

NARRATIVAS DIVERSAS NAS ARTES CÊNICAS

ORGANIZAÇÃO:
Andréa Moraes
Jackson Tea
Patricia Fagundes

PPGAC

PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARTES CÊNICAS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

NARRATIVAS DIVERSAS NAS ARTES CÊNICAS

Andréa Moraes
Jackson Tea
Patrícia Fagundes
Organizadores

Jackson Tea
Desenvolvedor da Capa

Foto
Adeloya Magnoni
Performance
Sanara Rocha

Fáisca Design Jr
Diagramação interna

Textualiza Jr
Revisão de texto

Porto Alegre – RS, Brasil 2021



CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

p281 Narrativas Diversas nas Artes Cênicas [livro eletrônico] / [organizado por] Andréa Moraes, Jackson Tea e Patrícia Fagundes - Porto Alegre: UFRGS, 2021.

Tipo de Suporte: Ebook

Formato Ebook: PDF

ISBN: 978-65-5973-020-9

1. Artes Cênicas. 2. Pesquisa. I. Moraes, Andréa. II. Tea, Jackson. III. Fagundes, Patrícia

CDU 792:001.891

Elaborado por: Ana Cristina Griebler – CRB10/933

DANÇA DO VENTRE E O FEMINISMO DECOLONIAL

Andréa Moraes (Muna Zaki),¹ Márcia Mignac,² Camila Saraiva,³
Gabriela Chultz (Gabbi Chultz)⁴



Seminário Discente PPGAC/UFRGS (2020) Narrativas Diversas nas Artes Cênicas
Dança do Ventre e o Feminismo Decolonial. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UTv61ftwF7o&t=4458s>

1 Bolsista de pós-doutorado CAPES/PNPD no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS. Doutora e mestre em Artes Cênicas. Professora e bailarina de dança do ventre.

2 Professora da Escola de Dança da UFBA, atuante no Programa de Pós-Graduação em Dança — PPGDANÇA/PRODAN. Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC/SP). Mestre em Dança — PPGDANÇA/UFBA. Co-líder do Grupo de Pesquisa Ágora: modos de ser em Dança (CNPq/UFBA).

3 Graduada em Licenciatura em Dança pela UFBA. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Dança — PPGDANÇA/UFBA. Dançarina, professora e pesquisadora da dança.

4 Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS. Dançarina e professora em Porto Alegre (Grupo My House / criadora da Sensual Hip Dance).

Desde os anos 1970, a dança do ventre tem expandido o campo acadêmico da dança nos Estados Unidos da América, Canadá e Europa, propondo debates acerca de gênero (KARAYANNI, 2006), de feminismos (GIOSEFFI, 1977; DEAGON, 2013), de orientalismo (SAID, 2003), de processos de hibridação (MAIRA, 2008), de autoexotismo (SHAY; SELLERS-YOUNG, 2005), de fenomenologia (HAYON, 2018), entre outros. No entanto, no Brasil, a dança do ventre fez sua estreia como tema de pesquisa acadêmica somente nos anos 2000, com a dissertação de Cíntia Nepomuceno Xavier (2006). Ainda assim, para a dança do ventre ser legitimada como objeto de pesquisa e abordagem científica no campo da dança, foi preciso abrir espaços de visibilidade e enfrentamento no contexto universitário. Neste sentido, as ações desenvolvidas pela professora Márcia Mignac, desde o início de 2016, na UFBA, com a oferta de disciplinas, com o seu grupo de pesquisa e com orientações de mestrado, constituíram mais uma conquista a passos firmes da dança do ventre.

A partir de minha experiência, como professora e bailarina de dança do ventre, desde 1997 no sul do Brasil⁵, como pesquisadora no mestrado e doutorado no âmbito do pós-colonialismo até, mais recentemente, no âmbito do feminismo decolonial, no pós-doutorado, proponho que esse atraso demonstra a resistência do campo acadêmico da dança no Brasil em reconhecer e validar a dança do ventre como produção de conhecimento e de arte devido a efeitos do colonialismo e do sexismo. Considero o atraso do interesse acadêmico pela dança do ventre uma desconfiança, tendo em vista que ela vem sendo praticada no país desde os anos 1970. Porém, só recentemente passou a ser objeto de pesquisa (BENCARDINI, 2012; DOS REIS, 2008).

Buscando resgatar o espaço de disseminação de conhecimento e pesquisa na universidade, este texto reuniu pesquisadoras e bailarinas para refletir sobre os aspectos sócio-políticos da dança do ventre sob uma perspectiva feminista. Eu inicio o texto introduzindo questões pertinentes à dança oriental comumente relacionadas a sua estética, como o orientalismo e o colonialismo, e proponho que a crítica decolonial possibilita aproximar a dança de uma prática feminista em *A dança do ventre como possibilidade feminista*. Em seguida, a professora, pesquisadora e bailarina Márcia Mignac relata sua experiência com o ensino da dança do ventre na Escola de Dança da UFBA, em *Dança do ventre: modos feministas de criar e processos políticos na universidade*. Seguindo os relatos de experiências artísticas e acadêmicas, a pesquisadora e bailarina Camila Saraiva discorre sobre seus projetos desenvolvidos em torno da Dança do Ventre Ritual em *Danças, ventres e feminismos: propostas pedagógicas e artísticas*. Para finalizar, a

5 Andréa Moraes foi uma das organizadoras do Seminário Narrativas Diversas nas Artes Cênicas e proponente da mesa Dança do Ventre e Feminismo Decolonial, a qual gerou este texto.

pesquisadora e bailarina Gabriela Chultz responde a perguntas explicando como o estilo Sensual Hip Dance se relaciona com a dança do ventre e como ela compreende sua prática híbrida — da dança do ventre ao *twerk* — como uma prática feminista.

A dança do ventre como possibilidade feminista

Neste texto, explico porque a dança do ventre pode ser considerada uma forma genderizada que está sujeita à opressão patriarcal e ao estereótipo orientalista a partir da intersecção entre os estudos em dança e a crítica feminista decolonial.

O objetivo deste estudo é destacar o potencial político do corpo dançante da dança oriental e contestar a compreensão de que a auto-objetificação da bailarina é um produto inerente da estética da dança do ventre.

O texto sustenta a dança do ventre como uma epistemologia corporificada que possibilita à dançarina inovar a partir da reflexão sobre o sentido contemporâneo de sua experiência na dança do ventre.

A origem da dança do ventre é atribuída ao Egito, mas ela também é amplamente praticada em países do Oriente Médio e Norte da África: Arábia Saudita, Argélia, Bahrein, Qatar, Chipre, Egito, Emirados Árabes Unidos, Iêmen, Irã, Iraque, Israel, Jordânia, Kuwait, Líbano, Líbia, Marrocos, Omã, Síria, Tunísia e Turquia.

Atualmente, a dança do ventre pode ser considerada uma dança mundializada, por ter sido desterritorializada e disseminada mundialmente. Ela adquiriu as especificidades estéticas, pedagógicas e de sentido dos diferentes contextos em que se inseriu (SOARES; DANTAS, 2016).

Para Jane Desmond (2013), cada estilo de dança possui especificidades simbólicas ligadas ao corpo, o que ela denomina de discurso corporal. Para compreender o discurso corporal de uma dança, Desmond propõe observar as transformações ocorridas quando uma prática se insere em um novo território, uma vez que as hibridações e adaptações necessárias podem alterar o significado da dança. No entanto, Victoria Thoms (2013) pontua que o corpo dançante também é interpretado, sexualizado e genderizado pelas mesmas lentes que lhe atribuem significado.

O corpo dançante da dança do ventre é produtor e produto de um significado, o qual lhe atribui uma imanente ambiguidade. Muitos estudos realizados no Ocidente abordam o discurso da dança do ventre ligado à questão da ambiguidade (BANASIÁK, 2014). Tal ambiguidade pode ser verificada nas diferentes interpretações atribuídas à dança. A partir dos textos de Maira (2008), a objetificação do corpo dançante é inerente à dança

do ventre, seja pelo movimento, seja pelo figurino (DOX, 2006). Porém, algumas autoras consideram a dança do ventre uma expressão de empoderamento por meio da promoção de sua feminilidade (TIGGEMANN; COUTTS; CLARK, 2014; KRAUS, 2010; DEAGON, 2013). Qual seria, então, seu discurso corporal: objetificação ou empoderamento?

Os estudos citados relacionam a dança do ventre ou à auto-objetificação ou ao empoderamento. Porém, esse discurso corporal ambíguo está diretamente ligado ao contexto da pesquisadora-bailarina e sua perspectiva embasada no padrão dominante ocidental. A partir de Thoms (2013) e Desmond (2013), podemos compreender que o discurso corporal de objetificação/empoderamento é uma ambiguidade que relaciona o corpo dançante da dança do ventre a diferentes interpretações simbólicas e contextos socioculturais. A ambiguidade demonstra que a dança do ventre destaca diferenças que permeiam os domínios de poder específicos à lógica geopolítica do Oriente e do Ocidente. Porém, quais são esses domínios de poder que perpassam o discurso corporal da dança do ventre e de que maneira atuam para estabelecerem sua ambiguidade?

Os estudos citados foram produzidos na Europa ou América do Norte a partir da experiência da dança inserida nesses territórios. Estudos recentes chamam a atenção sobre a predominância da narrativa europeia e norte-americana sobre a dança do ventre e ressaltam a ausência de abordagens sobre a experiência de mulheres do Oriente Médio, norte da África e Turquia (MENAT)⁶, tendo em vista seus conflitos em termos de classe, gênero, sexo e relações étnico-raciais (SAHIN, 2018; HAYON, 2018).

A invisibilidade da dança do ventre no contexto dos países MENAT elucida a hegemonia de análise, em e a lógica do padrão ocidental é referência para abordar, classificar, generalizar e representar a dança e suas praticantes. Um exemplo da prevalência da lógica ocidental é a incongruência sobre a origem do *Raqs Shark* por Badia Masabni. Em um dos estudos mais citados na academia sobre a dança do ventre, Antony Shay e Bárbara Sellers-Young (2005) apontam as principais influências de Badia para a criação do estilo *Raqs Shark* no início dos anos 1940 no Cairo. O *Raqs Shark*, (ou, a rotina oriental) é um roteiro de apresentação desenvolvido para adaptar a dança ao palco, tornando-a mais dinâmica e variada. A rotina pode ser uma música com diferentes ritmos e estilos musicais, mas também pode se tratar de todo um repertório de espetáculo que inclui músicas clássicas, tradicionais, folclóricas, populares, contendo temas musicais rápidos no início e final para favorecer entradas e saídas de cena da bailarina.

De acordo com Shay e Sellers-Young (2005), para criar a rotina oriental, Badia Masabni foi fortemente influenciada pelos musicais românticos do cinema de Hollywood para concepção de coreografias em grupo com solista principal; pelo balé clássico, para

6 MENAT é a sigla em inglês para abordar os países do Middle East, North Africa and Turkey.

inserir deslocamentos; e por Ruth St-Denis, para criar o figurino de duas peças e a dança interpretativa do Oriente. Assim, para o estadunidense Antony Shay e para a canadense Bárbara Sellers-Young, à toda a inovação realizada por Badia foi atribuída uma conexão direta com o padrão hegemônico da dança ocidental.

Recentemente, a pesquisadora francesa Marie Elias (2016) escreveu sobre o *Raqs Shark* a partir das memórias publicadas por Badia Masabni entre os anos 1960 e 1970 no Cairo, traduzidas para o francês de forma resumida. Segundo Elias, as referências citadas por Badia para concepção do *Raqs Shark* foram as danças turcas e sírias adicionadas às danças egípcias praticadas pelas *Awaleen*. As *Awaleen* eram poetisas, cantoras e bailarinas, consideradas artistas e intelectuais que se apresentavam para a alta classe muçulmana nos haréns (SOARES, 2014; SALGUEIRO, 2012).

Em seu texto, Elias descreve Badia Masabni como uma mulher à frente de seu tempo, dotada de uma visão de mundo cosmopolita, empreendedora e criativa, com propósitos de inovação artística e de confronto feminista. Badia buscou renovar as danças tradicionais árabes e torná-las uma arte própria para o palco. Ela era sírio-libanesa, mas migrou com a família para a Argentina em sua adolescência, onde conheceu o teatro e a dança. Segundo Elias, o motivo de sua partida para a América do Sul foi a vergonha de sua família por Badia ter sofrido abuso sexual com apenas sete anos de idade, o que a desvirtuou para a comunidade egípcia.

Durante o desenvolvimento de sua carreira de atriz, cantora e bailarina de musicais de teatro em Beirute, Badia viajou para a Europa buscando inspiração para seus shows. Seu sucesso artístico foi protagonizado entre Damasco e Beirute entre os anos 1920 e 1930, até se estabelecer definitivamente no Egito, onde criou e dirigiu um grandioso complexo cultural, em que lançou importantes artistas-bailarinas, espetáculos de dança e teatro (ELIAS, 2016). Porém, apesar de sua grande contribuição para a dança do ventre, são escassos os estudos sobre Badia Masabni e a concepção do *Raqs Shark* valorizando a narrativa e a criatividade da artista. Desta forma, o protagonismo e inovação de Badia, a partir das referências orientais, é invisibilizado na história da dança, prevalecendo a estética ocidental e suas artistas como as responsáveis pela inovação na dança do ventre.

Sendo assim, não é possível definir o discurso corporal da dança oriental a partir de interpretações e análises amparadas no paradigma dominante imposto pelo Ocidente. É preciso uma compreensão que rompa com esse paradigma, para compreender o significado da dança em seu contexto de origem e sua transformação durante a inserção no território geopolítico do Ocidente.

O padrão dominante ocidental utiliza discursos estratégicos para silenciar a narrativa das mulheres MENAT e invisibilizar as epistemologias orientais. Estes discursos propagam e sustentam o padrão dominante:

Colonialismo

A invenção da ideia de raça serviu à questão colonial; porém, nem todos os países tiveram a mesma experiência de dominação e subjugação.

Colonialidade

Aníbal Quijano desenvolveu a ideia da colonialidade do poder no qual aborda como o colonialismo atua no mundo contemporâneo por meio da ideia de raça para estabelecer relações de poder amparadas no modelo de modernidade capitalista eurocêntrica (QUIJANO, 2000).

Orientalismo

O orientalismo é uma teoria muito utilizada nos estudos sobre dança do ventre por abordar o padrão dominante ocidental e sua atuação para dominar, interpretar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente (SAID, 2007). O orientalismo inaugurou um novo paradigma que comprovou o ideal imaginário do Oriente como imutável, selvagem e subjugado. Esse imaginário foi propagado por meio de várias obras artísticas, relatos de viagens, publicações e ainda se mantém vivo de maneira contundente no Ocidente.

Colonialidade do gênero

A argentina Maria Lugones desenvolveu a ideia da colonialidade do gênero, partindo da noção de colonialidade do poder de Quijano (2000). Com base em textos de autoras feministas de países colonizados, Lugones demonstrou que o colonialismo foi responsável pela invenção e sustentação da concepção da mulher como sexo frágil e subordinado, da heterossexualidade como padrão normativo da sociedade moderna e da extinção do matriarcado (LUGONES, 2008a).

A partir do discurso dominante do colonialismo e sua ingerência patriarcal, proponho a crítica feminista decolonial como resistência à colonialidade do poder e do gênero.

A crítica feminista decolonial promove as narrativas de mulheres negras, indígenas e de terceiro mundos a partir de estudos que valorizam:

- A singularidade em oposição às generalizações propagadas pelo feminismo elaborado por mulheres brancas europeias;
- A posicionalidade como comportamento ético da pesquisadora. A posicionalidade requer que a pesquisadora pertença ao subgrupo minoritário para analisar as questões a partir dessa perspectiva singular.
- A interseccionalidade — análise considerando as diferenças de opressão

vividas por mulheres negras, indígenas e de terceiro mundo em termos de raça, gênero, sexo, classe e contexto geopolítico (CURIEL, 2014).

Sendo assim, apresento agora alguns estudos em perspectiva decolonial sobre a dança do ventre:

a) No livro *Dancing Fear and Desire: Race, Sexuality, and Imperial Politics in Middle Eastern Dance*, o chipriota Stravos Karayanni (2006) apresenta o apagamento da presença masculina na dança devido à imposição colonial.

b) Em 2010, em sua dissertação, a egípcia Noha Roushdy discorre sobre a tentativa de marginalização da dança pelo estado moderno egípcio e sobre como esse processo tornou a dançarina uma agente de resistência e transformação cultural. Para Roushdy, a dança do ventre é uma performance socialmente mediada, em que as regras que governam os padrões normativos do comportamento são contestadas e interrompidas.

c) Em 2018, Christine Sahin publicou sua tese de cunho etnográfico em que realizou uma análise interseccional com bailarinas contemporâneas no Cairo, considerando sua posição de bailarina de dança do ventre. Seu estudo apresentou as dificuldades enfrentadas pelas bailarinas egípcias que, diferentemente das estrangeiras, abdicam da vida social e familiar em nome da dança, pois são consideradas um modelo oposto ao esperado de uma muçulmana educada nos ideais da modernidade egípcia.

d) O artigo da pesquisadora turca Isil Egrikavuk publicado em 2017 e traduzido para o português para a *Revista Cena* apresenta a estratégia de repressão sexual a partir da descontextualização do significado da dança: ao invés de expressão de feminilidade, a dança passa a ser marginal, de baixo nível. Ela não serve mais para as próprias bailarinas, mas para encantar aos homens.

A partir desses estudos em perspectiva decolonial, proponho pensar novamente sobre o discurso corporal da dança do ventre e refletir sobre a ambiguidade. Ao analisá-los, conclui-se que a ambiguidade é um discurso corporal ocidental, pois o que separa objetificação/empoderamento são interpretações amparadas em condutas e comportamentos diferentes dos códigos morais do Oriente.

Sendo assim, no discurso corporal em perspectiva decolonial feminista, pode-se compreender a dança do ventre como uma manifestação de resistência feminista, devido à recusa ao padrão dominante pelo seu virtuosismo exótico e sua estética, por enfrentar o modelo de modernidade capitalista eurocentrado e se opor aos códigos de conduta por ele impostos.

Roushdy (2010) apresentou a resistência da dança do ventre ao longo do tempo em sua pesquisa. Para ela, no século XIX a dança subverteu o código de conduta

muçulmano quando bailarinas dançavam nas ruas na presença de ocidentais. Devido a isso, as bailarinas já eram consideradas prostitutas. Já no século XX, a subversão se deu pela prática do *fath* — quando bailarinas sentam para confraternizar com os clientes dos cassinos após o show. Atualmente, a subversão se dá pela ousadia da dança e do figurino, opondo-se à conduta de modéstia e passividade como modelo ideal feminino da sociedade egípcia moderna.

A partir do exposto, o meu convite às bailarinas que queiram desenvolver uma prática artística feminista na dança do ventre é: descolonizar-se!

Da dança ao ventre: modos feministas de criar e processos políticos na universidade

Sou dançarina e professora de dança do ventre há 26 anos em Salvador - Bahia, pertencente a uma filiação composta por outras mulheres precursoras da dança. Neste sentido, falar da minha trajetória acadêmica é revisitar o meu campo de atuação na cidade de Salvador, uma vez que essas ações se constituem mutuamente e se complementam. É importante dizer que, há 26 anos, eu entrei no curso de Licenciatura em Dança da UFBA, já formada em Medicina Veterinária, o que, para mim, constituiu uma convocatória da Dança do Ventre. Movida pela dança do ventre, foi possível fazer a transição efetiva de médica veterinária para dançarina. E foi na Universidade que brechas foram abertas para que a minha trajetória como dançarina ganhasse o contorno de pesquisadora acadêmica. Como professora substituta, em 2003 e 2004, desenvolvi o projeto de extensão intitulado *Re-creio: a dança do ventre na resignificação da corporeidade em adolescentes em situação de violência sexual*, que apresentava a dança do ventre como uma ação cognitiva, capaz de promover a reorganização desses corpos sujeitados pela violência. A hipótese levantada foi que, por se tratar de uma dança implementada no mesmo lugar da violência sexual, a dança e o assujeitamento se constituiriam mutuamente, justamente por entender o corpo como um espaço de ocorrências múltiplas. Deslocava-se, assim, a “marca”/“grifo” da violência”, oportunizando outras “corpossibilidades dançantes”. Informo, ainda, que, em 2007, ingressei, como aluna, no Mestrado em Dança e essa ação se tornou o objeto da minha pesquisa, resultando, em 2008, na dissertação intitulada *A Subversão da Sujeição: a ação política da dança do ventre em adolescentes sujeitadas e em instituições*. Posteriormente, em 2012, como professora efetiva, continuei respondendo o que a dança do ventre me reivindica. Atualmente, após dois anos como professora permanente do PPGDANÇA, implementei o projeto de pesquisa *Oriente-se: dança do ventre, decolonialidade e orientalismo*, uma proposição que foi sendo gestada durante

todos esses anos e que se justifica diante da demanda de pesquisas de mestrado com a dança do ventre e fusões. Soma-se a essa trajetória a minha militância feminista e antirracista. Eu sou uma mulher em um relacionamento interracial e que tem uma filha de dez anos, negra. A experiência que estou compartilhando com vocês foi desenvolvida no âmbito da universidade, na disciplina Dança de Caráter, pertencente ao currículo antigo do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal da Bahia. Nela, desenvolvi a possibilidade de trabalhar com a dança do ventre em uma disciplina optativa, que atendia outros cursos, como Ciências Sociais, Psicologia e até o próprio curso de Dança. Essa experiência é reproposta a depender da turma que se configura no semestre ofertado, pois o docente precisa saber o perfil da turma para o planejamento da proposta. Quem são esses alunos? O que desejam? O que compartilhar? Como? Para quê?

A experiência desenvolvida enfatizou a prática criativa como um procedimento feminista e avanço para uma reflexão política do papel da dança diante das condições de vida do agora, em um mundo em que se evidencia a desigualdade de gênero, a rivalidade e o machismo enquanto afecções sociais atuantes, justamente porque a dança do ventre não poderia passar incólume sem a inflexão que lhe cabe: repensar seus modos de feitura deslocados do imaginário colonial e imperialista, ocidental, machista e patriarcal.

A reproposição feita, evidentemente, implicou na testagem de procedimentos metodológicos que garantissem uma abrangência política e que deslocassem a prática da dança do ventre do contorno sexista e estereotipado, no qual a dançarina se encontra no lugar de objeto sexual a serviço do fetiche masculino.

Temos desenvolvido essas práticas criativas com dança do ventre em uma perspectiva decolonial. Eu compartilho, neste texto, uma experiência ocorrida no semestre 2018/2. Foi uma turma só de mulheres, de diversos cursos. Tínhamos uma proposta de trabalhar algumas abordagens e princípios da dança do ventre de um repertório comum a partir de narrativas autobiográficas. Quem são essas mulheres? Quais seus desejos e interesses? O que buscavam? Começamos a fazer uma anamnese corporal. Os pés constituíram um ponto de partida para pensar a matriz matriarcal, as nossas raízes. Quais as mulheres que nos constituem? Quando eu danço, danço com quem? Cada aluna trouxe uma figura feminina, como a mãe ou uma ativista política. Tivemos de Marielle Franco e Frida Kahlo até a própria mãe de uma aluna. Construímos narrativas autobiográficas para conseguir acessar as nossas materialidades, nossas raízes. Ou seja, quem é essa mulher? O que ela deseja e como ela se entende enquanto corpo? Para que fosse possível corpar as narrativas pluriversais da categoria mulher, que, muitas vezes, atendem a um modelo universal, uma representação eurocêntrica, machista e sexista. Então, foram desenvolvidos processos criativos nesse sentido, de acordo com uma anamnese inicial.

Inventário de interesses:

1. Anamnese corporal (investigação partes do corpo: pés-raízes, quadril, ventre, coluna-tronco, braços...);
2. Narrativas autobiográficas — figuras femininas potentes (mãe, ativistas políticas, artistas, escritoras);
3. Escritas de si — inventários dos desejos internos;
4. Trilha musical — compartilhada e proposta por todas.

Para desenvolver esse processo, fizemos algumas perguntas disparadoras: Para que tipo de mundo a minha dança testemunha? Ampliava-se, assim, o retorno à ancestralidade, para pensar o meu papel no mundo de agora. A proposta era reavivar o sentido de si e da coletividade, pois, muitas vezes, o biopoder opera através do esquecimento de si e do outro corpado em mim. Outra questão disparadora: Qual o papel da dança do ventre em um mundo de desigualdade de gênero, com alto índice de feminicídio, um mundo racista, onde a precariedade da existência está posta?

Nessa perspectiva, o corpo-sujeito e o corpo-instituição têm papéis centrais, para politizar a discussão. Para isso, faz-se necessário fazer perguntas, entendidas aqui como o único antídoto para o que está posto, principalmente por se tratar de uma disciplina aberta a diversos cursos e pelo papel multiplicador da formação.

Avançando, proponho pensar que o corpo é constituído por uma coleção de materialidades — sintomas oriundos da sua correlação com o mundo. Então, estamos tratando o corpo como corpo ambiente, a partir da Teoria Corpomídia (KATZ; GREINER, 2005). Não só as informações corpam o meu corpo, se constituem como corpo, mas também o mundo. Como vamos fazer a pergunta: que tipo de mundo a gente tem? Qual o papel da dança no tempo de agora? Estamos implicados em uma responsabilidade política, ou seja, a informação não corpa apenas o meu corpo, ela desenha o mundo, corpa o mundo. Então, além de o corpo corpar corporalidades biopolíticas e materializações como a violência, o machismo e a desigualdade de gênero, é preciso pensar qual a potência desse corpo que dança.

Aqui, temos uma possibilidade de leitura de mundo, justamente para pensar no papel da dança diante do que está posto:

Precarização da existência: sintomas no corpo potencializados:

1. Ocorrências sociais: racismo, desigualdade de gênero, machismo, violência contra a mulher, rivalidade, silenciamento;
2. Imaginário colonial machista: universalização da categoria mulher, representação ancorada na dominação e subjugação.

Soma-se a essa leitura de mundo uma ritualística do feminino na dança do ventre com reprodução do imaginário sexista de objetificação da mulher. Logo, na prática vivenciada com as alunas, propôs-se deslocar a dança do ventre desse imaginário colonial machista. Afinal: Qual o afeto que nos abre para sermos sujeitos? (SAFATLE, 2016). Como eu sou com aquilo que sou? (TIQUUN, 2019).



Foto: Naiara Chiste/Escola de Dança – UFBA

Após a anamnese e o inventário de interesses, direcionamos para o processo criativo, em uma rede colaborativa de fazeres e dizeres, a partir das narrativas autobiográficas.

[...] o corpo envolvido na construção da obra está em um enfrentamento real com as densidades, os volumes e as texturas dos materiais. O corpo da artista produz a obra e é produzido pelas sensações que o próprio ato de criação possibilita (LAURENTIIS, 2017, p. 71).

Organizamos processos criativos com estratégias de improvisação livre e dirigida, conforme o resultado da anamnese corporal, das figuras femininas escolhidas, das escritas autobiográficas etc., priorizando a escuta e o acolhimento das singularidades, favorecendo diversos modos de existências, em um fazer compartilhado, para que fosse possível sair do padrão e da estratégia de uma submissão de um fazer artístico colonial, ocidental, para uma pluriversalidade de existências e fusões, inclusive na composição do figurino, e dentro de uma perspectiva feminista — do saber de si e do outro, em uma sororidade feminina. “O encontro de um corpo afetado pela mesma forma-de-vida que eu, a comunidade, me coloca em contato com a minha própria potência” (TIQQUN, 2019, p. 35).

Depoimento de aluna:

Cursando este componente curricular, passei por dois momentos de despertar distintos. O primeiro foi a necessidade de me enxergar enquanto mulher, feminina. Fui desafiada a ver beleza em meu corpo, que é totalmente fora do padrão estético vigente. Me senti finalmente estabelecendo um período de paz com meu corpo. O segundo foi o despertar desencadeado pelas propostas reflexivas lançadas pela professora Márcia Mignac. Ao refletir sobre minhas raízes, a ancestralidade que trago em meu corpo, meu ventre, minhas memórias, ao pensar sobre o que me nutre, comecei a perceber o meu chamado interno para o estudo das artes pelo viés da metafísica, muito baseada na proposta do dramaturgo Antonin Artaud (ALUNA C).

Tudo começou a se encaixar com meu estilo de vida, minhas escolhas pessoais, meus ritos diários e a dança do ventre. Tudo foi se processando no meu centro criativo, no meu ventre, a cada exercício, a cada aula. Quando pensei nos meus referenciais de mulheres, resolvi homenagear a minha mãe, que é uma mulher extremamente ritualística, ligada aos saberes ancestrais e à natureza. Então, decidi trazer para meu solo a figura da Anciã, que já passou pelas fases da jovem e da mãe. A anciã é a sábia, a velha mulher que tem muita experiência e ligação com a espiritualidade. A minha dança foi essa referência às matriarcas ancestrais, às pretas velhas, às caboclas e ao poder de cura que toda mulher carrega em si (ALUNA C).

Segundo David Lapoujade (2017), um ser só conquista o direito de existir pela ajuda do outro. É uma afirmação que abre brechas para, hipoteticamente, propor que mulheres em processos de retroalimentação e ajuda troquem qualidades e competências, que funcionariam enquanto dispositivos “intensificadores” de existências.

Onde encontrar em si mesmo os recursos para legitimar determinado modo de existência singular? Como tornar as existências mais reais? Talvez as existências devam se submeter a outras existências para se colocarem elas mesmas ou se consolidarem, ou inversamente. Não existimos por nós mesmos; só existimos realmente porque fazemos existir outra coisa. Toda existência precisa de intensificadores para aumentar a realidade (LAPOUJADE, 2017, p. 24).

Neste sentido, ao desenvolver práticas criativas em um grupo de mulheres que con-dividiam e intensificaram suas existências, o corpo que dança teve um protagonismo no desmonte de inscrições patriarcais, que tendiam ao apagamento das próprias existências. Assim, foi possível pensar que essa ação dançante se constituiu como uma ação cognitiva e uma possibilidade da aluna refletir suas experiências corpóreas no mover-se, entendendo a dança como uma reflexão corporificada e o mover-se como um ato perceptivo (NOÉ, 2006; BERTHOZ, 1997) e considerando, também, o caráter existencial da experiência em dança — a afirmação e o cuidado de si, a restituição da capacidade de afetar e ser afetado.

No que se refere ao entendimento do corpo dançante, na perspectiva de constituir procedimentos feministas de criar, é possível destacar as seguintes contribuições e direções:

- O sentido libertário do ato criativo e a insurgência de si — a afirmação e a reinvenção da existência;
- O ato investigativo por meio de princípios da dança do ventre e a criação de paisagens corporais múltiplas;
- A reformulação das narrativas autobiográficas, como uma possibilidade de enfrentamento e produção de políticas de vida.

Considerações finais

A potência do existir só foi ativada na medida em que as alunas envolvidas no processo construíram laços de afeto ao dançar. Enlaçando as existências, juntas, seguiram de potencialidades para atos artístico-políticos, o que só reforça a importância da política dos afetos para o con-sentimento de outros modos de ser.

Nessa dança compartilhada, o não apagamento de si e a con-divisão do próprio fato de existir favoreceram o exercício da sororidade feminina. Como irmãs, dançamos com o ventre, em uma comunhão ontológica — uma comunhão de ser a ser, existir e resistir. Fizemos do corpo dançante um manifesto político existencial: o corpo que dança como a última trincheira de luta e enfrentamentos do sistema do mundo colonial capitalista.

*Joguem fora a abstração e o
aprendizado acadêmico, as regras, o
mapa e o compasso. Sintam seu caminho
sem anteparos. Para alcançar mais
pessoas, deve-se evocar as realidades*

*personais e sociais — não através da
retórica, mas com sangue, suor e suor.
Não estamos reconciliadas com o
opressor que afia seu grito em nosso pesar.
Não estamos reconciliadas.
Encontrem a musa dentro de vocês.
Desenterrem a voz que está soterrada em
vocês. Não a falsifiquem, não tentem
vendê-la por alguns aplausos ou para
terem seus nomes impressos
(ANZALDÚA, 2000, p. 235).*

Danças, ventres e feminismos: propostas pedagógicas e artísticas

Este texto tem o objetivo de compartilhar minhas experiências como professora, dançarina e pesquisadora de dança do ventre e fusões. Um depoimento de uma mulher, nordestina, LGBTQ+, que atua profissionalmente no campo da dança ao passo que busca conciliar esse lugar de atuação com a investigação acadêmica em dança. Meu início na dança do ventre se deu aos 15 anos; hoje, tenho 31 anos e nunca parei. Ao longo desses 16 anos, pesquisei a dança do ventre e suas possibilidades de fusões, assim como o Tribal Fusion também.

Apresento brevemente três experiências de investigações de propostas pedagógicas, artísticas, e arrisco afirmar políticas, por que não? São trabalhos que experimentam aliar pesquisa acadêmica e atuação no mercado profissional da dança, no intuito de aproximar a investigação pedagógica da investigação artística e da militância política. O ponto de partida para essas três propostas foi reconhecer e refletir que a dança do ventre e suas fusões estão imersas num sistema de mundo estruturado em uma lógica ocidental, imperialista, capitalista, machista, patriarcal, misógina, hetero-cis-normativa e racista.

O eixo central dessas três investigações foi estruturado com o intuito de: refletir sobre a categoria Mulher (universalização, objetificação, desigualdades, direitos, dominação, exploração, violência); questionar o lugar, o papel, da mulher e os estereótipos e padrões que regulamentam essa posição; questionar o imaginário da dançarina do ventre, da odalisca oriental, os estereótipos e os padrões que normatizam essa performatividade. Nesse sentido, as nossas questões centrais foram:

- Quem são os sujeitos do feminismo?
- Quem são os sujeitos do feminino? O que é ser feminina?

- Deste modo, as três pesquisas têm em comum as proposições a seguir:
- Investigar outras possibilidades de existências para a dança do ventre e seus artistas;
- Refletir sobre a hetero-cis-normatividade na dança do ventre e convocar existências diversas.

Aqui, é necessário destacar que a intenção com essas investigações não foi encontrar respostas fechadas, mas, sim, provocar e construir reflexões.

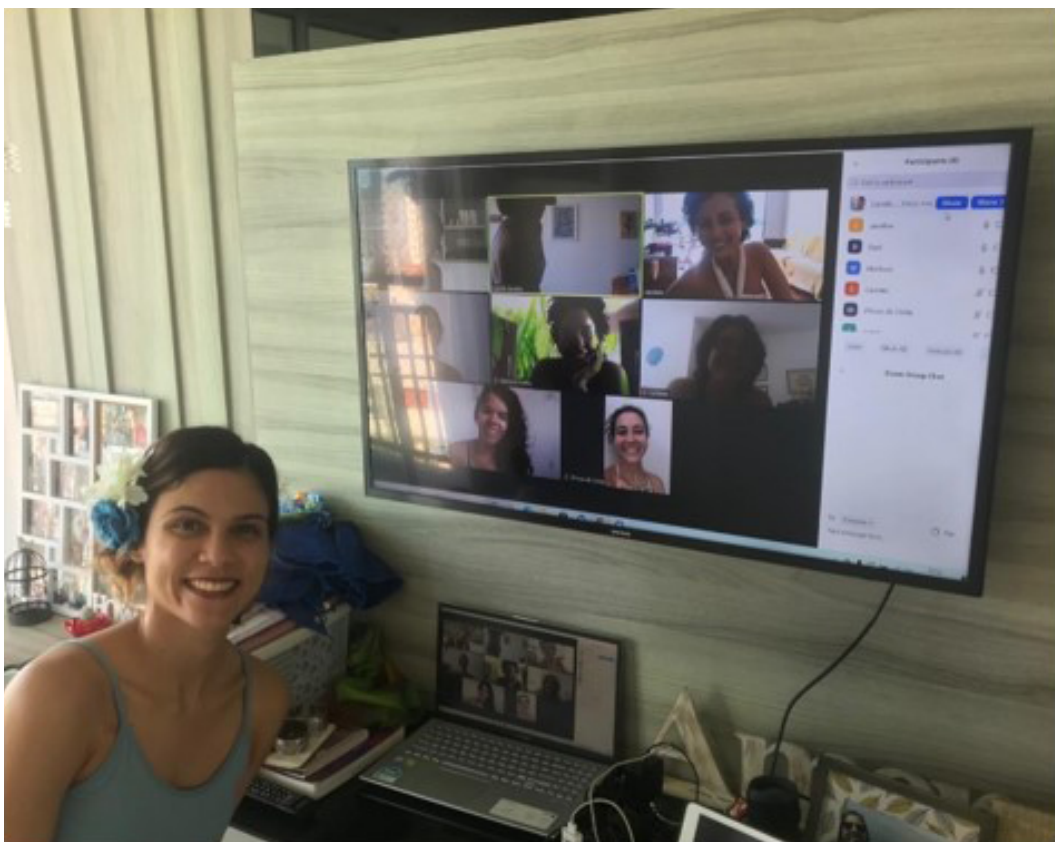


Experiência 1: Dança, ventres e feminismo: o ritual como processo pedagógico, artístico e político

Em 2018, minha pesquisa da pós-graduação em Estudos Contemporâneos em Dança na UFBA teve o objetivo de propor a performance com o ritual como uma estratégia pedagógica, artística e política para a dança do ventre na contemporaneidade. Investigamos as possibilidades de performance, a partir de uma condução ritualística, favorecendo a reflexão do papel da dança do ventre enquanto ignição de modos feministas, de criar e em reverenciar o feminino presente em cada mulher à sua maneira. Foi uma performance construída por mulheres, sobre mulheres e para mulheres, com vozes de mulheres, negando o silenciamento histórico ao qual fomos submetidas. Algumas das questões lançadas ao grupo foram: “O que é sagrado na sua relação com o feminino?” e “O que é sagrado na sua relação com a dança do ventre?”. Sagrado não no sentido religioso, sagrado no sentido daquilo que não se pode violar, sagrado no sentido daquilo que é precioso. Esse trabalho foi apresentado em 2019, no XIII Colóquio Internacional

de Educação e Contemporaneidade, no eixo de Arte, Educação e Contemporaneidade, com a orientação da professora Márcia Mignac (UFBA), e está integrado ao grupo de pesquisa *Oriente-se*.

Outras perguntas que funcionaram como ignições para o processo foram: “Quais estereótipos e padrões sobre ser mulher, ser feminina e ser dançarina de dança do ventre te incomodam?” e “O que é sagrado pra você na sua relação com o feminino e com a dança do ventre?”. Essa performance foi apresentada duas vezes em 2018: a primeira no Painel Performático da Escola de Dança da UFBA e a segunda no espetáculo *Bastet EntreSomas* em Salvador - BA. Foi uma experiência muito intensa e gratificante, que construiu laços de amizade e também de afetos.



Experiência 2: Conexão em rede: aulas virtuais de dança do ventre em tempos de pandemia e crise política

A segunda experiência que compartilho deu origem ao artigo apresentado no VI Congresso da ANDA, no qual relato a minha experiência como professora de dança do ventre e Tribal Fusion, com aulas virtuais on-line durante a pandemia da covid-19 no ano de 2020. Minha proposta foi exatamente investigar essa experiência com as alunas.

No artigo, argumentamos que construir redes de mulheres conectadas está sendo crucial, como um ato sustentativo, uma ação de sustentação coletiva, para resistir em um tempo aterrorizante de crise sanitária, social e política. Minha proposta foi construir um convívio on-line através da dança, no exercício da amizade ao invés de inimizade, de confiança ao invés de desconfiança, de compartilhar ao invés de competir, de apoiar ao invés de cobrar e de acolher diferenças e não indiferenças em tempos tão difíceis.

Ao final do processo de escrita, observamos que houveram limitações, sim, mas possibilidades também! No artigo defendemos que:

- É possível propor aulas de dança do ventre e Tribal Fusion on-line orientadas por uma lógica de afetos, guiadas por uma pedagogia emancipatória, sensível, da autonomia, do desejo, que considera o corpo-sujeito-cidadão, não reduzidas a uma lógica de efeitos;
- É possível favorecer a construção de uma rede de apoio entre mulheres através de aulas de dança on-line;
- É possível provocar reflexão sobre corpo, espaço, autonomia, técnica, criação e dança, com uma abordagem e perspectiva feminista.

As alunas responderam a um questionário contendo algumas questões, como: Como podemos nos manter conectadas on-line e seguir dançando? Como está sendo a experiência das aulas de dança on-line pra você? Qual é o papel da dança em sua vida agora?

Experiência 3: Nos véus da existência: por outros modos de ser na dança deslocados da hetero-cis-normatividade.

O último compartilhamento desta apresentação é de uma investigação em andamento. Também em parceria com a professora Márcia Mignac, estamos construindo um debate sobre a regência da hetero-cis-normatividade e o orientalismo regulamentando o imaginário da odalisca e instituindo uma tendência LGBTQ+ fóbica no campo da dança do ventre.

Começamos a discussão desse assunto no artigo apresentado no V Congresso Internacional de Direitos Humanos de Coimbra, no simpósio *Ambientes Hostis para LGBTQ+: Escolhas Íntimas, Assédio e Resiliência: Nos véus da existência: por outros modos de ser na dança deslocados da hetero-cis-normatividade*. Apontamos que a dança do ventre reproduz uma tecnologia de gênero e sexualidade que escoo para suas práticas artísticas e pedagógicas. Essa replicação do imaginário colonial machista se dá por meio da objetificação e sexualização do corpo da mulher e reafirma o padrão da dançarina/mulher cis branca/heterossexual.

Essas qualificações vêm sendo corpadas desde o século XIX, com a construção do imaginário dos povos orientais pelos países imperialistas. Nesta pesquisa, discutimos o imaginário da odalisca oriental como uma ritualística máxima do feminino, que cria condições de representação e que geram o próprio sujeito a ser representado.

No artigo, há uma reflexão sobre o contexto da dança do ventre e a produção de fobias, estigmas, opressões e padrões. Para destacar algumas reflexões, apontamos o papel da normatização, regulamentando um imaginário do feminino e da mulher por meio da representação da odalisca gera uma tendência à universalização e replicação dessa representação, suprimindo a capacidade de agência do sujeito artista. Partindo desse contexto, observamos poucas possibilidades de ruptura com a hetero-cis-normatividade imposta. Isso gesta uma lógica biopolítica, porque traz um questionamento de fundo: quais danças devem viver e/ou morrer? Sem muitas chances de escapar dessa lógica, observamos a replicação de cópias subalternas e poucas possibilidades de conseguir romper, de conseguir subverter essa ordem.

Em todas as investigações aqui apresentadas, miramos convocar outras possibilidades de existências para as danças dos ventres e suas fusões, incentivando o fortalecimento de resistências, atendendo ao chamado das demandas sócio-políticas contemporâneas que surgem, contestando direitos que assegurem existências diversas e propondo modos feministas, decoloniais, de pensar e fazer dança. Assim, almejamos convocar o corpo que dança como uma trincheira de luta, da vida e da arte.

Essas três experiências relatadas geraram escritas acadêmicas. Mas por que escritas acadêmicas?

Por que sou levada a escrever? Porque a escrita me salva da complacência que me amedronta. Porque não tenho escolha. Porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesma também. Porque o mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá. No escrever coloco ordem no mundo, coloco nele uma alça para poder segurá-lo. Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome. 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. Para desfazer os mitos de que sou uma profetisa louca ou uma pobre alma sofredora. Para me convencer de que tenho valor e que o que tenho para dizer não é um monte de merda. Para mostrar que eu posso e que eu escreverei, sem me importar com as advertências contrárias. 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 (ANZALDÚA, 2000, p. 232).

Da dança do ventre ao burlesco – Sensual Hip Dance

Como estar em sala de aula e não exalar todas as minhas práticas, da dança do ventre, ao *hip hop*, ao *twerk*, ao burlesco?

Minha formação em dança se iniciou com a dança do ventre. Sou bailarina, professora e pesquisadora. Minha graduação é em teatro e, logo depois, eu já orientei a minha pesquisa no mestrado e no doutorado para a área da dança, porque eu sempre fui uma pessoa da dança no meio do teatro. Não foi o contrário. Sempre busquei o teatro porque eu gostaria de me hibridizar e, talvez, não ficar só naquele nicho. Aqui, vou me apresentar e explicar o hibridismo em meu corpo.



Foto: Capa do vídeo de youtube Gabbi Chultz. Foto promocional em estúdio por Nicholas Galvão disponível em: <https://youtu.be/b4CLKU2h6vo>

A relação do meu trabalho com a dança do ventre

A relação não é somente visual. A dança do ventre me deixou o compromisso de eu ter que ser híbrida. Eu não tomei a decisão ou a minha família não tomou a decisão de começar a dançar através de um meio ou de uma modalidade clássica, codificada, ou dentro de um padrão tradicional. Desde os sete anos, escolhi por vontade própria, porque um dia eu vi a dança dentro de um restaurante. Então, essa escolha é um fator decisivo para o meu trabalho ser como ele é, esse remix pessoal. Compartilhando uma fala que a Muna (Andréa Moraes) já fez, tanto ao vivo quanto no trabalho *Raqs el Jaci* (SOARES, 2014), sobre a questão da pureza, ainda existe uma busca pela raiz, pela pureza na dança do ventre. Quando eu comecei a dançar, isso era muito forte e me serviu como um exemplo,

como um parâmetro: tentar buscar a pureza da dança egípcia, tal como a pureza da dança do ventre. Eu sempre fiquei muito confusa, mesmo ainda criança, inclusive quando eu ia me inscrever nos festivais de dança. Nessa época, eu tinha uns dez anos, já fazia as minhas próprias inscrições nos festivais de dança e tinha duas categorias que eu poderia escolher para dançar: folclore de imigração ou folclore de projeção.

Primeiro eu ficava chocada com a questão do folclore, pensava: “mas não é folclore”. E eu só fui conseguir desmistificar e também perder meu preconceito quanto a essa palavra “folclore” com aquele artigo da Joann Kealiinohomoku (1970), “An anthropologist looks at ballet as a form of ethnic dance”. Também havia a questão da imigração e projeção, pois, se a dança fosse pura e se aquilo que eu fizesse fosse “de raiz”, eu estaria no folclore de imigração. Já o folclore de projeção era uma coisa que não existia — foi o que me disseram no momento de minha inscrição: “isso é uma mistura que não existe”. Pensei: “Pois é aí que eu quero estar!”. Tomei esta decisão com uns 10 ou 11 anos: quis subir no palco misturando várias coisas, várias danças. Na época, eu praticava dança do ventre e também dança cigana. Isso exemplifica a confusão que nós temos enquanto praticantes de dança do ventre e entendemos como isso se constrói no imaginário das pessoas, como eu me organizo e me categorizo dentro de ambientes em que não é possível fugir dessas classificações. Isso me lembra muito a performance da Muna, citada em seu trabalho o *Pink Floyd Árabe*, em um festival de dança em que as pessoas não entenderam e não avaliaram o trabalho. Então, o que eu ouvia quando eu era criança no sentido de ser incentivada a buscar a pureza, “a raiz”, hoje eu consigo entender porque eu ficava tão perdida, pois não pertencia a essas definições. No entanto, é preciso entendê-las.

Assim, concluí que a dança do ventre me trouxe o hibridismo e me aproximou teoricamente de pensamentos como o das Culturas Híbridas. Por isso, trago, para nossa reflexão, Canclini, que também serviu para estudos muito próximos dos meus, como o do Marco Rodrigues, *Elementos facilitadores para corpos remixados nas danças urbanas*, em que ele diz que o nosso remix é individual, pois cada um tem um caminho autoral (RODRIGUES, 2018). O corpo remixado faz parte do que me tornei na ideia de uma continuidade do corpo dançante.

Logo depois, ele cita uma fala da Mônica Dantas, que foi sua orientadora: “o mesmo corpo que dorme, acorda, come, se exercita e ama é o instrumento e a manifestação da dança” (DANTAS, 2020, p. 70). Assim como o Marco, para Andréa Moraes, Canclini é importante na reflexão do hibridismo e para os corpos remixados a partir de Rodrigues. Como Moraes coloca sobre Canclini, ela relaciona Sidi Larbi Chercaoui e fala sobre os artistas anfíbios: “Se por um lado isso torna amplo o campo criativo também pressupõe um pensamento aberto no sentido de ver com olhos livres todo o material que as danças

A mesma conclusão em sua anfibia contém a incerteza. Pode-se entender que não sabemos onde vai estar situado o dia de amanhã ou que ignoramos onde estaremos, de qual lado e de qual fronteira, no dia de amanhã. E talvez tenhamos alguns policiais atrás de nós.

Como vejo meu trabalho em relação ao feminismo? Em primeiro lugar, ser uma artista feminista, buscar ser uma artista feminista, querer ser uma artista feminista, precisar ser uma feminista. Por conta dele, eu preciso buscar urgentemente me identificar em algum ponto, em algum buraco feminista com a minha prática artística. Ser uma artista feminista e entender, ao mesmo tempo, os múltiplos feminismos. Por que a necessidade de afirmação como feminista? Porque eu entendi que haveriam múltiplos feminismos e que alguns pensamentos meus não estariam em acordo e sim em desacordo com outras vertentes, com outros pensamentos. O livro da Heloísa Buarque de Hollanda (2018), *Explosão Feminista: arte, cultura, política e universidade*, me ajudou muito a entender toda essa pluralidade, e eu trago isso para a minha tese, trago isso para o meu trabalho.

Em segundo lugar, quando comecei a estudar e a praticar o burlesco, eu realmente entendi que, mais uma vez, preciso buscar esse lugar feminista. Até então, eu não ficava tão pelada nas minhas apresentações. Eu rebolava, usava pouca roupa. Já era suficiente para sentir necessidade de me defender ou de atacar de alguma maneira. No momento que entrou o burlesco e eu entendi que tenho ou que preciso tirar a roupa, isso piorou e aumentou a minha necessidade de entender mais sobre feminismo, dando ainda mais força ao que vou fazer. Para mim, não foi fácil e não é fácil tirar a roupa. Eu digo: o nosso outro, o que é o principal do nosso trabalho também será o nosso principal problema. Eu enxergo assim: as palavras que eu escolho, o jeito que eu escolho falar, esse hibridismo, as múltiplas facetas do meu trabalho, o que nos define, o que é o nosso ouro, o que nos diferencia também é o nosso ouro, o nosso centro de pesquisa.

Aprofundo, então, essas discussões pertinentes ao meu próprio remix e aos próprios rótulos que eu recebo, como o da mulher objeto. Esse é um termo muito importante de discussão: o nome da minha tese é *O prazer do paradoxo, sensualidades, feminismos e tabus na arte do burlesco*. Então, toda essa sopa entre corpo, corpos, mulheres, feminismos vai dançar na minha tese. Em último lugar, eu não posso deixar de citar a *Putafeminista* da Monique Prada (2018), que me ajudou muito a entender o que eu estava buscando enquanto feminismo.

Quando falo em feminismos e não em feminismo, estou lembrando que o feminismo não é único, não é uno: temos os feminismos ditos radicais, o feminismo negro, o feminismo interseccional, o marxista, o asiático e por aí vai. Entre os diversos femininos,

podemos perceber, já na superfície, inúmeros pontos de fricção e conflito. Isso é bastante natural. Falamos de movimento de mulheres, mas de mulheres diferentes que existem e resistem a partir de lugares e realidades diversas.



Foto: Apresentação no London Burlesque Festival em 2018.

Então, quero finalizar a minha fala mostrando os paradoxos feministas, os paradoxos do hibridismo, o paradoxo do mundo acadêmico, o paradoxo de empreender, de ter uma marca, *free market*, *branding*. Então, penso que o paradoxo é o meu lugar e que, para entender a dança do ventre e para entender os feminismos, eu preciso ir através desse conceito chave que é o paradoxo.

Conclusões em movimento

A partir das exposições das artistas pesquisadoras, o corpo dançante da dança do ventre se manifesta sobre uma perspectiva política e social que se compreende feminista. Os relatos e as experiências compartilhadas demonstram a busca por identificar, refletir e questionar o mundo e a nós mesmas sob as lógicas feministas, evidenciando que, para que uma obra seja considerada como tal é preciso que, antes disso, a própria artista construa a si mesma como tal. Só assim esses modos de fazer artístico-feministas podem resistir e ultrapassar os atravessamentos da cultura colonial e sua imposição patriarcal e hetero-normativa.

Com este estudo, esperamos que a dança do ventre resista e insista nos estudos em dança do Brasil, pois ela é um importante suporte para a reflexão política, para a luta feminista e para o exercício decolonial na dança no país.

Referências

ANZALDÚA, Glória. **Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo**. *Revista Estudos Feministas*, v. 8, n. 1, Florianópolis, 2000.

BANASIAK, Krista. Dancing the East in the West: Orientalism, feminism, and belly dance. *Critical Race & Whiteness Studies*, v. 10, n. 1, 2014.

BENCARDINI, Patricia. **Dança do Ventre-Ciência e Arte**. Editora Baraúna, 2012.

BERTHOZ, A (1997). **The Brain's Sense of Movement**. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade. **São Paulo: Companhia das Letras**, 2018.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4. Ed - São Paulo: Ed. da USP, 2011.

CURIEL, Ochy. Construindo metodologias feministas desde o feminismo decolonial. **BALDUINO DE MELO et al**, p. 32-51, 2014.

DANTAS, Mônica Fagundes. **Dança, o enigma do movimento**. Editora Appris, 2020.

DEAGON, Andrea. The Golden Mask: Tipping the Belly Dancer in America. **Feminist Studies**, v. 39, n. 1, p. 71-97, 2013.

DESMOND, Jane C.; DE MATTOS NOGUEIRA, Tradução de Mariângela; AMOROSO, Revisão Técnica de Daniela Maria. Corporalizando a Diferença: questões entre dança e estudos culturais. **Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança**, v. 2, n. 2, p. 93-120, 2013.

DOS REIS, Alice Casanova. O feminino na dança do ventre: uma análise histórica sob uma perspectiva de gênero. **Divers@!**, v. 1, n. 1, 2008.

DOX, Donnalee. Dancing around orientalism. **The Drama Review**, v. 50, n. 4, p. 52-71, 2006.

EĞRIKAVUK, Işıl. DONADEL, Márcia. Trad. Olhando para a Dança do Ventre como uma Possibilidade Feminista: Olhar, gênero e espaço público em Istambul. **Cena**, n. 33, p. 155-166, 2021. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/cena/article/view/110675> Acesso em: 20 Ago 2021.

ELIAS, Marie. Badia Masabni. Expression through words and the body. **Rives mediterraneennes**, n. 1, p. 71-84, 2016.

GIOSEFFI, Daniela. **The Great American Belly Dance**. Doubleday, 1977.

- HAYON, Kaya Davies. **Sensuous Cinema: The Body in Contemporary Maghrebi Film**. Bloomsbury Publishing USA, 2018.
- KARAYANNI, Stavros Stavrou. **Dancing fear and desire: Race, sexuality, and imperial politics in Middle Eastern dance**. Wilfrid Laurier Univ. Press, 2006.
- KATZ, Helena, GREINER Christine. Por uma Teoria do Corpomídia. In: **O Corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.
- KRAUS, Rachel. "We are not strippers": How belly dancers manage a (soft) stigmatized serious leisure activity. **Symbolic Interaction**, v. 33, n. 3, p. 435-455, 2010.
- KEALIINOHOMOKU, Joann. **An anthropologist looks at ballet as a form of ethnic dance**. *Impulse*, v. 20, p. 24-33, 1970.
- LAPOUJADE, David. **As existências mínimas**. N-1 Edições. São Paulo, 2017.
- LAURENTIIS, Gabriela Barzaghi De. **Louise Bourgeois e modos feministas de criar**. São Paulo: Annablume, 2017.
- LUGONES, María. Colonialidad y género. **Tabula rasa**, n. 09, p. 73-101, 2008a.
- LUGONES, María. **Colonialidad y Género: Hacia un Feminismo Decolonial**. Em: *Género y Descolonialidad*. MIGNOLO, Walter (org.). 1 ed. Ediciones del Signo. Buenos Aires, 2008b.
- MAIRA, Sunaina. Belly dancing: Arab-face, Orientalist feminism, and US empire. **American Quarterly**, v. 60, n. 2, p. 317-345, 2008.
- NOE, A. **Action in perception**. Cambridge, M. A: MIT Press, 2006.
- PRADA, Monique. **Putafeminista**. Veneta, 2018.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. 2000.
- RODRIGUES, Marco Aurelio Julio. **Elementos Facilitadores para Corpos Remixados nas Danças Urbanas**: um recorte desde os anos 1970 em Porto Alegre. 2018. Dissertação de Mestrado. UFRGS.
- ROUSHDY, Noha. Baladi as performance: Gender and dance in modern Egypt. **Surfacing**, v. 3, n. 1, p. 71-99, 2010.
- SAFATLE, Vladimir. **O Circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- SAID, Edward W. **Reflexões sobre o exílio: e outros ensaios**. Editora Companhia das Letras, 2003.
- SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Editora Companhia das Letras, 2007.
- SAHIN, Christine M. **Core Connections: A Contemporary Cairo Raqs Sharqi Ethnography**. 2018. Tese de Doutorado. UC Riverside.

SALGUEIRO, Roberta da Rocha. **“Um longo arabesco”**: corpo, subjetividade e transnacionalismo a partir da dança do ventre. 2012. Tese de Doutorado. Universidade de Brasília.

SHAY, Anthony; SELLERS-YOUNG, Bárbara. **Belly dance: Orientalism, transnationalism and harem fantasy**. Mazda Publishers, 2005.

SOARES, Andréa C. Moraes. **Raqs el Jaci/Dança de Jaci: hibridação por antropofagia entre a dança do ventre e a poética de Eva Schul**. 2014. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

SOARES, Andréa C. Moraes; DANTAS, Mônica Fagundes. Mundialização da dança: um processo Cultural em movimento. **Revista Rascunhos-Caminhos Da Pesquisa Em Artes Cênicas**, v. 3, n. 2, 2016.

THOMS, Victoria. **Martha Graham: Gender & the haunting of a dance pioneer**. Intellect Books, 2013.

TIGGEMANN, Marika; COUTTS, Emily; CLARK, Levina. Belly dance as an embodying activity?: A test of the embodiment model of positive body image. **Sex Roles**, v. 71, n. 5-8, p. 197-207, 2014.

TIQQUN: Contribuição para guerra em curso. N-1 edições. São Paulo: N-1 edições, 2019.

XAVIER, Cíntia Nepomuceno. ... **5, 6, 7,[infinito]...** Do oito ao infinito: por uma dança do ventre, performática, híbrida, impertinente. 2006. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília.