

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
CURSO DE GRADUAÇÃO EM DANÇA

GABRIELLY NICOLE DORNELAS GOMES

DESVELANDO O IMAGINÁRIO: o corpo masculino na dança do ventre

Belo Horizonte
2025

Gabrielly Nicole Dornelas Gomes

DESVELANDO O IMAGINÁRIO: o corpo masculino na dança do ventre

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Licenciatura em Dança, apresentado ao Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de licenciada em dança.

Orientadora: Prof^a. Dr^a Gabriela Córdova Christófar

Belo Horizonte
2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM DANÇA
FOLHA DE APROVAÇÃO

"DESVELANDO O IMAGINÁRIO: o corpo masculino na dança do ventre "

GABRIELLY NICOLE DORNELAS GOMES

Trabalho de Conclusão de Curso submetido à Banca Examinadora designada pelo Colegiado de Graduação em Dança, como requisito para obtenção de título de Licenciatura em Dança, aprovada em 11/12/2025 pela banca constituída pelos membros:

Orientadora: Profa. Gabriela Córdova Christóforo

Examinadora: Profa. Raquel Pires Cavalcanti

Examinador: Rodrigo Augusto de Souza Antero

Belo Horizonte, 18 de dezembro de 2025.



Documento assinado eletronicamente por **Raquel Pires Cavalcanti, Professora do Magistério Superior**, em 18/12/2025, às 14:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo Augusto de Souza Antero, Usuário Externo**, em 18/12/2025, às 17:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Gabriela Cordova Christofaro, Professora do Magistério Superior**, em 22/12/2025, às 20:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4838650** e o código CRC **410DC88E**.

Dedico este trabalho aos meus pais, que desde nova me ensinaram o valor dos estudos e a coragem necessária para perseguir meus sonhos. Mesmo quando algo parece impossível, sei que posso contar com o apoio incondicional de vocês. Minha eterna gratidão.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Jesus, por ser a base de toda a minha caminhada e sustento fundamental em cada conquista desta trajetória.

Aos meus pais, Érica Dornelas e Warlem Gonçalves, pelo apoio incondicional desde o momento em que decidi deixar o trabalho para me dedicar integralmente a esta pesquisa, uma escolha que talvez não faça tanto sentido dentro das vivências pessoais deles, mas que, por ser importante para mim, foi acolhida com todo amor e suporte.

À minha irmã, Nathielly Camile, que diariamente me inspira a buscar ser uma pessoa melhor.

À Cláudia Almeida e Karen Braga, por serem minha rede de apoio durante todo o percurso da faculdade, e não me deixarem desistir nos momentos difíceis.

À Raquel Pires e Rodrigo Antero, minha banca escolhida a dedo com tanto carinho, por terem sido sobretudo professores me ajudaram a me reencontrar e me afirmar enquanto artista-professora-pesquisadora.

À Prof.^a Dra. Daniella Fernandes, pelo apoio e pelas contribuições oferecidas durante a disciplina de escrita acadêmica, que foram essenciais para que eu pudesse concluir este trabalho.

Por fim, agradeço à Gabriela Christofáro, minha orientadora. Obrigada por acolher este projeto, por expandir meu pensamento e, sobretudo, por respeitar meus desejos e escolhas ao longo do percurso. Sua escuta atenta, seu olhar sensível e seu modo afetuoso fizeram com que você fosse a primeira professora com quem me senti verdadeiramente segura dentro da universidade. Por isso, não poderia ser outra pessoa a me acompanhar nesse processo. Por tudo, minha profunda gratidão.

“Me desconecto do ambiente externo, para reconectar no período da aula, além de honrar e agradecer aos espaços que nos recebem para dançar.

Subo as mãos trazendo para meu corpo boas energias.

Abro os braços nas laterais para observar o espaço que estou dançando e me conectar com as pessoas aqui presentes.

A flor de lótus emerge de situações adversas, potencializando essa energia que me leva ao solo.

No solo, coloco a mão no chão para ter contato com o local que estamos.

Coloco a mão no ouvido para honrar a música que nos inspira, e volto a honrar o solo.

Uno a mão na testa em homenagem aos meus ancestrais, todos aqueles antepassados que vieram antes de nós.

Uno a mão no peito em homenagem aos nossos mestres, que nos ensinam e inspiram na atualidade.

Repito o rastreamento visual do ambiente, honrando com quem eu danço e para quem eu danço, em perspectiva de um plano baixo.

E subo unindo as mãos trazendo para minha dança boas energias”

Luiza Doche, 2025, artigo pessoal sobre o PUJA do método ATS.

RESUMO

A presente monografia investiga a incidência de corpos masculinos na dança do ventre, buscando compreender os percursos históricos, culturais e sociais que contribuíram para a baixa participação de homens na modalidade. Com abordagem qualiquantitativa, o estudo articula análise bibliográfica, entrevistas, levantamento de dados e observação do cenário da dança em Belo Horizonte. O trabalho inicia com um panorama das origens da dança do ventre, destacando como interpretações orientalistas, o erotismo e influências do colonialismo europeu moldaram representações sobre o feminino e delimitaram os corpos considerados legítimos para ocupar esse espaço. Discute o papel de Mahmoud Reda na mudança de perspectiva da dança no Egito, evidenciando tanto seu impacto na legitimação da prática quanto às contradições de sua estética, que contribuiu para a marginalização e consequente exclusão de homens nos palcos. Em seguida, apresenta um breve histórico da chegada e popularização da dança do ventre no Brasil e problematiza a presença masculina a partir de debates sobre gênero, colonialidade e preconceitos sociais. A pesquisa analisa ainda o cenário atual em Belo Horizonte, com foco no Centro de Arte e Cultura Brigitte Bacha (SBB) e no Centro de Danças Leticia Soares (CDLS), investigando como essas instituições lidam com a participação masculina e quais desafios enfrentam para promover práticas inclusivas. Relatos de três bailarinos: Douglas Carvalho, Henrique Santos e Igor Kischka; aprofundam a compreensão das experiências, tensões e resistência presentes na trajetória de homens que se dedicam à dança do ventre. Conclui-se que a modalidade, enquanto linguagem artística plural, necessita de esforços contínuos para romper paradigmas, ampliar espaços de pertencimento e reconhecer a importância dos corpos masculinos na construção de uma dança mais diversa.

Palavras-chave: Colonialismo; Dança do ventre; Homens; Gênero e Masculinidade

ABSTRACT

This monograph investigates the incidence of male bodies in belly dancing, seeking to understand the historical, cultural, and social paths that contributed to the low participation of men in this art form. Using a mixed-methods approach (qualitative and quantitative), the study combines bibliographic analysis, interviews, data collection, and observation of the dance scene in Belo Horizonte. The work begins with an overview of the origins of belly dancing, highlighting how Orientalist interpretations, eroticism, and influences of European colonialism shaped representations of femininity and defined the bodies considered legitimate to occupy this space. It discusses the role of Mahmoud Reda in change of perspective of dance in Egypt, highlighting both his impact on the legitimization of the practice and the contradictions of his aesthetics, which contributed to the marginalization and consequent exclusion of men from the stage. Following this, it presents a brief history of the arrival and popularization of belly dancing in Brazil and problematizes the male presence based on debates about gender, coloniality, and social prejudices. The research also analyzes the current scenario in Belo Horizonte, focusing on the Brigitte Bacha Center for Art and Culture (SBB) and the Letícia Soares Dance Center (CDLS), investigating how these institutions deal with male participation and what challenges they face in promoting inclusive practices. Accounts from three dancers—Douglas Carvalho, Henrique Santos, and Igor Kischka—deepen the understanding of the experiences, tensions, and resistance present in the trajectory of men who dedicate themselves to belly dancing. It concludes that the modality, as a plural artistic language, requires continuous efforts to break paradigms, expand spaces of belonging, and recognize the importance of male bodies in the construction of a more diverse, critical, and inclusive dance.

Keywords: Colonialism; Belly dance; Man; Gender; Masculinity.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Gráfico 1 – Quantitativo SBB	40
Gráfico 2 – Quantitativo CDLS	40

LISTA DE ABREVIATURAS

BH	Belo Horizonte
CDLS	Centro de Dança Letícia Soares
SBB	Centro de Arte e Cultura Brigitte Bacha
LGBTQIAPN+	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, Queer, Intersexuais, Assexuais, Pansexuais, Não-binários e +
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 ASPECTOS HISTÓRICOS E CULTURAIS DA DANÇA DO VENTRE	18
2.1 Impactos do colonialismo	19
2.1.1 Perspectivas da dança do ventre	24
2.2 Dança no ventre no Brasil	30
2.3 Os homens na dança do ventre	32
3 A DANÇA DO VENTRE NO CENÁRIO DE BELO HORIZONTE	36
3.1 As escolas	37
3.1.1 Afinal, existem homens que praticam dança do ventre?	39
3.2 O que eles tem a dizer?	43
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	52
REFERÊNCIAS	56
APÊNDICE A – ROTEIRO DE ENTREVISTA SEMI ESTRUTURADA	59
APÊNDICE B – PERGUNTAS PARA OS DIRETORES DAS ESCOLAS	60
APÊNDICE C – PERGUNTAS PARA OS BAILARINOS MASCULINOS	61
APÊNDICE D – PERGUNTAS EXTRAS PERSONALIZADAS PARA IGOR KISCHKA	62
ANEXO A – MODELOS GALABEYA	63

1 INTRODUÇÃO

Ao iniciar esta pesquisa, sinto a necessidade de me apresentar não apenas como pesquisadora, mas como professora e bailarina de dança do ventre, cuja trajetória artística e formativa atravessa diretamente as questões aqui discutidas. Investigar a incidência de corpos masculinos na dança do ventre, assim como refletir sobre as nomenclaturas que atravessam essa prática, não é apenas uma escolha acadêmica, mas um movimento essencial para meu próprio crescimento enquanto artista e educadora. Durante minha formação na Licenciatura em Dança pela UFMG, produzi um texto que expressa meu posicionamento diante do debate entre os termos “bailarina” e “dançarina”, discussão recorrente no campo e carregada de significados históricos, estéticos e identitários. Por reconhecer a importância desse relato na construção do meu olhar e na compreensão das vivências que sustentam esta investigação, considero fundamental trazê-lo aqui, permitindo que a escrita pessoal dialogue com a pesquisa teórica e reforce a perspectiva desde a qual este trabalho se constroi:

Ontem me questionaram porquê eu uso o termo “bailarino” para quem pratica a dança do ventre. Achei engraçado porquê, até então, para mim essa ainda não era uma questão. Em suas pesquisas Xavier afirma que, por muito tempo, o termo ‘dançarina’ foi marcado por estigmas negativos, enquanto ‘bailarina’ como aquela que baila ou faz balé clássico. Por isso, para ela, existe uma importância de devolver às dançarinas seu próprio nome, buscando ressignificá-lo. Mas, para mim, filha de uma ex bailarina que sonhava que eu fosse bailarina, cresci entre tutus, coques e previsões de um futuro perfeito. Até quem era de fora dizia que eu seria a próxima bailarina da família, a continuação natural de uma linhagem de palco e sapatilhas. E, ainda assim, todas as vezes em que tentaram me colocar no balé, meu corpo recusava. Chorava, esperneava, sabia que não era ali que minha dança morava. Me encontrei, enfim, na dança do ventre: no giro dos véus, no centro pulsante do abdômen, na respiração que costura gesto e intenção. E foi ali que minha mãe, com o orgulho que reconhece destinos, disse: “eu sempre soube que você seria minha bailarina.” Por isso, quando reivindico o termo, não o faço por vaidade, mas por reconhecimento. Eu também estudo horas, afino músculos, rompo pele, lido com dores, sangro joelhos e reorganizo a vida para honrar a arte que escolhi. Eu também componho um corpo de baile quando subo ao palco, ainda que meus pés não usem sapatilhas. Ser bailarina não é privilégio de uma modalidade de dança, é consequência da entrega. E é por isso que eu sigo afirmando nossa existência como bailarinos e bailarinas da dança do ventre: porque a palavra que me disseram na infância foi a mesma que, adulta, eu finalmente pude habitar. (Arquivo pessoal, texto desenvolvido durante disciplina Pesquisa em Dança, 04 de Abril de 2025).

A dança está presente na vida do ser humano desde a Antiguidade,

sendo citado por Patricia Bercardini (2009) como um fazer que existiu nos primórdios da humanidade. Seja em seus fazeres artísticos ou informais, dançar sempre fez parte do cotidiano da população das mais variadas culturas, de modo que, antes mesmo de ser denominada dança, sempre houve um contato com o movimento corporal.

Tendo em vista as relações e enormes variações que podem apresentar em determinadas culturas, a dança do ventre traz consigo um fator histórico e cultural e, em termo de localização histórica e geográfica, é compreendida como uma dança de origem oriental, mas o local exato onde surgiu é ainda desconhecido. Segundo Bercardini (2009), não se sabe ao certo onde e nem quando a dança do ventre se originou, devido à dificuldade de encontrar informações confiáveis.

Meu desejo de pesquisar sobre questões de gênero dentro da dança do ventre surgiu logo no início da minha trajetória acadêmica, quando ao conversar com um colega de turma, fui questionada se homens poderiam dançar a dança do ventre. Naquele momento, apesar de saber que sim, percebi que eu mesma nunca havia conhecido um homem que praticasse a modalidade. Esse questionamento me acompanhou desde então, tornando-se um ponto de inquietação e curiosidade.

Em minhas pesquisas iniciais sobre dança do ventre e gênero, percebi que existem diversas interpretações, teorias e hipóteses sobre a origem da dança e quem poderia ou não praticá-la. Tal ocorrência pode ser justificada pelo fato de que a literatura histórica sobre esse assunto em específico é limitada, por vezes duvidosa, e os autores que buscaram escrever sobre o tema relatam sobre essa dificuldade. Esse é o caso de Cinthia Nepomuceno Xavier, uma pesquisadora que realizou o seu mestrado em 2005 e pontuou uma das principais problemáticas acerca da pesquisa acadêmica em dança do ventre. A escassez de informações sobre o tema e o impacto que isso teve para ela enquanto pesquisadora, foi um dos motivos pelo qual Xavier decidiu realizar um estudo de campo no Cairo, Egito, onde teve contato com as escritas de Magda Saleh, autora que também já pontuava sobre essa escassez de informações.

Um trecho de suas escritas me chama atenção. Segundo Xavier (2005), Saleh (1979) já defendia naquela época “[...] a importância de desenvolver trabalhos de campo, já que os registros são tão escassos” (Saleh, 1979, *apud* Xavier, 2005, p. 13). Ela sugere a ampliação do corpo de pesquisadores

dedicados à área, destacando que, há vinte e sete anos, já considerava ser o momento oportuno para reconhecer a dança do ventre como um objeto legítimo de pesquisa. Xavier (2005, p. 13) termina dizendo: “Um dos fatos intrigantes era a semelhança entre o discurso de Magda Saleh e o meu, quase três décadas depois de sua defesa de tese”.

E se Xavier pensava ser intrigante o fato de que ainda em 2005, vinte e sete anos após à pesquisa da egípcia Magda Saleh, a dança do ventre ainda era pouco pesquisada, ainda hoje, em 2025, vinte anos após sua dissertação, sigo com os mesmos questionamentos apontados pelas autoras em suas respectivas épocas, quando se trata das questões de gênero dentro da dança do ventre.

Quando comecei a desenvolver esta pesquisa, minha primeira dificuldade foi abordar o tema de modo que fosse viável desenvolvê-lo em um semestre. Inicialmente, minha ideia seria falar sobre como todos os tipos de gêneros foram e são retratados dentro da dança do ventre, uma vez que, como apontado por Márcia da Silva e Camila Saraiva (2020, p.39): “O ocidente não concedeu permissão, licença, para outra categoria dançar Dança do Ventre que não a da mulher”. No entanto, falar sobre todos os gêneros e, sobretudo, sobre todos os tipos de preconceito que esses gêneros podem sofrer dentro da dança do ventre, considerando fatores históricos e culturais, pareceu inviável no pouco período de tempo disponível.

Ao longo da minha formação em Licenciatura em Dança, uma das constatações que tive é que, embora a dança do ventre atualmente seja uma dança mais aceita e reconhecida na sociedade, em âmbito acadêmico ainda é um tema pouco pesquisado, com poucos estudos sobre a presença masculina. Por isso, escolhi o tema, sem deixar de lado o fato de que um dia pretendo expandir essa pesquisa, incluir outros gêneros e entender a presença deles dentro da modalidade.

De um modo geral, desde a Antiguidade, a presença do corpo masculino em modalidades de dança consideradas femininas pela sociedade vem sendo alvo de preconceito e discriminações, de forma que:

A crença de que o sexo masculino não pode transitar e habitar a mesma dança, praticada pelo feminino na Dança do Ventre, embaraça a possibilidade da continuação do exercício de homens que dançam ou que

possam vir a ter interesse por praticar essa arte (Lima, 2019, p.18).

Ainda que com o passar dos anos esse preconceito venha sendo quebrado aos poucos, em outras modalidades de dança, como na dança oriental, aqui citada como dança do ventre, ainda continua sendo um ponto crítico a ser analisado.

Através de uma pesquisa quali-quantitativa busco compreender o percurso histórico e cultural que contribuiu para a baixa participação de pessoas do gênero masculino na dança do ventre, trazendo ainda relatos pessoais de bailarinos de Belo Horizonte que praticam a modalidade na atualidade, a fim de atingir uma compreensão mais ampla sobre as barreiras enfrentadas por esses corpos e os caminhos que estão sendo traçados para sua permanência, além de dados quantitativos de duas escolas consideradas referências no cenário da dança do ventre de Belo Horizonte.

De acordo com Losch, Rambo e Ferreira (2023), uma pesquisa qualitativa pode ser descrita como um tipo de investigação que procura compreender fenômenos sociais, culturais e educacionais por meio da análise de dados subjetivos. Por se tratar de uma pesquisa que pretende refletir, investigar e compreender a realidade, a pesquisa qualitativa de caráter exploratório complementa minhas ideias iniciais, graças a sua flexibilidade nos processos metodológicos:

Na abordagem qualitativa, a pesquisa exploratória – ou estudo exploratório – tem o objetivo de conhecer o fenômeno estudado tal como ele se apresenta ou acontece no contexto em que está inserido. [...] A pesquisa exploratória permite, nesse processo, que o pesquisador contemple os dados qualitativos de forma sistêmica, com uma compreensão ou interpretação detalhada do fenômeno analisado (Losch; Rambo; Ferreira, 2023, p.3).

No entanto, conforme a pesquisa ia se desenvolvendo, surgiu a necessidade de compreender se realmente existe uma baixa participação de pessoas masculinas dentro da dança do ventre. Por esse motivo, fez-se necessário caminhar junto com a pesquisa quantitativa, que segundo Guilherme Pereira e Maria Ortigão (2016, p.69) é indicada para “[...]responder a questionamentos que passam por conhecer o grau e a abrangência de determinados traços em uma população, esta também é uma forma de estar sensível aos problemas sociais”.

Este trabalho está estruturado da seguinte forma, após a introdução:

O Capítulo 2, apresenta aspectos históricos e culturais da dança do ventre, destacando como suas origens foram marcadas por interpretações orientalistas e influências do colonialismo europeu. Também é analisado o papel de Mahmoud Reda na mudança de perspectiva da dança do ventre no Egito, evidenciando suas contribuições e contradições no processo de legitimação da arte, bem como as consequências de sua estética para a exclusão dos homens do palco. Além disso, apresenta um breve histórico da chegada e popularização da dança do ventre no Brasil e, por fim, problematiza a presença masculina na modalidade a partir das discussões sobre gênero, colonialidade e preconceitos sociais.

O Capítulo 3, analisa o cenário atual da dança do ventre em Belo Horizonte, com foco em duas escolas consideradas destaques na cidade: o Centro de Arte e Cultura Brigitte Bacha (SBB) e o Centro de Danças Letícia Soares (CDLS). A partir de entrevistas com as diretoras, investiga como essas instituições lidam com a presença masculina na modalidade. O capítulo apresenta um panorama quantitativo da participação masculina nas escolas e discute a dificuldade das instituições em abordar de forma consciente a inclusão de diferentes identidades de gênero. Por fim, traz relatos de três bailarinos, Douglas Carvalho, Henrique Santos e Igor Kischka, que têm vínculo com as escolas apresentadas e compartilham suas trajetórias, desafios e percepções sobre o preconceito e a busca por aceitação.

No último capítulo, serão apresentadas as considerações finais da pesquisa, destacando que o estudo sobre a presença masculina na dança do ventre revelou um campo em constante construção, marcado por desafios, descobertas e a necessidade de continuidade. O capítulo é concluído reafirmando que a dança do ventre é uma manifestação artística plural, feita por e para todos os corpos, e que reconhecer os homens como parte dessa história é essencial para romper paradigmas e fortalecer uma visão de dança como expressão livre e diversa.

Diante disso, esta monografia busca contribuir para ampliar o olhar sobre a dança do ventre enquanto prática possível para todos os corpos, evidenciando a importância de romper com estigmas e ampliar os espaços de pertencimento e representatividade. Além de valorizar a trajetória de artistas que desafiam normas de gênero dentro dessa prática, o estudo pretende também colaborar para a desconstrução de estereótipos de gênero e sexualidade, além de ampliar a

compreensão da dança como uma linguagem plural.

2 ASPECTOS HISTÓRICOS E CULTURAIS DA DANÇA DO VENTRE

Quando qualquer pessoa se propõe a fazer uma consulta na internet sobre dança do ventre, as primeiras informações encontradas estão relacionadas ao feminino. Temas como, dança do sagrado feminino, feminilidade, dança para saúde da mulher e muitos outros tendo a mulher como foco, estão sempre em vigência no primeiro contato do pesquisador com a temática. E essa atribuição do feminino com o que conhecemos hoje como dança do ventre, vem muito antes do caráter virtual que a internet pode nos proporcionar.

Em primeiro lugar, embora a dança do ventre tenha uma origem desconhecida, gostaria de reforçar que o foco dessa pesquisa não está relacionado com tentativas de comprovação de onde de fato essa dança possa ter surgido. No entanto, é inegável que uma das principais teorias, citada pelas autoras Naiara Assunção e Nina Paschoal (2022) como uma teoria orientalista, é de que a dança do ventre tenha surgido de um ritual voltado para fertilidade, em culto a Deusa Isis¹:

Ao mesmo tempo, sobretudo entre praticantes ocidentais, alimenta-se a ideia igualmente orientalista de que a dança do ventre é uma prática originada em tempos remotos em rituais femininos para deusas da fertilidade, reiterando a ideia que surgiu no século XIX, de que o chamado oriente e suas práticas culturais são essencialmente relacionadas a um passado antigo, místico, atávico, pouco conhecido e à uma espiritualidade esotérica genérica (Assunção; Paschoal, 2022, p.25).

Então, partindo do princípio de que, ainda na atualidade, a história da dança do ventre segue sendo atrelada a um ritual de fertilidade, um dos exercícios que me propus a fazer foi compreender qual é esse lugar do fértil que vem sendo propagado.

Na tentativa de sanar essa inquietação, fui descobrindo histórias onde dançarinos masculinos aparecem desde o seu contexto inicial, deslegitimando a ideia de que fértil está relacionado ao ventre, que por sua vez é compreendido por muitos somente como o “útero”², e por homens cisgêneros³ não possuem útero, são descaracterizados da dança.

¹ Também citada como A Grande Mãe (Xavier, 2006, p.17) ou Deusa-mãe (Bercardini, 2009, p.30).

² Em minhas pesquisas, como em minha aula, passei a acolher e explicar o ventre com seu termo anatômico de acordo com o próprio dicionário, onde a palavra ventre significa “parte do corpo em que estão alojados o estômago, o intestino, o pâncreas, a bexiga etc.; abdome, barriga (DICIO, 2025).

³ “Diz-se da pessoa que se identifica completamente com o seu gênero de nascimento; refere-se às mulheres e aos homens em completa conformidade com os órgãos sexuais que lhes foram atribuídos à nascença; opõe-se ao transgênero (não identificação com o gênero de nascimento).”(DICIO, 2025)

Segundo Hawthorn (2019, *apud* Assunção e Paschoal, 2022), a nomenclatura dança do ventre só passou a existir em meados do século XIX. Antes de chegar ao Ocidente, a dança do ventre era conhecida como *Raks El Shaks*, a qual tinha um caráter cultural no Antigo Egito⁴: "Historicamente, as danças solos faziam parte do entretenimento em celebrações familiares nas quais homens e mulheres dançavam em áreas separadas do espaço doméstico" (Sellers-Young, 2014, p.125, tradução nossa⁵).

Independente de gênero, a dança faz parte da cultura oriental. Em 2005, durante o tempo em que realizou uma pesquisa de campo no Cairo, Xavier (2006, p. 67) pode vivenciar essa realidade, conforme relata:

Quando estive no Egito para realizar minha pesquisa de campo, essa foi umas das surpresas que encontrei, havia muito mais homens que dançavam esse estilo do que mulheres. E dançavam com roupas comuns do dia a dia, comemorando uma partida de futebol bem-sucedida, aparecendo nos videocliques da televisão interpretando conquistas com seus movimentos de quadris, dançando na privacidade do lar com seus familiares como forma de demonstrar alegria ou nas boates, executando exatamente os mesmos passos que eu aprendi em sala de aula.

Por ser uma arte muito antiga, e possuírem diversas histórias acerca de sua origem, Patrícia Bercardini (2009, p. 20) cita que "[...] a dança do ventre faz parte do contexto folclórico de países como Grécia, Turquia, Armênia, Israel, Argélia, entre outros." e afirma que "Em diversas regiões do Oriente, passa de mãe para filha, tradicionalmente, ajudando a formar o folclore e a cultura nesses locais." (Bercardini, 2019, p, 21). No entanto, ressalto que, é importante nos atentarmos na forma como espalhamos determinadas informações, pois, em uma perspectiva em que os homens também estão presentes na Dança do Ventre, diferente de ser ensinada de mãe para filha, a dança do ventre seria, então, passada de geração em geração, ajudando a formar o folclore e cultura local.

2.1 Impactos Do Colonialismo

De acordo com Anthony Shay (2002), quando se trata da história da dança do

⁴ O Antigo Egito teve início em 2649 a.C. e até o seu declínio, em 2134 a.C., foi marcado por grande desenvolvimento político e cultural (Parker, 2011).

⁵ "Historically, solo dances were part of entertainment at family celebrations in which men and women danced in separate areas of a family compound."

ventre, é preciso analisar também o fenômeno do colonialismo, pois foi com a chegada dos franceses ao Egito durante o período colonial que pinturas e literaturas de viagem do século XIX começaram a descrever a realidade cultural no Oriente.

Em julho de 1798, acontece a invasão dos soldados de Napoleão ao Egito, em um período conhecido como “campanha de Napoleão ao Egito”, que, de acordo com Assunção e Paschoal (2022) foi uma campanha apresentada como uma ação de caráter civilizador, justificada moralmente pela intenção de modernizar o país e reorganizar seus costumes. Ressalta-se que, para franceses e ingleses, o mundo oriental se constituía como “[...] estado de natureza que não deveria ser aceitável para o já próximo século XIX.” (Hall, 2016, p. 168, *apud* Assunção e Paschoal, 2002, p. 7).

Roberta Salgueiro (2012) acrescenta também que a competição com a Inglaterra pelo domínio do Novo Oriente também foi um dos motivos da invasão, na qual Napoleão esteve acompanhado por tropas militares, cientistas e artistas. Apesar da invasão ter durado cerca de sete anos, deixou marcas históricas que influenciam a cultura oriental até mesmo na atualidade, principalmente quando se trata da dança do ventre.

De acordo com Xavier (2006), mesmo após a saída dos soldados do país, escolas com sistema britânico de ensino se instalam no Egito em 1881 e 1882:

[...] onde foram amplamente difundidos textos que pretendiam moldar os costumes egípcios ao que era considerado adequado na visão dos colonizadores. Esses textos, prontamente absorvidos pela população, continham “idéias sobre o atraso, a indolência e a negligência moral dos egípcios e sobre a necessidade de adotar a moral inglesa” (Xavier, 2006, p.47).

No final do século XIX, a viagem de um continente a outro torna-se mais fácil, e o Egito passa a ser “[...] palco do surgimento do turismo de massa com fins de lazer” (Hazbun, 2016, *apud* Assunção; Paschoal, 2002, p. 8). Por meio de cartas, relatos de viagens, e pinturas, o ocidente passou a ter mais contato com a cultura oriental. No entanto, é necessário destacar que esses registros contém fortes influências do orientalismo, termo amplamente difundido e consolidado por Edward Said, conforme afirma Carlton (2002, p.17, *apud* Xavier 2006, p. 27):

Orientalismo foi descrito pelo escritor Edward Said como a projeção da fantasia exótica sobre a realidade da vida no Oriente. O Orientalista costuma preferir a fantasia, simplista e distorcida como acredita ser, porque

isso se ajusta melhor à sua visão ou propósito artístico.

De acordo com Assunção e Paschoal (2022), o orientalismo, embora tenha tido um papel central na difusão da dança do ventre, também incorporou estereótipos, julgamentos e interpretações que não necessariamente correspondiam às práticas originais dessas danças antes do colonialismo.

Citando a dança do ventre como um dos clichês da temática orientalista, Assunção e Paschoal (2022) relatam que todo viajante que fosse para o Egito, tinha a dança como uma das atrações fundamentais⁶. Nesse contexto, a dança do ventre era considerada imprópria para os gostos europeus, de forma que era mal vista pelos povos de fora. Os homens já haviam sido apagados⁷ da história da dança, e a mulher oriental já havia caído nos ideais dos ocidentais, de forma que todos que iam visitar o país queriam conhecer de perto os movimentos executados pelas bailarinas, que:

Diferentemente dos corpos femininos aos quais os europeus estavam acostumados a conviver, regrados pela moral cristã e recobertos de vestes que não delineavam o corpo, as dançarinas orientais utilizavam tecidos esvoaçantes, coloridos, que se ajustavam à sua silhueta. As apresentações públicas das ruas ou de festas privadas organizadas por cônsules e governadores eram apenas uma pequena parcela das práticas de dança no Oriente, mas foram provavelmente lidas pelos europeus como representativas do todo, criando um espectro de fantasia sobre a dança e alimentando um imaginário fetichizado sobre as mulheres que a praticavam (Assunção; Paschoal, 2022, p. 11-12).

Por causa das doutrinas Islâmicas que já estavam em vigor durante o colonialismo, muitos espaços de convivência não podiam ser acessados por todos os gêneros, de forma que, em alguns locais só era permitido a entrada de mulheres (Assunção; Paschoal, 2022). As *awalim*⁸ podiam ser ouvidas do interior dos haréns pelos homens, mas não vistas, o que alimentava o imaginário daqueles que não presenciavam as apresentações (Salgueiro, 2012).

⁶ “Para viajantes que iam ao Egito, algumas atrações eram fundamentais de serem descritas: as pirâmides, os templos faraônicos, as paisagens bíblicas, as pitorescas ruelas da cidade do Cairo com seus minaretes e janelas de treliça de madeira (mashrabias) e a dança oriental” (Assunção; Paschoal, 2022, p.14).

⁷ Segundo Sellers-Young (2014) em países como o Egito houve uma rejeição às raízes de sua própria cultura expressiva, o que implicou na negação da legitimidade da dança como forma artística, bem como na desconsideração da trajetória da performance e da participação masculina nessa prática.

⁸ “O termo *awalim* (singular: ‘almeh) designa uma classe de artistas contratada para se apresentar principalmente para o público feminino, em festas e celebrações do harém (área da casa reservada às atividades das mulheres)” (Salgueiro, 2012, p.33).

Nesse mesmo período, existiam artistas de rua conhecidas como *ghawazees*⁹, que performavam em locais públicos com danças e músicas, e eram essas mulheres que os homens tinham acesso. Graças a pinturas dos artistas ocidentais, as *ghawazees* se popularizaram no imaginário europeu, e posteriormente devido a relativa liberdade que essas bailarinas possuíam, passaram a ter o seu trabalho desvalorizado devido a má fama entre os europeus (Salgueiro, 2012).

Vale destacar que nesse mesmo período, os *khawalat* (ou *khawal*) também dançavam nas ruas, festivais e festas particulares, sendo eles dançarinos homens que se destacaram nas obras de Lane, citado por Assunção e Paschoal (2022) como principal fonte histórica para compreender quem eram esses bailarinos e bailarinas. De acordo com Salgueiro (2012, p. 38):

No Cairo, os *khawal*, homens-dançarinos, preenchiam o vazio deixado pelas dançarinas mulheres em eventos sociais. Também conhecidos como *gink* (quando estrangeiros), *çengi* e *koçek*, os *khawal* sempre atuaram profissionalmente na dança [...]

Ao longo da história, a dança do ventre foi frequentemente associada à sexualidade de forma distorcida e confundida com práticas de prostituição. Essa interpretação se consolidou principalmente a partir de uma visão europeia, baseada em sua própria moral, que interpretou os movimentos de torso e quadril das bailarinas como suposto jogo de sedução (Assunção; Paschoal, 2022).

Por causa dessas comparações, a dança passa a ser desvalorizada no Oriente, de forma que, o que antes era visto como algo que fazia parte da cultura, passa a ser tratado como um ato vergonhoso. Nieuwkerk, (1995, p. 129, *apud* Shay, 2002, 138, tradução nossa) afirma que “O termo “filho de dançarina” (*yabn il-ragasa* ou *yabn ilghaziya*) chega a ser até mesmo considerado como um xingamento sério.”

É inegável que como forma de garantir a vida e ter melhor condição financeira, algumas bailarinas e bailarinos chegaram a se prostituir durante o período colonial. No entanto, foi justamente a colonização europeia que contribuiu para esse processo de certa forma, uma vez que “[...] os franceses estimulavam as festas para ter maior acesso às mulheres egípcias e, conseqüentemente, tornavam-se uma fonte de renda para as dançarinas de rua” (Nieuwkerk, 1995, p.30, *apud* Salgueiro, 2012, p.30). E mesmo anos após a saída dos franceses do Egito,

⁹ Dançarinas profissionais que se apresentavam nas ruas das cidades egípcias ou em festivais e festas particulares. Estarei utilizando *ghawazees*, com a ressalva de que “[...] Por conta da transliteração em relação ao árabe, a grafia deste termo pode aparecer de diversas formas [...] (Assunção, 2021, p.22).

graças a essa confluência entre bailarinas e prostitutas, e o desejo de terem um Egito mais “moderno”, em 1834 ocorre o banimento das bailarinas do Cairo:

Diante da insatisfação e dos protestos públicos levantados pelos religiosos, mas principalmente motivado por uma proposta de “modernização” do Egito, aproximando-o mais dos valores e costumes urbanos ocidentais, Mohammed Ali emite, em 1834, um decreto proibindo dançarinas, cantoras e prostitutas de trabalharem no Cairo. Como punição por desrespeito à lei, a infratora seria sentenciada a 50 chibatadas; em caso de reincidência, um ano de trabalhos forçados. Houve alguma resistência silenciosa. Algumas *awalim* que trabalhavam com as elites – atuando dentro dos haréns e não em espaços públicos – continuaram no Cairo, tendo sido banidas apenas anos mais tarde (Salgueiro, 2012, p.37).

É nesse período que os homens acabaram ganhando um destaque ainda maior dentro da dança no Egito, uma vez que as bailarinas estavam banidas, o papel de entretenimento, e até mesmo a prostituição, ficou a função dos *khawal*. Os bailarinos em questão não vinham com um papel de substituição para as bailarinas banidas, muito menos dançavam na tentativa de parecer mulheres, eles na verdade por mais que dançassem de forma semelhante, eram conhecidos como bailarinos do sexo masculino e a população local não confundia com as *ghawazees*:

Os europeus, por sua vez, poderiam se enganar, como se pode apreender das memórias de Gerard de Nerval, que descreve seu estranhamento ante a descoberta de que a dançarina que admirava era um homem (Salgueiro, 2012, p.39-40).

Em contrapartida, nos países ocidentais, graças a conceitos hollywoodianos e ao imaginário popular acerca do Oriente, a dança ia se popularizando cada vez mais:

À medida que as formas de dança solo circulavam dentro dos fluxos globais do final do século XIX e século XX, a ausência de uma estrutura legitimadora convergiu com a imagética orientalista e permitiu uma variedade de interpretações do vocabulário de movimentos e uma nomeação generalizada como dança do ventre (Sellers-Young, 2014, p.126, tradução nossa¹⁰).

Após a Segunda Guerra, vários restaurantes e clubes do Oriente Médio se

¹⁰ “As the solo dance forms moved within the global flows of the late nineteenth and twentieth centuries, the absence of legitimizing authority converged with the Orientalist imagery and allowed for a variety of interpretations of the movement vocabulary and a generalized naming of them as belly dance.”

desenvolveram e como uma forma de diminuir a distância entre os grupos orientais naquele momento, como imigrantes no ocidente e a América dominante, os orientais passaram a se adaptar a versão fantasiada do Oriente, compreendendo que assim conseguiriam atrair atenção para si:

[...] Embora um evento comunitário árabe-americano não incluísse uma decoração orientalista remanescente de um cenário cinematográfico de Hollywood, muitos restaurantes e casas noturnas adotaram a filosofia predominante do espetáculo e adaptaram uma versão fantasiosa do Oriente para agradar a uma clientela diversificada. [...] Proprietários de restaurantes e clubes atraíam clientes com promessas de um Oriente Médio que integrava referências a haréns misteriosos, danças sensuais e provocativas, e rituais antigos. Essa imagem era reforçada pela música produzida pelos músicos nos clubes que frequentemente apresentavam artistas do Oriente Médio (Sellers-Young, 2014, P. 127, tradução nossa¹¹).

A autora apresenta como exemplo a capa de um álbum musical, cuja contracapa trazia uma mensagem sugestiva, onde referia-se a “meninas dançarinas que executarão seu ritual ancestral por algumas moedas e, por um pouco mais, o levarão à sua tenda para uma diversão mais agradável” (Rasmussen, 1992 p. 356, *apud* Sellers-Young, p. 127, tradução nossa¹²), evidenciando como a associação entre bailarinas e prostituição foi difundida no imaginário ocidental.

Nesse contexto, desvincular a dança do ventre do imaginário ocidental e reverter a má reputação que ela havia adquirido, inclusive entre os próprios orientais, mostrava-se uma tarefa complexa. É justamente nesse cenário que surge Mahmoud Reda, bailarino que desempenhou um papel central nesse processo de ressignificação e mudança de perspectiva da dança do ventre.

2.1.1 Perspectivas da dança do ventre

A dança do ventre ter chegado no ocidente com modificações impostas pelo colonialismo, ajuda a explicar a forma como a conhecemos atualmente fora de seu contexto de origem. No entanto, ao decorrer dessa pesquisa, me questionei como essas influências poderiam ter impactado na dança ao longo dos anos no contexto egípcio, já que de acordo com Shay (2002), existiu por um período manifestações

¹¹ “As the solo dance forms moved within the global flows of the late nineteenth and twentieth centuries, the absence of legitimizing authority converged with the Orientalist imagery and allowed for a variety of interpretations of the movement vocabulary and a generalized naming of them as belly dance.”

¹² “Dancing girls who will perform their ancient ritual for a few modest coins and for a little more will take you into their tent or hut for more enjoyable entertainment.”

anti-dança do ventre em alguns países árabes, onde a dança do ventre tanto masculina quanto feminina, foi durante muito tempo compreendida de maneira equivocada, tornando-se uma das tradições mal interpretadas no cenário mundial.

Mahmoud Reda, egípcio conhecido mundialmente pela técnica Reda, e sendo grande influência na dança do ventre ainda na atualidade, foi um dos responsáveis pela mudança da dança do ventre no contexto árabe. Considerado por muitos como responsável por conferir respeitabilidade à dança do ventre, especialmente em um contexto em que esta ainda era fortemente associada à prostituição, Reda foi amplamente celebrado por sua contribuição artística e cultural. Autores como Beatriz Pereira Barcellos (2023) ressaltam seus esforços em preservar um legado, ao mesmo tempo em que promovia mudanças que possibilitaram à dança maior aceitação social e institucional.

Por outro lado, estudiosos como Anthony Shay (2002) problematizam os limites dessa influência, apontando que Reda, mesmo sendo egípcio, cresceu sob forte impacto do colonialismo¹³, o que teria reverberado em escolhas coreográficas e estéticas com traços orientalistas. Além disso, Shay (2002) destaca que, em busca de reconhecimento e apoio estatal, Reda acabou por atender a demandas governamentais que resultaram em profundas modificações na dança, como a exclusão dos homens das apresentações de dança-teatro egípcia, conforme veremos a seguir. Dessa forma, ao analisar Mahmoud Reda, é possível observar não apenas a magnitude de sua contribuição, mas também as tensões e contradições que atravessam sua obra e sua recepção.

Conhecido como “pai da dança teatro no Egito” (Barcellos, 2023, p. 11), Reda vem de uma família de artistas. Embora tenha sido ginasta por um período de sua vida, teve a influência do seu irmão mais velho Ali Reda para seguir na carreira de bailarino, tendo se encontrado na dança. Foi descoberto por uma trupe Argentina

¹³ Shay apresenta em seu livro o termo indivíduo colonizado, citando que “A formação do indivíduo colonizado – uma pessoa autodisciplinada que internaliza as atitudes e o sistema moral dos colonizadores – é crucial para entender a maneira como as atitudes egípcias em relação à dança, especialmente a dança solo improvisada, foram formadas. Essas atitudes, moldadas pelo colonialismo, têm impacto direto nas estratégias coreográficas e de encenação utilizadas por coreógrafos como Mahmoud Reda, que passou sua infância e juventude sob domínio britânico” (Shay, 2002, p.132, tradução nossa). “The shaping of the colonized individual, a self-disciplined person who internalizes the colonizers' attitudes and moral system, is crucial for an understanding of the way in which Egyptian attitudes toward dance, particularly solo-improvised dance, are formed. These attitudes shaped by colonialism have a direct impact on the choreographic and staging strategies used by choreographers such as Mahmoud Reda, who spent his childhood and youth under British rule.”

que estava de passagem pelo Cairo em meados de 1952, onde durante seis meses teve a oportunidade de viajar pelo mundo com sua dança.

Segundo Barcellos (2023), foi em sua passagem por Paris que Mahmoud Reda teve a oportunidade de estudar as técnicas do ballet clássico, onde começou a se questionar o porquê está dançando dança argentina, quando poderia estar crescendo através da dança de sua própria cultura. Em entrevista concedida a Shay (2002, p.138), Mahmoud Reda relata: “Uma noite em Paris, perguntei a mim mesmo: ‘Por que estou fazendo dança argentina? Por que não egípcia?’ Voltei ao Egito para formar minha própria companhia, mas isso levaria alguns anos”¹⁴. Foi após essa constatação, que a Reda Trupe foi montada, tendo inicialmente começado em família com os bailarinos Ali Reda e sua esposa Farida Fahmy, Mahmoud Reda e sua esposa Nadeeda também irmã de Farida.

Um ponto que me chama atenção é que, apesar de Mahmoud Reda ter sido uma figura de enorme relevância para a história da dança egípcia, muitas vezes sua trajetória é reduzida a um papel secundário. Mesmo em pesquisas que reconhecem sua importância, como no estudo de Barcellos (2023), Reda frequentemente é lembrado principalmente como o responsável por descobrir a bailarina Farida Fahmy, que, sem dúvida, também teve grande influência na dança árabe. No entanto, essa narrativa revela uma tendência recorrente: os papéis masculinos na história da dança são muitas vezes resumidos à função de apoio ao protagonismo feminino. Quando estudiosos enfatizam que o maior feito de Reda foi ter lançado Farida Fahmy, fico provocada a questionar essa redução de sua figura. Afinal, Reda não foi apenas um descobridor de talentos, ele também foi um bailarino reconhecido e o criador de uma técnica que até hoje influencia a prática da dança. Por isso, acredito que seu protagonismo merece maior reconhecimento dentro dessas narrativas, uma vez que a perspicácia de Mahmoud Reda foi o que levou ele ao topo, e manteve em ascensão até mesmo nos dias atuais.

Quando a Reda Troupe estava nascendo, a política atual do Egito estava passando por um período em que, após a revolução do presidente Nasser¹⁵ em

¹⁴ “One night in Paris I asked myself, 'Why am I doing Argentine dance? Why not Egyptian?' I returned to Egypt to form my own company, but that would take several years” (personal interview, January 10, 2000).”

¹⁵ Abdel Gamal Nasser possuía relação com a União Soviética, que por sua vez tinha um projeto colonizador que priorizava à dança folclórica a fim de propagar o sistema soviético como representante do povo (Shay, 2002).

1952, o governo seguia os ideais do pan-arabismo¹⁶ e nacionalismo Egípcio, e a “[...] arte e a cultura desse período foram influenciadas por estes ideais” (Barcellos, 2021, p. 13).

Nesse momento, o governo tinha interesse em subsidiar uma trupe de dança folclórica, com a finalidade de difundir os valores nacionais. No entanto, Morroe Berger observa que:

À medida que a fama da dança do ventre se espalhava pelo mundo ocidental, ela se tornava algo embaraçoso para os guardiões culturais e políticos do Oriente, que começaram a se considerar acima de suas próprias artes populares... Isso porque o governo passou a incentivar, em vez disso, a performance de um tipo de dança folclórica que apenas vagamente lembra a dança do ventre” (Berger, 1966, p. 43, *apud* Shay, 2002, p.133)¹⁷.

Com uma tentativa de polemizar a estrutura da Reda Troupe, Shay (2002, p.135) afirma que “[...] é nesse contexto que Mahmoud Reda e seus inúmeros imitadores criaram um novo gênero de dança inspirado no folclore egípcio”.¹⁸ Isso porque, ao contrário dos relatos de Barcellos (2023), Shay traz uma interpretação negativa onde Reda demonstrava estar disposto a modificar a dança folclórica sempre que isso representasse um caminho para alcançar o topo. Ele faria o que fosse preciso para ter o apoio do governo, e reconhecimento dentro do Egito, pois, conforme complementa Barcellos (2023, p.16): “[...] para Reda era importante que seu trabalho fosse aceito pela sociedade egípcia”.

Nesse sentido, é possível compreender a atuação de Mahmoud Reda dentro de um contexto em que a dança do ventre era gradualmente transformada. Ao fundar a Reda Troupe, o artista incorporou padrões estéticos e coreográficos alinhados às diretrizes políticas vigentes, buscando legitimar a dança diante de um estado que ainda reproduzia lógicas coloniais. Assim, embora Reda tenha desempenhado um papel fundamental para a institucionalização da dança, sua obra

¹⁶ “O Pan-Arabismo é um movimento político que surgiu de meados ao final do século XIX e atingiu seu apogeu na década de 1960 e defendia a unidade política, cultural e socioeconômica dos árabes nos diferentes estados que surgiram após a descolonização, do Maxerreqe (Leste Árabe) ao Magrebe (Oeste Árabe). (...) era inerentemente anticolonial e, a partir da década de 1970, anti-imperial, explicitamente contra as políticas dos Estados Unidos no região.” <https://novaresistencia.org/2020/09/26/ascensao-e-queda-do-pan-arabismo/> - Acesso em 16/09/2025.

¹⁷ “[...] something of an embarrassment to the cultural and political custodians of the East, who began to consider themselves above their own popular arts.... This is because the government encourages instead the performance of a sort of folkloric dance that only vaguely resembles the belly dance.”

¹⁸ “It is within this context that Mahmoud Reda and his many imitators created a “new” Egyptian folk-inspired dance genre”

também revela as contradições de um período marcado pela tensão entre identidade nacional, nacionalismo cultural e as influências do colonialismo internalizado.

[...] nos termos de Hobsbawm, uma “tradição inventada”, aceitável para a classe média alta colonizada, agora nacionalista, que assumira o controle do país (Hobsbawm e Ranger, 1983). Mas essa modernidade estava impregnada da moralidade colonialista; todos os sinais de vulgaridade das classes mais baixas precisavam ser banidos. A questão de classe constitui um elemento importante na forma como a dança — a forma de expressão mais vulgar e “déclassé” (fora de classe) no Egito (e também em muitos outros países islâmicos) — deveria ser retratada nos palcos dos teatros e por quem (Shay, 2002, p. 135)¹⁹.

Reda não tinha como intuito fazer imitações diretas das danças tradicionais vivenciadas durante sua infância no Egito. De acordo com Fahmy (1987), relata que seu objetivo era desenvolver uma forma de dança teatral, incorporando sua própria visão da qualidade de movimentos dos egípcios, de forma que o artista se viu submetido a criar um gênero híbrido de dança, que é visto por Shay (2002, p. 123) como “tradição inventada”²⁰.

Segundo Shay (2002), mesmo tendo um primeiro sucesso ao coreografar para a opereta *Ya'ain ya leil*, e conseguido apresentar-se no Festival Mundial da Juventude de Moscou em 1957, o governo não teve interesse em financiar um projeto inicial de Mahmoud Reda. Após a fundação da Reda Troupe em 1959, o governo ainda assim não lhe deu ajuda. Shay (2002) alega que a razão mais importante era ainda a associação da dança à prostituição, de forma que é devido a esses impedimentos que Mahmoud Reda foi encontrando ao longo de sua jornada, que ele se vê impelido a fazer mudanças para que sua dança pudesse ser socialmente aceita e vista com outros olhos. O que inicialmente começou apenas com uso de vestimentas que cobrisse o corpo das bailarinas e estratégias coreográficas que desvinculasse a sexualidade das movimentações²¹, evoluiu para

¹⁹ “Hobsbawm's terms an “invented tradition,” acceptable to the colonized upper middle classes, now turned nationalist, that assumed control of the country [Hobsbawm and Ranger 1983]. But this modernity was redolent of colonialist morality, - all signs of lower-class vulgarity had to be banished. The issue of class forms an important element in how dance, the most vulgar and déclassé form of expression in Egypt [and many other Islamic countries as well], was to be portrayed on theater stages and by whom.”

²⁰ “Invented tradition”

²¹ “Ele descartou elementos que sua integridade artística considerou inadequados para o contexto da Troupe Reda. Por exemplo, alterou os movimentos que considerava sexualmente sugestivos, mudando a maneira como eram executados originalmente” (Fahmy, 1987, p.68-69, *apud* Shay, 2002, p.148). “He discarded elements which his artistic integrity deemed inappropriate to the context of the Reda Troupe. For example, he altered the movements he found sexually suggestive, by changing the way that they had been executed originally”

exclusão dos homens do elenco principal de suas danças.

[...] Mahmoud Reda não permitia que homens no seu palco executassem nenhum dos seus movimentos, seguindo assim o olhar colonial, hoje compartilhado pelos decisores da elite do governo egípcio, sobre o que constitui movimentos apropriados e inapropriados para o corpo masculino (inglês e agora egípcio). O novo gênero teatral de Mahmoud Reda tenta assim apagar as práticas reais de performance do povo, tanto urbano quanto rural (Shay, 2002, p. 148)²².

Em síntese, é evidente que seria reducionista atribuir a baixa participação masculina na dança do ventre exclusivamente às escolhas de Mahmoud Reda. Ao longo desta pesquisa, pude reconhecer que tal realidade é atravessada por um conjunto multifacetado de fatores, como religião, homofobia, preconceitos de gênero e condicionamentos culturais. No entanto, não se pode desconsiderar a influência da Reda Troupe, cuja estética e estrutura permanecem como referência até os dias atuais. Nesse sentido, a exclusão dos homens do palco, articulada por Reda em busca de legitimação social, certamente reverberou na consolidação desse cenário.

Anthony Shay (2002, p.149) considera que “[...]as alterações e modificações de Mahmoud Reda produziram uma versão pálida e anêmica da forma vital de dança²³”. Ainda assim, é preciso reconhecer que foram justamente essas transformações que abriram caminho para que a dança voltasse a ser aceita e valorizada em um contexto marcado por estigmas. Ao satisfazer as necessidades de seu público, especialmente a elite urbana do Cairo, Reda logrou seu objetivo de conferir respeitabilidade a um gênero historicamente marginalizado. Como ressalta Farida Fahmy, “[...] a maneira como os passos e movimentos foram entrelaçados, e a forma como os dançarinos de Reda puderam usar e moldar seus corpos, transformou as conotações negativas que estigmatizaram esse gênero de dança por muitos anos” (1987, p.73, *apud* Shay, 2002, p.150²⁴).

Desse modo, como pesquisadora, não cabe aqui julgar seus feitos, mas compreender que, ao mesmo tempo em que Reda contribuiu para a cristalização de

²² “Mahmoud Reda did not permit males on his stage to perform any of its movements, thus following the colonial gaze, now shared by the elite decision makers in the Egyptian government, of what constitutes proper and improper movements for the male (English, and now Egyptian) body. Mahmoud Reda's new theatrical genre thus attempts to erase the actual performance practices of the people, both urban and rural.”

²³ “[...] Mahmoud Reda's alterations and modifications have produced a pale and anemic version of the vital dance”

²⁴ “The manner in which steps and movements were interwoven, and the way Reda's dancers were able to use and shape their bodies, transformed the negative connotations that had stigmatized this dance genre for many years”.

certas exclusões, também foi responsável por abrir caminhos de reconhecimento cultural e institucional para a dança. Seu legado, portanto, deve ser analisado nas tensões entre conquistas e contradições que ainda ecoam no presente.

2.2 Dança do ventre no Brasil

Embora essa pesquisa não tenha como foco se aprofundar na forma que a dança do ventre se popularizou no Brasil, considero necessário dedicar algumas linhas a esse assunto, uma vez que compreender a dança do ventre sob uma perspectiva orientalista e a influência da Reda Troupe, é fundamental para vislumbrar o cenário na qual a dança se manifesta no Brasil na atualidade.

Os ensinamentos de Mahmoud Reda, atravessados por adaptações semelhantes a técnicas ocidentais de outros estilos de dança, não ficaram restritos ao Egito, mas atravessaram as fronteiras e chegaram também ao Brasil.

Em nosso país, a dança do ventre muitas vezes se apresenta mais próxima de um formato teatral e espetacular do que como uma prática cultural. Segundo Xavier (2006), desde 1661, a partir da fundação da Academia Real de Dança Francesa, é comum que o ensino de dança seja realizado formalmente em escolas ou academias, e possua técnicas e métodos de ensino para que a dança seja transmitida com maior assertividade. É o caso do método de Mahmoud Reda:

[...] um exemplo de padrão de movimentos que foi explorado e então apresentado em novas formas, são as várias oscilações de quadris as quais no Ocidente normalmente refere-se como “shimmies de quadril”. Estes tipos de oscilação geralmente são aprendidos por imitação, e realizados intuitivamente por bellydancers profissionais. No trabalho de Mahmoud Reda, movimentos de “shimmy” foram fragmentados em partes, e então cada uma foi isolada. Desta forma, ele determinou o modo no qual cada parte é executada e o que iniciou seu movimento, por exemplo, se iniciado pelos joelhos ou pélvis ou algumas vezes ambos ao mesmo tempo. Balanços ou batidas do quadril foram definidas, então as direções foram anotadas (horizontal, vertical ou circular). Também foi estabelecida a distribuição de peso, e como é a transferência durante a execução de vários movimentos. Esta abordagem metódica do movimento ajudou a refinar e polir a maneira de sua execução. Calculando o número de oscilações que poderiam ser executadas em diferentes tempos, mais jeitos de executar o “shimmy” foram desenvolvidos. Através deste processo, Reda foi capaz de desenvolver novas formas de oscilação de quadris. Através desse procedimento, ele foi capaz de adicionar uma variedade de novas combinações ao vocabulário de movimentos da companhia” (Fahmy, 1987, *apud* Barcellos, 2023, p. 31).

Por chegar nesse formato de modalidade no Brasil, a dança do ventre passou a reproduzir técnicas que, embora apresente a legitimidade de sua origem egípcia,

apresenta igualmente as marcas de um processo de filtragem cultural. Segundo Barcellos (2023, p.31): “Dessa forma, compreendemos que o método de ensino de Reda é mais familiar ao praticado no Brasil, e aceito com mais facilidade.”

Segundo Marina Albuquerque, Rafaela Cordeiro e Mariana de Araujo (2019), no Brasil, a dança do ventre tem se destacado no âmbito cultural, atingindo, assim, as mídias e espectadores.

De acordo com Alice Casanova dos Reis (2009) foi na década de 70 que a dança do ventre foi introduzida de maneira mais sólida no Brasil, embora haja relatos de uma primeira apresentação em 1951:

A primeira apresentação de Dança do Ventre foi realizada no Brasil em 1951, por Zuleika Pinho, segundo informação obtida em maio de 2006 junto ao comitê editorial do Jornal Oriente Encanto e Magia, publicação semestral direcionada ao setor artístico da Dança do Ventre no Brasil (Reis, 2009, p. 38).

Em São Paulo, houve ainda em 1983 a crescente do interesse da dança do ventre enquanto manifestação artística, graças a uma casa de chá egípcia, chamada *Khan el Khalili*, a qual divulgava a dança em suas noites egípcias (Albuquerque, Queiroz e Araujo, 2019, p. 06). No entanto, foi somente em 1993, que vídeos didáticos de aulas de dança do ventre começaram a aparecer, o que segundo Albuquerque, Queiroz e Araujo (2009, p. 06) aconteceu “[...] depois do lançamento da série *A arte da dança do ventre*, de Lulu Sabongi”. Para as autoras, após esses fatos a dança do ventre teve dois momentos essenciais para atingir a popularidade que carrega hoje em dia:

[...] [o] ápice da popularização se deu a partir do lançamento da música e do videoclipe *Ralando o Tchan*²⁵, em 1997, do grupo musical de axé da Bahia É o Tchan; e, posteriormente, por meio da transmissão da novela *O Clone*, entre outubro de 2001 e junho de 2002, na emissora de televisão Rede Globo. (Albuquerque, Cordeiro e Araújo, 2019, p. 2).

Diante desse breve panorama sobre a inserção e popularização da dança do

²⁵²⁵ A música *Ralando o Tchan* fala sobre uma “mistura do Brasil com Egito”, chegando a citar que “chegou a hora da dança do ventre”. Além disso, as pessoas presente no videoclipe estão utilizando roupas típicas do oriente, além de acessórios da dança do ventre. Você consegue assistir o videoclipe completo através do link:

https://www.youtube.com/watch?v=jTQecKDQBUs&list=RDjTQecKDQBUs&start_radio=1

Acesso em 21/01/2026

ventre no Brasil, é possível perceber como sua trajetória esteve atravessada por influências externas, processos adaptativos e mediações das mídias. No entanto, por não ser esse o foco central da pesquisa, não irei me delongar em maiores detalhes acerca da difusão.

2.3 Os homens na dança do ventre

Tem heterossexualidade em tudo. [...] Tudo é assim. Religiosamente, culturalmente. Tudo é assim. Existe heterossexualidade nos detalhes de tudo. Se for você puxar os detalhes de tudo, tem um casal hétero lá, como um modelo a ser seguido, como algo a ser admirado, e como um padrão de normalidade, que vai ser colocado na nossa boca assim, numa colher tipo aviãozinho. Abre a boca aí, está entrando agora a heterossexualidade. Mastiga. Engula. Coma. E é impossível que isso não influencia em quem a gente é. Que isso não dite muito dos nossos padrões de comportamento, dos nossos achismos, dos nossos quereres. É impossível porque está lá desde que a gente nasce, e uma coisa que existe desde que você nasce, ainda que você não a siga, ela vai te perseguir. Então não é você correndo atrás dela, é ela correndo atrás de você em tudo que você faz, em todas as suas escolhas, nos seus gostos pessoais, vai está lá. E isso a gente chama de heteronormatividade, porque a heterossexualidade é a norma a ser seguida. A ser respeitada. E a ser desejada (Lésbica & Ansiosa²⁶, 2023).

A presença masculina na dança do ventre é atravessada por diferentes questões de gênero, que carregam consigo preconceitos, estigmas e relações sociais, de forma que é inviável tratar da temática sem adentrar brevemente nos conceitos de decolonidade de gênero.

Segundo os autores Marcelo Brito, Idenilson Meireles, Simoni Araújo e Heidy Siqueira (2021), a colonialidade de gênero se trata de um processo onde ocorre a invisibilidade de “[...] outras vivências que não a cisgênera e heterossexual, fazendo parte da imposição eurocêntrica em relação as formas de viver e de reconhecimento das vidas entre humanas e não humanas” (Brito *et al*, 2021, p. 3). Desse modo:

[...] decolonizar o gênero é um processo de identificação das cisnormatividades, das violências institucionalizadas e não institucionalizadas e buscar caminhos para a diversidade sexual e de gênero (Brito *et al*. 2021, p.3-4).

²⁶ Lésbica & Ansiosa é um podcast criado e apresentado por Elayne Baeta, escritora e voz importante da literatura lésbica brasileira. O programa, lançado em 2020, reúne episódios em que Elayne compartilha vivências pessoais, reflexões sobre relacionamento, identidade e saúde mental, sempre com humor e sensibilidade, sob a perspectiva lésbica. Com episódios curtos de cerca de vinte minutos, o podcast se tornou um espaço de representação e identificação, especialmente para mulheres sáficas jovens no Brasil.

Quando se pensa na dança do ventre, o autor Dhifferson Lopes de Lima (2019, p. 3), aponta que a sociedade “[...] classificam como aberrante e/ou incabível a possibilidade de um homem executar os mesmos movimentos que as mulheres praticam”, podendo ser complementado com os pensamentos das autoras Marcia Silva e Camila Saraiva (2021), que denunciam que o contexto no qual a dança está inserida, principalmente no Brasil, faz com que ela seja de certa forma hostil para pessoas LGBTQIAPN+, o que acaba impactando até mesmo os homens cisgênero, heterossexuais que se interessem pela modalidade, uma vez que devido a falta de conhecimento, algumas pessoas acabam atribuindo a homossexualidade aos indivíduos que dançam.²⁷ Segundo Lima (2019, p.24):

Abordar a discussão do gênero e das qualidades sexuais na educação, além de combater o preconceito, contribui para o bem-estar do homem hétero, gay ou bissexual que dança, conscientiza os alunos de que a dança não influi na sexualidade do indivíduo, esclarece assuntos diante das questões de gênero e sexualidade e diminui a propagação de conceitos conturbados que causam males maiores, como a homofobia, por exemplo.

A heterocisnormatividade²⁸ enquanto norma social que determina comportamentos a partir da lógica binária de gênero e da expectativa da heterossexualidade, atua de forma incisiva nesse processo, delimitando quais práticas seriam aceitáveis para homens e mulheres, e afetando todos aqueles que não se encaixam nesses limites, seja pessoas cis, trans, travestis ou não-binaries (Santos, 2021).

De acordo com Michel de Oliveira Santos (2021) é graças a necessidade de sustentar um modelo heterossexual masculino cisgênero, que surge a noção de que homens que se aproximam da dança não são qualificados como homens viris²⁹, de forma que “[...] a sexualidade, na dança, é elemento de hierarquização e regulação de gênero” (Santos, 2021, p.174). Quando esses corpos são encontrados com

²⁷ Em minhas pesquisas iniciais sobre homens na dança do ventre, encontrei alguns blogs *on-line*, tais como perfis de bailarinos masculinos da modalidade, que continham comentários onde retratavam a presença de corpos masculinos na dança do ventre como “modernismo gay”, trazendo a ideia de que somente homens homossexuais atuavam nas danças árabes, tentando “roubar” um local que aquelas pessoas entendiam como pertencentes das mulheres. O autor Lima (2019, p.3) também relata algo parecido, onde diz que quando começou a dançar, ficou conhecido em sua cidade: “Além de ser taxado, por outros, como homossexual apenas pelo simples ato de dançar”.

²⁸ “A ideia da heterocisnormatividade exclui as múltiplas possibilidades de identidade de gênero e orientação sexual e entende que ser heterossexual e cisgênero — ou seja, identificar-se com o gênero atribuído ao nascer e se atrair exclusivamente pelo sexo oposto — é a norma. Tudo fora desse padrão é visto como diferente, exótico ou mesmo invisível” (Valim, 2025).

²⁹ “Que se pode referir com o que é característico do homem; relativo ao que é masculino; varonil.” (Dicio, 2025).

aceitação dentro de modalidades de danças específicas, está mais relacionado a danças que popularmente são associadas ao masculino³⁰: “[...] nos estilos, com predominância de movimentos bruscos, ágeis, e de domínio masculino” (Espíndona, 2017, p.36).

Essa regulação de gênero é algo que ocorre desde antes de nascermos, ainda quando estamos na barriga de nossas mães, pois, a partir do momento em que o sexo do bebê é revelado, isso determinará todos os passos que serão dados por nossos pais de ali em diante, uma vez que a relação “[...] sexo-gênero se dá por um processo de associação compulsória entre o genital e o gênero” (Brito *et al.* 2021, p. 4). Itens rosas ou azuis são comprados de acordo com a revelação. Um ideal é criado a partir disso, produzindo uma “[...] performatividade de como aquele corpo deverá/poderá se expressar e se apresentar, a partir de uma estilização repetida e ritualizada atendendo às normas culturais e sociais” (Santos, 2021, p. 174).

Desde o nascimento, meninos e meninas são atravessados por expectativas sociais distintas. Para os meninos, frequentemente o pai projeta o desejo de que se tornem jogadores de futebol, ou pratiquem algo relacionado a virilidade que lhe é atribuída, onde presentes como bolas, carrinhos ou ferramentas de construção são comuns na infância. Já para as meninas, as projeções recaem na ideia de que se tornem bailarinas ou desenvolvam outros hobbies considerados femininos, recebendo bonecas, maquiagens, panelinhas e outros brinquedos associados a esse universo. Dessa forma, “[...] gênero é uma construção direcionada fundamentalmente aos corpos, dizendo respeito à postura corporal, valores e atitudes na vida, mediante as expectativas sociais do que é ser homem ou mulher” (Connel, 1995, *apud* Santos, 2021, p.173).

Nesse contexto, a possibilidade de um menino ser incentivado a se tornar bailarino e crescer no meio artístico é muito mais restrita quando comparada às expectativas dirigidas às meninas. Segundo Santos (2021, p.174) essas representações de gênero atribuem regulações ao corpo que dança, de forma que a dança:

³⁰ “(...) aos portadores de um pênis teria sido atribuída a ideia de uma identidade masculina associada a características tais como: potência, agressividade, firmeza, força, iniciativa, dinâmica, racionalidade, etc. Às fêmeas, em oposição a esse poder fálico do macho, restam características, digamos, “complementares”, tais como: de ser frágil, passiva, delicada, sentimental, emotiva e sensível” (Andreoli, 2010, p.110).

[...] parece ser imprópria para uma prova de virilidade masculina, o que historicamente sempre foi mais bem articulado por meio de uma associação entre o “corpo viril do homem” e certos esportes, e que faz com que o homem, para dançar, tenha que superar vários obstáculos sociais.

Então, quando um homem cisgênero³¹ decide fugir a norma e entra nesse universo de praticar danças, sobretudo a dança do ventre, além de ter que romper com preconceitos da sociedade, precisa ainda quebrar alguns estigmas internalizados em si próprio. Ao relatar sobre sua vivência dentro da dança do ventre, o autor Santos (2021) afirma como é difícil até mesmo para poder se acostumar a realizar movimentos que lhe foi ensinado a vida inteira como algo indevido de ser feito:

Se era tarefa simples para um corpo que repetiu o ato de rebolar diversas vezes, dançar daquele jeito se tornava um desafio para um corpo, como o meu, que recebeu interdições sociais para que esse movimento fosse não estivesse no repertório corporal de um “homem” (Santos, 2021, p. 171).

Muitas vezes, quando homens se inserem na dança do ventre, seus movimentos são interpretados de forma equivocada como uma tentativa de performar uma feminilidade. A autora Ageniana Espíndola (2017) alega que tudo que foge da normalidade, do ponto de vista da sociedade, passa por certos preconceitos, como é o caso de meninos e meninas que trocam essas características delimitadas para cada sexo. No entanto, o gesto corporal, por si só, não necessariamente carrega a intenção da personificação do feminino, podendo simplesmente expressar a afinidade do artista com a dança do ventre.

Lima (2019, epígrafe) enfrenta esse imaginário social equivocado, ao afirmar que:

[...] O meu movimento é livre, ultrapassa as prisões disfarçadas de regras. Estabeleço conexão com o indizível. Eu não danço como mulher. Eu não danço como homem. Meus gestos são assexuados, não possuem gênero. A minha dança não é de mulher. A minha dança não é de homem. A minha

³¹ Coloco em pauta os homens cisgêneros, pois embora fosse de grande interesse mapear e compreender o lugar ocupado por homens trans e outros corpos masculinos na dança do ventre, não foi possível encontrar vivências de artistas masculinos brasileiros que não fossem cisgêneros. Durante a pesquisa, identifiquei o artista estadunidense Kamrah (kamrahdancer), homem trans conhecido na comunidade da dança do ventre em redes sociais, contudo, sua inclusão não se mostrou viável, considerando a diferença entre a realidade política e social em que ele atua e o contexto desta pesquisa. Assim, o estudo se concentra nas experiências de homens cisgêneros na dança do ventre.

dança é minha.

Fatores como o preconceito, a discriminação, a associação da dança ao feminino ajudam a explicar a baixa participação masculina na dança do ventre no Brasil. É nesse ponto que o presente trabalho se concentra, buscando compreender como essa ausência de manifesta em escolas especializadas em Belo Horizonte. O próximo capítulo será dedicado à análise de duas escolas da região, onde realizei entrevistas com diretoras, alunos e professores, além de um levantamento quantitativo sobre a participação masculina na dança do ventre.

3 A DANÇA DO VENTRE NO CENÁRIO DE BELO HORIZONTE

Na pesquisa, volto-me para a dança do ventre na cidade de Belo Horizonte, considerando sua contribuição para a discussão trazida aqui. Além das trajetórias de artistas da própria cidade, que conquistam espaço e visibilidade no mercado, e contribuem para fortalecer a cena local, cabe ressaltar eventos, como o UAIFEST - Congresso Mineiro de Dança do Ventre, realizado anualmente, que tem desempenhado papel central nesse processo, reunindo participantes de diversos estados e ampliando a projeção da modalidade na capital mineira.

Nesse contexto, o presente capítulo busca discutir a questão da pesquisa, a partir do contexto de duas escolas de destaque na cidade de Belo Horizonte, conhecidas por seus trabalhos voltados para dança do ventre, sendo elas o Centro Arte Cultura Brigitte Bacha (SBB³²), localizado no bairro Savassi, e o Centro de Danças Letícia Soares (CDLS), localizado em Venda Nova. Para tanto, foram realizadas entrevistas com as diretoras, bailarinos e professor dessas escolas, buscando compreender a participação de corpos masculinos nessa modalidade de dança.

3.1 As escolas

Fundado em 1996 por Brigitte Bacha, uma libanesa que reside no Brasil

³² A sigla SBB se refere a uma primeira nomeclatura do Centro de Arte e Cultura Brigitte Bacha que será explicada mais a frente. Embora tenha deixado de carregar o termo “Studio”, a diretora ainda se refere ao centro de arte como SBB, por esse motivo escolhi manter essa sigla nas abreviações.

desde 1980, o Centro de Arte e Cultura Brigitte Bacha (SBB) é a única companhia do Brasil com certificado de reconhecimento pelo ministério de turismo do Líbano (Bacha, 2020). Inicialmente, o espaço era uma sala pequena que chamava Studio Brigitte Bacha e foi somente em 2019, após vinte anos, se transformou no Centro de Arte e Cultura Brigitte Bacha, localizado na Savassi. Atualmente, o foco de ensino da companhia são as danças étnicas: Árabe, Cigana e Indiana.

Embora o SBB utilize o termo dança do ventre para se referir às atividades desenvolvidas, o trabalho pedagógico abrange também manifestações da dança folclórica árabe³³, por ser uma companhia que tem como foco as danças étnicas. Ao decorrer da pesquisa, observei que em muitos contextos a presença masculina tende a ser mais expressiva nas práticas que são nomeadas como folclóricas, possivelmente por estas envolverem elementos cênicos e gestuais socialmente percebidos como mais neutros em relação ao gênero. A compreensão dessa diferença também pode ser observada no estudo de Van Nieuwkerk (1995, p. 132, *apud* Shay, 2002, p.153) ao apontar que: “Não há mais dançarinos de dança do ventre [profissionais] — apenas dançarinos folclóricos homens em teatros e em procissões de casamento³⁴”

Lima (2019) cita que o gênero masculino ser destinado ao folclore é uma distinção realizada por indivíduos inerentes ao conservadorismo, uma vez que: “Mesmo que haja essa tentativa de segmentação na atualidade, é certo que os homens praticavam a Dança do Ventre, com as mesmas características de movimentos executadas pelas mulheres, desde o seu surgimento” (Lima, 2019, p.13).

Em minha pesquisa, opto por não aprofundar essa discussão, considerando que as danças folclóricas apresentam técnicas, origens e objetivos distintos daquilo que aqui é compreendido como dança do ventre. A esse respeito, Brigitte Bacha comenta: “Na minha escola tem mais aceitação o folclore. Os meus professores entraram pelo folclore, e depois foram para dança do ventre³⁵”.

O Centro de Danças Letícia Soares (CDLS) foi fundado em 2003, em uma

³³A dança do ventre e a dança folclórica tem uma diferenciação, onde o folclore valoriza movimentos específicos da cultura árabe, ao contrários dos movimentos vibrantes, ondulatórios e rotacionais da dança do ventre.

³⁴ “There are no [professional] male belly dancers anymore—only male folk dancers in theaters and in wedding processions exist.”

³⁵ Entrevista concedida à autora em 13 de outubro de 2025.

iniciativa da diretora Letícia Soares³⁶. A escola que começou na garagem dos pais de Letícia, hoje ocupa um espaço em Venda Nova com cinco salas práticas, ofertando modalidades como *Ballet*, Dança Contemporânea, Dança do Ventre, *Dance Fit*, *Jazz*, *Hip Hop*, além de uma sala de Pilates.

Hoje a gente tem 22 anos, mas foram muitos trabalhos, muitos espaços pequenos né, muita água caindo na nossa cabeça, a gente já fez aula embaixo de chuva, mas enfim. A escola está aqui na periferia por escolha mesmo. Eu não quis sair de Venda Nova, muitos colegas da minha área me sugeriram ir para outros espaços quando eu comecei a ter um pouco de destaque na dança do ventre, e eu não quis. Eu gosto de Venda Nova, eu gosto da periferia, eu sou daqui, eu sou favelada, eu vou ficar aqui e eu gosto muito disso aqui³⁷.

O CDLS dentro do cenário de Belo Horizonte sempre teve um grande reconhecimento na dança do ventre. Relaciono esse reconhecimento ao fato de que Letícia Soares carrega um nome dentro da modalidade, graças às suas aulas, estudos e à repercussão do UAIFEST, evento que foi idealizado pela artista:

Realizado pelo Centro de Danças Letícia Soares, destaca-se por reunir em um único local, artistas de várias regiões do país e do mundo para concursos, mostras não competitivas, desfiles, palestras, *networking* de negócios culturais, espaço aberto a projetos sociais, feiras de artigos para vestuário, acessórios, entre outros (UAIFEST, 2024).

Letícia alega que nunca imaginou que o UAIFEST iria tomar as proporções que possui atualmente. Inicialmente, o projeto surgiu apenas como uma forma de oportunizar suas alunas a terem aulas com artistas de outras regiões, sem que houvesse retorno financeiro para o CDLS e, com o passar dos anos, foram surgindo escolas parceiras e a visibilidade do evento foi aumentando:

“[...] eu sei que o UAI parece meu, mas ele não é meu. Ele é de BH, ele é de todas as escolas de BH. Eu só tive a ideia, ele é um evento da galera. [...] Então, hoje o evento ficou desse tamanho porque todo mundo apoia o evento, todo mundo me ajuda com o evento³⁸”.

Por ser um evento que torna acessível o contato com outros artistas/professores da dança do ventre, através do UAIFEST é possível ter contato

³⁶ Letícia é Belorizontina, e trabalha com dança há 22 anos. Já trabalhou em países como Peru, Chile Equador, Argentina, Portugal, Espanha, e Egito. Foi aluna de Lulu Sabongi e Carlos Clarke, grandes nomes na dança do ventre. (Informação retirada de entrevista concedida a autora em 23 de setembro de 2025).

³⁷ Entrevista concedida à autora em 23 de setembro de 2025.

³⁸ Entrevista concedida à autora em 23 de setembro de 2025.

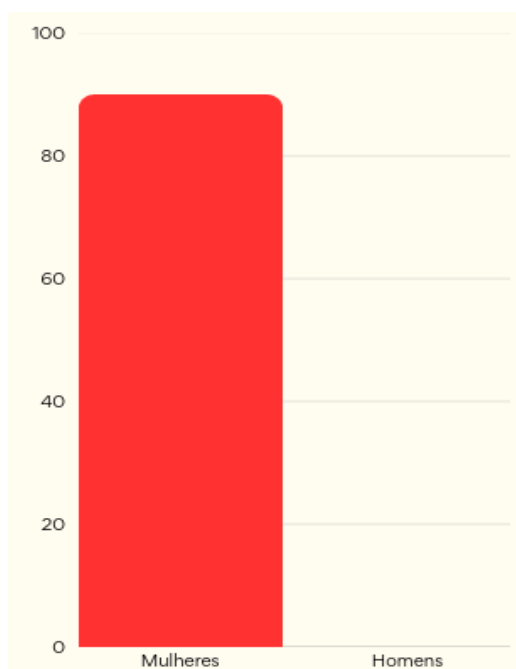
com todo tipo de corpos e gênero na dança do ventre. Foi através desse evento que conheci o artista Igor Kischka, um dos nossos entrevistados, que é citado pelo *Yallar Dance Studio* (2025) como “[...] a maior carreira internacional masculina de dança do ventre no Brasil” [tradução nossa]³⁹.

3.1.1 Afinal, existem homens que praticam dança do ventre?

Atualmente, no SBB são 105 alunos matriculados, sendo que 90 alunos estão inscritos na modalidade de dança do ventre, representando 85,7% desse total. Dentre esses 90 alunos, nenhum é do gênero masculino, conforme mostra o Gráfico 1:

³⁹ “He established himself as the greatest international male Belly Dance career in Brazil”. Disponível em: <https://yallar.co.uk/teachers.html>. Acesso em 03/10/2025.

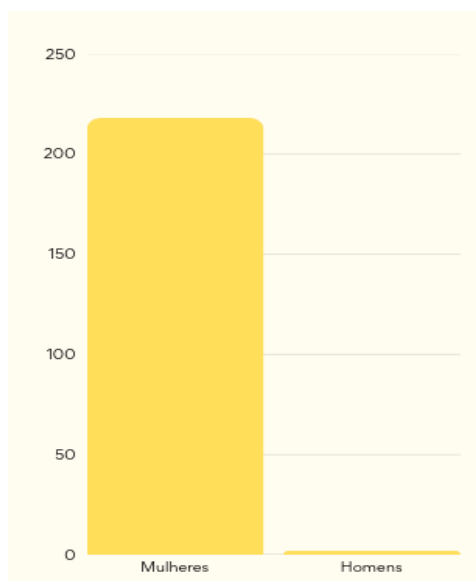
Gráfico 1 – Quantitativo SBB



Fonte: elaborado pela autora.

Na CDLS, dos 455 alunos matriculados, 220 estão inscritos na modalidade de dança do ventre, representando aproximadamente 48,3% do total. Entre esses 220 alunos, apenas dois são do gênero masculino, conforme mostra o Gráfico 2:

Gráfico 2 – Quantitativo CDLS



Fonte: elaborado pela autora.

Desse modo, é possível observar que, enquanto na CDLS há a presença de dois alunos do gênero masculino entre 220 matriculados, no SBB não há nenhum aluno homem entre os 90 participantes. A predominância feminina em ambas as instituições reforça o entendimento de que a dança do ventre ainda é fortemente associada à mulher, tanto no imaginário social quanto nos locais que ocorrem práticas educativas.

Embora os dados evidenciem a predominância feminina na prática da modalidade, Letícia Soares afirma que nos últimos anos o interesse dos homens tem aumentado: “Eu não tive colegas homens na dança do ventre. Então vejo que hoje é um pouco mais comum, eu vejo mais procura⁴⁰”.

No entanto, Brigitte Bacha relata um pouco da dificuldade de ter homens dentro da dança do ventre:

São homens muito específicos que se interessam pela dança do ventre. Eu estou procurando mais gente para entrar no grupo folclórico, mas está difícil. São bailarinos, artistas muito especiais. Não é qualquer um que gosta de dançar, dançar *ballet*, *jazz* e tal, que a gente consegue arrastar eles para dança do ventre ou dança folclórica⁴¹.

Quando questionado às diretoras das duas escolas sobre como fazem para trabalhar a inclusão de diferentes identidades de gêneros e corpos dentro da dança, percebo que não fica tão claro para ambas diretoras como essa inclusão poderia ser feita. Brigitte afirma que:

Eu já fiz um trabalho com adolescentes de casa de acolhimento, em 2019 a gente fez esse projeto com apoio do ministério público, e tinha dois meninos nessa turma fazendo aula. Teve meninos trans que foram lá fazer aula, mas eles não ficaram⁴².

Letícia brinca com o fato de que alguns alunos consideram o CDLS como um santuário, por ser um lugar onde se sentem confortáveis e acolhidos:

[...]aqui na escola isso foi sempre tão tranquilo, que a gente descobriu que a gente já trabalhava diversidade quando falaram isso pra gente. Porque começaram a falar: “nossa, que interessante nesse espetáculo tem pessoas com todos os corpos, tem pessoas de todas as formas” e a gente pensou: “por quê? não era pra ter?” [...] nós temos muitos corpos distintos em todos os estilos de dança e é tão tranquilo que eu só comecei a observar quando as pessoas começaram a falar isso, porque eu não sabia que isso era tão

⁴⁰ Entrevista concedida à autora em 23 de setembro de 2025.

⁴¹ Entrevista concedida à autora em 13 de outubro de 2025.

⁴² Entrevista concedida à autora em 13 de outubro de 2025.

questionado⁴³.

Pontuo que a inclusão de diferentes identidades de gênero não é um tema muito elucidado para as diretoras. Embora ambas tenham respondido formas que as escolas têm de serem inclusivas em suas didáticas e até citarem exemplos reais de inclusão, acabam fazendo alusão a outros casos que precisam dessa atenção especial, como alunos com deficiência física, pessoas idosas ou deficiência intelectual.

O autor Giuliano Andreoli (2019) aborda que a dança não apenas reflete as diferenças de gênero, mas também as constrói e reforça, de forma que ao dançar, os corpos aprendem e reproduzem os papéis sociais e culturais ligados ao gênero. Desse modo, a dificuldade observada nas respostas das entrevistadas revela a importância da formação docente voltada à compreensão das questões de gênero, para que professores de dança possam atuar conscientemente na desconstrução de estereótipos e na promoção da diversidade, como pontua Andreoli:

Não problematizar como as normas de gênero constituíram historicamente mecanismos de reiteração por meio do treinamento do corpo na dança acaba muitas vezes contribuindo para a reprodução de representações hegemônicas. Professores e professoras que não refletem sobre questões de gênero em aulas de dança, reproduzem inconscientemente [determinados] valores educacionais e políticos [...]

Quando as diretoras foram questionadas sobre a percepção delas em relação a ainda existir barreiras e preconceitos que homens enfrentam por praticar a dança do ventre, ambas afirmam que ainda é muito comum, relatando como um dos principais motivos para baixa participação de pessoas masculinas na dança do ventre.

De acordo com Brigitte Bacha:

[...] outro dia eu vi uma postagem mostrando o Jonathan⁴⁴ inclusive, e tinha comentários como “que absurdo”, “que vergonha”, então assim o preconceito existe, não tem como. A pessoa não olha a técnica, não olha a perfeição do que ele faz, mas olha um homem que está dançando que eles acham que é uma coisa de propriedade feminina. [...] hoje é crime ser homofóbico. Então, eu acho que é crime também achar que um cara não pode dançar o que ele quer⁴⁵.

Segundo Letícia Soares:

⁴³ Entrevista concedida à autora em 23 de setembro de 2025.

⁴⁴ Jonathan Lanna é um dos professores de dança do ventre da SBB.

⁴⁵ Entrevista concedida à autora em 13 de outubro de 2025.

Eu vejo e escuto, e o que se escuta quando um homem está dançando no palco não é agradável. Esse preconceito existe e eu não vou romantizar ele. Aqui temos muitos meninos no contemporâneo e no hip-hop, e os comentários não deixam de ser menos agressivos ou menos idiotas quando eles estão dançando também⁴⁶.

Brigitte Bacha relatou ainda que, quando iniciou na dança do ventre, ela era uma pessoa que por falta de conhecimento tinha preconceito com homens dançando:

Quando eu comecei a dançar e a dar aula, eu tive uma resistência muito grande no início [com os homens]. Eu enxergava a dança de uma forma, carregada de preconceito. De uma certa forma, eu bati de frente com eles. E aí, as pessoas falavam comigo assim “ala, tem um cara dançando em Joinville”, e aí saía no jornal sobre, e vinha um pessoal do jornal me entrevistar e eu falava que era um absurdo, que aquilo ia contra os costumes, eu ficava brigando. Batia de frente com o Netto, que era um bailarino de dança do ventre. O negócio era meio ruim. Eu tinha falta de sensibilidade de enxergar a dança do ventre como uma técnica. E a minha mudança aconteceu quando eu conheci o Carlos Clarke. [...] A gente começou a trabalhar junto, e eu comecei a observar e admirar um pouco mais. E aí, depois de uma viagem que eu fui para o Líbano, eu vi alguns caras dançando, eu falei “gente, olha eu cacei briga com o povo sem ter muito... aqui também tem caras dançando!”⁴⁷

O relato de Brigitte mostra que a falta de conhecimento pode influenciar na forma que enxergamos determinadas situações, mas ao mesmo tempo reforça a importância de se abrir para novas experiências e percepções sobre o mundo. Lima (2019, p.18), cita que: “Quando um público rejeita o homem na Dança do Ventre [...] dissemina preconceitos e dificulta as possibilidades de talentos masculinos existam nessa dança”.

A partir dessas reflexões, é relevante compreender como os próprios homens que se dedicam à dança do ventre percebem suas trajetórias, desafios e acolhimento dentro desse universo. A seguir serão apresentadas entrevistas com bailarinos e professores que atuam nessa modalidade no CDLS e SBB, buscando compreender suas motivações, experiências e perspectivas sobre o lugar masculino na dança do ventre.

3.2 O que eles tem a dizer?

Natural de Belo Horizonte, Igor Kischka é um bailarino internacional de dança

⁴⁶ Entrevista concedida à autora em 23 de setembro de 2025.

⁴⁷ Entrevista concedida à autora em 13 de outubro de 2025.

do ventre, que teve seu primeiro contato com a modalidade em 2009, ao ver uma bailarina se apresentar na sua escola, como relata:

“[...] eu sempre fui péssimo com qualquer tipo de esporte, nossa, futebol, handebol, qualquer, sou péssimo! E a dança foi a primeira vez que eu me senti pertencente. Mesmo não sendo bom no início, eu me sentia acolhido, então desde o início eu me senti muito confortável⁴⁸.”

Segundo Lima (2019, p.21): “O corpo sendo criador, reprodutor e disseminador da dança, sempre foi um elemento provocador de inúmeras discussões.” E, quando a participação de corpos masculinos na dança do ventre é colocada em pauta, a vestimenta que eles usam é sempre um apontamento.

De acordo com Shay (2002), normalmente homens utilizam como trajes calças e barriga de fora, ou *galabeya*⁴⁹ [no anexo A é possível ver dois exemplos do traje, sendo o primeiro comumente usado no dia a dia dos países orientais, e o segundo um modelo mais típico dos palcos], já as mulheres, por sua vez, utilizam vestidos ou saias longas e *toppers*, sempre com muito brilho, fendas e transparência. No entanto, Igor Kischka quebra esse padrão, ao escolher utilizar trajes que a sociedade entende como femininos:

[...] quando eu assistia os homens dançando aqui em Belo Horizonte, a maioria deles de barriga de fora e eu sempre tive muito muito problema em aceitar o meu próprio corpo, sempre tive uma disforia de imagem, distorção de imagem muito grande, então por uma série de questões uma série de traumas [...] quando eu comecei a fazer dança do ventre, o primeiro bloqueio foi ‘como eu vou dançar sem mostrar minha barriga? porque eu não quero que as pessoas fiquem olhando pra minha barriga’ [...] E eu lembro de ter visto um vídeo na internet de um homem dançando um baladi, e ele estava de *galabeya*, e eu pensei ‘bom, se esse homem árabe tá dançando com um vestido, eu vou fazer um vestido também só que eu vou usar calça por baixo’, porque eu iria poder justificar que era uma *galabeya*. Coloquei, dancei. Na segunda versão desse projeto de *galabeya* eu acrescentei uma fenda, e com calça por baixo, ainda fui muito julgado. ‘Não, mas por você tá de fenda, fenda, fenda, fenda, e eu falei ‘gente, mas é só porque abriu. É a mesma coisa.’, e no final das contas, eu coloquei duas fendas e da calça passou para um short, até que não tava usando mais short. E cada vez mais justo, então foi toda uma desconstrução de uma imagem masculina [...] para uma imagem feminina. E eu percebi que todas as vezes que eu assistia a dança do ventre, eu sempre me pegava assistindo vídeo de mulheres. Eu nunca assistia vídeo de homens dançando a dança do ventre, porque o que me encantava era a delicadeza, era durante o giro fazia o movimento de cabelo, era saia que era esvoaçante, então eram pontos que me encantavam que eu não achava em performances masculinas. Que não tinha aquilo em performance de homens. Então eu comecei a desconstruir aquela questão da imagem,

⁴⁸ Entrevista concedida à autora em 12 de agosto de 2025.

⁴⁹ Galabeya ou galabiya é uma vestimenta tradicional, parecida com um vestido longo de mangas compridas. É citada por Shay (2002) como uma túnica.

porque no final das contas, a diferença de uma calça para um vestido é o modo como cortou e costurou. É tecido, é a mesma coisa, então tecido não tem gênero. Não tem gênero⁵⁰.

O artista também natural de Belo Horizonte Henrique Santos, que prática dança do ventre na CDLS há nove anos, também fala sobre o uso de vestimentas na modalidade, onde relata que um dos seus maiores receios de começar a dançar era de ter que usar roupas femininas:

[...] sempre a maioria que dança são mulheres, e sempre está usando bojo, topzinho, saias. E, para mim estar dançando, encarar essa vestimenta, eu vi uma certa barreira comigo mesmo. [...] Essa questão eu acho que atrapalha em um certo ponto, porque a galera quando fala 'homem fazendo dança do ventre', as pessoas que são leigas e não conhecem, já acha que vai e tem que estar com a mesma roupa que elas. [...] eu vi que pra dançar dança do ventre que não precisa necessariamente dançar igual elas. Nada contra aqueles que gostam, aqueles que dançam com vestimenta igual a das meninas, eu acho bacana também pra eles, mas, pra mim eu não me sentia bem nisso⁵¹.

Tal impressão de existir um padrão certo ou errado quando se trata de vestimentas da dança do ventre, faz com que as pessoas interpretem erroneamente o intuito de um bailarino masculino que utiliza trajes como vestidos ou saias, como é o caso de Xavier (2006) que ao decorrer de sua estadia no Egito teve contato com homens dançando com roupas típicas do país, e ao comparar com o estilo no Brasil cita que “[...] já havia assistido a performances masculinas no Brasil, mas eram homens **travestidos**, dançando como se fossem mulheres” (Xavier, 2006, p.106, grifo nosso).

O trabalho de Igor Kischka já foi erroneamente associado a outro termo de significado equivalente: transvestido. O bailarino comenta:

[...] se eu vou ao teatro e eu assisto um personagem, o personagem não está ligado diretamente a orientação sexual e a identidade de gênero daquela pessoa. Então, subindo o palco de vestido, de maquiagem, batom, e a pessoa fazer um comentário desse, por exemplo, 'ai porque ele se transveste no palco', é como se eu estivesse subindo no palco para apresentar uma identidade de gênero ou uma orientação sexual. E não. Eu sou gay, sou casado, e eu subo no palco pra fazer arte. [...] Eu não vejo a drag como, por exemplo, com uma imagem feminina neutra, [...] uma imagem drag ela é muito mais pesada, e eu não vejo que a minha maquiagem ela chega nesse ponto. Não vejo que a minha imagem ela chega nesse ponto de colocar enchimento, nem nada disso, então eu não sei até que ponto a minha imagem ela é andrógina feminina, até que ponto ela cruzaria uma linha, eu nem sei se existe essa linha, e se tornaria uma

⁵⁰ Entrevista concedida à autora em 12 de agosto de 2025.

⁵¹ Entrevista concedida à autora em 23 de setembro de 2025.

imagem de drag no palco. Então, realmente eu não sei explicar. Eu simplesmente me sinto bem usando vestido, de maquiagem e cabelo longo, e também tá tudo certo. Não consigo enxergar dessa forma, que eu vou me transvestir pra subir no palco, porque eu não sou uma pessoa trans, se eu fosse uma pessoa trans eu não seria trans no palco, eu seria trans a minha vida inteira. Então eu acho que é um, desculpa, um comentário infeliz. Um comentário raso. [...] o que me incomoda um pouco é quando as pessoas elas tentam colocar meu estilo dentro de uma caixinha. E eu acho que a arte, primeiro que a arte não tem gênero, e a arte ela não cabe dentro de caixa. A arte ela evolui, ela é livre⁵².

Sellers-Young (2014) defende que a dança do ventre é uma linguagem artística que pode ser usada a favor da desconstrução e reconstrução da identidade de gênero, por isso, a forma como os artistas se vestem no palco só diz respeito aquilo que eles estão representando naquele momento, não à sua identidade de gênero ou orientação sexual. Porém, ao adentrar na dança do ventre, os bailarinos masculinos precisam ainda lidar com o preconceito internalizado em si. Henrique Santos afirma que:

[...] eu particularmente nunca cheguei a sofrer nenhum preconceito por questões da dança do ventre não. O preconceito mesmo que me fez, que me fazia não ter entrado antes, era um preconceito enraizado que veio do passado, de familiares, então isso que me barrava de entrar⁵³.

Douglas Carvalho, artista e professor de dança do ventre no SBB, prática a modalidade desde 1999. Ao ser questionado sobre desafios que enfrentou ao longo de sua trajetória, pontua sobre a cobrança de sempre querer inovar:

A questão do preconceito ela era muito presente quando eu comecei, hoje graças a Deus já não é mais assim, porque a gente sabe como realmente funciona, tem grandes mestres egípcios árabes que dançam, homens que dançam que levam essa arte a muitos anos. [...] tiveram sim muitas situações por ser homem que aconteceram. Mas, nunca me abalaram, eu sempre tive a dança na minha vida como arte, não como estereótipo. Então a dança pra mim ela não tem estereótipo. Nunca teve. [...] Então, acho que desafios são desafios pessoais, não desafios sociais, é sempre querer me superar sempre, querer me atualizar, sempre querer fazer algo novo, fazer algo diferente por mim e para as pessoas, para o meu público⁵⁴.

Para Igor Kischka os desafios foram ainda maiores, ao escolher dançar com trajes considerados feminino no contexto de dança árabe, o bailarino teve que lidar com o medo e o preconceito:

⁵² Entrevista concedida à autora em 12 de agosto de 2025.

⁵³ Entrevista concedida à autora em 23 de setembro de 2025.

⁵⁴ Entrevista concedida à autora em 16 de outubro de 2025.

[...] a princípio eu tinha muito medo de usar vestidos, e eu tinha medo de subir no palco de vestidos sendo um homem, e pensava “nossa, mas ninguém nunca fez isso na Dança do Ventre.” e não, quando as *Ghawazees* foram proibidas de dançar, os homens se vestiam de mulheres e os homens apresentavam, então eles já dançavam. Só que, [...] dessa “linhagem *Ghawazee*” substituta das mulheres pelos homens, isso meio que foi apagado. E com o passar do tempo, os homens vieram retornando para a dança, mas com trajes um pouco mais masculinos, que ainda assim era feminino, mas era quase que uma certeza que aquele era um traje de homem e existia o traje de mulher. Então, era muito bem separado. E então, quando eu comecei eu pensei que eu seria meio que acolhido pelos homens, porque seria mais um homem dançando, pensei “ah então a galera vai me aceitar”, e não. Nossa, sofria assim realmente uma rejeição por parte dos homens daquela época. O povo que estava dançando, por eu estar dançando de vestido, passei por várias situações, várias situações de preconceito, tanto por parte de outras mulheres praticantes de dança, assim como espectadores, e por aí vai⁵⁵.

A respeito dos homens dançarem no período em que as *Ghawazees* foram proibidas de dançar, embora essa substituição seja um assunto muito recorrente entre os praticantes da dança do ventre, Salgueiro (2012, p. 39) cita que é importante ressaltar que:

[...] por mais semelhantes que fossem as formas coreográficas e artísticas das danças das *ghawazi* e dos *khawal*, não se tratava de uma imitação ocasionada pelo banimento das artistas do Cairo e, mais importante, que eles não as substituíam. Os artistas eram conhecidos como dançarinos do sexo masculino e a população local não os confundia com as *ghawazi*. Os europeus, por sua vez, poderiam se enganar.

Kischka ainda complementa que esse processo de aceitação enquanto artista da dança do ventre foi “[...] literalmente uma desconstrução [...] eu sou um artista, eu subo no palco pra fazer arte. Ali eu posso literalmente tentar ser qualquer outra pessoa, então tento ter uma imagem artística mais feminina e pra mim tá tudo bem⁵⁶”.

Lima (2019, p.13) cita que “[...] grande parte daqueles que se propõem a pesquisar sobre a Dança do Ventre tende a não citar os homens”, apontando o apagamento que pessoas masculinas vêm sofrendo dentro da dança do ventre. Quando questionados sobre como os bailarinos enxergam a presença masculina na dança do ventre hoje, todos responderam que percebem que houve sim uma mudança em relação à aceitação ou visibilidade dos homens nos últimos anos.

⁵⁵ Entrevista concedida à autora em 12 de agosto de 2025.

⁵⁶ Entrevista concedida à autora em 12 de agosto de 2025.

Como afirma Kischka:

Eu vejo que a aceitação está cada vez melhor. [...] agora que as coisas estão mudando um pouco. Mas, no início, no Brasil assim era uma era uma rejeição muito grande sabe. Igual: “homem não pode fazer dança do ventre porque homem não tem ventre”, jura? então prisão de ventre é só mulher que tem homem não tem prisão de ventre, então são argumentos muito rasos. [...] Então, eu vejo que antigamente a participação era menor, atualmente vejo a participação maior. Engraçado como o modo como a dança, ela é “apropriada” em cada país para ela ter esse boom, e ela se dissipar é muito interessante, porque por exemplo no Brasil ela foi dissipada por mulheres, então quando houve essa apropriação de que a dança do ventre é pra mulher dançar para o marido, é completamente diferente de como foi na Argentina. A dança do ventre na Argentina não foi dissipada por mulheres, foi pelo Amir Thaleb, por um homem. Então a dança do ventre na Argentina foi difundida como arte, dança é arte. Dança homem, dança mulher, dança criança, dança todo mundo. Então você chega na Argentina, você ver nas escolas vários meninos fazendo aula, porque não existe esse pensamento que só pra mulher ou só pra homem. Não existe essa forma.⁵⁷

Segundo Henrique Santos:

Eu vejo mudança mesmo, vejo uma aceitação. Está mais acessível para os homens dançar. Porque a galera imagina, um certo preconceito que tem, acha que o homem na dança do ventre tem que dançar igual a mulher. E não é assim. Então se você é homem, se você quer dançar, quer fazer parte da dança do ventre, você tem todo um contexto de uma história pra contar. Porque fora daqui os homens quando eles dançam, eles dançam com uma vestimenta diferente, mesmo estando na dança do ventre, as vestimentas deles são diferentes. Até mesmo pelo contexto, pela história que ela conta. Dança do ventre não é só para ficar mexendo o quadril, ela tem toda uma história⁵⁸.

De acordo com Douglas Carvalho:

[...] a visibilidade hoje masculina dentro da dança Oriental ela é muito bem aceita, sabe? [...] Antigamente era mais complicado. Quando eu falo antigamente, é antigamente mesmo, há mais de 15 anos atrás, 20 anos atrás. Hoje nós, homens da dança, a gente é muito mais aceito por vários motivos, um deles é porque nós somos poucos homens aqui no Brasil e cada um tem o seu estilo muito distinto, cada um é muito original no que faz, então as pessoas querem, buscam fazer aulas com os homens, as alunas gostam dos estilos, é muito bacana porque como são estilos bem diferentes a gente tem sempre a oportunidade de estar se encontrando nos eventos, nos festivais. A gente consegue aprender muitas coisas diferentes, então as meninas principalmente elas buscam muito isso também, as pessoas que gostam de estudar elas procuram essa diversidade de técnica, diversidade de estilo, enfim. Então hoje eu acho que sim, hoje a gente é muito acolhido, a gente é muito bem aceito⁵⁹.

⁵⁷ Entrevista concedida a autora em 12 de agosto de 2025.

⁵⁸ Entrevista concedida à autora em 23 de setembro de 2025.

⁵⁹ Entrevista concedida à autora em 16 de outubro de 2025.

Lima (2019, p.10) afirma: “A forma pela qual conhecemos a Dança do Ventre, hoje, deriva-se de uma construção híbrida. Essa arte milenar recebeu diversas influências culturais, oriundas de muitos países.” Diferentes contextos culturais influenciam o modo como a dança do ventre é percebida e praticada por homens, como é o caso citado por Igor Kischka que alega que na Argentina a dança do ventre teve uma aceitação maior devido a dissipação realizada por Amir Thaleb⁶⁰.

Embora a presença de homens dentro da dança do ventre nas escolas pesquisadas, conforme apresentado no capítulo anterior, ainda se mostre tímida, as narrativas dos entrevistados apontam para um movimento de abertura.

Para Douglas Carvalho, no Brasil ainda são poucos homens que praticam a dança do ventre, o que pode estar relacionado à própria cultura brasileira:

Isso pra mim, a culpa disso, de não ter tantos homens, eu acho que isso vale pra qualquer estilo de dança não só pra dança do ventre, é um uma coisa cultural mesmo. Uma coisa social. A sociedade ainda tem alguns limites, algumas pessoas ainda têm esses limites com a arte no geral. A arte é para todos, ela não tem gênero. Mas, pela sociedade, os homens ainda não se dispõem tanto a dançar, com medo de preconceito, com medo disso, com medo daquilo. Mas, sempre que tem homens participando de eventos, fazendo aula, eu viajo bastante e eu tenho contato com muita gente, pois eu dou aula em muitos lugares do Brasil e da América Latina. E sempre que tem homens eu sempre gosto de chegar, falar, parabenizar porque é mais complexo culturalmente/socialmente falando⁶¹.

De acordo com Andreoli (2019, p.4), “[...] enquanto a dança, em muitas culturas, tem sido vista como uma atividade apropriada ao masculino, o paradigma cultural ocidental situa a dança como uma forma de arte feminina [...]”. Nesse mesmo sentido, Santos (2021, p.174) destaca que “[...] a associação entre dança e falta de masculinidade, ou seja, entre dança e homossexualidade, aparece muito fortemente na cultura brasileira.” Para Igor Kischka, o fato de que a dança do ventre foi difundida no Brasil como um produto cultural também influencia muito no modo como ela é vista:

[...] a dança do ventre no Brasil ela teve uma certa divulgação muito deturpada. Que dança do ventre era algo só para dançar para o marido, dança do ventre era uma coisa só pra mulher, que homem não dança, que não tem ventre, então não pode fazer dança do ventre, que não sei o que, é

⁶⁰ Amir Thaleb fundou a escola Arabian Dance School, coordena a Arabian Dance Company e promove os Encuentros Internacionales de Danzas Árabes (EIDA). É considerado o pai da dança do ventre de estilo argentino, marcado principalmente pela interpretação, herança possivelmente original do tango. (Disponível em <https://cadernosdedanca.wordpress.com/tag/amir-thaleb/> acesso em 17/10/2025).

⁶¹ Entrevista concedida à autora em 16 de outubro de 2025.

porque a dança é sagrada, a dança é isso, a dança é aquilo, porque a dança é do sagrado feminino e várias coisas. Então, houve uma apropriação cultural por parte da dança do ventre para que fosse vendido de uma maneira específica. E quando você chega em um país árabe, é como se você chegasse aqui no Brasil, onde não é todo mundo que sabe sambar, mas muita gente sabe sambar. Não de uma forma profissional, mas sabe se mexer, sabe dançar um funk, então a dança quando você chega em países árabes, principalmente no Egito, homem, mulher, criança, idoso, não importa gênero: sabe dançar. [...] O que aconteceu foi que quando, principalmente depois da novela *O Clone*, foi vendido de forma no Brasil que é pra “mulher dançar pro marido”. “Homem não dança porque homem não tem ventre”, são argumentos muito rasos que ignoram o contexto histórico, contexto social, contexto cultural, então, foram argumentos muito rasos para que se impedisse a participação de homens no início da dança do ventre aqui no Brasil. O sucesso da novela *O Clone* foi muito grande, então, com esse sucesso vários países, principalmente Leste Europeu ou até mesmo na Europa, meio que entenderam que a dança do ventre, eu falo isso por parte de estrangeiros, não por parte de árabes, também absorveram essa questão que dança do ventre, então, é para a mulher dançar para o marido, dança do ventre é dessa forma. [...] Então foi criada, foi apropriada de uma forma para que ela fosse comercial no nosso país, isso é pouco falado⁶².

De acordo com Albuquerque, Cordeiro e Araújo (2019) as transformações observadas na dança do ventre evidenciam como essa prática se modificou ao longo do tempo e em diferentes contextos culturais. Tais mudanças são parte dos efeitos da comercialização da dança do ventre como produto cultural.

A presença masculina na dança do ventre permite repensar as construções de masculinidade, desassociando o corpo do homem da rigidez cultural que o limita. Nesse sentido, bailarinos masculinos ampliam as possibilidades de expressão de gênero dentro da arte, propondo outras formas de ser e estar no mundo.

Vale ainda fazer um adendo importante no que diz respeito aos espaços de destaque e às oportunidades dentro da dança. Embora as mulheres sejam maioria em diversas modalidades homens frequentemente ocupam posições de maior acesso a benefícios que nem sempre são estendidos a elas. Em muitas escolas e companhias, observa-se que bailarinos recebem bolsas de estudo, incentivos e determinadas regalias que mulheres, mesmo sendo maioria e sustentando esses espaços, não acessam da mesma forma. Esse fenômeno não é exclusivo da dança do ventre, mas atravessa outras modalidades, sendo geralmente justificado pela baixa participação masculina. Tais incentivos, embora não sejam necessariamente problemáticos, uma vez que, em muitos casos, viabilizam a permanência desses homens na dança, especialmente diante da falta de apoio familiar ou de condições financeiras, revelam uma dinâmica de desigualdade de gênero que merece ser

⁶² Entrevista concedida à autora em 12 de agosto de 2025.

lembrada, sobretudo quando se considera quem historicamente sustenta e mantém essas práticas artísticas.

Desse modo, reconhecer os homens como parte da história da dança do ventre é um gesto de reparação simbólica dentro da modalidade. Mais do que exceções, eles são sujeitos que também constroem e ressignificam essa linguagem, contribuindo para sua diversidade. Ao trazer suas vozes e experiências, ampliam o entendimento da dança do ventre não como uma prática restrita a um gênero, mas como uma forma de arte que reflete a complexidade humana. Nesse sentido, a dança se revela como uma linguagem plural, viva e atravessada por diferentes corpos e histórias. Um espaço onde a expressão, e não o gênero, é o verdadeiro centro do movimento.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o desenvolvimento desta pesquisa, muitas pessoas me perguntaram qual era o meu tema, e sempre que eu respondia que falaria sobre a presença de pessoas masculinas na dança do ventre, curiosamente, cerca de 90% das vezes a reação imediata vinha acompanhada de outra pergunta como: “Mas o que você vai problematizar?”, “Mas qual questão existe além disso?”, “E seu tema é só esse?”.

E eu respondia: só.

Porque, na verdade, isso nunca foi uma questão para mim. Eu não pretendia buscar respostas ou apresentar soluções para uma baixa participação que, por muito tempo, sequer percebi que existia. Compreender essa presença de forma concreta e contínua sempre foi meu foco. E fazer com que outras pessoas também reconheçam que esses homens estiveram e seguem ali, dançando, ensinando, criando e rompendo padrões, sempre foi o essencial deste trabalho.

Tenho sentido que quanto mais eu pesquiso, mais eu percebo que a pesquisa é um movimento contínuo, que não se encerra em uma única verdade. A cada novo estudo, novas perspectivas se revelam, novas realidades se constroem e outros campos se abrem para serem explorados.

“Uma pesquisa que tenha a dança do ventre como objeto de investigação [...] as primeiras dificuldades surgem no momento de se definir o campo a ser estudado” (Xavier, 2010, p.10). Isso ocorre pelo fato de que a dança do ventre segue sendo um campo com poucos referenciais, quando comparado com outras áreas de estudo. E quanto mais eu pesquiso sobre dança e gênero, mais eu percebo que esse ainda é um campo que precisa de uma atenção especial, e mais pesquisadores dispostos a desbravar as nuances da temática quando se trata da dança do ventre.

Em meu recorte sobre a presença de pessoas masculinas dentro da dança do ventre, tendo como foco homens cisgêneros, pude compreender questões e sanar dúvidas que me acompanharam durante o processo de entender a participação dos homens. Esse trabalho pretendeu falar sobre a participação e representação de bailarinos masculinos na história da dança do ventre, considerando os fatores históricos e culturais e os preconceitos de gênero associados à essa dança. A partir de uma pesquisa quali-quantitativa, busquei fazer um levantamento dos aspectos históricos da dança do ventre, visando identificar e mapear como se deu a baixa

participação de pessoas do gênero masculino, além de compreender a experiência dos homens que praticam a dança do ventre na atualidade em Belo Horizonte.

A cada nova informação que fui recolhendo, e a cada nova referência que fui captando, busquei montar esse trabalho de forma que se tornasse um norte para futuros pesquisadores interessados em compreender como se dá a participação desses bailarinos atualmente.

Confesso que tive muita dificuldade em encontrar um caminho seguro dentro dessa pesquisa, por dois fatores: Primeiro, enquanto uma mulher cisgênero, precisei fazer um grande deslocamento da minha própria realidade para falar sobre corpos masculino dentro da dança do ventre. Isso, alinhado com o fato de que durante minha jornada dentro da dança do ventre eu sequer tive colegas masculinos dividindo a sala de aula, fez com que o processo dessa pesquisa se tornasse fruto de mais dúvidas e inquietações. A cada nova descoberta sobre uma realidade tão diferente da minha, eu fui sentindo mais necessidade de aprofundar no tema e compreender aquilo que veio se apresentando diante dos meus olhos.

Segundo, ainda existem poucos estudos sobre homens na dança do ventre em português. A barreira linguística que enfrentei por não saber o básico de uma segunda língua, fez com que eu não pudesse ter tanto contato com autores que tratam especificamente do corpo masculino dentro da dança do ventre, somente com autores que tratam esses corpos como uma participação secundária ou auxiliar. Assunção e Paschoal (2022, p. 2) também relatam sobre essa dificuldade, ao citar que “a maior parte dos estudos científicos de caráter questionador sobre a história dessa modalidade, [...] é realizada fora do Brasil, o que diminui consideravelmente o acesso do potencial público interessado”. Por isso, o levantamento apontado nessa pesquisa precisou de muita paciência para que fosse possível resgatar pequenas informações e transformar em um levantamento de aspectos históricos, conforme apresentado no segundo capítulo.

Acho importante citar sobre essa dificuldade enfrentada durante a pesquisa, pois muitas vezes pensei em desistir do meu tema, e buscar um assunto mais fácil de ser tratado, pois senti ao longo do percurso que não conseguiria dar conta de tudo que queria fazer dentro de um semestre. Segundo a autora Débora Diniz (2013, p. 65): “A escrita pode ser uma experiência fascinante de descoberta e superação”, e quando se trata da monografia, “[...] Sonhamos com sua perfeição que jamais será alcançada [...]. A primeira obra é a experiência original de todas as autoras, sejam

elas fortes ou não” (Diniz, 2013, p.86). Por isso, considero que embora tenha sido um processo trabalhoso, eu precisava arriscar me aprofundar na temática dentro do que era possível de ser feito em um semestre, na expectativa de abrir portas para que outras pessoas possam continuar nesse movimento de questionamento e descobertas.

A partir de um levantamento quantitativo realizado em duas escolas reconhecidas como referências no cenário da dança do ventre em Belo Horizonte, pude constatar a baixa participação de pessoas do gênero masculino na modalidade. Considerando o total de 310 alunos matriculados nas duas instituições, apenas 2 são homens, o que corresponde a aproximadamente 0,65% do total de praticantes.

Embora a maioria das pessoas que reproduzem o pensamento errôneo de que a dança do ventre é uma prática feminina não façam ideia disso, o colonialismo alinhado com as expectativas orientalistas foram um dos principais motivos pelo qual ocorreu essa baixa de participação de pessoas do gênero masculino na dança do ventre. Questões sociais como estereótipos de padrão binários de gênero e a idealização de uma virilidade masculina, também contribuem para que a dança não faça parte do cotidiano de homens e, caso seja idealizada por eles, que esse desejo seja reprimido ainda na infância ou adolescência.

No entanto, ainda que estejamos caminhando a passos lentos, essa realidade tem melhorado. De acordo com os entrevistados, hoje em dia, diferentemente de 10/15 anos atrás, a sociedade tem aceitado melhor a participação de homens no meio da dança do ventre. E, sobretudo, os homens também vem quebrando preconceitos internalizados em si, para que a dança do ventre se torne uma prática possível em sua realidade. Um exemplo interessante sobre isso, é que atualmente em São Paulo existe um projeto chamado “Eles Dançam”, um festival que acontece anualmente e conta com a participação somente de homens praticantes da dança do ventre.

Ressalto que apesar desta monografia não ter como foco central os métodos de ensino da dança do ventre, considero essencial enquanto licencianda reconhecer que seus resultados dialogam diretamente com a prática docente. Compreender a participação masculina na dança do ventre é também repensar os modos como ensinamos e como recebemos os corpos em sala de aula. Professores que conhecem essa história ampliada, na qual homens fizeram e fazem parte da

construção da dança, tornam-se capazes de criar ambientes mais acolhedores e críticos, combatendo estigmas antes mesmo que se instalem. Ao contarmos a história da dança do ventre para nossos alunos, é fundamental que eles saibam desde o início que essa arte nunca pertenceu exclusivamente ao feminino, e desenvolver propostas pedagógicas que legitimem a presença de diferentes identidades de gênero na dança, possibilita que todos os corpos se sintam pertencentes.

Desse modo, concluo que o meu maior desejo para esse trabalho é que ele alcance futuros pesquisadores, e que o processo de pesquisa seja mais leve e possível para estes. A dança do ventre é uma área com infinitas possibilidades, e é feita para todos aqueles que têm o desejo de dançar. Por isso, não podemos mais nos contentar com as pesquisas que tratam somente sobre o feminino dentro da dança do ventre, ou continuar reproduzindo o pensamento de que essa é uma dança tipicamente feminina. Não, a dança do ventre é uma manifestação de cultura viva, uma arte feita por e para todos. Sua história comprova isso, e ela continua sendo escrita diariamente, por corpos diversos, de diferentes gêneros e realidades. Que saibamos ser resistência e não reproduzir pensamentos limitantes sobre essa prática artística que atravessa tempos, fronteiras e identidades.

REFERÊNCIAS

ANDREOLI, Giuliano. O Ensino da dança e as relações de gênero e sexualidade. **RELACult – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade** **Revista Latinoamericana de Estudios en Cultura y Sociedad | Latin American Journal of Studies in Culture and Society**. V. 05, nº 02, mai-ago., 2019, artigo nº 926. 2019.

ASSUNÇÃO, Naiara Müssnich Rotta Gomes de. **As Origens da Dança do Ventre: perspectivas críticas e orientalismo**. 2021. 95 f. - Curso de História (Licenciatura), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

ASSUNÇÃO, Naiara Mussnich Rotta Gomes de; PASCHOAL, Nina Ingrid Caputo. Orientalismo em movimento: representações da dança do ventre em pinturas e literatura de viagem (séc. XIX). **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 12, n. 1, Porto Alegre, 2022.

BACHA, Brigitte. **Diretora Artística**. Disponível em <https://www.brittebacha.com.br> acesso: 19 de Outubro de 2025.

BARCELLOS, Beatriz Pereira de. **A obra do coreógrafo egípcio Mahmoud Reda e sua influência na construção da dança do ventre no Brasil**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Dança) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2023.

BERCARDINI, Patrícia. **Dança do ventre: ciência e arte**. São Paulo: Baraúna, 2009.

BRITO, Marcelo; MEIRELES, Idenilson; ARAÚJO, Simone; SIQUEIRA, Heidy. Decolonialidade e gênero sob a perspectiva transfeminista. In: **Anais do 10º CONINTER - Congresso Internacional Interdisciplinarem Sociais Humanidades**. Anais...Niterói(RJ) Programa de Pós-Graduação em, 2021. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/xc22021/437500-DECOLONIALIDADE-E-GENERO-SOB-A-PERSPECTIVA-TRANSFEMINISTA>. Acesso em: 25 de setembro de 2025.

COSTA, Marina Maria Albuquerque; CORDEIRO, Rafaela Queiroz Ferreira; ARAUJO, Mariana de. Do Oriente ao Ocidente: A Representação da Dança do Ventre no Brasil. **Revista de Arte, Ciência e Comunicação**, n. 24-25.

DICIO. **Cisgênero**. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/cisgenero/>. Acesso em: 24 de setembro de 2025.

DICIO. **Ventre**. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/ventre/>. Acesso em: 9 de setembro de 2025.

DICIO. **Viril**. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/viril/>. Acesso em: 25 de setembro de 2025.

DINIZ, Debora. **Carta de uma orientadora: O primeiro projeto de pesquisa**. 1. ed. [S. l.]: Letraslivres, 2013.

ESPÍNDOLA, Ageniana. **O gênero dançante: Desvelando significados da dança**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura de Educação Física) -, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

LÉSBICA & ANSIOSA: **Fita 11 - Teoria do Buquê Hipotético**. [Locução de]: Elayne Baeta. [S/I]: Lésbica & Ansiosa, 29 nov. 2023. Podcast. Disponível em: https://open.spotify.com/episode/0SYXw79RU1lef3hYhYZ2Lu?si=unwZ1JqZSbmD8EKf2X3Pog&t=2619&pi=UBYN-cMTQ_KhY. Acesso em: 02 de dezembro de 2025

LIMA, Dhiefferson Lopes de. **Reflexões sobre a presença do homem na dança do ventre**, Biblioteca digital de Trabalhos de Conclusão de Curso, Disponível em <https://bdtcbra.omeka.net/items/show/115>. Acesso em 04 de julho de 2025.

LÖSCH, S.; RAMBO, C. A.; FERREIRA, J. de L. A pesquisa exploratória na abordagem qualitativa em educação. **Revista Ibero-Americana de Estudos em Educação**, Araraquara, v. 18, n. 00, e 023141, 2023.

NOVA RESISTÊNCIA. **Ascensão e queda do pan-arabismo**. Disponível em: <https://novaresistencia.org/2020/09/26/ascensao-e-queda-do-pan-arabismo/>. Acesso em: 16 de setembro de 2025.

PARKER, Philip. **Guia ilustrado Zahar: história mundial**. Tradução [de] Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. 512 p.

PEREIRA, Guilherme Ramalho; ORTIGÃO Maria Isabel. Pesquisa quantitativa em educação algumas considerações. **Periferia**, 2016, 8(1). Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=552157170005> Acesso em: 28 de outubro de 2025.

REIS, Alice Casanova dos. **A atividade estética da dança do ventre**. Dissertação (Mestrado em PsicologiaP) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

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

SANTOS, Michel de Oliveira Furquim dos. Danças e gêneros: Etnografia em um grupo de dança com travestis e mulheres trans em São Paulo. **Enfoques**: Dossiê Olhares Cruzados sobre a Normalização, [s. l.], ano 2021, v. 18, ed. 2, p. 159-180, 2021. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/enfoques/article/view/34345>. Acesso em: 12 de outubro de 2025.

SELLERS-YOUNG, Barbara. Masculine or Feminine - Ancient or Contemporary: "Raqs Sharqi" and a World of Converged Images. **The World of Music**, vol. 3, no. 2, p. 123-139, 2014. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/24318179>. Acesso em 14 de agosto de 2025.

SHAY, Anthony. **Choreographics politics**: state, folk dance companies, representation, and power. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 2002.

SILVA, Marcia Virginia Mignac da; SARAIVA, Camila Silva. Nos Veus da Existência:: Por outros modos de ser na dança deslocados da hetero-cis-normatividade. In. **V Congresso Internacional de Direitos Humanos de Coimbra uma visão interdisciplinar**. , [s. l.], v. 7, p. 35-46, 2020. Disponível em: https://www.cidhcoimbra.com/_files/ugd/8f3de9_1be408c1ef794c949578aa493c4751c4.pdf#page=35. Acesso em: 24 de setembro de 2025.

VALIM, Tiago. **Como a lógica heterocisnormativa afeta o atendimento da população LGBT**. Disponível em: <https://drtiagovalim.com.br/como-a-logica-heterocisnormativa-afeta-o-atendimento-da-popula>

cao-lgbt/#:~:text=O%20que%20%C3%A9%20heterocisnormatividade?,para%20evitar%20pr
e conceitos%20e%20agress%C3%B5es. Acesso em: 24 de setembro de 2025.

XAVIER, Cíntia Nepomuceno. ...**5, 6,7, [infinito]...Do oito ao infinito**: por uma dança do
ventre, performática, híbrida, impertinente. 2006. 130 f., il. Dissertação (Mestrado em Artes) -
Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

APÊNDICE A – ROTEIRO DE ENTREVISTA SEMI ESTRUTURADA

Estás entrevistas fazem parte da pesquisa sobre a participação de pessoas masculinas na dança do ventre, buscando compreender como escolas da região de Belo Horizonte tem percebido e lidado com a participação desses corpos atualmente, considerando a perspectiva dos diretores/fundadores da escola e de bailarinos da modalidade.

As escolas escolhidas para serem entrevistadas são duas escolas reconhecidas pelo seu trabalho com dança do ventre.

Quem será entrevistado?

CDLS = Letícia Soares (diretora da escola) e algum bailarino.

Lembrete: Igor Kishica costuma ministrar workshops no UAI FEST, foi através desse encontro anual que conheci o seu trabalho. Vamos vincular o Igor a essa escola.

CBB: Brigitte Bacha (diretora da escola) e professor Jonathan Lanna (opção 1) ou professor Douglas Carvalho (opção 2).

As entrevistas serão presenciais, com tempo estimado de 40 minutos à 1h00. Será gravado através de gravador de voz do celular, para que possa haver transcrição por escrito posteriormente.

APÊNDICE B – PERGUNTAS PARA OS DIRETORES DAS ESCOLAS ENTREVISTADAS:

Escolas entrevistadas: Centro de Danças Leticia Soares e Centro Arte Cultura Brigitte Bacha (CBBB)

Preciso saber nome, cidade de nascimento, profissão, e pessoas e escolas mais importantes na formação de dança do ventre da pessoa entrevistada.

Você poderia contar um pouco sobre a história da sua escola? (Para saber a quanto tempo escola existe, por onde começou e como se consolidou na região)

Quais modalidades de dança a escola oferece atualmente?

A dança do ventre é o foco principal? Se sim, por que decidiu dedicar o trabalho especialmente a essa modalidade?

Hoje, qual é o número aproximado de alunas(os) matriculadas(os) na dança do ventre? (Se não souber poderá ser enviado depois)

Dentre esse público, quantas pessoas masculinas praticam a dança do ventre na sua escola? (Se não souber poderá ser enviado depois)

Na sua percepção, tem crescido o interesse de homens pela dança do ventre nos últimos anos?

Você acredita que ainda existem barreiras ou preconceitos em relação a homens que praticam a dança do ventre?

Como a sua escola trabalha (ou procura trabalhar) a inclusão de diferentes corpos e identidades de gênero?

APÊNDICE C – PERGUNTAS PARA OS BAILARINOS MASCULINOS:

Para começar, você poderia me contar um pouco sobre você? Onde nasceu, onde vive atualmente e qual sua formação artística/acadêmica?

Como e quando a dança do ventre entrou na sua vida? O que despertou seu interesse por essa modalidade?

Houve alguma pessoa, artista ou experiência que te inspirou ou motivou a iniciar na dança do ventre? Se sim, quem ou qual foi?

Já sofreu preconceito ou discriminação em ambientes da DV, por ser homem?

Ao longo da sua trajetória, quais foram os maiores desafios que você enfrentou por ser um homem na dança do ventre?

Você sente que o ambiente da dança do ventre (festivals, escolas, público) é acolhedor com bailarinos masculinos? Por quê?

Como você enxerga a presença masculina na dança do ventre hoje? Você acredita que houve alguma mudança em relação à aceitação ou visibilidade dos homens nos últimos anos?

Na sua opinião, você acredita que existe uma baixa participação de homens dentro da dança do ventre? E se sim, você teria um palpite do por que ainda há uma participação tão baixa de pessoas do gênero masculino na dança do ventre, especialmente no Brasil?

APÊNDICE D – PERGUNTAS EXTRAS PERSONALIZADAS PARA IGOR KISCHKA

Você é um bailarino brasileiro com uma carreira reconhecida internacionalmente. Como tem sido a experiência de levar a dança do ventre para diferentes países? Você percebe diferenças na forma como os públicos e as comunidades de dança recebem um homem dançando dança do ventre em outros lugares em comparação ao Brasil?

No cenário internacional, há países onde você sente maior acolhimento e valorização do seu trabalho? E outros onde há mais resistência? Se sim, a que você atribui essas diferenças?

Uma característica marcante do seu trabalho é a estética das suas apresentações, que foge ao padrão binário tradicional da dança do ventre. Como você enxerga a questão da vestimenta na dança? Para você, a roupa tem um gênero ou é simplesmente uma escolha artística?

Algumas pessoas comentam sobre artistas que utilizam figurinos comumente associados ao feminino, chegando até a dizer que se “transvestem” no palco. Como você percebe esse tipo de comentário? Isso te afeta de alguma forma ou você enxerga o palco como um espaço onde os corpos são livres para expressar arte sem rótulos?

Você acredita que a dança do ventre ainda carrega expectativas rígidas sobre como um homem ou uma mulher deve se apresentar no palco? Ou sente que isso está mudando?

Na sua visão, o que significa ser um artista na dança do ventre hoje, independentemente de gênero? E qual é a mensagem que você busca transmitir quando se apresenta?

ANEXO A – MODELOS DE GALABEYA

Galabeya simples



Fonte: <https://www.ebay.pl/itm/132155980856>
acesso em 28/11/2025

Galabeya brilhante



Fonte: Instagram @douglascarvalhodaanca
acesso em 28/11/2025