

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO - CAC  
DEPARTAMENTO DE ARTES  
CURSO SUPERIOR DE LICENCIATURA EM DANÇA

TALITA PALOMA DE LIMA SACRAMENTO

**(DES)CABELADA: Corpo, cabelo e dança**

Recife

2025

TALITA PALOMA DE LIMA SACRAMENTO

**(DES)CABELADA: Corpo, cabelo e dança**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Curso de Dança da  
Universidade Federal de Pernambuco,  
como requisito parcial para obtenção do  
título de Licenciada em Dança.  
Orientadora: Profa. Dra. Maria Acselrad

Recife  
2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Sacramento, Talita Paloma de Lima.

(DES)CABELADA: Corpo, cabelo e dança / Talita Paloma de Lima  
Sacramento. - Recife, 2025.

p.58 : il.

Orientador(a): Profa. Dra. Maria Acselrad  
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de  
Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Dança - Licenciatura, 2025.  
Inclui referências.

1. Corpo. 2. Cabelo. 3. Dança do Ventre. 4. Transição Capilar. 5. Identidade.  
6. Racismo. I. Acselrad , Profa. Dra. Maria. (Orientação). II. Título.

700 CDD (22.ed.)

TALITA PALOMA DE LIMA SACRAMENTO

**(DES)CABELADA: Corpo, cabelo e dança**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Curso de Licenciatura em  
Dança da Universidade Federal de  
Pernambuco, como requisito parcial para  
obtenção do título de Licenciada em  
Dança.

Aprovado em: 10 / 12 / 2025

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Maria Acselrad (Orientadora)

Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. Ms. Alexander Barboza da Silva (Examinador Interno)

Universidade Federal de Pernambuco

---

Profa. Dra. Ivana Delfino Motta (Examinadora Externa)

Universidade Federal de Sergipe

Dedico este memorial às minhas ancestrais, visíveis e invisíveis, cujos fios, histórias e silêncios abriram caminho para que eu pudesse existir, dançar e resistir. À menina que um dia acreditou que precisava caber e à mulher que encontrou coragem para se reinventar, renascer e honrar o próprio corpo. Dedico também às professoras que me formaram, às alunas que me atravessaram, e à dança — que me acolheu quando eu não sabia onde ficar. Ao meu cabelo, território simbólico de memórias e transformações, que me ensinou sobre identidade, liberdade e potência. À minha família, que fez parte dessa travessia mesmo quando não compreendeu meus passos. Que este trabalho honre tudo o que herdei, tudo o que curei e tudo o que ainda dançará em mim.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço, antes de tudo, a Deus, pela minha vida, pela força que me sustenta e pela oportunidade de seguir aprendendo e me reconstruindo a cada ciclo.

À minha ancestralidade, que me acompanhou dentro e fora do universo acadêmico, soprando intuições, abrindo caminhos e me lembrando de que não caminho só.

À minha orientadora, professora Dra. Maria Acselrad, pela paciência, pela escuta generosa, pela compreensão em momentos difíceis e por acreditar na potência deste memorial desde o início.

Aos professores que aceitaram compor a banca avaliadora, pela disponibilidade, pelo cuidado e pela generosidade em dedicar tempo e olhar atento ao meu trabalho.

Aos meus familiares e amigos, que me acolheram com palavras, presença, conversas e motivação quando o percurso parecia pesado demais.

Aos professores do curso de Licenciatura em Dança, por cada ensinamento que extrapolou as fronteiras das disciplinas e ampliou meu modo de ver, sentir e pensar a dança.

E agradeço a mim mesma — pela coragem de continuar, mesmo diante dos inúmeros percalços que surgiram ao longo do caminho; por reaprender rotas, refazer trajetos e, ainda assim, permanecer fiel ao propósito que me trouxe até aqui.

*“Você ri da minha pele  
Você ri do meu cabelo  
Saravá, sou sarará, e assim  
quero sê-lo (quero sê-lo)  
Já é tempo de sonhar, superar  
o pesadelo  
Ninguém mais vai nos calar e  
acorrentar o meu tornozelo  
Sou Rainha de Sabá  
A coroa é o meu cabelo  
O meu canto milenar  
Ninguém pode interrompê-lo.”*

— Negra Li, “Raízes”

## RESUMO

O presente memorial emerge da experiência da autora enquanto mulher negra, intérprete-pesquisadora e docente em formação, e propõe uma investigação crítica sobre as relações entre corpo, cabelo e dança como territórios de memória, expressão e resistência. A narrativa autobiográfica centra-se no processo de transição capilar que culminou, em 2016, no gesto de raspar a cabeça — experiência que acionou um profundo movimento de autorreconhecimento e redefiniu a relação da autora com a dança do ventre, prática que atravessa sua trajetória desde os 18 anos. A criação da performance *(Des)Cabelada* (2018) configura-se como um marco estético, político e existencial: um rito poético no qual perucas, bonecas e uma casa-templo compõem a dramaturgia de uma travessia que tensiona padrões hegemônicos de beleza, problematiza normativas coloniais sobre o corpo feminino e reinscreve o cabelo como símbolo de potência, liberdade e renascimento. Do ponto de vista metodológico, o trabalho adota a escrita autobiográfica como procedimento de pesquisa, em diálogo com a autoetnografia e com a fenomenologia do corpo vivido. Essa escrita de si articula-se às noções de *escrevivência* (Evaristo, 2005) e de *teorizar a experiência* (bell hooks, 2013), compreendendo a experiência corporal como fonte legítima de conhecimento e o corpo dançante como sujeito que sente, elabora e produz saber. Ao entrelaçar memória, criação artística e reflexão teórica, o memorial busca compreender como o cabelo opera enquanto texto sensível e como o corpo em dança se constitui como território de insurgência, elaboração e expressão.

**Palavras-chave:** Corpo; Cabelo; Dança do Ventre; Transição Capilar; Identidade; Racismo.

## ABSTRACT

This memoir emerges from the author's experience as a Black woman, interpreter-researcher, and teacher in training, and proposes a critical investigation into the relationships between body, hair, and dance as territories of memory, expression, and resistance. The autobiographical narrative focuses on the hair transition process that culminated in 2016 with the act of shaving her head—an experience that triggered a profound movement of self-recognition and redefined the author's relationship with belly dancing, a practice that has been part of her life since she was 18. The creation of the performance (Des)Cabelada (2018) is configured as an aesthetic, political, and existential landmark: a poetic rite in which wigs, dolls, and a temple-house compose the dramaturgy of a journey that challenges hegemonic beauty standards, problematizes colonial norms about the female body, and reinscribes hair as a symbol of power, freedom, and rebirth. From a methodological point of view, the work adopts autobiographical writing as a research procedure, in dialogue with autoethnography and the phenomenology of the lived body. This self-writing articulates with the notions of "writing-life" (Evaristo, 2005) and theorizing experience (bell hooks, 2013), understanding bodily experience as a legitimate source of knowledge and the dancing body as a subject that feels, elaborates, and produces knowledge. By intertwining memory, artistic creation, and theoretical reflection, the memoir seeks to understand how hair operates as a sensitive text and how the dancing body constitutes itself as a territory of insurgency, elaboration, and expression.

**Keywords:** Body; Hair; Belly Dance; Hair Transition; Identity; Racism.

## **LISTA DE ILUSTRAÇÕES**

Figura 1 –	Com a professora Maria Zilda Mendes.....	26
Figura 2 –	Com a professora Hannah Costa .....	27
Figura 3 –	Professoras Lu Zambak (direita) e Ângela Cheirosa (esquerda).....	28
Figura 4 –	Madame Badia Massabni .....	31
Figura 5 -	Tahya Karioca, Samya Gama e Naima Akef .....	32
Figura 6 –	Cartograma de localização dos países-membros da Liga dos Estados Árabes. Elaborado por Paulo Roberto Vela Júnior.....	33
Figura 7 -	Khaleege .....	34
Figura 8 -	Kawliya .....	35
Figura 9 -	“Trajetória em movimento: diferentes fases do meu corpo, dos meus cabelos e da minha dança em uma mesma história. Cada foto registra não apenas técnicas e figurinos, mas modos de existir que se transformam - e que seguem escrevendo o meu lugar na dança” .....	37
Figura 10 –	Com Félix Oliveira.....	43
Figura 11 –	“Quando a máquina tocou minha cabeça, não foi só o cabelo que caiu: caiu o peso de anos. Ficou a liberdade”.....	44
Figura 12 -	“Minhas fases, meus cortes, minhas escolhas: o caminho até me ver por inteiro” .....	44
Figura 13 -	“Encoberta, eu carregava o peso de me ver sem me enxergar. O tecido apenas tornava visível o que sempre me apagou”. ”.....	47
Figura 14 -	“Desnudo o rosto, desnudei também o medo. Sem cabelo, aparecia inteira”.....	48

## SUMÁRIO

<b>ENTRE ESTÉTICA E RESISTÊNCIA, OS FIOS QUE COMPÕEM ESTE MEMORIAL: UMA INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>1 O CABELO ENQUANTO CORPO: ESTÉTICA, MOVIMENTO E SENTIDO .....</b>	<b>18</b>
1.1 O corpo vivido e o gesto que pensa.....	18
1.2 Cabelos em movimento: danças e representações estéticas .....	20
1.3. Dança do ventre, corpo e cabelo: um breve percurso histórico.....	25
<b>2 ENTRE FIOS E MEMÓRIAS: UM CORPO EM TRANSIÇÃO.....</b>	<b>38</b>
2.1 O corpo que lembra: infância, química e espelhos.....	38
2.2 Quando o corpo se liberta: o gesto de raspar e a potência da escolha.....	41
2.3 (Des)Cabelada: processo de criação e danças da liberdade .....	45
<b>O CORPO QUE SE (RE)ESCREVE: CONSIDERAÇÕES DE UMA TRAVESSIA...51</b>	
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>54</b>

## **ENTRE ESTÉTICA E RESISTÊNCIA, OS FIOS QUE COMPÕEM ESTE MEMORIAL: UMA INTRODUÇÃO**

Há questões que se anunciam lentamente. Outras permanecem adormecidas por anos, até que uma experiência, um corte, um gesto ou uma dança as despertam. Inquietações que atravessam este memorial — sobre o corpo, a estética e os fios que carregamos, visíveis ou não — não tiveram origem no espaço acadêmico, mas foram se constituindo ao longo da vida: nas salas de aula, nos estúdios de dança, diante dos espelhos, nas transições, nos silêncios e nos confrontos cotidianos que atravessam uma mulher negra em movimento.

Durante minha primeira formação acadêmica, entre os anos de 2009 e 2012, no curso de Licenciatura em Educação Física pela Universidade de Pernambuco (UPE), essas questões já estavam presentes, ainda que não nomeadas. Eu vivia a dança, encantava-me pelo corpo e por suas potências expressivas, mas não imaginava que minhas próprias vivências — especialmente aquelas atravessadas pela transição capilar, pelo racismo e pelos processos de colonização estética<sup>1</sup> — pudessem se tornar matéria de investigação acadêmica. Naquele período, minha preocupação estava mais voltada para a adaptação, o pertencimento e a permanência nos espaços institucionais do que para a escuta sensível do que meu corpo tentava comunicar.

Foi apenas quase uma década depois, ao ingressar na segunda graduação, em Licenciatura em Dança pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), no período de 2022 a 2025, que essas inquietações retornaram com força, pedindo passagem. O contato com novos referenciais teóricos, experiências formativas e, sobretudo, com professoras que reconheciam a experiência como conhecimento possibilitou que dores antigas e potências silenciadas ganhassem vocabulário.

Nesse contexto, compreendi que as vivências relacionadas ao meu cabelo — da infância à vida adulta, culminando no gesto de raspar a cabeça — não se restringiam a uma experiência individual, mas integravam uma trama histórica, política e estética

---

<sup>1</sup> Neste memorial, o termo “colonização estética” é utilizado para designar os processos históricos e simbólicos por meio dos quais padrões eurocêntricos de beleza, corpo e expressão foram naturalizados como universais, produzindo a desvalorização, o apagamento ou a subalternização de outras corporeidades, saberes e modos de existir. Trata-se de uma noção construída no diálogo com perspectivas críticas e decoloniais sobre corpo, raça e estética, articulada à experiência vivida da autora.

que atravessa a vida de muitas mulheres negras, especialmente no campo da dança. É dessa confluência entre vida, corpo, gesto e memória que este memorial nasce.

A presente pesquisa emerge da vivência da autora enquanto mulher negra, dançante e docente em formação, e propõe uma reflexão crítica sobre as relações entre corpo, cabelo e dança nos campos da Educação, da Arte e da Dança. Parte-se do entendimento de que o corpo é território de memórias e significações e de que o cabelo, para além de um atributo estético, constitui parte indissociável da corporeidade, configurando-se como símbolo de identidade, ancestralidade<sup>2</sup> e resistência.

Nesse sentido, a educação ocupa lugar central neste memorial, compreendida não apenas como espaço de transmissão de saberes formais, mas como campo de formação ética, política e sensível. Como apontam Ribeiro, Pereira e Santos (2025), a educação constitui base fundamental para a transformação social e para o enfrentamento do racismo, pois é por meio dela que se constroem novas mentalidades, a partir da valorização da diversidade, da inclusão e do respeito às diferenças.

Assim, compreender o corpo que dança e o cabelo que se afirma como territórios educativos implica reconhecer que pequenas ações pedagógicas podem desencadear processos profundos de conscientização e mudança, ampliando modos de existir, perceber e ensinar.

A motivação pessoal para a escrita deste memorial nasce do desejo de compreender como gestos corporais atravessados por processos históricos, sociais e educativos — especialmente o ato de raspar a cabeça — podem se constituir como ações políticas e poéticas, reconfigurando a experiência da dança, da docência e os modos de existir no mundo.

A escolha do tema justifica-se pela necessidade de problematizar as dimensões simbólicas, sociais e subjetivas envolvidas nas relações entre corpo, cabelo e dança, frequentemente negligenciadas nos espaços formais de ensino e criação artística, como escolas regulares e academias de dança. Ao compreender o cabelo como

<sup>2</sup> Ao longo deste memorial, o termo ancestralidade não é compreendido como uma noção abstrata ou meramente simbólica, mas como um conjunto de memórias, saberes e práticas que atravessam o corpo e se atualizam no presente. Trata-se de uma herança viva, transmitida por gestos, afetos, modos de existir e práticas culturais, especialmente nos corpos negros, marcados por processos históricos de silenciamento e resistência. A ancestralidade, aqui, manifesta-se como memória corporal e experiência encarnada, atualizada na dança, no cuidado com o corpo e na criação artística.

corpo, e não apenas como uma de suas extensões, reconhece-se que ele carrega marcas históricas, afetivas e políticas que atravessam os discursos sobre gênero, raça e estética.

Nesse sentido, a dança apresenta-se como um campo fértil para investigar como tais marcas se expressam e são constantemente (re)significadas no movimento. O corpo que dança não é neutro: ele é tecido por histórias, desejos e resistências, constituindo-se como território de afirmação de subjetividades e de modos singulares de existir.

A questão norteadora deste trabalho é: de que maneira o ato de raspar a cabeça pode influenciar a prática, a percepção e a valorização da dança, e quais são os impactos desse gesto na autoestima e na identidade cultural de quem vivencia essa experiência? Parte-se da hipótese de que reconhecer o cabelo como corpo possibilita compreender a raspagem da cabeça como uma escolha estética e política, capaz de ampliar a liberdade corporal e contribuir para processos de reconstrução identitária.

O objetivo geral da pesquisa é investigar as relações entre cabelo, corpo e dança a partir de uma experiência autobiográfica, compreendendo de que modo os padrões estéticos influenciam a construção das identidades e como a dança pode se configurar como espaço de resistência, expressão e transformação subjetiva. De forma mais específica, busca-se: narrar e refletir criticamente sobre a trajetória pessoal da autora em relação ao cabelo; investigar representações culturais atribuídas aos fios em diferentes contextos históricos; analisar de que maneira o corpo dançante pode constituir-se como território de resistência; e fomentar espaços de diálogo acerca da autoestima, da liberdade estética e da aceitação.

Do ponto de vista metodológico, este memorial adota uma abordagem autobiográfica, articulada à escrita de si e à fenomenologia da percepção, compreendendo o corpo não como objeto de análise, mas como sujeito que sente, age, se move e produz conhecimento (Merleau-Ponty, 1999). A experiência vivida constitui, assim, o ponto de partida e o eixo estruturante da reflexão, permitindo que memória, corpo e linguagem se articulem como dimensões indissociáveis do processo investigativo.

Em diálogo com Fortin (2009) e com perspectivas autoetnográficas, o relato pessoal é assumido como ferramenta legítima de produção de conhecimento, na medida em que possibilita o entrelaçamento entre experiência, contexto sociocultural e elaboração teórica. Nessa perspectiva, a narrativa autobiográfica não se configura

como exercício intimista, mas como prática reflexiva situada, capaz de revelar tensões coletivas a partir de vivências singulares.

Essa escolha metodológica aproxima-se daquilo que bell hooks denomina autoridade da experiência, ao afirmar que o vivido constitui uma via legítima de saber e que teoria e prática se fortalecem quando emergem da experiência encarnada (hooks, 2013). Ao escrever sobre o próprio corpo — atravessado por questões de raça, gênero, estética e dança —, este memorial assume a experiência como campo de elaboração crítica e como prática pedagógica, em consonância com a compreensão da educação como prática de liberdade.

Nesse mesmo horizonte, o texto dialoga com a noção de escrevivência, proposta por Conceição Evaristo, entendida como uma escrita que nasce das vivências, das memórias e das marcas históricas inscritas no corpo, especialmente no corpo de mulheres negras. A escrevivência configura-se, aqui, como estratégia epistemológica, na qual narrar a própria trajetória é também afirmar existências historicamente silenciadas e produzir conhecimento a partir da experiência vivida.

Assim, ao articular autobiografia, fenomenologia, escrevivência e autoridade da experiência, este memorial constrói uma metodologia implicada, em que escrever, dançar e lembrar tornam-se gestos indissociáveis. O corpo que dança e escreve é, simultaneamente, campo de investigação, arquivo de memórias e espaço de resistência, permitindo que a pesquisa se constitua como travessia ética, estética e política.

Essa abordagem metodológica também atravessa minha atuação como professora, na medida em que reconhece o corpo do outro — especialmente de estudantes negros — como território legítimo de saber, experiência e criação. O memorial está organizado em dois capítulos, cada um subdividido em três seções.

O primeiro capítulo, intitulado *O cabelo enquanto corpo: estética, movimento e sentido*, tem sua primeira seção dedicada à discussão do cabelo como extensão da corporeidade e como território de significações sociais, culturais e políticas. Em diálogo com autoras e autores como David Le Breton, Djamila Ribeiro, Grada Kilomba e Lélia Gonzalez, o texto propõe compreender o corpo — e o cabelo — para além de um marcador estético, reconhecendo-os como espaços atravessados por relações de poder, identidade, ancestralidade e colonialidade do olhar. A partir dessa perspectiva, articula-se corpo vivido, experiência e dança, refletindo sobre como práticas estéticas e gestos corporais produzem sentidos, memórias e modos de existir em cena.

Na segunda seção, analisa-se a presença e os sentidos do cabelo em diferentes linguagens da dança — do balé clássico às danças urbanas, afro-brasileiras e à dança do ventre — evidenciando como ele atua como marcador estético, político e expressivo na construção de corpos, gestos e narrativas. A seção problematiza normas hegemônicas que regulam aparências e presenças na dança, articulando referências teóricas, relatos autobiográficos e exemplos de práticas corporais para compreender o cabelo como elemento ativo da corporeidade dançante e como dispositivo de afirmação, resistência e criação.

A terceira seção apresenta um percurso histórico e autobiográfico da dança do ventre, articulando o primeiro contato da autora com essa linguagem às suas bases históricas e culturais no mundo árabe. O texto dialoga com danças em que o cabelo ocupa lugar central — como o Khaleege e a Kawliya — e problematiza os atravessamentos coloniais, orientalistas e estéticos que incidem sobre os corpos que dançam. A seção se encerra com reflexões autorais acerca do corpo-cabelo na dança do ventre, compreendendo-o como dimensão expressiva, política e identitária.

O segundo capítulo, intitulado *Entre fios e memórias: um corpo em transição*, desenvolve um percurso autobiográfico no qual memória, experiência e reflexão crítica se entrelaçam na construção de um corpo que se reconhece em transformação.

Na primeira seção, é apresentado o início do processo de transição capilar da autora, a partir de um acontecimento vivido no espaço universitário, que funciona como disparador sensível e político para revisitar sua trajetória com o cabelo desde a infância. O texto evidencia como práticas de alisamento e normatização estética não se configuram apenas como escolhas individuais, mas como efeitos de um racismo estrutural que atua sobre os corpos negros por meio da imposição de padrões eurocêntricos de beleza.

Ao articular vivências pessoais com autores que discutem identidade, autoestima e racismo, a seção analisa os impactos simbólicos, emocionais e subjetivos dessas experiências, revelando como o cabelo se torna território de disputa, dor e, posteriormente, de ressignificação. Assim, a transição capilar é compreendida como um processo de reconexão consigo, de enfrentamento das violências simbólicas e de construção de uma nova relação com o próprio corpo.

Na segunda seção, analisa-se o gesto de raspar a cabeça como um ato estético, político e performativo, atravessado pela percepção do racismo estrutural e pelos processos de ressignificação do corpo negro feminino. A partir de experiências vividas

em espaços de cuidado capilar e nas relações familiares, o texto evidencia como a raspagem dos cabelos tensionam normas de gênero, feminilidade e beleza, revelando mecanismos de controle simbólico sobre o corpo da mulher negra.

Ao refletir sobre as reações sociais e afetivas geradas por esse gesto, a seção comprehende a raspagem não apenas como ruptura estética, mas como prática de enfrentamento, reconexão com a ancestralidade e reconstrução da autoimagem. O cabelo emerge, assim, como território de disputa, memória e criação de novos modos de existir — dimensão que atravessa também a experiência dançante da autora, especialmente na relação entre peso, movimento e expressividade.

A terceira e última seção dedica-se ao relato e à análise do processo de criação da performance *(Des)Cabelada* (2018), concebida como culminância de uma travessia estética, corporal e existencial. A partir da dança do ventre, a obra articula a experiência da transição capilar da autora às percepções sociais, simbólicas e políticas que emergiram à medida que seu corpo careca se tornava visível em cena e no cotidiano. O texto descreve a construção dramatúrgica da performance, seus elementos cênicos e rituais — como o uso de perucas, objetos simbólicos e referências ancestrais — compreendendo o cabelo como território de memória, rito e resistência.

A raspagem da cabeça é analisada como gesto performativo que tensiona padrões hegemônicos de feminilidade, beleza e colonialidade do olhar, produzindo deslocamentos sensíveis tanto na qualidade do movimento quanto na relação da autora com a dança do ventre. Ao refletir sobre as reverberações da obra no público, no campo da dança e na prática pedagógica da autora, a seção comprehende *(Des)Cabelada* como experiência que ultrapassa o âmbito individual, configurando-se como ato de partilha, empoderamento e reconstrução simbólica do corpo negro feminino. A performance emerge, assim, como eixo transformador que reorganiza modos de criar, ensinar e existir em dança.

Por fim, nas considerações finais, são reunidas as reflexões, deslocamentos e travessias construídas ao longo de todo o processo de escrita, pesquisa e experiência corporal. O texto reafirma o cabelo e a dança como campos de produção de sentido, identidade e resistência, compreendendo a trajetória estética da autora como percurso político e epistemológico. A escrita de si, em diálogo com a noção de escrevivência (Evaristo) e com a perspectiva de bell hooks sobre a autoridade da experiência, é reconhecida não apenas como recurso narrativo, mas como método de pesquisa. As

considerações finais evidenciam que o corpo vivido — atravessado por memória, racismo, criação e ensino — constitui-se como arquivo, linguagem e fonte legítima de conhecimento, abrindo caminhos para investigações futuras no campo da dança, da pedagogia do corpo e das práticas decoloniais.

# 1 O CABELO ENQUANTO CORPO: ESTÉTICA, MOVIMENTO E SENTIDO

## 1.1 – O corpo vivido e o gesto que pensa

Antes de pensar o corpo pelo viés da criação artística, é necessário reconhecê-lo como lugar de expressão e de inscrição social. O corpo humano torna visível a trajetória de cada sujeito: escolhas que atravessam dimensões culturais, políticas, estéticas e afetivas. Esses elementos se manifestam nas roupas, nos modos de andar, na maneira de falar e, também, no cuidado com o cabelo, que funciona como índice de identidade, memória e pertencimento. Assim, o corpo é uma construção biológica, social e cultural e histórica (Le Breton, 2011).

Essa compreensão é aprofundada por Ribeiro, ao afirmar que “os sujeitos são atravessados por marcadores sociais como gênero, raça, classe e sexualidade, que estruturam nossas experiências no mundo” (2017, p. 21). Portanto, nenhum corpo é neutro: cada existência é moldada por contextos sociais e políticos que autorizam certas presenças e silenciam outras. Gonzalez complementa essa análise ao evidenciar que as experiências negras nas Américas foram marcadas por deslocamentos culturais que produziram “negações e rejeições de elementos da própria identidade” (1988, p. 74), especialmente no que diz respeito a práticas estéticas. Assim, o corpo — e o cabelo — são territórios onde a colonialidade inscreve suas normas, mas também onde emergem resistências.

Essa dimensão é explicitada por Gonzalez (1988), ao analisar como o racismo opera na produção de uma estética que desqualifica o corpo negro. A autora observa que expressões como “cabelo ruim”, “cabelo duro” ou “alisar para ficar bom” não são apenas comentários cotidianos, mas instrumentos de um projeto de embranquecimento que atua diretamente sobre a autoimagem: “querem que o cabelo da gente fique bom, liso e mole [...] e tem gente que acredita tanto nisso que acaba esticando os cabelos, virando ‘leidi’ e ficando com vergonha de ser preta” (1988, p. 234). Esse regime simbólico revela como práticas estéticas são atravessadas por relações de poder que moldam percepções e afetos, produzindo negações de si e, simultaneamente, espaços de insurgência.

Essa lógica é aprofundada por Grada Kilomba (2019), ao compreender o corpo negro como um território onde o colonialismo continua operando, não apenas por meio de estruturas externas, mas através da produção de subjetividades marcadas pela negação, pelo silenciamento e pela fragmentação de si. Para a autora, o racismo inscreve-se no corpo, na linguagem e na memória, produzindo um deslocamento constante do sujeito negro em relação à própria imagem e existência.

Nesse sentido, práticas estéticas — como o cuidado com o cabelo — tornam-se campos privilegiados de disputa simbólica, nos quais se confrontam violência colonial e possibilidades de reapropriação de si. Assim, o corpo e o cabelo não apenas expressam identidade, mas revelam as marcas de uma história que atravessa gerações e que precisa ser elaborada, nomeada e ressignificada.

Compreender a dança a partir da escuta do corpo vivido implica reconhecê-lo como território sensível, produtor de saberes e significações. Como escreve Nascimento, “o corpo dançante é, antes de tudo, um corpo vivido, que sente, age e se percebe no espaço de criação e partilha” (2020, p. 6). Essa perspectiva dialoga diretamente com Merleau-Ponty (1999), que considera o corpo não como objeto entre objetos, mas como sujeito perceptivo — condição pela qual o mundo se torna visível.

O gesto, nesse sentido, não é mera ação mecânica, mas pensamento encarnado, portador de sentido. Ribeiro reforça essa dimensão ao afirmar que “as experiências não são universais; são situadas. Cada corpo fala a partir de um lugar constituído histórica e socialmente” (2017, p. 24). Assim, quando dançamos, ativamos narrativas que atravessam memórias, histórias e modos de existir.

É nesse entrelaçamento entre corpo e experiência que o cabelo emerge como extensão perceptiva da corporeidade. Mais do que adorno, ele atua como superfície simbólica na qual ancestralidades, violências e afirmações se inscrevem. Trançar, alisar, cortar, colorir ou raspar o cabelo revela escolhas que são, simultaneamente, estéticas, éticas e políticas. Gonzalez (1988) lembra que a dominação racial opera também no plano dos símbolos, ao impor padrões eurocentrados de beleza como universais. Assim, práticas capilares carregam tensões históricas que dizem respeito à colonialidade do olhar, especialmente para mulheres negras.

Como observa Fortin (2009), os saberes do corpo emergem nas práticas cotidianas e performativas, constituindo modos singulares de presença no mundo. O cabelo, enquanto microterritório sensível, prolonga o corpo no espaço: vibra com o ar, responde ao ritmo, desenha trajetórias, molda silhuetas e intensidades. Em diversas

linguagens da dança — da afro-brasileira às urbanas, da dança do ventre à contemporânea — o cabelo integra o vocabulário de movimento, acionando sensações de potência, ruptura, continuidade ou catarse.

Essa dimensão sensível é destacada por Bastide ao afirmar que “mexer nos cabelos é ativar uma parte da subjetividade, é visitar lembranças que dormem nos fios” (2016, p. 7). O cafuné, como gesto ancestral de cuidado, condensa memórias, intimidade e continuidade: “o corpo que recebe o cafuné responde não só com a pele, mas com a história que carrega” (2016, p. 6). Ao pensar o cabelo no campo da dança, torna-se evidente que ele participa dessa escrita afetiva, funcionando como fio narrativo que tece identidade e criação.

Ao assumir o cabelo como corpo, e o corpo como linguagem, ampliamos a compreensão da dança como campo de inscrição da subjetividade. O gesto que pensa — na formulação de Merleau-Ponty — é também um gesto que recorda, que reinscreve e que reorganiza os sentidos de si. Gonzalez (1988) afirma que a experiência negra nas Américas é marcada por práticas que sobrevivem apesar das tentativas de apagamento. Assim, práticas estéticas relacionadas ao cabelo tornam-se também práticas de resistência, modos de existir e de insistir.

Compreender o cabelo enquanto corpo vivido é reconhecer que ele carrega não apenas estética, mas camadas de memória, ancestralidade e resistência.

## **1.2 – Cabelos em movimento: danças e representações estéticas**

O corpo, em qualquer contexto social, nunca é neutro. “Os corpos negros são historicamente atravessados por significações que ultrapassam a dimensão estética, carregando marcas de um passado colonial que ainda opera na forma como esses corpos são vistos, avaliados e autorizados a ocupar certos espaços da dança” (Silva Júnior; Silva, 2024, p. 4).

Na dança, essa condição se torna ainda mais visível, pois o corpo em movimento revela representações e normativas estéticas, históricas e coloniais que moldam, regulam e hierarquizam aparências e gestualidades. Padrões hegemônicos de beleza e comportamento atravessam a cena e participam da autorização — ou não — de determinadas presenças.

Dentro desse cenário, o cabelo, muitas vezes invisibilizado nos discursos formais da técnica, emerge como marcador importante de identidade, gênero, ancestralidade

e resistência. Rodrigues e Ressurreição lembram que a presença do cabelo crespo e natural em danças de matriz afro-brasileira constitui “ato político, afetivo e identitário” (2021, p. 90), por desafiar silenciamentos históricos sobre corpos negros e seus traços.

Ao pensar outras linguagens da dança — como balé clássico, dança afro, jazz, danças urbanas e a própria dança do ventre — percebe-se que o cabelo e demais características corporais se tornam símbolos que tensionam normatividades ou afirmam liberdades estéticas. Falo aqui de linguagens às quais tive contato desde a infância, atravessando minha trajetória como aluna, professora e, mais recentemente, como pesquisadora e graduanda no curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Pernambuco. As análises que trago são fruto tanto de minha vivência, quanto de conversas com colegas de diferentes estilos, somadas ao diálogo com autores que sustentam reflexões sobre estética, política e corpo.

Lendo a entrevista da bailarina clássica Ingrid Silva, no artigo *Da cor da pele: a sapatilha de uma bailarina brasileira chega ao museu* (Lichotti, 2025), percebo como se manifestam as tensões sociais, ao observar seu relato sobre as imposições estéticas eurocêntricas do balé. Ingrid expressa como os padrões de cor da pele, corpo e cabelo regulam a presença de artistas negras na cena artística.

Por não encontrar sapatilhas compatíveis com seu tom de pele, por exemplo, ela passou doze anos pintando manualmente seus sapatos — gesto que foi posteriormente reconhecido quando uma de suas sapatilhas passou a integrar o acervo do Museu Nacional de História e Cultura Afro-Americana, em Washington, nos Estados Unidos. Como afirma a própria artista, “as sapatilhas são rosas [...] porque essa era a cor que mais se aproximava do tom de pele das bailarinas europeias”, revelando a naturalização de uma hegemonia racial dentro da estética do balé.

A mesma lógica aparece no controle sobre o cabelo. Por muito tempo, Ingrid acreditou precisar alisar os fios para compor o tradicional “coque de bailarina”, até perceber que essa exigência não fazia parte da técnica, mas da norma social que define quais corpos podem ser legitimados na dança. Ao ler esse relato, imediatamente recordei uma situação da minha própria trajetória, quando eu era aluna de balé clássico e atravessava meu processo de transição capilar.

Era fim de ano, momento de ensaios intensos para o espetáculo do estúdio, que apresentaria *Coppélia*. Em uma reunião sobre figurino, maquiagem e cabelo, a professora determinou que todas as bailarinas da coreografia deveriam usar uma

trança. Perguntei, com o cabelo ainda curto devido à transição: “*Professora, como vou fazer trança se meu cabelo está curto?*” A resposta foi direta: “*Você vai ter que se virar, todas precisam estar com o mesmo penteado*”.

Fiquei imobilizada pela naturalidade daquela imposição — uma normatividade estética que não considerava minhas especificidades. “A lógica eurocêntrica da dança clássica constrói um ideal de corpo que exclui, silencia ou tenta adaptar corporalidades negras, impondo padrões de cabelo, forma física e comportamento que não dialogam com suas ancestralidades” (Silva Júnior; Silva, 2024, p. 6). A solução surgiu dias depois, quando uma amiga sugeriu usarmos extensões trançadas, para que nenhuma fugisse do padrão exigido.

Ao assumir meus fios naturais, assim como Ingrid Silva ao abandonar as químicas alisantes, percebi que o cabelo é também reencontro e afirmação. “Para muitos dançarinos negros, a cena se torna lugar de disputa estética e afirmativa, onde o corpo reivindica o direito de existir em sua plenitude, recusando normatizações que historicamente o diminuíram” (Silva Júnior; Silva, 2024, p. 10).

Como Ingrid sintetizou: “*Seu cabelo é sua representatividade, é quem você é, sua coroa, sua cara*”. Tais experiências evidenciam como o balé, em muitos casos, opera um sistema simbólico que silencia e apaga corporalidades não hegemônicas, produzindo tensões entre pertencimento, invisibilidade e resistência.

Nas danças urbanas — especialmente no funk, no brega funk e no vogue — o cabelo ocupa lugar central na construção de presença cênica. Como observa Mizrahi, nos bailes “os penteados funcionam como marcadores de presença, energia e distinção entre as mulheres” (2015, p. 39), tornando-se parte ativa do modo como esses corpos aparecem e se anunciam no espaço.

Fios alisados, cacheados, ondulados, black power, tranças, megahair, alongamentos e perucas ampliam o repertório expressivo e compõem uma estética que ultrapassa o plano decorativo, pois, como afirma a autora, “o cabelo é parte fundamental da construção estética que confere visibilidade, desejo e estilo aos corpos no funk” (idem, p. 38).

Nesses contextos, o cabelo não apenas acompanha o movimento: ele produz movimento, ritmo, intenção e narrativa. Mizrahi descreve que “os cabelos longos, soltos ou alongados participam diretamente da coreografia, acentuando giros, viradas de cabeça e movimentos de sedução” (idem, p. 41), conferindo aos gestos uma energia própria que reverbera no corpo todo. Assim, “a estética do cabelo, no funk,

articula consumo, desejo, poder e reconhecimento, compondo uma política do corpo no espaço urbano" (idem, p. 42).

O gesto conhecido como "bate-cabelo" envolve lançar os fios para frente, atrás e para os lados, desenhando trajetórias circulares com a cabeça, como se o queixo traçasse um "oito" no ar. Para alcançar sua potência, ombros e tronco precisam permanecer relaxados, permitindo fluidez ao movimento do pescoço.

Muito presente em coreografias e improvisos, o bate-cabelo funciona como afirmação de potência, sensualidade e identidade — especialmente entre mulheres negras e periféricas. Ao mobilizar o cabelo como extensão expressiva, essas danças tensionam padrões eurocentrados de contenção corporal, reivindicando outras formas de existir e aparecer no mundo.

No funk e no brega funk, o cabelo funciona como dispositivo que marca cadências, intensifica pausas e amplifica a energia do corpo. Mas, para além de um recurso estético, ele atua como signo político que se inscreve no movimento. Como discute Souza (2025,p.11), "o cabelo seria uma expressão da verdade interior, funcionando como uma carta de intenções", revelando escolhas que atravessam subjetividades, performances e identidades. Nesse sentido, os gestos capilares presentes nessas danças operam como afirmação, negociação e reinvenção de si diante das normas que regulam corpo, gênero e desejo.

Nas performances dessas danças, essa dimensão se torna visível: cada giro de cabeça, cada vibração dos fios, cada "bate-cabelo" afirma uma presença que desafia padrões e desloca fronteiras entre o permitido e o possível. O gesto capilar, nesses contextos, não apenas acompanha o corpo — ele produz narrativa, ritmo e pertencimento para mulheres negras e periféricas que encontram no movimento uma forma de existir com potência, liberdade e verdade.

Já no vogue — prática vinculada à cultura Ballroom, movimento sociocultural originado nas comunidades negras e latinas LGBTQIAPN+ nos Estados Unidos — o cabelo atua como recurso dramatúrgico fundamental.

No contexto brasileiro, essa cena ganha contornos próprios: "No Brasil, a cultura Ballroom começa a ganhar corpo no início dos anos 2010, especialmente em São Paulo, com coletivos e Houses como a House of Hands Up. Esses grupos foram pioneiros em estudar e praticar a cultura em diálogo com suas próprias vivências racializadas, periféricas e dissidentes.

Com o tempo, a cena se espalha para outras capitais, como Rio de Janeiro, Brasília, Salvador e Porto Alegre, ganhando contornos locais e adaptando categorias e formas de organização à realidade brasileira” (Rodrigues, 2025, p. 11). Dentro dessa linguagem, especialmente no *vogue femme*, o movimento dos fios opera como gesto político: afirma dissidência, corpo e presença, ampliando a potência visual e narrativa das performances.

Em outras linguagens, termos como *hair toss* (lançar o cabelo) e *head release* (liberar a cabeça) descrevem movimentos amplamente utilizados em estilos que valorizam expressividade, fluidez e teatralidade. Na dança moderna e contemporânea, o *head release* torna-se um princípio técnico essencial ao liberar a cabeça para cair, retornar ao eixo ou responder ao peso, articulando coluna, respiração e gravidade.

Esse gesto não nasce de uma força isolada do pescoço, mas de uma relação sensível com o centro do corpo, com o chão e com o fluxo respiratório. Ao compreender o movimento como deslocamento de peso, queda e recuperação, o *head release* se aproxima de abordagens contemporâneas que utilizam a gravidade como eixo poético e técnico.

Isso dialoga com práticas como o Contato Improvisação, que explora “a relação com a gravidade, a queda, a troca de peso e a consciência corporal” (Soares, 2023, p. 21) , revelando que a cabeça só pode se soltar porque o corpo inteiro negocia com o chão e com as forças que atravessam o gesto. Nesse sentido, liberar a cabeça é também liberar outras camadas do corpo: permitir que coluna, respiração e memória acionem modos de presença mais intuitivos, orgânicos e abertos ao inesperado.

. No jazz e no street jazz, movimentos dramáticos de cabeça e cabelo intensificam a teatralidade e a expansão do corpo. Como explica Bishop ( 2003,p. 7), “foi através do estilo de música jazz que surgiu e desenvolveu-se a dança jazz [...], considerando que a música possui um ritmo marcado [...] os movimentos da coreografia o acompanham”. Esse entendimento evidencia como música, corpo e cabelo se articulam para produzir presença e dramaticidade nessa linguagem. Já na dança do ventre, o cabelo acompanha giros, ondulações e expansões do tronco, participando da expressividade.

Assim, os movimentos de cabeça e cabelo atravessam múltiplas tradições e linguagens da dança, funcionando ora como elemento estético, ora como dispositivo expressivo e poético. Quando analisados em diálogo com o tema deste memorial, revelam que o cabelo — longe de ser mero adorno — constitui parte ativa da corporeidade que dança, sente, significa e produz presença.

### 1.3 – Dança do ventre, corpo e cabelo: um breve percurso histórico

Meu primeiro contato com essa linguagem ocorreu aos 18 anos, em 2008, durante o período de preparação para o vestibular. À época, a escola da rede privada onde eu estudava dispensava os estudantes do 3º ano do Ensino Médio das aulas obrigatórias de Educação Física, contexto no qual aconteciam minhas aulas de dança. A dança constituiu-se, então, para mim, como um meio de acesso a outras culturas — tanto do meu estado, Pernambuco, quanto de diferentes regiões do Brasil e de outros países —, além de um espaço de cuidado com o bem-estar físico e mental.

Em meio às pressões emocionais do vestibular e à indecisão entre os cursos de Educação Física e Fisioterapia, a dança passou a funcionar como território de respiro e orientação. Foi nesse atravessamento que a dança do ventre ocupou um lugar significativo na minha trajetória, consolidando-se posteriormente com minha aprovação no curso de Licenciatura em Educação Física, no qual essa linguagem encontrou solo fértil para permanecer e se expandir.

As aulas aos domingos eram o único espaço possível naquela fase, e foi assim que conheci minha primeira professora, Siranuch Der Garabedian, ou simplesmente Sira, uma descendente de libaneses. Suas aulas aconteciam no terraço da casa de sua mãe, no bairro de Casa Amarela, e ali aprendi os fundamentos dessa dança: os movimentos iniciais, os ritmos característicos, o uso dos acessórios e a experiência de compor e executar coreografias.

Sob sua orientação, participei de meus primeiros festivais, workshops e cursos. Entre 2008 e 2011 fui sua aluna, e guardo com força um conselho que ela sempre repetia: “*Estabeleça sua base na dança do ventre, mas não fique apenas com uma professora, amplie o seu repertório!*”. Esse conselho guiou toda a minha trajetória posterior.

Entre 2012 e 2015, apesar de manter contato com Sira, passei a frequentar as aulas de Maria Zilda Mendes (*in memoriam*), a quem todos chamavam de Zilda Mendes. As aulas aconteciam no mesmo estúdio onde eu praticava ballet clássico, em Peixinhos, Olinda. Com Zilda, aprofundei movimentos, estudei variações estilísticas e passei a participar mais ativamente de montagens coreográficas e formações técnicas, como cursos e workshops relacionados a dança do ventre ou não. Esse período consolidou

o meu domínio da técnica e ampliou meu olhar sobre as possibilidades expressivas da dança do ventre.



Figura 1: Com a professora Maria Zilda Mendes  
(fonte: Acervo pessoal da autora)

De 2016 a 2019, iniciei um novo ciclo de aprendizado com a professora Hannah Costa, cuja abordagem despertou em mim uma dimensão até então adormecida: a da bailarina profissional. Com ela, compreendi que a dança, antes vivida apenas como lazer, já havia moldado grande parte da mulher adulta que eu me tornava. Foi nesse período que percebi, com mais clareza, que meu corpo dançante estava em constante transformação, não só apenas como aluna, mas como coreógrafa e dando os meus primeiros passos como professora de dança do ventre — e que o cabelo, parte tão importante dessa corporeidade, acompanhava essas metamorfoses.



Figura 2: Com a professora Hannah Costa  
(fonte: Acervo pessoal da autora)

Com a pandemia da Covid-19, em 2020, iniciei aulas online com Luciana Zambak ou Lu Zambak, como é conhecida na comunidade de dança do ventre, no Espaço Zambak, dedicado a práticas terapêuticas e à dança do ventre, já que eu participava dos workshops, cursos e festivais que ela promovia, mesmo sem ser sua aluna regular. O formato remoto possibilitou que eu permanecesse em formação mesmo diante das restrições sanitárias. Em 2021, com o retorno gradual das aulas presenciais, a rotina intensa nas escolas onde eu trabalhava dificultou minha presença no estúdio.

Assim, continuei minha formação virtual com a professora Ângela Cheirosa, de Camaçari/BA, cuja metodologia integra dança, letramento racial, autoestima e empoderamento feminino. Essa abordagem ampliou minha compreensão sobre como raça e racismo atravessam o corpo e a experiência dançante, possibilitando refletir criticamente sobre seus impactos nas identidades sociais e nas trajetórias de vida, em diferentes contextos — do ambiente escolar às relações familiares e sociais.

Nesse sentido, o letramento racial crítico compreende a capacidade de analisar como raça e racismo são tratados no cotidiano e de reconhecer o quanto essas estruturas influenciam nossas percepções de nós mesmos e do mundo, afetando

experiências no trabalho, na escola, na universidade e nas relações sociais (Ferreira, 2015, p. 138). Essas vivências formativas abriram em mim reflexões profundas sobre corpo e identidade, dimensões que atravessam diretamente as discussões deste memorial.

Se, por um lado, o racismo estrutural atuou ao longo da minha trajetória produzindo silenciamentos, inadequações e tentativas de apagamento do meu corpo, por outro, os processos de criação em dança e de reconexão com minha estética tornaram-se caminhos de enfrentamento e reconstrução de sentidos. Assim como apontam Ribeiro, Pereira e Santos (2025), o empoderamento feminino emerge como resposta possível às violências estruturais, transformando a dor em consciência e a identidade em potência (p. 14).

Fui sua aluna entre 2020 e 2024, quando precisei pausar as aulas online para concluir a graduação em Licenciatura em Dança na UFPE. Decidi continuar a praticar os movimentos, através de cursos presenciais e online, seja como aluna ou como professora ministrante. O importante era não deixar de se movimentar.



Figura 3: Professoras Lu Zambak (direita) e Ângela Cheirosa (esquerda)  
(fonte: Acervo pessoal da autora)

Desde o início dos meus estudos em dança do ventre, fui me aprofundando, sobretudo, em dois grandes modos de organização dessa linguagem: a rotina clássica — conhecida como *Oriental Routine*, *Oriental Entrance* ou *Mejance* — e as propostas contemporâneas de fusão.

A rotina clássica é tradicionalmente utilizada para apresentar a bailarina ao público, permitindo que demonstre suas habilidades técnicas, expressivas e estilísticas. Nesse formato, a música do *Raqs El Sharq* é composta por fragmentos de músicas egípcias clássicas que, originalmente, não eram dançadas, mas foram posteriormente adaptadas para a dança, além de composições criadas especificamente para personagens ligados a essa prática (Mahaila, 2017, p. 62–63).

Segundo Sabongi (2010, p. 83–84), é por meio da música clássica que se revelam as características pessoais e a magnitude da bailarina, sobretudo pelo seu andamento, marcado por mudanças repentinhas de humor, que possibilitam o uso criativo de contrastes ao longo da performance.

Essas composições costumam ter entre seis e doze minutos e se estruturam em fases bem definidas — como abertura, melodias principais e secundárias, *taksins*, momentos folclóricos, percussão e *grand finale* — exigindo da bailarina escuta sensível, presença cênica e domínio técnico.

Paralelamente, também me aproximei do estilo fusão, que integra à dança do ventre elementos cênicos, musicais e corporais de diferentes vertentes da dança. Como destaca Mahaila (2016, p. 101), essas fusões não são um fenômeno recente: desde a década de 1940, o balé clássico já emprestava passos e posturas à dança do ventre, assim como movimentos oriundos das danças de salão, do flamenco, do samba, do tango e da dança cigana. Trata-se, portanto, de uma prática historicamente híbrida, que permanece como potente veículo de experimentação criativa, ampliada pelas trocas culturais e pelos processos contemporâneos de globalização.

Ao longo desses 17 anos de estudos como aluna e professora de dança do ventre, comprehendi que essa prática possui uma trajetória muito mais complexa do que a narrativa popularmente difundida no Ocidente. Suas origens reúnem múltiplas possibilidades históricas, culturais e simbólicas.

Como destaca Soares (2024), há quem defende que a dança tenha surgido no Egito Antigo como forma de culto à deusa Ísis; outros autores sugerem que se tratava de movimentos utilizados por mulheres para facilitar o parto e a gestação, devido à ênfase no baixo ventre; e há, ainda, a perspectiva de que o *raqs* — termo árabe para “dança” — emergiu em povoados rurais, associado a momentos de descontração entre mulheres no cotidiano agrícola. Essa pluralidade revela que a dança do ventre se desenvolveu muito antes de sua apropriação ocidental.

Com o avanço das pesquisas sobre o Orientalismo, torna-se evidente como essa dança foi ressignificada por olhares estrangeiros, especialmente em pinturas, crônicas de viagem e literatura europeia dos séculos XVIII e XIX. Esses materiais construíram um imaginário exotizante, no qual o corpo feminino árabe e norte-africano passou a ser lido sob a lente da fantasia e da erotização.

Como afirmam as autoras Assunção e Paschoal, os relatos de viajantes europeus “corroboram com a ideia sexualizada, exotizante e erotizante dos corpos femininos orientais, especialmente os corpos que dançam” (2022, p. 18). Esse repertório imagético — descrito por Edward Said como o “Oriente sensual” — ainda ecoa nas representações ocidentais. Não por acaso, persistem nos meios de comunicação estereótipos que caracterizam a dança oriental como “inerentemente erótica, exótica, misteriosa, sensual e realizada para agradar o olhar masculino” (Assunção e Paschoal, 2022, p. 25).

Assim, comprehendi que parte do estigma que recai sobre a dança do ventre no Brasil é herança direta dessas narrativas ocidentalizadas, que silenciaram os sentidos comunitários, cotidianos e espirituais presentes nas práticas de origem. Entre os relatos que contribuíram para essa distorção, destacam-se os produzidos durante a expedição napoleônica, período em que a prática recebeu o nome ocidental que permanece até hoje.

Ao presenciarem as performances das *ghawazee* — mulheres de origem cigana que circulavam pelo Egito e por outras regiões — os franceses, tomados por estranhamento e preconceito, cunharam o termo *danse du ventre*.<sup>3</sup> O nome possuía conotação pejorativa e caricatural, especialmente quando comparado aos padrões europeus de dança, marcados pelo Minueto e pelo Balé clássico, que valorizavam contenção e verticalidade.

Entretanto, como analisa Rocha (2024), as *ghawazee* não dançavam apenas uma técnica, mas encarnavam um modo de existir expresso na relação entre corpo, gesto e verdade. Dialogando com Foucault, a autora afirma que compreender a estética dessas mulheres exige reconhecer que “a forma de existência [é] um modo de tornar

<sup>3</sup> A dança foi nomeada pejorativamente como *danse du ventre* no contexto europeu do século XIX. O termo francês *ventre* refere-se à cavidade abdominal como um todo — equivalente, em português, às palavras “barriga” e “ventre”, que possuem distinções semânticas inexistentes na língua francesa. A denominação não se relacionava diretamente ao útero feminino, como comumente se supõe, mas operava como forma de escárnio frente aos movimentos acentuados de quadril e abdômen, considerados excessivos e contrastantes com os padrões corporais valorizados nas cortes europeias, como a postura ereta, simétrica e os passos contidos do Minueto e do Balé clássico.

visível, nos gestos, nos corpos, na maneira de vestir, na maneira de se conduzir e de viver, a própria verdade" (Foucault, 2011[1984], p.150, apud Rocha, 2024, p.15-16).

Suas vestimentas, adornos, cabelos soltos ou trançados e a vigorosa musicalidade de quadris e braços configuraram um gesto insurgente, contrário às normas sociais que buscavam restringir a circulação feminina. Assim, uma das matrizes do que o Ocidente chamou de "dança do ventre" emerge como prática cultural na qual corpo, movimento e vida se entrelaçam.

Ao avançar no tempo, especialmente a partir de Soares (2024), observa-se que a dança do ventre passou por transformações profundas entre o final do século XIX e o início do XX, período marcado pela modernização egípcia. A presença britânica, o fluxo de estrangeiros e o desenvolvimento de tecnologias como fotografia e cinema reconfiguraram o cenário artístico do Cairo. É nesse contexto que surge a figura central de Badia Massabni, bailarina sírio-libanesa que revolucionou a cena cultural egípcia.

Instalada na cidade, Massabni inaugurou, em 1926, o Cassino Badia, primeiro grande Music Hall do Cairo, que reunia cantores, dançarinos, comediantes, mágicos e músicos, atraindo a elite egípcia e visitantes internacionais. Sua atuação foi decisiva ao introduzir coreografias de grupo, solos elaborados e uma organização cênica influenciada por coreógrafos ocidentais — mudanças que moldaram a postura das bailarinas e instituíram, por exemplo, a posição dos braços na altura do busto. Badia também incorporou músicos com formação clássica, consolidando o estilo conhecido como *Raqs El Sharq*, base da dança praticada na atualidade (Soares, 2024, p 24 – 27)



Figura 4: Madame Badia Massabni (fonte: Lis de Castro)

O período que se seguiu ficou conhecido como *Golden Era*, no qual o cinema egípcio desempenhou papel fundamental contribuindo para a ampla difusão da dança no mundo árabe projetando estrelas como Naima Akef, Tahya Karioca e Samya Gama e, posteriormente, no Ocidente, especialmente por meio de Hollywood.



Figura 5 : Tahya Karioca, Samya Gama e Naima Akef (fontes: Nanci Rocha, Alamy e Hossam Ramzy)

No Brasil, a dança do ventre foi introduzida no final do século XIX, com a imigração sírio-libanesa, e ganhou novos contornos, com outros fluxos migratórios ao longo do século XX. Inicialmente preservada em contextos familiares e comunitários, sua difusão alcançou grande visibilidade nacional em 2001, com a novela *O Clone*, da TV Globo, que popularizou estéticas e imaginários associados ao Oriente Médio (Soares, 2024).

Após esse primeiro encontro simbólico com a dança — marcado pela novela, pelos adornos e pelo imaginário que me encantava — percebo hoje que aquela curiosidade inicial era apenas a semente de uma busca muito mais ampla. Quando, finalmente, entrei em sala de aula, sete anos depois, comprehendi que a dança do ventre não era um bloco homogêneo, mas um campo vasto, plural e profundamente diverso.

Ao aprofundar meus estudos, especialmente na graduação em Dança, percebi que aquilo que no Brasil e no mundo afora nomeamos genericamente como “dança do ventre” corresponde, na verdade, a um mosaico de tradições que se entrelaçam no chamado Mundo Árabe. Assim, passei a enxergar a dança como uma grande árvore: suas raízes fincadas em histórias milenares; seu tronco sustentado por práticas comuns; e seus galhos formados por inúmeras danças regionais, cada uma com gestualidade, musicalidade e sentidos próprios.

O chamado “Mundo Árabe”, é composto por 22 países — entre eles Arábia Saudita, Egito, Jordânia, Líbano, Síria, Iraque, Kuwait, Emirados Árabes Unidos, Palestina, Tunísia, Marrocos, Sudão, entre outros — abrigando uma diversidade de expressões corporais que se articulam com tradições, festividades e modos de vida específicos. Entre essas expressões, duas danças se destacam no diálogo com este memorial: o Khaleege/Khaliji e a Kawliya.

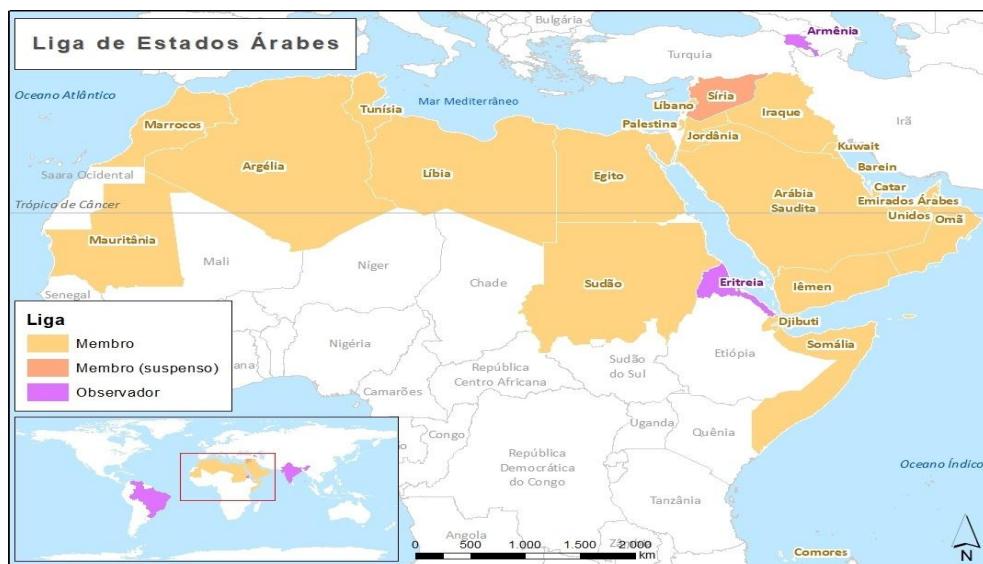


Figura 6: Cartograma de localização dos países-membros da Liga dos Estados Árabes. Elaborado por Paulo Roberto Vela Júnior. (Fonte: Infoescola)

Em muitos países do Golfo, como Arábia Saudita, Kuwait e Emirados Árabes Unidos, é comum que, em festas familiares compostas majoritariamente por mulheres, algumas delas se levantem, vistam suas túnicas bordadas — as *galabeyas* — e executem a dança *Khaleege*, marcada por uma pisada contínua, gestos delicados de mãos e braços e, principalmente, pelos movimentos ondulatórios da cabeça e do cabelo.

Como descreve Kuada (2013), o termo *Khaleege* significa “Golfo”, e o figurino — amplo, brilhante e com mangas largas — contribui para a fluidez dos movimentos. Já Soares (2024) ressalta que bailarinas profissionais no Brasil costumam enfatizar giros de cabeça e balanços de cabelo, incorporando elementos cênicos que ampliam a expressividade dessa dança.



Figura 7: Khaleege  
(fonte: Pinterest)

Outra dança que compõe esses galhos da grande árvore é a Kawliya, originária do Iraque e vinculada a grupos ciganos que dão nome ao estilo. Segundo Midlej e James (2017), apesar das diversas teorias sobre a origem do termo *Kawliya*, a mais recorrente indica que a palavra significa “ferreiro”, na língua cigana domari, remetendo às atividades tradicionalmente exercidas por esses povos.

As autoras destacam ainda que, historicamente, as mulheres ciganas que dançavam, tocavam e cantavam eram estigmatizadas e vistas como impuras pela sociedade dominante, mesmo sendo elas as principais transmissoras dessa cultura ao longo das gerações.

Tomei conhecimento dessa dança em 2019, durante o período de preparação para competir no Festival Shimmie, edição Recife. Na categoria Solo Profissional, as bailarinas recebiam previamente as músicas de Rotina Oriental para estudo e, no dia da competição, dançavam uma das faixas sorteadas na primeira fase; já na segunda fase, apresentavam um solo no estilo fusão, com o tema estabelecido pela

organização do evento. Foi nesse contexto que, até então desconhecida para mim, a Kawliya se revelou intensa e vibrante, caracterizada por movimentos ágeis de ombros, giros velozes de cabeça e balanços enérgicos de cabelo.

Conforme descrevem Midlej e James (2017, p. 144), trata-se de uma dança improvisada, livre de regras fixas, marcada por passos fortes, enérgicos e passionais, na qual os movimentos vigorosos dos cabelos e a inclinação do corpo até o chão constituem elementos expressivos fundamentais.

Ao observar esse amplo território que forma a árvore da dança do ventre — com raízes que atravessam diferentes países árabes e ramificações que se expressam em danças como o *Khaleege*, com seus movimentos de cabeça e gestos que fazem do cabelo protagonista, ou como a *Kawliya*, com sua energia cigana vibrante marcada por giros, ombros e balanços intensos — reconheço que essa diversidade estética dialoga diretamente com questões que venho investigando no meu próprio corpo.

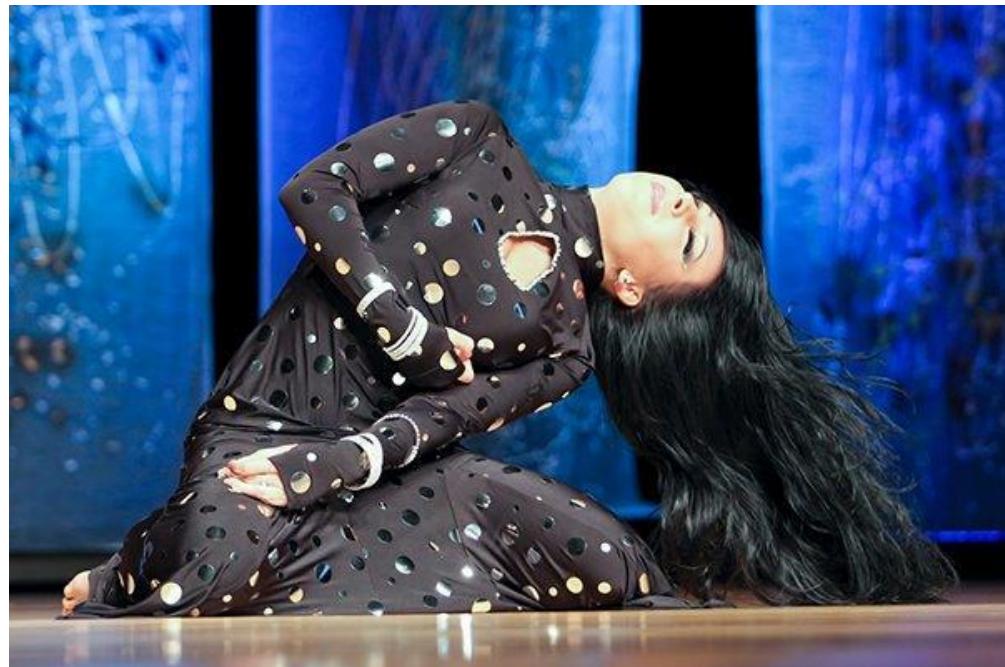


Figura 8: Kawliya  
(fonte: @Iraquesque, X, *Iraqi gypsy dance / Kawliya*)

Percebo, hoje, que cabelo e dança se transformam juntos ao longo do tempo. Seus comprimentos, volumes, texturas e presenças são marcas de épocas, de políticas do olhar e de padrões estéticos que se modificam conforme o tempo. Essa compreensão se intensificou após a minha transição capilar.

Recordo que, anos antes de me tornar aluna regular de Hannah Costa e de Lu Zambak, o perfil predominante das bailarinas em seus espaços seguia um modelo estético bastante específico: corpos majoritariamente magros e curvilíneos, associados a cabelos longos, em sua maioria lisos.

Em diversas aulas, Hannah ressaltava que seus longos cabelos cacheados eram fonte de força e presença em cena; ao mesmo tempo, relatava que, em sua antiga companhia de dança, também se reproduzia um padrão recorrente — cabelo longo e liso, corpo magro e/ou curvilíneo — como ideal estético dominante na dança do ventre.

Nos dias atuais, observa-se uma transformação significativa nesse cenário. O perfil das alunas dessas professoras tornou-se mais diverso, reunindo corpos gordos e magros, jovens, adultos e idosos, além de diferentes identidades raciais e expressões de gênero: mulheres e homens, pessoas negras, brancas e orientais, com cabelos crespos, cacheados, ondulados e lisos. Essa ampliação dos corpos e das temporalidades em cena evidencia deslocamentos importantes nos modos de ensinar, aprender e habitar a dança do ventre, tensionando padrões estéticos historicamente naturalizados nesse campo.

Essa mudança de perfil dialoga diretamente com minha própria travessia estética e corporal, reafirmando que a dança do ventre também pode ser espaço de pluralidade, reconhecimento e reinvenção de si.

Em conversas com colegas e praticantes, ao perguntar como imaginavam uma “dançarina do ventre”, as respostas quase sempre reiteravam esse mesmo imaginário: corpo magro, curvilíneo e cabelos longos — lisos, ondulados ou cacheados. Quando eu provocava, perguntando “por que não um corpo gordo?”, “por que não cabelos curtos?” ou “por que não uma dançarina sem cabelo?”, o mais comum era o silêncio, seguido da confissão: “nunca tinha pensado nisso”.

Era nesse instante que eu compartilhava minha própria trajetória com o cabelo dentro da dança do ventre e percebia, nos olhares, uma mistura de surpresa, admiração e deslocamento. Essas escutas, revelaram o quanto certos imaginários permanecem naturalizados na dança do ventre, operando silenciosamente na produção de pertencimentos e exclusões.

Ao revisitar minha trajetória enquanto mulher negra dentro dessa linguagem, percebo que o cabelo — em suas transformações, presenças e ausências — acompanhou cada deslocamento do meu corpo na dança, marcando fases de adequação, resistência e afirmação. Assim, o corpo-cabelo na dança do ventre não

se reduz a um recurso estético ou cênico, mas constitui um território de memória, identidade e disputa simbólica.

Ao dançar com meus fios naturais, curtos ou longos, afirmo não apenas uma escolha estética, mas um modo de existir em cena que reivindica pluralidade, ancestralidade e autonomia sobre o próprio corpo. Essas experiências, atravessadas por minhas vivências pessoais e formativas, tornaram-se o alicerce do capítulo seguinte, no qual passo a refletir sobre como meu corpo se constitui como instrumento de pesquisa, provação e liberdade, tensionando os imaginários que reduzem a dança do ventre à sensualidade e à feminilidade normativa.

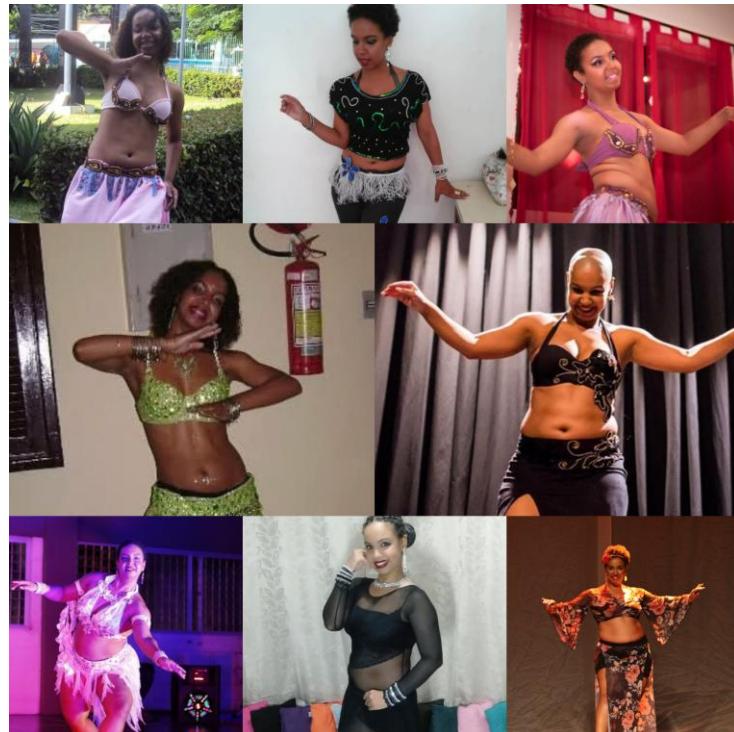


Figura 9: “Trajetória em movimento: diferentes fases do meu corpo, dos meus cabelos e da minha dança entrelaçadas em uma mesma história. Cada foto registra não apenas técnicas e figurinos, mas modos de existir que se transformam — e que seguem reescrevendo o meu lugar na dança.” (fonte: acervo pessoal da autora)

## 2 ENTRE FIOS E MEMÓRIAS: UM CORPO EM TRANSIÇÃO

### 2.1 - O corpo que lembra: infância, química e espelhos

Em 2012, aos 22 anos, eu cursava os períodos finais da Licenciatura em Educação Física na ESEF/UPE. E certa vez, ao caminhar pelos corredores da universidade, a caminho das salas de aula, uma cena me chamou atenção: uma estudante do curso de Bacharelado em Educação Física havia raspado a cabeça. Ao vê-la, senti uma energia muito boa vindo dela, uma sensação de paz, difícil de explicar em palavras.

As pessoas ao meu redor logo começaram a comentar: “ela está querendo aparecer”, “entrou para o Candomblé”, “ficou feia”, “só quer chamar atenção”, entre outras falas carregadas de preconceito e julgamento. Esses discursos não surgem de forma isolada, mas se inscrevem em um contexto mais amplo de controle simbólico sobre corpos e identidades não hegemônicas.

Como aponta Nogueira (2020, p. 19), o preconceito, a discriminação, a intolerância e, no caso das tradições culturais e religiosas de origem africana, o racismo, manifestam-se por meio de julgamentos perversos que estigmatizam determinados grupos enquanto exaltam outros, sustentados por moralismos, conservadorismos e relações de poder que produzem exclusão e violência simbólica.

No entanto, ao contrário dessas percepções externas, algo ressoou profundamente em mim. Vi naquele gesto uma força potente, quase indizível, que despertou o desejo de abandonar o uso de química no cabelo e, mais tarde, também raspar a cabeça — não como provocação, mas como resposta íntima a uma necessidade de verdade e de reconexão comigo mesma.

Imediatamente, um percurso retrospectivo se construiu em minha memória. Recordei minha trajetória capilar, iniciada ainda na infância, quando, por volta dos sete ou oito anos, fui levada por minha mãe a um salão de beleza para “relaxar”, “dar brilho” e cortar o cabelo. À época, tratava-se de um procedimento comum; hoje, reconheço que esse gesto inaugurou uma relação marcada pela normatização estética.

A própria expressão “lidar com o cabelo”, tão recorrente em meu cotidiano, carrega implicações simbólicas e sociais. Como analisa Gomes (2002, p. 07), tal expressão tornou-se emblemática, pois “a ‘lida’ pode ser vista de várias perspectivas [...] e, no

contexto das relações sociais capitalistas, ela é associada ao trabalho — um trabalho visto como fardo e exploração, e não realização pessoal”.

Ao revisitar essas memórias, percebo que esse aprendizado não se deu de forma isolada, mas foi construído no interior das relações familiares e afetivas que me atravessaram desde muito cedo. O modo como o cabelo era tratado, nomeado e conduzido no espaço doméstico ensinava, ainda que de maneira silenciosa, quais estéticas eram desejáveis e quais deveriam ser corrigidas, controladas ou ocultadas.

Nesse sentido, a leitura das reflexões apresentadas por Ribeiro, Pereira e Santos (2025) provocou em mim um deslocamento sensível, especialmente ao evidenciarem a importância das referências construídas no espaço doméstico para a formação da identidade racial.

Ao trazerem o depoimento de Joandele (2024), pessoa entrevistada no estudo, os autores apontam que, quando a mãe mantém o cabelo alisado, mesmo se reconhecendo como mulher negra, a criança tende a desejar o cabelo liso como horizonte possível de pertencimento, uma vez que é esse o modelo reiterado cotidianamente dentro de casa.

Essa discussão reverberou profundamente em minha trajetória, pois minha mãe nunca foi, para mim, uma referência de cabelo crespo ou cacheado: desde que me entendo por gente, sempre a vi de cabelo escovado. Tal constatação não se coloca aqui como julgamento individual, mas como reconhecimento de como o racismo estrutural opera de forma persistente e naturalizada, inclusive nos espaços de afeto e cuidado.

Conforme destacam Ribeiro, Pereira e Santos (2025), em diálogo com Frantz Fanon (2008), a construção da identidade negra é atravessada pelo reconhecimento do outro e pelos processos de alienação produzidos por uma sociedade que historicamente desvaloriza a negritude, fazendo com que a ausência de referências positivas no ambiente familiar impacte diretamente a autoestima e a autoimagem da criança negra.

Ainda segundo os autores, ao mobilizarem as reflexões de bell hooks (2017), a resistência cultural — expressa, por exemplo, na escolha de assumir características físicas historicamente deslegitimadas — configura-se como um gesto político de afirmação da identidade e da liberdade.

Nessa perspectiva, a visibilidade de mulheres negras que assumem seus cabelos naturais adquire um caráter pedagógico, pois afirma a negritude como algo belo, digno e potente. A partir do depoimento de Joandele (2024), Ribeiro, Pereira e Santos (2025)

ressaltam que a presença de uma mãe que se reconhece positivamente enquanto mulher negra pode funcionar como um ponto de partida fundamental para que a criança construa uma autoimagem fortalecida.

Dialogando ainda com Stuart Hall (2006), conforme citado pelos autores, comprehendo que a identidade se constitui como um processo contínuo e relacional, atravessado pelas referências e representações que nos acompanham ao longo da vida.

Revisitar minha história capilar à luz dessas reflexões permitiu-me compreender que minha transição não foi apenas um gesto individual de ruptura, mas também a construção, no corpo adulto, de uma referência que não tive na infância — um movimento de reinscrição simbólica, no qual passei a oferecer a mim mesma aquilo que me foi negado nos primeiros anos de vida.

À luz dessas reflexões, comprehendo que minha experiência com mais de quinze anos de alisamentos e relaxamentos químicos não se configurou apenas como uma escolha estética individual, mas como parte de um processo mais amplo, atravessado por camadas históricas, sociais e epistemológicas de opressão. Como apontam Ribeiro, Pereira e Santos (2025, p. 05), “a construção da beleza negra e da autoestima de pessoas negras envolve múltiplas dimensões, que vão do racismo estrutural à imposição de padrões de beleza eurocêntricos, entre eles a valorização do cabelo liso como norma”.

No entanto, esse movimento de apagamento convive, contemporaneamente, com processos de conscientização e ressignificação. Conforme destacam os mesmos autores, “a valorização da beleza negra, particularmente no que se refere ao cabelo e à imagem pessoal, tem se destacado com a crescente conscientização sobre a diversidade racial e cultural do país” (Ribeiro; Pereira; Santos, 2025, p. 03).

Ainda assim, os efeitos desse reconhecimento no plano subjetivo não se produzem de forma imediata: exigem tempo, enfrentamento e elaboração emocional, sobretudo quando se trata de desfazer marcas internalizadas ao longo de uma vida inteira. Recordo-me de um momento específico em que, ao me olhar no espelho, fui atravessada por uma tristeza profunda. Por mais que eu cuidasse do cabelo, ele permanecia, aos meus olhos, “crespo e ressecado”.

Hoje comprehendo que essa percepção não dizia respeito à condição real do fio, mas à forma como aprendi a enxergá-lo. Trata-se de um impacto que ultrapassa a aparência e alcança o campo emocional e psíquico, pois, como refletem Ribeiro,

Pereira e Santos (2025), quando não nos reconhecemos no espelho, algo em nós adoece: o corpo sente, a autoestima vacila e a identidade é tensionada.

Meu cabelo sempre foi crespo, por sua estrutura natural, e o chamado “ressecamento” era, sobretudo, um efeito visual produzido por expectativas estéticas externas. A angústia se intensificou quando percebi que mantinha o cabelo grande e cacheado não por mim, mas para corresponder ao olhar de amigos e familiares que afirmavam: “você está linda assim”. Esse reconhecimento, embora aparentemente positivo, também operava como forma de controle simbólico, delimitando quais versões de mim eram aceitáveis.

Como destacam Ribeiro, Pereira e Santos (2025), esse processo não se restringe à dimensão individual, mas se inscreve em uma construção histórica e social. Para os autores, “o cabelo crespo, antes visto como sinônimo de incompletude e inadequação, passa a ser reconhecido como símbolo de identidade, força e beleza. Esse processo de ressignificação exige que a mulher negra enfrente memórias dolorosas, revisite violências simbólicas e reconstrua sua autoimagem longe dos padrões eurocêntricos que historicamente desvalorizam suas características naturais” (p. 16).

Ao reler minha trajetória à luz dessas reflexões, reconheço o quanto minhas escolhas capilares foram atravessadas por essas mesmas violências simbólicas — e como o processo de transição se tornou, para mim, um exercício contínuo de consciência, ruptura e reconstrução de si.

## **2.2 - Quando o corpo se liberta: o gesto de raspar e a potência da escolha**

Tomar consciência desse processo foi libertador. Busquei profissionais especializados em cabelos crespos, cacheados e ondulados, e dois salões de beleza, localizados em Recife/PE, tornaram-se fundamentais nessa travessia. Entre os anos de 2012 e 2016, dos 22 aos 26 anos, no Salão Bellystar, situado no bairro da Tamarineira, encontrei acolhimento e orientação para iniciar meus primeiros cortes, abandonar os produtos químicos e avançar na transição capilar até reencontrar minha textura natural.

Aos 24 anos, passei a adotar cortes curtos e ousados, com os quais me identificava profundamente. Naturalmente, essas mudanças causaram espanto em algumas pessoas. No entanto, eu já estava decidida e, a cada três ou quatro meses, mudava o corte. Sempre que alguém comentava, eu respondia: “meu maior desejo é ficar

careca". Na maioria das vezes, ouvia reações como: "vai nada", "é brincadeira" ou "és doidinha mesmo". Apesar disso, mantive o propósito firme.

No dia 4 de fevereiro de 2016, data em que completei 26 anos, na casa de um amigo e supervisor de trabalho, ele passou a máquina zero em minha cabeça. Senti uma imensa **sensação de liberdade** e uma alegria genuína: havia realizado um antigo desejo. Foi o melhor presente que poderia ter me dado naquele momento. Ao me olhar no espelho, tive a sensação de estar me vendo pela primeira vez, como se antes uma venda encobrisse meus olhos.

As críticas vieram de todos os lados, especialmente da minha família: pai, mãe, irmão e avó. Fui duramente julgada quando esperava acolhimento. Ouvi perguntas e acusações como: "vai virar homem?", "está com câncer?", "está com piolhos?", "está revoltada?". Lembro-me do olhar marejado da minha mãe. Em um momento de tensão, sentados à mesa, apontei aquilo que considerava "feio" em cada um deles — algo que nunca havia verbalizado antes, por compreender que tal julgamento dizia respeito apenas a mim. Para minha família, parecia inadmissível que uma mulher raspasse a cabeça por vontade própria.

Esse incômodo revela uma dimensão mais profunda do controle social e simbólico sobre o corpo feminino, especialmente quando se trata de mulheres negras. Como aponta Figueiredo, "a estética, em especial o cabelo, se configura como um dos principais campos de disputa simbólica para as mulheres negras" (2008, p. 35). Raspá-lo, portanto, é confrontar expectativas. Conforme afirma Matos, "a raspagem dos cabelos pode ser compreendida como ato performático de recusa a certos padrões" (2007, p. 35). Nesse contexto, a única pessoa que me acolheu e afirmou que eu estava linda exatamente como era foi meu tio materno.

Já o Salão Félix Oliveira Estética Afro, localizado no bairro da Bomba do Hemetério, passou a integrar minha trajetória entre 2018 e 2019, estendendo-se até os dias atuais. Coordenado por Félix, o espaço revelou-se muito mais do que um local de cuidado estético: ali se instauraram conversas profundas e emergiram aprendizados sobre identidade, racismo, preconceito e cultura negra.

Esses encontros me ensinaram que cuidar do cabelo era, também, cuidar da minha história, da minha ancestralidade e das marcas que meu corpo carrega. Foi nesse ambiente que conheci as tranças, que passei a utilizar regularmente, trocando-as a cada dois ou três meses — variando cores, espessuras e comprimentos. Elas foram

fundamentais tanto para permitir o crescimento do cabelo quanto para o reconhecimento da minha fibra natural.

As tranças impactaram diretamente minha dança do ventre, uma vez que seu peso interfere na dinâmica do movimento. Antes da primeira colocação, Félix conversou longamente comigo e, por sua orientação, optei inicialmente por tranças de tamanho médio, para que eu pudesse me adaptar sem sofrimento excessivo. Com o tempo, aprendi a dançar utilizando o peso das tranças a meu favor, incorporando-o como elemento de sustentação, fluidez e ampliação da expressividade do movimento



Figura 10 : Com Félix Oliveira (fonte: Acervo pessoal da autora)

É somente com o distanciamento do tempo e com o processo de escrita deste memorial que comprehendo, com maior nitidez, as camadas desse gesto. Raspar a cabeça não foi apenas uma ruptura estética, mas também um encontro doloroso com dimensões do racismo que, mesmo me reconhecendo como mulher negra, eu havia internalizado. Percebo hoje que muitas escolhas — os longos ciclos de alisamento, o esforço para “domar” o cabelo, o estranhamento diante da textura natural — estavam atravessadas por um ideal de beleza que não me contemplava.

Em 2016, ainda sem plena consciência disso, meu corpo recusou silenciosamente esse projeto estético colonial que eu mesma reproduzia. Hoje comprehendo que aquele corte representou uma ruptura com narrativas que me ensinavam a não me reconhecer por inteiro. Escrever sobre isso é admitir que, antes de libertar o cabelo, foi preciso libertar o olhar que eu tinha sobre mim.

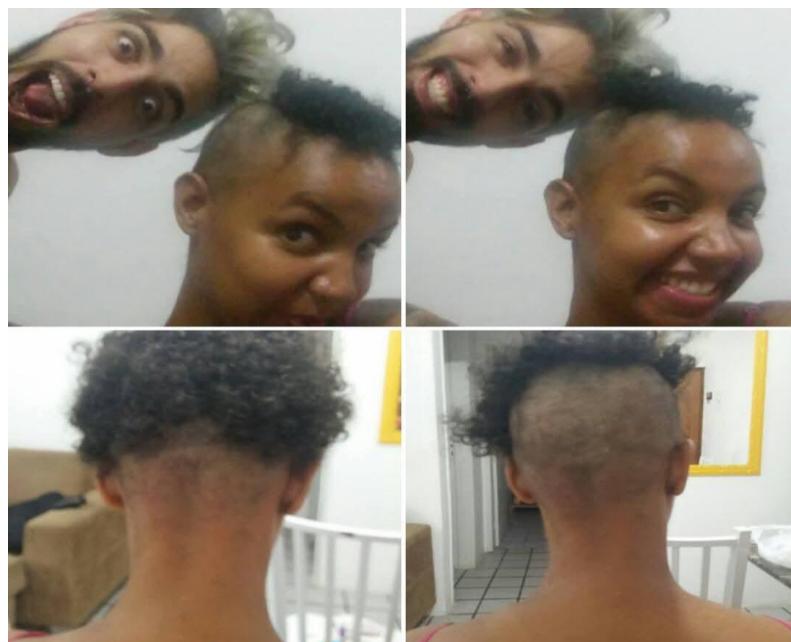


Figura 11 : “Quando a máquina tocou minha cabeça, não foi só o cabelo que caiu: caiu o peso de anos. Ficou a liberdade” (fonte: Acervo pessoal da autora)



Figura 12: “Minhas fases, meus cortes, minhas escolhas: o caminho até me ver por inteiro” (fonte: Acervo pessoal da autora)

### 2.3 - (Des)Cabelada: processo de criação e danças da liberdade

Em 2018, como culminância do curso Acupe Intérprete-Pesquisador (a) em Dança, transformei essa experiência em uma performance de dança intitulada *(Des)Cabelada*. O prefixo “(Des)” carrega a tensão entre estar **cabelada**, dentro de um código social, e **descabelada**, como sinônimo de liberdade, rebeldia e autenticidade. Utilizei como linguagem principal a dança do ventre, uma prática, muitas vezes, associada à feminilidade, sensualidade e autoestima, visto que a minha percepção na dança havia mudado, eu estava mais segura e mais consciente de mim.

Durante o processo criativo, estudei a história do cabelo, referências bíblicas como a força de Sansão, simbologias da antiguidade, como na Grécia Antiga e na Índia e a representação social dos cortes femininos. Ao longo da minha vivência com a dança do ventre, iniciada aos 18 anos, tomei consciência sobre os padrões estéticos impostos, como a valorização do cabelo longo e liso, somado ao corpo magro e flexível. A performance foi um grito poético de resistência a esses padrões, além de ressignificação estética, espiritual e identitária. A seguir, descrevo brevemente a estrutura cênica da obra, que se tornou um marco no meu percurso artístico.

Apresentada no Teatro Joaquim Cardoso, localizado no Centro Cultural Benfica, no bairro da Madalena, em Recife, a cena iniciava com uma casa construída em papelão posicionada no lado esquerdo do palco. O objeto era revestido por imagens de pessoas com diferentes tipos de cabelo, cortes, texturas, cores e etnias. Funcionava como uma espécie de “templo” — não apenas pela forma, mas pela força simbólica que evocava práticas ancestrais de oferenda capilar.

Segundo o ensaio *Hair, Part 3: Rituals with Hair* (Kosmos Society, 2018), na Grécia Antiga o ato de cortar e dedicar os cabelos marcava ritos de passagem, lutos e vínculos com o divino; em cultos a Afrodite, fios eram oferecidos como forma de devoção; na mitologia hindu, as madeixas de Shiva representam direções, movimentos do cosmos e a entrega diante da impermanência; e, em narrativas bíblicas como a história de Sansão, o cabelo emerge como metáfora de força, queda e renascimento.

Assim, esse “templo” em cena ampliava o campo de significados da obra, transformando o espaço em território de memória, rito e revelação. Dentro dele repousavam três bonecas, cada uma representando uma fase da minha vida: infância, adolescência e idade adulta.

A presença desse templo-imagem demarcava a centralidade do cabelo como campo de memória, promessa, pacto e ancestralidade. A referência a Sansão atravessava simbolicamente a dramaturgia, ressaltando que, mais do que força física, o cabelo pode carregar sentidos de identidade, confiança, perda e renascimento.

Na narrativa bíblica, depois de ter os fios cortados — gesto que representou sua ruptura, vulnerabilidade e esvaziamento — a escritura afirma: “*Mas os cabelos da sua cabeça começaram a crescer de novo, depois de haver sido raspado*” (Juízes 16:22). Assim como nessa metáfora de reconstrução, a cena convocava a ideia de que, após um corte, não apenas o fio, mas a própria subjetividade pode recomeçar.

A performance iniciava com minha entrada em cena ao som da música instrumental de rotina oriental *Reina de la Noche*, da Ilahun Ballet Orquesta<sup>4</sup>. A escolha desse formato — historicamente ligado à apresentação e legitimação do corpo da bailarina — permitiu tensionar expectativas estéticas já cristalizadas dentro da dança do ventre.

O figurino era composto por um traje preto de dança do ventre, composto por duas partes (top e saia), adornado com detalhes dourados, além de uma meia-calça no tom da pele cobrindo o rosto — imagem que simbolizava tanto o apagamento de si quanto a dificuldade de enxergar a própria essência sob camadas de expectativas estéticas externas.

Utilizei duas perucas pretas lisas, cada uma representando etapas distintas do meu percurso capilar e do processo de transição vivido ao longo dos anos. À medida que dançava, incorporando a movimentação específica aprendida para esse estilo — com seus acentos, pausas e deslocamentos característicos da rotina oriental — retirava a primeira peruca e a depositava dentro do templo.

O gesto ritualizado marcava a renúncia a um modelo de feminilidade imposto. Em seguida, continuava dançando até retirar a segunda peruca, repetindo o gesto de entrega. Em um momento crucial da coreografia, removi a meia-calça que encobria meu rosto, revelando-o ao público pela primeira vez, sem o cabelo.

Esse ato simbólico representava o desvelar de mim mesma, o rompimento com a estética hegemônica e a libertação do corpo antes sufocado por padrões externos. A partir daí, a dança se transforma qualitativamente: torna-se mais ampla, fluida e

---

<sup>4</sup> ILAHUN BALLET ORQUESTA. *Reina de la Noche*. Disponível em: <<https://youtu.be/mp1dldk2f1Y>>. Acesso em: 19 dez. 2025.

expansiva, como um corpo que, ao ser finalmente visto, também passa a se ver — e a se reconhecer — no gesto que dança.

A experiência do corpo careca produziu uma inflexão sensível no meu estado corporal e performativo. O tônus tornou-se mais organizado e disponível, a dinâmica do movimento mais direta e menos ornamental. Na dança do ventre, essa transformação afetou a execução dos passos codificados, que passaram a ser atravessados por outra qualidade de presença, deslocando-se de uma lógica de exibição para uma lógica de experiência. O gesto dançado deixou de buscar apenas fluidez e sedução visual e passou a corporificar um estado de afirmação, no qual mover-se era também elaborar, resistir e existir.



Figura 13: "Encoberta, eu carregava o peso de me ver sem me enxergar. O tecido apenas tornava visível o que sempre me apagou." (fonte: Acervo pessoal da autora)



Figura 14: “Desnudo o rosto, desnudei também o medo. Sem cabelo, apareci inteira.”

(fonte: Acervo pessoal da autora)

Dentre as impressões do público, recebi relatos de pessoas que também desejavam raspar a cabeça, mas não tinham coragem; algumas se sentiram encorajadas ao me ver. Essa experiência gerou um movimento significativo no cenário da dança do ventre em Recife, ampliando minha visibilidade como intérprete e coreógrafa e revelando como um gesto individual pode reverberar coletivamente.

Com o tempo, notei ainda que as pessoas possuem percepções distintas sobre o que significa “estar careca”. Quando o meu cabelo estava muito curto, frequentemente diziam que eu continuava careca, ao que eu respondia: “não estou careca, meu cabelo está curto; você não me conheceu realmente careca”. Essa diferença de percepção revela não apenas um dado estético, mas imaginários sociais sobre feminilidade, cabelo e corpo, reforçando como a cabeça raspada opera deslocamentos simbólicos que ultrapassam o visível.

Lecionando em escolas da rede estadual de Pernambuco, deparei-me com inúmeras narrativas sobre o cabelo trazidas, sobretudo, por alunos e alunas negros: relatos de alisamentos precoces, processos de aceitação do black power, uso de tranças e os desafios da transição capilar.

Ao compartilhar minha própria trajetória — por meio de fotos, vídeos e relatos — percebi que a potência de raspar a cabeça reverberava para além da dimensão estética. Tornava-se um gesto capaz de acionar autonomia, identidade e liberdade de ser, criando um espaço de escuta e troca no qual esses estudantes também se reconheciam, elaboravam suas experiências e se fortaleciam.

A criação de *(Des)Cabelada* se tornou, posteriormente, um marco no meu percurso artístico e existencial. Ao revisitar essa experiência, percebo que a performance ultrapassou o ato de colocar uma narrativa pessoal em cena: ela inaugurou uma travessia de auto reconhecimento, insurgência estética e reconstrução simbólica do corpo. Cada gesto — retirar as perucas, desvelar o rosto, entregar objetos ao templo — funcionou como uma escrita de si, uma coreografia que reorganizou memórias, pactos e dores em forma de poesia.

Compreendi que o corte que realizei em 2016 não foi apenas capilar, mas epistemológico. Cortou-se um modo de existir imposto, para que outro — mais verdadeiro, mais meu — pudesse crescer. O gesto reverberou em outras mulheres, outras bailarinas, outras histórias que se reconheceram no meu corpo e encontraram ali coragem para recomeçar.

Essa dimensão coletiva mostrou que *(Des)Cabelada* é tanto uma obra quanto uma partilha, tanto um testemunho quanto um convite à autonomia e ao renascimento. No campo da dança, a obra fez emergir perguntas que continuam me acompanhando: Como descolonizar a cena? Como criar a partir das minhas próprias raízes e não das raízes que esperam de mim? Que danças renascem quando o corpo pode, finalmente, respirar livremente?

*(Des)Cabelada* ensinou-me que o corpo é arquivo, ferida, cura e linguagem. Que dançar é também desobedecer. Que libertar um fio pode significar libertar uma história inteira. E que aquilo que renasce depois do corte — no cabelo, na vida, na arte — é sempre um gesto de coragem.

Encerrar este capítulo é reconhecer que *(Des)Cabelada*, não foi apenas um episódio da minha trajetória, mas um eixo que reorganizou meu modo de compreender o corpo, a criação artística e a potência política da dança. A partir dessa experiência, outras reflexões se abriram e continuam atravessando minha prática como intérprete-pesquisadora, professora e artista da dança.

A seguir, apresento minhas considerações finais, onde reúno os aprendizados desse percurso, os deslocamentos que ele provocou em mim e as perspectivas que

se desenham para o futuro, tanto na minha pesquisa, quanto na minha relação com o corpo que dança, renasce e continua em espiral.

## O CORPO QUE SE (RE) ESCREVE: CONSIDERAÇÕES DE UMA TRAVESSIA

Escrever este memorial, ao mesmo tempo que foi prazeroso, também foi doloroso, pois muitas memórias foram ativadas — algumas que eu acreditava já terem sido superadas, outras que ainda reverberam silenciosamente no corpo. Revisitar essas histórias exigiu cuidado, coragem e honestidade. Entendo este trabalho como um pontapé inicial, uma primeira travessia para aprofundar estudos que percorrem corpo, cabelo, dança e identidade de forma entrelaçada, sensível e política.

Ao longo do processo de escrita, percebi que não estava apenas narrando um percurso, mas tecendo uma cartografia de mim mesma. Reencontrei a jovem de 18 anos que encontrou na dança do ventre uma válvula de escape para as pressões do vestibular — e que, sem ainda saber, iniciava ali um caminho de escuta do próprio corpo. Essa jovem desabrochou ao longo dos anos, até tornar-se capaz de questionar os padrões estéticos e corporais presentes na própria dança que a acolheu.

Reencontrei também a menina que aprendeu a “lidar com o cabelo” como se fosse um fardo; a jovem adulta que buscou liberdade no gesto de raspar a cabeça; a artista que encontrou na dança do ventre um espelho de potência; e a professora que, nas escolas da rede pública, descobriu que suas próprias transformações reverberam em outras vidas. Compreendi, assim, que meu corpo — com seus cortes, seus fios, suas danças e suas escolhas — é também arquivo, território e testemunho.

O processo de transição capilar atravessou aproximadamente quatro anos e exigiu de mim um preparo emocional contínuo. A cada corte de cabelo, eu me preparava para a possibilidade de ficar sem fios — mas, sobretudo, para encarar o que esse gesto desvelava em mim.

Com o tempo, compreendi que a transição não dizia respeito apenas ao crescimento do cabelo, mas ao reconhecimento do racismo estrutural que, de forma silenciosa, ainda habitava meu olhar sobre mim mesma. A cada dia, e especialmente a cada tesoura que tocava meus fios, eu não retirava apenas cabelo, mas camadas de rejeição, inadequação e padrões impostos. Desaprender o racismo tornou-se um processo corporal, lento e cotidiano.

Este memorial, mais do que registrar uma história, permitiu-me reconhecer que minha trajetória estética é também trajetória política. Cada fio que caiu em 2016, cada

movimento criado em *(Des)Cabelada*, cada sala de aula que percorri afirmaram que a dança pode ser lugar de reescrita, de cura e de insurgência. Ao assumir o cabelo como corpo e o corpo como linguagem, reencontrei uma maneira própria de existir em cena: não mais atendendo expectativas externas, mas honrando minhas dores, minhas memórias e minhas potências.

Essa travessia evidenciou que o corpo vivido, na perspectiva fenomenológica, não se reduz a um instrumento técnico, mas se constitui como espaço onde história, emoção e gesto se entrelaçam. Ao escrever, dançar e revisitar minhas memórias, percebi que meu corpo pensa, sente e cria a partir das marcas que carrega — e que essas marcas, quando emergem em forma de dança, produzem conhecimento.

Nesse sentido, a escrita de si, em diálogo com a noção de *escrevivência* (Evaristo, 2005) e com a perspectiva da *autoridade da experiência como forma legítima de saber* (bell hooks, 2013), sustentou a metodologia deste trabalho. A memória tornou-se matéria de pesquisa; a experiência, fundamento epistemológico; e o cabelo, um texto sensível capaz de acionar discussões sobre estética, racismo, identidade e resistência.

Do ponto de vista acadêmico, esta pesquisa abriu um campo de questões que desejo aprofundar em investigações futuras. Entre elas, destaco as narrativas capilares como possíveis pedagogias do corpo; a dança do ventre compreendida como prática decolonial e de afirmação identitária; o gesto de raspar a cabeça enquanto rito estético-político; e o corpo vivido assumido como metodologia sensível de pesquisa e criação.

Essas questões não encerram o trabalho — ao contrário, inauguram caminhos. Caminhos que se articulam à fenomenologia, ao pensamento de autoras negras, às abordagens autoetnográficas e aos processos criativos que atravessam a minha vida. Caminhos que reafirmam que o corpo que dança é também o corpo que pensa, que luta, que elabora sentidos e que se reinventa continuamente.

A partir deste estudo, comprehendo com mais nitidez que discutir cabelo e dança é discutir presença; é tensionar as estruturas que historicamente tentaram apagar corpos como o meu dos palcos e dos espelhos das salas de aula. É reivindicar que estética não é apenas forma: é política, é narrativa e é memória. Ao olhar para trás, reconheço que raspar a cabeça constituiu um gesto estético-político de reapropriação do meu corpo, devolvendo-lhe o direito de existir sem concessões. E, ao olhar para

frente, percebo que esses gestos continuam abrindo espaço para que outras mulheres também possam renascer em seus próprios corpos.

A sensação que fica é a de que este memorial não fecha um ciclo — ele abre um caminho. Caminho para novas perguntas, novos espetáculos, novas investigações e novos modos de dançar a própria história. Concluo este trabalho com a certeza de que o corpo, quando escutado, se torna mestre; e que o cabelo, quando compreendido como extensão da existência, deixa de ser apenas estética e transforma-se em linguagem, narrativa e liberdade. Se este memorial deixa algo para mim, é a certeza de que dançar é renascer — e que cada renascimento, como cada fio que cresce, guarda a coragem silenciosa de quem insiste em ser.

## REFERÊNCIAS

- ASSUNÇÃO, N. M. R. G. de; PASCHOAL, N. I. C. Orientalismo em movimento: representações da dança do ventre em pinturas e literatura de viagem (século XIX). **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 12, n. 1, e113430, 2022. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-2660113430>.
- BASTIDE, Roger. Psicanálise do cafuné. **Jornal de Psicanálise**, v. 49, n. 91, p. 189–203, 2016.
- BÍBLIA. **Bíblia Sagrada**. Almeida Revista e Atualizada. Juízes 16:22. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2011.
- BISHOP, Daniela. *A contribuição da dança jazz para o desenvolvimento humano*. 2003. Monografia (Licenciatura em Educação Física) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2003. Disponível em: <https://hdl.handle.net/1884/60605>. Acesso em: 22 nov. 2025.
- EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. Scripta, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 17–31, 2005.
- FERREIRA, Aparecida de Jesus. *Letramento racial crítico através de narrativas autobiográficas: com atividades reflexivas*. Ponta Grossa, PR: Estúdio Texto, 2015.
- FIGUEIREDO, Ângela. Gênero, corpo e beleza: a experiência das mulheres negras. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 16, n. 2, p. 329–352, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *A coragem da verdade: o governo de si e dos outros II*. Curso no Collège de France (1983–1984). Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- FORTIN, Sylvie. A autoetnografia na pesquisa em dança. Tradução de Helena Mello. **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 7, p. 76–87, 2009.
- GOMES, Nilma Lino. *Corpo e cabelo como ícones de construção da beleza e da identidade negra nos salões étnicos de Belo Horizonte*. 2002. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. Acesso em: 2 nov. 2025.

- GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos (org.). *Lugar de negro*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1988.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: **Ciências Sociais Hoje**. São Paulo: ANPOCS, 1984. p. 223–244.
- HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- KOSMOS SOCIETY. *Hair, part 3: rituals with hair*. 2018. Disponível em: <https://kosmossociety.org/hair-part-3-rituals-with-hair/>. Acesso em: 22 nov. 2025.
- KUADA, Thamia Yumi. *Raqs el Sharqi: a dança do ventre como arte*. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Tecnologia em Design Gráfico) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2013.
- LE BRETON, David. *Antropologia do corpo e modernidade*. Petrópolis: Vozes, 2011.
- LICHOTTI, Camille. Da cor da pele: a sapatilha de uma bailarina brasileira chega ao museu. **Revista Piauí**, n. 170, nov. 2020. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/da-cor-da-pele/>. Acesso em: 21 jul. 2025.
- MAHAILA, Brysa. *Os pilares de profissionalização em dança do ventre: história e folclore*. v. 1. 1. ed. São Paulo: Kaleidoscópio de Ideias, 2016.
- MAHAILA, Brysa. *Os pilares de profissionalização em dança do ventre: música, dramaticidade e expressão*. v. 2. 1. ed. São Paulo: Kaleidoscópio de Ideias, 2017.
- MATOS, Lúcia. Das grutas, dos guetos, às superfícies dissimuladas: rastros de um corpo em trânsito. **Revista Repertório: Teatro & Dança**, Salvador, n. 8, p. 1–10, 2007.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MIDDLEJ, Luciana; JAMES, Melinda. *Folclore árabe: cultura, arte e dança*. v. 1. 1. ed. São Paulo: Kaleidoscópio de Ideias, 2017.

MIZRAHI, Mylene. Cabelos ambíguos: beleza, poder de compra e “raça” no Brasil urbano. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 30, n. 89, p. 31–45, 2015. DOI: 10.17666/308931-45/2015.

NASCIMENTO, C. T. Dança e conhecimento: reflexões sobre o corpo vivido. **Motrivivência**, Florianópolis, v. 32, n. 62, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2175-8042.2020e65366>. Acesso em: 3 ago. 2025.

NOGUEIRA, Sidnei. *Intolerância religiosa* [livro eletrônico]. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2020. 160 p. (Feminismos Plurais).

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RIBEIRO, Fabrício Augusto; PEREIRA, Deise Aparecida de Oliveira; SANTOS, Luiz Henrique Gonçalves. A estética da negritude: construindo autoestima e identidade na luta contra padrões eurocêntricos. **Caderno Prudentino de Geografia**, Presidente Prudente, v. especial, p. 1–17, mar. 2025. ISSN 2176-5774.

ROCHA, Raquel Rodrigues. Aproximações entre o modo de vida cínico e a dança Ghawazee: a coragem da verdade como estética da existência. **Revista Paralaxe**, São Paulo, v. 10, n. 1, 2024.

RODRIGUES, A. S.; RESSURREIÇÃO, R. P. Dança e ancestralidade: recorrências identitárias de mulheres negras na dança afro-brasileira. **Revista Saberes Sociais**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 12, 2021. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/psi-sabersocial/article/view/83388>. Acesso em: 3 ago. 2025.

RODRIGUES, Braci Fernandes. *Movimentos de resistência: um estudo sobre a dança vogue e as ballrooms na construção de identidades*. 2025. Trabalho de Conclusão de Curso – Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2025.

SABONGI, Jorge; SABONGI, Débora. *Direção e preparação artística*. 1. ed. São Paulo: Edição dos Autores, 2010.

SILVA JUNIOR, Francisco Elismar da; SILVA, Robson Carlos da. Dança afro-brasileira em cena: expressão e resistência da subjetividade do corpo negro. **Cadernos Cajuína – Revista Interdisciplinar**, v. 9, n. 4, 2024.

SOARES, Carolina Beltrão Martins. *Raqs el Sharq: o papel da dança do ventre na propagação da cultura, identidade e empoderamento feminino*. 2024. 45 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

SOARES, Edicléia Plácido. *Travessias de um corpo negro na dança contemporânea*. 2023. 97 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, São Paulo, 2023.

SOUZA, Brune Mantese de. O peso do cabelo: relações entre corporeidade, estética capilar e não-binariiedade. **Revista de Antropologia**, v. 68, e230214, 2025.