilidade*).

Quadro 22 – Você desenvolve estratégias de formação de plateia?



Fonte: Elaborado através dos dados do sistema *LimeSurvey*.

O Quadro 22 aponta que 79,57% das atuantes desenvolve algum tipo de formação de plateia. As participantes entendem essa ação como: “participo de eventos de temáticas diversas”; “exibição em eventos fora do público comum de festivais de dança”; “mídia digital”; “divulgando no boca-boca”; “ingressos gratuitos a artistas e profissionais da área”; “produção de conteúdo gratuito para público em geral”; “descontos a pessoas interessadas; “divulgação em escolas”; “ministro oficinas, organizo mostras e outras atividades com acesso gratuito” e “produção de artigos para Blog Coletivo Tribal”. As participantes acrescentaram no tópico de acessibilidade ao trabalho artístico os seguintes comentários: “escolho o espaço para atender pessoas deficientes”; “penso no espaço onde seja acessível a cadeirantes e pessoas com deficiência visual”; “penso na qualidade do som visando pessoas com autismo” e “uso de libras, ou audiodescrição”.

4.4 Dimensões dos aspectos econômicos e político-sociais

Para apresentarmos a categoria “dimensões dos aspectos econômicos e político-sociais”, é preciso expor três ações colaborativas que impulsionaram, cada uma à sua maneira, reflexões históricas, sociais, culturais e políticas na dança. Certamente, muitos grupos, coletivos e eventos aqueceram a cena, provocando questões e movências. Mas foram as ambiências do Coletivo Tribal, Simpósio Brasileiro de Fusões Tribais e Fórum Tribal que deram um contorno maior para as questões a serem expostas. Destituído das políticas públicas culturais, o Coletivo Tribal tem jorrado uma miscelânea de saberes desde 2010, quando a criadora – dançarina e professora

brasileira Aerith Asgard²¹² –, começou um trabalho textual de conscientização através de questões e relatos próprios. Sobre essa circunstância, Aerith Asgard registra:

Eu comecei com o *blog* em 2010 e na época ele não tinha pretensão de ser o que ele é hoje. Começou de forma bem despreziosa e informal. Era mais para compartilhar o meu *hobby* na época que era o meu amor pela Dança “Tribal” e claro, eu tive inspirações de outros *blogs*. [...] Logo eu mudei para Aerith *Tribal Fusion* usando o meu próprio nome artístico. A parte chamada de “Destques Tribais” levou o *blog* para outro caminho como abrir para colunistas. Então, foi nascendo as colunas focalizadas primeiramente nas vertentes dessa fusão como colunas de flamenco, dança indiana e folclore. E surgiu o “Resenhando”, coluna de resenhas para sabermos o que estava acontecendo no Brasil e as perspectivas do “Tribal” em outros países. [...] Fui procurando o nome [...] e achei que o Coletivo Tribal fazia sentido. Por mais que tenhamos muitos problemas realmente eu acho que é uma dança de união. O Coletivo Tribal é um coletivo de colunistas da nossa cena de várias partes do país, trazendo abordagens e assuntos diferentes cada um com um enfoque, compartilhando suas pesquisas, seus estudos e seus pontos de vista, suas opiniões com toda cena e eu acho que é isso que o *blog* se tornou (Asgard, 2022)²¹³.

Percebe-se que os modos de elaboração do saber pautados nas aspirações individuais, alianças internas e no processo relacional do corpo-ambiente personificaram alguns dos mecanismos utilizados pelo núcleo da dança do ventre de fusão no Brasil no que diz respeito à organização das experiências de aprendizagem. Os resultados das redes colaborativas vão se fazendo notar no desdobramento do Coletivo Tribal. É notório uma preocupação com a criação compartilhada de estudos teóricos relacionados às danças de fusões estudadas ao longo do tempo, bem como o entendimento sobre a organização da dança em diferentes níveis. Vemos nesse depoimento a maestria do Coletivo Tribal que, defronte as dificuldades de um Brasil tão desigual, desenvolve um inventário de escritos os quais acendem a cena brasileira. Nesse caminho, a vitalidade do Coletivo Tribal e de outros *blogs* foram inovando a dança, desorganizando e reorganizando o processo de metamorfose.

Uma década depois, realizou-se no formato *on-line* o primeiro simpósio 100% teórico, Simpósio Brasileiro de Fusões Tribais – (doravante PRAKSIS). Ocorrido em 2020, o evento simbolizou o elo entre teoria e prática na formação em dança. Com o intuito de dialogar com as estilizações das danças a partir de questionamentos e considerações, o PRAKSIS²¹⁴ é descrito

²¹² Nome: Clarissa Sonoda Costa. Idealizadora, produtora do *Underworld Fusion Fest*, dos *Encontros Folks PR*, e diretora do *Asgard Tribal Co*. Disponível em: <https://coletivotribal.blogspot.com>. Acesso em 12 de mai. 2022.

²¹³ ASGARD, Aerith. [Começos da Dança Tribal no Brasil]. WhatsApp: [Mensagem individual]. 04 jun. 2022. 13:04. 1 mensagem de WhatsApp; 04 jun. 2022. 13:06. 1 mensagem de WhatsApp; 04 jun. 2022. 13:14. 1 mensagem de WhatsApp; 04 jun. 2022. 13:18. 1 mensagem de WhatsApp; 04 jun. 2022. 13:26. 1 mensagem de WhatsApp.

²¹⁴ O simpósio ocorreu entre os dias 27 a 31 de julho/2020. O evento foi composto pela seguinte equipe: Lailah Garbero, Luciana Canavez e Ana Terra de Leon – corpo organizacional; Alice Ruffo e Guilherme Schmitd – corpo técnico. Participaram como palestrantes e artistas do show virtual: Ana Clara Oliveira, com a palestra “O Pós-Colonial e o Decolonial nas Fusões Tribais”; Ana Terra de Leon, com a palestra “Danças de Clio: História, Fusões

pela coordenadora geral Lailah Garbero de Aragão²¹⁵, também dançarina, professora e pesquisadora brasileira, atentemos:

A intenção desse evento era partir de uma perspectiva crítica que levasse em consideração a formação social brasileira com relação a especificidade do capitalismo periférico brasileiro e quais as repercussões do processo de formação social desse país que passou por escravidão, que está inserido na América Latina e que figura numa relação centro e periferia bastante complicada. Além disso, debatendo as questões referentes aos processos de colonização do país. [...] Então, para além dos debates estruturais, tivemos também debates estilísticos pensando a estética do estilo e aulas relacionadas à instrumentalização técnica das professoras como, por exemplo, aspectos de anatomia e conscientização a partir do movimento. Foi uma grade de palestras bastante ampla e cheia de nuances para tratar questões determinantes para a área. Consideramos o saldo muito positivo porque foi o primeiro simpósio teórico da área [...]. Foram 112 pessoas inscritas, sendo 02 inscrições masculinas [...]. Foram 05 regiões brasileiras compostas por 15 estados e 04 países [...]. [...] As discussões foram bem recebidas pelo público e a organização foi bastante compartilhada entre membros da equipe (Aragão, 2022)²¹⁶.

Partindo desta chave de explicação, o PRAKSIS proporcionou a assimilação de particularidades dos processos históricos e da formação social brasileira através de um terreno crítico que apontou a necessidade de apreender os modos como experienciamos a vida artística e social, do mesmo jeito que motivou a importância de perceber o Brasil na sua integridade, e não apenas por meio de seus marcadores separados que interagem entre si. Ao reportar-se à realidade do capitalismo dependente, o PRAKSIS cumpriu a sua proposta defronte as dificuldades de produzir um evento independente da dança no meio da crise sanitária Covid-19. O seu feito trouxe um novo momento para aquelas que puderem embarcar na sua travessia poética: o tempo da escuta, o tempo do aprendizado, o tempo do acolhimento, o tempo do reconhecimento e o tempo das perguntas. Ao final do simpósio, foi observada a constituição de novas ideias como a edição especial²¹⁷ do PRAKSIS.

Tribais e outras construções discursivas”; Lailah Garbero, com a palestra “Corpo útil versus corpo sensível”; Luciana Canavez, com a palestra “Preâmbulos Urbanos”; Mari Garavelo, com a palestra “Tribal Old School - Um caminho para entender a dança hoje”; Natália Espinosa, com a palestra “Uma dança, mil nomes; um nome, mil danças”; Paula Braz, com a palestra “Desafios e Soluções no trabalho em grupo”; Raissa Medeiros, com a palestra “Uso Corporal: Consciência x Automatismo”; Thaísa Martins, com a palestra “Pesquisa Pelo Movimento e a expressividade no Tribal Fusion”. Disponível em: <https://instagram.com/simposiopraksis?igshid=YmMyMTA2M2Y=>. Acesso em: 10 jul. 2022.

²¹⁶ ARAGÃO, Lailah. [PRAKSIS]. WhatsApp: [Mensagem individual]. 13 jun. 2022. 11:35. 1 mensagem de WhatsApp.

²¹⁷ A edição especial, “Discussões na Cena Tribal em 2020”, realizada em fevereiro/2021 contou com a seguinte composição: o Coletivo Hunna com a palestra “História da dança: interpretando fontes”; Thaísa Martins com a palestra “Fórum Tribal”; Aline Muhana, Bia Vasconcelos e Rebeca Piñeiro com a entrevista “Memórias Tribais”; Cibelle Souza com a palestra “Ética na Dança”; Jessie Ra’idah com a palestra “Convenção Carioca de Dança Tribal e Fusões”; Lailah Garbero, Luciana Canavez e Ana Terra de Leon com a palestra “PRAKSIS: Simpósio Brasileiro de Fusões Tribais”. Disponível em: <https://instagram.com/simposiopraksis?igshid=YmMyMTA2M2Y=>. Acesso em: 10 jul. 2022.

Além do mais, assistimos o nascimento de projetos estruturados coletivamente, nos quais a união e a colaboração moveram notáveis diálogos e flertaram, ainda que no plano abstrato, com o desejo pelo pensamento emancipatório da luta de classe como um princípio importante para o campo. No convívio de coletivos detectamos empenhos importantes para a cena como o Fórum Brasileiro de Dança Tribal e Fusões²¹⁸, nascido em 2020, conhecido por Fórum Tribal, o qual integrei a equipe de organização em companhia com muitas dançarinas e professoras. Olhemos com atenção o depoimento da teórica da dança, a brasileira Thaisa Martins Coelho dos Santos, uma das organizadoras das primeiras edições do Fórum Tribal:

Esse fórum nasce a partir de uma provocação trazida numa *live* que ocorreu na página da Shaman [...]. Propomos naquele momento a possibilidade de criar um fórum para conversarmos enquanto comunidade. A ideia surgiu como desdobramento do “Fórum A Dança Indiana do Brasil” [...]. Ao participar desse evento, senti que poderíamos também propor para a nossa comunidade de dança tribal. E ao lançar essa proposta nessa *live* da Shaman, para minha surpresa, houve um grande interesse de pessoas e uma procura depois da *live* para que esse trabalho fosse desenvolvido. [...] A ideia do nosso fórum é abrir um espaço para diálogo, fomentar a conversa, a discussão, a escuta afetiva entre a comunidade tribal brasileira. [...] Então, essa é a nossa proposta. A ideia de unir e ouvir a nossa comunidade com temas que são urgentes. [...] É um local de troca de afeto, de escuta e de um lugar de fala. [...] Que possamos reduzir os nossos alargamentos e distanciamentos! Que possamos estar unidas como grupo e como uma comunidade dançante (Santos, 2020)²¹⁹.

O Fórum Tribal contou com *lives* para difundir a ideia de criar um espaço acolhedor onde a cena pudesse conversar de maneira horizontalizada. Além disso, notabilizaram-se as postagens nas redes sociais de incentivo à participação e a divulgação das “políticas de participação” através de frases como “não toleraremos falas desrespeitosas e agressivas direcionadas às (aos, axs) colegas presentes ou não”; “não toleraremos falas racistas, homofóbicas, transfóbicas, gordofóbicas, ou que ofendam qualquer grupo minoritário, bem como de cunho partidário ou religioso”.

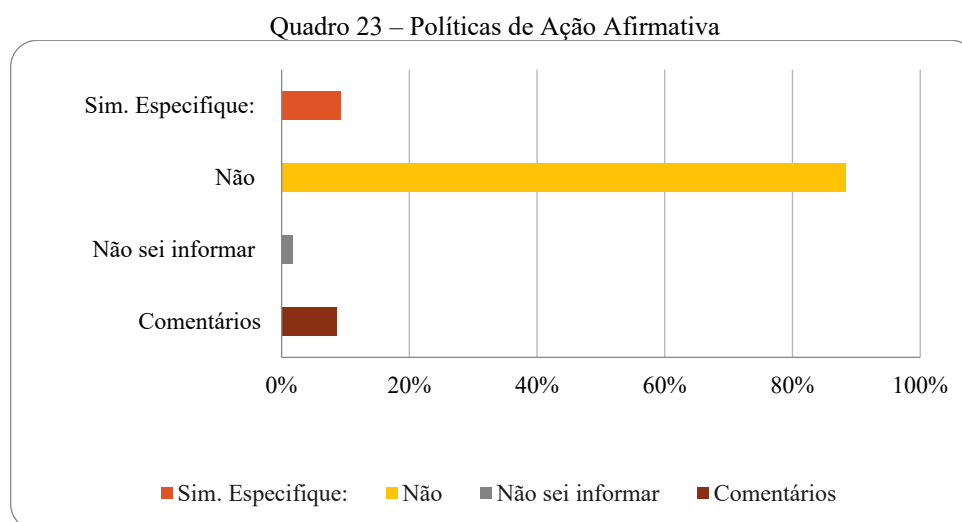
Concomitantemente a isso, incluiu-se no Fórum Tribal: a formulação de outros mapas possíveis da dança produzida no Brasil ao propor que as equipes de organização tivessem atuantes de várias regiões brasileiras, rompendo com o pensamento tradicionalmente construído

²¹⁸ A primeira e a segunda edição do fórum ocorreram, respectivamente, em 2020 e 2021. Em relação à primeira edição, participaram da equipe de organização: Aerith Asgard (PR), Ana Clara (AL), Ana Terra (SC), Annamaria Marques (MG), Cibelle Souza (RN), Hölle Carogne (RS), Larissa Elias (GO), Maya Felipe (RJ), Mimi Coelho (BRA/EUA), Priscila Sodré (BA), Samra Hanan (SP), Sarah Belfort (DF) e Thaisa Martins (RJ). Na segunda edição tivemos a seguinte equipe de organização: Aline Muhana (RJ/SP), Ana Clara (AL), Annamaria Marques (MG), Caíque Melo (BA), Camila Saraiva (BA/PB), Karine Neves (RS), Melissa Souza (SP), Pan Lira (PA), Raquel Ottoni (MG) e Thaisa Martins (RJ).

²¹⁹ FÓRUM TRIBAL. **Conversa inicial**. Rio de Janeiro. 18 de set. 2020. Instagram: @forumtribal. Disponível: <https://instagram.com/forumtribal?igshid=YmMyMTA2M2Y=>. Acesso em: 11 jul. 2022.

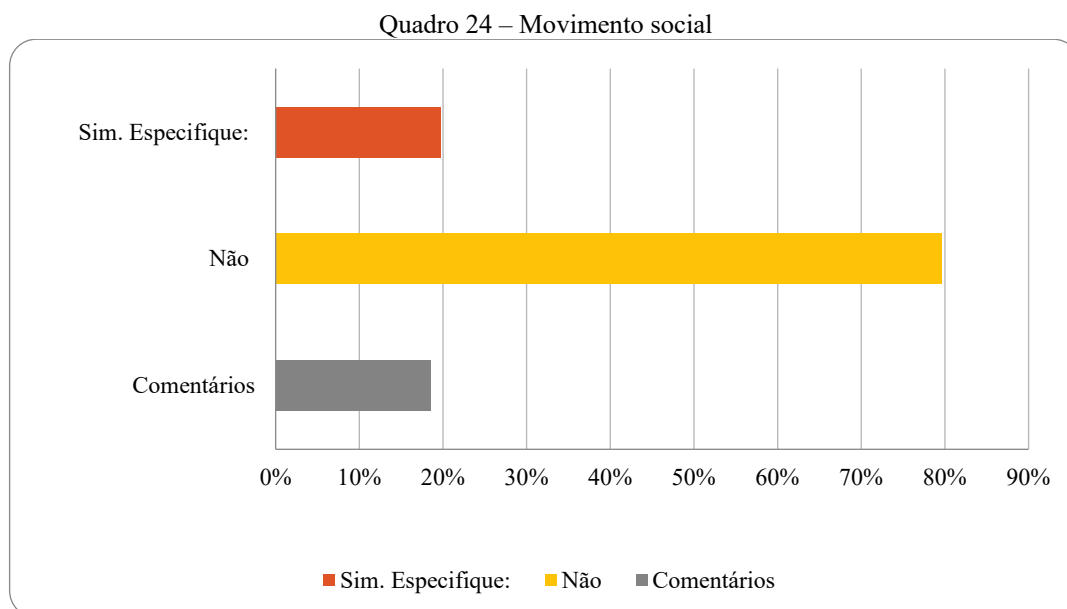
sobre arte cênica a partir do eixo Rio-São Paulo; a não existência da diferenciação no que tange a exposição de opiniões entre corpo docente e discente, dançarinas profissionais, amadoras, pesquisadoras e outras posições; a não presença da unilateralidade de discursos; a compreensão de que é necessário saber conviver, aprender com as incertezas e com os muitos caminhos e, por fim, a não espera por resoluções salvadoras oriundas de dançarinas estadunidenses e sim, a busca por reflexões de temas como nomenclatura, teoria na dança, formação, produção de evento, dança e redes sociais, ensino-aprendizagem, *tiktorização* da dança, autoimagem, padrão corporal e distorções na esfera virtual, ética na dança, leis de fomento à cultura, questões sociais e culturais, política, apropriação cultural, feminismos, racismo, educação emancipatória e outros. Assim, o Fórum Tribal atuou em vários planos imanentes: no plano conceitual da dança e nos planos social, político e econômico.

Partindo desses pressupostos, foram selecionados os seguintes tópicos para a apresentação das dimensões dos aspectos econômicos e político-sociais: “políticas de ação afirmativa”; “movimento social”; “os editais são formas democráticas de destinação dos recursos públicos para a área de Dança?” e, por fim, “temas urgentes”. Nesta categoria, participaram pessoas amadoras e profissionais.



O Quadro 23 refere-se às Políticas de Ação Afirmativa, como por exemplo, a Lei de Cotas, o Sistema de Bônus ou outras relacionadas para pessoas negras, “indígenas”, quilombolas, pessoas com deficiência e pessoas trans no ensino superior, órgãos públicos ou empresas. Tem-se as respostas exatas: 88,37%, “Não”; 9,30%, “Sim” e 1,74%, “Não sei informar”. Na caixa de comentários, as pessoas atuantes acrescentaram as seguintes frases: “entrei no Doutorado pela vaga para cotistas pretos e pardos”; “Bolsa Prouni - para alunos que

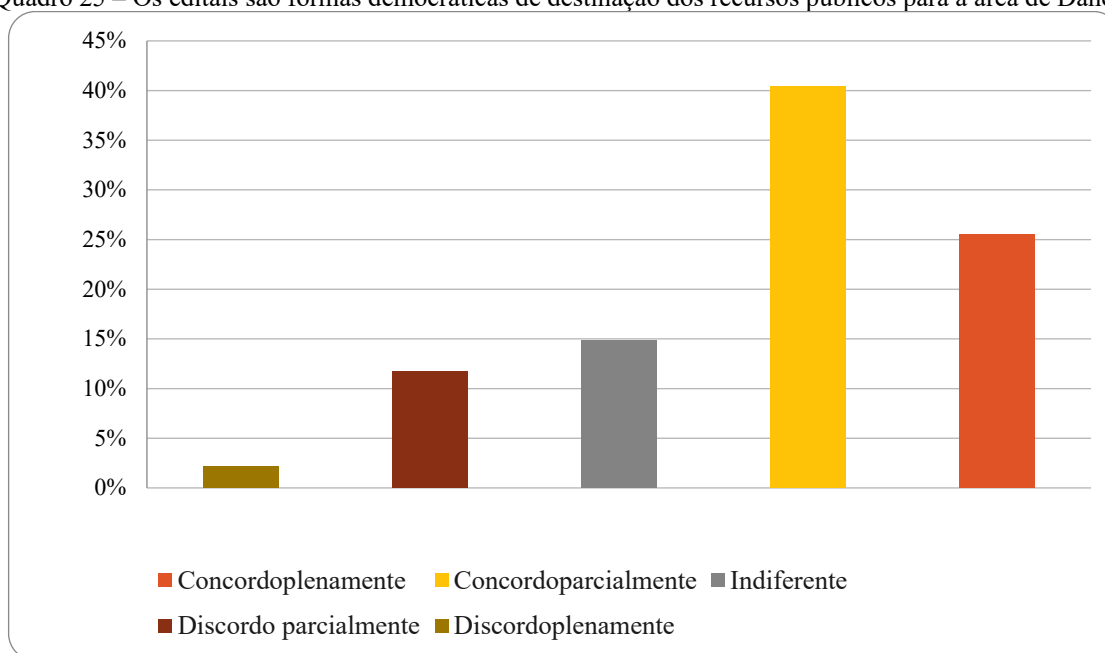
fizeram a escolarização básica em escola pública”; “Lei de cotas” e “ingressei no curso de dança na UFBA por meio das vagas afirmativas para pessoas negras oriundas de escola pública”.



Fonte: Elaborado através dos dados do sistema *LimeSurvey*.

De forma mais precisa, o Quadro 24 mostra o percentual de 79,65% para a resposta “Não” e 19,77% para “Sim”. Priorizou-se apresentar os movimentos sociais de atuantes, alguns deles são: “coordeno a Marcha do Orgulho Crespo de Curitiba e faço parte da Rede de mulheres negras e coletivo ‘Nenhuma vida a menos’”; “sou feminista interseccional e anticapitalista”; “Pretas paridas de Amazônia, é um coletivo de mulheres negras empreendedoras, que está relacionado ao Cedenpa (centro de defesa do negro no Pará) onde anualmente há 40 anos, desenvolve projetos voltados para a sociedade em grande maioria periférica”; “PLP promotoras Legais Populares”; “sou aliada ao movimento negro, feminista (feminismo periférico) e LGBTQIA+”; “ANPG (associação nacional de pós graduandos)”; “luta antimanicomial e anticapitalista”; “Coletivo Cy- Deusas da própria história”; “Frente de mulheres Cariri”; “Movimento pela liberdade de Ser”; “Coletivo de artistas l, conexão puxirum”; “Akuenda” Movimento Negro LGBTQIA+”; “Frente Feminista de Londrina” e “Comunidade/Cultura *ballroom* (estadual e nacional)”.

Quadro 25 – Os editais são formas democráticas de destinação dos recursos públicos para a área de Dança?

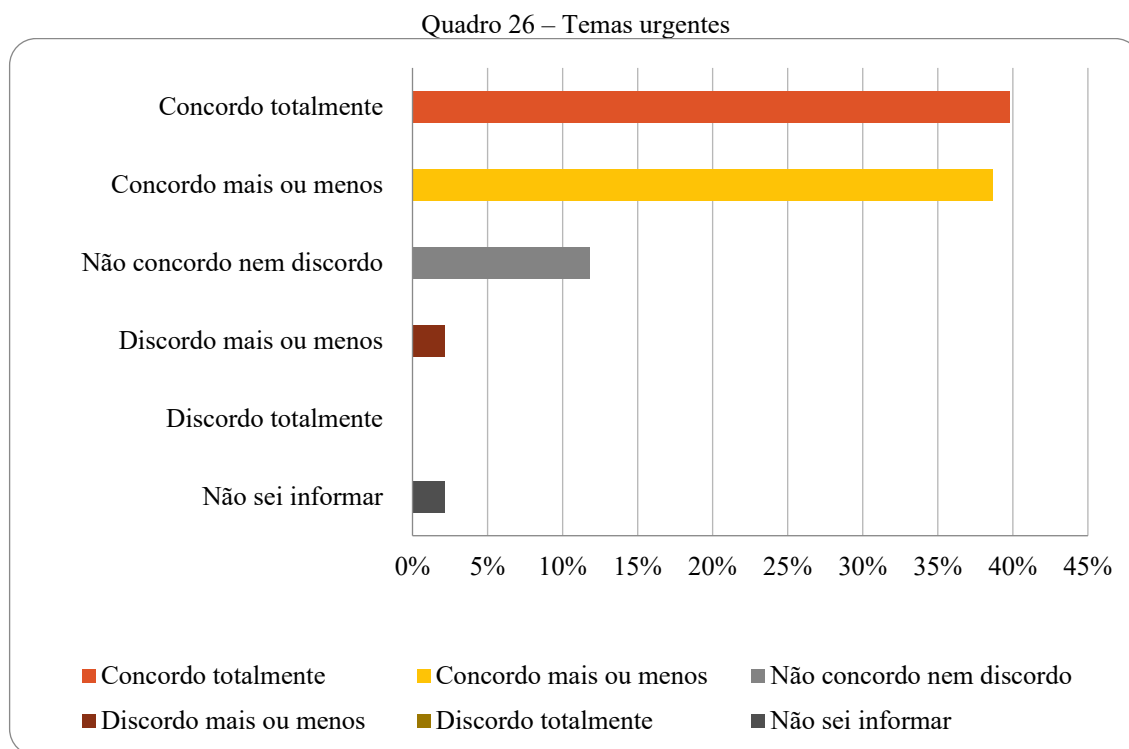


Fonte: Elaborado através dos dados do sistema *LimeSurvey*.

O Quadro 25 aponta as seguintes taxas: “Concordo parcialmente”, 40,43%; “Concordo plenamente”, 25,53%; “Indiferente”, 14,89%; “Discordo parcialmente”, 11,70% e “Discordo plenamente”, 2,13%. Sobre isso, as entrevistadas relatam:

Na verdade, faltam inscrições com o *tribal fusion*, faltam pessoas fazendo, escrevendo projetos. Eu sinto que tem algum espaço para o *tribal fusion*, dependendo do foco da proposta, mas obviamente os editais no geral dão mais oportunidades para determinadas danças contemporâneas do que para o *tribal fusion*. [...] Eu costumo escrever projetos e recorro a certas pessoas para fazer a gestão dos meus projetos. Isso porque eu tive mais acesso a essas informações do que outras pessoas. Vejo que falta informação para a cena de que existem editais e que podemos fazer projetos. Devemos buscar ajuda para desenvolver uma escrita voltada para editais e gerenciar nossas ideias (Samba *Shimmie*).

Se nos organizarmos enquanto arte contemporânea para além dos formatos existentes, veríamos que a relação é importante: repensaríamos a relação entre autoria, obra, plateia e como você se relaciona com sua própria obra. Isso poderia ser uma questão. [...] A nossa dança está na contemporaneidade e poderia ser um tipo de dança contemporânea. Algumas de nossas danças dialogam e flertam com o contemporâneo, mas não sei se estaria num edital como de arte contemporânea. (Serpenteando).



A questão que apresenta o Quadro 26 é “sinto o alargamento nas discussões sobre racismo, apropriação cultural, capitalismo e gênero no estilo tribal?” A percepção de participantes indica: 39,78%, “Concordo totalmente”; 38,71%, “Concordo mais ou menos”; 11,83% “Não concordo nem discordo”; 2,15%, “Discordo mais ou menos” e “Não sei informar”, 2,15%.

Para expandir a interrogação e trazer esta categoria ao fim, tem-se no bloco 10 do questionário o seguinte tópico: “adicione alguma experiência, observação ou inquietação da sua atuação artística/docente, preferencialmente, algo que não foi contemplado nas perguntas ou alguma coisa que você gostaria de expressar”. Por considerar as potencialidades das narrativas de atuantes, opto por transcrever algumas falas que deixam provocações, pistas e reflexões:

Trabalhar com dança é muito incerto e cheio de desafios, principalmente com danças que não possuem o *status* do ballet, contemporâneo ou jazz, por exemplo. Muitas profissionais se esforçam muito e mesmo assim não conseguem independência financeira. A falta de interesse político em investir em políticas públicas para dança com certeza é um dos principais pontos para a precariedade da profissão (ID 15).

Considero nossas ações insuficientes para, de fato, repensar e refazer a história colonialista e apropriadora da nossa dança. O nome tribal é absolutamente indigesto para mim. Não consigo nominar o que faço mais assim. Me vejo impotente e pensativa sobre optar por me desligar completamente da comunidade e desse estilo. Desejo que possamos dialogar mais e encontrar novos caminhos, verdadeiramente. Amo dar aulas, mas estou cansada e em crise com essa dança, a ponto de não conseguir dar aulas (ID 16).

Não é fácil ser uma pessoa negra amazônica, e atuar na área da dança, não temos muitos recursos, nossa natureza está sendo destruída, e isso me afeta brutalmente. [...] O artista Paraense está à deriva, diariamente somos “violados” pelo poder público, que deveria nos pagar por toda criação que executamos, e executamos 98% das vezes, de forma independente (ID17).

Gostaria muito que a nossa cena fosse mais unida e mais crítica enquanto formas de pensar e construir a dança dentro da nossa realidade brasileira. Acredito que ainda há muita desunião e pouca valorização das profissionais brasileiras dentro do próprio país. Eu tenho um desejo antigo de ver a nossa cena organizada coletivamente como uma associação ou rede. Algo que vá além das reflexões em grupo, mas entre no campo de ação e transformação em prol do coletivo e no âmbito profissional. Considero esse desejo totalmente possível, mas muito distante ainda, infelizmente (ID 31).

Ainda considero o cenário do estilo tribal de dança do ventre vazio em arte e expressão. Vejo exibição e execução perfeccionista de técnicas de dança, além da repetição de passos com pouca criação e originalidade (ID 44).

Os últimos anos demoliram pilares importantes da nossa modalidade e nos colocaram em uma posição de reavaliação profunda sobre como nosso estilo surgiu, em quais culturas se baseou e se apropriou para desenvolver suas bases e como os poderes econômico, político e social estabeleceram relações que nos definiram enquanto modalidade. A sobrevivência do estilo tribal depende de uma reformulação e uma nova forma de pensar essas relações, avaliando quais precisam se manter, se resignificar, e quais não precisamos mais, de forma a manter a relevância do nosso fazer enquanto prática artística, e não mera reprodução de opressões embaladas em lindos figurinos e coreografias complexas (ID 50).

Apenas gostaria de enfatizar que, de forma cirúrgica, o meu contato com o *fusion bellydance* transformou radicalmente a forma como me entendo no mundo e interajo em sociedade. Para mim, o *fusion* é um estilo intimamente relacionado à liberdade [...]. Foi com o *fusion* que aprendi a sorrir mais, me expressar verdadeiramente e não ter tanto medo do que sou (ID58).

Acho que as pessoas praticantes de dança deveriam se atentar - sempre - para o caráter social da produção. A dança do ventre, especialmente, "sofre" por não se engajar em discussões do histórico opressor que temos vivido há séculos (mulheres, dançarinx, etc). Minha região se mantém em “bolhas de neutralidade” (ID 90).

A cena brasileira de *tribal fusion* precisa parar de se comparar com a internacional. Isso é algo pra ONTEM! Essa "baixa autoestima" não contribui, só atrapalha. Impede que os debates avancem (ID 110).

Acredito que nosso estilo além de ser uma estilização de dança do ventre, aparece também como uma transformação e evolução da mesma, embebida em valores contemporâneos, sendo, portanto, uma evolução contemporânea dessa dança. As discussões sobre alterações de nome e elementos utilizados em nosso estilo não cessarão no mundo. Haverá um momento em que teremos que abraçar as evoluções do estilo, assim como ocorreu com outros tantos estilos de dança pelo tempo. Não há como se isolar do mundo, principalmente, em se tratando de um estilo tão global quanto o nosso. Acho importante nos colocarmos, mas sabendo que para continuar teremos que abraçar também as novas tendências contemporâneas (ID124).

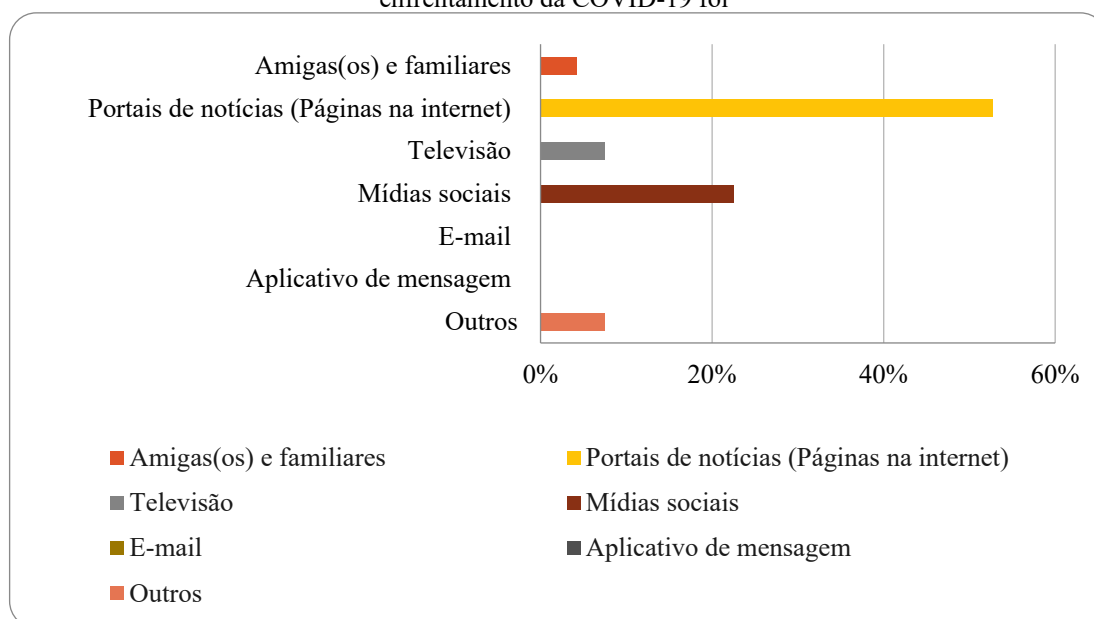
Gostaria que o ensino e a prática da dança fossem altamente democratizados. Gostaria que a dança pudesse ser mais acessível e apoiada por órgãos governamentais, visto que é uma forma elementar de manifestação cultural de um povo. Precisa ser preservada e amplamente disseminada (ID 1170).

Longe de querer seguir roteiros e padrões que são por vezes direcionados à prática da dança tribal, buscar entender quais são os desejos e os acessos que sua dança proporciona irá proporcionar muito mais um lugar de conforto do que de dúvidas e enfrentamentos (ID 189).

Resistência por parte da comunidade artística em realizar mudanças provenientes das discussões e dos debates com povos originários. Principalmente, quando tem o pensamento voltado para o mercado e a perda de clientes, o que sustenta o viés capitalista que destrói populações vulneráveis todos os dias (ID 198).

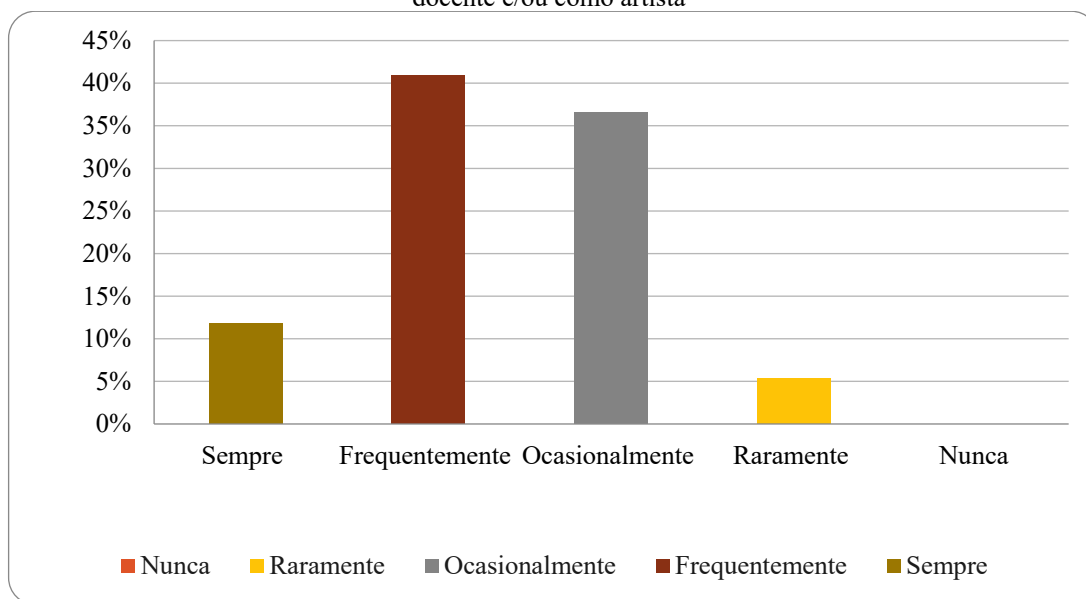
Em relação ao contexto pandêmico, apresentamos a seguir alguns dados como amostra da percepção de praticantes nos anos 2020 a 2022:

Quadro 27 – “Senti que o meio de informação mais utilizado por mim a fim de obter fontes confiáveis no enfrentamento da COVID-19 foi”



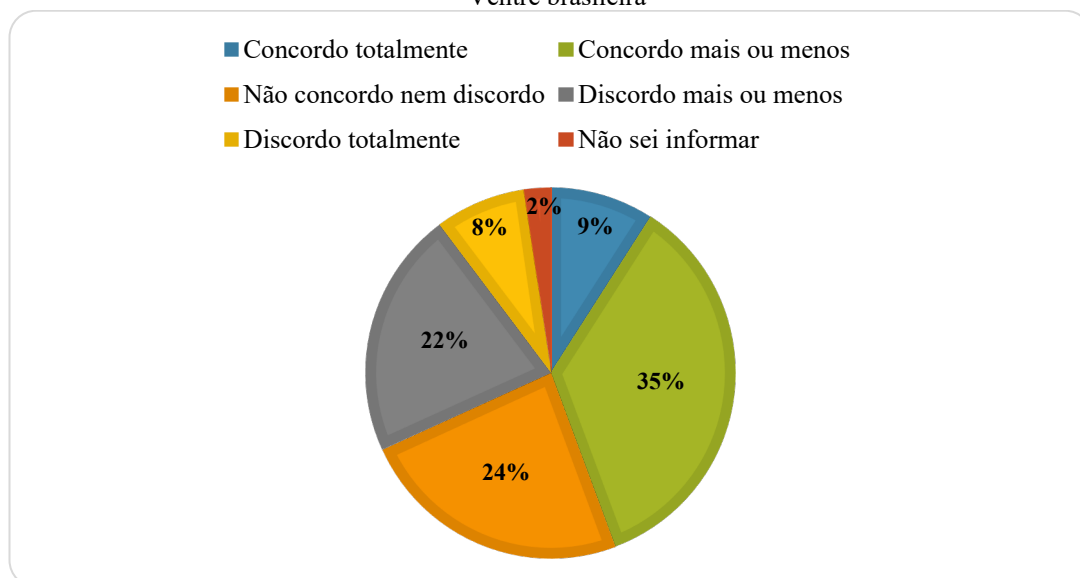
Fonte: Elaborado através dos dados do sistema *LimeSurvey*.

Quadro 28 – “Sinto que as perdas coletivas ocasionadas pelo novo vírus são refletidas no meu trabalho como docente e/ou como artista”



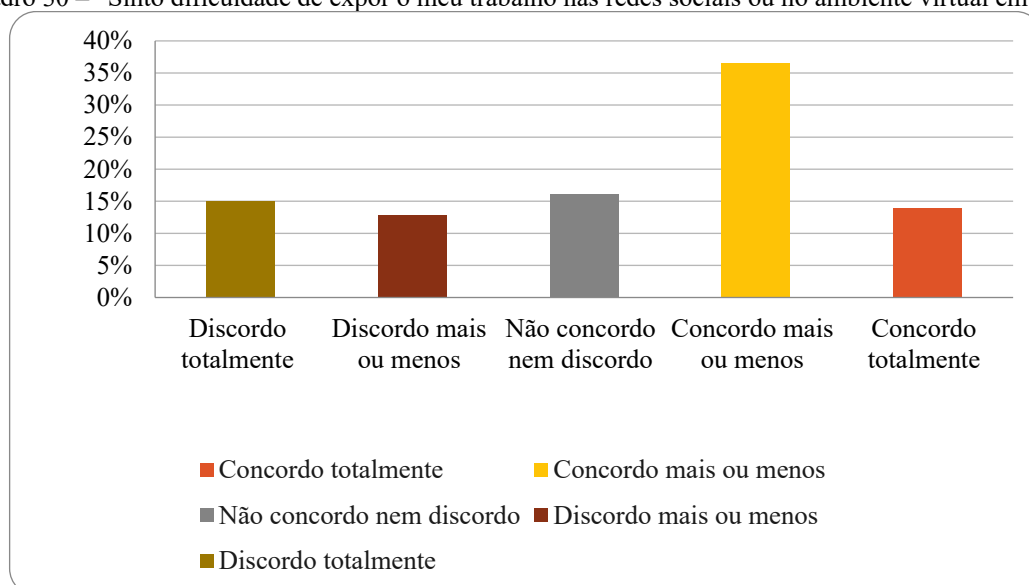
Fonte: Elaborado através dos dados do sistema *LimeSurvey*.

Quadro 29 – “Sinto a expansão do respeito e da solidariedade na comunidade do estilo Tribal de Dança do Ventrê brasileira”



Fonte: Elaborado através dos dados do sistema *LimeSurvey*.

Quadro 30 – “Sinto dificuldade de expor o meu trabalho nas redes sociais ou no ambiente virtual em geral”



Fonte: Elaborado através dos dados do sistema *LimeSurvey*.

Em conclusão, seguem algumas respostas para a pergunta: “o que você escreveria como mensagem para professoras e professores brasileiros nesse contexto de pandemia?”

Acredito que seja importante as professoras e professores continuarem investindo em educação, mas também buscar sua autovalorização enquanto profissional, pois os desafios encontrados têm sido enormes e me orgulha ver a capacidade de reinvenção de nossas professoras brasileiras e comunidade da dança como um todo (ID 31).

Toda crise planetária, apesar da insegurança em relação à saúde e economia, nos faz rever e repensar nosso modo de viver, como nosso modo de fazer arte (ID 44).

Força, meu povo! O mundo sem o nosso trabalho seria mais caótico (ID 59).

Amor à arte, mas também respeito ao seu trabalho. Todo trabalho deve ser remunerado e respeitado (ID 102).

Não desistam, pois: “sem a arte a vida nos engole” (ID 108).

Precisamos aprender a crescer juntos e fortalecer nossa dança, nos apoiar. Se formarmos uma aliança de apoio coletivo, poderemos superar as dificuldades da pandemia e encontrar estratégias para manter nosso trabalho ativo (ID 166).

Inspirem-se em profissionais próximos. Busquem pessoas que apoiam o trabalho e experimentem sempre (ID 189).

5 CONSIDERAÇÕES: CARTA FINAL

Brasil, Maceió (AL), 05 de setembro de 2023.

Cara pessoa que lê,

Imagine viver em um mundo onde não há dominação, em que mulheres e homens não são parecidos nem mesmo sempre iguais, mas em que a noção de mutualidade é o *ethos* que determina nossa interação. Imagine viver em um mundo onde todos nós podemos ser quem somos, um mundo de paz e possibilidades. Uma revolução feminista sozinha não criará esse mundo; precisamos acabar com o racismo, o elitismo, o imperialismo. Mas ela tornará possível que sejamos pessoas – mulheres e homens – autorrealizadas, capazes de criar uma comunidade amorosa, de viver juntas, realizando nossos sonhos de liberdade e justiça, vivendo a verdade de que somos todas e todos “iguais na criação”. Aproxime-se. Veja como o feminismo pode tocar e mudar sua vida e a de todos nós. [...] Aproxime-se e verá: o feminismo é para todo mundo. (hooks, 2022, p. 16).

Nos dias do mês de agosto de 2021, período que eu escrevi a carta de inicial desta pesquisa, o mundo enfrentava dias dolorosos por causa da crise sanitária de Covid-19. Naquela época, o Brasil passava pelo espalhamento da censura e ódio contra universidades, escolas, pesquisas científicas, teorias críticas, artistas, movimentos como LGBTQIAPN+, feministas, antirracistas, entre tantos grupos sociais, lutas e conhecimentos. Não tenho dúvidas de que esse momento, carregado de moldes do fascismo histórico e a um tanto de repressões moralistas e antidemocráticas, deixou marcas nas diferentes corporalidades brasileiras. Em meio ao turbilhão neoliberalista e neofascista, o corpo que dança não conseguiu se esquivar das implicações desses últimos tempos.

Neste dia que redijo a carta final é um dia de alívio. Mas não me entenda mal. O peso retirado de minhas costas não faz referência ao estudo, embora findar um ciclo normalmente nos coloca num estado de serenidade. O meu abrandamento tem relação com o novo contexto político brasileiro – Governo Lula – que, se não aparenta ser mais igual às suas ideologias do passado, pelo menos nos possibilita lutar por nossos direitos com dignidade. Com efeito, Lula representa a possibilidade de imaginar futuros possíveis, isto é, o horizonte para acionar realidades. Foi graças a esse outro capítulo da história do Brasil que pude finalizar este estudo, repleta de esperança²²⁰, uma palavra que “vira e mexe” aparece na minha escrita.

O desenho que construímos na presente pesquisa muito me encoraja a continuar com as investigações aqui demonstradas. Acredito que o tempo de um doutorado é pouco para

²²⁰ A esperança é uma palavra bastante recorrente nos discursos de Lula.

desenvolver um trabalho sem lacunas. Se observamos a vida de intelectuais, notaremos que essas pessoas se debruçaram por no mínimo 10 anos até alcançar uma tese quase sem brechas. Digo quase, porque o inacabamento é inerente à pessoa humana, mas acredito que as informações evidenciadas no *corpus* desta pesquisa são úteis e preciosas para um campo em crescimento artístico, pedagógico e acadêmico-científico. Creio que lancei boas perguntas nas quais poderemos seguir na futuridade, pois entender como uma cena de dança se apresenta é perceber criticamente suas informações e abrir novos espaços de questionamentos.

Assim, esta tese buscou responder à seguinte pergunta: qual o estado da arte da dança do ventre de fusão no Brasil? Através deste problema, empenhei-me em saber sobre as estratégias de que praticantes se utilizam no cotidiano da dança. Para tanto, foi realizado um levantamento de informações artísticas e pedagógicas do campo em conjunto com questões culturais, econômicas, sociais e políticas. Esse mapeamento virtual que contou com os instrumentos questionário e entrevista semiestruturada, utilizou a ferramenta *LimeSurvey* para a coleta estatística e o *Zoom* como procedimento qualitativo. Além disso, usou-se diferentes ferramentas, tais como *cards*, *lives*, *reels* e outros meios de comunicação para a convocatória do estudo.

A dedicação em torno do objeto de pesquisa resultou na participação de 171 pessoas no questionário e 04 entrevistas com professoras convidadas. O método misto possibilitou a triangulação quantitativa e qualitativa dos dados, a fim de ampliar o entendimento da dança investigada. Após os procedimentos de coleta dos dados, houve uma codificação até alcançar a categorização que apontou códigos descritivos sintetizados nas categorias a seguir: dimensões dos aspectos pedagógicos; dimensões dos aspectos criativos; dimensões dos aspectos econômicos e político-sociais.

O referencial teórico elegido permitiu elaborar um desfecho de cada capítulo através de uma natureza interdisciplinar, reposicionando questões sobre orientalismo, apropriação cultural, hibridismo e globalização, bem como apontou para a urgência de debates decoloniais cujos princípios fundantes, se não extinguem, urdem formas contra a colonialidade do poder, do ser e do saber. Os resultados desta pesquisa permitem elencar as seguintes principais contribuições para a dança:

1. No que diz respeito à metodologia, os *cards*, as *lives* explicativas e os *reels* se demonstram eficazes no processo de circular/democratizar as informações da pesquisa científica-acadêmica no público investigado.

2. O assinalamento da dança do ventre atual como uma artesanaria cênica pluriversal. Considerada na esfera da pluriversalidade, afirma-se enquanto arte híbrida não apenas do ponto de vista histórico e conceitual, e sim nas suas múltiplas feições pedagógicas e criativas nos diferentes contextos. Outra contribuição é a necessidade de reconhecermos a dança “tribal” enquanto uma releitura da dança do ventre pluriversal que assume o problema de sua gênese nas reincidências orientalistas e nas atualizações globalizantes. Se lida por este ângulo, conseguiríamos perceber as suas brechas e nos aproximariamos de perspectivas anticoloniais.
3. Os resultados demonstram que, dentro das categorias - dimensões dos aspectos pedagógicos, dimensões dos aspectos criativos, dimensões dos aspectos econômicos e político-sociais -, torna-se irrealizável pensar numa concordância de fundamentos técnicos, criativos e estéticos que sirvam da mesma forma para todas as pessoas. Isso nos coloca também numa atitude pluriversal ao invés de replicar lógicas eurocentradas que não reconhecem a multiplicidade de experiências. Assim, todas as feições da dança do ventre de fusão seriam legítimas e não gastaríamos energia subjugando aulas, formações e espetáculos oferecidos no mercado.
4. O lembrete de que as questões de raça, gênero e classe devem ser debatidas dentro do contexto do capitalismo dependente da América Latina sem desprezar as estruturas do “capitalismo desigual e combinado”, e não em abordagens dicotomizadas, pois a dança do ventre de fusão não permanece isenta às desumanizações e afecções sociais. Por último, o apontamento da necessidade de buscar mais pessoas autoras latinas-americanas para tratar assuntos como globalização, apropriação cultural, feminismos e outros urgentes.

Finalizando a pesquisa, busquei trazer uma criticidade imbricada nos aportes teóricos e narrativas da cena. Disponho de um vasto banco de dados quantitativos e qualitativos, acredito que temos várias frentes de investigações para o futuro. Espero que esta investigação possa inspirar debates, fomentar novos trabalhos, reflexões e potencializar humanidades. Agora, despeço-me com ternura destas páginas como quem deixa mais que pistas e reflexões de uma arte cênica em fluxo e sim, um pouco de si no mundo. Espero permanecer com coragem para

desatar nós, mas não apenas no sentido de buscar resoluções para os problemas de pesquisa, como também propor lugares de curiosidade e criticidade pelos quais possam emergir novas “danças de nós”. Desejo que sigamos firmes na consciência de que “[...] o amor tem o poder de nos transformar e nos dar força para que possamos nos opor à dominação” (hooks, 2022, p. 150). Por fim, convido-lhe a apreciar alguns dos meus processos criativos com dança do ventre de fusão. Tais coreografias²²¹ foram dançadas com músicas brasileiras e desenvolvidas ao longo da jornada de doutorado.

Sigamos dançando...

A handwritten signature in brown ink that reads "Ana Clara Oliveira". The signature is written in a cursive, flowing style. It is centered on the page and appears to be a personal note or signature block.

²²¹ Duas delas, “Dançando o que se cala” e “Em que tempo sua dança está?” foram refletidas em artigos acadêmicos-científicos nos respectivos livros “Oriente-se em questão: que tipo de mundo sua dança testemunha?” e *E-book* “Danças do agora: políticas de morte e vida em um Brasil desigual” (Oliveira, 2021).

QR Code 7 - “Dançando o que se cala”



Fonte: Coreografia da autora (2020). QR Code criado por Caíque Melo (2023).

Ficha Técnica

“Dançando o que se cala” – Dança do Ventre de Fusão (2020)

Dançarina e coreógrafa: Ana Clara Oliveira

Duração: 03 minutos e 41 segundos

Cenografia: Jeamerson Santos

Edição de vídeo: Marina Freire

Figurino: Atelier Joline Andrade (peças) e InFusion Atelier (saia)

MakeUp & Hair: Ana Clara Oliveira

Música: “O que se cala”, de Elza Zoaers, do álbum “Deus é Mulher”

Composição: Douglas Germano

Apoio: Escola Técnica de Artes, UFAL

QR Code 8 – Experiência dança “Pundela”



Fonte: Coreografia da autora (2020). QR Code criado por Caíque Melo (2023).

Ficha Técnica

Experiência dança “Pundela” – Dança do Ventre de Fusão (2020)

Dançarina e coreógrafa: Ana Clara Oliveira

Duração: 05 minutos e 08 segundos

Filmagem e Edição: Victor Farias

Figurino: InFusion Atelier

MakeUp & Hair: Ana Clara Oliveira

Música: Pundela, grupo Mawaca

Apoio: Escola Técnica de Artes e Espaço Cultural, UFAL.

QR Code 9 - “Em que tempo sua dança está?”



Fonte: Coreografia da autora (2021). QR Code criado por Caique Melo (2023).

Ficha Técnica

“Em que tempo sua dança está?” – Dança do Ventre de Fusão (2021)

Dançarina e coreógrafa: Ana Clara Oliveira

Duração: 03 minutos e 59 segundos

Filmagem e Edição: Juliana Barretto

MakeUp & Hair: Priscilla Lucena

Música: Força estranha, de Gal Costa

Composição: Caetano Veloso

Local: Mirante São Gonçalo, localizado na cidade de Maceió (AL)

QR Code 10 - “Caminhos”



Fonte: Coreografia da autora (2021). QR Code criado por Caique Melo (2023).

Ficha Técnica

“Caminhos” – Dança do Ventre de Fusão (2021)

Dançarina e coreógrafa: Ana Clara Oliveira

Duração: 03 minutos e 11 segundos

Filmagem e Edição: Juliana Barreto

Música: Espumas ao vento, interpretação de Luamarte

Local: cidade de Maceió (AL).

QR Code 11 – Experiência dança “Casa”



Fonte: Coreografia da autora (2021). QR Code criado por Caíque Melo (2023).

Ficha Técnica

Experiência dança “Casa” – Dança do Ventre de Fusão (2021)

Dançarina e coreógrafa: Ana Clara Oliveira

Duração: 02 minutos e 26 segundos

Filmagem e Edição: Thiago Barba Ruiva

Figurino: Jaci Taksim

Acessório: Zarah Henna

Música: Território Ancestral, de Pedra Branca

Local: Engenhoca, cidade de Itacaré (BA)

REFERÊNCIAS

- ADAMS, Telmo. Sulear. In: STRECK, Danilo R.; REDIN, Euclides; ZITKOSKI, Jaime José (Orgs.). **Dicionário Paulo Freire**. São Paulo: Autêntica, 2008.
- AHMED, Sara. **Viver uma vida feminista**. São Paulo: Ubu editora, 2022.
- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro, Pólen, 2019.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. Feminismos Plurais. São Paulo: Sueli Carneiro. Pólen, 2019.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. **Revista de Antropofagia**, São Paulo, ano 1, n. 1, p. 3, 1928. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/7064/2/Anno.1_n.01_45000033273.pdf. Acesso em: 09 ago. 2023.
- ANNAMARIA; SURRENDRA. O que faz a sua cabeça? **Blog Coletivo Tribal**, 14 de setembro de 2014. Disponível em: <https://coletivotribal.blogspot.com/2014/09/estilo-tribal-de-ser-o-que-faz-sua.html>. Acesso em: 10 abr. 2023.
- ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Estudos Feministas**, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880>. Acesso em: 4 set. 2022.
- ARAGÃO, Lailah Garbero de. Corpo Útil versus Corpo Sensível. In: ARAGÃO, Lailah Garbero de; LEON, Ana Terra de (Orgs.). **Praksis: Transcrições das palestras realizadas no 1º Simpósio Brasileiro de Fusões Tribais**. Parnaíba: terra sem Amos, 2022.
- ARCHER, Masha. Grandmother of Tribal Style. [Entrevista concedida a] KHASTAGIR, Nadia. **Tribal Talk: A Retrospective**. San Francisco, 2001.
- 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.
- 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.
- ASSUNÇÃO, Naiara Müssnich Rotta Gomes de; PASCHOAL, Nina Ingrid Caputo. Orientalismo em movimento: representações da dança do ventre em pinturas e literatura de viagem (séc. XIX). **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 12, n. 1, e113430, 2022. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 4 set. 2022.
- BAGNOLE, Rihab Kassatly. 2005. **Imaging the Almeih: Transformation and Multiculturalization of the Eastern Dancer in Painting, Theater and Film, 1850-1950**. 2005. Tese (Doutorado em Artes) - College of Fine Arts, Ohio University.

BAKOS, Margaret Marchiori. **Egiptomania**: Fragmentos do mundo antigo no Brasil. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 22., 2003, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa: ANPUH, 2003.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Rev. Bras. Ciênc. Polít.**, Brasília, n. 11, p. 89-117, 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcpol/a/DxkN3kQ3XdYYYPbwwXH55jhw/>. Acesso em: 4 set. 2022.

BARBOSA, Francirosy Campos (Coord.). **I Relatório de Islamofobia no Brasil**. São Bernardo do Campo: Ambigrama, 2022.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiências. **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, p. 20-28, 2002.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais: ciências naturais**. Brasília: MEC/SEF, 1997.

BURNAM, April Rose. **Bellydance in America**: Strategies for Seeking Personal Transformation. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes em Cultura e Performance) – Universidade da Califórnia, Los Angeles.

BUTLER, Judith. **Quadros de Guerra**: quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CANAVEZ, Luciana Vale. **Diáspora do Ventre**: poéticas do corpo na dança do espaço. 2022. Dissertação (Mestrado em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade) – Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei.

CHIMAMANDA, Adichie. **Notas sobre o luto**. 1. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2021.

CRESWELL, John W. **Projeto de pesquisa**: métodos qualitativo, quantitativo e misto. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2007.

CRESWELL, John W.; PLANO CLARK, Vicki L. **Pesquisa de métodos mistos**. 1. ed. Porto Alegre: Penso, 2007.

CRESWELL, John W.; PLANO CLARK, Vicki L. **Pesquisa de métodos mistos**. 2. ed. Porto Alegre: Penso, 2013.

CUTLER-BROYLES, Teresa. Local Performance/Global Connection: American Tribal Style and Its Imagined Community. In: MCDONALD, Caitlin E.; SELLERS-YOUNG, Barbara (Ed.). **Belly dance around the world**: new communities, performance and identity. [S. l.]: McFarland, 2013.

DEMO, Pedro. **Pesquisa: princípio científico e educativo**. 12. ed. São Paulo: Cortez, 2006.

DIB, Marcia. Mulheres árabes como odaliscas: Uma imagem construída pelo orientalismo através da pintura. **Revista UFG**, v. 13, n. 11, dez. 2011.

EL BALADY, Nadja. [Folclore em Foco] Snujs - Ancestralidade na dança. **Blog Coletivo Tribal**, 29 nov. 2020. Disponível em: <https://coletivotribal.blogspot.com/2020/11/folclore-em-foco-snujs-ancestralidade.html>. Acesso em: 09 ago. 2023.

EL SAADAWI, Nawal. **The Hidden Face of Eve. Translated and Edited by Sherif Hetata foreword by Ronak Husni**. 1. ed. London: Zed Books, 2015.

ESPINOSA, Natália. Uma dança, mil nomes: um nome, mil danças. In: ARAGÃO, Lailah Garbero de; LEON, Ana Terra de (Orgs.). **Praksis: Transcrições das palestras realizadas no 1º Simpósio Brasileiro de Fusões Tribais**. Parnaíba: terra sem Amos, 2022.

FAHMY, Farida. **Farida Fahmy: on Egyptian Dance Aesthetics for Bellydancers**. Keti Sharif, 2015. Disponível em: <https://www.faridafahmy.com>. Acesso em: 21 ago. 2023.

FARIAS, Kilma. [Tribal Brasil] Brasil, do Tribal ao Fusion. **Blog Coletivo Tribal**, 23 abr. 2021. Disponível em: <https://coletivotribal.blogspot.com/2021/04/tribal-brasil-brasil-do-tribal-ao-fusion.html>. Acesso em: 09 ago. de 2023.

FLICK, Uwe. **Qualidade na pesquisa qualitativa**. Porto Alegre: Artmed, 2009.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da esperança**. São Paulo, Editora Paz & Terra, 1992.

FREIRE, Paulo. **Política e educação: ensaios**. 5. Ed. São Paulo, Cortez, 2001.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 66. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2020a.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da tolerância**. São Paulo: Editora Paz & Terra, 2020b.

FREIRE, Paulo. **Extensão ou comunicação?** 23. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2021.

GARAVELO, Mariana. [Old is Cool] Localização do Old School no Estilo Tribal de Dança do Ventre. **Blog Coletivo Tribal**, 16 jan. 2021. Disponível em: <https://coletivotribal.blogspot.com/2021/01/old-is-cool-localizacao-do-old-school.html>. Acesso em: 19 de set. 2022.

GARAVELO, Mariana. Tribal Old School: um caminho para entender a dança hoje. In: ARAGÃO, Lailah Garbero de; LEON, Ana Terra de (Orgs.). **Praksis: Transcrições das palestras realizadas no 1º Simpósio Brasileiro de Fusões Tribais**. Parnaíba: terra sem Amos, 2022.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GROSGOUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. **Revista Crítica**

de Ciências Sociais, n. 80, p. 115-147, mar. 2008. Disponível em: <http://www.ces.uc.pt/rccs/includes/download.php?id=982>. Acesso em: 23 mar. 2021.

GUARATO, Rafael. **Em boa companhia**: a trajetória do ballet stagium na memória da crítica e da historiografia da dança no Brasil. 2016. Tese (Doutorado em História) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

GUARATO, Rafael. Dança, dinheiro e mercado: a economia da dança pelo viés historiográfico. In: GUARATO, Rafael. **Historiografia da dança: teorias e métodos**. São Paulo: Annablume, 2018. p. 39-62.

GUARATO, Rafael. Seduzidos pelo passado: a crítica como fonte para história da dança. **ARS**, São Paulo, v. 17, n. 37, p. 227-243, 2019a. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/146488>. Acesso: 09 set. 2022.

GUARATO, Rafael. **Ballet Stagium e a fabricação de um mito**: imbricações entre dança, história, memória e crítica de dança. Curitiba: CRV, 2019b.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HAWTHORN, Ainsley. Middle Eastern Dance and What We Call It. **Dance Research**, v. 37, n. 1, p. 1-17, 2019.

HAYNES-CLARK, Jennifer Lynn. **American Belly Dance and the Invention of the New Exotic: Orientalism, Feminism, and Popular Culture**. Dissertação (Mestrado em Artes em Antropologia) – Universidade Estadual de Portland, Oregon, 2010.

HISSA, Cássio E. Viana. **Entrenotas**: compreensões de pesquisa. Belo Horizonte: Editora UFMG, Humanitas, 2013.

HISSA, Cássio E. Viana.; MARQUEZ Renata Moreira. Rotina, ritmos e grafias da pesquisa. **Revista AR**, Coronel Fabriciano, v. 2, p.14-28, 2005. Disponível em: <http://www.geografiaportatil.org/files/rotinas-pesquisa.pdf>. Acesso em: 05 jun. 2023.

HOBBSAWN, Eric. **Era dos extremos**: o breve século XX: 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOBBSAWM, Eric. **A invenção das tradições**. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

HOOKS, bell. **Erguer a voz**: pensar como feminista, pensar como negra. São Paulo, Elefante, 2019.

HOOKS, bell. **O feminismo é para todo mundo**: políticas arrebatadoras. 18. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2022.

KAEPLER, Adrienne L. **Dança e o Conceito de Estilo**. 2. ed. Florianópolis: Insular, 2018.

KARAYANNI, Stavros Stavrou. **Dancing Fear and Desire**: Race, Sexuality and Imperial Politics in Middle Eastern Dance. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2004.

KATZ, Helena. **Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo**. Belo Horizonte: Helena Katz, 2005.

KATZ, Helena. Prefácio. In: MIGNAC, Márcia (Org.) **Oriente-se em questão: que tipo de mundo sua dança testemunha?** V. 5. Salvador: Editora Mente Aberta, 2023.

KAUR, Rupi. **O que o sol faz com as flores**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018.

KEALIINOHOMOKU, Joann. **Uma antropóloga olha o Ballet Clássico como uma forma de dança étnica**. 2. ed. Florianópolis: Insular, 2018.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos da metodologia científica**. 8. ed. São Paulo: Atlas, 2019.

LANE, Edward Willian. **An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians**. 5. ed. London: Charles Knight & Co., 1860.

LAURENCE, Bardin. **Análise de Conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.

LEON, Ana Terra de. O outro, o Egito Antigo e a Branquitude. **Hunna Coletivo**, 19 nov. 2020. Disponível em: <https://www.hunnacoletivo.com/post/o-outro-o-egito-antigo-e-a-branquitude>. Acesso em: 28 jul. 2023.

LEON, Ana Terra de. Danças de Clio: História, Fusões Tribais e outras construções discursivas. In: ARAGÃO, Lailah Garbero de; LEON, Ana Terra de (Orgs.). **Praksis: Transcrições das palestras realizadas no 1º Simpósio Brasileiro de Fusões Tribais**. Parnaíba: terra sem Amos, 2022.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Ed. 34, 1999.

LO IACONO, Valeria. **Dance as Living Cultural Heritage: A Transcultural Ethnochoreological Analysis of Egyptian Raqs Sharqi**. 2019. Tese (Doutorado em Estudos de Dança e Patrimônio Cultural) - Cardiff Metropolitan University, Reino Unido.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, set./dez. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755>. Acesso em: 26 mai. 2021.

MACHADO, Marina Marcondes. Artisticidade, fenomenologia e infância. In: MACHADO, Regina. **A arte da palavra e da escuta**. São Paulo: Editora Reviravolta, 2015.

MALDONADO-TORRES, Nelson. A topologia do Ser e a geopolítica do conhecimento. Modernidade, império e colonialidade. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 80, p. 71-114, 2008. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rccs/695>. Acesso em: 4 set. 2022.

MARINI, Ruy Mauro. **Dialética da dependência**: uma antologia da obra de Ruy Marini. Organização e apresentação de Emir Sader. Petrópolis: Rio de Janeiro, Vozes; Buenos Aires: CLACSO, 2000.

MATOS, Lúcia; NUSSBAUMER, Gisele (Coord.). **Mapeamento da dança**: diagnóstico da dança em oito capitais de cinco regiões do Brasil. Salvador: UFBA, 2016.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Editora: Editorial Melusina, 2011.

MEJIA, Donna. Transnational Fusion Dance... Uma carta aberta à minha comunidade de dança. **Donnainthedance**, 2020. Disponível em: <https://donnainthedance.com/2020/01/10/transnational-fusion-dance-an-open-letter-to-my-dancecommunity/>. Acesso em: 16 set. 2022.

MELO, Caíque. **A dança Tribal Fusion na Caravana Tribal Nordeste do Brasil**: corpomídias dançantes no reposicionamento de questões. 2023. Dissertação (Mestrado em Dança) - Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

MIGNAC, Márcia Virgínia dos Reis. **A subversão da sujeição**: a ação política da dança do ventre em adolescentes sujeitadas e em instituições. 2008. Dissertação (Mestrado em Dança) - Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

MIGNAC, Márcia Virgínia dos Reis. Os outros na “Dança do Ventre”. In: MIGNAC, Márcia (Org.) **Oriente-se em questão**: que tipo de mundo sua dança testemunha? V. 5. Salvador: Editora Mente Aberta, 2023.

MORAES, Viviane M. (Aza Njeri). Reflexões artístico-filosóficas sobre a humanidade negra. **Revista Ítaca**, n. 36, p. 164-226, 2020. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/Itaca/article/view/31895>. Acesso em: 08, mar. 2022.

MORRIS, Gay. Dance Studies/Cultural Studies. **Dance Research Journal**, v. 41, n. 1, p. 82-100, 2009.

MORRISON. Toni. **A origem dos outros**: seis ensaios sobre racismo e literatura. São Paulo: Companhia das letras, 2019.

NIEUWKERK, Karin van. **A Trade Like any Other**: female singers and dancers in Egypt. Austin: University of Texas Press, 1995.

OLIVEIRA, Ana Clara Santos. Dançar o Luto: entre a perda, a crise social e a afirmação da vida. In: HOFFMANN, Carmen Anita; ARRAIS, Joubert de Albuquerque; OLIVEIRA NETO, Leônidas de; ROCHA, Lucas Valentim; AQUINO, Rita Ferreira de (Orgs.). **Danças do agora**: políticas de morte e vida em um Brasil desigual. 1. ed. Salvador: Editora Anda, 2021.

OLIVEIRA, Ana Clara Santos. **Dança do ventre de fusão: entre as artesanias de si e a decolonialidade.** In: MIGNAC, Márcia (Org.) Oriente-se em questão: que tipo de mundo sua dança testemunha? V. 5. Salvador: Editora Mente Aberta, 2023.

PASCHOAL, Nina Ingrid C. Expressões orientalistas na França: Desenvolvimento de artes e ciências após a Campanha do Egito (1798). Arte e Política: raça, gênero e nacionalidades. **Revista Faces de Clio**, v. 7, n. 13, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/facesdeclio/article/view/31253>. Acesso em: 04 jul. 2023.

PAVONI, Edson. Inumeráveis, 2020. Página inicial. Disponível em: <https://inumeraveis.com.br/>. Acesso em: 14 out. 2021.

PEREIRA, Marcos Villela. **Estética da professoralidade: um estudo interdisciplinar sobre a subjetividade do professor.** 1996. Tese (Doutorado em Educação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

PIMENTEL, Lucia. Processos artísticos como metodologia de pesquisa. **Ouvirouver**, Uberlândia, v. 11, n. 1, p. 88–98, 2015.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. Entre América e Abya Yala – tensões de territorialidades. **Desenvolvimento e Meio ambiente**, n. 20, p. 25-30, jul./dez. 2009.

PURKAYASTHA, Prarthana. Descolonizando a história da dança. **Revista Brasileira de Estudos em Dança**, v. 1, n. 01, p. 371-388, 2022.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas.** Buenos Aires: CLACSO, 2005.

QUILICI, Cassiano. O campo expandido: arte como ato filosófico. **Sala Preta**, v. 14, n. 2, p. 12-21, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/84758>. Acesso em: 4 set. 2022.

RAMOSE, Mogobe B. The ethics of ubuntu. In: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P. J. (eds). **The African Philosophy Reader.** New York: Routledge, 2002, p. 324-330.

RAMOSE, Mogobe B. **Sobre a Legitimidade e o Estudo da Filosofia Africana.** Ensaios Filosóficos, v. 4, p. 6-25, out. 2011.

RALL, Rina. The Lineage of American Tribal Style. A Historical Study. **Tribal Talk.** San Francisco, 1998.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

RIBEIRO, Thaismary Neri dos Santos; JESUS, Macedo Viviane de. A falta do protagonismo negro na dança do ventre do Brasil. In: MIGNAC, Márcia (Org.). **Oriente-se em questão: que tipo de mundo sua dança testemunha?** V. 5. Salvador: Editora Mente Aberta, 2023.

ROUSHDT, Noha. Baladi as Performance: Gender and Dance in Modern Egypt. Oriente-se em questão: que tipo de mundo sua dança testemunha? In: MIGNAC, Márcia (Org.). **Oriente-**

se em questão: que tipo de mundo sua dança testemunha? V. 5. Salvador: Editora Mentem Aberta, 2023.

SAFATLE, Vladimir. O Brasil e sua engenharia da indiferença. **El País**, 20 de julho de 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/opiniao/2020-07-02/o-brasil-e-sua-engenharia-da-indiferenca.html>. Acesso em: 14 out. 2021.

SAID, Edward W. **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. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília.

SALIMPOUR, Jamila. **Jamila's Speech at the Internacional Conference on Middle Eastern Dance**. Costa Mesa: Orangen Coast College, 1997.

SAMARINO, Natália. **Histórias do ballet**. 1. ed. Contagem: Pas de Quatre Centro de Dança, 2021.

SAMPAIO, Luiz Fernando Pina. Arte, ciência e imagens sobre o Egito na França de Napoleão. **Revista Ensaios de História**, v. 14, n. 1/2, p.123-132, 2009.

SANTANA, Ivani. **Dança na cultura digital**. Salvador: EDUFBA, 2006.

SANTOS, Boaventura de Souza. **A globalização e as ciências sociais**. São Paulo: Cortez, 2002.

SANTOS, Boaventura de Souza. **A globalização e as ciências sociais**. São Paulo, Cortez, 2005.

SANTOS, Boaventura de Souza; MENEZES, Maria Paula (Orgs.). **Epistemologias do sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

SARAIVA, Camila Silva. Posso eu ser uma dançarina do ventre? Deslocamentos serpenteados entre feminismos, gênero e sexualidades. In: MIGNAC, Márcia (Org.) **Oriente-se em questão:** que tipo de mundo sua dança testemunha? V. 5. Salvador: Editora Mentem Aberta, 2023.

SCHEELAR, Catherine Mary. **The Use of Nostalgia. Belly Dance Around the World: New Communities, Performance and Identity**, v. 121, 2013.

SELLERS-YOUNG, Barbara. **Belly Dance, Pilgrimage and Identity**. London: Palgrave Macmillan UK, 2016.

SELLERS-YOUNG, Barbara; SHAY, Anthony. **Belly Dance: Orientalism, Transnacionalism and Harem Fantasy**. Costa Mesa: Mazda Publishers, 2005.

SETENTA, Jussara. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade**. Salvador: EDUFBA, 2008.

SHAY, Anthony. WOOD, Leona. Danse du Ventre: A Fresh Appraisal. **Dance Research Journal**, v. 8, n. 2, p. 18-30, 1976.

SOARES, Andréa Cristiane M. **Raqs el Jaci / Dança de Jaci: hibridação por antropofagia entre a dança do ventre e a poética de Eva Schul**. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

TRASPADINI, Roberta Sperandio. **Questão agrária, imperialismo e dependência na América Latina: a trajetória do MST entre novas-velhas encruzilhadas**. 2016. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

VASCONCELOS, Maria Beatriz Ferreira. **Estilo Tribal Americano de Dança do Ventre: algumas questões e princípios estéticos, técnicos e composicionais**. 2019. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

XAVIER, Cíntia 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.

XAVIER, Cíntia Nepomuceno. Pesquisa acadêmica nas mídias sociais: conhecimentos históricos sobre as danças do ventre. In: MIGNAC, Márcia (Org.). **Oriente-se em questão: que tipo de mundo sua dança testemunha?** V. 5. Salvador: Editora Mente Aberta, 2023.

WALSH, Catherine. **Pedagogías decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir**. Tomo I. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2013.

WARD, Heather D. **From café chantant to casino opera: evolution of theatrical performance space for belly dance**. Gilded Serpent, 2013.

WARD, Heather D. **Egyptian Belly Dance in Transition: The Raqs Sharqī Revolution, 1890-1930**. Jefferson: McFarland & Company, Inc., 2018a.

WARD, Heather D. The Dance of History: Khayriyah Mazin and the Endurance of the Ghawazi Tradition. **Bellydance Oasis**, n. 62, 2018b.

WARD, Heather D. **Exploring Egyptian Belly Dance at the dawn of the 20th century**. Palestra virtual, 2020.

WILLIAM, Rodney. **Apropriação cultural**. São Paulo: Pólen, 2019.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

APÊNDICE A - ENTREVISTA

- 1.1 Apresentação da pesquisadora
 - 1.2 Objetivo da pesquisa
 - 1.3 Objeto da pesquisa
 - 1.4 Relevância da pesquisa
 - 1.5 Importância da colaboração da entrevistada
 - 1.6 Leitura do TCLE e anuência da entrevistada
1. Entrevistada:
 - 1.1 Perfil da(o) Participante: Nome; Idade; Naturalidade; Raça; Gênero; Estado Civil; Maior Nível de Escolaridade; se tem filho(a); renda familiar bruta; se recebeu ou recebe bolsas de Governo e/ou políticas afirmativas; se participa ou participou de algum movimento social.
 - 1.2 Perfil Profissional: Idade de ingresso na dança; Tempo de atuação na dança tribal; se trabalha com outras áreas da dança ou outros campos; região(ões) de atuação com a dança tribal; ensina no contexto formal e/ou não formal; se possui DRT; tipo de vínculo empregatício; se atua como solo e/ou grupo/cia de dança; formação específica em dança; escola, programa, linhas e abordagens de trabalho presentes no trabalho artístico e educacional.

Perguntas

1. Como você entende o conceito da Dança Tribal?
2. Qual/quais temas você faz/fazem parte de suas aulas de Dança Tribal?
3. De que maneira você organiza a sua metodologia de ensino na Dança Tribal?
4. Quais os recursos didáticos você utiliza para alcançar seus objetivos em sala de aula?
5. Gostaria de contar sobre a sua percepção de avaliação no contexto de suas aulas?
6. Gostaria de relatar acerca das dificuldades e conflitos no âmbito do ensino?
7. Qual/quais as técnicas que você utiliza para o seu trabalho artístico?
8. De que modo você conduz a sua rotina artística desde a preparação até a apresentação da obra de dança?
9. Gostaria de relatar acerca das dificuldades e conflitos no âmbito artístico?
10. Como o seu trabalho educacional e artístico ficou na pandemia? No seu ponto de vista, como ficarão o ensino e as produções artísticas da Dança Tribal no mundo pós-pandemia?

APÊNDICE B - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

ENTREVISTA

Convidamos o(a) Sr.(a) artista/docente da Dança Tribal a participar da pesquisa Estilo Tribal de Dança do Ventre: mapeamento da atuação artística/docente no Brasil, sob responsabilidade da doutoranda Ana Clara Santos Oliveira, orientação do Prof. Dr. Arnaldo Leite de Alvarenga. A pesquisa tem por objetivo geral desenvolver um mapeamento sobre a atuação artística/docente no estilo Tribal de Dança do Ventre. O(a) Sr.(a) não terá nenhuma despesa e também não receberá nenhuma remuneração. Sua participação é voluntária e se dará pelo procedimento de entrevista. O procedimento não lhe deve causar nenhum risco de ordem psicofísica, a não ser o desconforto pelo tempo de aplicação ou certo constrangimento por expor informações de cunho profissional. Em função disso, o(a) Sr.(a) poderá desistir de sua participação mesmo após a assinatura deste termo, tendo direito e a liberdade de retirar seu consentimento em qualquer fase da pesquisa, independente do motivo e sem nenhum prejuízo à sua pessoa. Ao assumir a sua participação na presente pesquisa, você terá a análise dos dados da pesquisa contida na tese, bem como receberá uma devolutiva dos resultados através de um relatório disponibilizado pela doutoranda e exposição em *live* transmitida no ambiente virtual *Zoom* diretamente no *Youtube* (canal a ser divulgado), com vistas a abrangência do conhecimento. Com a elaboração da tese, você terá como benefícios: a descrição minuciosa da pesquisa; a estruturação dos pensamentos contemporâneos e críticos que envolvem a tessitura da dança; a compreensão do cenário formativo, da aplicabilidade das metodologias atuantes no ensino; o entendimento da produção criativa e impacto do contexto pandêmico na comunidade dessa dança, por fim a difusão do estilo Tribal de Dança do Ventre como experiência crítica e estético-artística. Os dados coletados serão utilizados apenas para fins acadêmicos e não serão armazenados para outros fins. Serão assegurados o direito à confidencialidade das informações pessoais, isto é, seus dados são sigilosos e não serão divulgados de forma nominal. Os resultados da pesquisa serão disponibilizados em formato de tese via banco de dados da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Para qualquer outra informação o Sr.(a) poderá entrar em contato com o Programa de Pós Graduação de Belas Artes da UFMG no endereço de e-mail colpoartes@eba.ufmg.br ou pelo telefone (31) 34095260, com a doutoranda responsável no endereço de e-mail anaclaradanca@gmail.com ou pelo telefone (82)988860048, com o orientador da pesquisa Prof. Dr. Arnaldo Leite de Alvarenga pelo endereço de e-mail alda1702a@gmail.com ou pelo telefone (31) 32266120. E, apenas em caso de dúvida de ordem ética poderá entrar em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa da UFMG - Av. Antônio Carlos, 6627, Pampulha, Unidade Administrativa II, 2º andar. CEP: 31270-91. Tel.: (0xx31) 3409-4592. E-mail: coep@prpq.ufmg.br. O Sr.(a) receberá por e-mail uma cópia do termo que irá conter as assinaturas da doutoranda e do orientador. Sugerimos guardar a referida cópia. Esclarecemos que em casos de danos provenientes da pesquisa, o Sr.(a) poderá buscar indenização. Agradecendo sua colaboração. Solicitamos a declaração de seu consentimento.

Eu fui informado (a) sobre os objetivos da pesquisa e a razão de minha participação.

Concordo em participar da pesquisa e autorizo as respostas de forma anônima.

(Consentimento da pessoa participante)

(Assinatura do pesquisador principal)

(Assinatura da doutoranda)

APÊNDICE C – QUESTIONÁRIO NA ÍNTEGRA

A identificação é necessária para permitir futuros desdobramentos da pesquisa, sendo vistos apenas pela pesquisadora. Seus dados são sigilosos e não serão divulgados de forma nominal.

1 Perfil do Participante:

1.1 Nome completo:

Por favor, coloque sua resposta aqui:

.....

1.2 Idade:

Por favor, coloque sua resposta aqui:

.....

1.3 Naturalidade (cidade/estado):

Por favor, coloque sua resposta aqui:

.....

1.4 Dentre as categorias do IBGE (2010), indique a opção que mais corresponde a sua cor ou raça:

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Branca
- Preta
- Amarela
- Parda
- Indígena
- Outros. Especifique:

1.5 Gênero:

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Mulher - Cisgênero
- Homem - Cisgênero
- Mulher - Transgênero
- Homem- Transgênero
- Não-binário
- Outros. Especifique:

1.6 Estado civil:

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Casado(a) ou com união estável
- Solteiro(a)
- Viúvo(a)
- Desquitado(a) ou divorciado(a)

1.7 Indique o seu maior nível de escolaridade:

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sem escolarização
- Ensino fundamental incompleto (parou de estudar/em andamento)
- Ensino fundamental completo
- Ensino médio incompleto (parou de estudar/em andamento)
- Ensino médio completo
- Ensino profissionalizante incompleto (parou de estudar/em andamento) em dança
- Ensino profissionalizante incompleto (parou de estudar/em andamento) em outra área artística
- Ensino profissionalizante incompleto (parou de estudar/em andamento) em outra área do conhecimento
- Ensino profissionalizante completo em dança
- Ensino profissionalizante completo em outra área artística
- Ensino profissionalizante completo em outra área do conhecimento
- Ensino superior incompleto (parou de estudar/em andamento) em dança
- Ensino superior incompleto (parou de estudar/em andamento) em outra área artística
- Ensino superior incompleto (parou de estudar/em andamento) em outra área do conhecimento
- Ensino superior completo em dança
- Ensino superior completo em outra área artística
- Ensino superior completo em outra área do conhecimento
- Especialização incompleta (parou de estudar/em andamento) em dança
- Especialização incompleta (parou de estudar/em andamento) em outra área artística
- Especialização incompleta (parou de estudar/em andamento) em outra área de conhecimento
- Especialização completa em dança
- Especialização completa em outra área artística
- Especialização completa em outra área de conhecimento
- Mestrado incompleto (parou de estudar/em andamento) com pesquisa na área da dança
- Mestrado incompleto (parou de estudar/em andamento) com pesquisa em outra área artística
- Mestrado incompleto (parou de estudar/em andamento) com pesquisa em outra área de conhecimento
- Mestrado completo com pesquisa na área da dança
- Mestrado completo com pesquisa em outra área artística
- Mestrado completo com pesquisa em outra área de conhecimento
- Doutorado incompleto com pesquisa na área da dança
- Doutorado incompleto com pesquisa em outra área artística
- Doutorado incompleto com pesquisa em outra área de conhecimento
- Doutorado completo com pesquisa na área da dança
- Doutorado completo com pesquisa em outra área artística
- Doutorado completo com pesquisa em outra área de conhecimento

1.8 Em relação ao ensino superior, de que modo você ingressou no curso de sua formação?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Vestibular/Vestibular Habilidades
- Obtenção de novo Título
- Reopção de Curso
- Transferência de outra Universidade
- Outros. Especifique:

1.9 Você recebeu ou se beneficia de alguma bolsa dos programas básicos e complementares das universidades ou dos programas institucionais de bolsas de estudo/pesquisa de qualquer agência de fomento pública, nacional ou internacional, ou de instituição pública ou privada?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim. Especifique:
- Não
- Não sei informar

Se necessário, comente usando no máximo 700 caracteres:

1.10 Você participou ou se beneficia das Políticas de Ação Afirmativa, como por exemplo, a Lei de Cotas, o Sistema de Bônus ou outras relacionadas para pessoas negras, indígenas, quilombolas, pessoas com deficiência e pessoas trans no ensino superior, órgãos públicos ou empresas?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim. Especifique:
- Não
- Não sei informar

1.11 Renda familiar mensal bruta:

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sem renda
- Menos de 1 salário mínimo
- De 1 a 2 salários mínimos
- De 2 a 3 salários mínimos
- De 3 a 4 salários mínimos
- De 4 a 5 salários mínimos
- De 5 a 6 salários mínimos
- De 6 a 7 salários mínimos
- De 7 a 8 salários mínimos
- De 8 a 9 salários mínimos
- De 9 a 10 salários mínimos
- De 11 a 12 salários mínimos
- De 12 a 13 salários mínimos
- De 13 a 14 salários mínimo
- De 14 a 15 salários mínimos
- De 15 a 16 salários mínimos
- De 16 a 17 salários mínimos
- De 17 a 18 salários mínimos
- De 18 a 19 salários mínimos
- De 19 a 20 salários mínimos
- Acima de 20 salários mínimos
- Não desejo informar

1.12 Com quantas pessoas você mora?

Por favor, coloque sua resposta aqui:

.....

1.13 Qual o seu tipo de moradia?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Própria - já quitada
- Própria – em aquisição
- Alugada
- Cedida
- Outros. Especifique:

1.14 Quantos filhos você tem?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Nenhum
- Um
- Dois
- Três
- Acima de três

1.15 Você possui algum tipo de deficiência?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim. Especifique:
- Não

1.16 Você participa de algum movimento social?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim. Especifique:
- Não

1.17 Endereço atual:

Por favor, coloque sua resposta nos espaços a seguir:

Rua:

Cidade:

Estado:

País:

CEP:

Telefone residencial:

Telefone celular:

Endereço eletrônico (E-mail):

2 Perfil Profissional:

2.1 Como você nomeia a sua atuação artística/docente?

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- Tribal Fusion Bellydance
- Tribal Fusion
- Fusão Bellydance
- Estilo Tribal de Dança do Ventre
- Dança do Ventre Tribal
- Fusão Étnica Contemporânea

Outros. Especifique:

2.2 A que idade você ingressou sua jornada na área da dança?

Por favor, coloque sua resposta aqui:

.....

2.3 Atua profissionalmente na área da dança há quanto tempo (anos)?

Por favor, coloque sua resposta aqui:

.....

2.4 Você atua em outra(s) área(s) além da dança?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

Sim. Especifique:

Não

2.5 A sua principal fonte de renda provém da atuação em dança?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

Sim, exclusivamente

Sim, parcialmente. Especifique:

Não provém. Especifique:

2.6 Você é beneficiário(a) de algum Programa Social do Governo Federal como por exemplo, Bolsa Família, FGTS Emergencial, Tarifa Social de Energia Elétrica, Benefício de Prestação Continuada e outros (não se aplica ao auxílio emergencial da Lei Aldir Blanc)?

Sim. Especifique:

Não

2.7 Você conhece as ocupações, a descrição, a formação/experiência e condições gerais do exercício relacionadas à dança previstas no Catálogo Brasileiro de Ocupações (CBO) do Ministério do Trabalho?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

Sim, exclusivamente

Sim, parcialmente

Não conheço

2.7.1 O Código Brasileiro de Ocupação dos artistas da dança - CBO 2628 (exceto dança tradicional e popular) pertence ao grupo dos profissionais de espetáculos e das artes. Identifique as nomenclaturas relacionadas à dança que estejam atreladas ao seu perfil de atuação artística/docente no estilo Tribal de Dança do Ventre.

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

Assistente de coreografia

Bailarino(a) (bailarino criador/bailarino intérprete/dançarino)

Coreógrafo(a) (bailarino coreógrafo/coreógrafo bailarino)

Dramaturgo(a) de dança

Ensaaiador(a) de dança

Não me identifico com nenhuma das opções

2.7.2 O Código Brasileiro de Ocupação dos dançarinos tradicionais e populares - CBO 3761 pertence ao grupo dos artistas de artes populares e modelos. Identifique as nomenclaturas relacionadas à dança que estejam atreladas ao seu perfil de atuação artística/docente no estilo Tribal de Dança do Ventre.

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- Bailarino de danças folclóricas
- Dançarino brincante
- Dançarino de danças de raiz
- Dançarino de danças folclóricas
- Dançarino de danças rituais
- Folgazão
- Sambista
- Bailarinos de danças parafolclóricas
- Bailarinos étnicos
- Bailarinos populares
- Dançarino de rua
- Dançarino de salão
- Dançarinos de danças parafolclóricas
- Dançarinos étnicos
- Dançarinos populares
- Não me identifico com nenhuma das opções

2.7.3 De acordo com outras ocupações previstas no CBO, quais as funções são adicionadas na sua atuação artística/docente no estilo Tribal de Dança do Ventre?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Produtor(a) artístico e cultural
- Diretor(a) de espetáculos
- Cenógrafo(a)
- Desenhistas industriais (designer gráfico, designer de produto e designer de moda)
- Conservadores-restauradores de bens culturais
- Crítico(a) de dança
- Figurinista
- Gestor(a) público(a)
- Iluminador(a)
- Instrutor(a) de cursos livres
- Pesquisador(a)
- Sonoplasta
- Escritor(a) de obra didática
- Escritor(a) de obra científica
- Escritor(a) de obra educativa de ficção
- Escritor(a) de obra educativa de não ficção
- Escritor(a) de obra técnica
- Redator(a) de textos técnicos (anais, jornal, manuais técnicos e textos científicos e comerciais)
- Não me identifico com nenhuma das opções

2.7.4 Caso você não tenha se identificado com as ocupações definidas pelo Ministério do Trabalho, por favor, nomeie a sua ocupação:

Por favor, coloque a sua resposta aqui:

.....

2.8 Marque os meios de comunicação utilizados na divulgação do seu trabalho.

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- Banners*
- Blogs*
- Flyers* digitais
- Flyers* impressos
- Jornais impressos
- Outdoor*
- Redes sociais
- DVD
- Revistas eletrônicas
- Televisão
- Rádios
- Outros. Especifique:

3 Vinculação Profissional:

3.1 Em qual região do Brasil você atua com apresentações e/ou aulas regulares do estilo Tribal de Dança do Ventre?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Norte
- Nordeste
- Centro-Oeste
- Sul
- Sudeste

3.1.1 Você atua, de forma esporádica, em outras regiões brasileiras e/ou em outros países?

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- Sim. Norte do Brasil
- Sim. Nordeste do Brasil
- Sim. Centro-Oeste do Brasil
- Sim. Sul do Brasil
- Sim. Sudeste do Brasil
- Outros:

3.2 Atua no ensino do estilo Tribal de Dança do Ventre no âmbito formal?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim, na Educação Básica Pública
- Sim, na Educação Básica do Ensino Privado
- Sim, na Educação Profissional Técnica de nível médio
- Sim, na Educação Profissional Tecnológica de nível superior

- Sim, no Ensino Superior Privado
- Sim, no Ensino Superior Público
- Não, atuo no âmbito formal

3.2.1 Quanto tempo de atuação nesse âmbito formal (anos)?

Por favor, coloque a sua resposta aqui:

.....

3.3 Atua no ensino do estilo Tribal de Dança do Ventre no âmbito não formal (exemplo: academia, estúdio de dança, projetos sociais, associações, clubes, casas de cultura, aulas particulares, *workshop* e outros)?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim. Especifique (exemplo: estúdio de dança):
- Não

3.3.1 Quanto tempo de atuação nesse âmbito não formal (anos)?

Por favor, coloque a sua resposta aqui:

.....

3.4 Atua com Educação à Distância – EAD (não se aplica ao contexto da pandemia COVID-19)?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim
- Não

3.4.1 Quanto tempo de atuação com EAD (anos)?

Por favor, coloque a sua resposta aqui:

.....

3.5 Atua como artista do estilo Tribal de Dança do Ventre?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim, sou artista profissional
- Sim, sou artista armadora/amador
- Não

3.6 Qual o tipo de vínculo empregatício em relação à sua situação atual no estilo Tribal de Dança do Ventre?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Autônomo
- Associado(a) ou sócio(a)
- Voluntário(a)
- Prestador(a) de serviços
- Sem contrato formal
- Contrato temporário
- Contrato por tempo indeterminado

- Contrato público em regime especial
- Servidor(a) público(a) em regime celetista
- Servidor(a) público(a) em regime estatutário
- Outros. Especifique:

3.6.1 Você possui um período de descanso ou goza do direito de férias?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim
- Não

3.7 Você possui registro profissional emitido pela Delegacia Regional do Trabalho (DRT)?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim. Especifique:
- Não

3.8 Você é membro de grupo, companhia ou coletivo do estilo Tribal de Dança do Ventre?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim, sou membro de um grupo, companhia ou coletivo amador
- Sim, sou membro de um grupo, companhia ou coletivo em processo de profissionalização
- Sim, sou membro de um grupo, companhia ou coletivo profissional com CNPJ
- Sim, sou membro de um grupo, companhia ou coletivo profissional sem CNPJ próprio
- Não

3.8.1 Esse grupo, companhia ou coletivo é vinculado a um(a):

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Academia ou estúdio/escola de dança
- Empresa
- Empresa individual
- Associação cultural
- Cooperativa
- Órgão público
- Instituição de ensino público
- Instituição de ensino privado
- Não, sou membro de grupo, companhia ou coletivo do estilo Tribal de Dança do Ventre
- Outros. Especifique:

3.8.2 Qual o seu vínculo de trabalho nesse grupo, companhia ou coletivo do estilo Tribal de Dança do Ventre?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Voluntário(a)
- Associado(a) ou sócio(a)
- Prestador(a) de serviço
- Sem contrato formal
- Não, possuo vínculo de trabalho com grupo, companhia ou coletivo do estilo tribal de dança do ventre
- Outros. Especifique:

3.8.3 Quanto tempo de atuação nesse grupo, companhia ou coletivo do estilo Tribal de Dança do Ventre (anos)?

Por favor, coloque a sua resposta aqui:

.....

3.8.4 Qual a função desempenhada nesse grupo, companhia ou coletivo do estilo Tribal de Dança do Ventre?

Por favor, coloque a sua resposta aqui:

.....

3.9 Existe algum vínculo profissional que não tenha sido contemplado nos itens anteriores?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim. Especifique:
- Não

3.10 Em qual dos seus vínculos profissionais você possui uma maior renda bruta por mês?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Academia e/ou estúdio/escola de dança
- Grupo, companhia ou coletivo
- Instituição de ensino público
- Instituição de ensino privado
- Outros. Especifique:

3.11 Qual a sua renda mensal bruta relacionada a todos esses vínculos profissionais?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sem remuneração
- Menos de 1 salário mínimos
- De 1 a 2 salários mínimos
- De 2 a 3 salários mínimos
- De 3 a 4 salários mínimos
- De 4 a 5 salários mínimos
- De 5 a 6 salários mínimos
- De 6 a 7 salários mínimos
- De 7 a 8 salários mínimos
- De 8 a 9 salários mínimos
- De 9 a 10 salários mínimos
- De 11 a 12 salários mínimos
- De 12 a 13 salários mínimos
- De 13 a 14 salários mínimos
- De 14 a 15 salários mínimos
- De 15 a 16 salários mínimos
- De 16 a 17 salários mínimos
- De 17 a 18 salários mínimos
- De 18 a 19 salários mínimos
- De 19 a 20 salários mínimos

- Acima de 20 salários mínimos
- Não desejo informar

3.12 Indique as principais formas de remuneração:

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- Bolsas
- Cachê
- Prêmios
- Salário
- Leis de incentivo
- Editais
- Outros. Especifique:

4 Formação

4.1 Qual o seu maior nível de formação específico na área da dança?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Curso livre
- Curso profissionalizante – técnico de nível médio
- Especialização com pesquisa em dança
- Mestrado com pesquisa em dança
- Doutorado com pesquisa em dança
- Não tenho formação específica na área da dança
- Outros. Especifique:

4.2 Para você, existe uma formação mínima esperada para o início da docência?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim
- Não

Se necessário, comente usando no máximo 700 caracteres:

4.2.1 Na sua perspectiva, existe um tempo de experiência como estudante do estilo para o início da docência?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim
- Não

Se necessário, comente usando no máximo 700 caracteres:

4.3 Você iniciou os seus estudos formativos no estilo Tribal de Dança do Ventre através de:

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- DVD e similares

- Site, plataforma digital, redes sociais e outros
- Oficina ou *workshop*
- Academia e/ou estúdio/escola de dança
- Curso livre
- Curso de capacitação/profissionalizante/formação
- Grupo de dança ou companhia
- Projeto social
- Projeto de extensão na universidade
- Graduação
- Pós-Graduação
- Outros. Especifique:

4.4 Você considera necessário o estudo da Dança do Ventre para a sua instrução em ATS®, Tribal Fusion, Tribal Brasil, etc?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim, exclusivamente
- Sim, parcialmente
- Não

Se necessário, comente usando no máximo 700 caracteres:

4.4.1 Você considera necessário o estudo em outras modalidades de dança para a pedagogia em ATS®, Tribal Fusion, Tribal Brasil, etc?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim, exclusivamente
- Sim, parcialmente
- Não

Se necessário, comente usando no máximo 700 caracteres:

4.5 A formação acadêmica em dança e afins ofertam conhecimentos para o ensino do estilo Tribal de Dança do Ventre?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim, exclusivamente
- Sim, parcialmente
- Não
- Não desejo informar

Se necessário, comente usando no máximo 700 caracteres:

4.5.1 A formação acadêmica brasileira reconhece a capacitação não formal do estilo Tribal de Dança do Ventre?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim, exclusivamente

- Sim, parcialmente
- Não
- Não sei informar

4.5.2 Você possui dificuldade em acessar os conhecimentos produzidos nas universidades brasileiras?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim, exclusivamente
- Sim, parcialmente
- Não

4.6 Você tem conhecimento de algum formato de curso (formal ou não formal) que seja capaz de abarcar as variadas feições do estilo Tribal de Dança do Ventre?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim. Especifique:
- Não

Se necessário, comente usando no máximo 700 caracteres:

4.7 Um curso de formação inicial ou continuada do estilo Tribal de Dança do Ventre necessita atender uma carga horária mínima?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim. Especifique:
- Não

Se necessário, comente usando no máximo 700 caracteres:

4.7.1 Um curso de formação inicial ou continuada do estilo Tribal de Dança do Ventre deve refletir os acontecimentos do mundo para alcançar uma esfera crítica?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim, exclusivamente
- Sim, parcialmente
- Não
- Não sei informar

Se necessário, comente usando no máximo 700 caracteres:

4.7.2 Qual assunto não poderia faltar num curso de formação do estilo Tribal de Dança do Ventre no Brasil?

Por favor, coloque sua resposta aqui:

Comente usando no máximo 700 caracteres

4.8 Você participou de capacitação, intensivo, aperfeiçoamento ou workshop/oficina no âmbito internacional do estilo Tribal de Dança do Ventre?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim. Especifique:
- Não

4.8.1 Participou de capacitação, intensivo, aperfeiçoamento ou workshop/oficina no âmbito nacional do estilo Tribal de Dança do Ventre?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim. Especifique:
- Não

4.8.2 Indique três cursos que você considera os mais importantes da sua capacitação no estilo Tribal de Dança do Ventre. Especifique o nome do curso, docente e ano.

Por favor, coloque a sua resposta aqui:

Curta duração:

Média duração:

Longa duração:

4.9 Qual sua principal referência para a qualificação no estilo Tribal de Dança do Ventre?

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- Professores internacionais
- Professores nacionais
- Estudos com comunidades originárias
- Espetáculo, mostra, festival e/ou exposição
- Palestras
- Grupos de estudo e/ou de pesquisa
- Seminários, congressos, simpósios e encontros
- Livros e revistas
- Trabalhos e artigos acadêmicos
- Uso a internet como meio de informação
- Uso o YouTube, site e plataformas digitais
- Outros. Especifique:

4.10 O que você espera de uma capacitação e/ou *workshop*/oficina do estilo Tribal de Dança do Ventre?

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- Reconhecimento da comunidade de dança internacional
- Aceitabilidade da comunidade de dança nacional
- Legitimidade na pesquisa acadêmica
- Credibilidade do mercado local
- Aquisição de conhecimentos teóricos e/ou práticos
- Troca de saberes teóricos e/ou práticos
- Outros. Especifique:

4.11 Como você percebe a formação continuada do estilo Tribal de Dança do Ventre nos dias atuais?

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- Atualização dos conteúdos técnicos
- Espaço de aperfeiçoamento das habilidades
- Dispositivo de sobrevivência dos profissionais e da comunidade
- Estratégia de melhores condições para uma vida digna
- Local de preenchimento de ausências dos cursos formais e/ou não formais
- Venda de produtos educacionais enriquecedores que podem privilegiar exaustivamente os modos de produção capitalista
- Mercadorização da educação com carências na criticidade
- Outros. Especifique:

4.12 Você tem o hábito para leitura de assuntos sobre o estilo Tribal de Dança do Ventre?

- Sim. Especifique:
- Não

4.12.1 Você tem conhecimento da existência do Coletivo Tribal Blog? Caso tenha, você lê as matérias do Coletivo Tribal Blog?

- Sim. Especifique:
- Não

5 Ensino:

5.1 O que você ensina?

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- Não atuo com ensino
- ATS® - American Tribal Style
- Tribal Fusion ou nomes correlatos nas variadas vertentes como Old School, Dark Fusion, Indian Fusion Bellydance e assim por diante
- Tribal Brasil ou nomenclaturas similares
- Outros:

5.1.2 Ensina a Dança do Ventre?

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- Sim, sou professor(a)
- Não, mas sou aluno(a)
- Não, mas sou dançarino(a)/bailarino(a)
- Não, mas sou criador(a)
- Não, mas sou coreógrafo(a)
- Não, mas utilizo a dança do ventre
- Não atuo com a dança do ventre
- Outros. Especifique:

5.1.3 Você começou os seus estudos no estilo Tribal de Dança do Ventre a partir do campo da dança do ventre?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim
- Não

5.1.4 Quanto tempo de estudos você possuía no estilo Tribal de Dança do Ventre quando começou a lecionar (anos)?

Por favor, coloque a sua resposta aqui:

.....

5.2 No seu ponto de vista, onde você aprendeu a ser professor(a)?

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- Na prática diária
- Nos cursos não formais
- Nos cursos de licenciatura
- Seguindo os ensinamentos de um profissional/mestre/guia
- Ainda não aprendi a ser professor(a)
- Outros. Especifique:

5.2.1 Você se sente capacitada(o) para a pedagogia artística do estilo Tribal de Dança do Ventre?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim, exclusivamente
- Sim, parcialmente
- Não, ainda me sinto inseguro(a)
- Não, me considero despreparado(a)
- Não desejo informar

5.2.2 Em qual item exatamente você possui dificuldade em seu cotidiano de sala de aula?

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- Assuntos teóricos
- Saberes práticos
- Não se aplica
- Não desejo informar
- Outros:

5.2.3 Quais frases abaixo podem descrever a sua visão de professora(o)?

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- Todo saber que o aluno possui pode ser aproveitado, independente se é condizente ao conteúdo programado
- O aluno elabora o seu discurso a partir do seu espaço de fala, mas nem seus pensamentos possuem uma dimensão crítica que possa ser utilizada na sala de aula
- Acredito que os estudantes precisam de explicações e reflexões do docente para nutrir os seus aprendizados

- Quando existe a participação dos alunos, ou seja, no momento em que levantam as experiências vividas e refletidas junto ao conteúdo, o trabalho na sala de aula se desenvolve como potência
- Não me identifico com nenhuma das frases acima

5.2.4 Onde você busca as ideias para suas aulas?

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- Professores internacionais
- Professores nacionais
- Estudos diretamente na fonte de algumas culturas que se utiliza
- Estudos indiretos das danças originárias que se fusiona
- Espetáculo, mostra, festival e/ou exposição
- Palestras
- Grupos de estudo e/ou de pesquisa
- Seminários, congressos, simpósios e encontros
- Livros e revistas
- Trabalhos e artigos acadêmicos
- Uso a internet como meio de informação
- Uso o YouTube, site e plataformas digitais
- Outros. Especifique:

5.3 Qual a faixa etária do corpo discente?

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- Abaixo de 18
- Entre 18 e 30
- Entre 30 e 40
- Entre 40 e 50
- Entre 60 e 70
- Acima de 70

5.4 Como é dividido os níveis das aulas?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Iniciante, básico, intermediário e avançado
- Iniciante básico, intermediário, avançado e profissional
- Não trabalho com divisões de níveis
- Outro. Especifique:

5.5 Qual o valor de uma mensalidade do seu curso (a quantia no mês que você recebe em mãos ou na conta bancária)?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- R\$ 100
- R\$ 150
- R\$ 200
- R\$ 250
- Não desejo informar
- Outros. Especifique:

5.6 Existe bolsa de estudos no seu curso?

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- Sim, destinada a aluna(o) com deficiência, negra(o) e indígena
- Sim, designada a aluna(o) de baixa renda
- Sim, empregada a aluna(o) imigrante
- Sim, atribuída a comunidade LGBTQIA+
- Não, mas gostaria de ofertar bolsa de estudo
- Não, é irrealizável conceder bolsa de estudo
- Não
- Outros. Especifique:

5.7 Você acredita que adota alguma das tendências pedagógicas abaixo em suas aulas?

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- Pedagogia Liberal Tradicional
- Pedagogia Liberal Tecnicista
- Pedagogia Liberal Renovada Progressivista
- Pedagogia Progressivista Libertadora
- Pedagogia Progressivista Libertária
- Não desejo informar
- Outros. Especifique:

5.7.1 Como você organiza o método de ensino, isto é, o caminho para alcançar o propósito nas aulas?

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- Com aulas expositivas e/ou demonstrativas nas quais transmito os conhecimentos teóricos e/ou práticos
- A partir de técnicas para a transmissão e recepção de informações numa proposta lógica
- Através de vivências, estudos e estratégias interventivas de solução de problemas
- Por meio de propostas de conscientização da realidade e transformação social
- A partir dos desejos dos alunos que atuam com liberdade total agindo em grupo
- Outros. Especifique:

5.7.2 De que maneira você desenvolve o seu planejamento de aulas?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Desenvolvo a partir de planos de aula
- Desenvolvo mediante o imprevisto em tempo real
- Desenvolvo através da mistura de planos de aula com o imprevisto em tempo real
- Outros. Especifique:

5.8 Qual escola, programa, linhas e abordagens de trabalho estão presentes nas suas aulas, seja por inspiração ou aplicabilidade?

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- Salimpour™ School*
- FCBD® - FatChanceBellyDance*

- Datura Style™*
- ITS – Improv Team Sync*
- DanceCraft*
- Shakti School of Dance*
- Tribal Brasil/Tribal Brasileiro ou Fusão Brasil
- Abordagem Somático-Performativa
- Metodologia Angel Vianna
- Método BPI Bailarino-Pesquisador-Intérprete
- Sistema Laban
- Sistema Laban/Bartenieff
- Sistematização da Técnica Klauss Vianna
- Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp
- Abordagem Triangular
- Outros. Especifique:

5.8.1 Qual o tema do estilo Tribal de Dança do Ventre faz parte das suas aulas?

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- Temas como os isolamentos, os bloqueios e os deslocamentos corporais, movimentos sinuosos, retilíneos, espiralados e circulatorios, a expansão, a contenção, a sustentação leve e a firme, as direções de orientação espacial, a aceleração e a desaceleração, as frases e as combinação de movimentos, os movimentos sucessivos, a relação entre partes do corpo, os acentos rítmicos, a decupagem de movimentos e a sobreposição de camadas
- Temas como o reconhecimento das articulações, dos apoios, da resistência muscular, das oposições articulares, das simetrias corporais, do alinhamento e da gravidade
- Temas como a presença e a atitude corporal, a pausa, a imobilidade, a recuperação de movimentos, o dinamismo, o equilíbrio e o processo respiratório
- Temas da Dramaturgia do corpo e da dança
- Temas dos processos de criação em dança
- Temas de improvisação em dança
- Outros. Especifique:

5.8.2 Há outro conhecimento temático que você julga necessário ser ofertado na sua aula?

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- Preparação corporal
- Vocabulário de danças modernas e clássicas
- Repertório do Folclore árabe e/ou danças folclóricas de outros países
- Educação Somática
- Música/Ritmo e dança
- Crítica da dança
- História da dança
- Antropologia da dança
- Filosofia da dança
- Estudos culturais
- Políticas culturais
- Políticas educacionais
- Metodologias de ensino
- Dança e tecnologia
- Produção artística e gestão

- Anatomia aplicada à dança
- Cinesiologia aplicada à dança
- Fisiologia aplicada à dança
- Pesquisas em dança
- Estudos de gênero
- Estudos raciais
- Estudos sociais
- Outros. Especifique:

5.9 O que você pretende alcançar com suas aulas?

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- A técnica
- O movimento consciente
- A criatividade
- O aprendizado de sequências
- A expressividade da dança
- O bem-estar
- O ritual
- A esfera crítica
- Outros. Especifique:

5.9.1 Você acredita que atinge os seus objetivos?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim, exclusivamente
- Sim, parcialmente
- Não

5.10 Qual conteúdo que mais importa nas suas aulas?

Por favor, coloque sua resposta aqui:

.....

Se necessário, comente usando no máximo 700 caracteres:

5.10.1 De que modo os conteúdos são organizados nas suas aulas?

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- Sistematizo os conteúdos acumulados ao longo da história do estilo
- Estabeleço os conteúdos que considero observáveis e mensuráveis
- Disponho os conteúdos mediante as realidades de cada estudante
- Organizo os conteúdos em diálogo com estudantes
- Constituo os conteúdos a depender das transformações da cena
- Arrumo os conteúdos buscados pelas(os) alunas(os)
- Defino os conteúdos em conformidade com os questões sociais
- Outros. Especifique:

5.11 Qual a duração de cada aula que leciona?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- 50 minutos
- 01 horas
- 01 hora e 15 minutos
- 01 hora e 30 minutos
- Outros. Especifique:

5.11.1 Você considera o tempo de sua aula adequado para o desenvolvimento do seu trabalho?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim, exclusivamente
- Sim, parcialmente
- Não
- Não desejo informar

5.11.2 Começa e termina as suas aulas no tempo previsto?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim, exclusivamente
- Sim, parcialmente
- Não
- Não desejo informar

5.11.3 O que a(o) impede de realizar o seu trabalho no tempo estabelecido?

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- O corpo discente se atrasa
- Não consigo chegar no horário correto
- Existem muitas conversas paralelas, barulhos diversos ou falta de concentração
- As(os) alunas(os) são muito participativas(os) e empolgadas(os)
- Tenho muitas informações a compartilhar
- As(os) alunas(os) não se importam com o horário
- Não acredito que o tempo interfira na realização do meu trabalho
- Tenho dificuldades com o manuseio de ferramentas tecnológicas
- A minha *internet* constantemente apresenta baixa velocidade
- As(os) alunas(os) possuem dificuldade de acesso à internet
- Nada me impede de realizar o meu trabalho
- Outros. Especifique:

5.11.4 Você consegue cumprir o seu cronograma anual?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim, exclusivamente
- Sim, parcialmente
- Não
- Não desejo informar

5.11.5 O que dificulta a efetivar o calendário?

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- As condições precárias de trabalho como estrutura inadequada, salário baixo e outras
- A inexistência de incentivo à formação continuada
- A evasão do corpo discente
- Adoecimento e sofrimento físico e mental
- Pouca articulação com a direção/coordenação do estúdio, escola e outros espaços de aula
- A defasagem de aprendizado dos educandos
- Disputas entre profissionais do estilo no mercado nacional
- Mal-estar social e desigualdades sociais
- Questões de natureza familiar
- Problemas na relação com estudantes
- Excesso de estudantes por turma
- Inconvenientes no lidar com os níveis distintos numa turma
- Preocupação com os rumos da cena artística brasileira
- Diálogo limitado com a comunidade internacional
- Insegurança e desamparo em torno do local de trabalho
- Falta de apoio pedagógico
- Dificuldade no manuseio do planejamento
- Escassez de recursos pedagógicos
- Desânimo do corpo discente
- Articulação insuficiente com outras comunidades de dança
- Não tenho dificuldade
- Outros. Especifique:

5.12 De que jeito usualmente acontece a rotina das suas aulas? Conte o passo a passo.

Por favor, coloque sua resposta aqui:

--

Comente usando no máximo 700 caracteres

5.12.1 De que maneira é aplicado o procedimento metodológico da prática nas suas aulas?

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- Adoto a demonstração com repetição de movimentos
- Aplico a estratégia da descrição de movimentos
- Utilizo as metáforas para associações de movimentos
- Uso as narrativas dos estudantes como conduta prática
- Coordeno a pesquisa de movimentos decorrente da fusão
- Outros. Especifique:

5.12.2 Como é desenvolvido o procedimento metodológico da teoria nas suas aulas?

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- Promovo rodas de conversa durante as aulas
- Utilizo anotações em lousa ou quadro
- Envio textos para leitura
- A parte teórica acontece junto aos movimentos
- Não oferto saberes teóricos
- Outros. Especifique:

5.13 Você faz uso de algum recurso didático em suas aulas?

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- Videoaula
- Apostila
- Artigo ou outros textos
- Apresentação em *PowerPoint*
- Filme
- Lousa
- Smartphone, tablete* ou *notebook*
- Músicas e/ou materiais sonoros
- O toque
- Snuj*
- Derbake, daff*, berimbau, tambor xamânico, maracá ou outros instrumentos
- Tecidos
- Espada, taças, candelabro, jarro ou saia
- Tapete de yoga ou colchonete
- Bolas, faixas elásticas e de resistência, bastões, barras de dança e outros
- Espelho
- Pinturas
- Ilustrações
- Customização de peças ou acessórios
- Outros. Especifique:.....

5.14 Como realiza o processo de avaliação do corpo discente?

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- Considero o talento e o produto final
- Analiso não somente o produto final, como também o aspecto processual de modo qualitativo e/ou quantitativo
- Acompanho a facilitação da aprendizagem através da educação em dança centralizada no estudante
- Faço diagnóstico prévio do nível de conhecimento da turma a fim de subsidiar estratégias que aprimorarão a qualidade e novas aprendizagens
- Verifico o alcance dos objetivos previstos gradativamente por meio da aprendizagem baseada no desempenho, antes de prosseguir com outra etapa ou avançar a pessoa
- Estimo se a turma atinge os objetivos fazendo com ela tome consciência dos erros e acertos a fim de encontrar estímulo para um estudo bem estruturado e com hierarquia nas etapas da aprendizagem
- Mensuro o desenvolvimento de competências no mundo, isto é, avalio os saberes, as informações e variados aspectos da dimensão humana
- Realizo a aferição da aprendizagem mediante exames práticos com devidos retornos ao estudante
- Observo processualmente cada estudante sob critérios a fim de que ao final do ano ou semestre possa classificar cada um de acordo com os níveis de aproveitamento em sala de aula
- Dou *feedback* dentro de uma perspectiva de avaliação processual e inclusiva
- Acolho a aprendizagem processual de cada pessoa, de modo inclusivo e sem muito rigor, valorizando aquilo que pode ser realizado para o desenvolvimento individual

- Aprecio o desenvolvimento do estudante crítico e transformador na relação da experiência de cada sujeito diante do saber teórico e/ou prático sistematizado
- Outros. Especifique:

5.14.1 Qual instrumento avaliativo utiliza?

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- Observação
- Provas
- Seminário ou atividade individual, em dupla ou em grupo
- Espetáculo coletivo
- Relatório de estudante
- Diário de bordo da(o) estudante
- Debate
- Portfólio
- Autoavaliação discente
- Outros. Especifique:

5.14.2 De que modo o erro das(os) alunas(os) é encarado por você nas aulas?

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- Como análise que lanço aos estudantes
- Como fonte de informação sobre os estudantes
- Como foco de trabalho para ajustes e mudanças
- Como direcionamento para futuras aulas
- Como ausência de conhecimento
- Como dificuldade de assimilação
- Como falta de atenção
- Como parte natural do processo das etapas de aprendizagem
- Outros. Especifique:

5.14.3 Como você se reconhece no processo de avaliação?

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- Percebo que estou numa relação horizontal com alunas(os) permitindo que realizem uma avaliação acerca da minha atuação
- Acolho a autoanálise como caminho consciente do exercício docente
- Compreendo que percorro a trajetória junto ao corpo discente sem necessitar de uma avaliação
- Enxergo as minhas dificuldades e os meus erros, no entanto não os reconheço como partícipes do processo de avaliação
- Encaro os meus erros como sinal de reestruturação do ensino
- Olho para a avaliação de modo separado de mim
- Entendo que integro uma relação vertical com alunas(os) sendo a fonte de informação mais segura e eficaz
- Sinto que correspondo um trabalho respeitoso de ser guia ao passo que me permito ter o atravessamento com as experiências das(os) alunas(os)
- Outros. Especifique:

5.15 Quando o assunto é a relação docente com discente, o que mais importa para você?

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- A afetividade
- Os limites
- O exercício da autoridade
- A disciplina
- A motivação
- A ética
- A produtividade
- Outros. Especifique:

5.15.1 De que maneira você encara os conflitos entre participantes ou com você em sala de aula?

Por favor, coloque sua resposta aqui:

Comente usando no máximo 700 caracteres

5.15.2 Já vivenciou alguma situação abusiva nas suas aulas?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim
- Não
- Não desejo informar
- Não desejo declarar

5.15.3 Recebeu alguma reclamação acerca da sua conduta em sala de aula?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim
- Não
- Não desejo informar
- Não desejo declarar

5.15.4 De que forma você trabalha os ajustes com estudantes nas aulas?

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- Toco sutilmente a parte do corpo
- Realizo o toque no corpo, se necessário
- Faço correções com toques rigorosos, se for preciso
- Trabalho com os ajustes verbais
- Aponto os ajustes em mim
- Demonstro os ajustes na monitoria
- Não utilizo ajustes
- Outros. Especifique:

Se necessário, comente usando no máximo 700 caracteres:

5.15.5 Como você encara as lesões, os desconfortos, as emergências ou urgências relacionadas a saúde de estudantes durante suas aulas?

Por favor, coloque sua resposta aqui:

Comente usando no máximo 700 caracteres

5.16 Você torna possível o exercício de monitoria nas suas aulas?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim
- Não, mas gostaria de ter monitoria
- Não, é irrealizável conceder monitoria
- Não

5.17 Há algo que gostaria de mudar em seu modo de ensinar?

Por favor, coloque sua resposta aqui:

Comente usando no máximo 700 caracteres

6 Produção Artística**6.1 O que você produz no campo artístico do estilo Tribal de Dança do Ventre?**

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- Não atuo com o âmbito artístico
- ATS® - American Tribal Style
- Tribal Fusion ou nomes correlatos nas variadas vertentes como Old School, Dark Fusion, Indian Fusion Bellydance e assim por diante
- Tribal Brasil ou nomenclaturas similares

Se necessário, comente usando no máximo 700 caracteres:

6.2 Como explica a sua produção artística?

Por favor, coloque sua resposta aqui:

Comente usando no máximo 700 caracteres

6.3 Você costuma repetir seu trabalho artístico no formato presencial ou virtual?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim, por temporada/circulação
- Sim, por motivos pessoais
- Sim, por outros motivos
- Não

Se necessário, comente usando no máximo 700 caracteres:

6.4 Você possui registro profissional no Sindicato dos Artistas e Técnicos de Espetáculo (SATED)?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim
- Não

6.5 Você considera que a sua produção artística tem valor cultural?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim
- Não

Se necessário, comente usando no máximo 700 caracteres:

6.6 Você considera que a sua produção artística tem valor econômico?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim
- Não

Se necessário, comente usando no máximo 700 caracteres:

6.7 Você considera que a sua produção artística tem valor social?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim
- Não

Se necessário, comente usando no máximo 700 caracteres:

6.8 Você admite que existe mercado para o estilo Tribal de Dança do Ventre na sua cidade?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim
- Não

Se necessário, comente usando no máximo 700 caracteres:

6.9 Você desenvolve trabalho solo?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim
- Não

6.10 Você cobra cachê para apresentação do seu trabalho solo ou quando apresenta em grupo?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim
- Não

6.11 Você realiza divisão de bilheteria para apresentação do seu trabalho solo ou em grupo?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim
- Não

6.12 Qual o valor médio anual recebido decorrente da sua produção artística em solo ou em grupo?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sem renda
- Menos de 1 salário mínimo
- De 1 a 2 salários mínimos
- De 2 a 3 salários mínimos
- De 3 a 4 salários mínimos
- De 4 a 5 salários mínimos
- De 5 a 6 salários mínimos
- De 6 a 7 salários mínimos
- De 7 a 8 salários mínimos
- De 8 a 9 salários mínimos
- De 9 a 10 salários mínimos
- De 11 a 12 salários mínimos
- De 12 a 13 salários mínimos
- De 13 a 14 salários mínimo
- De 14 a 15 salários mínimos
- De 15 a 16 salários mínimos
- De 16 a 17 salários mínimos
- De 17 a 18 salários mínimos
- De 18 a 19 salários mínimos
- De 19 a 20 salários mínimos
- Acima de 20 salários mínimos
- Não desejo informar

6.13 Existem outros profissionais envolvidos nas suas produções artísticas?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim
- Não

6.13.1 Indique o número médio de profissionais envolvidos nas suas produções artísticas:

Por favor, coloque a sua resposta aqui:

.....

6.13.2 Qual tipo de remuneração dos profissionais envolvidos nas suas produções artísticas?

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- Sem remuneração
- Mensal
- Por cachê
- Por prestação de serviço

6.14 O local que você utiliza para criação, montagem e ensaio é:

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- Alugado
- Próprio
- Cedido (privado)
- Cedido (público)
- Natureza
- Espaço urbano
- Outros. Especifique:

6.15 Antes do contexto pandêmico você apresentou sua produção artística em festivais, mostras ou eventos artísticos?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim
- Não

6.15.1 Em média quantos festivais, mostras ou eventos artísticos na cidade que você atua?

Por favor, coloque a sua resposta aqui:

.....

6.15.2 Em média quantos festivais, mostras ou eventos artísticos no estado que você atua?

Por favor, coloque a sua resposta aqui:

.....

6.15.3 Em média quantos festivais, mostras ou eventos artísticos no Brasil?

Por favor, coloque a sua resposta aqui:

.....

6.15.4 Em média quantos festivais, mostras ou eventos artísticos em outros países?

Por favor, coloque a sua resposta aqui:

.....

6.15.5 Indique três festivais, mostras ou eventos artísticos que você considera os mais importantes da sua produção artística. Especifique o nome, local e ano.

Por favor, coloque a sua resposta aqui:

- 1:
- 2:
- 3:

6.16 Você apresentou suas produções artísticas em:

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- Escolas formais
- Espaços cênicos (teatros, centros culturais, arenas, etc)
- Espaços comerciais (bar, restaurante, hotel, etc)
- Espaços urbanos
- Outros. Especifique:

6.17 Antes do contexto pandêmico a montagem ou a circulação das suas produções artísticas contaram com o auxílio vindo de:

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- Edital público
- Edital privado
- Bilheteria
- Recursos próprios
- Prêmios
- Troca de serviços
- Doação
- Apoio Direto
- Crowdfunding*
- Captação via leis de incentivo municipal, estadual ou federal
- Outros. Especifique:

6.18 Antes do contexto pandêmico sua produção artística em solo ou em grupo contou com um recurso total aproximado de:

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- 5 mil reais
- 10 mil reais
- De 11 a 25 mil reais
- De 26 a 50 mil reais
- Acima de 100 mil reais
- Outros. Especifique:

6.19 Selecione os itens de despesa da produção artística em que você mais aplica o orçamento financeiro:

Por favor, escolha as opções que se aplicam e faça um comentário:

Por favor, numere os itens por ordem de preferência, de 1 a 10.

Por favor, escolha ao menos 1 item.

- Figurino
- Cenário
- Transporte de materiais
- Divulgação
- Pagamento de produção
- Pauta de teatro
- Aluguel de sala
- Aquisição de equipamentos

- Custeio de viagens
 Outros. Especifique:

6.19.1 Você paga a trilha sonora utilizada na sua produção artística?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim
 Não
 Não desejo declarar

Se necessário, comente usando no máximo 700 caracteres:

6.20 Você sabe como proteger sua produção artística pela lei brasileira de direitos autorais - Lei 9610/98?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim
 Não

6.20.1 Você passou por algum problema ético no que tange a reprodução do seu trabalho sem a devida autorização?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim
 Não
 Não desejo declarar

Se necessário, comente usando no máximo 700 caracteres:

6.20.2 Alguma vez, você solicitou autorização para apresentar a produção artística de outra(o) profissional?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim
 Não
 Não desejo declarar

6.20.3 Você já sentiu que seu trabalho teórico foi plagiado?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim
 Não
 Não desejo declarar

Se necessário, comente usando no máximo 700 caracteres:

6.20.4 Você faz referência de profissionais que inspiram sua produção artística?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim
 Não
 Não desejo declarar

6.20.5 De que maneira?

Por favor, coloque sua resposta aqui:

Comente usando no máximo 700 caracteres

6.21 Você desenvolve estratégias de formação de plateia?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim
 Não

6.21.1 Cite três estratégias de formação de plateia desenvolvidas:

Por favor, coloque a sua resposta aqui:

- 1:
 2:
 3:

6.22 Você desenvolve ações na produção artística visando à acessibilidade para pessoas com deficiência?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim
 Não

6.22.1 Qual?

Por favor, coloque sua resposta aqui:

Comente usando no máximo 700 caracteres

7 Produção Teórica**7.1 Você produz no campo teórico?**

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim
 Não

7.2 Na produção teórica, você se considera:

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- Pesquisadora (o)

- Estudiosa (o)
- Palestrante
- Colunista
- Outros. Especifique:

7.3 O que você produz no campo teórico?

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- Artigo acadêmico ou científico do estilo tribal
- Artigo acadêmico ou científico correlacionado ao estilo tribal
- Matéria
- Tradução
- Palestra
- Simpósio, encontro, seminário ou congresso teórico
- Curso teórico
- Outros. Especifique:

7.4 Em que local a produção teórica é disponibilizada?

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- Livro ou capítulo de livro impresso e/ou digital
- Jornal ou revista
- Blog ou site
- Periódico
- Anais
- Plataforma *YouTube*
- Outros. Especifique:

7.5 A produção teórica dispõe de:

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- ISBN (*International Standard Book Number*)
- ISSN (*International Standard Serial Number*)
- DOI (*Digital Object Identifier*)
- CNPJ (*Cadastro Nacional da Pessoa Jurídica*)
- Não sei informar
- Outros. Especifique:

7.6 Você considera que a sua produção teórica tem valor cultural?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim
- Não

Se necessário, comente usando no máximo 700 caracteres:

7.7 Você considera que a sua produção teórica tem valor econômico?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim
- Não

Se necessário, comente usando no máximo 700 caracteres:

7.8 Você considera que a sua produção teórica tem valor social?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim
- Não

Se necessário, comente usando no máximo 700 caracteres:

7.9 A sua produção teórica é acessível para a comunidade em geral?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim, exclusivamente
- Sim, parcialmente
- Não
- Não sei informar

7.9.1 É acessível para a área da Dança?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim, exclusivamente
- Sim, parcialmente
- Não
- Não sei informar

7.9.2 É acessível para a comunidade do estilo Tribal de Dança do Ventre?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim, exclusivamente
- Sim, parcialmente
- Não
- Não sei informar

7.10 Você recebe cachê para a produção teórica?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim
- Não

7.11 Você possui algum incentivo financeiro para a produção teórica?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim. Especifique:
- Não

7.12 Indique três produções teóricas que você considera as mais importantes da sua jornada. Especifique o título, local e ano.

Por favor, coloque a sua resposta aqui:

- 1:
- 2:
- 3:

7.12.1 Em média quantas produções teóricas você realizou nos últimos cinco anos?

Por favor, coloque a sua resposta aqui:

.....

7.12.2 A produção teórica dos últimos cinco anos foi:

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- Local
- Regional
- Nacional
- Internacional

7.12.3 A grande parte da sua produção teórica é:

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Na área da Dança
- Nas áreas afins da Dança
- Outros. Especifique:

7.12.4 A sua produção teórica está vinculada à categoria de trabalho acadêmico?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim, exclusivamente
- Sim, parcialmente
- Não

7.12.5 Qual tipo de vínculo?

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- Resenha crítica
- Pôster científico
- Relatório acadêmico
- Resumo expandido
- Artigo científico
- Monografia
- Dissertação
- Tese
- Projeto de pesquisa
- Memorial
- Fichamento
- Outros. Especifique:

7.12.6 Essa produção teórica possui orientação e/ou co-orientação?

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- Sim. Orientação
- Sim. Co-orientação
- Não

7.13 Você participa de Grupo de Pesquisa na área da Dança ou em outras áreas?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim. Especifique:
- Não

7.14 Você recebe alguma colaboração na sua produção teórica?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim
- Não

7.14.1 Qual?

Por favor, coloque sua resposta aqui:

Comente usando no máximo 700 caracteres

7.14.2 Indique o número médio de profissionais envolvidos nas suas produções teóricas:

Por favor, coloque a sua resposta aqui:

.....

7.14.3 Qual tipo de remuneração de profissionais envolvidos nas suas produções teóricas?

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- Sem remuneração
- Mensal
- Por cachê
- Por prestação de serviço
- Outros. Especifique:

7.15 Selecione os itens de despesa da produção teórica em que você mais aplica o orçamento financeiro:

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

Por favor, numere os itens por ordem de preferência, de 1 a 10.

Por favor, escolha ao menos 1 item.

- Revisão
- Design
- Tradução
- Inscrição
- Anuidade
- Divulgação
- Pagamento de produção

- Aquisição de equipamentos
- Custeio de viagens
- Outros. Especifique:

7.16 Você sabe como proteger sua produção teórica pela Lei Brasileira de Direitos Autorais - Lei 9610/98?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim
- Não

7.16.1 Você já identificou que seu trabalho teórico foi plagiado?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim
- Não
- Não desejo declarar

Se necessário, comente usando no máximo 700 caracteres:

7.16.2 Você oferta o devido crédito às pessoas que estão na sua produção teórica?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim
- Não
- Não desejo declarar

7.16.3 De que maneira?

Por favor, coloque sua resposta aqui:

Comente usando no máximo 700 caracteres

7.17 Você desenvolve estratégias que tornam a sua produção teórica visível?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim
- Não

7.17.1 Cite três estratégias de engajamento desenvolvidas:

Por favor, coloque a sua resposta aqui:

- 1:
- 2:
- 3:

8 Políticas

8.1 Você participa de associações, fóruns ou de outra(s) forma(s) de organização da classe da dança?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim
- Não

8.1.1 Qual?

Por favor, coloque sua resposta aqui:

Comente usando no máximo 700 caracteres

8.1.2 Qual o seu ponto de vista sobre as ações dessas organizações para a atuação artística/docente do estilo Tribal de Dança do Ventre?

Por favor, coloque sua resposta aqui:

Comente usando no máximo 700 caracteres

8.2 Você conhece as políticas culturais do seu município para a área da Dança?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim. Especifique:
- Não

8.3 Você considera que as políticas culturais do seu município são satisfatórias para a área de Dança?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim, exclusivamente
- Sim, parcialmente
- Não
- Não sei informar

8.4 Você considera que as políticas culturais em seu município abrangem a produção de grupos do estilo Tribal de Dança do Ventre?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim, exclusivamente
- Sim, parcialmente
- Não
- Não sei informar

8.5 Você considera que as políticas culturais em seu município fomentam os trabalhos em solo do estilo Tribal de Dança do Ventre?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim, exclusivamente
- Sim, parcialmente

- Não
- Não sei informar

8.6 Você foi beneficiada(o) com alguma política cultural municipal?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim, exclusivamente
- Sim, parcialmente
- Não

8.7 Você conhece as políticas culturais do seu estado para a área da Dança?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim. Especifique:
- Não

8.8 Você considera que as políticas culturais do seu estado são satisfatórias para a área da Dança?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim, exclusivamente
- Sim, parcialmente
- Não
- Não sei informar

8.9 Você considera que as políticas culturais em seu estado abrangem a produção de grupos do estilo Tribal de Dança do Ventre?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim, exclusivamente
- Sim, parcialmente
- Não
- Não sei informar

8.10 Você considera que as políticas culturais em seu estado fomentam os trabalhos em solo do estilo Tribal de Dança do Ventre?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim, exclusivamente
- Sim, parcialmente
- Não
- Não sei informar

8.11 Você foi beneficiada(o) com alguma política cultural estadual?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim, exclusivamente
- Sim, parcialmente
- Não

8.12 Você conhece as políticas culturais federais para a área da Dança?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim. Especifique:
- Não

8.13 Você considera que as políticas culturais federais são satisfatórias para a área de Dança?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim, exclusivamente
- Sim, parcialmente
- Não
- Não sei informar

8.14 Você considera que as políticas culturais federais abrangem a produção de grupos do estilo Tribal de Dança do Ventre?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim, exclusivamente
- Sim, parcialmente
- Não
- Não sei informar

8.15 Você considera que as políticas culturais federais fomentam os trabalhos em solo do estilo Tribal de Dança do Ventre?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim, exclusivamente
- Sim, parcialmente
- Não
- Não sei informar

8.16 Você foi beneficiada(o) com alguma política cultural federal?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim, exclusivamente
- Sim, parcialmente
- Não

8.17 Antes do contexto pandêmico você inscreveu projeto em algum edital ou lei de incentivo?

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- Sim, edital municipal
- Sim, edital estadual
- Sim, edital federal
- Não

8.17.1 Indique o número de projetos inscritos:

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- 0
- 01
- 02
- 03
- 04
- 05
- Mais de 05

8.17.2 Indique o número de projetos contemplados:

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- 0
- 01
- 02
- 03
- 04
- 05
- Mais de 05

8.17.3 Indique o número de projetos certificados para captação em leis de incentivo:

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- 0
- 01
- 02
- 03
- 04
- 05
- Mais de 05

8.17.4 Indique o número de projetos que obtiveram captação de recursos através das leis de incentivo:

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- 0
- 01
- 02
- 03
- 04
- 05
- Mais de 05

8.18 Em relação aos editais para a área da Dança, comunique o seu grau de concordância e discordância às frases que seguem:

Por favor, escolha a resposta adequada para cada item:

- Os editais atendem à demanda da área da Dança

Concordo plenamente Concordo parcialmente Indiferente Discordo parcialmente Discordo plenamente

• Os editais privilegiam apenas grupos ou artistas reconhecidos da área da Dança
 Concordo plenamente Concordo parcialmente Indiferente Discordo parcialmente Discordo plenamente

• Os editais são formas democráticas de destinação dos recursos públicos para a área da Dança
 Concordo plenamente Concordo parcialmente Indiferente Discordo parcialmente Discordo plenamente

• Os editais promovem a distribuição equilibrada dos recursos para a área da Dança entre as regiões brasileiras
 Concordo plenamente Concordo parcialmente Indiferente Discordo parcialmente Discordo plenamente

• Os editais contemplam majoritariamente determinadas modalidades de danças
 Concordo plenamente Concordo parcialmente Indiferente Discordo parcialmente Discordo plenamente

• Os editais contemplam o campo do estilo tribal
 Concordo plenamente Concordo parcialmente Indiferente Discordo parcialmente Discordo plenamente

• Os editais estipulam um tempo de execução compatível ao tempo necessário para a criação artística ou elaboração de evento
 Concordo plenamente Concordo parcialmente Indiferente Discordo parcialmente Discordo plenamente

• Os editais possuem regras claras, objetividade e transparência
 Concordo plenamente Concordo parcialmente Indiferente Discordo parcialmente Discordo plenamente

• Os editais possuem avaliações imparciais e dentro dos critérios previstos
 Concordo plenamente Concordo parcialmente Indiferente Discordo parcialmente Discordo plenamente

8.19 Marque os meios de informação que você utiliza para saber sobre as políticas públicas voltadas para a área da Dança.

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- E-mail
 Eventos
 Fóruns
 Sites governamentais
 Redes sociais
 Televisão
 Não busco informações
 Outros. Especifique:

9 Tempos de Pandemia

9.1 Você aderiu a proposição do ensino virtual?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim, exclusivamente
- Sim, parcialmente
- Não

Se necessário, comente usando no máximo 700 caracteres:

9.1.1 Qual o tipo de educação virtual utilizada?

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- Aulas remotas síncronas (salas de videoconferência e transmissões ao vivo)
- Aulas remotas assíncronas (vídeos aula, webinários e outros)
- Ensino híbrido (aulas presenciais e online)
- Outros. Especifique:

9.1.2 Nas suas aulas, você tem tido problemas com a conexão da internet e/ou acesso às tecnologias digitais?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim, exclusivamente
- Sim, parcialmente
- Não

9.1.3 Quais dispositivos você possui para ofertar as aulas?

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- Notebook*
- Smartphone*
- Tablet*
- Smart TV*
- Desktop*
- Fones de ouvido
- Microfone labial auricular
- Outros. Especifique:

9.1.4 Os dispositivos utilizados são compartilhados com outras pessoas?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim, exclusivamente
- Sim, parcialmente
- Não

9.1.5 Quantas horas semanais você gasta preparando todas as aulas?

Por favor, coloque a sua resposta aqui:

.....

9.1.6 Quantas horas semanais você gasta ministrando todas as aulas?

Por favor, coloque a sua resposta aqui:

.....

9.1.7 Qual ferramenta virtual mais usada para as suas aulas?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Microsoft Teams*
- Google Hangouts*
- Zoom*
- Google Meet*
- Skype*
- Edmodo*
- Instagram*
- Facebook*
- Outro. Especifique:

9.1.8 Você paga algum plano nessa plataforma digital para ofertar suas aulas?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim, exclusivamente
- Sim, parcialmente
- Não, mas a escola/o estúdio ou alguém fornece
- Não, utilizo apenas plataforma gratuita

9.1.9 As suas aulas virtuais possuem o mesmo preço das aulas presenciais?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim
- Não

Se necessário, comente usando no máximo 700 caracteres:

9.1.10 Quanto de sua renda como docente foi perdida com o cenário pandêmico?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Nada
- Um pouco
- Moderado
- Muito
- Extremamente

9.1.11 No exercício do ensino, qual a sua maior dificuldade ou tribulação dentro do contexto pandêmico?

Por favor, coloque sua resposta aqui:

Comente usando no máximo 700 caracteres

9.2 Você aderiu a proposta de atividades virtuais como artista, coreógrafo (a), produtor (a), crítico (a) e outros do campo artístico profissional do estilo tribal (não se aplica à docência)?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim, exclusivamente
- Sim, parcialmente
- Não

Se necessário, comente usando no máximo 700 caracteres:

9.2.1 Durante a pandemia, qual o número de produção virtual em dança que você realizou até o momento?

Por favor, coloque a sua resposta aqui:

.....

9.2.2 Qual ferramenta virtual mais usada para a divulgação da sua produção virtual?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- YouTube*
- Instagram*
- Facebook*
- Blog
- Site
- Outros. Especifique:

9.2.3 Quais os tipos de produção virtual utilizadas?

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- Trechos de sequências ou trabalhos *TikTok* e/ou *Reels*
- Coreografia no *YouTube* ou redes sociais
- Espetáculo no *YouTube* ou redes sociais
- Evento nas plataformas digitais
- Curso nas plataformas digitais
- Outros. Especifique:

9.2.4 Existiram profissionais envolvidos na produção virtual durante a pandemia?

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- Sim. Videomaker e Editor (a) de vídeo
- Sim. Cenógrafo (a)
- Sim. Maquiador (a)
- Sim. Produtor (a) cultural
- Sim. Diretor (a)
- Sim. Design gráfico
- Sim. Pesquisador (a)
- Outros. Especifique:
- Não

9.2.5 Como você classifica as suas habilidades com as ferramentas digitais no campo artístico?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Muito boas
- Boas
- Muito ruins
- Ruins
- Não tenho habilidades
- Indiferente

9.2.6 Qual dispositivo você possui para trabalhar no ambiente virtual?

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- Ring Light*
- Drone*
- Linóleo
- Refletor
- Filmadora digital
- Projetor de imagem
- Máquina fotográfica
- Notebook*
- Smartphone*
- Tablet*
- Fones de ouvido
- Microfone labial auricular
- Outros. Especifique:

9.2.7 Quantas horas semanais você gasta preparando a sua produção virtual?

Por favor, coloque a sua resposta aqui:

.....

9.2.8 Você acredita que o valor cobrado para assistir apresentação virtual deve ser igual ao preço presencial?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim
- Não

Se necessário, comente usando no máximo 700 caracteres:

9.2.9 Quanto de sua renda como artista foi perdida com o cenário pandêmico?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Nada
- Um pouco
- Moderado
- Muito
- Extremamente

9.2.10 Quanto do seu esforço foi desempenhado para a permanência como artista?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Nada
- Um pouco
- Moderado
- Muito
- Extremamente

9.2.11 Na atuação artística virtual, qual a sua maior dificuldade ou tribulação dentro do contexto pandêmico?

Por favor, coloque sua resposta aqui:

Comente usando no máximo 700 caracteres

9.3 Você foi beneficiado(a) pela Lei Aldir Blanc?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim
- Não

9.3.1 Quem requereu o auxílio da Lei Aldir Blanc?

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- Eu mesmo (a)
- Minha escola ou academia de dança
- Profissionais da minha escola ou academia de dança
- Meu grupo de dança
- Grupo de dança que participo
- Outros. Especifique:

9.3.2 Você recebeu o valor solicitado totalmente?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim
- Não

9.3.3 Você apresentou dificuldade para compreender a Lei Aldir Blanc?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim
- Não

9.3.4 O quanto você acredita que os recursos da Lei Aldir Blanc chegaram aos trabalhadores e trabalhadoras mais vulneráveis?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Nada
- Um pouco

- Moderado
- Muito
- Extremamente

9.3.5 O quanto você sentiu que a comunidade do estilo Tribal foi beneficiada pela Lei Aldir Blanc?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Nada
- Um pouco
- Moderado
- Muito
- Extremamente

9.3.6 A Lei Aldir Blanc preencheu as suas necessidades básicas?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Nada
- Um pouco
- Moderado
- Muito
- Extremamente

9.3.7 Qual foi a sua contrapartida dentro da Lei Aldir Blanc?

Por favor, coloque sua resposta aqui:

Comente usando no máximo 700 caracteres

9.3.8 Deveria existir a obrigatoriedade da contrapartida da Lei Aldir Blanc?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Sim, exclusivamente
- Sim, parcialmente
- Não

Se necessário, comente usando no máximo 700 caracteres:

9.3.9 Para onde você direcionou o auxílio disponibilizado pela Lei Aldir Blanc?

Por favor, escolha as opções que se aplicam:

- Subsistência da vida material
- Pagamento de contas
- Capacitação
- Aperfeiçoamento dos profissionais do meu espaço
- Aquisição de materiais do trabalho
- Manutenção da minha escola
- Sobrevivência da minha companhia de dança ou meu grupo de dança
- Outros. Especifique:

9.3.10 Você acredita que experimentou alguma dificuldade para realizar a prestação de contas da Lei Aldir Blanc?

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Nada
- Um pouco
- Moderado
- Muito
- Extremamente

9.3.11 Há algo a acrescentar sobre a Lei Aldir Blanc?

Por favor, coloque sua resposta aqui:

Comente usando no máximo 700 caracteres

Leia atentamente as frases abaixo e assinale a resposta que corresponde ao seu sentimento dentro do contexto pandêmico:

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Trabalho
- Estudo
- Estruturação e cuidados com a vida pessoal ou família
- Uso das redes sociais
- Notícias sobre o novo vírus e vacinas
- Atividades físicas
- Outros. Especifique:

9.4.1 Senti que essa preocupação afetou a minha saúde.

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Nunca
- Raramente
- Ocasionalmente
- Frequentemente
- Sempre

9.4.2 Senti como necessidade:

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Apoio emocional
- Assistência financeiro
- Auxílio informacional
- Não senti necessidade

9.4.3 Senti que modifiquei o meu cotidiano:

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Nada

- Um pouco
- Moderado
- Muito
- Extremamente

9.4.4 Senti que dediquei mais tempo:

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Trabalho
- Estudo
- Estruturação e cuidados com a vida pessoal e/ou família
- Navegação nas redes sociais
- Navegação nos sites de notícias sobre o novo vírus e vacinas
- Nos aplicativos de conversa
- Streaming*
- Atividades de autoconhecimento
- Atividades físicas
- Outros. Especifique:

9.4.5 Senti que o meio de informação mais utilizado por mim a fim de obter fontes confiáveis no enfrentamento do COVID-19 foi:

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Amigos e familiares
- Portais de notícias (Páginas na *internet*)
- Televisão
- Mídias sociais
- E-mail
- Aplicativo de mensagem
- Outros. Especifique:

9.5 Sinto insegurança ou desamparo em relação ao trabalho com o estilo Tribal de Dança do Ventre.

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Nunca
- Raramente
- Ocasionalmente
- Frequentemente
- Sempre

9.5.1 Senti medo em retomar as atividades presenciais.

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Nunca
- Raramente
- Ocasionalmente
- Frequentemente
- Sempre

9.5.2 Sinto dificuldade em ensinar e/ou criar danças.

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Nunca
- Raramente
- Ocasionalmente
- Frequentemente
- Sempre

9.5.3 Sinto que as perdas coletivas ocasionadas pelo novo vírus são refletidas no meu trabalho como docente e/ou como artista.

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Nunca
- Raramente
- Ocasionalmente
- Frequentemente
- Sempre

9.5.4 Sinto preocupação e/ou enfrentamento com as questões políticas/sociais de mundo.

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Nunca
- Raramente
- Ocasionalmente
- Frequentemente
- Sempre

9.5.5 Sinto que as questões que envolvem as comunidades do estilo Tribal de Dança do Ventre, internacional e nacional, me provocam.

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Nunca
- Raramente
- Ocasionalmente
- Frequentemente
- Sempre

9.5.6 Sinto que as mudanças internacionais nas nomenclaturas do estilo Tribal de Dança do Ventre afetam negativamente o meu retorno financeiro ou minha atuação.

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Concordo totalmente
- Concordo mais ou menos
- Não concordo nem discordo
- Discordo mais ou menos
- Discordo totalmente

9.5.7 Sinto o alargamento nas discussões sobre racismo, apropriação cultural, capitalismo e gênero no estilo tribal.

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Concordo totalmente
- Concordo mais ou menos
- Não concordo nem discordo
- Discordo mais ou menos
- Discordo totalmente
- Não sei informar

9.5.8 Sinto que a comunidade brasileira do estilo tribal busca encontrar soluções ou abrir diálogos quando surgem problemas.

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Concordo totalmente
- Concordo mais ou menos
- Não concordo nem discordo
- Discordo mais ou menos
- Discordo totalmente
- Não sei informar

9.5.9 Sinto orgulho em atuar no campo artístico e pedagógico do estilo Tribal de Dança do Ventre no Brasil.

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Concordo totalmente
- Concordo mais ou menos
- Não concordo nem discordo
- Discordo mais ou menos
- Discordo totalmente

9.5.10 Sinto que existe engajamento financeiro da comunidade em geral nos shows virtuais da comunidade do estilo Tribal de Dança do Ventre no Brasil.

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Concordo totalmente
- Concordo mais ou menos
- Não concordo nem discordo
- Discordo mais ou menos
- Discordo totalmente
- Não sei informar

9.5.11 Sinto que estou com entusiasmo no meu trabalho.

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Nunca
- Raramente
- Ocasionalmente
- Frequentemente
- Sempre

9.5.12 Sinto que meu trabalho ganhou reconhecimento.

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Nunca
- Raramente
- Ocasionalmente
- Frequentemente
- Sempre

9.5.13 Sinto que as minhas atividades domésticas cotidianas sobrecarregam o meu ambiente de *home office*.

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Nunca
- Raramente
- Ocasionalmente
- Frequentemente
- Sempre

9.5.14 Sinto que a estrutura física que disponho está adequada para as minhas atividades e necessidades de trabalho.

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Concordo totalmente
- Concordo mais ou menos
- Não concordo nem discordo
- Discordo mais ou menos
- Discordo totalmente

9.5.15 Sinto que recebo apoio social dos profissionais nacionais do estilo Tribal de Dança do Ventre para desenvolver o meu trabalho.

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Concordo totalmente
- Concordo mais ou menos
- Não concordo nem discordo
- Discordo mais ou menos
- Discordo totalmente

9.5.16 Sinto a expansão do respeito e da solidariedade na comunidade do estilo Tribal de Dança do Ventre brasileira.

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Concordo totalmente
- Concordo mais ou menos
- Não concordo nem discordo
- Discordo mais ou menos
- Discordo totalmente
- Não sei informar

9.5.17 Sinto dificuldade de expor o meu trabalho nas redes sociais ou no ambiente virtual em geral.

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Concordo totalmente
- Concordo mais ou menos
- Não concordo nem discordo
- Discordo mais ou menos
- Discordo totalmente

9.5.18 Sinto a sensação de fracasso quando não cumpro os challenges (desafios) de dança nas redes sociais.

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Concordo totalmente
- Concordo mais ou menos
- Não concordo nem discordo
- Discordo mais ou menos
- Discordo totalmente

9.5.19 Sinto a obrigação de criar conteúdo de dança no Tik Tok ou Instagram Reels para ganhar visibilidade.

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Concordo totalmente
- Concordo mais ou menos
- Não concordo nem discordo
- Discordo mais ou menos
- Discordo totalmente

9.5.20 Sinto que as redes sociais influenciam na minha autoimagem.

Favor escolher apenas uma das opções a seguir:

- Concordo totalmente
- Concordo mais ou menos
- Não concordo nem discordo
- Discordo mais ou menos
- Discordo totalmente

9.5.21 Há algo a acrescentar sobre o como você se sente dentro do contexto pandêmico?

Por favor, coloque sua resposta aqui:

Comente usando no máximo 700 caracteres

9.5.22 O que você escreveria como mensagem para professoras e professores brasileiros nesse contexto de pandemia?

Por favor, coloque sua resposta aqui:

Comente usando no máximo 700 caracteres

9.5.23 Se tivermos que enfrentar o contexto pandêmico por mais alguns anos, de que maneira você gostaria de estar?

Por favor, coloque sua resposta aqui:

Comente usando no máximo 700 caracteres

9.5.24 No seu ponto de vista, como ficarão o ensino e as produções artísticas do estilo Tribal de Dança do Ventre no mundo pós-pandemia?

Por favor, coloque sua resposta aqui:

Comente usando no máximo 700 caracteres

9.5.25 O que você escreveria como mensagem para artistas brasileiras(os) nesse contexto de pandemia?

Por favor, coloque sua resposta aqui:

Comente usando no máximo 700 caracteres

10. Finalização

10.1 Adicione alguma experiência, observação ou inquietação da sua atuação artística/docente, preferencialmente, algo que não foi contemplado nas perguntas ou alguma coisa que você gostaria de expressar.

Por favor, coloque sua resposta aqui:

Comente usando no máximo 700 caracteres

APÊNDICE D - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

QUESTIONÁRIO

Convidamos o(a) Sr.(a) artista/docente da Dança Tribal a participar da pesquisa Estilo Tribal de Dança do Ventre: mapeamento da atuação artística/docente no Brasil, sob responsabilidade da doutoranda Ana Clara Santos Oliveira, orientação do Prof. Dr. Arnaldo Leite de Alvarenga. A pesquisa tem por objetivo geral desenvolver um mapeamento sobre a atuação artística/docente no estilo Tribal de Dança do Ventre. O(a) Sr.(a) não terá nenhuma despesa e também não receberá nenhuma remuneração. Sua participação é voluntária e se dará pelo procedimento de questionário. O procedimento não lhe deve causar nenhum risco de ordem psicofísica, a não ser o desconforto pelo tempo de aplicação ao questionário ou certo constrangimento por expor informações de cunho profissional. Em função disso, o(a) Sr.(a) poderá desistir de sua participação mesmo após a assinatura deste termo, tendo direito e a liberdade de retirar seu consentimento em qualquer fase da pesquisa, independente do motivo e sem nenhum prejuízo à sua pessoa. Ao assumir a sua participação na presente pesquisa, você terá a análise dos dados da pesquisa contida na tese, bem como receberá uma devolutiva dos resultados através de um relatório disponibilizado pela doutoranda e exposição em *live* transmitida no ambiente virtual *Zoom* diretamente no *Youtube* (canal a ser divulgado), com vistas a abrangência do conhecimento. Com a elaboração da tese, você terá como benefícios: a descrição minuciosa da pesquisa; a estruturação dos pensamentos contemporâneos e críticos que envolvem a tessitura da dança; a compreensão do cenário formativo, da aplicabilidade das metodologias atuantes no ensino; o entendimento da produção criativa e impacto do contexto pandêmico na comunidade dessa dança, por fim a difusão do estilo Tribal de Dança do Ventre como experiência crítica e estético-artística. Os dados coletados serão utilizados apenas para fins acadêmicos e não serão armazenados para outros fins. Serão assegurados o direito à confidencialidade das informações pessoais, isto é, seus dados são sigilosos e não serão divulgados de forma nominal. Os resultados da pesquisa serão disponibilizados em formato de tese via banco de dados da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Para qualquer outra informação o Sr.(a) poderá entrar em contato com o Programa de Pós Graduação de Belas Artes da UFMG no endereço de e-mail colpoartes@eba.ufmg.br ou pelo telefone (31) 34095260, com a doutoranda responsável no endereço de e-mail anaclaradanca@gmail.com ou pelo telefone (82)988860048, com o orientador da pesquisa Prof. Dr. Arnaldo Leite de Alvarenga pelo endereço de e-mail alda1702a@gmail.com ou pelo telefone (31) 32266120. E, apenas em caso de dúvida de ordem ética poderá entrar em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa da UFMG - Av. Antônio Carlos, 6627, Pampulha, Unidade Administrativa II, 2º andar. CEP: 31270-91. Tel.: (0xx31) 3409-4592. E-mail: coep@prpq.ufmg.br. O Sr.(a) receberá por e-mail, automaticamente, da ferramenta escolhida LimeSurvey uma via assinada deste TCLE. A cópia fornecida irá conter as assinaturas da doutoranda e do orientador. Sugerimos guardar a referida cópia. Esclarecemos que em casos de danos provenientes da pesquisa, o Sr.(a) poderá buscar indenização. Agradecendo sua colaboração. Solicitamos a declaração de seu consentimento.

Ao clicar no botão abaixo, o(a) Senhor(a) concorda em participar da pesquisa nos termos acima. Se preferir, o(a) Senhor(a) poderá assinar eletronicamente. Caso não concorde em participar, apenas feche essa página no seu navegador.

Eu fui informado (a) sobre os objetivos da pesquisa e a razão de minha participação. Concordo em participar da pesquisa e autorizo as respostas de forma anônima.

Concordo com este termo de consentimento livre e esclarecido.

Eu fui informado (a) sobre os objetivos da pesquisa e a razão de minha participação. Concordo em participar da pesquisa e autorizo as respostas de forma anônima.

(Assinatura eletrônica do participante)

(Assinatura do pesquisador principal)

(Assinatura da doutoranda)