

NARRATIVAS E MEMÓRIAS DA DANÇA DO VENTRE

Ana Clara Santos Oliveira ¹
UFAL

Introdução

A dança como área de conhecimentos acadêmicos-científicos ainda é recente no Brasil e muitos foram os esforços para a sua ascensão na qualidade de saber crítico que se reconhece como parte da sociedade. No entanto, quando o assunto está nas interfaces entre memória e história, não são numerosos os referenciais que tratam a compreensão e/ou interpretação de processos históricos da dança, situando-a enquanto artesanania humana criativa diretamente associada a uma temporalidade e espacialidade cujos os fenômenos políticos e socioeconômicos se entrelaçam. No âmbito da pesquisa em dança, a discussão sobre narrativas e memórias da dança deve estar presente, especialmente aquelas que se afastam de descrições estritamente lineares e propõem outras possibilidades de escrita da história²:

¹ Doutora em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professora do Curso Técnico em Dança da Escola Técnica de Artes, Universidade Federal de Alagoas. Professora Colaboradora da Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Alagoas. Além do ensino, desenvolve pesquisa na área da Dança e tem como campos de interesse: as danças orientais; as danças clássicas e modernas; os processos educacionais em dança; a historiografia da dança; o orientalismo; os estudos culturais, os pós-coloniais e os decoloniais. É bailarina/dançarina, coreógrafa e diretora de espetáculos. Email: anaclaradanca@gmail.com

² Araújo (2015) afirma que História e historiografia são dois elementos inseparáveis do conhecimento. De acordo com o pesquisador, o primeiro provém da liberdade ao se estabelecer como um campo de produções teóricas, métodos e perspectivas particulares, estimuladas pela interação entre saber e suas indagações. O segundo aspecto, tal como a

Ao estudarmos os desenvolvimentos de cada modalidade, de cada ente dançante, precisamos manter em mente que o tempo não decorre em uma linha reta, de forma causal, onde um evento leva a outro, que conduz a um terceiro e assim numa cadeia de eventos inevitáveis. A temporalidade no estudo da História da Dança surge como um emaranhado de produções imprevisíveis, que se relacionam com o contexto histórico do criador e da sociedade que o cerca. Ao elencarmos um evento para estudo, é necessário mergulhar em sua estrutura, compreender sua ação, dialogar com seu tempo, e, só então inferir interpretações (Amaral, 2017, n.p).

Decerto, mobilizar a trama de acontecimentos longínquos de maneira cronológica fornece pistas sobre os desenvolvimentos da dança, mas esta tarefa não deve ser titulada enquanto realidade do que sucedeu haja vista que o próprio passado alcança o tempo presente através de interrogações e atravessamentos entre corpo e ambiente. Esse desejo de entender o passado da dança apenas a partir do desenho temporal onde eventos sucessivos e periodizações se definem como a verdade não só impede o conhecimento a avançar na direção de novas concepções, da mesma forma que reitera uma das problemáticas mais antigas da história da dança.

Em se tratando das narrativas e memórias da dança do ventre, é plausível sugerir que as informações históricas guardam a orientação do tradicionalismo que fundamentou a disciplina de História da Arte, desde a pré-história até a contemporaneidade ou partilham registros das descrições de vida de quem conseguiu popularidade nas épocas de transnacionalização da dança e é justamente isso, que consagra certas memórias no mesmo momento em que silencia grupos sociais relevantes

própria etimologia da palavra designa, grafa sobre a história e pode ser entendido como a decorrência do caminho percorrido pelos estudos históricos, que envolve o universo metodológico do qual não somente o registro escrito da História é apontado, “[...] mas a memória estabelecida pela humanidade através da escrita do seu próprio passado” (Araújo, 2015, 229). A partir desse informativo, cabe ressaltar que este texto não pretende cumprir a função de uma pessoa historiadora, no entanto busca entender a escrita da história com atenção crítica ao passado e presente.

no processo de edificação da dança. Em realidade, a dança do ventre não participa efetivamente da disciplina histórica. Como explicita Xavier (2023),

A dança do ventre não costuma figurar nos livros de História da Dança mais utilizados, uma vez que a maioria deles se concentra em narrar acontecimentos relacionados ao balé clássico europeu, à dança moderna estadunidense e à dança contemporânea que vem sendo desenvolvida por aqueles que dispõem de visibilidade (geralmente estadunidenses e europeus). Esses três tópicos são centrais na historiografia e todas as outras manifestações estão à margem, pouco sendo estudado em relação às culturas africanas, asiáticas e latino-americanas (Xavier, 2023, p. 112).

Nesse sentido, a pesquisa aqui apresentada se utiliza do caráter interdisciplinar, isto é, da conexão de literaturas advindas em especial, da dança, história e filosofia, indo além dos moldes universalizantes que guiam as escritas históricas da dança do ventre. Este texto³ é decorrente das reverberações, sobretudo do capítulo inicial da pesquisa de doutorado intitulada “Danças de nós: da dança do ventre à dança tribal: entre pistas e reflexões de uma arte cênica em fluxo”⁴, defendida em 2023, no Programa de Pós-graduação em Artes, Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

A problemática central a qual este artigo propõe debruçar é como a prática de dança do ventre se constituiu enquanto dança cênica. Para tanto, busca-se oferecer materiais a respeito de manifestações com inícios geograficamente localizados nas regiões do Norte da África e do Oriente Médio que, foram colocadas num imenso caldeirão cultural oriental e homogeneizadas no que se convencionou nomear como “dança do ventre”.

³ O presente texto foi publicado em 2024 nos Anais eletrônicos da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – Editora ANDA. ISSN: 2238-1112. Disponível em: <https://proceedings.science/anda/anda-2024/trabalhos/narrativas-e-memorias-da-danca-d-o-ventre?lang=pt-br>. Acesso em: 20 de fev. 2025.

⁴ O objetivo geral da tese foi compreender o estado da arte da dança do ventre de fusão no Brasil. Por meio do método misto que prevê a triangulação quantitativa e qualitativa dos dados, foi apresentado um levantamento de suas informações artísticas e pedagógicas em conjunto com questões culturais, econômicas, sociais e políticas do campo.

A metodologia empregada neste estudo qualitativo se deu na análise de possíveis relações e tensões da dança com os fenômenos culturais e sociopolíticos, a começar de representações em obras europeias no século XIX às reincidências orientalistas. Atentando para os contextos históricos, o que foi produzido, para quem foi destinado e também, como as pessoas fizeram em seus lugares e tempos específicos para ampliar o estudo das narrativas historiográficas, este escrito é um lembrete para seguir dançando novos horizontes.

Das narrativas da dança do ventre

A dança do ventre — que somente alcançou essa nomenclatura ao longo do século XIX —, possui vários termos com significados análogos, a exemplo, *danse du ventre*, *belly dance*, *danza del vientre* e na língua árabe, *raqs sharqi*, entre outros. A partir da tradução francesa *danse du ventre* a qual despertou versões para outros idiomas, “[...] parece fazer sua primeira aparição em fontes impressas francesas em associação com a pintura de 1863 do artista orientalista Jean-Léon Gérôme, *La danse de l’almée* ‘A Dança da Almeh’” (Hawthorn, 2019, p. 2, tradução nossa⁵).

Desconsidera pela lógica europeia — que na dança advém do modelo clássico, *ballet*⁶, por sinal com raízes na crença e moralidade cristã —, a dança do ventre não era compreendida como fazer criativo, “[...], mas, sim, como ritual, forma de entretenimento, muitas vezes ligado a uma finalidade sexual, ou ainda como artefato etnológico” (Assunção; Paschoal, 2022, p. 12). As supostas ideias sobre as origens da dança do ventre como expressão milenar, proveniente dos ritos de fertilidade ou em honra a deusas, principalmente, no Egito Antigo, mais tarde vão nutrir manuais de “autoajuda” com menções à mitos de grupos sociais e suas culturas. Sem dúvida, essa racionalidade ainda vigente colaborou com a noção de que a dança do ventre não possui condições adequadas para ocupar o rol do se convencionou como artes cênicas no Brasil.

⁵ (*La danse du ventre seems to make its first appearance in French print sources in association with Orientalist artist Jean-Léon Gérôme’s 1863 painting La danse de l’almée ‘The Dance of the Almeh’*).

⁶ Esse julgamento continha interferência da dança clássica cujos fundamentos técnicos e estéticos vinham sendo construídos no virtuosismo desde o século XVIII.

Antes disso, foi a percepção europeia nos contatos preambulares com formas dançadas no decorrer dos processos imperialistas iniciados no fim do século XVIII, quando se desenrolava a Campanha napoleônica ao Egito que, buscou apresentar, aos seus modos, o Egito para o mundo através de relatos de viajantes, enciclopédias — *Description de l'Égypte* de intelectuais conhecidos como *savants* e *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians* de Edward William Lane —, e artes visuais de Eugene Delacroix, Dominique Ingres e Léon Gérôme, além de peças épicas e romances —, tendo diversas vezes a figura da mulher como um dos tópicos de fascínio para descrever e representar dançarinas e culturas com alto grau de exotismo e objetificação.

Nas pinturas que elaboraram, os artistas desenharam as dançarinas como se movimentassem seus corpos de maneira desprendida, desimpedida, utilizando roupas que mal encobriam seu corpo, expondo a sensualidade de seus movimentos e de suas formas sinuosas. Elementos como a nudez (*Arab dance* de Paul Leroy), instrumentos musicais rústicos (*Tambourine dancer* de Otto Pilny), malabarismos (*The harem* de Achille Boschi), espadas (*Sword dance* de Jean-Léon Gérôme) e animais (*Keeping the marabou amused* de Ferdinand Roybet) foram pintados junto delas nessas cenas (Assunção; Paschoal, 2022, p. 12).

De fato, foi nas Belas Artes, que a imagem da dançarina foi consagrada como “odalisca” servil, a exemplo, na obra a “Grande Odalisca” de Jean-Auguste-Dominique Ingres onde o artista explora a mulher disponível para qualquer viajante que chegasse no Oriente fantasioso do europeu. Contudo, diferentemente da passividade feminina por meio da corporalidade amolecida e olhar ausente, as “odaliscas” tinham funções e interesses para garantir melhores condições de vida, já que poderiam, se tornar concubinas do sultão e através de um filho, ter algum privilégio dentro da hierarquia do palácio.

No palácio, as “odaliscas” recebiam treinamentos sobre etiqueta, leitura do Alcorão, bordado, tecelagem, poesia, música e dança, embora fossem de classe mais baixa. Muito provavelmente as “odaliscas” não foram vistas pelos europeus, tendo em consideração que essas jovens de classe eram criadas e se concentravam em atividades restritas das famílias que as mantinham. Em outras palavras, “vê-se que as fantasias ocidentais não têm ressonância dentro da estrutura do harém. Tudo é calculado, tanto pelas mulheres, como pelo sultão” (Dib, 2011, p. 150).

Fig. 1. Imagem da obra *Grande Odalisque* de Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1814



Fonte/Fotógrafo: Wikimedia Commons⁷.

Como os haréns designam espaços domésticos reservados à vida privada e ao convívio da família nos quais a entrada de homens estrangeiros era negada, foram abordados de forma adulterada com tons de mistério e exploração sexual. Não somente a obra “Grande Odalisca”, mas também outras representações criadas em obras europeias no século XIX, são frutos do processo de colonização do Egito que, desde 1798, ano da invasão das tropas francesas, procuraram moldar o Oriente, catalogando informações sobre costumes, ciências, tecnologias, cultura e sociedade.

⁷Disponível em:

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

Cabe dizer que no século XIX, os artistas, em geral, eram mobilizados por ideias coloniais e não apenas pelo fascínio e fixação europeia por temáticas egípcias ou apropriações de elementos culturais — “Egiptomania ou Egiptofilia”. É evidente que não somente os diferentes artistas, como também as tropas militares e cientistas facilitariam a assimilação do pensamento orientalista, sistema dominador de conhecimento acerca do Oriente para o raciocínio ocidental:

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

Said (1990), um dos fundadores dos estudos pós-coloniais, classifica o projeto orientalista em: orientalismo acadêmico onde conhecimentos eruditos e sujeitos focalizam e modelam o Oriente; orientalismo imaginativo baseado nas representações as quais produzem diferenciações entre os mundos oriental e ocidental, dos quais se localizam romances, relatos políticos e descrições da sociedade e, por último, o orientalismo histórico oriundo do desejo de ter autoridade sobre o Oriente. Todas essas vertentes lançam um olhar da Europa sobre o Oriente, bem como “[...] a superioridade econômica e bélica francesa e britânica, que se estendeu aos Estados Unidos ao longo do século XX, continuando o projeto imperial sobre o Oriente no mundo” (Oliveira, 2023, p. 82).

No decurso do século XIX com a efervescência das representações artísticas, literárias e narrativas de viajantes já embutia pensamentos que modelavam a sociedade egípcia. A nomenclatura *danse du ventre* — expressão colonial dada pelos europeus sobre as próprias imaginações e percepções —, fazia referência às apresentações de danças de diferentes

grupaldades sociais, tais como *ghawazee*, dançarinas profissionais que se apresentavam para classes populares egípcias, *awálim*, mulheres artistas que cantavam, escreviam poesia, canções e dançavam para a elite egípcia e também, aos *khawalat*, grupo extremamente silenciado, foram dançarinos que trabalhavam em eventos no Egito.

Não obstante, cada um desses grupos e outros historicamente incompreendidos tenha recebido determinados tipos de tratamento europeu que, por sua vez, alimentou os encadeamentos coloniais e crenças limitantes, ao serem postos nos parâmetros eurocêntricos⁸ foram inseridos a procedimentos de fetichização, cristalização e hierarquização sociocultural. Se na metade do século XVIII, *awálim* eram representadas como artistas da elite, no século XIX foram compreendidas socialmente como cantoras e dançarinas comuns, e em 1850, consideradas dançarinas-prostitutas até o declínio gradual da sua cultura, muito embora o estilo *awálim* pode ser notado nas danças apresentadas em casamentos egípcios urbanos das classes baixas, ou seja, “o termo *awálim* ou *almah* perdeu completamente seu significado original de mulher instruída” (Nieuwkerk, 1995, p. 35, tradução nossa)⁹.

Com o decreto de 1834 emitido por Muhammad ‘Ali, assim como a proposta de modernização do Egito a partir de valores da Europa que começaria a ter a anuência da Inglaterra, principalmente em 1882, quando ingleses formalizaram a colonização no Egito, dançarinas, cantoras e prostitutas migraram em direção ao sul do Egito, acentuando a subalternidade de mulheres em condições de maior precarização e marginalização social. As *ghawazee* passaram a ser interpretadas como cantoras e dançarinas de áreas rurais e celebrações ao abrigo de sérias ameaças de várias frentes que incluem o declínio econômico do Egito nos últimos tempos, o aumento do conservadorismo religioso e a entrada do formato de dança urbana nas regiões pequenas.

⁸ Refere-se a uma “[...] específica racionalidade ou perspectiva de conhecimento que se torna mundialmente hegemônica colonizando e sobrepondo-se a todas as demais, prévias ou diferentes, e a seus respectivos saberes concretos, tanto na Europa como no resto do mundo” (Quijano, 2005, p. 115).

⁹ (The word 'alma completely lost its original meaning of learned woman).

Assim, *ghawazee* juntamente com as *awálim* e grupos sociais de outras etnias, são classes guardiãs das memórias de danças antecessoras ao *Raqs Sharqi*, uma dança cênica de raízes egípcias que repleta de movências do Norte da África e Oriente Médio, viajou atravessando fronteiras até se mundializar com outros nomes, diferentes técnicas e estéticas. Neste ponto, observa-se o aparecimento de casas egípcias do entretenimento nos centros urbanos na virada do século XIX para o XX, tendo *Raqs sharqi* como a configuração de dança que passou a ser apresentada e mais especificadamente, “da década de 1920 e à 1930, várias dançarinas começaram a estabelecer suas próprias casas noturnas, como Badi’a Masabni, Insaf e Ratiba Rushdi, Meri Mansur e Beba” (Roushdy, 2023, p. 189, tradução nossa)¹⁰.

Muitos influxos podem ter existido na dança no século XX, tendo em vista que esse período foi marcado por uma crescente indústria de entretenimento e atuações ativas de pessoas fazedoras do setor artístico. Com essa compreensão, é possível reconhecer que as interconexões entre corpos e ambiente reverberaram em escolhas e novas organizações. *Raqs sharqi*, na qualidade de uma configuração artística oriunda de múltiplos caminhos culturais e de uma espiral de acontecimentos históricos conturbados, vai plasmando atualizações incessantes no mundo. Ainda que saibamos das imensuráveis interseções, é a partir do *Casino Opera* que Badia Masabni divulgou a carreira de muitas dançarinas, como as afamadas Taheya Karioka e Samia Gamal e impulsionou o que foi consagrado como a “Era de Ouro” da dança do ventre.

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

¹⁰ (In the 1920s and 30s a number of female artistes started establishing their own nightclubs, such as Badi’a Masabni, Insaf and Ratiba Rushdi, Meri Mansur and Beba).

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

À medida em que os contatos entre o mundo árabe, principalmente, Egito e Ocidente, se aguçavam, dilatavam o interesse pelos povos e culturas orientais no fim do século XIX e início do século XX, o que resultou no movimento efervescente da dança oriental na Europa e nos Estados Unidos, sendo o advento das *World Fairs* - Feiras Universais -, um elemento importante para o palco de difusão mundial da dança do ventre, assim como na consolidação da imagem da dançarina do ventre. As Feiras Universais vão além de uma delimitação territorial entre Ocidente e Oriente, pois figuram estereótipos sobre o corpo e proliferam dispositivos de poder que não podem ser definidos como originais e inclusivos. Nelas os valores culturais se transformaram em produtos oprimidos para agitar o mercado financeiro, sendo a dança, ao que tudo indica, a configuração que mais correspondeu às expectativas da Europa e dos Estados Unidos a partir das encenações de mulheres na *danse du ventre*, a atração que cativou as audiências locais e mitificou a estética oriental. Assim, “essas exposições etnológicas apresentavam pessoas reais de diferentes etnias, realizando uma versão de suas práticas culturais nativas, entre reconstruções de seus contextos regionais naturais” (Burnam, 2012, p. 35, tradução nossa)¹¹.

A exaltação dessas feiras fez artistas de vários países do Oriente Médio, Norte da África e Ásia Central viajarem sob o patrocínio de produtores para apresentar suas configurações de danças. Em 1893, uma

¹¹ (These ethnological exhibits featured actual people of different ethnicities performing a version of their native cultural practices among reconstructions of their “natural” regional settings).

feira mundial nos Estados Unidos intensifica essa ebulição, a *World's Columbian Exposition*, também conhecida como Feira Mundial de Chicago de 1893, um local onde a expressão *belly dance* teria sido cunhada. Muitas praticantes estadunidenses creditam tal nomenclatura em inglês à Sol Bloom, um político e empresário norte-americano do espaço *Midway Plaisance*, mas a expressão *belly dance* vai muito além de uma figura, uma vez que foi influenciada por pensamentos de arte, interesses comerciais e estereótipos sobre grupos sociais do Oriente. Somente depois o nome *belly dance* teria aparecido em fontes impressas estadunidenses: “o termo *belly dance* foi introduzido no inglês em 1889 na cobertura da mídia internacional na Exposição Universal de Paris, *Rue du Caire*” (Hawthorn, 2019, p. 1, tradução nossa¹²).

As Feiras Mundiais auxiliaram na disseminação do imaginário orientalista em torno da dança do ventre e, nos Estados Unidos, a *World's Columbian Exposition* influenciou até mesmo as artistas egípcias através do cinema. A dança oriental como formato não puro vai alcançando novos voos e não sem razão, também chama a atenção de figuras importantes da dança moderna ocidental como Ruth St. Denis, Maud Allen, La Meri, entre outras que, “muitas vezes, usavam a ideia de um Oriente misterioso e espiritual para legitimar seu movimento como arte e apoiar a ideia do corpo dançante como veículo de expressão para além do mero entretenimento” (Burnam, 2012, p. 49, tradução nossa)¹³. Assim, a dança do ventre, uma figura andarilha, que atravessa mundos diferentes, fortalece a sua transnacionalização tendo o Egito como o “berço” de representação artística-cultural.

¹² (The translation ‘belly dance’ was introduced into English in 1889 in international media coverage of the Rue du Caire exhibit at the Parisian Exposition Universelle).

¹³ (Often, they used the idea of a mysterious and spiritual East to legitimize their movement as art and to support the idea of the dancing body as a vehicle for expression beyond mere entertainment).

Conclusão: para seguir pensando as artesanias da dança...

A examinação aponta que as formas de dança praticadas no Egito foram atravessadas pelas lógicas europeias e pelos contextos sociopolíticos até a consolidação como *belly dance* no mundo ocidental. Esse contorno produziu assinalamentos nas maneiras como esta prática e suas releituras são organizadas na contemporaneidade. Assim, sugere-se o questionamento das colonialidades enquanto compromissos pedagógicos, ideológicos, éticos e estéticos. e as reincidências orientalistas provenientes da sua difusão mundial.

Encerra-se este artigo, reforçando a necessidade de continuarmos os debates sobre o que conhecemos como “dança do ventre”, a partir do entendimento dos contextos históricos, políticos, econômicos e culturais que marcaram a sua difusão mundial, sobretudo, os aspectos das representações orientalistas europeias no século XIX, o crescimento de casas egípcias urbanas de entretenimento no fim do século XIX e início do século XX e, por fim, o impacto das Feiras Universais no mesmo período.

Salienta-se a relevância de permanecermos no reposicionando de elementos dançantes da “Era de Ouro” e das danças que compõem o “folclore” árabe, levando em consideração os cruzamentos culturais e ideológicos dessas artesanias que tanto encantam as comunidades de dança do ventre. Nesta perspectiva, é importante atentar para as narrativas de praticantes da dança do ventre de regiões situadas geograficamente no Norte da África e Oriente Médio, independentemente das ambiências de atuação em que essas estejam localizadas, evitando a permanência não dialógica de falar em nome das grupalidades, como se elas não soubessem discutir os enquadramentos coloniais que afetam suas humanidades.

Referências:

AMARAL, Fabiana. Temporalidade: sobre uma dança interdisciplinar. In: Transincorporados: Construindo Redes Para A Internacionalização Da Pesquisa Em Dança, 2017, Rio De Janeiro. **Trans-In-Corporados: Construindo Redes Para A Internacionalização Da Pesquisa Em Dança.** Rio De Janeiro - RJ E Campinas - SP: Labcrítica E Galoá, 2017. Disponível em:

<https://proceedings.science/trans-in-corporados-2017/trabajos/temporalidade-sobre-uma-danca-interdisciplinar?lang=es>. Acesso em: 8 set. 2024.

ARAÚJO, Johny. Os caminhos da interação entre História, Historiografia e Teoria. **Revista de Teoria da História**, Universidade Federal de Goiás, ano 7, n. 13, Abril/2015. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/teoria/article/view/35125>. Acesso em: 8 set. 2024.

ASSUNÇÃO, Naiara Müssnich Gomes de. **As Origens da Dança do Ventre: perspectivas críticas e orientalismo.** 2021. Monografia (Graduação em História) - Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

ASSUNÇÃO, Naiara Müssnich Rotta Gomes de; PASCHOAL, Nina Ingrid Caputo. Orientalismo em movimento: representações da dança do ventre em pinturas e literatura de viagem (séc. XIX). **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 12, n. 1, e113430, 2022. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 4 set. 2022.

BURNAM, April Rose. **Bellydance in America:** Strategies for Seeking Personal Transformation. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes em Cultura e Performance) – Universidade da Califórnia, Los Angeles.

DIB, Marcia. Mulheres árabes como odaliscas: Uma imagem construída pelo orientalismo através da pintura. **Revista UFG**, v. 13, n. 11, dez. 2011.

HAWTHORN, Ainsley. Middle Eastern Dance and What We Call It. **Dance Research**, v. 37, n. 1, p. 1–17, 2019.

NIEUWKERK, Karin van. **A Trade Like any Other:** female singers and dancers in Egypt. Austin: University of Texas Press, 1995.

ROUSHDT, Noha. Baladi as Performance: Gender and Dance in Modern Egypt. Oriente-se em questão: que tipo de mundo sua dança testemunha? In: MIGNAC, Márcia (Org.). **Oriente-se em questão: que tipo de mundo sua dança testemunha?** V. 5. Salvador: Editora Mente Aberta, 2023.

SAID, Edward W. **Orientalismo:** o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SALGUEIRO, Roberta da Rocha. **"Um Longo Arabesco":** Corpo, subjetividade e transnacionalismo a partir da dança do ventre. 2012. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília.

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

VIER, Cínthia Nepomuceno. **...5, 6, 7, ∞... Do Oito ao Infinito: por uma dança sem ventre, performática, híbrida, pertinente.** 2006. 130 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2006.