



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ**  
**PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO CENTRO DE**  
**CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO**  
**EM ANTROPOLOGIA**

**A Construção da Bailarina de Dança do Ventre em Teresina:**  
**entre discursos e práticas**

**Alice Maria Almeida e Sá**

**Orientadora: Dra. Mônica Araújo da Silva**

**Teresina (PI) 2019**

ALICE MARIA ALMEIDA E SÁ

A Construção da Bailarina de Dança do Ventre em Teresina:  
entre discursos e práticas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia da Universidade Federal do Piauí, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Antropologia.

Orientação: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mônica Araújo da Silva

FICHA CATALOGRÁFICA  
Universidade Federal do Piauí  
Biblioteca Comunitária Jornalista Carlos Castello Branco  
Serviço de Processos Técnicos

S111c Sá, Alice Maria Almeida e.  
A Construção da bailarina de dança do ventre em Teresina :  
entre discursos e práticas / Alice Maria Almeida e Sá. -- 2019.  
120 f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Piauí, Centro  
de Ciências Humanas e Letras, Programa de Pós-Graduação em  
Antropologia, Teresina, 2019.  
“Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mônica Araújo da Silva.”

1. Dança do ventre. 2. Bailarinas. 3. Dança - Legitimidade.  
I. Silva, Mônica Araújo da. II. Título.

CDD 793.3

Elaborado por Thais Vieira de Sousa Trindade - CRB-3/1282

ALICE MARIA ALMEIDA E SÁ

A Construção da Bailarina de Dança do Ventre em Teresina: entre  
discursos e práticas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia da Universidade Federal do Piauí, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Antropologia.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mônica Araújo da Silva – PPGANT/UFPI  
Orientadora/Presidente

---

Prof. Dr.<sup>a</sup> Carmen Lúcia Silva Lima – PPGANT/UFPI  
Membro Interno

---

Prof.<sup>a</sup> Dr. José Bispo de Miranda – UESPI  
Membro Externo

---

Prof. Dr. Celso de Brito  
Membro Suplente

## Agradecimentos

A Deus, meu pai e minha fortaleza;

Ao anjo da guarda, força crível e sensível sempre ao meu lado;

A mim, pela minha força em persistir no que me propus e acreditei;

A Mimi, minha filhota, meu amor e minha leal companheira: sua presença amorosa e constante foi um bálsamo, desde a concepção do projeto de pesquisa até a finalização da escrita;

A irmã do coração Mônica Sousa (Monika Shams), minha eterna mestra na dança do ventre e semeadora da proposta que se tornou a presente pesquisa;

Ao professor Bispo Miranda, sempre tão solícito e de humor, um grande incentivador que me mostrou o horizonte da Antropologia, bem como me auxiliou nas suas colocações ;

A amiga de longa data, Cristiana Costa, que dedicou seu tempo a ler meu projeto junto comigo;

A professora Verônica, pela credibilidade em mim desde o primeiro momento;

A minha mãe Rosimar, meu irmão Fernando e meu tio Francisco Varanda, sempre dispostos a ajudar;

A minha avó Maria do Carmo, sempre cuidadosa e preocupada comigo, minha maior referência familiar e maior exemplo de força e vitalidade; com quem pude contar em todos os momentos deste trabalho nos mais diversos aspectos;

Ao meu pai Josifran e a minha tia Raimunda, os quais, ainda que indiretamente, me auxiliaram cuidando de tarefas que tomariam o tempo de minha escrita;

As minhas filhas felinas, Luna, Nathalie, alegrias do meu cotidiano;

Ao Leandro Guedes, presença pacificadora e constante, auxílio em todos os momentos;

A Liliane, amiga mensageira da boa notícia da aprovação no mestrado;

Ao Kleiton Gonçalves pelas palavras de incentivo e alegrias partilhadas;

Ao PPGANT, na pessoa do coordenador Dr. Celso de Brito, em especial aos professores doutores Carmen Lima, Raimundo Nascimento, Monica Araújo e Joina Freitas pelos conhecimentos compartilhados;

A Mônica Araújo, que se tornou mais que uma orientadora para mim, uma amiga confiante. Sou grata pela forma com que conduzimos a pesquisa e a relação que se construiu entre orientadora e orientanda através de consideração, respeito, leveza e empatia; contrariando as relações hierárquicas e burocráticas tantas vezes encontradas nas academias. Foram muitos os sentimentos, segredos e momentos partilhados (felizes e às vezes não tão felizes assim, mas geralmente cômicos), o que tornou essa temporada tão singular e especial para mim, a qual será levada comigo com todo o amor;

A Laywilsa Farah, que me fez sentir tão acolhida durante a pesquisa e que se consolidou como minha grande referência de dança na cidade;

As alunas do Espaço Farah, em especial a Giulia Brito (sempre tão afetuosa), Moema e Isabel, pela calorosa recepção;

A Lina Santana, mulher maravilhosa que tanto torce por mim, que se alegra comigo e que durante o período de aulas no mestrado, me auxiliou na conciliação atividades no trabalho;

Ao Potyguara Alencar, pelo cuidado de se importar, de estar ali e de me lembrar da minha essência;

Aos amigos Moharam Rafeet e Walid Mansour, que solícitos e afetuosos nos mais diversos momentos, me auxiliaram na compreensão da vida social e da dança do ventre no Egito;

Aos colegas que permaneceram para além da sala de aula: Breno, Thaís, Ricardo, e Tailine;

A professora Joina Freitas, para além de uma referência profissional: um exemplo de grande mulher. Sou grata pelos momentos singulares experienciados durante a disciplina de Memória e suas contribuições tão perinentes durante a qualificação;

Aos amigos que estiveram presentes ao longo da minha vida acadêmica me auxiliando quando necessário: Felipe Cunha, Isabel Saraiva e Ivan Lázaro;

As professoras Valtéria Alvarenga e Clarice Lira, minhas sempre tão queridas incentivadoras;

As amigas, em especial: Ranyelle Beatriz, minha irmã de alma; Mayra Moura, minha filha do coração e Yhorrana, sempre me acolhendo com cuidado e afeto e compartilhando meus devaneios com o melhor humor;

Aos amigos, em especial: Jairo Anderson que vestiu a camisa nº 1 da minha torcida e Filho Lopes, pelo seu apoio muitas vezes traduzido através de seu humor incomparável e pelos convites para atividades que serviram desanuviar da escrita; muito grata, pois são imprescindíveis os momentos com os meus;

Ao aluno que se tornou um companheiro constante, Fábio Teixeira: foram muitos os momentos de emoção compartilhados nessa jornada...

As minhas alunas de dança do ventre, com quem eu posso aprender tanto;

A ADCESP, em nome da professora Rosângela Assunção;

Ao Natanael, sempre bem-humorado, solícito e eficiente na coordenação do PPGANT;

A Natália Piassi, pela atenção e simpatia durante a conversa que me esclareceu sobre o contexto da dança do ventre no sudeste do país;

Aos amigos/ colegas professores, representados aqui na pessoa acolhedora e atenciosa de Andreia Magalhães;

Aos demais, que porventura não foram mencionados, mas que de alguma forma se fizeram presentes durante essa jornada;

A música, fiel escudeira que pavimentou com mais leveza o caminho da escrita;

A essa grata, marcante e feliz experiência, que extrapolou em muito os limites acadêmicos: novas ideias e conhecimentos, novas pessoas, novos lugares, novos sentidos, criação e fortalecimento de laços, momentos singulares;

E por fim, mas nunca menos importante: a dança do ventre, força transformadora, impulso vital em mim.

Sá, Alice Maria Almeida e Sá. A Construção da Bailarina de Dança do Ventre em Teresina: entre discursos e práticas.

## RESUMO

O presente estudo se propõe a refletir sobre o processo de construção da bailarina de dança do ventre em Teresina, tendo em vista os elementos que se tornam importantes nesse percurso. Desta forma, o estudo versa, fundamentalmente, sobre a análise das práticas, discursos e representações na busca pela legitimidade na dança do ventre desenvolvida no Espaço Farah de Dança Árabe em referência aos grandes centros, a cidade de São Paulo no Brasil e o Egito. Nesse sentido, com o intuito de uma melhor compreensão dessa prática faz-se importante uma reflexão acerca do conjunto de princípios e referências nos quais as bailarinas se apoiam para legitimar a sua própria prática de dança do ventre como o “modo correto”, em detrimento de outros modelos. A construção desse trabalho foi realizada a partir da observação das vivências e narrativas das minhas interlocutoras que me permitiram conhecer o cotidiano da dança do ventre. Assim, o foco etnográfico desta pesquisa está no processo de construção da bailarina de dança do ventre em Teresina, sobretudo no Espaço Farah de Dança Árabe locus desta pesquisa, através das experiências dos sujeitos ocupantes desse espaço.

**Palavras-chave:** Dança do Ventre. Bailarinas. Legitimidade

## ABSTRACT

This study aims to reflect on the process of building the belly dancer in Teresina, considering the elements that become important in this course. Thus, the study is fundamentally about the analysis of practices, discourses and representations in the search for legitimacy in belly dance developed in the Espaço Farah de Dança Árabe in reference to the major centers, the city of São Paulo in Brazil and Egypt. In this sense, in order to better understand this practice, it is important to reflect on the set of principles and references on which the dancers rely to legitimize their own practice of belly dancing as the “right way”, to the detriment of from other models. The construction of this work was performed from the observation of the experiences and narratives of my interlocutors that allowed me to know the daily belly dance. Thus, the ethnographic focus of this research is on the process of building the belly dancer in Teresina, especially in the Espaço Farah de Dança Árabe locus of this research, through the experiences of the subjects occupying this space.

**Keywords:** Belly Dance. Belly Dancers. Legitimacy.

## **LISTA DE FOTOGRAFIAS**

Fotografia 01: Feira de Figurinos, Mercado Persa, São Paulo, 2015, p. 100.

Fotografia 02: Mostra de Figurinos, Ateliê Rejane Mesquita, Teresina, 2018, p.103.

Fotografia 03: Mostra de Figurinos, Ateliê Rejane Mesquita, Teresina, 2018, p. 103.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	8
DANÇA DO VENTRE: DISCURSOS E PRÁTICAS SOB A PERSPECTIVA ORIENTALISTA .....	24
O Paradoxo na Dança do Ventre: Tradições e Rupturas .....	24
A Construção da Imagem da Odalisca .....	30
Dança do ventre e Colonialismo: Criação de um Produto Cultural Mercadológico .....	38
A Experiência da Dança do Ventre no Contexto Brasileiro: Apropriações, Acordos e Novos Sentidos..	48
“CERTO OU ERRADO”: A TRANSMISSÃO DAS TÉCNICAS CORPORAIS NA DANÇA DO VENTRE: EM BUSCA DE UMA LEGITIMIDADE DA PRÁTICA .....	58
Globalização, Glocalização e Híbridismo: A Dança do Ventre Como um Produto Cultural Híbrido .....	58
A Teoria do Habitus e a Dança do Ventre: Para Além da Transmissão e Introjeção das Técnicas Corporais .....	64
Entre o “Certo e o Errado”: A Metodologia Desenvolvida na Dança do Ventre .....	72
QUEM EU QUERO SER: A BUSCA PELA LEGITIMAÇÃO/ AUTENTICIDADE NA DANÇA DO VENTRE .....	84
Selos de Qualidade: A Constituição de um Diferencial .....	87
Formação de Currículo: Aulas Regulares, Participação em Workshops e Eventos .....	93
A Importância do Figurino para a Construção da Bailarina .....	99
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	107
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	110
APÊNCICES .....	116

## INTRODUÇÃO

O propósito do estranhamento, (...) é lembrar-nos de que o Ocidente e o resto há muito entrelaçados no abraço da história, só podem ser examinados juntos. É este, portanto, nosso desafio: explicar as grandes conjunturas, os processos e práticas por meio dos quais têm se conformado os fenômenos sociais significativos de nosso tempo, tanto globais quanto locais (COMAROFF, p. 55, 2010).

A dança, no tocante à representação de uma ação, pode ser compreendida como uma forma de o corpo expressar-se através de movimentos corporais de modo ritmado, os quais são guiados por sons. Contudo, para além desse entendimento básico:

A dança, entendida como cópia ou interpretação de movimentos e ritmos inerentes ao ser humano, é tão antiga quanto o homem. Pouco a pouco, começou a ser submetida a regras disciplinares e a assumir o aspecto de uma cerimônia formal; instalou-se a preocupação com a coordenação estética dos movimentos, até então naturais e instintivos do corpo, colocando o homem diante das chamadas danças espetaculares, ou seja, do “espetáculo”. (CAMINADA, p. 01, 1999).

Seguindo essa linha de pensamento, podemos compreender a dança ainda como a “arte e/ou técnica de dançar [...], estilo, gênero ou modo particular de se dançar [...]” (HOUAISS; VILLAR, p. 594, 2009). Pode ser levada em consideração também enquanto uma conjuntura que se relaciona com os diálogos estabelecidos entre tradição e inovação, perfazendo um contexto plural (OLIVEIRA, 2017).

“No que diz respeito às linguagens do corpo – especialmente as danças e as peças teatrais – o que podemos dizer é que estas são, tanto quanto as outras ‘artes’, ‘depósitos de relações sociais’(CAMARGO, p.17, 2008)”. Nesse sentido a dança, para além de outras compreensões, é também uma linguagem através da qual o corpo pode comunicar sentimentos, ideias, emoções, signos sociais e valores culturais.

Assim entendido, os sentidos da dança variam, o que faz com que uma definição una da dança não possa ser dada a priori. No âmbito acadêmico da Antropologia, disciplina que rege a construção desta pesquisa, podemos dizer que a definição de dança deve ser

construída a partir das relações sociais que são estabelecidas entre pesquisadores e pesquisados no campo da experiência etnográfica (OLIVEIRA, 2017).

Através deste olhar, estudiosos têm se voltado para a temática, tornando a dança o objeto de pesquisas sob o enfoque da cultura e da sociedade. Assim, podemos observar que a partir do início do século XX antropólogos passaram a considerar a dança como tema de interesse de investigação do comportamento humano, sob abordagens distintas ao longo do tempo.

Me parece [...] que estes encontros entre dança e antropologia podem ser organizados, ao longo dos tempos, em três empreendimentos epistemológicos simplificados: i) o primeiro momento consiste na utilização da dança como elemento capaz de ilustrar e comprovar determinadas teorias e generalizações [dança e cultura]; ii) o segundo momento caracteriza-se por um enfoque da dança, como fenômeno cultural ou um tipo de atividade social, cujas particularidades devem ser observadas e analisadas por consistirem em instrumental precioso para a pesquisa antropológica [dança na cultura]; iii) o terceiro momento revela uma abordagem interdisciplinar, no processo de análise do comportamento humano, agregando dança e antropologia como áreas de conhecimento autônomas e afins [dança como cultura] (OLIVEIRA, p. 04, 2017)

Em uma abordagem inicial podemos pensar os estudos sobre dança e cultura a partir de enfoques mais generalizados. Sir James Frazer (1982 [1922]), por exemplo, classificou a dança “num esquema de estágios de desenvolvimento intelectual humano: no mais baixo nível do suposto continuum evolutivo” (CAMARGO, p. 05, 2018), considerada um exemplo de “comportamento mágico”:

Frazer pensava que os “primitivos” recorriam à “magia” quando sua capacidade de lidar realisticamente com as situações se esgotava. A “magia” seria, então, uma espécie de realidade substituta: por exemplo, se as pessoas de uma determinada tribo não pudessem fazer a guerra com uma aldeia vizinha, poderiam, ao menos, dançar a guerra; em tempos de seca, dançariam para fazer chover e fertilizar as colheitas; quando as plantações não cresciam, dançariam para que isso acontecesse. (CAMARGO, p.05, 2008)

Em um segundo momento, inaugurado por Franz Boas, podemos perceber a dança não somente como um veículo de compreensão de determinados fatos sociais, mas também enquanto fenômeno cultural em si mesma, sob um olhar que enfoca suas particularidades. Através da publicação “Arte Primitiva”, publicada em 1927, Boas contribuiu significativamente com o estudo de diferentes expressões artísticas, tais como a dança,

ampliando assim os ângulos de compreensão dessas práticas.

Juntamente com a literatura e a música, a dança é categorizada por Boas como arte do tempo. [...] Uma das inovações de Boas em seu estudo sobre a arte primitiva é tratá-la como um campo autônomo e privilegiado de investigação antropológica. Como desbobrimento da centralidade ocupada pela arte, a atenção do antropólogo volta-se não só para os significados simbólicos veiculados pelas expressões artísticas, mas também para seus aspectos técnicos e formais. (GONÇALVES E OSÓRIO, p. 14, 2012).

Ao levar em consideração a dança como uma forma de arte, Boas possibilita a ampliação das formas de entendimento de como essa prática se manifesta nas “sociedades primitivas”, enfatizando seus aspectos técnicos, suas formas e não somente a simbologia conscientemente expressada.

Contudo, de acordo com o que pode ser refletido nessa discussão até o momento, apenas em 1960 pudemos observar o início dos estudos antropológicos sobre a dança como uma disciplina a parte, inaugurada pela publicação “Panorama of Dance Ethnology”, de Gertrude Prokosh Kurath.

Kurath dedicou mais de vinte anos ao estudo da dança indígena norte-americana e escreveu que a dança deve ser considerada como uma abordagem, um ramo da antropologia, o que deu início a etnologia da dança - vertente específica de estudos sobre o tema no campo antropológico (KAEPLER, 2013), “que inaugura os estudos da dança como cultura e configura novas formas de relacionar antropologia e dança (OLIVEIRA, 2017).”

Sob esse panorama partimos agora para o recorte desta pesquisa, a dança do ventre, como é nomeada por mim a prática de dança enfocada nessa discussão<sup>1</sup>. Apesar de outras nomenclaturas serem utilizadas, priorizei este termo não apenas por seu alcance ao público leigo, que possivelmente não conhece essa matriz de movimento por outros nomes, mas também pelo fato que a expressão dança do ventre simboliza uma prática que acolhe ao mesmo tempo todos os estilos que costumam se associar a esta.

É importante ressaltar também, a escolha do termo bailarina para me referir aos

---

<sup>1</sup> O termo Dança do Ventre se refere à tradução da língua francesa para *Dans du Ventre*, cunhado durante as invasões napoleônicas ao Egito (ver mais no Capítulo 1 desta dissertação). Também nomeada como *Belly Dance*, em referência ao termo dança do ventre ou dança da barriga em inglês. Pode ser classificada ainda como dança árabe, em referência aos países associados à sua origem (Norte da África e Oriente Médio) e ainda dança oriental, tradução do árabe *Raqs Sharki*, dança do leste em tradução literal (ver mais no Capítulo I desta dissertação).

sujeitos da pesquisa em detrimento à expressão dançarina, utilizada por mim para me referir as dançarinas egípcias; explicação melhor detalhada no primeiro capítulo desta dissertação.

A dança do ventre, em linhas gerais, se constitui em uma matriz de movimentos com origem comumente associada aos países situados no Oriente Médio, Norte da África e Ásia Central (Shay; Sellers-Young, 2005, p.01). Contudo, apesar de esforços de pesquisadores para comprovar a dança do ventre enquanto herdeira de um passado glorioso, a qual teria suas origens nas primeiras civilizações, tais como Mesopotâmia e Egito, não existe uma tradição clássica identificada através de uma terminologia, uma escola ou técnicas de instruções (Shay; Sellers-Young, 2005, p.02).

Isso porque “a dança passou por tantas transformações e em tantas sociedades diferentes, que recolher material sobre o assunto é um trabalho difícil. As informações são desconstruídas, confusas e até contraditórias” (BENCARDINI, p.73, 2009).

A “história conhecida” da dança *baladi*<sup>2</sup> no Egito relata um número significativo de novelas, peças e filmes egípcios nos quais a dança toma lugar, onde a vida das bailarinas do século XIX e XX tem sido... [...] Por outro lado, explícitas documentações históricas do estilo da dança identificada como *baladi* hoje no Egito pode ser encontrada na literatura orientalista (ROUSHDY, p.04, 2009).

Seguindo essa linha de raciocínio, Soares (2014, p. 26) nos diz que “a dança do ventre é um estilo híbrido que se formou a partir de matrizes de danças egípcias com forte influência da dança moderna americana e dos musicais românticos de Hollywood das décadas de 30 à 50”. Contudo, esse conceito privilegia especialmente um estilo representado na dança do Ventre conhecido como Rotina Clássica<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Roushdy (2009) traz o termo Baladi ou al-raqs-baladi como tradução para dança do ventre em seu sentido amplo, contudo a dança Baladi se refere mais comumente a um estilo específico de dança popular egípcia, também considerado como um dos estilos de dança do ventre nos países ocidentais.

<sup>3</sup> Estilo de dança que segue determinadas regras ao interpretar uma composição musical especificamente elaborada para esta matriz de movimento. A composição musical é elaborada geralmente por grandes orquestras com instrumentos específicos ou grupos de instrumentos dominando certos trechos da música. É composta pelos seguintes momentos: introdução, quando os músicos se apresentam; entrada, quando os músicos através de frases musicais que se intensificam, sinalizam para que a bailarina faça sua entrada. Esta por sua vez deve ser grandiosa e elegante com movimentos tais como arabesques e giros; ritmos cadenciados, quando a bailarina deve se posicionar no centro do palco; taqsim, ritmos lentos que devem ser lidos com movimentos sinuosos; folclore, execução de um ritmo de uma região específica do norte da África ou do Oriente Médio, exige da bailarina o conhecimento dos ritmos e movimentos adequados a cada um deles. Pode haver ainda um trecho de percussão, quando um instrumento conhecido como derbake ou tabla pede movimentos marcados; e o encerramento que é composto geralmente pela mesma melodia inicial.

Entretanto pode-se pensar a Dança do Ventre para além da rotina clássica. Da forma como é desenvolvida hoje, como um grande guarda-chuva que abriga diversos estilos, tanto quanto a temporalidade quanto no sentido espacial, como explicado a seguir.

Quanto à temporalidade, me refiro às danças que se tornaram cristalizadas em suas representações, como os estilos *Ghawazee*<sup>9</sup> e *Golden Age*<sup>10</sup>. Quanto ao sentido espacial me refiro aos estilos que foram criados ou reelaborados em outros locais fora do Oriente, como as fusões com outras danças, a rotina clássica (que hoje é representada de maneira muito mais rebuscada de quando foi criada) e o *New Baladi* (estilo que introduziu passos de balé clássico na dança *baladi*, explicado de maneira mais aprofundada no primeiro capítulo desta dissertação).

Há ainda estilos que compreendem as localizações de tempo e espaço nesse amplo guarda-chuva que representa a dança do ventre, como as danças populares e folclóricas, desenvolvidas em diversas regiões da África do Norte e do Oriente Médio e que mantêm suas características tradicionais com o passar do tempo.

Para além da discussão dos conceitos e noções sobre a dança do ventre, outras temáticas sobre esse objeto estão sendo abordadas na academia, o que amplia a discussão e possibilita maior entendimento a respeito do tema. Sobre a dança do ventre como objeto das ciências sociais, apesar da discussão ainda não ter tomado grande amplitude, podemos observar alguns avanços consideráveis. Nesse sentido, elencamos algumas das contribuições mais significativas para as reflexões abordadas nesta pesquisa, conforme podemos observar a seguir:

Na etnografia intitulada “*Belly dance and glocalisation: constructing gender in Egypt and on the global stage (2011)*”, Caitlin McDonald desenvolve uma discussão sobre a comunidade global da dança do ventre, especialmente em referência à transmissão de paradigmas de dança do Cairo para a dança internacional. A autora confirma a hipótese de que a dança social é usada em muitas partes do mundo, como um espaço fora da vida cotidiana para demonstrar conformidade com ou para contestar os paradigmas.

Noha Roushdy, na publicação “*Feminnity and Dance in Egypt: Embodiment and Meaning in al-raqs al-baladi (2009)*”, publicada com base em sua tese e produzida a partir de entrevistas com bailarinas profissionais e não profissionais no Egito, explora a relação entre *al-raqs al-baladi* (dança do ventre) e o repertório cultural dinâmico que produz noções

de feminilidade e personalidade normativa no Egito.

Roushdy busca mostrar como uma dança que os egípcios aprendem na infância expõe a relação cardinal entre a cultura e o movimento do corpo. Considerando o impacto de forças socioculturais e políticas mais amplas sobre a marginalização de profissionais, por um lado, e na definição de parâmetros para performances não profissionais, por outro, Roushdy nos ajuda a refletir sobre a posição paradoxal de *al-raqs al-baladi* ou "dança do ventre" na vida social egípcia, uma forma cultural vibrante e disputada.

Na tese “Um longo arabesco: Corpo, subjetividade e transnacionalismo a partir da dança do ventre (2011)”, Roberta Salgueiro faz um estudo etnográfico do processo de transnacionalização da dança do ventre, abordando o impacto da troca cultural entre Ocidente e Oriente na estrutura técnica da dança e como a dança é vivenciada em solo brasileiro (apropriação cultural e tradição inventada). Discute ainda o imaginário sobre a dança e o seu caráter multicultural e aborda discussões tais como gênero e corpo na dança do ventre.

Na dissertação “Dança do Ventre: técnica, expressão e significados: Uma etnografia nas Escolas de dança em Pelotas/RS” defendida em 2011, Eugenia Oliveira aborda o significado da dança do ventre para praticantes e público, bem como a representação da dança e sua transmissão em Pelotas /RS; a pesquisa aborda também a transformação da dança e sua adaptação às diversas culturas. As técnicas corporais, a performance, a sacralização da dança, bem como seu caráter competitivo são outros temas discutidos no contexto desta pesquisa sobre dança do ventre.

Podemos encontrar ainda pesquisas relevantes sobre o tema em outras áreas, tais como as artes, psicologia e educação física, as quais relacionam corpo, gênero e dança do ventre, Contudo, como dito anteriormente, essa ainda não é uma temática exaustivamente discutida. Por vezes a publicação escrita na dança do ventre versa sobre manuais direcionados especificamente às bailarinas, tais como, no contexto brasileiro, o Glossário da Dança do Ventre (2012)<sup>4</sup> e a Revista Shimmie (2010)<sup>5</sup>:

---

<sup>4</sup> Publicação online no formato e-book que trata das nomenclaturas utilizadas no contexto da dança do ventre de autoria da bailarina brasileira Suheil.

<sup>5</sup> Publicação brasileira de circulação bimestral, disponível em formato impresso. Lançada em 2011, conta com conteúdo exclusivo sobre dança do ventre. Escritos por bailarinos (as) reconhecidos (as) nacionalmente, os artigos versam sobre dança, saúde e beleza. Na capa da revista figuram bailarinas (os) do contexto que se destacam no cenário brasileiro, havendo duas capas: uma para um destaque nacional e outra para um destaque regional. A publicação também disponibiliza, juntamente com a revista, DVDs didáticos produzidos

Híbrida, mundializada e às margens dos interesses culturais da elite, a dança do ventre é praticamente invisível tanto na historiografia árabe e sobre o mundo árabe quanto em compêndios sobre a história da dança em geral (SALGUEIRO, p. 24, 2010).

Nesse sentido, ainda que produções relevantes para a compreensão da dança do ventre possam ser encontradas desde o final da década de 1970, a exemplo da pesquisa de Magda Saleh<sup>6</sup>, essas ainda são de difícil acesso no Brasil pela praticamente nula oferta de publicações traduzidas sobre o tema, tanto pelo viés da comercialização de material impresso quanto pela parca divulgação de material eletrônico. Assim, apenas na última década pude ter contato com materiais baseados em pesquisas acadêmicas sobre a temática.

De modo que o primeiro contato que eu tive com a dança do ventre, ocorrido na infância, possivelmente, se deu através de programas televisivos, visto que na época, décadas de 1980/1990 não havia aulas regulares e espetáculos de dança do ventre em Teresina e a circulação de materiais sobre o tema. É importante atentar, nessa configuração, o quanto a mídia pode contribuir significativamente na formação do pensamento sobre o outro, e no caso dessa pesquisa, mais especificamente sobre a idealização ocidental sobre a dança oriental, que será refletida a partir da perspectiva do Orientalismo.

A indústria cultural televisiva tem vindo a construir, ficcionar e transnacionalizar sentidos culturais e identitários, promovendo imagens dicotômicas do Eu e do Outro. Neste processo, as mensagens televisivas, que conjugam enquadramentos de imagem, sonoridades sentidos e imaginários, accionam, ao nível da recepção, a reconstrução das identidades culturais (VALDIGEM, p. 923, 2002).

A respeito da propagação da dança do ventre na mídia podemos citar a veiculação da novela *O Clone*<sup>7</sup>, em 2001, folhetim que impulsionou a procura por aulas de dança do ventre no país. Na época despontaram cursos da modalidade em Teresina, evento que teria começado de maneira regular recentemente, em 1999, sob a direção da professora Mônica Shams. Antes disso, só eram promovidos cursos de curta duração, ministrados por

---

com bailarinos (as) de destaque. A marca Shimmie promove ainda um fórum e um festival de dança do ventre anual com edições na cidade de São Paulo, Aracaju e Belo Horizonte.

<sup>6</sup> Autora da tese “Documentation of the ethnic dance traditions of the Arab Republic of Egypt (1979)”, publicada pela Universidade de Nova York, EUA. A pesquisa trata do registro de danças étnicas feito pela autora em comunidades localizadas ao longo do rio Nilo (Egito).

<sup>7</sup> Telenovela exibida em horário nobre na rede Globo de Televisão entre 1º de outubro de 2001 e 15 de junho de 2002. Escrita por Glória Perez, autora que se tornou conhecida por abordar temas “étnicos” e de cunho social, “O Clone” tratava, dentre outros assuntos, de temáticas relacionadas à cultura árabe, mais precisamente da região do Marrocos, que versavam sobre casamento, comemorações, universo feminino e religião.

professoras de outras localidades, a exemplo de Patricia Bencardini, no Spa Emê em 1995.

A quase inexistente divulgação dos cursos que germinavam na cidade nessa época, fez com que apenas em 2004 eu pudesse iniciar os estudos de dança do ventre, com uma professora particular, que tinha como principal referência ter vencido um concurso na cidade de Floriano - Piauí, localidade com referência de imigração árabe sírio-libanesa.

Quando nessa época ainda não se ouvia falar em selos de padrão de qualidade<sup>8</sup>, vencer um concurso em Floriano era algo bastante significativo, partindo do pressuposto que esta cidade seria o berço do ensino da dança do ventre no Piauí e é povoada por descendentes árabes que reivindicam para si o pioneirismo da dança do ventre no estado<sup>9</sup>.

De modo que, desde a minha entrada na seara da dança, em 2004 até os dias atuais, tenho estado em contato com esse universo em suas diversas abordagens: assistindo aulas, participando de ensaios, adquirindo figurinos, frequentando escolas, festivais, *workshops*, feiras, mostras, bastidores, participando da plateia. E na minha experiência significativa mais recente: enquanto professora em um curso de extensão de uma universidade pública em Teresina.

Nesse sentido, observar o cotidiano de eventos em torno da dança do ventre, de como os interesses das pessoas se especificavam em torno do tema, bem como as relações sociais que eram desenvolvidas através da prática, me suscitaram indagações que culminaram no desejo de construção de uma pesquisa acadêmica sobre a temática na disciplina da Antropologia.

E se a Antropologia surge atrelada a um projeto colonial, há de se reconhecer que os “nativos” não são mais os mesmos. A direção do olhar antropológico se volta cada vez mais para suas próprias sociedades, tomando-as como objeto de investigação (OLIVEIRA, 2013). Sendo assim, “passa a se desenvolver uma Antropologia *at home*, ou seja, com os olhares voltados para a realidade social partilhada pelo próprio antropólogo (OLIVEIRA, p.70, 2013)”, de maneira que esse processo da disciplina me permitiu o desenvolvimento dessa pesquisa, através da construção de uma etnografia que se constitui em uma prática

---

<sup>8</sup> Certificados de qualidade expedidos por escolas de dança do ventre de renome nacional após rigorosa aferição da bailarina, assunto que será discutido no segundo capítulo desta dissertação.

<sup>9</sup> Em dissertação sobre a imigração árabe na cidade de Floriano (2006), Piauí, Oscar Siqueira Procópio entrevista Iracema, descendente de árabes, na época com 80 anos, que afirmava que a familiaridade com o estilo de dança apresentado durante a exibição da novela “O Clone” não causou sensação de novidade para os florianenses. Era motivo de orgulho sua cultura está sendo mostrada, mas não era nenhuma novidade (PROCÓPIO, 20016, p. 64).

que se alicerça em estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, mapear um diário, dentre outras atividades pertinentes (GEERTZ, 2008).

Podemos postular que a etnografia é o método próprio de trabalho da antropologia em sentido amplo, não restrito (como técnica) ou excludente (seja como determinada atitude, experiência, atividade de campo). Entendido como método em sentido amplo, engloba as estratégias de contato e inserção no campo, condições tanto para a prática continuada como para a experiência etnográfica e que levam à escrita final. Condição necessária para seu exercício pleno é a vinculação a escolhas teóricas, o que implica não poder ser destacada como conjunto de técnicas (observação participante, aplicação de entrevistas, etc.) empregadas independentemente de uma discussão conceitual (MAGNANI, p.136, 2009).

Seguindo essa linha de pensamento, é importante enfatizar que o lugar da pesquisa de campo na antropologia não se limita a uma técnica de coleta de dados, esse fazer se constitui em um procedimento com implicações teóricas específicas. A pesquisa etnográfica é o meio pelo qual a teoria antropológica se desenvolve, quando desafia os conceitos estabelecidos pelo confronto que se dá entre i) a teoria e o senso comum que o pesquisador leva para o campo e ii) a observação entre aqueles a quem se estuda (PEIRANO, 1992).

Inicialmente, levando em consideração o senso comum, durante minha experiência de quinze anos na dança do ventre, pude observar que as principais tensões entre bailarinas tomavam forma no discurso de desqualificação das danças das “outras”. A partir de então, surgiu o questionamento: existe o ‘certo’ e o ‘errado’ na dança do ventre? Se existe uma ‘forma correta’ de execução da prática, quais são os padrões? Quais são os fatores de legitimação para que alguém seja aceito por si e pelos pares como bailarina oriental ou dançarina do ventre?

De modo que o ponto de partida desta pesquisa, era a princípio, pesquisar o processo de legitimação da dança do ventre a partir dos discursos de várias escolas. Contudo, a pesquisa em seu andamento se concentrou em uma só escola, o Espaço Farah de Dança Árabe, empreendimento da bailarina e professora Laywilsa Farah.

Laywilsa Farah, levando em consideração o tempo em que iniciou seus estudos até o presente, conta com dezessete anos de atuação no cenário da dança do ventre em Teresina. Sob a direção dessa professora/ produtora/ bailarina são realizados espetáculos anuais de dança que contam com a participação de bailarinas locais e estrelas de renome nacional. Dessa maneira a escola de Laywiilsa, localizada na zona leste da cidade, se mantém atuante

e em destaque no cenário da dança do ventre em Teresina.

Laywilsa também promove workshops com bailarinos de renome nacional. Esses eventos favorecem a ampliação do estudo da bailarina em um determinado estilo, tais como percussão, folclore, clássicas, etc.; bem como podem oportunizar ainda o aperfeiçoamento do uso de determinadas partes do corpo na dança, tais como workshops de movimentos de quadril aplicado à percussão ou movimentos de braço em uma rotina clássica.

Dessa maneira, a escola de Laywilsa foi elencada como campo desta pesquisa pela sua pertinente participação no mercado da dança do ventre na cidade, promovendo espetáculos e desenvolvendo estratégias promocionais em diferentes esferas de alcance para atrair alunas, alcançando considerável visibilidade por parte das mulheres interessadas em iniciar a prática de dança do ventre.

A pesquisa de campo foi realizada nos anos de 2018 e 2019, através da observação participante do cotidiano das bailarinas registrado em diários de campo durante as aulas semanais ocorridas nas tardes de sábado; bem como a partir de participações nos eventos produzidos pelo Espaço Farah de Dança Árabe, tais como workshops, mostra de figurinos, café da manhã, apresentações, aula teórica, dentre outros momentos que ocorreram no período desta pesquisa.

É importante ressaltar que no período final da pesquisa de campo, no mês de julho de 2019, realizei entrevistas semi-estruturadas com Laywilsa Farah, 39 anos, professora de dança do ventre e assistente social e com uma de suas alunas da turma de nível intermediário: Giulia Brito, 19 anos, estudante de arquitetura. A realização destas entrevistas se deu pela necessidade de uma abordagem mais aprofundada a pontos não esclarecidos durante as observações no campo.

Sobre a entrada no campo cabe observar que durante a minha trajetória na dança do ventre não tive oportunidade de ter aulas regulares com Laywilsa Farah. O meu contato com ela até então havia se dado de forma superficial, porém amável, na ocasião da minha participação no grupo “Flores do Deserto” durante a Mostra Piauiense de Dança do Ventre por ela organizada no ano de 2015. Nesse sentido, foi necessária uma aproximação para que a pesquisa pudesse ser desenvolvida.

A particularidade dos objetos de estudos impõem estratégias de aproximação com o grupo estudada e no trato com os interlocutores (MAGNANI, 2009), assim, para adentrar em

um campo que em geral ainda me era hostil e cheio de desconfianças<sup>10</sup>, optei por fazer contato aos poucos. Primeiro por mensagens da rede social Facebook, depois por telefone, para finalmente partir para as observações.

No primeiro dia, cheguei à escola acompanhada daquela que tinha sido minha última professora, Mônica Shams, já que esta tinha uma boa relação com a professora com que me propus pesquisar. A figura de Mônica também é representativa, pelo fato desta ter uma longa trajetória como professora e coreógrafa de dança do ventre, tendo sido a pioneira na cidade de Teresina.

A recepção me foi agradável e minha presença pareceu não incomodar as alunas ou atrapalhar o andamento das aulas. Tive receio, porém, de não alcançar o estranhamento necessário em um campo já familiar a mim para problematizar o que ocorre no cotidiano do ensino e aprendizagem no contexto da dança do ventre.

Com o passar dos dias, comecei a me sentir parte integrante da composição das aulas, emitindo inclusive opiniões e participando de algum modo do cotidiano daquelas bailarinas, ainda que não enquanto uma delas. O dilema da escolha entre se apresentar ou não, a timidez diante do palco, a atenção aos figurinos, a preocupação em aprender ou criar uma coreografia, a ideia de fazer com o que corpo adquira saberes para o desenvolvimento de um possível improviso foram algumas das questões pertinentes à observação desse universo. A partir dessa experiência podemos entender a construção de uma etnografia como:

Uma forma especial de operar em que o pesquisador entra em contato com o universo dos pesquisados e compartilha seu horizonte, não para permanecer lá ou mesmo para atestar a lógica de sua visão de mundo, mas para seguindo-os até onde seja possível, numa verdadeira relação de troca (MAGNANI, p.135, 2009).

Ao longo do processo de construção dessa relação, pude perceber o quanto os eventos cotidianos que constituem a configuração da dança do ventre - os quais usualmente passam longe de uma problematização - podem auxiliar no entendimento desse universo.

---

<sup>10</sup> Em Teresina, durante minha trajetória na dança do ventre, pude observar animosidades e tensões entre bailarinas, em geral professoras e proprietárias de escolas de dança. Na maioria das vezes essas tensões são latentes, subentendidas na ausência de bailarinas em eventos promovidos por outrem, por exemplo. O contrário, a presença de bailarinas convidadas pelas anfitriãs em apresentações e workshop, demonstra um clima amistoso e a união entre as mesmas

Contudo, no contexto da observação participante, um desafio se constituiu para mim: aulas de dança do ventre com o passar dos anos e de algumas professoras se tornaram parte do meu cotidiano. Nesse caso, como ir além da ideia de que uma aula é igual às outras no tocante a acontecer apenas o que foi pré-estabelecido (música, movimentos, ensino e aprendizado)? Como entreouvir o dito e o não dito?

Ante essa reflexão, seria preciso destreinar o olhar, praticar o estranhamento. E ainda mais, ir além da criticidade das “plateias técnicas” dos espetáculos. O desafio proposto aqui foi o de aprender a estranhar o que me era familiar, de modo a olhar o meu próprio mundo como um problema, de maneira a torna-lo um lugar adequado para a pesquisa etnográfica, “porque a etnografia serve, ao mesmo tempo, para tornar estranho o que é familiar e familiar o que é estranho” (COMARROF, p.08, 2010).

Inicialmente, esta pesquisa se concentrava nos discursos sobre a prática da dança do ventre em Teresina em escala horizontal, ou seja, em torno das bailarinas teresinenses; no entanto, é imprescindível informar que a partir dos eventos ocorridos durante a pesquisa pude observar que os discursos e as práticas em torno da dança no espaço analisado extrapolaram o campo de Teresina, o que me fez refletir a partir das palavras de Magnani (200) sobre a construção de uma etnografia, a qual:

Trata-se de um empreendimento que supõe [...] um trabalho paciente e contínuo ao cabo do qual e em algum momento, como mostrou Lévi-Strauss, os fragmentos se ordenam, perfazendo um significado até mesmo inesperado (MAGNANI, p.135, 2009).

Magnani (2009) nos diz ainda que quando ocorre uma “sacada” na pesquisa etnográfica, em virtude de algum acontecimento, esse “só se produz porque é precedida e preparada por uma presença continuada em campo e uma atitude de atenção viva (MAGNANI, p.136, 2009)”.

De modo que a extrapolação do campo pode ser percebida durante o período da pesquisa de campo, os anos de 2018 e 2019, quando pude acompanhar a proprietária e professora da escola, Laywilsa Farah, no processo da seleção na busca pelo mais destacado selo de qualidade na dança do ventre em solo brasileiro, tema que será discutido no decorrer desta dissertação.

Dessa maneira, o objetivo desta pesquisa se concentrou em analisar as práticas,

discursos e representações na busca pela legitimidade na dança do ventre desenvolvida no Espaço Farah de Dança Árabe em referência aos grandes centros, a cidade de São Paulo no Brasil e o Egito.

Nesse sentido, com o intuito de uma melhor compreensão dessa prática fez-se importante uma reflexão acerca do conjunto de princípios e referências nos quais as bailarinas se apoiam para legitimar a sua própria prática de dança do ventre como o “modo correto”, em detrimento de outros modelos.

Fez-se importante refletir ainda sobre o despertar do interesse pela dança do ventre por essas bailarinas e que possível imagem da dança relacionadas ao Oriente essas bailarinas concebem. Como é despertado esse interesse? Qual a visão que essas bailarinas têm da dança do ventre ao iniciarem a prática? Seria através do principal estereótipo relacionado à dança do ventre: a visão da odalisca, a mulher que sensualiza e atrai com seus movimentos?

A regrada presença da dança na literatura e no cinema no mais das vezes reitera a imagem de uma prática corporal feminina sexualizada, suspensa no tempo e rarefeita no espaço: ela em geral acontece em ou se refere a um vago lugar recheado de exótico que se habituou identificar como “oriente” (SALGUEIRO, p. 24, 2010).

É importante ressaltar aqui a crítica acima não se faz pela possível relação entre dança do ventre e sexualidade, mas sim pela eventual objetificação sexual da mulher através de um reducionismo da prática, o que tornaria a dança uma forma engessada de representação de um Oriente imaginário.

Nesse sentido, sobre a questão da erotização da figura da mulher através da dança, surge o questionamento: como as praticantes dessa modalidade de dança veem a relação entre dança do ventre e sensualidade? As bailarinas se identificam com a figura lendária da odalisca, mítica dançarina do ventre que seduz com os seus movimentos, retratada no folclore árabe e exaustivamente reproduzida na mídia orientalista?

Partindo destas questões, uma das propostas desta pesquisa foi compreender as representações do Oriente na dança do ventre a partir da discussão de Orientalismo, desenvolvido por Edward Said. Orientalismo é um estilo de pensamento baseado numa distinção ontológica e epistemológica feita entre o “Oriente” e o “Ocidente”. O Orientalismo expressa e representa o “Oriente” em termos culturais e ideológicos, em um modo de discurso baseado em instituições, vocabulário, erudição, imagens, doutrinas, burocracias e

estilos coloniais.

Nas profundezas desse palco oriental encontra-se um repertório cultural prodigioso, cujos itens individuais evocam um mundo fabulosamente rico: a Esfinge, Cleópatra, o Éden, Troia, Sodoma e Gomorra (...), Isis e Osíris, Sabá, Babilônia, os Gênios, os Magos (...), Maomé e mais dezenas; cenários, em alguns casos apenas nomes, meio imaginários, meio conhecidos; monstros, diabos, heróis; terrores, prazeres, desejos (SAID, p.102, 2003).

A essa manifestação sobre um dito oriente imaginário, Said caracteriza como um discurso criado pelos europeus que serviu de certa forma para produzir o Oriente imaginativamente. “O Oriente que aparece no Orientalismo (...) é um sistema de representações estruturado por todo um conjunto de forças que introduziram o Oriente na erudição ocidental, na consciência ocidental e mais tarde no império ocidental”. (SAID, 2003, p.275-276). O Oriente, portanto, seria, nesse sentido, uma invenção europeia, criada a partir de estereótipos produzidos na época da expansão colonialista do século XIX, representando um pano de fundo exótico para pinturas, músicas e escritos literários.

Nesse sentido, partindo do pressuposto de que a dança do ventre tem a base de sua criação nos países do Oriente Próximo e do Oriente Médio, a ideia de orientalismo pensada por Said norteia a discussão realizada no primeiro capítulo desta dissertação, permitindo uma reflexão sobre a dança do ventre a respeito de como essa vem se configurando desde o final do século XIX, quando a prática começa a se caracterizar como a dança do ventre que conhecemos hoje.

O capítulo inicial também prima pela compreensão de como o dito ‘Oriente’ é pensado e praticado na dança pelas bailarinas da Escola Farah de Dança Árabe, pois o estilo de dança do ventre que é desenvolvido hoje foi lançado dentro do contexto do imperialismo europeu do século XIX, a partir do contato entre ocidentais e orientais.

Desse modo, levando em consideração a atual configuração da dança do ventre como uma prática globalizada, mas tendo como referência o “Oriente” como lugar de sua origem, analisamos os conceitos de globalização, glocalização e hibridismo relacionados à dança do ventre no segundo capítulo desta dissertação. Bencardini (2009, p. 73) nos diz que “as diferenças regionais, dentro de uma mesma nação, e mesmo os costumes diferentes de uma família para outra, acabaram por gerar mitos de ‘certo’ e ‘errado’ dentro do mesmo estilo conhecido como dança do ventre”.

Seguir o ritmo, a estética e a métrica é fundamental para qualquer desempenho artístico, eles são os únicos fatores limitantes quanto a movimento, figurino e composição de show (...). Portanto, o conceito do 'pode' ou 'não pode' dentro da dança do ventre é extremamente relativo.

Em observação realizada dia 05 de julho, na aula teórica promovida pelo Espaço Farah, Laywilsa, enquanto explicava as diferenças de estilo musical e como fazer a leitura desses estilos, diz para as suas alunas que a bailarina é um personagem a ser construído.

A partir dessa fala podemos refletir sobre o seguinte questionamento: como preparar o corpo, a imagem da bailarina, como construir o personagem? Do ponto de partida dessas questões analisamos, para além das categorias conceituais relacionadas anteriormente, ainda no segundo capítulo desta dissertação, o modo de ensino e aprendizado das técnicas corporais utilizadas pelos sujeitos da pesquisa enquanto prática legítima de transmissão do conhecimento na dança do ventre dialogadas com a categoria de *habitus* concebidas por Marcel Mauss e Pierre Bourdieu.

Fez-se importante refletir, ainda, sobre quem ou o que compõe esses paradigmas do que é aceito enquanto dança do ventre a partir da visão das bailarinas pesquisadas. Desse modo, no terceiro capítulo desta dissertação são investigados os elementos que compõem a formação da bailarina em diálogo com a discussão sobre autenticidade desenvolvida por Caitlin McDonald (2011).

Esses elementos são compostos por participação em cursos e workshops, obtenção de selos de qualidade e apresentações em espetáculos. Outra questão relevante discutida é a importância do figurino na dança do ventre enquanto elemento constituinte da criação da bailarina. Para além do clássico conjunto bustiê, cinturão e saia fluida, disseminado por Hollywood na primeira metade do século XX, existem figurinos adequados para cada estilo de dança, como a ghalabeya<sup>11</sup> para danças populares e folclóricas egípcias, e o tobe nashal<sup>12</sup> para a execução de danças provenientes da região do Golfo Pérsico.

---

<sup>11</sup> Vestido de corte reto, justo, composto por mangas  $\frac{3}{4}$ , duas aberturas laterais na parte de baixo e uma abertura no busto, sob a qual é possível utilizar um bustiê. Faixas nos quadris e nos cabelos são utilizadas como adorno á vestimenta.

<sup>12</sup> Capa grande, semitransparente que é utilizada sobre a roupa normal que pode ser composta por um vestido largo de corte reto, que por sua vez é semelhante a um grande quadrado e é conhecido kaftan, (frequentemente com cavas bordadas) e sobre a sirwaal, calças de origem turca que possui faixas bordadas no tornozelo.

Para a execução dos demais estilos que constituem a dança do ventre, tais como a rotina clássica, danças modernas e percussão, há uma profusão de modelos que incrementam o conjunto clássico mencionado anteriormente. Saias em estilo godê, sereia, trompete, com franjas; somados à bustiês e cinturões bordados com as mais diversas pedrarias nas mais variadas cores; democratizam as possibilidades e auxiliam na composição de um figurino único.

A escolha da vestimenta dependerá de fatores como a relação da bailarina com o próprio corpo, a seleção da música e estilo de dança, bem como um investimento financeiro que pode facilmente chegar à casa dos milhares. Como a dança do ventre aqui discutida é compreendida como uma modalidade cênica, o figurino, em muitas apresentações, é o primeiro contato da bailarina com o público, tornando-se um fator de destaque a ser apreciado nessa pesquisa.

Diante do que até aqui foi exposto, a intenção é propor uma reflexão a respeito dos discursos e práticas em torno da dança do ventre, sob a ótica de seus processos de autenticidade/ legitimação, a partir da observação participante desenvolvida no Espaço Farah de Dança Árabe.

## Capítulo I

# DANÇA DO VENTRE: DISCURSOS E PRÁTICAS SOB A PERSPECTIVA ORIENTALISTA

### 1.1. O Paradoxo na Dança do Ventre: Tradições e Rupturas.

A dança do ventre possui um legado histórico, repleto de intercâmbios culturais, que foram moldando essa matriz de movimento aos padrões estéticos que observamos atualmente (PIRES, 2016). Realmente, no decorrer de sua história, a dança do ventre, compreendida aqui como um conjunto de práticas de dança com origens atribuídas ao Oriente Médio<sup>13</sup>, foi influenciada por diversos grupos étnicos do Oriente, absorvendo os regionalismos locais, os quais lhe atribuíam interpretações com significados próprios de cada região (BENCARDINI, 2009).

Um exemplo é a *Raks Nasha'at* ou *Kawalyia* conhecida também como *Khaleege*. Incorporada no contexto da dança do ventre ocidental contemporânea, o *Khaleege* é uma dança originária do Golfo Pérsico e tem a atribuição de seu nome relacionada pela nomenclatura da região geográfica na qual essa matriz de movimento foi originada. Nesse sentido, a história da dança do ventre:

Está repleta de simbolismos que representam as interações entre povos de diversas regiões do Oriente Médio, que transmitiram sua tradição através do nomadismo e das trocas culturais, cada qual ressignificando-a a sua maneira, de acordo com seus costume e crenças. E ainda, com a sua popularização no Ocidente, a dança sofreu forte influência do Ballet Clássico e do cinema, nas décadas de 40 e 50. (PIRES, p.49, 2016)

Porém é importante enfatizar que a matriz de movimento em questão não tem sua origem e prática limitada aos países árabes islâmicos. A dança do ventre também pode ser encontrada enquanto importante manifestação popular em países tais como Grécia, Turquia e

---

<sup>13</sup> As danças populares e folclóricas dos países orientais, tais como os países do norte da África, Oriente Médio e Golfo Pérsico, coexistem na dança do ventre e podem ter tido sua origem anterior a da dança do ventre tal como é conhecida hoje. O que ocorreu ao longo do tempo foi uma apropriação e reelaboração de elementos das danças populares e folclóricas por essa matriz de movimento.

Irã, onde embora o islã seja a religião oficial desses dois últimos países, os mesmos não se constituem como países árabes e não possuem a língua árabe como oficial.

Ao Egito é atribuído o papel de ser o berço da dança do ventre, bem como a fonte mais influente para aqueles que atuam nesse campo. O país é consagrado tanto por bailarinas<sup>14</sup>, quanto por pesquisadores que discutem a temática.

Seu papel dominante na política árabe é um fator preponderante para que o estilo egípcio se sobrepusesse ao modo de dançar de outros países do islã que apresentam o conjunto coreográfico reconhecido como raqs sharqi. Além do protagonismo político, a intensa produção fonográfica e cinematográfica do Egito foi crucial para que a dança do ventre praticada ali se firmasse como o estilo de referência. (SALGUEIRO, p.24, 2016).

Nos dias atuais, no país em questão, a dança do ventre pode ser encontrada em locais não tão acessíveis e publicamente visíveis, tomando seu lugar à noite (ROUSHDY, 2009): celebrações de família, como casamentos e aniversários, apresentações televisivas ou em apresentações que ocorrem em hotéis e cruzeiros no Egito. Contudo, apesar dessa matriz de dança simbolizar uma expressão cultural cotidiana do país em questão, as mulheres nativas que demonstram interesse em enveredar nesta senda artística acabam sofrendo preconceito. De modo que, em âmbito público, a dança do ventre sendo realizada em sua maioria por estrangeiras.

O desaparecimento das egípcias nessa arte tem causas não confirmadas, mas cada dia mais evidentes. O motivo principal parece ser uma mistura de preconceito com conservadorismo religioso. Segundo Farida Fahmy, diva do folclore egípcio, ex- bailarina e mestre em etnologia da dança, o país tem uma "relação de amor e ódio" com a dança do ventre. "Os egípcios podem até ir ao show, mas vão sempre olhar as dançarinas com menosprezo" (FOLHA DE SÃO PAULO, 28 DE JAN. DE 2001).

O interessante aqui a ser ressaltado é que em janeiro de 2004, foi criada uma lei no Egito que proibia bailarinas estrangeiras de abraçarem a dança do ventre como uma profissão<sup>15</sup>. Apesar de ter sido revogada em setembro do mesmo ano<sup>16</sup>, a aplicação da lei revoltou os profissionais do *showbiz* da dança do ventre do Egito ao mesmo tempo em que a

<sup>14</sup> Ouvi diversas vezes Laywilsa Farah durante o campo desta pesquisa se referir ao Egito como o “lugar onde tudo começou” ou a como “a fonte”.

<sup>15</sup> Tribunal do Egito proíbe estrangeiras de fazer dança do ventre. 20 de janeiro de 2004. Disponível in: <[https://www.bbc.com/portuguese/noticias/story/2004/01/040120\\_bellydance.shtml](https://www.bbc.com/portuguese/noticias/story/2004/01/040120_bellydance.shtml)>

<sup>16</sup> Egito anula proibição de dança do ventre a estrangeiras. 09 de setembro de 2004. Disponível in: [https://www.bbc.com/portuguese/noticias/story/2004/01/040120\\_bellydance.shtml](https://www.bbc.com/portuguese/noticias/story/2004/01/040120_bellydance.shtml)

mesma era defendida por seus simpatizantes como uma medida de proteção as tradições. A contradição aqui é que a maioria das famílias egípcias não deseja ver suas filhas como profissionais da dança do ventre. Nesse sentido, é importante compreender que:

Na maioria dos países de cultura árabe existe um limite claro entre o público e o privado [...]. A dança acontece nas festas familiares ou da comunidade, quando as mulheres dançam entre si ou com um parceiro. Neste caso, se dança a raqsa, que utiliza vários movimentos parecidos com a da Dança do Ventre, os mais simples. São movimentos que todas conhecem e praticam. O objetivo desta dança é se divertir e aproximar as pessoas (...). Mais raramente, ela é praticada pelas árabes de maneira mais elaborada e profissional, já com os passos de Dança do Ventre, nos palcos ou em restaurantes. Essa característica de não misturar o que é público com o que é privado leva as pessoas a não ver com bons olhos quem se expõe dançando publicamente. Dançar é uma atividade que eles entendem como algo para ser feito entre pessoas conhecidas, quando tudo é divertido, uma brincadeira (SOUSA, p.74, 2017).

Novamente, em 2011, ocorreu uma tentativa do partido Irmandade Muçulmana em decretar uma lei proibindo apresentações públicas de estrangeiras no país. De acordo com Pires (2016) a justificativa foi que a prática da dança seria mau exemplo para as moças de família de religião muçulmana, associando ainda a Dança do Ventre às práticas de prostituição.

O aspecto mais crucial e reconhecível da contravenção da dança ao comportamento adequado é a própria estilização do corpo feminino durante o desempenho, que viola a ênfase social na modéstia sexual (haya ') no comportamento cotidiano das mulheres. (ROUSHDY, p.08, 2009)

A exigência de recato da mulher e a diferença entre as esferas públicas e privadas fazem com que a dança do ventre, aos olhos do fundamentalismo mulçumano, seja discriminada por parte da sociedade ao ponto de não poder ser encarada como profissão digna (SOUSA, 2017).

Embora o reconhecimento das habilidades artísticas de dançarinas altamente talentosas e publicamente estimadas seja difundido e às vezes até oficialmente, isto é uma exceção a regra que considera os artistas profissionais de dança do ventre como mulheres depravadas de má reputação. No *al-Amthal al-sha'bya* de Ahmed Taymor, uma coleção seminal de provérbios egípcios, encontram-se provérbios ilustrativos sobre a percepção geral da dança no Egito. Em um provérbio, por exemplo, a dança é representada como uma depravação [...] Estes provérbios e outros refletem uma atitude pública reservada e quase desaprovadora em relação à dança. (ROUSHDY, p.06, 2009)

Desse modo, a associação da dança do ventre à prostituição não é de todo infundada. Ainda considerando o Egito como lugar de referência, essa afirmação parte do fato de realmente existirem dançarinas que utilizam a dança do ventre para esse fim, dançando em casas noturnas ou prostíbulos, sendo muitas delas estrangeiras<sup>17</sup>.

Contudo, se faz importante ressaltar que é apenas o envolvimento profissional com essa dança enquanto uma *performance* pública paga e não a própria dança, que prevê a marginalização da dançarina na sociedade egípcia. Há um sem número de mulheres que, por outro lado, dançam em festas, casamentos, clubes noturnos e mesmo em casa, e que de longe podem vir a dançar melhor que muitas profissionais, mas que nunca serão referidas como dançarinas (ROUSHDY, 2009).

Todavia, não apenas no Egito e em outros países orientais a dança do ventre é fonte de conflitos, a maneira como ela foi assimilada e praticada no Ocidente, por desinformação, ainda é fonte de preconceito de divergência de opiniões até mesmo entre as próprias bailarinas.

Uma das maneiras encontradas pelas praticantes brasileiras de dança do ventre para burlarem o preconceito e redesenharem a imagem dessa dança enquanto uma prática desassociada do comércio sexual é a nomenclatura das praticantes. Muitas mulheres preferem ser chamadas de bailarinas em detrimento de serem associadas como dançarinas. Essa preocupação não se mostra de todo infundada: no Egito a palavra dançarina é comumente associada ao termo prostituta e por este país constituir um lugar de influência na dança do ventre desenvolvida no Brasil, pode haver alguma relação com a escolha da nomenclatura bailarina por parte das praticantes brasileiras.

Muitos egípcios de classe média consideram as dançarinas como mulheres perdidas e as palavras *ra'asa* ou dançarina – mulher que dança em público em troca de dinheiro - constituem termos pejorativos, visto como um quase sinônimo para prostituta. Se referir a alguém como filho (a) de uma dançarina do ventre também se constitui em um insulto (WYNN, 2007; ROUSHDY, 2009).

De modo que muitas dançarinas do ventre no Brasil preferem referir-se a elas

---

<sup>17</sup> Informação obtida através de conversas informais com nativos egípcios a respeito da relação entre dança do ventre e prostituição no Egito, durante a construção dessa pesquisa. Para um desses nativos, Walid Mansour, 90% das dançarinas se prostituem.

mesmas e às suas colegas pelo termo “bailarina”. Partindo de minha própria experiência, lembro-me de ser corrigida por uma professora que dizia que “dançarina era de forró”, nós erámos bailarinas. Laywilsa Farah (2019) corrobora esse pensamento quanto à sua preferência de nomenclatura:

Bailarina, porque fica uma coisa mais técnica, eu acho que dançarina fica uma coisa muito pejorativa, quando você fala em dançarina, você já imagina aquelas dançarinas de forró, pelada, não é? Diz, qual é a primeira coisa que vem na sua cabeça? [...] Não tenho nenhuma discriminação, mas soa de uma forma pejorativa quando você fala “dançarina”, bailarina acho que fica uma coisa mais técnica, mais respeitosa.

No dicionário Michaelis (2018) a definição dos dois termos é a mesma e até ilustram sinônimos. Bailarina bai.la.ri.na sf (bailar+ina) Mulher que dança por profissão; dançarina. Dançarina dan.ça.ri.na sf (dançar+ina) 1 Mulher que dança por ofício; bailarina. Enquanto registro profissional também não há diferença. No universo da dança do ventre e do balé clássico, porém, a diferenciação se faz quando a bailarina é associada a uma figura formal, à erudição, representando aquela que estudou para exercer a atividade. Enquanto a dançarina pode ser qualquer mulher que exerça seu desejo de dançar de maneira livre, desassociada da técnica e da profissionalização.

Como uma alternativa “moderna” para o impasse entre as nomenclaturas das praticantes da dança do ventre, surge o termo *bellydancer*, importado da língua inglesa, que traduzido ao “pé da letra” para a língua portuguesa significa “dançarina da barriga”. Utilizado por Salgueiro (2012, p. 43; 50; 126) para se referir em sua pesquisa às bailarinas tanto de outras nacionalidades quanto às brasileiras, o termo também pode ser encontrado em sites de discussão da temática e em fusão com outras palavras, tais como *bellydivas*, *bellynerds*, nomeando praticantes, festivais e escolas de dança.

Além da experiência do estigma sofrido pelas profissionais em solo egípcio, o qual imbricado ao empreendimento colonial também pode influenciar negativamente a nomenclatura da praticante de dança do ventre brasileira como dançarina, podemos relacionar a resistência dessas mulheres em serem categorizadas como dançarinas principalmente com o discurso colonial de imposição do padrão cultural ocidental. Nesse discurso “a Europa é – ou sempre foi – simultaneamente o centro geográfico e a culminação do movimento temporal (LANDER, p. 10, 2005)”, representado aqui pelo balé clássico,

cujos movimentos foram incorporados na dança do ventre no início do século XX, discussão que aprofundaremos mais adiante.

Nesse sentido, através dos discursos das bailarinas entrevistadas pudemos perceber a forte ligação dessa nomenclatura com o balé clássico. Laywilsa nos disse que as bailarinas usam “muita coisa do balé clássico, meia ponta, giro, arabesque, só que numa proporção menor, tanto que as pessoas falam que é um balé árabe. No Egito as pessoas tem essa ideia”. Já Giulia Brito tinha a nomenclatura de bailarina como algo que foi se naturalizando a partir de uma construção que começou na infância nas aulas de balé clássico, como podemos perceber a partir de seu depoimento:

Eu tenho uma dificuldade com isso, como eu vim do balé clássico, eu sempre fui chamada de bailarina, ensinaram pra gente lá que a gente não é dançarina e aí hoje em dia como eu sou da dança do ventre, as pessoas me chamam de dançarina e eu não sei se isso deve ser uma coisa tão “ruim” como era para o balé e eu fico sem entender [...] Sabe quando você cresce ouvindo uma coisa: você é não dançarina, você é bailarina. Aí isso fica na sua cabeça... Mas nunca me disseram porque eu era bailarina e não dançarina. Eu entendi no meu crescimento que era por causa do nome balé, mas ninguém me explicou porque eu não era dançarina. Por isso que hoje talvez eu fique: eu sou dançarina ou bailarina?

Ainda em relação às nomenclaturas, a escola de Laywilsa, Espaço Farah de Dança Árabe, a qual antes fazia a divulgação de suas aulas como dança do ventre, a partir do ano de 2018 passou a veicular a oferta de ensino como dança árabe, isso porque, de acordo com a proprietária, a dança do ventre representaria a rotina clássica, já a dança árabe englobaria também as danças folclóricas de matrizes regionais do Norte da África e do Oriente Médio.

A mudança de pensamento se deu após uma proposta de apresentação em Teresina em uma reunião de descendentes sírio-libaneses, na qual o embaixador do Líbano estaria presente. De modo que a organizadora do evento, ao entrar em contato com a bailarina, esclareceu não estar procurando pela “dança do ventre”, mas por algo diferente, pela ocasião da visita do diplomata libanês. A ideia seria homenageá-lo com algo que remetesse ao seu país de origem, nesse caso uma dança popular daquela região, como o *dabke*<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Tipo de dança que nasceu de um movimento de trabalho. Para preparar os tetos de lajes para o inverno chuvoso, a comunidade juntava-se para preencher com barro as rachaduras produzidas pelo verão. Os movimentos de bater o pé no chão para fazer o barro entrar nestas rachaduras acabaram se transformando em uma brincadeira coletiva. Hoje em dia, cada região onde a dança é realizada, como na Jordânia, Síria, Líbano e Palestina usa suas próprias sequências de passos, e o dabke, afastado de seu contexto original, é executado em festas, como uma dança comunitária, em uma grande roda. (DIB, 2009, p. 67)

Podemos refletir a partir do relato acima a falta de unanimidade e até mesmo um conflito a respeito da nomenclatura do conjunto de danças que reivindicam uma origem árabe, popularmente conhecido como dança do ventre. Esse debate pode ainda ser ampliado, com a informação que nos foi dada por Laywilsa, sobre um vídeo veiculado no dia 26 de julho de 2018, na página da rede social Facebook, intitulado “Lulu Responde”<sup>19</sup>, justamente se tratando das denominações da matriz de movimento aqui discutida.

Na publicação, Lulu Sabongi, professora e bailarina amplamente reconhecida no cenário nacional e internacional da dança do ventre, afirma que a nomenclatura correta para essa modalidade seria “dança oriental”, tradução para a língua portuguesa do termo árabe *raqs al sharqi*.

Refletindo sobre as nomenclaturas e levando em consideração a dança do ventre na contemporaneidade como um amplo campo com dezenas de sub modalidades de estilos os quais são inspirados majoritariamente em danças provenientes dos países árabes, podemos dizer que tanto a referência a essa matriz de movimento como dança do ventre ou danças árabes são válidas no tocante a constituírem a mesma ideia, sem nenhuma desvalorização do conteúdo.

## 1.2. A Construção da Imagem da Odalisca

É sabido que hoje a dança do ventre atinge um alcance global, por vezes mesclando-se a estilos das regiões que a recepcionam. Ressignificada, essa matriz de movimento, como afirmado anteriormente, se constitui em um conjunto que aborda diversos estilos de danças que reivindicam raízes “orientais”. De modo que cada um desses estilos tem sua própria construção cultural e histórica.

No entanto, para a compreensão do percurso que esse conjunto de danças trilhou até chegar escolas do Brasil, se faz necessário que voltemos nossa atenção para o contexto da colonização franco-britânica do Oriente Médio e do Norte da África, regiões associadas à maioria dos estilos realizados hoje no campo da dança ventre.

Contudo, antes de adentrarmos nessa discussão, se faz imprescindível uma discussão

---

<sup>19</sup> <https://www.facebook.com/lulurespondetudo/>

sobre o orientalismo, que para além de proporcionar uma percepção sobre as relações Ocidente- Oriente, nos auxiliará na compreensão do contexto em que a dança do ventre está inserida hoje.

Podemos afirmar ainda que uma reflexão sobre a dança do ventre a partir da perspectiva do orientalismo, para além de uma contextualização histórica, pode nos ajudar a entender as ideias simplistas e preconceituosas muitas vezes relacionadas à essa matriz de movimento, sendo a odalisca, figura da mulher que seduz com seus movimentos, a principal imagem cristalizada associada à temática em questão.

Said (2007) caracteriza Orientalismo como um discurso criado pelos europeus que serviu de certa forma para produzir o Oriente imaginativamente. “O Oriente que aparece no Orientalismo (...) é um sistema de representações estruturado por todo um conjunto de forças que introduziram o Oriente na erudição ocidental, na consciência ocidental e mais tarde no império ocidental”. (SAID, 2007, p. 275; 276).

O Oriente seria, portanto, uma invenção europeia, criada a partir de estereótipos produzidos na época da expansão colonialista do século XIX, servindo como um pano de fundo exótico para pinturas, músicas e escritos literários. À produção desses estereótipos somam-se figuras histórica e mitologicamente anteriormente construídas, as quais são reforçadas ou reconfiguradas a partir da visão dos orientalistas.

Nas profundezas desse palco oriental, encontra-se um repertório cultural prodigioso, cujos itens individuais evocam um mundo fabulosamente rico: a Esfinge, Cleópatra, o Éden, Troia, Sodoma e Gomorra (...), Isis e Osiris, Sabá, Babilônia, os Gênios, os Magos (...), Maomé e mais dezenas; cenários, em alguns casos apenas nomes, meio imaginários, meio conhecidos; monstros, diabos, heróis; terrores, prazeres, desejos. (SAID, 2007, p.102)

Para além de uma vasta faixa de terras dividida entre Europa, África e Ásia, de acordo com Said (2007), o Oriente é uma ideia que tem uma história e uma tradição de pensamento, um imaginário e um vocabulário que lhe deram realidade e presença no e para o Ocidente. As duas entidades geográficas – Oriente e Ocidente, portanto, sustentam e, em certa medida, refletem uma à outra. Nesse sentido, é possível perceber que Ocidente e Oriente são termos que representam discursos. Essas noções não se detêm na definição de rígidos blocos geográficos; resumem antes estruturas culturais e políticas construídas historicamente e diluídas em elementos cotidianos diversos (SALGUEIRO, 2012).

Para além de uma atribuição, o termo “oriental” passou a ter uma conotação simbólica, amplamente empregado na Europa para designar “a Ásia ou o Leste, geográfica, moral e culturalmente” (SAID, 2007, p.42). De modo que era automaticamente compreendido quando uma dita “autoridade” falava sobre o modo de vida e costumes orientais. De maneira a ir mais além, o termo oriental poderia abranger ainda elementos da construção política europeia sobre o Norte da África e o Oriente Médio, produzindo assim, juntamente com os outros aspectos aqui mencionados, um imaginário coletivo a respeito dessas regiões.

Ora, um dos desenvolvimentos importantes do orientalismo do século XIX foi a destilação de ideias essenciais sobre o Oriente – a sua sensualidade, sua tendência ao despotismo, sua mentalidade aberrante, seus hábitos de imprecisão, o seu atraso – em uma coerência separada e incontestada; desse modo, o uso da palavra oriental por um escritor era uma referência suficiente para o leitor identificar um corpo específico de informação sobre o Oriente (SAID, 2007, pp. 211-212).

Sob a perspectiva de disseminação discursiva a respeito dos elementos orientais, podemos incluir nesse conjunto a dança praticada nessas localidades. A dança do ventre, como hoje é popularmente conhecida, começou a adquirir o seu formato atual a partir de maio de 1798, com a invasão de Napoleão Bonaparte ao Egito, quando a arte recebeu a alcunha *Danse du Ventre* pelos orientistas que acompanhavam o imperador da França, pelo fato da dançarina mexer o ventre e os quadris de forma voluptuosa ao som de instrumentos orientais. Nessa época a dança era praticada por duas classes distintas de dançarinas - as ghawazee e as awalim (SALGUEIRO, 2012),

Awalin era considerada uma classe mais alta de dançarinas que dançavam nos ambientes privados das mulheres. O mais importante de tudo é que elas foram mais notadas como vocalistas, que muitas vezes memorizavam um grande repertório de canções. Cantores têm sido tradicionalmente muito mais estimados do que dançarinos por causa da conexão entre música e poesia, a forma de arte mais reverenciada no Oriente Médio. Em contraste, as Ghawazi se apresentavam como artistas de rua ou celebrações de arte em honra dos santos muçulmanos e eram notadas principalmente como dançarinas de entretenimento do público masculino, enquanto a awalim era mais comum nos ambientes das mulheres ou atrás de telas para o público masculino (SHAY; SELLERS-YOUNG, p. 05, 2005).

O primeiro contato entre os colonizadores e essas profissionais consitiuiu a base para que a dança do ventre fosse concebida no momento seguinte enquanto espetáculo para entretenimento dos europeus, passando a ser apresentada em casas noturnas. Sua divulgação

no Ocidente auxiliou na expansão da imagem de um Oriente promíscuo e sensual, concebida a partir de uma visão eurocêntrica, partindo do pressuposto que os povos que habitavam essas regiões formavam uma sociedade primitiva.

Leste e Oeste diferem, portanto, de Ocidente e Oriente quanto a sua densidade política e fluidez poética. O caráter doutrinal da construção dessa diferença reflete-se na dança do ventre, que, entre fins do século XVIII e início do século XX, cristalizava o corpus estereotípico sobre as extensões européias – e ainda o faria, se os mais recentes discursos sobre a imprudência, a incoseqüência e a violência árabes (etnia agora cristalizada na imagem do terrorista) não se sobrepusessem, na contemporaneidade, aos da sensualidade e da passividade árabes (SALGUEIRO, P.102, 2012).

Desse modo foi sendo estabelecido um estereótipo da mulher oriental enquanto uma figura sexualizada a partir das incursões dos europeus aos países do Oriente e suas posteriores visões representadas através de escritos e pinturas. Como exemplo dessa concepção, podemos citar Kuchuk Hanem, cortesã e dançarina egípcia que serviu de inspiração para romances orientalistas do século XIX.

Descrita como uma bela mulher que dançava nua ao som de uma orquestra vendada, Kuchuk inspirou várias obras orientalistas na França, Inglaterra e Estados Unidos. Sua fama consolidou-se a ponto dela ser a atração artística da cerimônia de abertura do Canal de Suez em 1869. A partir de então nenhum intelectual americano ou europeu visitava o Oriente sem buscar por Kuchuk Hanem. Ela tornou-se a representação viva da odalisca e, mais tarde, da dança do ventre, não por dançar o estilo, mas por ser oriental e dançar (SOARES, p. 36, 2014).

Kuchuk Hanem, independente de dançar ou não a matriz de movimento em destaque nessa discussão, “se tornou um ícone da representação da dança do ventre no Ocidente: exótica, feminina e símbolo de sedução” (SOARES, 2014) e foi, para além de outros romancistas e artistas, fonte de inspiração para o escritor Gustave Flaubert<sup>20</sup>.

Entrelaçada em todas as experiências orientais de Flaubert, emocionantes ou decepcionantes, está uma associação quase uniforme entre Oriente e sexo. Ao fazer essa associação, Flaubert não era o primeiro caso, nem o exemplo mais exagerado de um tema que persiste de forma extraordinária nas atitudes ocidentais para com o Oriente (SAID, p.260, 2007).

---

<sup>20</sup> Escritor francês que viveu durante o século XIX, considerado um dos principais representantes do Realismo. Entre os anos de 1849 e 1852 fez uma viagem ao Oriente, quando na ocasião conheceu Jerusalém, Egito, Turquia e Grécia. Essas incursões lhe proporcionaram vivências que mais tarde lhe serviram de inspiração para os seus escritos.

O Oriente parece então sugerir a promessa sexual, o desejo ilimitado, o erotismo. Em suas obras, Flaubert associa o Oriente ao escapismo sexual, fazendo claramente uma associação entre dança e sexo licencioso. As descrições da dança egípcia feitas pelo escritor enfatizavam a sexualidade, crueza e aspereza de suas experiências, relacionando a dança oriental com a parte inferior da vida do mundo ocidental - prostitutas, homossexuais ou heterossexuais; pobreza e perigo (DEAGON, 2002).

É interessante notar, porém, que para Flaubert, Kuchuk Hanem é verbalmente inexpressiva, ou seja, tudo o que sabemos sobre ela parte da visão do próprio escritor. De acordo com Said (2007), o fato de Flaubert pertencer ao sexo masculino, ser rico e estrangeiro, foram fatos históricos de dominação que permitiram com que o autor falasse por Kuchuk, que atribuisse à ela a figura de mulher “tipicamente oriental”, o que resultou em estereótipos atribuídos à mulher oriental formulados a partir da experiência com a cortesã. Nesse sentido, se faz importante ressaltar que o imaginário ocidental é constituído não apenas pelo discurso colonial, mas também pelas respostas (e pela falta destas) das comunidades que o imaginário ocidental envolveu em sua própria descrição (MIGNOLO, p.33, 2005).

Para além de uma luz inspiradora na construção de demais personagens orientalistas, Kuchuk serviu de inspiração para a criação de Salomé, figura presente no romance *Herodias*, escrito por Flaubert. Na obra, inspirada em uma história bíblica, Salomé encanta o rei Herodes através da apresentação de sua dança, o qual no final do desempenho artístico afirma lhe conceder qualquer recompensa que ela pedir. Incentivada por sua mãe, Herodias, que era a esposa do rei, a moça termina por pedir a cabeça de João Batista em uma bandeja de prata<sup>21</sup>.

Apesar do trecho bíblico que trata de Salomé informar de maneira generalizada apenas que a mesma desempenhou uma dança que agradou ao rei, a descrição que Flaubert faz dessa apresentação “é visualmente detalhada e ricamente evocativa e tornou-se um retrato bem conhecido da dança do Oriente” (DEAGON, p.01, 2002).

Nesse sentido, podemos pressupor que “devem existir alguns elementos dessa cena que refletem a experiência de Flaubert da dança oriental” (DEAGON, p.3 2002),

---

<sup>21</sup> Descrição obtida a partir dos relatos contidos na Bíblia, nos livros de Mateus 14:1-11 e Marcos 6:17- 28, muito semelhantes, quando descrevem uma festa no palácio de Herodes, na qual, de acordo com o livro sagrado, teria se passado a cena da dança de Salomé.

representando “um desejo conscientemente romantizado do Oriente. A ‘exibição erótica’ da bailarina cuja fama [...] a colocava acima dos homens comuns, indelevelmente o objeto de seu anseio e seu olhar” (DEAGON, p.05, 2002).

Comumente, a dança de Salomé é representada como uma espécie de *strip-tease*, onde a bailarina se despe de sete véus de cores diversas<sup>22</sup>. A respeito da apresentação “Os Sete Véus”, realizada em sua primeira edição no ano 2000 em Teresina, a coreógrafa Mônica Shams<sup>23</sup> afirmou que sua obra foi inspirada a partir da leitura de Salomé, de Oscar Wilde<sup>24</sup>. Nesse caso, a intenção não era apresentar uma descrição fidedigna da história, mesmo porque isso não seria possível pela falta de fontes confiáveis. De modo que o objetivo era contar uma “história bonita” através de elementos cenográficos de efeito, como os sete véus coloridos de diferentes tamanhos amarrados em lugares estratégicos do corpo, relacionados aos chacras<sup>25</sup>.

Desse modo, podemos observar que a representação de Salomé, ou da própria imagem da odalisca que é criada a partir da personagem, absorve as características inerentes ao seu contexto de criação. Ainda que a coreógrafa relate que não teve a intenção de compor uma versão espiritualista de Salomé em “Os Sete Véus”, pode-se perceber a presença de um simbolismo místico, muito presente no contexto da dança do ventre em Teresina durante as décadas de 1990 e 2000.

Dessa maneira podemos refletir que a visão orientalista da dança do ventre não está atrelada apenas à visão de um Oriente erótico. Mais além, podemos encontrá-la carregada de um apelo místico, relacionada a um Oriente mitológico que remonta a antiguidade e conseqüentemente às divindades adoradas pelas primeiras civilizações, como demonstra a visão da bailarina Giulia Brito:

Eu sempre fui muito apaixonada por culturas orientais [...] vem muito aquela

---

<sup>22</sup> Ver filme homônimo produzido em 1953 nos Estados Unidos, dirigido por William Dieterle, no qual a personagem Salomé é interpretada por Rita Hayworth.

<sup>23</sup> Conversa realizada dia 10 de agosto de 2018, sobre a coreografia “Os sete véus” de autoria da professora e coreógrafa Mônica Shams.

<sup>24</sup> Peça ficcional escrita em um único ato, em 1891, baseada na conhecida história bíblica, pelo escritor britânico Oscar Wilde (1834-1900) que envolve a personagem principal em uma aura de erotismo, sob um enfoque orientalista.

<sup>25</sup> De acordo com a cultura hindu e outras linhas espiritualistas, chacras (ou chakras) são centros de absorção e exteriorização de energias. Posicionados em sete pontos ao longo de uma linha vertical no corpo humano, encontram-se relacionados a órgãos específicos e são representados pelas cores vermelha, laranja, amarela, verde, azul, índigo e roxa.

do exótico, eu vejo uma coisa muito [...] mística, uma magia, eu sinto uma magia até hoje, eu tenho aquela coisa do que é muito distante de mim. Inicialmente foi mais isso, essa questão do estereótipo, da odalisca, depois que eu fui descobrindo, isso é uma cultura, tem religiosidade, eu fui atrás da religiosidade e essa imagem de misticismo aumentou pra mim (GIULIA BRITO, ENTREVISTA REALIZADA EM 17 DE JULHO DE 2019)

Sobre a relação entre misticismo e dança do ventre há pesquisas que teorizam a origem da dança do ventre a partir da leitura de imagens encontradas em tumbas provenientes da Idade Antiga. De acordo com Bencardini (2009), é possível que a dança do ventre realizada na contemporaneidade guarde características das danças realizadas nos antigos templos. Na visão desta autora, movimentos abdominais e realizados com o quadril já eram praticados por povos pré-sumérios e, além desses movimentos, outros comuns entre praticantes dessa arte, como oitos e ondulações, foram executados por civilizações diferentes em variados períodos ao longo do tempo.

Contudo, de acordo com Salgueiro (2012) ainda não se pode comprovar a dança do ventre como uma prática proveniente do Egito faraônico, pois, via de regra, registros de práticas coreográficas são difíceis de serem encontrados e descritos.

Algumas poucas informações são encontradas em relatos de viajantes, cartas, obras literárias e em alguns registros imagéticos, evidentemente, sobre a era moderna. Como, então, poder-se-ia afirmar que as imagens estáticas de corpos em movimento no Egito Antigo retratam a dança do ventre? Como uma matriz de movimento de uma civilização tão antiga sobreviveria por tanto tempo? Poder-se-ia dizer que se trata de qualquer outra dança? (SALGUEIRO, p. 26, 2012)

Para Sellers-Young e Shay (2005) as ilustrações não especificam a identidade dos movimentos de nenhuma dança que é mostrada ou mesmo apresentam a descrição dos movimentos, o que compromete a credibilidade na ideia do surgimento da dança do ventre na Idade Antiga.

É importante ressaltar, porém, que o passado grandioso e o misticismo associado à época do Egito Antigo acabam por atrair praticantes. A ideia do “despertar a deusa interior” que existe em cada mulher ainda é uma crença vigente trabalhada na dança do ventre em algumas salas de aula e que pode ser alimentada pela necessidade de emancipação feminina (SALGUEIRO, 2012).

As feiras mundiais ocorridas no século XIX também tiveram grande importância na

consolidação do imaginário ocidental sobre a dança do ventre. Essas feiras, ocorridas inicialmente em Paris, (*Exposition Universelle*) a partir de 1867 e nos Estados Unidos (*World's Columbian Exposition*) em 1893, consistiam em demonstrar, de maneira generalista, um microcosmo de países localizados na África e Ásia a partir de representações étnicas desses locais sob a perspectiva ocidental.

A exposição universal de Paris de 1867 consistia em um grande pátio onde eram dispostas as novidades tecnológicas (que sublinhavam a eficiência industrial francesa) e peças de belas-arts (de alto valor simbólico para a Europa); em volta localizavam-se as representações em menor escala dos países “orientais”, com suas estéticas “exóticas” e sua artesanaria – que, oposta ao poderio industrial europeu, remissivo ao futuro, tinha a capacidade de evocar o passado e, com isso, aparecia como uma garantia de sucesso na dominação cultural e econômica. (SALGUEIRO, p.44, 2012)

As feiras mundiais foram provavelmente o dispositivo mais efetivo na consolidação de estereótipos sobre o Oriente, isso porque representava de forma material a dominação colonial, sedimentando um imaginário coletivo ocidental sobre os povos árabes.

O poder dessas feiras na elaboração sobre um dito imaginário oriental sobre as colônias era maior ainda que o das produções orientalistas. Esses eventos funcionavam como um grande teatro, onde a representação era legitimada e fortalecida pela presença de autóctones árabes que encenavam cenas da vida cotidiana das suas regiões de origem. Dessa forma, essas exposições de entretenimento proporcionavam ao visitante, no conforto e segurança do seu país, a sensação de um contato (ainda que caricatural) com elementos de outras culturas.

As feiras mundiais se conformavam em “exibições de tipo quase etnográfico” (SAID, p.143, 2011) em estruturas planejadas para ressaltarem determinados elementos da cultura representada de acordo com os interesses dos países de produção desses eventos e de modo a reforçar as relações de poder através dessas representações. A ideia era mostrar, através das cenas construídas do que se passaria nos países árabes, o exotismo, o atraso tecnológico e as possibilidades de exploração das terras colonizadas (ÇELIK & KINNEY, 1990).

Nesses eventos, a dança do ventre era, desde o princípio, a mais disputada das atrações. De acordo com Salgueiro (2012) na feira ocorrida em Paris em 1889, registrou-se

que duas mil pessoas eram atraídas pelos shows de *danse du ventre* por dia. Na ocasião da World's Columbian Exposition ocorrida em Chicago, em 1893, para uma maior “fidelidade” ao Oriente, bailarinas vieram de países orientais para se apresentarem em público.

Em um desses pavilhões, que retratava o atribulado cotidiano de uma rua caiota, o visitante poderia fazer um passeio sobre o lombo de um burro, conhecer um camelo ou adentrar o teatro, onde se via a *danse du ventre*. No teatro do pavilhão Cairo Street, a dança ficava a cargo de aproximadamente doze dançarinas que, como se podia ver em reportagens de jornais e fotos, vestiam-se em consonância com os relatos de viajantes e imagens egípcias desse período. (SALGUEIRO, p. 108, 2012).

Contudo essa era uma dança diferente da que ocorria em seu lugar de origem, era uma prática “coreografada, emoldurada por um palco e, principalmente, mais carregada de apelo erótico. É a epigênese da dança do ventre tal como hoje a conhecemos (SALGUEIRO, p.105, 2012)”.

Para além das representações da dança do ventre ocorridas nas feiras estarem de acordo com as imagens retratadas e disseminadas pelos viajantes e colonizadores, foram as feiras mundiais as responsáveis por sedimentar os relatos dos orientalistas. De modo que essas exposições eram mais poderosas do que os relatos descritivos e das obras artísticas e literárias, porque elas apresentavam simultaneamente os campos discursivos: físico, visual educacional, organizando um raio de ação de respostas perceptivas a uma hierarquia global de nações e raças (ÇELIK & KINNEY, 1990).

Dessa maneira podemos refletir sobre o peso das feiras mundiais a respeito da formação de pensamento que foi criado, relacionando dança do ventre e erotismo. Podemos perceber então que esses eventos contribuíram fortemente na cristalização da imagem da dança do ventre enquanto uma prática sexualizada.

### **1.3. Dança do Ventre e Colonialismo: Criação de um Produto Cultural Mercadológico**

Para além do conteúdo erótico, as feiras mundiais também contribuíram na disseminação de uma estética orientalista da dança do ventre, quando as artistas que se apresentavam nesses eventos inspiram figurinos, trejeitos e movimentos corporais que

começam a ser representados nos cabarés e teatros. A partir de então, novas maneiras de representação da dança do ventre foram surgindo, de acordo um recente contexto que fomentava a inclusão de elementos do cotidiano ocidental, o que lançou as bases de uma nova concepção da dança do ventre enquanto uma arte híbrida.

Uma das bailarinas pioneiras a se apresentarem nessa nova contextualização da dança do ventre foi Ruth Saint Denis (1869-1968), artista estadunidense que desenvolveu um estilo exótico de dança baseado em elementos orientais. Em 1905, a partir da inspiração obtida através da observação de um cartaz de uma propaganda de cigarros que ilustrava a divindade egípcia Isis, Saint Denis passou a conceber a ideia de desenvolver a dança sob uma perspectiva orientalista.

Aclamada por muitos autores como uma das pioneiras da dança contemporânea em solo estadunidense, “a bailarina revelou sua imaginação sobre o Oriente desenvolvendo o estilo ‘interpretativo’ composto por um conhecimento empírico com movimentações criadas a partir de improvisações inspiradas em fontes iconográficas (SOARES, 2014)”.

Dessa forma a artista adquiriu notoriedade por criações que evocavam um Oriente idealizado, através da composição da dança a partir de elementos que evocavam a cultura daquela região, tais como as coreografias *Radha* (1905), inspirada na mitologia indiana e *Egypta* (1916), inspirada na mitologia do Antigo Egito. De maneira que a Fox Film Corporation, influenciada pelo sucesso das criações de Saint Denis, contratou a bailarina e seu então companheiro Ted Shawn para coreografarem filmes orientalistas estadunidenses. O departamento de publicidade da produtora de cinema inclusive adaptou o estilo do traje, os movimentos de balé e a dança moderna desenvolvida por Saint Denis e Shawn.

Ruth St. Denis, que já tinha sido bem sucedida na criação de visões orientais, foi contratada com seu marido Ted Shawn para trabalhar com D.W. Griffith em seus filmes. [...] (Eles e) outros coreógrafos de Hollywood criaram um Oriente híbrido que foi uma mistura dos vocabulários de movimentos de diferentes regiões – Pérsia, Egito, Turquia, estilo hispânico no âmbito de shows da Broadway e filmes como *Kismet*.(SHAY; SELLERS-YOUNG ,p. 9-10,2005)

Contudo, essas representações passavam ao cinema de forma distorcida nas produções americanas que apresentam sheiks, haréns e cenas de danças sob a influência da arte circense e do balé clássico e contemporâneo. De modo que, devido a um elaborado trabalho de produção que envolvia ensaios exaustivos, a dança do ventre acabava por perder

sua característica original de prática de improvisação.

O cinema americano, por meio de seus filmes, [...] também influenciou na sedimentação da Dança do Ventre inventada pelo Orientalismo europeu: criou uma dança sedutora executada por corpos semi-nus, encobertos por véus transparentes, que ganhou conotação erótica. No entanto, sabe-se que, na realidade, o uso do véu na dança não é muito comum nos países árabes. É mais usado nos países ocidentais, e principalmente, nos Estados Unidos (SOUSA, p. 66, 2017).

É importante ressaltar que esta nova tendência foi transferida de volta aos países de origem, onde grandes festivais passaram a ser realizados no Egito, Líbano e Turquia, desde a segunda metade do século XX. O irônico é que após uma reelaboração da dança do ventre para o uso no cinema americano, essa matriz de movimento retorna a esses países, onde as bailarinas representavam o estilo recriado nos Estados Unidos da América nos teatros, cabarés, celebrações privadas e filmes.

Assim, como numa reação para satisfazer às expectativas geradas pelo mercado da dança e pelo turismo no Egito e demais países do Oriente, os orientais se viram compelidos a reconfigurar a Dança do Ventre, adaptando-a ao estereótipo criado pelo Ocidente (SOUSA, p.67, 2017).

Sousa (2017) nos fala ainda de uma ‘limpeza’ na dança do ventre proporcionada em algumas ocasiões por coreógrafos russos. A partir dessa afirmação podemos refletir a respeito do poder dos europeus em criticar, organizar e modificar uma dança realizada por árabes norte-africanos numa tentativa de refinamento que tinha por referência o próprio padrão ocidental, “tão profundamente arraigados estão com essa noção do moderno, o padrão cultural e sua sequência histórica como o normal ou universal (LANDER, p. 15, 2005)”. Melhorar a qualidade de algo que não é de sua própria produção e entendimento, aqui se traduz por uma imposição de práticas sobre a dança do ‘outro’.

Na autoconsciência europeia de modernidade, estas sucessivas separações se articulam com aquelas que servem de fundamento ao contraste essencial estabelecido a partir da conformação colonial do mundo entre ocidental ou europeu (concebido como o moderno, o avançado) e os ‘Outros’, o restante dos povos e culturas do planeta (LANDER, p.10, 2005)

Essa herança europeia permanece até hoje nas apresentações de dança do ventre

que enfocam a rotina clássica<sup>26</sup>. Como dito anteriormnet, características do balé clássico, como pés em meia ponta, arabesques e *chassés* foram incorporadas ao desempenho oriental. Na minha experiência, muitas vezes durante os ensaios para uma apresentação ouvi a expressão ‘limpar a coreografia’, o que podia ser entendido como forjar o corpo em determinadas posturas, adequar os movimentos em relação a sincronia com as demais bailarinas e também em relação à sua intensidade; práticas geralmente referenciadas ao balé clássico.

Essas incorporações podem ser percebidas ainda nas primeiras obras orientalistas, quando a *Salomé* de Flaubert ofereceu uma “convincente” imagem da dança do ventre para o Ocidente. Há de se observar, porém, que essa dança é permeada de elementos da estética da dança praticada no Ocidente, tais como amplos deslocamentos e giros; o que reflete encenações, coreografias e ideias de uma tradição teatral ocidental, especificamente o balé romântico (DEAGON, 2002).

Podemos observar então que nesse momento, ainda que de uma maneira ainda idealizada, precedeu a representação da dança oriental como é hoje: em hibridação com elementos das danças ocidentais. Isso nos leva a refletir que a influência ocidental na dança do ventre se deu a partir de um trabalho da tradição egípcia em um contexto de colonialismo e modernização (ZELEZA, VENEY, 2003), pois “na constituição do mundo moderno colonial [...] as sociedades [...] tiveram que responder e responderam de distintas maneiras e de distintos momentos históricos (MIGNOLO, p.36, 2005)”.

Dessa forma, para além das descrições orientalistas do século XIX, foi no início do século XX que a dança do ventre configurou a forma pela qual se tornou conhecida, através de “um modelo de se apresentar, vestir e dançar engendrado no coração de um Egito tomado

---

<sup>26</sup> Estilo de dança que segue determinadas regras ao interpretar uma composição musical especificamente elaborada para esta matriz de movimento. A composição musical é elaborada geralmente por grandes orquestras com instrumentos específicos ou grupos de instrumentos dominando certos trechos da música. É composta pelos seguintes momentos: introdução, quando os músicos se apresentam; entrada, quando os músicos através de frases musicais que se intensificam, sinalizam para que a bailarina faça sua entrada. Esta por sua vez deve ser grandiosa e elegante com movimentos tais como arabesques e giros; ritmos cadenciados, quando a bailarina deve se posicionar no centro do palco; taqsim, ritmos lentos que devem ser lidos com movimentos sinuosos; folclore, execução de um ritmo de uma região específica do norte da África ou do Oriente Médio, exige da bailarina o conhecimento dos ritmos e movimentos adequados a cada um deles. Pode haver ainda um trecho de percussão, quando um instrumento conhecido como *derbake* ou *tabla* pede movimentos marcados; e o encerramento que é composto geralmente pela mesma melodia inicial.

pela política civilizatória europeia e fixado pelas lentes do cinema (SALGUEIRO, p. 43, 2012)”.

Apesar da dança continuar presente no cotidiano dos nativos egípcios, através do trabalho das *ghawazee* e *awalim*, como atrações em celebrações e feiras, essa matriz de movimento passou também a ser apresentada em teatros de variedades e shows. Isso fez com que a dança tomasse dois caminhos distintos: “uma dança egípcia para os egípcios; outra dança, a dança do ventre, para não egípcios; fossem esses árabes, europeus ou mesmo egípcios *afrangi*, ocidentalizados (SALGUEIRO, p. 43, 2012)”.

Nesse novo contexto surgem as *salat* (singular *salah*), clubes noturnos no Egito nos quais eram apresentados shows de dança do ventre que obedeciam à seguinte configuração: “primeiro uma dançarina de menor qualidade, depois a estrela da noite e por fim, uma cantora, o ponto alto do espetáculo, encerra o show” (SALGUEIRO, 2012).

É importante ressaltar que essa configuração ainda hoje é mantida nos espetáculos que acontecem em Teresina, sob a direção de Laywilsa Farah, quando na ocasião alunas, professoras e bailarinas convidadas de outras escolas dançam antes da estrela da noite, geralmente uma bailarina famosa de outra região do Brasil e aclamada pela comunidade da dança do ventre.

A respeito do contexto apresentado acima, certamente a proprietária mais importante para a compreensão da condição contemporânea da dança do ventre seria Badia Masabni, (1892-1974) bailarina síria que se tornou conhecida pelo pioneirismo e empreendedorismo na história da dança. Inaugurou sua *salah* em 1926 no Cairo, chamada "Cassino Badia", contudo após prejuízos financeiros em seguida da tentativa de investir na produção de um filme, Badia teve que fechar as portas e a saída que encontrou foi fazer uma turnê com suas bailarinas. Badia só pode reabrir sua *salah* em 1940, rebatizada de “Cassino Ópera”.

Badia foi responsável pelo lançamento de figuras que se tornaram célebres na história da dança do ventre, tais como as bailarinas Taheya Carioca, Samia Gamal e Naima Akef e os músicos Mohamed Abdel Wahab e Farid el Atrache. Seu conceito visionário contribuiu para a renovação da dança oriental. Algumas de suas contribuições foram colocar as ondulações de braço e a postura de mantê-los na altura do tronco nas performances, bem como introduziu instrumentos populares nas orquestras, misturando-os aos clássicos. Badia

inovou também em oferecer, entre as opções de entretenimento de seu cassino, uma matinê exclusiva para mulheres.

Badia adaptou o estilo das danças que compunham os musicais para sua salah. Ela instituiu que os temas deveriam oferecer um início requintado, criando expectativa no público. Em seguida um ritmo rápido favoreceria deslocamentos giros, onde a bailarina deveria fazer um “tour” por todo o palco, de modo que todos os clientes pudessem visualizá-la de perto. Foi assim também que o uso do véu e o sapato de salto alto passaram a fazer parte das apresentações de bailarinas egípcias (SOARES, p.46, 2014)

A necessidade da utilização de movimentos de braços e de deslocamentos no palco fez com que Badia introduzisse aulas de balé clássico e dança moderna para suas principais bailarinas. A respeito da adição do véu por Badia, esse elemento permanece até hoje como uma parte importante na representação da dança do ventre ao redor do mundo. Na época de sua introdução, o véu nas coreografias era utilizado devido ao fato do clube de Badia ser tão grande que ela queria que as pessoas no fundo da sala vissem alguma coisa, ainda que fosse apenas um pedaço colorido de tecido<sup>27</sup>.

Esta foi precisamente a época em que a dança começou a fazer a transição de *raqs baladi* (dança da terra, nativa) para *raqs sharqi* (dança do Oriente). Como Badia queria alcançar tanto os europeus quanto os egípcios da classe alta, ela pretendia desenvolver uma dança que não fosse apenas do interior, de modo que ela precisava distinguir entre os diferentes temas e o estilo ocidental e oriental de dançar.

Nesse sentido, Badia mudou o formato da dança e da música que a acompanhava, de solo dançando em pequenos cenários intrincados para algo mais moderno e ocidentalizado - em grandes palcos como na Europa. Havia esquetes únicos e especializados envolvendo comédia, baladas românticas e bailarinas no palco ao mesmo tempo, muitas vezes dançando em uníssono<sup>28</sup>.

Esta tentativa de um estilo de dança contido e coreografado [...] foi chamado *raqs el hawanem*. Ela usou coreógrafos europeus, desenvolveu coreografias com encenações e movimentos europeus e ocidentais, figurinos ocidentais (*bedlah*, composto bustiê e cinturão) e foi a primeira a permitir que seu clube, seus dançarinos, seus cantores, seus músicos, seus

<sup>27</sup> Badia Masabni. Disponível em: <<http://www.aswandancers.org/badia-masabni-2-1>>

<sup>28</sup> \_\_\_\_\_: <<http://www.aswandancers.org/badia-masabni-2-1>>

monólogos fossem filmados para o cinema<sup>29</sup>. Essas práticas constituíram uma tentativa de Badia em ‘elevantar’ a dança<sup>30</sup>, o que nos leva a refletir esse esforço como o reflexo de:

uma construção eurocêntrica, que pensa e organiza a totalidade do tempo e do espaço para toda a humanidade do ponto de vista de sua própria experiência, colocando sua especificidade histórico-cultural como padrão de referência superior e universal [...].As outras formas de ser [...], de conhecimento, são transformadas não só em diferentes, mas em carentes, arcaicas[...] pré modernas[...]. Existindo uma forma ‘natural’ do ser na sociedade [...] as outras expressões culturais diferentes são vistas como essencial ou ontologicamente inferiores, e por isso, impossibilitadas de ‘se superarem’[...] (LANDER, p.14, 2005).

De modo que em breve o cinema egípcio estaria devolvendo à América e à Europa a visão auto exotizada de si, através da apresentação de uma dança do ventre familiarizada com o Ocidente, em sua forma mais próxima de como a conhecemos hoje. Através do cinema, sendo o Egito um dos maiores produtores de filmes do mundo, o Ocidente pode ver pela primeira vez, a nova dança criada por Badia Masabni (SOARES, P. 48, 2014).

Em uma contrapartida à influência ocidental na produção da cultura egípcia, o Movimento Nacionalista Egípcio, iniciado em 1952, no qual estava à frente o presidente Gamal Abdel Nasser, tinha como objetivo fortalecer a identidade egípcia por meio da valorização de sua cultura. Contudo, a dança do ventre já não podia ser elencada como uma arte genuinamente egípcia no tocante às influências ocidentais que havia sofrido. De modo que se tornou uma atividade mal vista pelo movimento, pois era uma representação que visava "servir mais ao colonizador do que ao país que a gerara" (SALGUEIRO, 2012).

Nesse sentido, algumas medidas foram tomadas pelo movimento, de modo a desencorajar as apresentações de dança do ventre e incentivar as manifestações artísticas que representassem de maneira mais aproximada as tradições e a cultura egípcia.

[...] A exigência de que as bailarinas cobrissem o umbigo ao apresentarem-se; a deportação de bailarinas estrangeiras e a criação da empresa "Firkat Reda", companhia de dança dirigida por Mahmoud Reda que promulgaria a "real identidade egípcia" por meio de folclorizações de hábitos e cantigas campesinas (balady) (SOARES, p.33, 2014).

---

<sup>29</sup> <http://www.aswandancers.org/badia-masabni-2-1>

<sup>30</sup> <http://www.aswandancers.org/badia-masabni-2-1>

As representações proporcionadas pela Companhia Reda ajudaram os egípcios a criarem uma nova perspectiva de si, de modo que o grupo obteve uma proporção expressiva de críticas positivas no país “e era levado pelo presidente egípcio em reuniões internacionais a fim de representar a ‘real expressão artística’ do país (SOARES, p. 49, 2014)”.

O grupo artístico pesquisava danças e costumes de camponeses egípcios de modo a coreografarem números de dança e criarem figurinos baseados em tradições culturais que eram desenvolvidas no Egito. Contudo, o grupo se inspirava também em musicais que eram veiculados no cinema.

"Reda apresentava para o Egito e para o mundo um espectro da dança de seu país natal: teatralizações de tradições inventadas, mas realizadas em figurinos riquíssimos e na linguagem palatável dos balés europeus e do cinema norte- americano" (SALGUEIRO, p. 116-117, 2012).

Nesse sentido, o folclore egípcio que conhecemos a partir de Reda é uma criação egípcia para a representação de seu país com os valores morais e cívicos escolhidos para definir a identidade egípcia (SOARES, p. 33, 2014). Contudo, para muitas bailarinas a produção de Reda se constitui como a “verdadeira” representação do folclore do Egito, tanto que as criações do grupo passaram a fomentar as regras dos estilos folclóricos egípcios representados hoje na dança do ventre. Os movimentos, o uso de acessórios como bastão e bengala, os figurinos são inspirados na tradição criada por Reda e não a partir de uma imersão na cultura egípcia. Nesse sentido, podemos refletir que esta foi uma tradição inventada.

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado (HOBBSAWN, p.09, 1984).

Farida Fahmy, primeira bailarina da Companhia Reda, disse em entrevista para a Revista Shimmie<sup>31</sup>, que o trabalho de Reda foi o resultado de uma reelaboração das danças populares, quando ampliou o vocabulário de passos sem eliminar a essência e o estilo dessas

---

<sup>31</sup> Entrevista com Farida Fahmy, p. 30-34. Revista Shimmie, ano 2, edição nº 08, bimestre dezembro 2011/ janeiro 2012.

danças. Foi essa reelaboração de Mahmoud Reda que deu origem as apresentações cênicas conhecidas como “folclore” no contexto da dança do ventre.

Nesse contexto, as danças consideradas folclóricas estão lado a lado com a rotina clássica em um mesmo grau de visibilidade. De modo menos visível, a dança *ghawazee* vem sendo inserida no contexto da dança do ventre no Brasil, visando a uma aproximação do que se conhece como a origem da dança do ventre no Egito.

Cada um desses estilos pode ser visualizado como um elemento de legitimação na composição do campo que hoje é conhecido como dança do ventre. As danças consideradas folclóricas, assim como na época de Mahmoud Reda, visam uma aproximação com a essência da cultura egípcia. A bailarina deve deter o conhecimento da contextualização cultural daquela dança, apreender os passos que devem ser executados, conhecer o significado de determinados movimentos e saber quando e o porquê de inseri-los.

A ideia que se tem após adquirir a posse desses conhecimentos é que esse saber legitima a bailarina como intérprete da cultura do outro. Contudo, as representações dessas danças proporcionam uma visão cristalizada e romantizada do cotidiano que se desenvolvia em solo egípcio na segunda metade do século XX. Essas danças constituem uma versão do (a) coreógrafo (a) sobre o que seria esse cotidiano, de modo que essas encenações terminam por representar-se sob uma perspectiva orientalista.

A rotina clássica por si só já se constitui na representação mais popular no imaginário coletivo sobre a dança do ventre. O figurino composto por bustiê e cinturão, ricamente bordados, a saia ampla, o véu; os movimentos fluidos, os giros, geralmente constituem a primeira imagem quando se pensa a respeito da dança do ventre. Nesse sentido a legitimação se dá no “dever”<sup>32</sup> de toda bailarina aprender o que e como representar a rotina clássica, tanto que na obtenção dos selos de qualidade (tema que será tratado mais adiante), o teste prático é a avaliação de uma apresentação desse estilo.

Já a busca pelo saber do estilo *ghawazee* pode se constituir em uma busca pela pureza da dança em suas formas originais, já que esse se constitui no primeiro estilo que pode ser comprovado do estilo que se tornou conhecido como dança do ventre.

[...] As *ghawazee* eram frequentemente contratadas para animar as

---

<sup>32</sup> Em uma aula, ocorrida durante a pesquisa de campo, expressei que não me sentia atraída pelas rotinas, quando de pronto Laywilsa me disse que como professora de dança eu tinha o dever de aprendê-la, não podendo fugir desse aprendizado.

festividades. Apresentavam-se de forma pública, como uma enérgica e característica movimentação de quadril à qual se atribui a matriz de movimento, base da dança oriental árabe [...]. Ainda que à margem da sociedade, a atividade das *ghawazee* era aceita e coexistia com a religião islâmica e os seus preceitos de modéstia e recato (...) até o início da década de 1970 ainda era possível ver as *ghawazee* trabalhando nas ruas do Cairo. Mas, devido ao avanço do fanatismo islamista, esta prática foi extirpada (SOUSA, p. 72, 2017).

Tolerada no contexto da sociedade a qual estava inserida, de onde podemos deduzir que esta não era uma manifestação artística valorizada, a dança das *ghawazee* foi ainda assunto de crítica para orientalistas como o escritor Edward Lane, “que caracterizou sua dança como ‘pouco elegante’, pois, apesar de iniciarem a performance com um pouco de decoro, logo passavam a movimentos mais rápidos e enérgicos, com animadas batidas de suas castanholas” (ASSUNÇÃO, p. 28, 2014).

Ao serem contratadas para animar festas masculinas, as ciganas *ghawazee*, de acordo com Lane, se vestiam com menos recato, com roupas decotadas e transparentes e por vezes se embriagavam. O que se seguiam às apresentações artísticas, o autor se dizia incapaz de mencionar. Contudo, de acordo com Assunção (p. 28, 2014), “a partir de algumas passagens, pode-se aferir que a prostituição fosse associada à figura das bailarinas”, pois o autor também se referia às ciganas como cortesãs, “insinuando que mesmo que não ganhassem a vida primordialmente através de atividades sexuais, carregavam tal estigma na visão ocidental” (ASSUNÇÃO, p. 28-29, 2014).

Nesse sentido, levando em consideração o contexto que a dança do ventre apresenta hoje, podemos perceber que esforços têm sido investidos para a dissociação da dança com ventre com práticas relacionadas à prostituição, ao tempo em que outros esforços são feitos em uma tentativa de aproximação da dança com suas formas consideradas “originais”, realizadas nos países orientais durante o século XIX e primeira metade do século XX.

Podemos observar esses esforços especialmente nos principais estilos que compõe a contextualização contemporânea da dança do ventre, tais como a rotina clássica e as danças folclóricas, como formas de composição de uma representação legítima a partir da referência da prática realizada no Oriente. Devemos ressaltar, conforme foi abordado nesse capítulo, que ambas as representações foram criadas para um mercado externo da dança do ventre, perfazendo produtos culturais que atendiam às necessidades da nação egípcia em diferentes momentos, mas que possuíam em comum o interesse do distanciamento dessas práticas com

uma imagem sexualizada, como mostra a intenção do diretor da Companhia Reda:

De acordo com Rida, um dos maiores obstáculos que ele enfrentou na tentativa de estabelecer uma trupe de dança folclórica [...] foram as associações que a própria palavra "dança" (*raqs*) havia adquirido no Egito. Transformar a conotação comum da palavra 'dança' na sociedade egípcia, longe do [...] tremor de cintura e barrigas em boates e cabarés, era o seu objetivo final (ROUSHDY, P.39, 2009).

Podemos perceber que esse cuidado em distanciar a prática da dança do ventre de uma conotação sexualizada permanece nos dias atuais, ainda que de forma mais negociada, e é refletido na realidade dos sujeitos dessa pesquisa, como podemos observar a partir do depoimento a seguir:

Eu trabalho de uma forma muito técnica. A gente que dança sabe que a dança não é esse lado da sexualidade. Como seria essa dança do ventre sensual? Eu quero dizer, puxando para o lado do *strip tease*, a gente teria que fugir completamente dos parâmetros da técnica, porque na sala de aula a gente não ensina, ser sensual é uma coisa que a gente vai aderindo naturalmente. É uma coisa que aflorando naturalmente. A dança do ventre já é sensual (LAYWILSA FARAH, ENTREVISTA REALIZADA EM 15 DE JULHO DE 2019).

Eu não costumo associar muito a isso. Eu associo mais ao sagrado feminino, a energia do meu útero, mas não a sexualidade em si. Eu não sei se a imagem que eu criei, mas o que tá na minha cabeça não envolve em si, não é q o que eu penso, eu não sei se eu pensar no sagrado feminino, na energia do meu útero tem a ver com a sexualidade [...] eu tenho uma visão diferente de sexualidade, eu não gosto muito daquela visão [...] vulgar. Em relação a sexualidade eu tenho uma ideia de energia (GIULIA BRITO, ENTREVISTA REALIZADA EM 17 DE JULHO DE 2019).

#### **1.4. A Experiência da Dança do Ventre no Contexto Brasileiro: Apropriações, Acordos e Novos Sentidos**

No Brasil a história da dança do ventre é recente. A primeira apresentação reconhecida de dança do ventre se deu no início da década de 1950, por uma bailarina brasileira conhecida como Samira em clube sírio- libanês (KARAM, 2010).

Na década de 1970, a dança do ventre no Brasil podia ser apreciada em alguns poucos restaurantes árabes como Bier Maza, Porta Aberta e Semíramis; bem como nos clubes das comunidades árabes, localizados na cidade de São Paulo, com público formado majoritariamente por imigrantes das colônias árabes do Brasil.

Na época esses espaços contavam com apresentações de músicos árabes e apresentações de dança com bailarinas como a israelense Madeleine Skandarian. De acordo com Karam (2010), Madeleine foi professora de muitas bailarinas brasileiras mais famosas da atualidade. Conhecida pelo nome artístico de Shahrazad Sharkey, Madeleine se apresentava desde os sete anos em países árabes, mas no Brasil a sua dedicação à dança teve início apenas na década de 1979, quando começou a se apresentar em restaurantes árabes.

É interessante ressaltar que apesar da relevância da figura de Shahrazad na gênese do cenário brasileiro da dança do ventre, as apresentações no país eram e continuam sendo desempenhadas em sua maioria por brasileiras. O antropólogo Jonh Tofik Karam (2010) no artigo intitulado “*Belly Dancing and the (En) Gendering of Ethic Sexuality in the ‘Mixed’ Brazilian Nation*” discute o papel das mulheres nos clubes árabes de São Paulo.

Se de um lado era esperado da mulher árabe<sup>33</sup> que se vestisse e agisse de modos modestos, ao tempo que lhe era relegado “departamentos” femininos; à mulher brasileira era disponibilizado, através da dança do ventre, o lugar de destaque ao lado dos homens (KARAN, p. 93, 2010). O contato das bailarinas se dava com os homens árabes, tanto esses enquanto plateia, quanto na divisão do palco com os músicos, numa interação próxima.

(...) Em outro exemplo, um homem menos inibido da nossa mesa empurrou a região pélvica para frente e para trás em diálogo com os movimentos corporais igualmente sugestivos de um dos dançarinos. Enquanto os homens expressavam sua sexualidade, interagiam com os dançarinos e admiravam seus corpos, a maioria das mulheres sírio-libanesas que estavam presentes parecia ficar no lugar, bater palmas, inspecionar a estética dos corpos dos dançarinos e / ou ficar de olho em seus maridos, filhos ou namorados. (KARAM, p.95, 2010)

Nesse sentido, podemos perceber tanto a marginalização da mulher árabe através da dança do ventre, bem como a sexualização da mulher brasileira no contexto da mesma temática em São Paulo. É interessante ressaltar que apesar da experiência observada na citação acima ter se dado durante a pesquisa do autor nos anos 2000 e 2001, o mesmo afirma que o exercício de sexualidade por parte dos homens sírio-libaneses e mulheres não árabes não era um episódio fortuito.

---

<sup>33</sup> Se tratando de uma discussão que se passa em solo brasileiro, me refiro às mulheres árabes, bem como aos homens, incluindo nessa nomenclatura os descendentes dessas etnias.

Nesse sentido, partindo do que foi exposto até aqui sobre as relações desenvolvidas nesses espaços, tendo a dança do ventre como pano de fundo, podemos refletir a trajetória das bailarinas brasileiras nesses locais, desde suas primeiras apresentações. Os contratos dos clubes árabes com as bailarinas brasileiras algumas vezes incluíam aulas para as mulheres membros desses espaços. Em uma ocasião, uma professora relatou ter sido forçada a finalizar as aulas, pois os pais estavam contra as filhas tomarem parte na licenciosa dança. Na verdade, as poucas alunas que foram capazes de frequentar as aulas, tinha feito isso apenas porque os pais estavam ocupados em outras atividades. (KARAM, 2010)

Por outro lado, a despeito do ocorrido nos clubes árabes em São Paulo, é importante relatar que em um jantar ocorrido em 19 de junho de 2004, em Teresina (GONÇALVES, RODNEY. JORNAL O DIA, 27 DE JUL. DE 2004), por ocasião da presença do embaixador libanês na cidade, o elenco de bailarinas era formado tanto por brasileiras quanto por descendentes sírio-libanesas (incluída a filha do anfitrião), as quais se orgulhavam de representar sua cultura e ainda podiam ser consideradas como elementos de legitimação do evento enquanto uma autêntica comemoração árabe.

Dando prosseguimento à discussão que podemos considerar como o oposto à sexualização da dança do ventre no Brasil, surge em 1982 o bar- restaurante que no fim da década veio a se tornar o mais famoso espaço do seu tipo em São Paulo. No início a casa ainda não contava com bailarinas, foi um cliente egípcio que deu a ideia. Hoje, a casa de chá Khan el Khalili, se mantém como uma referência nos dias atuais no mercado da dança do ventre no Brasil.

O nome do espaço faz referência á uma imensa área comercial (bazar) de mesma nomenclatura, localizada na cidade do Cairo, capital do Egito, e apresenta-se em seu sítio eletrônico sob o título “A Casa da Arte da Dança do Ventre”.

Esse espaço oferece aulas, shows, cursos e eventos e se tornou consagrado e muito popular entre as bailarinas do Brasil pelo Selo Padrão de Qualidade Khan el Khalili, criado no ano 2000 e oportunizado às bailarinas em seleção anual disponibilizada pela casa. As candidatas aprovadas tem a oportunidade de se unirem ao seletivo grupo de bailarinas que se apresentam em nome da KK, seja no próprio espaço ou fora dele.

É interessante ressaltar que a Khan el Khalili oferece cursos relacionados à temática da dança do ventre desde pouco depois de sua fundação, na década de 1980. A frente dessas

aulas estava Lulu Sabongi que se tornava então a primeira professora da casa de chá. Essa bailarina tem uma grande importância para a dança do ventre no Brasil, ao que se refere a sua colaboração com a difusão da dança no país. Lulu produziu inúmeros vídeos- aula, ensinando a prática da dança de forma didática desde o nível básico, tornando possível o desenvolvimento da atividade à qualquer aprendiz<sup>34</sup>.

Ainda sobre a comercialização de material de dança do ventre no Brasil, podemos citar o músico Tony Mouzayek<sup>35</sup> e sua banda formada por membros da família Mouzayek, os quais juntos formam o conjunto mais popular no contexto da música oriental no Brasil e líder do conjunto que gravou maior número de álbuns deste estilo no país até o momento. Sua coleção “Belly Dance Oriente” já está no volume 59.

Além de composições próprias e regravações de canções famosas no mundo árabe, Mouzayek também lançou vários vídeos contracenando com bailarinas famosas e ainda com aquelas que se tornaram conhecidas através de sua divulgação, fazendo com que o músico recebesse a alcunha de “descobridor de talentos<sup>36</sup>”.

De forma que muito material audiovisual relativo a dança do ventre foi produzido desde a década de 1990, por conta da difusão do estilo no país. Ainda assim, o acesso ao que acontecia no microcosmo dessa dança ainda estava restrito a vídeos e álbuns musicais comercializados nos festivais que ocorriam nas capitais do país. Além disso, pouco ou nenhum conhecimento se tinha da produção internacional.

Contudo, esse cenário obteve uma significativa mudança na década seguinte. A veiculação da novela “O Clone<sup>37</sup>” proporcionou a popularização da dança do ventre no Brasil, a qual, na época, atingiu seu auge. A atração possibilitou uma maior familiarização e acesso à música árabe, bem como permitiu uma aproximação com a dança, com os figurinos e elementos próprios dessa matriz de movimento.

As representações da dança do ventre costumavam ser inseridas em contextos que

---

<sup>34</sup> <http://www.lulufrombrazil.com.br/pt/biografia/>

<sup>35</sup> Cantor sírio radicado no Brasil desde 1970 o qual iniciou sua carreira interpretando músicas tradicionais do seu país.

<sup>36</sup> Informação obtida através do site do musicista, através do sítio eletrônico <http://www.tonymouzayek.com.br/biografia.html>

<sup>37</sup> Telenovela brasileira produzida e exibida em horário nobre pela Rede Globo de Televisão, entre 1º de outubro de 2001 a 14 de junho de 2002, a qual tinha a cultura árabe como uma de suas temáticas.

comumente são associadas aos povos árabes, tais como haréns e festas, tais como as celebrações de casamentos, evento de grande importância entre os árabes. Essas encenações terminaram por auxiliar na cristalização da imagem dos árabes enquanto um povo festivo, onde a dança do ventre se faz sempre presente no cotidiano, o que sem dúvida não se pode constituir em uma unanimidade de comportamento se considerarmos as diferentes condições sociais, culturais, econômicas e geográficas sob as quais os povos árabes estão inseridos.

Além da conotação festiva da dança do ventre, o enredo da telenovela proporcionava também ao telespectador a observação dessa dança pelo viés da sensualidade. Cenas das personagens dançando para seus companheiros estiveram presentes em toda a trama, tanto nas representações de papéis árabes quanto brasileiros.

Chega-se ao ano de 2000 com a exibição da Novela O Clone, na Rede Globo sendo o boom da Dança do Ventre no Brasil. Mais uma vez a mulher que dança é representada como sedutora e perigosa, onde a protagonista aparece dançando para o marido quando quer ludibriá-lo para conseguir encontrar o seu amante. A sensualidade e sexualidade andam juntas na novela e pouco se mostra sobre a cultura marroquina, retratando sempre estereótipos. Após a exibição da telenovela a procura pela dança cresce exorbitantemente. Mulheres buscam ter o mesmo encantamento e sedução que a protagonista da novela apresenta. Alimenta-se, no imaginário feminino, a representação da bailarina de Dança do Ventre presente lá no século XIX, ocorrendo apenas a manutenção de estereótipos [...] (BECK, p.123, 2017).

Nesse sentido, podemos refletir que as produções orientalistas não ficaram no passado. Na contemporaneidade, apesar da tecnologia nos possibilitar a aproximação com outras culturas, leituras equivocadas continuam acontecendo. O problema aqui não é a narrativa da relação entre dança do ventre e sensualidade feminina, mas a produção de imagens relacionadas à dança do ventre que proporcionam uma visão limitada desta prática, como exclusivamente uma dança contornada por um viés sexual, o que ajuda a perpetuar representações reducionistas, tal como passou a ocorrer no século XIX a partir do relato dos orientalistas (discussão realizada anteriormente nesse capítulo).

Com a veiculação de “O Clone” cresceu a procura por escolas de dança do ventre, o que fez com que aumentasse o número desses estabelecimentos e elevasse a procura de cursos nas escolas já estabelecidas, como é o caso da rede de escolas Luxor, que hoje está distribuída em nove pontos no estado de São Paulo, gerenciadas pela bailarina Samira Samia desde a sua fundação em 1993 e que tem como lema levar o lazer e a saúde através da dança.

De acordo com informações obtidas no sítio eletrônico da rede, a escola conta com unidades “[...] que oferecem um curso sério, dividido em módulos de quatro meses, possibilitando à aluna saber com antecedência toda a matéria a ser ministrada e acompanhá-la através das apostilas de cada módulo<sup>38</sup>”. Ver se é assim mesmo que cita.

A partir das informações acima, apesar do que foi discutido no início desse capítulo sobre a dificuldade de ligarmos a dança do ventre à uma origem mística, podemos perceber a influência do esoterismo que ainda permeia a dança do ventre. Podemos ainda refletir sobre a preocupação em demonstrar a dança do ventre como uma atividade respeitável, íntegra, honesta e desenvolvida com cuidado e organização.

[...] Nosso método próprio é aprovado por mestres egípcios [...]. A aluna poderá compartilhar com seus familiares e praticar todo seu aprendizado nas famosas Festas Árabes mensais organizadas pela Luxor. É um evento de formatura de módulo realizada no Clube Lar Druzo Brasileiro [...]. A Luxor anualmente organiza uma excursão para o Cairo no mês de Junho, proporcionando às nossas alunas, amigos, o máximo de cultura e magia. (REDE DE ESCOLAS LUXOR, disponível em: <http://www.luxordancadoventre.com.br/2018>)”.

Percebe-se aqui também uma tentativa de legitimação da dança do ventre ao relacioná-la com o Egito, seja através de pessoas desse país que avaliam a prática de dança ministrada pela escola em questão, seja através de viagens ao próprio local. Nesse sentido, observa-se que estar no Egito e/ou em contato com a cultura e os nativos deste país é uma forte referência para as bailarinas brasileiras. Elementos relacionados ao Egito no tocante à dança do ventre, tais como músicas, musicistas, figurinos e bailarinas também constituem fortes referências no campo da dança do ventre desenvolvida no Brasil.

Outra importante referência no universo da dança do ventre são os eventos específicos desse campo. Dentre os principais eventos de dança do ventre que acontecem no Brasil podemos destacar o Mercado Persa, promovido por Samira Samia, uma das primeiras bailarinas brasileiras a se destacarem no contexto nacional da dança do ventre. O evento ocorre anualmente na cidade de São Paulo desde 1995, com duração de três dias, e se caracteriza por promover um grande número de apresentações e concursos de dança oriental, com categorias amadoras e profissionais.

No espaço onde ocorre o Mercado Persa há também uma feira onde podemos

---

<sup>38</sup> Luxor Escolas de Dança do Ventre, disponível em: <http://www.luxordancadoventre.com.br/>

observar a comercialização de diversos artigos específicos do universo da dança do ventre, tais como vestuário, acessórios cenográficos (bengalas, bastões, véus, etc.), instrumentos musicais (snujs, derbaks, etc.), CDs, DVDs, livros e revistas.

Algumas bailarinas brasileiras se destacam no cenário internacional da dança do ventre, como Mahaila el Helwa, que ganhou o primeiro lugar no festival *Ahlan al Sahlam* realizado no Cairo, capital do Egito, em 2005, sendo considerada a campeã mundial daquele ano; Esmeralda Colabone, que foi convidada a dançar em países do Oriente Médio ainda adolescente e que hoje, além de ministrar cursos no Brasil, cumpre uma agenda internacional, incluindo países da Ásia e da Europa; Natalia Piassi, vencedora do concurso Summer Bellydance Festival, edição 2014, que ocorre anualmente na Holanda.

Podemos destacar ainda algumas brasileiras que se sobressaíram ou ainda se sobressaem seguindo carreira em outros países, tais como Soraya Zaied que hoje vive no Egito e se apresenta com banda musical própria naquele país, ação que representa status na carreira de uma bailarina. Soraya já foi, inclusive, convidada a dividir o palco com Dina, a bailarina mais famosa do Egito na ocasião. Há a bailarina Jade el Jabel, que também trabalhou no Egito como bailarina e de volta ao Brasil escreveu um livro contando a sua experiência no exterior.

É importante ressaltar que a experiência de trabalho no exterior não se resume ao contexto das regiões árabes, bailarinas brasileiras também têm se destacado no mercado europeu, tais como Ellis Pinheiro que passou uma temporada em Londres, e Serena Hamzy, bailarina que reside na Inglaterra e é esposa do musicista egípcio Hossam Hamzy. O casal muitas vezes atua ministrando cursos de aperfeiçoamento para bailarinas.

Há ainda uma gama de bailarinas que não foram citadas que atuaram e ainda atuam no exterior se apresentando em hotéis de alto padrão, ministrando cursos e participando de eventos tanto como bailarinas, quanto como organizadoras.

Podemos afirmar que o desenvolvimento da dança do ventre no Brasil hoje se dá em âmbito nacional, contudo, se pode perceber uma maior concentração na produção dessa arte em São Paulo, onde podemos encontrar a mais significativa quantidade de profissionais relacionados à temática, tais como bailarinas, professoras e musicistas; bem como é onde acontece a maior parte dos festivais do país.

De acordo com Kussony (2009, p.04) o grande número de imigrantes árabes e

descendentes, tanto no estado como no município de São Paulo, favorece a proliferação da sua cultura, na qual a dança do ventre se faz sempre presente.

É importante ressaltar que no Piauí há uma reivindicação de que a dança do ventre foi trazida ao Estado por descendentes de árabes sírio- libaneses que imigraram para a cidade de Floriano. E realmente foi nessa cidade que ocorreram as primeiras aulas de dança do ventre no Piauí, durante a década de 1990. Nesse sentido, Oscar Procópio afirma que nesta cidade, por ocasião da imigração de sírios no início do século XX, era possível em algumas ocasiões, pelo menos até a época da finalização de sua pesquisa, “ter o privilégio de se ouvir música oriental e assistir a apresentações típicas de danças árabes, com destaque para a dança do ventre” (PROCÓPIO, 2006, p.63).

É interessante ressaltar que umas das pessoas entrevistadas por este pesquisador, Iracema Atem, na época com 80 anos, ressaltou a familiaridade com a novela O Clone, em relação à comida e a dança e o fato da apresentação desses elementos não produzirem surpresa para os florianenses. A entrevistada fala ainda sobre o sentimento de orgulho e contentamento por sua cultura está sendo mostrada (PROCÓPIO, 2006, p.64).

Em Teresina, cursos esporádicos puderam ser encontrados, como em 1983, com Madeleine Sharkey, a Sherahzad; e em 1995 com Patrícia Bencardini, promovido por Emerenciana Bucar, no Spa Emê. Porém, só no ano de 1999 a cidade de Teresina pôde contar com aulas regulares de dança do ventre, promovidas pela professora Mônica Shams, que tinha sido aluna das professoras acima citadas<sup>39</sup>.

Mônica, em seus primeiros anos ministrando aulas de dança do ventre, costumava distribuir uma apostila para as alunas, na qual era possível constatar que a metodologia a ser desenvolvida em sala de aula seria uma “herança” da bailarina Sherahzad, nomeado “Método Sherahzad”.

Nesses quase vinte anos desde que se deram as primeiras aulas regulares de dança do ventre em Teresina, muitas artistas já entraram e saíram de cena. Hoje não mais que seis escolas da modalidade permanecem na cidade. A evasão das salas de aula é notória e acontece pelos mais diversos motivos, tais como casamento, gravidez, mudança de cidade, problemas de saúde e até mesmo o fim de uma empolgação inicial com a modalidade.

As profissionais do contexto da dança do ventre geralmente são as proprietárias e

---

<sup>39</sup> Informação obtida em conversa informal com a professora Mônica Sousa (Mônica Shams).

professoras dos estúdios/ escolas, as quais a maioria possui outros trabalhos e fontes de renda. Em Teresina, é praticamente inexistente o desempenho da profissão de bailarina enquanto aquela profissional que recebe um pagamento em troca de um show ou apresentação. Raramente, quando ocorrem convites de trabalho, esses se dão para apresentações em festas temáticas ou de descendentes e geralmente o cachê é muito pequeno, impossível de cobrir os gastos com o figurino, quando o mais amador destes não sai por menos de duzentos reais.

Desse modo, o pensamento de Laywilsa, quando exprime que “só faz dança do ventre quem pode, porque é um hobby muito caro (LAYWILSA FARAH, ENTREVISTA REALIZADA EM 15 DE JULHO DE 2019)”, nos faz refletir que a dança do ventre se dá para a maioria das praticantes como um passatempo que dificilmente alçará a condição de profissão. E ainda quando a profissionalização é alcançada, as dificuldades continuam em outros aspectos, como demonstrado por Laywilsa em relação à realização de espetáculos:

Eu fui pra São Paulo e uma colega disse assim, que era pra eu largar o meu trabalho e viver de dança, que era pra eu me jogar mais, que eu tinha que investir mais no meu nome, na minha carreira. Eu falei assim: gente o Estado que eu vivo é completamente diferente, a nossa realidade lá da dança, qualquer dança, não é só a dança do ventre, nossa realidade é completamente diferente, porque em Fortaleza um ingresso, é trinta, quarenta reais e lota [...] Aqui a gente cobra vinte reais, vinte e cinco reais num ingresso, traz bailarina de fora, vende um pingão de ingressos, se vender cem ingressos é muito [...] só os parentes e os amigos íntimos que vão assistir e vende um pingão de ingressos. É vergonhoso, a bailarina que vem de fora, acostumada a dançar para um público gigantesco, quando chega aqui dança para cem pessoas, gente isso é muito triste. Então a nossa realidade da dança, de outras danças também [...] é muito triste. Então eu não posso me dar a esse luxo de largar o meu emprego, a minha profissão, que eu tento manter as duas coisas paralelas, pra viver só da dança. Não tem a mínima condição, não tem.

Nesse sentido, a configuração da dança do ventre que se apresenta hoje em Teresina é de uma prática onde as bailarinas não obtêm retorno financeiro mediante um investimento inicial. Contudo, a despeito desse fato, a busca pela profissionalização ainda pode ser percebida.

Eu me profissionalizei e tento me profissionalizar cada vez mais fazendo cursos, fazendo aulas, estou sempre tentando me profissionalizar, me aprimorar, tento não parar, porque quando a gente para, sabe que a gente tipo, estagna, a gente se acomoda, então a gente precisa manter o ritmo. Agora mesmo esse desafio dos 40 dias, é uma forma que eu encontrei de me desafiar, de não parar e de me comprometer a todo dia ter a dança na minha vida de alguma forma (LAYWILSA FARAH, ENTREVISTA REALIZADA

EM 15 DE JULHO DE 2019).

A busca por padrões de qualidade, a participação em workshops de bailarinas (os) renomadas (os), cursos, aulas particulares e investimento em figurino são alguns dos elementos que representam a tentativa de legitimação dessa prática, como demonstrado a partir da experiência de Laywilsa.

Assim, a partir da discussão realizada nesse capítulo pode se perceber que a dança do ventre no Brasil, apesar de ter o Egito como paradigma e de certo modo reproduzir e ressignificar discursos orientalistas, constitui uma configuração própria da dança do ventre, com suas referências, seu mercado e contexto de discursos, técnicas e práticas.

## Capítulo II

### **“Certo ou Errado”: A Transmissão das Técnicas Corporais na Dança do Ventre em Busca de uma Legitimidade da Prática**

#### **2.1. Globalização, Glocalização e Hibridismo: A Dança do Ventre como um Produto Cultural Híbrido**

A dança do ventre possui um vocabulário particular de movimentos que se configuram próprios dessa matriz. Movimentos circulares, fluidos, secos e reverberados permitem a utilização de determinadas partes do corpo desassociadas, tais como o quadril e o tronco, compondo movimentos os quais, em um diálogo harmonioso, constituem a linguagem da dança oriental.

Faz-se importante ressaltar que, apesar de estar intimamente relacionada ao Oriente e à representação da cultura dessa região, a dança do ventre não se dá como uma mera reprodução das matrizes de movimentos desses locais, ela é por sua vez, desenvolvida no contexto social no qual os sujeitos que a produzem estão inseridos.

Durante a pesquisa de campo, pude perceber (ainda que as bailarinas concebam o Egito como o lugar de “origem” da dança do ventre e reproduzam movimentos relacionados à este) o quão localizada se tornou essa matriz de movimento, quando observei que as referências dessas bailarinas eram, em sua maioria, as profissionais brasileiras; e também quando seus planos para a dança, como participação em eventos e aquisição de padrões de qualidade, estavam ambientados em solo nacional.

De modo que, tornada um fenômeno globalizado, a dança do ventre tem se fragmentado em várias vertentes, absorvendo elementos culturais e técnicas de ensino e aprendizagem da localidade onde é recepcionada. No contexto desta dissertação, o conceito de globalização se refere ao crescente tráfego de pessoas e produtos (MCDONALD, 2011) e, mais especificamente, a ideias e estilos em torno da dança do ventre transnacionalizados entre Brasil e Egito, e as trocas entre as cidades brasileiras, Teresina e São Paulo, a partir das experiências das bailarinas teresinenses do Espaço Farah de Dança Árabe. Já pelo termo transnacionalismo, nesse contexto, podemos nos referir à:

formação da comunidade em todo os limites, comunidade que é definida pelo interesse mútuo compartilhado em um ambiente recreativo e atividade

profissional e não por geografia, afiliação política ou compartilhamento mútuo de história. Pode também referir-se a mercados transnacionais de produtos físicos relacionados com dança como fantasias, adereços, música de dança e DVDs instrutivos, produtos como festivais internacionais de dança e excursões internacionais organizadas para praticar e ver a dança (MCDONALD, p. 31, 2011, tradução minha)<sup>40</sup>

Em diálogo com a ideia de transnacionalismo, a globalização também pode se referir à velocidade pela qual esses processos são realizados, o que se constitui em um dos principais fatores que diferenciam a globalização e os processos anteriores de interação global como o imperialismo cultural desenvolvido a partir do colonialismo.

Em contraste com a teoria do imperialismo cultural em que a fonte da influência cultural é a civilização ocidental, com países não ocidentais e menos desenvolvidos como estando na periferia - como os receptores das influências culturais - fluxos culturais [...] oferecem uma concepção alternativa de transmissão, como influências que não necessariamente se originam no mesmo local ou fluem na mesma direção. Receptores também podem ser originadores (CRANE Apud MCDONALD, p.31, 2011, tradução minha)<sup>41</sup>.

A velocidade no acesso às informações como característica da globalização nos ajuda a refletir sobre alguns processos observados durante o campo desta pesquisa. Adquiri a informação através de Laywilsa durante umas de suas aulas sobre a existência de um comércio em torno de músicas para dança do ventre, onde bailarinas reúnem material proveniente dos países árabes em coletâneas “inéditas” e vendem para outras bailarinas. Contudo, há uma grande possibilidade destas músicas estarem disponíveis na internet e muitas vezes a dificuldade de serem adquiridas é o desconhecimento do nome da canção. Muitas estão escritas na grafia árabe que não é compreendida pela maioria das bailarinas, o que dificulta ainda mais serem encontradas.

Todavia, há uma vasta gama de músicas que podem ser utilizadas pelas bailarinas e que estão disponíveis na internet, como as de alguns artistas egípcios como Mohamed

---

<sup>40</sup> formation of community across national boundaries, community that is defined by shared mutual interest in a recreational and professional activity rather than by geography, political affiliation, or shared mutual history. It can also refer to transnational markets in physical products related to belly dance such as costumes, props, dance music, and instructional DVDs, and in ephemeral products like international dance festivals and international tours arranged for practicing and seeing dance.

<sup>41</sup> In contrast to cultural imperialism theory in which the source of cultural influence is Western civilization, with non-Western and less developed countries viewed as being on the periphery—as the receivers of cultural influences—the cultural flows or network model offers an alternative conception of the transmission process, as influences that do not necessarily originate in the same place or flow in the same direction. Receivers may also be originators (Crane, 2002: 3).

Hamaki<sup>42</sup> e Amr Diab<sup>43</sup>, que já vêm liberando seus álbuns na internet no momento do lançamento destes. Há ainda uma infinidade de vídeos de concursos, workshops, mostras, festivais, ensaios realizados ao redor do mundo que estão acessíveis na rede, sendo utilizados para estudo pelas bailarinas.

Um episódio interessante a respeito dessa circularidade de materiais relacionados à dança do ventre, ocorreu durante uma aula após uma viagem de Laywilsa para São Paulo no ano de 2018. A professora colocou uma música<sup>44</sup> na aula, a qual inclusive eu fui convidada a participar. Aparentemente a música não seguia uma estrutura conhecida, como as rotinas clássicas e os folclores, e a turma de nível intermediário, frequentada nesse dia por cinco alunas veteranas, se mostrava surpres. Então, Laywilsa falou: ”todo mundo está dançando também, até a Mahaila<sup>45</sup>”. Depois de algumas possibilidades de movimentos demonstrados por Laywilsa para a leitura e sua posterior aplicabilidade por nós bailarinas, a música passou a fazer mais sentido.

Em um momento posterior tive o interesse de procurar pela coreografia executada por Mahaila el Helwa<sup>46</sup> na plataforma de vídeos *You Tube* e acabei me deparando também com outras demonstrações interessantes: uma apresentação da bailarina russa Viktoria Krutskikh<sup>47</sup> e do bailarino egípcio Khaled Mahmoud<sup>48</sup>. Isso demonstra, ainda com diferença de publicação de alguns meses até um ano, a rapidez com que as informações pertinentes a esfera da dança do ventre circulam, e a possibilidade de trocas que podem ser realizadas através desses fluxos.

Ainda no contexto desse intercâmbio de informações imbricado no fenômeno da globalização, é interessante ressaltar que hoje, cursos, aulas e até assessoria para bailarinas podem ser realizadas através de redes sociais e de trocas de mensagens instantâneas, tal como o *skype* e até mesmo o *whatsapp*. Essa facilitação se traduz na possibilidade das bailarinas desenvolverem suas habilidades técnicas com aqueles profissionais que consideram referências na esfera da dança.

---

<sup>42</sup> <https://hamaki.me/bio>

<sup>43</sup> <https://pt-br.facebook.com/AmrDiab/>

<sup>44</sup> Shat Shat de Khaled Mahmoud, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-iUFZqy4c5g>

<sup>45</sup> Mahaila el Helwa, bailarina de grande destaque no cenário nacional, foi a primeira brasileira campeã mundial pelo festival Ahlan wa Sahlan, realizado anualmente no Egito e considerado o campeonato mundial da dança do ventre (REVISTA SHIMMIE, ANO 2. Nº 7, 2011)

<sup>46</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=6YWhYEkOhO0>

<sup>47</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=A4D3pb7N508>

<sup>48</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=BAPoOK4mNxE>

Esse aspecto foi percebido durante o ano de 2018, no Espaço Farah, quando Laywilsa recebia aulas (na maioria das ocasiões, à distância) de uma bailarina da casa de chá *Khan El Khalili* que se tornou sua mentora no processo de aquisição do selo padrão de qualidade da referida casa. Meses após ter se tornado bailarina padrão de qualidade *Khan el Khalili*, Laywilsa agora tem o objetivo de, ainda durante o ano de 2019, iniciar uma turma de assessoria em dança do ventre através da rede social *whatsapp*, e um dos intuitos desse projeto é justamente preparar outras bailarinas para a aquisição do selo de qualidade.

Em um primeiro momento, podemos pensar essa possibilidade de trocas de informações pelos sujeitos que atuam no campo da dança do ventre a partir de qualquer lugar do mundo como um risco de homogeneização de suas práticas. A homogeneização sugere um momento no qual a diferenciação cultural se torna cada vez mais similar. Todavia, a maioria dos proponentes das teorias da globalização adere a uma visão de um produto híbrido em vez de um homogeneizado, assim sem perder um sentido de diversidade e diferenciação, alguns aspectos das culturas se fundirão para criar novas formas de identidade (MCDONALD, 2011).

Contudo, antes de discutirmos a hibridação na dança do ventre, enfocamos outro conceito intrínseco dos intercâmbios nesse campo: a glocalização, aspecto particular do processo de globalização, a qual se constitui no desenvolvimento pelo qual os fluxos de idéias, produtos e estética se tornam localizados e, na dança do ventre, mostram um processo de adoção de aspectos estéticos do Egito ou do mundo árabe, misturadas com a estética local existente (MCDONALD, 2011). Um exemplo desse processo é o mercado de figurinos da dança do ventre que oferece uma vasta gama de ateliês em território brasileiro, os quais, por mais que produzam as peças a partir das modelagens já consagradas na dança do ventre (como a badla e a ghalabeya), incorporam suas cores, recortes, tecidos e bordados aos modelos, sem necessariamente estarem atrelados às referências de figurinos do mundo árabe.

Em 2015, durante a vigésima edição do Mercado Persa realizada no *World Trade Center*, em São Paulo, tive a oportunidade de frequentar uma feira de roupas e acessórios que tinha lugar no evento. Em um vasto pavilhão, os visitantes podiam escolher entre os inúmeros *stands* para apreciação e compras dos produtos. Nesses compartimentos podiam ser encontrados egípcios, sírio-libaneses e seus descendentes comercializando peças de seus países, mas em sua maioria, esses *stands* eram ocupados por lojas e ateliês brasileiros. Pela movimentação de pessoas distribuída de forma homogeneizada, não foi percebida por mim à

época nenhuma preferência aos *stands* estrangeiros em detrimentos daqueles que comercializavam artigos nacionais, o que pode comprovar o aspecto de adoção de aspectos estéticos do mundo árabe e sua mescla à estética local, defendido por McDonald (2011).

Podemos observar que “as atividades do indivíduo são determinadas em grande medida por seu ambiente social; por sua vez, suas próprias atividades influenciam a sociedade em que ela vive, podendo nela gerar modificações de forma (BOAS, 2005, p. 57)”. Desse modo, a hibridização está imbuída nas teorias da globalização e da glocalização como sendo um dos resultados possíveis desses processos e geralmente destina-se a indicar que, sem perder um sentido de diversidade e diferenciação, alguns aspectos das culturas se fundirão para criar novas formas de identidade (MCDONALD, 2011).

É importante ressaltar que o produto final da mistura de aspectos estéticos de diferentes regiões para produzir um novo produto cultural - um produto híbrido – não precisa estar restrito à dicotomia tradição / modernidade. Pelo contrário, pode ser usado para descrever o resultado do processo de glocalização (MCDONALD, 2011).

Nesse sentido, o conceito de Hibridismo<sup>49</sup> pode nos ajudar a refletir sobre essas modificações de forma como representações das trocas culturais que ocorrem no campo da dança do ventre. Este conceito abraça diversos elementos sociais e culturais os quais podemos vincular a nossa discussão. Segundo Peter Burke, exemplos deste fenômeno híbrido podem ser encontrados “na religião, na música, na linguagem, no esporte, nas festividades e alhures.” (2003, p.28). Este mesmo autor alerta ainda para a maneira como devemos conceber estas formas híbridas, que advém das trocas culturais existentes em nosso cotidiano:

Devemos ver as formas híbridas como o resultado de encontros múltiplos e não como o resultado de um único encontro, quer encontros sucessivos adicionem novos elementos à mistura, quer reforçemos antigos elementos. (BURKE, 2003, p. 31).

Nesse sentido, podemos pensar o conceito de hibridismo na atual configuração da dança do ventre, pois essa matriz de movimento se manifesta na esfera contemporânea enquanto uma forma cultural híbrida, levando em consideração a absorção de diversas características que remetem às mais diferentes culturas em sua composição.

---

<sup>49</sup> Conceito trabalhado por Peter Burke em sua obra *Hibridismo Cultural* (2003), onde trata de questões a cerca das trocas culturais.

Como exemplos das mesclas culturais que ocorrem na dança do ventre, podemos citar os movimentos de balé clássico incorporados nessa matriz de movimento no início do século XX, assunto discutido no primeiro capítulo desta dissertação; bem como as fusões com as danças nativas dos locais que recepcionam a dança, como o flamenco e a dança cigana, que originaram o estilo *Andaluz*<sup>50</sup>; e até mesmo com o samba, o forró, a lambada e o frevo, a exemplo de fusões com danças brasileiras. Há inclusive concursos específicos para fusões em alguns eventos nacionais.

É interessante ressaltar que as músicas modernas também podem representar exemplos tanto de glocalização quanto de hibridação e hibridismo na dança do ventre. Como exemplo de glocalização podemos observar as músicas populares contemporâneas dos países árabes que se utilizam em sua composição não mais somente de instrumentos árabes<sup>51</sup> mas também de instrumentos, ritmos e estilos musicais ocidentais.

Geralmente essas músicas são cantadas, e um dos intérpretes desse gênero é o egípcio Amr Diab, o qual lançou um estilo musical moderno que se tornou conhecido como mediterrâneo<sup>52</sup>, representado por uma fusão do tema oriental árabe e ritmos ocidentais, influenciando muitos artistas subsequentes e favorecendo a inovação de músicas, formas e estilos.

O estilo musical moderno não apresenta grandes variações, como as rotinas clássicas, se tornando assim o mais adequado para as bailarinas iniciantes, que provavelmente sentiriam mais dificuldades com as rotinas, por exemplo. Esse estilo é ideal ainda para o início da prática de improviso na dança do ventre, procedimento que objetiva o alcance da autonomia da bailarina no desenvolvimento de sua dança. A esse respeito, se faz importante ressaltar que durante a pesquisa de campo, pude observar que essa teoria se confirma no Espaço Farah, onde Laywilsa e Giulia Brito, utilizam o estilo musical moderno para trabalhar nas turmas iniciantes, introduzindo aos poucos outros estilos musicais.

Contudo, se faz necessário frisar que além dos aspectos culturais, a dança do ventre

---

<sup>50</sup> Estilo de dança que teve sua origem na Espanha na época das invasões árabes na Península Ibérica. Absorveu elementos do Flamenco, da cultura cigana e alguns dos seus movimentos delicados lembram o balé clássico.

<sup>51</sup> Exemplos de instrumentos árabes: alaúde (oud), instrumentos de cordas, em formato parecido com o de um violão; derbake ou tabla, instrumento de percussão; qanun, instrumento de cordas em forma de trapézio, como uma harpa horizontal; nay, instrumento de sopro e snujs, pequenos pratos utilizados presos aos dedos, também tocados por bailarinas durante suas apresentações (Instrumentos, disponível em <https://www.centraldancadoventre.com.br/a-danca-do-ventre/instrumentos/18>, acesso em 21 de julho de 2019).

<sup>52</sup> <https://music.apple.com/us/artist/amr-diab/15869915>

também é permeada pela história de vida de cada bailarina, tornando a dança uma prática delineada pela subjetividade. Nem toda pessoa que recebe as mesmas influências transmitidas internacionalmente irão percebê-las da mesma maneira; em vez disso, as experiências podem se localizar dentro do contexto da experiência individual (MCDONALD, 2011). Nesse sentido, podemos refletir sobre as trocas culturais como possíveis fomentadoras dessa condição.

Frente a uma mesma realidade, indivíduos e corpos impregnados de culturas e histórias diferentes não provam as mesmas sensações e não decifram os mesmos dados: todos são sensíveis às informações que reconhecem e que reenviam ao seu sistema de referência própria. (LE BRETON, 2006, p. 29)

De modo que é possível entender a cultura e o sujeito em um contexto de constante retroalimentação, dinâmica essa que torna possível o surgimento de novas ou ressignificadas formas culturais, como é o caso da dança do ventre, matriz de movimento permeada pelo hibridismo e pela subjetividade, a qual apesar de ter se tornado uma manifestação globalizada, consegue manter sua singularidade nas configurações sociais em que se encontra presente.

## **2.2. A Teoria do Habitus e a Dança do Ventre: Para Além da Transmissão e Introjeção das Técnicas Corporais**

Partindo da concepção da dança do ventre enquanto um produto cultural híbrido, podemos pensar na construção de um *habitus* em torno da prática, a partir das negociações realizadas pelos sujeitos e pelos processos sociais que definem a dança do ventre como que é aceita hoje pela comunidade que se formou em volta dessa matriz de movimento.

É importante ressaltar que a teoria do *habitus* se dá em torno de uma discussão densa realizada por diversos cientistas sociais, não existindo dessa forma um conceito único. Assim, o *habitus* pode ser entendido como um produto social, transferível a vários domínios de consumo – música, esporte, alimentação - estes permeados pelas condições sociais, delineados pelas formas de se portar e de se comportar ao tempo que expressam a relação do indivíduo com o mundo social. Nessa discussão, utilizamos as contribuições dos sociólogos

Marcel Mauss e Pierre Bourdieu para compreender um possível *habitus* na dança do ventre<sup>53</sup> em torno das técnicas corporais construídas nessa prática, entendidas como um *modus operandi* que determina que movimentos do corpo sejam considerados enquanto dança e pela capacidade do sujeito praticante de executá-los.

O antropólogo Marcel Mauss (2003) chama de técnica o modo como o homem desempenha determinado ato. O autor afirma que um homem se distingue dos animais pela transmissão de suas técnicas e ainda pode se distinguir de outros homens. Através da observação de atletas corredores, o antropólogo percebeu que existia uma maneira adequada de correr, bem como a outras maneiras ‘corretas’ de desempenhar uma ação, o que o autor denominou ‘*habitus*’.

Mauss (2003) afirma que no *habitus* intervém a noção de destreza, é a habilidade em fazer alguma coisa. Refere-se ainda a pessoas que têm o senso da adaptação de seus movimentos bem coordenados a objetivos, que têm hábitos, que “sabem como fazer”, que desenvolvem uma técnica para atingir determinada meta. De acordo com Mauss (2003), essas técnicas formam uma série de ações reunidas que, por sua vez, são reunidas pelo indivíduo não apenas por ele mesmo, mas por toda a sua educação, por toda a sociedade a qual ele pertence, a partir do lugar que ocupa nela. Dessa maneira, as formas como os indivíduos utilizam seus corpos podem oferecer uma possibilidade de entendimento da relação entre a cultura e o ser individual.

Mauss (2003) afirma que as técnicas corporais podem se classificar, dentre outras especificações, em relação ao rendimento, no sentido que esse rendimento seria proveniente dos resultados de um adestramento. Em relação a esse adestramento na dança do ventre, Patrícia Bercadini (p. 92, 2009), bailarina e professora, afirma que:

Primeiro você toma contato com seu corpo físico, esbarra na dificuldade para executar este ou aquele movimento na sua dança. Tem um processo de aprendizado num ritmo só seu, muito embora a maioria das aulas seja ministrada em grupos. [...] É um treinamento para aprender domar o próprio corpo, ensiná-lo a executar cada exercício com precisão técnica, numa incessante busca pela perfeição.

Nesse sentido, durante o processo de adestramento, na transmissão da forma das técnicas, Mauss (2003) nos diz que o ensino destas se torna essencial, cuja atenção deve ser

---

<sup>53</sup> Entendida enquanto um produto cultural a partir das interfaces entre globalização, glocalização e hibridismo, conforme discutido no tópico anterior

voltada para os inúmeros detalhes que podem passar despercebidos. De acordo com Bencardini (2009, p. 92), “a mulher descobre seu corpo conseguindo visualizar aspectos então desconhecidos (...) os resultados só aparecem quando existe disciplina e paciência”.

Nesse sentido, o *habitus* pode sugerir uma reeducação completa do corpo. Consiste em uma modificação do esquema corporal, da relação com o corpo, de maneira a interiorizar uma série de disposições mentais e físicas inseparáveis. Através da disciplinarização de uma prática essencialmente corporal, pode se criar assim um organismo que substitui a simples física do movimento (WACQUANT, 2002). Nesse sentido, podemos refletir sobre a composição de um *habitus* da dança do ventre. Pela técnica da dança do ventre se constitui em uma prática complexa:

Uma bailarina precisa incluir em sua rotina de treino os chamados exercícios compensatórios. São exercícios específicos para trabalhar as partes do corpo que a bailarina não desenvolve tanto no dia a dia, e também vão estruturar melhor o corpo dela para aguentar o impacto dos exercícios (BENCARDINI, 2009, p.159).

Um desses exercícios consiste no alongamento, visando desenvolver a flexibilidade do corpo que é um dos objetivos da bailarina, além do fortalecimento de partes como o abdômen, a coluna lombar e os quadris. Bencardini (2009) ao longo de sua obra também faz diversas considerações sobre a adequação de posturas necessárias à realização da dança do ventre. Outras bailarinas e professoras, como Débora Sabongi, da casa de chá Khan el Khalili, também faz suas considerações à respeito das práticas corporais necessárias à dança do ventre:

[...] Como bailarina, precisa compreender que o seu físico deverá corresponder aos movimentos e à música em tempo real. Para isso, será necessário mantê-lo ativo, fortalecido e alongado. Uma boa alternativa para quem não afinidade com academias é utilizar-se do ballet ou do pilates. É um erro acreditar que ao ficar quinze dias sem dançar, por exemplo, seu corpo responderá aa tudo que for solicitado (SHIMMIE, p.40, abril/ maio, 2012).

Ao longo da minha experiência na dança, pude observar a relação entre outras atividades físicas e a dança do ventre, como uma necessidade de adequação do corpo à essa prática, com ênfase no balé clássico. Algumas professoras e bailarinas em Teresina costumam recorrer a essa prática em algum momento para correção e manutenção postural e

desenvolvimento da flexibilidade.

Ainda a respeito de práticas complementares para o desenvolvimento do corpo para a dança do ventre, é importante ressaltar que durante o período da observação participante, no ano de 2018, tive a oportunidade de conhecer Natália Piassi<sup>54</sup>, durante sua passagem pela cidade para ministrar o workshop “Leitura musical para percussão & Movimentos abdominais”, e posterior apresentação em um *pocket show*, ambos os eventos promovidos pelo Espaço farah de Dança Árabe. Em conversa informal, Natália me disse que sua rotina era complementada pelas práticas de yoga e pilates. A bailarina relatou que a prática da dança não era suficiente para tonificar o abdômen internamente, ao tempo que a dança do ventre requeria essa tonificação.

Contudo, para além do caráter de destreza adquirida através da educação, da disciplina e do adestramento, a adaptação do corpo a um ato seja ele físico, mecânico ou químico é “efetuada numa série de atos montados, montados no indivíduo não simplesmente por ele próprio, mas por toda a sua educação, por toda a sociedade da qual faz parte, conforme o lugar que nela ocupa. (MAUSS, 2003, p. 408)”.

A partir desse pensamento podemos refletir sobre os dois episódios detalhados a seguir. Bem antes da realização desta pesquisa pude acompanhar uma antiga professora no seu processo de aquisição do selo de padrão de qualidade da casa de chá Khan el Khalili. Durante a sua preparação, esta bailarina sentiu a necessidade de contratar um professor de balé clássico para aulas particulares, pois a mesma se ressentia de “falta de postura”.

Dina, intitulada como “a última grande dama da dança egípcia”, em ocasião de um workshop ministrado no Cairo, destacou que a bailarina precisa ter tônus muscular e que ela, para atingir esse condicionamento, praticava kickboxing, um estilo de arte marcial oriental (REVISTA SHIMMIE, 2012).

Aqui, vimos que duas bailarinas, distantes tanto geograficamente quanto socialmente uma da outra, apresentam o mesmo cuidado com o preparo do corpo para a prática da dança. Esse cuidado pode ser relacionado à tentativa de aperfeiçoamento das técnicas corporais inerentes à dança do ventre, de modo que podemos compreender essas

---

<sup>54</sup> Bailarina, professora e coreógrafa do Espírito Santo, compõe o quadro de bailarinas da casa de chá Khan el Khalili . Natália possui experiência nacional e internacional, tendo vencido concursos no Brasil, na Argentina e na Holanda. (MOSAICO BRASIL E EGITO, <http://www.mosaicobrasilegito.com.br/professores/natalia-piassi/>)

técnicas como manifestações de idéias e práticas internalizadas que as bailarinas adotam mecanicamente, com base na posição no grupo ou sociedade a que pertencem, ou mediante à posição que desejam pertencer (no caso da professora que almejava alcançar determinado padrão de qualidade).

É importante ressaltar que a noção de *habitus* está para além da transmissão e introjeção das técnicas corporais. Nesse sentido, o sociólogo Pierre Bourdieu estendeu a discussão realizada por Mauss definindo *habitus* como "um sistema de esquemas de produção de práticas e um sistema de percepção e apreciação de práticas" que expressam "a posição social na qual ela foi elaborada (BOURDIEU, p.19, 1989)". Dessa forma, "o *habitus* [...] indica a disposição incorporada, quase postural -, não a atividade cultural passiva de um indivíduo em uma sociedade estruturada, mas sim o de um agente em ação (BOURDIEU, p. 61, 1989)".

Assim, relacionando o *habitus* a partir das práticas sociais experienciadas pelo indivíduo, esse conceito não se encerra em uma aptidão adquirida pelo adestramento, podendo ser entendido como um produto social (MEDEIROS, 2011). Nesse sentido, o conceito envolve também a maneira do sujeito de estar no mundo enquanto um processo de pertencimento social, pois o *habitus*:

Longe de revelar escolhas pessoais, é a marca de uma relação com o corpo naquilo que ele possui de mais profundo e de mais profundamente inconsciente, o esquema corporal, como depositário de toda uma visão do mundo social e de pertencimento a determinado grupo social (MEDEIROS, 2011 p. 296).

Dessa maneira, o esquema corporal, considerado como percepção ou como motricidade, deve ser compreendido como uma expressão do corpo no seu contexto social. Assim, a partir das afirmações que o corpo socializado "pensa" e é um corpo "habitado" (MEDEIROS, 2011), bem como "o músculo parece guardar a memória daquilo que vivencia (BENCARDINI, 2009)", podemos refletir sobre a transmissão e o aprendizado das técnicas pertinentes à dança do ventre enquanto um importante processo na atual configuração dessa prática.

A figura da professora se torna fundamental na transmissão das técnicas da dança do ventre, não apenas porque o aprendizado dessa matriz de movimento se configurou em um ambiente escolar. Ainda que as atuais tecnologias permitam que as praticantes acessem

bailarinas de todos os continentes, a prática na sala de aula e a filiação a uma escola, professora ou grupo, constitui um dos fatores legitimadores do aprendizado da aspirante a bailarina de dança do ventre, pois “nenhuma bailarina evolui sozinha. Fazer aulas é muito importante para absorver coisas novas (ENTREVISTA COM A BAILARINA AMARA SADEEH, SHIMMIE, p.38, abril/ maio, 2012)”.

É importante ressaltar que a construção de um *habitus* na dança do ventre não implica somente em um *savoir faire* dos movimentos relacionados a essa prática, mais ainda, implica em um modo de se portar, de se vestir, de onde ir, quando chegar ou se retirar, onde a professora funciona como mediadora dessa construção, como demonstra o cuidado de Laywilsa (2019) a partir da seguinte fala:

Até como minhas alunas tem que entrar em cena, eu gosto de ensinar, como elas tem que sair, tem professor que não ensina isso. Eu ensino elas do momento que ela entram no palco, até a hora que elas saem, eu oriento até como elas devem chegar ao teatro, porque lógico, isso sou eu que tenho que orientar, por que elas nunca dançaram na vida delas, elas não tem essa visão, então eu ensino [...] até como elas devem se comportar no teatro.

Na minha experiência, a partir do momento em que comecei a participar de apresentações fui orientada pela professora Mônica Shams até mesmo como me vestir antes, durante e depois de uma apresentação. Jamais deveria chegar ao local de apresentação com o figurino à mostra. Ou deveria trocar de roupa no local ou utilizar outra roupa que cobrisse o traje de dança. Ao sair do local, a recomendação era a mesma. Contudo, essa não era uma prática particular do grupo<sup>55</sup> em que eu dançava, havendo inclusive um traje específico para “esconder” o figurino, a *abaya*<sup>56</sup>. A respeito dessa conduta, não fui informada de pronto, levando meses até eu adquirir essa vestimenta.

Ainda em relação às orientações de como proceder no contexto de apresentação na dança do ventre, outra experiência que posso relatar a esse respeito foi a apresentação junto com duas colegas do grupo de dança ao qual eu pertencia em uma festa de uma reconhecida entidade filantrópica. Após o número de dança, fomos informadas que havia uma mesa exclusiva para nós bailarinas, o que foi de imediato agradecido e recusado por uma de minhas colegas, pois, conforme tinha sido orientado por nossa professora, Mônica Shams, não seria adequada a exposição das bailarinas no espaço após a apresentação. No momento

<sup>55</sup> Grupo “Flores do Deserto” dirigido pela bailarina e coreógrafa Mônica Shams (Mônica Sousa)

<sup>56</sup> Vestido longo e largo, de mangas compridas, a priori constitui uma vestimenta feminina árabe islâmica (<https://amulhereoislam.wordpress.com/2010/08/24/roupas-islamicas/>)

isso não ficou claro para mim, mas depois pude entender que essas orientações significariam uma estratégia para evitar assédios por parte do público masculino e de demonstração da dança do ventre como uma atividade profissional “séria”, permeada por um contrato pré-estabelecido de pagamento e de horário de permanência.

Essas condutas aqui demonstradas pela minha experiência e pela observação em campo, dentre outras, são acordos tácitos que se desenvolvem na esfera da dança do ventre, os quais não são de fácil compreensão inicial. De modo que podemos refleti-las a partir da concepção de *habitus* como a mediação universalizante que faz com que as práticas sem razão explícita e sem intenção significativa de um agente singular sejam, no entanto “sensatas”, “razoáveis” e objetivamente orquestradas (BOURDIEU, p.73, 1983).

No contexto dessas condutas, devemos levar em consideração a subjetividade das bailarinas, presente nas motivações que as fazem ingressar e permanecer na prática da dança do ventre; bem como nas escolhas dos caminhos a serem seguidos na seara dessa matriz de movimento, visto a amplitude de modalidades que compõem esse campo. Nesse sentido, podemos refletir o *habitus* como:

Sistema subjetivo, mas não individual de estruturas interiorizadas, esquemas de percepção, de concepção e de ação, que são comuns a todos os membros do mesmo grupo ou da mesma classe e constituem a condição de toda objetivação e de toda a percepção [...] (BOURDIEU, p.80, 1983)

A escolha das músicas, dos figurinos, dos espaços a serem frequentados; tudo isso não incide apenas em uma escolha pessoal aleatória, incide ainda em uma história de vida permeada por vivências sociais que certamente influenciam as escolhas referentes ao universo da dança do ventre. Ao tempo em que essas decisões compõem o mundo interior e representam a subjetividade do indivíduo, elas representam ainda uma mensagem na comunicação do eu para com o outro, o mundo exterior.

O corpo é a condição humana do mundo, este lugar onde o fluxo incessante das coisas se detém em significações precisas ou em ambiências, metamorfoseia-se em imagens, em sons [...]. O homem participa do vínculo social não só por sua sagacidade e suas palavras, mas também por uma série de gestos, de mímicas que concorrem à comunicação, pela imersão no seio dos incontáveis rituais que escandem a cotidianidade. (LE BRETON, 2006, p. 13)

A compreensão é que o corpo, enquanto ser social, exerce a comunicação com o ambiente no qual está inserido, através de suas percepções, seus atos e gestos. Dessa maneira, o corpo socializado se torna uma ligação de si mesmo com outros corpos e demais elementos que compõem o seu contexto, como demonstra a fala de Laywilsa Farah a respeito de suas alunas iniciantes:

É uma transformação com as mulheres, você vê, as mulheres chegam nas primeiras aulas, é muito nítido, comportadas, envergonhadas, sem maquiagem, vão tudo assim sem soltar o cabelo. Aí na segunda aula, na terceira, você já percebe uma mudança. É bem gritante a mudança. Já vê elas todas apertadinhas, já se mostrando, usa lenço, bota um brinco, passa um batom, ajeita o cabelo.

Desse modo, uma reflexão sobre a relação entre indivíduo e sociedade baseada na categoria *habitus* nos leva a crer que o individual e o subjetivo são práticas sociais coletivamente orquestradas, ou seja: o *habitus* é uma subjetividade socializada (SETTON, 2002). Assim, “deve ser visto como um conjunto de esquemas de percepção, apropriação e ação que é experimentado e posto em prática (SETTON, p.63, 2002)”.

Contudo, para além das reflexões sobre o *habitus* a partir das relações entre indivíduo e sociedade, é interessante que possamos refletir também sobre um entendimento do *habitus* na contemporaneidade<sup>57</sup>. A partir da discussão rerealizada anteriormente sobre os processos de globalização e glocalização, podemos entender que “a contemporaneidade se caracteriza por ser uma era em que a produção de referências culturais, bem como a circularidade da informação, ocupam um papel de destaque na formação [...] identitária (SETTON, p. 68, 2002)” do indivíduo, dessa forma podemos pensar em um:

*habitus* compreendido como um sistema flexível de disposição, não apenas visto como a sedimentação de um passado incorporado em instituições sociais tradicionais, mas um sistema de esquemas em construção, em constante adaptação aos estímulos do mundo moderno[...] ( SETTON, p.69, 2002)

Essa concepção nos ajuda a refletir sobre a construção de um *habitus* na dança do

---

<sup>57</sup> Discussão realizada por SETTON, Maria da Graça Jacintho. A teoria do *habitus* em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. Rev. Bras. Educ. [online]. 2002, n.20, pp.60-70. ISSN 1413-2478. <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-24782002000200005>.

ventre na contemporaneidade, a qual, para além das práticas corporais anteriormente discutidas, também é compreendida como uma herança, como destacou Laywilsa Farah em entrevista concedida a mim (LAYWILSA FARAH, ENTREVISTA REALIZADA EM 10 DE JULHO DE 2019), pois ao tempo em que está permeada de aspectos tradicionais, também está inserida em um processo dinâmico de trocas e influências, o qual, facilitado pela globalização, dá origem a um produto cultural híbrido.

### **2.3. Entre o “Certo e o “Errado”: A Metodologia Desenvolvida na Dança do Ventre**

Refletir sobre as práticas da dança do ventre a partir da teoria do *habitus* nos auxiliou a compreender que existem negociações em torno da subjetividade, do indivíduo e do grupo social de pertencimento deste. Pudemos perceber que a construção do *habitus* na dança do ventre extrapola o ensino e aprendizado de práticas corporais e a mera habituação do corpo à realização destas em uma configuração sistemática, pois “o corpo não é uma matéria passiva, sujeita ao controle da vontade, por seus mecanismos próprios; ele é de imediato uma inteligência do mundo, uma teoria viva aplicada ao seu meio ambiente” (LE BRETON 2006, p.28).

O método, parte importante da formação da bailarina, constitui uma parte complexa na construção de um *habitus* relacionado à dança do ventre. O melhor seria falarmos de métodos, pois não existe um único modo de ensinar, ainda que algumas configurações de ensino e aprendizagem sejam comuns em ambientes distintos, como buscaremos problematizar nesta discussão.

A variedade de instituições com competência e autoridade distintas, a circulação de modelos de conduta, a redefinição das funções das instituições tradicionais caminham com a mudança de sentido das ações e aspirações individuais (SETTON, p.68, 2002).

Hoje é possível, a partir da dinamicidade da comunicação e da locomoção proporcionada pela globalização, ter acesso às mais diversas metodologias de ensino na dança do ventre. Nesse sentido, podemos entender a metodologia como “um processo de investigação dos métodos para obter formas diferentes de trilhar um mesmo caminho (REVISTA SHIMMIE, abril/ maio, p.36, 2012)” ou ainda, “a análise dos diferentes métodos pressupostos para obter inúmeras estratégias criativas de ensino (REVISTA SHIMMIE, abril/

maio, p.36, 2012)''.

Há muitos caminhos para compor o conhecimento para criar um método de ensino [...] Falar sobre o melhor método de ensino em dança do ventre é algo tão complicado quanto falar da origem de nossa arte. Assim como o estilo pessoal apresentado pelas bailarinas em todos os palcos e estabelecimentos de nosso país, o ensinar passa por um emaranhado de caminhos, sendo irresponsável dizer que existe um método certo ou um melhor que o outro (SHIMMIE, p.36, abril/ maio 2012).

Um pouco diferente de sua configuração inicial, no final da década de 1990 e início dos anos 2000 quando o ensino da dança do ventre em Teresina era desenvolvido mediante a apresentação e a posterior assimilação de uma cartela de movimentos separados, podemos observar que a atual metodologia costuma envolver, além das posturas separadas, pequenas sequências que visam unir os passos e proporcionam maior compreensão da prática da dança.

Podemos dizer que essa metodologia, praticada em Teresina, vem se desenvolvendo a partir dos encontros que ocorrem entre bailarinas de diversas regiões do Brasil e do mundo, possibilitados pelos eventos exclusivos de dança do ventre, tais como mostras e *workshops*. Essas reuniões oportunizam trocas didáticas que possibilitam a construção e atualização da metodologia em sala de aula, se caracterizando pelas sequências que visam dar um sentido de fluidez no aprendizado da dança do ventre, contudo, ainda se constituem na união de movimentos fragmentados:

Um dos métodos mais utilizados para transmitir a dança no ocidente consiste em ensinar posturas e passos fragmentados para posteriormente costurá-los com movimentos de transição. Essa fragmentação, talvez seja uma herança do pensamento cartesiano que aborda os objetos de estudo dividindo-os em partes cada vez menores para melhor compreendê-los. (XAVIER, p. 74, 2006)''.

É importante observar que o modelo contemporâneo de transmissão ocidental, o qual incide em uma configuração fragmentada, possivelmente se formou baseado em mudanças na prática do aprendizado da dança do ventre nos países originários dessa matriz de movimento. Desse modo, é interessante refletir sobre as interfaces da metodologia ocidental da dança do ventre e a maneira de assimilação dessa matriz de movimento no Egito, local de referência para as praticantes brasileiras.

No Egito, a forma comum de assimilação da dança popular – em geral o primeiro contato da menina egípcia com a dança – é por partilha; toda a família dança em ocasiões sociais. Em casa, é natural que as mulheres dançam informalmente umas com as outras – irmãs, tias, primas, amigas, vizinhas. Dançam também com as crianças de ambos os sexos ou parentes do sexo masculino [...] É um momento de dança descontraída, leve. Não há uma especialista em dança, como a figura da professora, tampouco qualquer preocupação com a “limpeza” dos passos ou com as regras tradicionais da dança como entretenimento, como a variação de movimentos e a conscientização da dança no espaço (frente, fundo, diagonais, laterais ou trabalho de planos). A dança é realizada de modo livre, com os mesmos movimentos básicos, sem acréscimo de passos de impacto. Ainda assim, os movimentos são harmoniosos e a leitura musical é equilibrada em relação ao padrão profissional (SALGUEIRO, p. 57 - 58, 2012).

Contudo, ao contrário do que ocorre nas esferas domésticas egípcias e de outras etnias do Oriente, no Brasil, a transmissão das técnicas da dança do ventre se dá em um campo institucionalizado e público.

O aprendizado da dança envolve, em primeiro lugar, o desejo de dominar aquela nova linguagem, transpor para o próprio corpo os movimentos vistos nos corpos de outrem. No Brasil, a dança do ventre não é vivida cotidianamente e não é tão presente na mídia quanto no mundo árabe, onde essa linguagem aparece em *videoclips*, programas de auditório e em filmes – principalmente os produzidos entre os anos 1950 e 1970 – além, claro, em qualquer celebração social. O ensino da dança do ventre no Brasil, conseqüentemente, costuma ser realizado em salas de aula, sob orientação direta de uma professora e repetição de exercícios, diferindo em grande parte do modo como as egípcias aprendem a dança (SALGUEIRO, p.57, 2012).

Assim, a dança do ventre praticada no Brasil é uma matriz de movimento que incorpora elementos diversos, sejam coreográficos, cênicos, artísticos ou pedagógicos. Dessa maneira, o ensino abrange os elementos característicos da dança profissional – ainda que a aluna esteja buscando apenas diversão ou relaxamento – e é costumeiramente realizado em escolas ou espaços especificamente pensados para a atividade física (SALGUEIRO, p.05,2012).

No ocidente é comum que a transmissão e o ensino tradicionais de dança sejam realizados formalmente em escolas ou academias desde a fundação da Academia Real de Dança Francesa em 1661, que deu origem à forma teatral da dança (PORTINARI, 66-7, 1989).

A gramática utilizada na dança-espetáculo abrange os movimentos básicos e livres da dança que costuma ser praticada na esfera doméstica egípcia, porém costuma incorporar outros elementos, como grandes deslocamentos, orientação do corpo no palco; marcação minuciosa da música (que acrescenta maior potencial de entretenimento à dança) e preocupação com a expressão facial – resultante da presença de um público diante de uma solista (discussão realizada adiante).

Dado o pouco ou inexistente contato com os locais onde a dança emerge de modo espontâneo, as brasileiras que se interessam por essa prática recorrem ao ensino profissional para seu aprendizado. Ou seja, a dança do ventre desenvolvida no Brasil é uma matriz de movimento realizada mediante o ensino estruturado. Nesse sentido é importante ressaltar que nessa configuração de ensino e aprendizagem de modelo ocidental a figura da professora tem papel fundamental na construção da bailarina:

O papel da professora é mediar, construir, compartilhar e principalmente, trocar conhecimento. É necessário que a aluna seja percebida como um corpo em constante movimento, pensante, criador, articulado, “vivo”, e não como um objeto, receptáculo, onde o conhecimento é somente depositado. Ensinar é uma via de mão dupla (SHIMMIE, p.36, abril/ maio, 2012). Além do incentivo ao desenvolvimento da autonomia da bailarina, podemos perceber também no relacionamento que se desenvolve entre professoras e alunas uma relação de herança e filiação. A bailarina Luna Farah, quando perguntada sobre se preferia dar aulas ou dançar respondeu: que prefere dar aulas, pois, dentre outros motivos, consegue transportar alguns daqueles pasos e técnicas para outras pessoas. (SHIMMIE, ABRIL/ MAIO, 2012). A possibilidade de ver sua técnica refletida nas alunas é uma emoção compartilhada por Laywilsa (2019):

Pra mim, não tem dinheiro que pague, não tem coisa que me deixe mais emocionada do que ver minhas alunas dançando [...] eu chego até a chorar, você vê aquela transformação... Meu Deus eu sou responsável por isso, eu colaborei para que isso acontecesse. Quando eu vejo as minhas alunas como a Giulia, a Lorena, dançando super bem, que você lembra de todo o começo, foi uma transformação, uma construção, que você é responsável por aquilo ali... As que já vem sabendo dançar eu também fico muito feliz, mas é muito diferente você pegar aquela que não sabe de nada, do zero e fazer toda uma construção, ave maria, é uma coisa muito gratificante pra mim.

É importante informar que Giulia, aluna que Laywilsa se refere no depoimento acima, se tornou professora do Espaço Farah de uma turma de nível iniciante no decorrer da realização desta pesquisa: “Depois que eu entrei pra Lê ela me incentiva muito a crescer pelo lado profissional, Ela me tornou professora e agora ela ta tentando me levar para o lado profissional, pra tentar um dia a casa de chá e hoje em dia esse já se tornou o meu objetivo”. A partir desta fala de Giulia pude perceber que a bailarina pretende seguir o mesmo caminho tomado por sua mentora e professora, Laywilsa Farah. É interessante aqui observar um processo de impressão de uma marca da professora, o que pode ser interpretado como a tentativa em assegurar a continuidade de um estilo desenvolvido na dança do ventre e na própria prática em Teresina, haja vista o pequeno número de professoras na cidade.

Contudo, em paradoxo com a discussão sobre o processo de continuidade de dança do ventre através das relações de filiação e herança, é necessário atentar que a atual configuração metodológica da dança, geralmente realizada de maneira sistemática, não auxilia no desenvolvimento da singularidade do bailarino, pelo menos ao que é condizente à prática da sala de aula. Isso porque os movimentos ministrados pela professora devem ser repetidos por todas as alunas de maneira equivalente ao que foi explanado, até a assimilação da técnica. Essa metodologia visa o avanço das alunas de maneira equiparada.

A duração das aulas, geralmente de uma hora e meia por semana, é um fator que também não favorece o desenvolvimento da singularidade da bailarina na sala de aula. Esse curto período, levando em consideração o volume de conteúdo que a dança do ventre contempla, costuma ser dividido, especialmente nas turmas iniciantes, em sessões de alongamento no início e no final da aula, exposição e repetição de movimentos e uma sequência que visa unir as técnicas abordadas, configuração observada durante a pesquisa de campo no Espaço Farah de Dança Árabe.

De modo que não costuma existir um tempo para que as alunas desenvolvam suas habilidades singulares na aula. Nesse sentido, o desenvolvimento dessas habilidades se torna uma responsabilidade da bailarina e podem ser realizadas através do conjunto de estudos desenvolvidos pela bailarina, que incluem além das aulas, o treino fora da sala de aula (muitas vezes em casa), de modo que a professora e bailarina Débora Sabongi (Casa de chá Khan el Khalili), detalha de modo mais aprofundado como deve ser o estudo da bailarina:

Ela deverá desenvolver um estudo diário, disciplinado e consciente. Deverá determinar horários habituais. Entenda-se por hábito a questão de manter sempre a rotina criada, sofisticando cada vez mais os seus métodos de

aprendizado (SHIMMIE, p.40, abril/ maio, 2012).

Além dos cursos regulares, a mesma configuração de convivência de alunas de diferentes níveis pode ser encontrada em workshops e cursos de curta duração, bem como a metodologia de movimentos fragmentados unidos posteriormente em uma sequência coreográfica.

Os desafios presentes no campo profissional da área de dança e linguagens que utilizam o corpo, decorrentes dessa abordagem fragmentária dos movimentos, costumam ser mais evidentes em alguns tipos de processo de composição, porque o pensamento de quem cria muitas vezes está reduzido a uma série de colagens de movimentos em sequência. Em muitos dos processos de composição coreográficos utilizados e reconhecidos em workshops ministrados no circuito tradicional brasileiro, as danças são pensadas como colchas de retalhos de poses estáticas que se ligam por meio de movimentos de transição e perdem muito de sua expressividade por causa dessa maneira de compor (XAVIER, 2006, p.75)

É importante ressaltar que a própria formatação dos workshops realizados no contexto da dança do ventre no Brasil, não é capaz de fomentar a expressividade individual. Em sua grandiosa maioria, se não podemos falar em unanimidade, esses eventos, promovidos por uma escola local, ocorrem sob a tutoria de uma figura renomada na área, o que torna comum que ela venha de outras cidades, especialmente do sul e sudeste do país.

Com hora marcada para começo e final, esses eventos comumente tem uma duração média de duas a quatro horas e geralmente não existe um momento de entrosamento pré-evento, restando às alunas inscritas uma foto posando com seu certificado ao lado da instrutora. Ainda que em observação em um workshop (que será detalhado no próximo capítulo desta dissertação) promovido pelo Espaço Farah de Dança Árabe em maio de 2018, a instrutora prestasse uma atenção individual a cada participante, elogiando as posturas corretas e corrigindo as demais, a breve e heterogênea configuração não oportuniza que os instrutores promovam a expressividade das alunas.

Faz-se necessário observar que apesar do processo de ensino e aprendizagem da dança do ventre não estar formatado em uma configuração formal dos cursos ofertados em escolas técnicas e faculdades, com períodos pré-estabelecidos, o processo de aprendizagem dessa dança se constitui em um longo período. Possivelmente, pela própria falta de formatação e organização em um currículo formal, o processo de aprendizagem pode levar muito mais tempo do que a conclusão de um curso “tradicional”.

Na maioria dos casos, o aprendizado técnico [...] é formado de retalhos - aulas e workshops que frequentou com várias professoras, textos e livros que leu, vivências que teve, e claro, sua própria opinião sobre o que funciona e ou não e que formam uma grande colcha [...] Também formam essa colcha as suas características pessoais, sua vivência artística e cultural, sua formação e sua história de vida (SHIMMIE, p.36, abril/maio, 2012).

De modo que em muitas escolas, pela dinamicidade da procura e desistência, bem como pela falta de uma formatação curricular, alunas em vários níveis convivem no mesmo espaço, onde a professora enfrenta o desafio de manter as alunas veteranas empolgadas e as novatas interessadas na prática. Dessa maneira sobra pouco ou nenhum espaço para o desenvolvimento da singularidade da aluna no ambiente da sala de aula.

É importante ressaltar que esse desafio é recorrente nas mais diversas salas de aula brasileiras, inclusive de professoras renomadas. Nesse sentido, a professora Nilza Leão publicou em seu blog<sup>58</sup> um vídeo explicando como maneja as diferenças em sala de aula. Na publicação a professora explica que trabalha por temas, por matérias específicas em um semestre, podendo ser contemplado o estilo pop, a rotina clássica, etc. Desse modo Nilza Leão explica que não é fácil administrar essa metodologia, contudo é uma forma produtiva que mantém as alunas veteranas interessadas na prática, pois, mesmo em quatro anos de aulas, pode ser que seja contemplado um estilo que elas ainda não estudaram.

Por outro lado, as alunas novatas já aprendem os movimentos dentro daquela configuração específica, ainda que a professora por vezes precise alternar entre o ensino de um estilo e o ensino dos movimentos básicos, do vocabulário da dança. Nesse último contexto, esse será um momento de revisão para as alunas veteranas, ainda que para essas, em especial, o grau de dificuldade possa ser aumentado pela professora, o que pode ser feito de maneira individual de acordo com o desenvolvimento de cada aluna veterana.

Seguindo essa linha de pensamento, Giluia Brito (2019), que se tornou recentemente professora do módulo iniciante do Espaço Farah, relata como negocia a permanência e motivação das alunas em sala de aula:

Nessa turma que começou agora no meio do ano, só teve uma aluna que foi todas as aulas, as outras alunas fazem rodízio e eu também não posso repetir aula por causa dessa única aluna e aí eu tenho trabalhado com os processos de revisão, como é iniciante, eu trabalho alguns dias movimentos, aí eu

---

<sup>58</sup> Sítio eletrônico da professora e bailarina Nilza Leão, que trata de diversos temas relacionados à Dança do Ventre. Disponível em <http://www.blognilzaleao.com.br>.

pego um dia pra revisar esses movimentos a partir de uma coreografia, que elas estão super empolgadas, inclusive a que vai todo dia e eu não desanimo ela e as outras conseguem acompanhar.

Contudo, para além das estratégias realizadas por Giulia no módulo iniciante, foi observado que o Espaço Farah de dança Árabe media o interesse em relação ao equilíbrio do nível das alunas através da oferta de turmas de diferentes módulos conforme o desenvolvimento das praticantes. São ofertadas turmas para iniciantes, módulo básico I e II, bem como intermediário I.

No período de observação, uma turma de alunas em nível avançado não conseguiu ser formada no decorrer do desenvolvimento desta pesquisa. Perguntei a Laywilsa sobre como seria a formação da turma em nível avançado. Ela nos disse que suas alunas que passariam para este nível de aprendizado tomaram outros caminhos os quais não se tornaram passíveis de conciliação com a prática da dança do ventre: algumas casaram, outras passaram em concursos públicos em outras cidades. É importante informar que ao fim da pesquisa a turma do intermediário foi suspensa, por motivo de evasão das alunas.

Ainda sobre as aulas na escola pesquisada, foi observada a oferta de novas turmas no decorrer da semana, nos níveis iniciante e básico, a fim de atender ao público que não pode participar das tradicionais aulas aos sábados. Foi observado ainda o remanejamento de alunas do nível básico I do turno tarde para o turno da manhã aos sábados por motivo de desistência da maioria das praticantes dessa turma. Contudo, é importante informar que ao longo da construção desta pesquisa, apesar das desistências, foi percebida uma intensa rotatividade, perfazendo a média de vinte e cinco alunas matriculadas ao final da observação participante, distribuídas nas turmas de módulo básico, com aulas às segundas-feiras a noite e aos sábados pela manhã.

É importante ressaltar que, em relação ao desenvolvimento da expressividade e singularidade das alunas, foi observado durante algumas aulas, na turma de nível intermediário, um momento onde as alunas criavam sua própria sequência coreográfica, a partir de um roteiro pré - estipulado para o desenvolvimento de uma rotina clássica, composto por apresentação da bailarina ao público, leitura de *taqsim*, folclore e encerramento.

Convém ressaltar que antes da criação individual, foram mostradas pela professora

as possibilidades de leitura dos momentos da rotina, bem como as expressões faciais adequadas a cada momento da música. Ou seja, a expressividade deveria se dar em um contexto pré-formatado, seguindo as regras dos movimentos e posturas que devem ou não ser executadas na representação da rotina clássica.

Contudo, se essa expressividade é espontânea ou construída, é imprescindível frisar a importância da expressão facial na dança do ventre, pois “muitas vezes a expressão não recebe a atenção que deveria, já que a tendência é se preocupar muito com a técnica. Simpatia e carisma estabelecem um laço forte entre quem dança e os expectadores (SHIMMIE, p.54, out nov 2011)”. Todavia, é interessante refletir a “emoção” demonstrada através das expressões faciais como parte de uma educação corporal, como mais uma parte integrante das técnicas corporais na construção de um *habitus* (MAUSS, 2003) da dança do ventre, como sugere a fala da professora e bailarina Débora Sabongi:

Um [...] erro comum é focar somente a técnica da dança. Para a bailarina é indispensável o desenvolvimento da percepção musical, da consciência corporal e expressão (facial, corporal e ocular), mantendo sempre boa criatividade em cena (SHIMMIE, p.40, abril/ maio, 2012).

Essa fala me faz pensar em um acontecimento interessante no período da observação participante: o lembrete da aluna Moema para as suas colegas antes de uma apresentação: “lembrem se de rir!”. Essa solicitação me fez pensar sobre a expressão facial como parte da técnica. Contudo, de acordo com a bailarina Mahaila el Helwa “técnica é uma coisa que, com o tempo, todos podem aprender, mas é o sentimento, que definitivamente, é algo que não se ensina, é o que realmente faz a diferença” (REVISTA SHIMMIE, OUT-NOV 2011).

Para Mahaila, técnica e sentimento precisam dialogar para a realização de uma dança envolvente e completa, algo que durante a minha experiência na dança do ventre em Teresina pude contemplar poucas vezes, fato demonstrado pela falta de expressividade de muitas bailarinas, preocupadas demais com a técnica para demonstrar alegria, leveza ou intensidade. Durante a minha trajetória pude observar as críticas negativas pelas bailarinas espectadoras diante dessas situações.

Em relação à metodologia desenvolvida no Espaço Farah de Dança Árabe, foi observada durante as aulas a composição do seguinte roteiro: alongamento inicial, movimentos fragmentados, sequência coreográfica e alongamento final. Essa metodologia,

que visa o desenvolvimento das técnicas corporais é realizada de forma rigorosa, como podemos observar a partir da descrição de Laywilsa (2019):

Minhas aulas são muito repetitivas, principalmente os passos básicos, eu tento sempre tá passando a dança como um processo de construção da bailarina, para elas entenderem a importância que cada movimento tem, para elas sentirem, ver que a dança não pode ser jogada de qualquer jeito, tem que realmente ser estudada, sentida, vivida, e aí a cada aula eu vou tentando um pouco mais, evoluir o básico dentro delas. No intermediário também da mesma forma, faço todo um processo de construção. Eu sou muito rigorosa nas minhas aulas. As minhas alunas sabem, do pé á mão [...] tem professora que não se importa com a postura, se a perna tá aberta, se a perna tá fechada. Eu sou muito detalhista, como eu falei no dia da aula lá.

É importante ressaltar que as sequências coreográficas também compõe a temática desenvolvida em sala de aula. Mais do que a imitação das alunas de determinada dança apresentada pela professora, as sequências tem o objetivo de dar sentido, movimento e fluência ao vocabulário de passos apresentados durante a aula. É também um momento que proporciona a compreensão do que é a leitura musical, em relação aos movimentos que podem ser utilizados pelo corpo na tradução de uma música ou ritmo musical.

Eu sempre trabalho com sequência, quando você ensina o movimento isolado para o aluno é fácil, agora quando os alunos tem que colocar os movimentos associados a outro é completamente diferente porque exige muito mais [...] o raciocínio, a capacidade física [...] memorização. Eu gosto muito de colocar sequência porque exige mais (LAYWILSA FARAH, ENTREVISTA REALIZADA EM 10 DE JULHO DE 2019).

Sobre o que pode ou não ser realizado na dança do ventre, para além dos movimentos adequados, existe uma série de condutas (roupas, acessórios, domínio de conhecimento sobre ritmos) que Laywilsa expõe para as alunas em sala desde o início da relação de ensino e aprendizagem:

Foi isso que falei pra as minhas alunas do iniciante, eu não posso pegar uma bengala e pegar uma música moderna e sair dançando, pego uma roupa de khaleege e uma música moderna e vou dançar, você sabe que tá completamente errado isso daí [...] quando eu falo de certo e errado é isso, porque tem movimentos específicos pro soud, tem uma roupa específica e tem um ritmo específico e precisa de estudo pra você dançar aquilo ali, pra você fazer correto [...] se você escolhe uma música clássica você tem que mostrar habilidade, que você conhece os ritmos que estão dentro daquela música, é isso que eu to falando do certo e do errado, que a gente tem que respeitar (LAYWILSA, ENTREVISTA REALIZADA EM 10 DE JULHO DE 2019).

A partir da fala de Laywilsa podemos perceber que para além do estudo da técnica, existe um conjunto de atividades que devem ser reproduzidas em determinados momentos para a realização de uma prática legítima da dança do ventre. A partir desse pensamento podemos observar que por mais que essa matriz de movimento na contemporaneidade tenha assumido uma forma híbrida mediante os intercâmbios culturais facilitados pela globalização, a dança do ventre é também permeada por um discurso de tradição e pela necessidade de conservação de algumas estruturas da prática, sempre relacionada ao Egito ou aos demais países “orientais”. Do meu ponto de vista, a manutenção dessas estruturas tradicionais pode ser interpretada como uma tentativa de conferir à prática uma autenticidade ou legitimidade.

Existem os ritmos e eles tem que ser respeitados dentro da dança, você tem que respeitar o momento que aquele ritmo entra, se toca um soud, se toca um malfuf, se toca um baladi você tem que respeitar aquele ritmo dentro da música [...], tocou um taqsim você não vai ficar sorrindo, mostrando os dentes, fazendo um quadril, é bem introspectiva mesmo, é o correto. Por quê que é o correto? Porque isso já vem das egípcias mesmo. Não fomos nós aqui no Brasil que colocamos isso, isso tá errado ou isso tá certo. É como eu falei, tem todo um valor cultural, é uma coisa que a gente só tá absorvendo, uma riqueza, é tipo uma herança que a gente tá aprendendo, então a gente tem que respeitar essa herança, quem somos nós pra discordar com uma dança milenar? Pra dizer que não é? Se isso já acontece a não ser quantos mil tempos, antes da gente se entender por gente. Então assim, por exemplo, a execução dos movimentos, você vê nitidamente quando a bailarina não tá executando os movimentos quando você conhece. Um básico egípcio, você vê que a bailarina não tá fazendo um básico egípcio direito, você percebe, não percebe? Um shimmie quando não é bem feito, você percebe; batida lateral, sei lá, enfim quando você vê uma bailarina fazendo um passo mais básico que seja, você ela fazendo errado, você sabe, você tem uma visão crítica da dança. Aquela batida lateral não tá legal, aquele básico não tá certo, entrou um said, a menina não tá fazendo o said, entrou um soud agora e a menina não tá fazendo o soud, entendeu, é isso que eu to falando, quando faz as coisas erradas dentro da dança. Existe ritmo, existe uma leitura musical, essa leitura musical tem que ser respeitada, existe uma melodia, uma harmonia, enfim, tem que ser respeitada. É uma responsabilidade muito grande, nós bailarinas, quando a gente pega uma música pra dançar, é como se a gente tivesse tocando aqueles instrumentos através do corpo, existe um momento pra fazer vibração dentro da música e você não tá fazendo, é isso que eu to falando quando eu falo de certo e errado. Então você tem que ter todo um conhecimento (LAYWILSA, ENTREVISTA REALIZADA EM 10 DE JULHO DE 2019).

O discurso de Laywilsa nos faz refletir sobre a necessidade em adquirir um considerável volume de conhecimento teórico e prático sobre a dança do ventre, bem como sobre a importância do desenvolvimento das técnicas corporais para a execução “correta” dos

movimentos. Por outro lado, Giulia (2019), não sem despertar certa angústia, oferece uma interessante reflexão:

Eu tento obedecer muito a técnica, por mais que as vezes eu acabe me empolgando no meio da música e às vezes eu fuja um pouco da técnica [...] porque eu entro meio que nessa linha: é necessário realmente obedecer a técnica a rigor ou a técnica é uma base para que você possa se expressar?

Essa fala nos leva refletir sobre o imbricado processo da construção da bailarina, situado em um paradoxo entre a busca pela singularidade e o domínio da técnica, do que é certo e o que errado; com o objetivo da realização de uma prática autêntica, dentro dos parâmetros do que é considerada dança do ventre em seu contexto social.

Assim podemos perceber que as configurações que a dança do ventre vem tomando, apesar de permeada pelos processos das trocas culturais proporcionadas pela globalização, mantém aspectos que nada ou pouco mudam de um lugar para o outro, ou ainda com o passar do tempo: posturas e movimentos que caracterizam a dança do ventre são mantidos como a permanência de uma “tradição” e constituem basicamente um elo tácito entre as praticantes de dança do ventre ao redor do mundo, o que possivelmente acalora o debate sobre o processo de autenticidade/ legitimação na prática.

### Capítulo III

## **Quem Eu Quero Ser: A Busca pela Legitimação/ Autenticidade na Dança do Ventre**

A partir da discussão realizada até o momento podemos perceber que a dança do ventre, compreendida como um produto cultural híbrido, fruto de processos tais como a colonialidade e a globalização, deu origem a construção de um *habitus* da dança do ventre. A partir dessa construção podemos pensar sobre um processo de legitimação da dança enquanto um conhecimento específico.

No último tópico do segundo capítulo desta dissertação, abordamos a construção da metodologia da dança do ventre e sobre o que é considerado “certo” e “errado” nesta prática sob o ângulo da técnica. Essa discussão nos leva a reflexão sobre o que é autêntico e legítimo na prática, entendida muitas vezes como uma tradição egípcia/oriental que deve ser mantida e não questionada, de acordo com minhas observações empíricas e ainda durante as entrevistas coletadas para a realização desta pesquisa.

Contudo, quando falamos sobre dança do ventre, podemos pensar sobre uma subversão da definição de "autenticidade" para destacar os elementos imaginários e construídos da criação de uma visão de histórias passadas. Desse modo, a autenticidade também não precisa necessariamente se referir a uma visão de um passado "puro", não influenciado, mas sim pode ser formulado para incorporar a mistura de múltiplas influências culturais em um produto unificado, autêntico e ainda novo (MCDONALD, 2011).

Nesse sentido, é importante ressaltar que, de acordo com McDonald, “grande parte do debate ‘autenticidade’ dentro da dança do ventre é emoldurado em torno de registros do que viajantes relataram ver dançarinos no Egito e na Turquia nos séculos XVIII e XIX (p.34, 2011, tradução minha)<sup>59</sup>”. Eu pretendo ir mais longe: acredito que esse debate continuou a se emoldurar, especialmente, durante o século XX, mediante o processo que configurou a dança do ventre como é concebida hoje (discutido no primeiro capítulo desta dissertação). Acredito, ainda, que o debate sobre autenticidade continua a se emoldurar na contemporaneidade, visto que a dança do ventre encontra-se em um processo dinâmico de

---

<sup>59</sup> much of the ‘authenticity’ debate within belly dance is framed around records of what travellers reported seeing dancers do in Egypt and Turkey in the 18th and 19th centuries

misturas e permeações.

Nesse sentido, levando em consideração a relação entre o processo de glocalização (discutido no segundo capítulo desta dissertação) e a autenticidade na dança do ventre, é importante frisar que bailarinas brasileiras têm como principal referência as próprias artistas nacionais (SALGUEIRO, 2012), dado que foi reafirmado pelas bailarinas sujeitos desta pesquisa:

Eu não conheço muitas bailarinas que não brasileiras, ainda, porque eu exploro muito aqui, aí eu pretendo [...] inclusive eu to colocando como meta pra mim conhecer mais bailarinas de fora. Eu nunca fui muito de pesquisar bailarina, eu pesquisava mais teoria, história e tal, aí quando as pessoas começaram a falar, bailarina tal isso, aí eu ia pesquisar, aí falavam de outra, aí eu ia pesquisar, aí como elas eram muito brasileiras, e também porque era na Laywilsa, aí eu fui criando minhas referências ali dentro (GIULIA BRITO, ENTREVISTA REALIZADA EM 17 DE JULHO DE 2019).

Eu gosto muito da dança das brasileiras, só que é assim, às vezes a gente tem que beber a água lá na fonte, e a fonte são as egípcias, e assim eu gosto muito de ver as egípcias dançando, eu gosto, eu adoro e tal, mas eu gosto muito das bailarinas brasileiras... Muito mais! (LAYWILSA FARAH, ENTREVISTA REALIZADA EM 10 DE JULHO DE 2019)

Realmente, durante o tempo de observação para a construção desta pesquisa, raramente as conversas giravam em torno de bailarinas internacionais como referência. Até mesmo durante a realização das entrevistas, grande parte dos exemplos dados por Laywilsa se referiam a bailarinas brasileiras. Contudo, o Egito ainda permanece como referência e direção legitimadora da dança do ventre, e o fato das professoras e bailarinas brasileiras terem aulas com bailarinas egípcias conta como um quesito de valorização, como demonstrado por Laywilsa Farah (quando fala da sua mentora e professora residente em São Paulo). Mesmo que essa relação se dê de maneira indireta, como no caso em que a bailarina egípcia ministra aulas para a professora da bailarina, que por sua vez também é professora; a autoridade egípcia parece inquestionável.

Quando Laywilsa Farah enalteceu o fato de sua professora ter tido aulas no Egito e foi interrogada por mim sobre que autoridade as nativas desse país tinham sobre a dança que ela desenvolvia em Teresina, a bailarina respondeu: “E quem sou eu para questionar uma bailarina egípcia?”<sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup> Informação obtida em conversa informal no primeiro dia da pesquisa de campo sobre aulas de dança do

Nesse sentido, podemos perceber a grande influência que o Egito exerce sobre as bailarinas que estão além de suas fronteiras. É importante ressaltar que nesse país ocorre, na cidade do Cairo, anualmente nos meses de julho, o festival *Ahlan el Sahlan*, considerado o maior festival de dança do ventre do mundo. A bailarina brasileira Mahaila el Helwa, na edição n.º 07 da Revista *Shimmie*, foi descrita como campeã mundial do ano de 2005, por ocasião de ter sido a vencedora do concurso do festival citado, corroborando a concepção do Egito como forte (senão principal) lugar de referência do universo da dança do ventre.

Desse modo, podemos conceber os concursos como uma forma de legitimação da prática da dança do ventre; estes, no entanto, ainda não são buscados pelas bailarinas em sua maioria e nem são vistos nos espetáculos da cidade, não cabendo por esse motivo na discussão. Contudo, os concursos realizados em eventos específicos da seara da dança do ventre, como o Mercado Persa, apesar de uma parte importante na formação do currículo da bailarina brasileira, não serão abordados nessa pesquisa, por ainda não constituírem uma prática na cidade de Teresina e por não ter sido observada na rotina das bailarinas interlocutoras desta pesquisa.

É importante lembrar que na ausência de cursos formais que tratem especificamente dessa matriz de movimento em universidades ou escolas técnicas, a formação da bailarina se dá de maneira individual; no sentido de cada uma trilhar o seu próprio caminho na escolha de escolas, de professores ou de estudos autodidatas através de vídeos e textos sobre a temática e de demais elementos de legitimação elencados adiante. Contudo, é imprescindível ressaltar que toda a busca por aperfeiçoamento em busca de uma adequação à prática e uma aceitação enquanto bailarina pelos pares e pelo público forma uma dicotomia com a busca pelo desenvolvimento da singularidade:

O estilo “pessoal”, isto é, essa marca particular que carregam todos os produtos de um mesmo habitus, práticas ou obras, não é senão um desvio, ele próprio regulado e às vezes mesmo codificado, em relação ao estilo próprio a uma época ou uma classe, se bem que ele remete ao estilo comum não somente pela conformidade [...] (BOURDIEU, p. 81, 1983).

A construção de um estilo pessoal é algo requisitado na dança do ventre, como demonstrado pela avaliação de Jorge Sabongi para Laywilsa, durante o processo de aquisição do selo de qualidade *Khan el Khalili*, quando disse que a única coisa que a

bailarina precisava melhorar era criar um estilo próprio, em estilo Laywilsa de ser (LAYWILSA FARAH, ENTREVISTA REALIZADA EM 10 DE JULHO DE 2019). Ainda a respeito da necessidade do desenvolvimento de um estilo pessoal Giulia Brito (ENTREVISTA REALIZADA EM 17 DE JULHO DE 2019) traz uma contribuição interessante sobre a reflexão da construção da singularidade da bailarina:

O meu foco é ser aquela pessoa que eu olhe dançando e fale assim, meu Deus sou eu... Sabe? Eu penso mais nisso do que aonde eu quero chegar, eu penso mais em quem eu quero ser. Eu quero ser a Giulia, eu quero olhar pra mim e ter orgulho.

A partir desse pensamento, podemos observar a singularidade em um estreito diálogo com a busca pela autenticidade/ legitimação no processo de formação da bailarina. Nesse caminho, podemos perceber que existem elementos que permeiam o caminho dessa construção, tais como as aulas regulares com determinados professores que se constituem em uma espécie de filiação; os cursos de imersão, de curta duração ou técnicos, os workshops ministrados por bailarinos de referência na área; os padrões de qualidade e os figurinos. Assim, seguindo essa linha de discussão, neste capítulo apresentaremos e discutiremos esses elementos que caracterizam o processo de busca por uma legitimação da dança do ventre por parte das bailarinas do Espaço Farah de Dança Árabe: selos de qualidade; formação de currículo: participação em workshops, aulas regulares, participação em eventos; e figurinos.

### **3.1. Selos de Qualidade: A Constituição de um Diferencial**

Há aqui uma necessidade não apenas de ser boa, mas de ser a melhor bailarina. Uma importante informação é que antes da subida da bailarina ao palco, o narrador elencava seu currículo, e enfatizava se tinha selo. Mas por que isso? Por que um selo qualifica uma bailarina mais que as demais? (DIÁRIO DE CAMPO, 09 de junho de 2018).

A partir do trecho acima podemos começar a refletir sobre a importância da conquista de um selo de qualidade para as bailarinas teresinenses. Ampliando a discussão para o âmbito nacional, cada vez mais esses padrões vêm se tornando um divisor de águas na dança do ventre, o que faz com que bailarinas de todo o país empreguem esforços nesse empreendimento, que envolve investimento do tempo pessoal em uma intensa rotina de

estudos, bem como investimento financeiro considerável. Atualmente, os selos ou padrões de qualidade disponíveis em território nacional são o Nabak<sup>61</sup>, Noite da Conquista<sup>62</sup>, selo Carlla Silveira<sup>63</sup>, selo de excelência Oriente Encanto e Magia, Padrão de Qualidade Khan el Khalili e Lulu from Brazil<sup>64</sup> (REVISTA SHIMMIE, ANO 2, NÚMERO 12, 2012).

É importante informar que a aquisição de um padrão de qualidade não impede a conquista de outros, pois cada um tem suas características, objetivos e exigências específicas, possuindo em comum o objetivo de expedir uma certificação às bailarinas que correspondem s expectativas dos avaliadores e ao padrão da instituição expedidora do selo. Contudo, o selo priorizado pelas bailarinas teresinenses é o da casa de chá Khan el Khalili, localizada na cidade de São Paulo, o qual, por esse motivo, será aprofundado nessa discussão.

A famosa casa de chá se constitui um ponto turístico de cultura árabe, inaugurado [...] em 1982, onde acontecem diversos espetáculos de dança do ventre e música árabe. Esta casa funciona também como uma das escolas de dança do ventre mais tradicionais do país desde 1990 (PIRES, p.64, 2016).

A ideia de criação desse padrão teve início no ano 2000, quando o casal Lulu e Jorge Sabongi criou um programa de seleção de bailarinas, que seria uma espécie de selo de qualidade obtido pelas bailarinas que estivessem de acordo com o padrão de dança desenvolvida pela casa. Como acontece até os dias atuais, as bailarinas que visassem obter o selo de qualidade da Kan El Khalili deviam se submeter a exames de provas práticas para uma banca de jurados da área que avaliavam seus desempenhos técnicos, harmônico e estético na prática da dança do ventre (PIRES, 2016).

---

<sup>61</sup>Selo expedido pelo Grupo Nabak, fundado em 2001, no Clube Sírio e Libanês de Juiz de Fora, sob a direção do libanês Tufic Nabak.

<sup>62</sup> Padrão de qualidade expedido pela rede de escolas Luxor, quando na ocasião que ocorre uma vez por ano durante o FIEL – Festival Internacional das Escolas Luxor, os mestres do evento avaliam a apresentação da bailarina nos seguintes quesitos: técnica, interpretação, ritmo e aparência, com notas de 0 a 10. A participante que receber a média sete ou mais em todos os quesitos, será aprovada e receberá um certificado de reconhecimento em forma de papiro, uma medalha, brindes, divulgação no site das Escolas Luxor. Em até quinze dias após sua apresentação a bailarina recebe um email sobre seu desempenho;

<sup>63</sup> Consultoria com expedição de selo de qualidade onde a bailarina deve enviar para a referida avaliadora quatro coreografias (rotina classica, folclore, moderna ou pop e derback), pelo canal youtube ou pelo correio em formato dvd. Após o envio a candidata recebe uma avaliação por escrito através do email e sendo aprovada com média acima de oito pontos recebe também o certificado.

<sup>64</sup> Selo de qualidade em dança oriental expedido por Lulu Sabongi, o qual é composto de duas fases: a primeira é o envio de três apresentações descritas a seguir: Uma rotina oriental de no mínimo sete minutos; um solo de percussão de no mínimo três minutos e meio; a terceira apresentação pode ser um taqsim melódico ou uma apresentação folclórica. Na segunda fase, as candidatas ultrapassam a primeira, se apresentam pessoalmente, numa cidade próxima a sua região de moradia, sendo avaliadas por uma banca composta por Lulu Sabongi e demais avaliadores em número ímpar provenientes da região da candidata, conhecidos por esta apenas no momento da apresentação.

O Padrão de Qualidade Khan el Khalili é reconhecido no Brasil inteiro por todos que apreciam dança oriental. Trata-se de um conjunto de diretrizes e organização em relação à dança, que traduzem um estilo que é seguido por todos aqueles que fazem parte da KK. O trabalho prima pelo “encanto da bailarina” em cena e comportamento de bastidores que se traduz num espetáculo que pode ser apreciado por todos os tipos de público, sem criar ofensas nem constrangimento. É a “arte da dança do ventre”, conceito criado por Jorge Sabongi, que visa oferecer, cada vez mais, respeito e credibilidade à dança. O objetivo é reconhecer bailarinas comprometidas com a qualidade e oferecer credibilidade para que a mesma possa ramificar sua área em qualquer cidade onde resida (REVISTA SHIMMIE, ANO 2 NÚMERO 12, p.32, 2012).

Pensando esses padrões como elementos de normatização da dança do ventre, a busca de um padrão/selo de qualidade se caracteriza pelo anseio de uma conformação dentro da prática, de um reconhecimento, e se constitui assim, no Brasil e em Teresina, como um forte elemento de legitimação da prática da dança. Sobre o processo de aquisição do selo Khan el Khalili, Laywilsa afirma que é tudo muito profissional e destaca da figura de Jorge Sabongi como uma das mais importantes referências no cenário da dança do ventre desenvolvida no Brasil:

Eu acho que o Jorge é uma figura muito importante na dança do ventre [...] ele tem uma visão muito crítica da dança e eu acho que a opinião dele é muito importante com relação a isso. [...] Eu acho que a opinião dele é muito válida porque ele já tem trinta e cinco anos que trabalha com dança. Ele não é bailarino, mas ele entende de ritmo, ele entende da dança, eele entende o que é ser uma bailarina, como é que você tem que direcionar sua dança [...] ele tem esse olhar mais técnico, um olhar mais crítico de como uma bailarina tem que ser... E outra coisa, o selo é dele, é o padrão que ele quer pra casa dele, é o padrão de qualidade Khan el Khalili, ele que dita como é que ele quer que a bailarina tenha sua dança pra dançar na casa dele.

A seleção para aquisição do padrão de qualidade se dá uma vez por ano. É importante ressaltar que durante essa pesquisa, Laywilsa Farah esteve em processo de obtenção do selo Padrão de Qualidade Khan el Khalili. Pude acompanhar a apreensão e a alegria da bailarina etapa por etapa, processo que consiste em envio de material pelo correio conforme detalhamento a seguir:

Devem ser enviados, dentro de um prazo pré determinado, quatro vídeos com apresentações de estilos diferentes: uma dança clássica, um folclore, uma moderna e um solo de percussão. Tods os materiais enviados são avaliados e recebem um feed back detalhado em formato de áudio que serve como base de estudo para a melhoria da dança. Depois que todos os

materiais são avaliados é divulgada a lista das bailarinas pré-selecionadas que se apresentarão para a dança e as datas das apresentações (REVISTA SHIMMIE, p. 24, dezembro, janeiro, 2015)

Algumas das alunas mais próximas também puderam acompanhar as emoções da professora nesse processo que durou dez meses do ano de 2018, das inscrições que aconteceram no mês de fevereiro à apresentação para a banca, ocorrida em outubro. Durante duas aulas, Laywilsa compartilhou conosco os vídeos enviados à banca da casa de chá, nos explicando a escolha das músicas e dos figurinos, bem como compartilhou ainda o parecer de Jorge Sabongi sobre sua dança:

Eu nunca pensei que eu ia passar de primeira [...] Eu achava que eu não ia passar, quando eu fiz os vídeos que eu mandei, foi tudo muito de repente. Aí eu fiz os vídeos, mandei para o Jorge, quando elee mandou o *feedback* pra mim eu quase infartei [...] eram só elogios, ele elogiou minha percussão do começo ao fim, que eu era ousada, que eu era abusada, que eu era segura, que eu tinha um espaço cênico bom. A única coisa que ele falou que eu precisava melhorar era criar um estilo próprio, um estilo Laywilsa de ser. Eu tenho guardado esse áudio no meu computador, porque eu não acreditei quando eu ouvi o áudio dele, de tantos elogios, então tu imagina ouvir isso do Jorge, que ta acostumado ver de Mahaila dançando, a Natalia Piassi, a Ju Marconato, que tem uma visão crítica da dança [...] é uma coisa assim que não dá pra acreditar.

Após a aprovação nessa primeira etapa, a bailarina tem seu nome divulgado no *site* da casa de chá, em um calendário de apresentação para uma banca composta por bailarinas padrão da casa, momento que constitui a segunda etapa do processo de aquisição do selo Khan el Khalili. Laywilsa, a partir da avaliação do material enviado começou sua preparação para a banca, que durou em média sete meses:

Quando eu recebi o *feedback* eu fiquei chocada, mas foi tão importante porque eu fiquei muito segura de mim e eu comecei a acreditar mais em mim, porque quando vc escuta isso de uma pessoa que é entendedora do assunto você muda. Eu disse, gente então eu sou capaz! Isso me deu um gás tão grande pra eu estudar, aí eu comecei a mandar brasa para estudar pra Khan el Khalili, pra minha banca.

É chegado o grande dia. Para Laywilsa Farah, dia 02 de outubro de 2018:

Depois que todos os grupos se apresentam, as notas são somadas em uma planilha [...] e, dentro do prazo estipulado ou antes, é divulgado o resultado das bailarinas que alcançaram média 8 ou acima e foram certificadas com o Padrão de Qualidade Khan El Khalili[...] Poucos dias depois da lista de

aprovadas, é divulgada a lista de “Novos Talentos”. São essas as bailarinas que terão a oportunidade de iniciar como estagiárias na Casa e começar uma trajetória que pode chegar até o nível mais alto, que é o “Noites no Harém” (SHIMMIE, p. 25, dezembro janeiro 2015)

Laywilsa Farah nos contou de sua aprovação na segunda etapa, narrando com muita alegria sua experiência: “No dia da banca foi lindo, quando eu voltei pra Teresina, depois de tanto elogio que eu ouvi de São Paulo, das bailarinas, Natália estava na minha banca, Ariella [...] só tinha bailarina top”. É interessante ressaltar que nem todas as bailarinas que adquirem o selo são convidadas para se apresentarem na casa de chá ou em nome desta. Na página que informa as regras para a seleção do ano de 2018 é possível observar alguns esclarecimentos:

Passar na Pré-Seleção não quer dizer necessariamente que a bailarina irá dançar na Casa. A avaliação de sua dança, reconhecida pelos melhores profissionais do mercado, lhe garante automaticamente e por si só, muitas portas abertas no decorrer dos próximos anos. Para que sejam convidadas à dançar na Casa, será necessário atendimento dos padrões e critérios exigidos, além é claro, de boa conduta profissional (KHAN EL KHALILI, 2018).

Laywilsa, no entanto, foi convidada a se apresentar imediatamente após adquirir o selo de qualidade da casa, contudo, pode fazer sua estreia apenas dois meses depois da primeira data acordada, por conta da organização da viagem.

Quando eu fui estrear (na casa de chá, depois do selo), minha música foi... pense numa música desesperadora, todo mundo dançou uma clássica maravilhosa, quando foi na minha música, menina, até uma guitarra tinha. A Bruna falou que ele só dava essas músicas loucas pra quem ele confiava, pra quem segurava o tranco. Tinha umas guitarras [...] Eu ficava em desespero (risos), o que eu faço numa hora dessas? [...] Eu nunca nem ouvi na minha vida essa música [...] Lá é desse jeito, é improvisado, você não sabe o que você vai dançar não (LAYWILSA FARAH, ENTREVISTA REALIZADA EM 10 DE JULHO DE 2019).

É importante acrescentar que depois dessa experiência Laywilsa foi convidada a fazer o teste para o nível mais alto da casa de chá, dessa vez para compor o quadro de bailarinas “Noites no Harém”, sendo aprovada também. Esse quadro no corrente ano é composto de duzentas e uma bailarinas e seis bailarinos de diversos estados brasileiros. Até o presente momento, apenas duas piauienses conseguiram alcançar esse nível.

Apesar de todo o prestígio que adquire a bailarina após conquistar padrões de

qualidade, é válido observar a diferenciação dos selos de qualidade expedidos pelas instituições de dança do ventre do registro oferecido pela Delegacia Regional do Trabalho, que se torna necessário para que a bailarina seja reconhecida como profissional da dança junto ao Ministério do Trabalho.

O registro pode ser obtido através de um exame junto à banca examinadora do Sindicato dos Profissionais da Dança. Desde 1978, a profissão foi reconhecida pela lei nº 6.533, decreto 82.385, de outubro do mesmo ano. A banca geralmente é composta por profissionais do Ballet Clássico e irá avaliar conhecimentos de Ballet e da área específica do candidato (PIRES, 2016, p.65).

Contudo, ainda que a aquisição do registro profissional junto as DRTs possa contribuir para a credibilidade da bailarina no mercado de trabalho, sua exigência ainda não pode ser percebida como fator preponderante na contratação de uma professora de dança do ventre nas escolas de dança do ventre em Teresina ou, ainda, algo procurado pelas alunas na escolha de sua instrutora.

Ademais, nem todas as bailarinas que poderiam se submeter a esta banca possuem formação ou estudos em balé clássico, o que já impossibilita a tentativa de muitas. É importante ressaltar que ainda que a dança do ventre tenha incorporado movimentos do balé clássico no início do século XX no Egito, como visto no primeiro capítulo dessa dissertação, não há aulas regulares de balé clássico nos módulos de dança do ventre, e sim o aprendizado de alguns passos necessários ao desenvolvimento da rotina clássica. Nesse sentido, permanece a critério das alunas frequentarem aulas de balé em separado, se acharem necessário como complementação.

Outra questão despertada através da citação de Pires (2016) é sobre a dificuldade de avaliação de uma dança oriental por uma banca especialista em balé clássico, já que essas são matrizes de movimento de diferentes contextos culturais, apesar de alguma similaridade no estilo rotina clássica oriental, como foi dito anteriormente<sup>65</sup>. Apesar de ser uma profissional de educação física, com especialização, registrada no conselho dessa área, Laywilsa não possui registro na Delegacia Regional do Trabalho como bailarina.

Já no caso dos selos de qualidade as bancas examinadoras são compostas por

---

<sup>65</sup> Interessante percebermos aqui mais um processo de colonialismo na dança, a herança da cultura européia se sobrepondo sobre outras formas de cultura, conforme discussão realizada no primeiro capítulo desta dissertação.

profissionais da dança do ventre e as provas são específicas e relativas à avaliação rítmica, clássica e folclórica desta modalidade. Dessa forma, o alcance desses padrões permite apenas que a bailarina melhore o seu currículo (PIRES, 2016). Contudo, o alcance de um padrão de qualidade por bailarinas piauienses constitui um grande diferencial na carreira, ao tempo em que contribui para uma reafirmação da realização da prática da dança sob a perspectiva “correta”:

Que você escuta de bailarinas que você admira que você está fazendo as coisas direito, que você está no caminho certo, que a sua dança é boa, que a sua dança é bonita, que você faz o trabalho direitinho, isso é enriquecedor pra você, você ouvir isso. Eu to falando o que eu ouvi de Mahaila (el Helwa), de Natalia Piassi, que eu ouvi de bailarinas que eu admiro, que eu tenho como referências na dança (LAYWILSA FARAH, ENTREVISTA REALIZADA EM JULHO DE 2019).

Todavia, ainda que o alcance aos padrões esteja mais acessível às bailarinas teresinenses, levando em consideração a diminuição da distância geográfica e cultural do sudeste do país através das novas tecnologias de comunicação e um maior acesso ao transporte aéreo, só na última década pudemos observar bailarinas com selos na cidade, não ultrapassando, até esta data, o número de quatro. Desta forma, a aquisição de um padrão de qualidade ainda constitui um elemento importante na construção da carreira da bailarina em Teresina, como pudemos perceber a partir da experiência de Laywilsa Farah. É interessante ressaltar, contudo, que esse diferencial é percebido especialmente entre os pares da área, já que fora da esfera relativa à dança do ventre os selos de qualidade praticamente não são conhecidos, até mesmo por alunas iniciantes.

### **3.2. Formação de Currículo: Aulas Regulares, Participação das Bailarinas em Workshops e Eventos**

Quando as alunas perguntam, ai será que vou dançar tão bem quanto você? Eu digo você vai dançar muito melhor porque eu não tive uma boa professora e você tem, então se você continuar estudando (LAYWILSA FARAH, ENTREVISTA REALIZADA EM 15 DE JULHO DE 2019).

Laywilsa, durante grande parte de sua carreira, não pôde contar com uma professora

para aulas regulares. Sua formação foi, como a maioria das bailarinas, realizada de forma “independente”. Contudo, podemos observar, a partir da citação inicial deste tópico, a importância que a bailarina dá ao processo de ensino e aprendizagem da dança do ventre através das aulas regulares. Para o processo de conquista do selo de qualidade Khan el Khalili, discutido no tópico anterior, Laywilsa contou com aulas particulares com uma professora associada à casa de chá. Apesar de aulas presenciais, muitas vezes essas aulas eram realizadas através de aplicativos da internet.

Laywilsa me relatou em sua entrevista que antes disso também teve que se esforçar para ter aulas com uma professora em Fortaleza, capital do Estado vizinho, Ceará, distante 594 quilômetros de Teresina, cidade da residência da bailarina. O empreendimento, por algumas dificuldades pessoais, não durou muito tempo, o que levou Laywilsa a recorrer às aulas a distância.

Durante a construção desta pesquisa, me deparei em alguns momentos com depoimentos na revista *Shimmie* de bailarinas brasileiras renomadas ressaltando a importância das aulas regulares. Ademais, essa regularidade pode se constituir em um processo de filiação, como demonstrado no capítulo anterior, na discussão sobre a relação entre Laywilsa e Giulia. Outra informação relevante sobre a importância das aulas regulares e a filiação a uma professora, perpassa pela questão do prestígio. Quando a lista das bailarinas pré-selecionadas pela Khan el Khalili foi divulgada, lá estava o nome de Laywilsa junto com o de sua professora<sup>66</sup>.

Outra observação a respeito da filiação é a escolha. De acordo com Moreira (2016), “no Brasil, costuma-se mencionar o sobrenome da professora formadora da bailarina na escolha do sobrenome artístico. Esse sobrenome pode ser transmitido pela professora ou escolhido pela própria aluna como forma de homenageá-la”.

Apesar de até o momento não ter observado essa prática por outras bailarinas em Teresina, a escolha do nome por herança foi o meu nome artístico, Alice el Shams. Com dez anos de estudos (com alguns períodos de interrupção) passando pela terceira professora e sem nenhuma apresentação no curriculum artístico, a escolha do nome ainda não havia sido feita. A ideia da homenagem se deu por um intenso aprendizado e experiência de palcos em um curto espaço de tempo, ambos proporcionados pela última professora, Mônica Shams.

---

<sup>66</sup> <http://www.khanelkhalili.com.br/preselecionadas2018.htm>

Para além de uma homenagem e envolvimento de questões subjetivas e sentimentos como respeito, afeto e gratidão, o nome adquirido por herança pressupõe a filiação a um determinado conjunto de técnicas corporais, que unido ao nome, geram a expectativa de continuação e linearidade da tradição coreográfica desenvolvida pela antecessora.

Retomando a discussão sobre a importância da realização das aulas regulares, na impossibilidade de realização destas ou como complementação dos estudos proporcionados pelas aulas regulares, surge a possibilidade de realização de workshops. Sobre a realização de workshops é significativo informar que anualmente o Espaço Farah traz estrelas nacionais; sua proprietária e professora Laywilsa Farah se orgulha e coleciona fotos de todas as figuras de renome que já trouxe a Teresina para ministrarem aulas nesses eventos e se apresentarem nos espetáculos produzidos por ela.

Podemos observar que esse intercâmbio de profissionais pode se configurar em um contexto de legitimação tanto para a professora quanto para as alunas/ bailarinas participantes de seu evento, através do incremento aos estudos das técnicas pertinentes à dança do ventre através de uma figura representativa no campo:)

De 2009 em diante eu comecei a trazer bailarinas porque era uma forma também de eu estudar [...] porque eu também conseguia fazer aulas com elas, aula particular, aí foi quando eu comecei realmente a estudar, de 2005 pra cá, comecei a aprender os ritmos, comecei a aprender mais sobre a dança, mas até 2005 eu só fazia besteira (risos). (LAYWILSA FARAH, ENTREVISTA REALIZADA EM 15 DE JULHO DE 2019).

Usualmente os workshops ocorrem no universo da dança do ventre como parte integrante de eventos maiores, como festivais e mostras, contando como ministrantes dos cursos bailarinos (as) de renome nacional ou internacional convidados pela organização. É importante ressaltar que algumas escolas também podem oferecer oficinas ministradas por professores da instituição ou por colegas de outras escolas em eventos menores, não necessariamente associados a espetáculos.

Para determinados cursos (nível internacional) é interessante que você já tenha um bom nível técnico. O ideal é que esteja em um nível profissional ou avançado, mas [...] é possível ter um aproveitamento satisfatório a partir do nível intermediário [...] O contato direto com os mais diversos estilos internacionais desde cedo impacta positivamente sua dança e estilo (SHIMMIE, p.22, dez jan, 2015).

Como a ideia de um workshop é o ensino de uma competência de maneira dinâmica e produtiva com aplicação de atividades práticas, esses workshops geralmente se caracterizam por serem cursos com duração média de três horas, onde são ensinadas e aplicadas técnicas através de movimentos separados e posterior junção em uma pequena coreografia, sobre um tema específico pelo qual o ministrante é reconhecido na área da dança do ventre.

De 2009 em diante eu comecei a trazer bailarinas porque era uma forma também de eu estudar [...] porque eu também conseguia fazer aulas com elas, aula particular, aí foi quando eu comecei realmente a estudar, de 2005 pra cá, comecei a aprender os ritmos, comecei a aprender mais sobre a dança, mas até 2005 eu só fazia besteira (risos) (LAYWILSA FARAH, ENTREVISTA REALIZADA EM 15 DE JULHO DE 2019).

Durante o tempo da observação em campo, pude acompanhar a realização do workshop “Leitura Musical para Percussão & Movimentos abdominais”, ministrado pela bailarina capixaba Natalia Piassi que, reconhecida nacional e internacionalmente, já venceu concursos no Brasil, Holanda e Argentina. Natalia é também conhecida como “quadril furacão” pela fluidez e impacto com que consegue desenvolver seus movimentos.

O workshop teve início às quinze horas se estendendo até as dezoito, na escola de balé Helly Batista, onde atualmente no mesmo local funciona o Espaço Farah de Dança Árabe. As participantes do curso eram as alunas da escola organizadora do evento, professoras e praticantes de outras instituições. A ministrante iniciou o curso com uma série de alongamentos com foco no quadril e musculatura abdominal, mais exigidos na temática a ser desenvolvida. Esses exercícios se configuravam um tanto mais intensos que o padrão das aulas regulares. A esse respeito cabe ressaltar que Natalia é também instrutora de yoga e pilates. Em posterior conversa informal<sup>67</sup> comigo, a bailarina afirmou que a dança do ventre não é suficiente para tonificação interna dos músculos abdominais.

Após o alongamento, Natalia passou ao aprimoramento de técnicas já conhecidas das bailarinas presentes, como o movimento shimmie<sup>68</sup>. A instrutora ensinou a desenvolver o

---

<sup>67</sup> Informação obtida no dia 17 de junho de 2018 em conversa no camarim durante o evento Pocket Show Natalia Piassi e Convidadas, no Teatro do Boi em Teresina-PI.

<sup>68</sup> Conhecido popularmente como “tremido”. O shime é um dos movimentos mais importantes desta dança porque dele derivarão inúmeros outros movimentos. A origem do nome shime vêm dos Estados Unidos.

movimento de três formas através de uma didática de fácil entendimento e dispensou atenção personalizada a cada uma das participantes, corrigindo ou corroborando a postura das mesmas.

Após o ensino de outros movimentos que podem ser utilizados na leitura de uma música de percussão, houve uma pausa para o lanche oferecido pela organizadora Laywilsa Farah, o que se constituiu uma gentileza à parte, já que essa não é uma cortesia comum em *workshops* na cidade. O período do intervalo pode ser compreendido como algo além de uma pausa para descanso, ou seja, como um momento de sociabilidade entre as participantes do evento, quando pode-se conversar sobre os mais diversos assuntos em clima amistoso e caloroso.

De volta, Natalia ensinou uma pequena coreografia que visava interligar os movimentos separados aprendidos no momento anterior. Após a observação da coreografia, as participantes executaram junto com a ministrante os movimentos em sequência por três vezes. Depois desse momento, as alunas puderam filmar Natalia realizando a coreografia, o que se configurou em uma oportunidade de continuação do aprendizado em um momento posterior.

É importante ressaltar que nem todos os ministrantes permitem filmagens por conta do risco que correm do material ser publicado na internet sem sua prévia autorização, o que pode acarretar em uma desvalorização do seu trabalho, já que a maioria delas realiza workshops em diversas partes do país ou do mundo e os temas e coreografias são repetidos em locais diferentes (REVISTA SHIMMIE, ANO 5, Nº 25, 2015).

Ao final, após as fotos de grupo, cada participante posava ao lado da ministrante do workshop exibindo o seu certificado. Mais do que uma lembrança, esse momento se configura um passo importante na construção do currículo de uma bailarina de dança do ventre. De alguma forma, é uma associação àquela bailarina já reconhecida na seara da dança do ventre, uma maneira de demonstrar uma similaridade com uma técnica já legitimada no espaço dessa matriz de movimento.

Para a escola organizadora de eventos desse formato, trazer para Teresina profissionais reconhecidos no cenário nacional confere status e credibilidade à sua imagem.

---

Refere-se ao momento em que a lua ou o sol refletem sobre a água, causando um efeito trêmulo. Esse efeito que em inglês chamamos de “shimmering” deu origem ao nome deste passo. In: Glossário da Dança do Ventre. Bailarina Suheil, 2012.

O Espaço Farah de Dança Árabe, na pessoa de Laywilsa Farah, costuma trazer todos os anos bailarinos (as) que figuram entre as estrelas nacionais da dança do ventre. A organizadora mantém inclusive um álbum na rede social Facebook contendo as fotografias dos (das) profissionais trazidos por ela para a cidade a cada ano durante a Mostra Piauiense de Dança do Ventre, quando na oportunidade os convidados fazem parte do evento como atrações principais e também ministram workshops.

Como dito no início desse tópico a respeito dos workshops comumente serem associados a eventos maiores, o curso ministrado por Natalia no dia 16 de junho antecipava o evento intitulado “Pocket Show Natalia Piassi e Convidadas”, ocorrido na noite de 17 de junho no Teatro do Boi, zona norte de Teresina.

Sobre os eventos realizados na esfera da dança do ventre, é importante informar que, inicialmente, esses acontecimentos estavam concentrados em São Paulo, onde as bailarinas deveriam se dirigir se quisessem ver e ser vistas

Depois de um tempo, as pessoas, que participavam dos eventos em São Paulo, começaram a perceber que fazendo eventos locais estariam agregando e envolvendo mais pessoas, alunas e familiares, fazendo esse tipo de evento localmente mais do que levando as alunas para outros estados. O que antes ficava restrito a festas e apresentações de final de ano, passou a ser feito no semestre anterior, possibilitando que as alunas pudessem dançar pelo menos a mesma coreografia duas vezes o ano e pudessem utilizar tudo o que investiram mais de uma vez. (SHIMMIE, p.28, dez jan, 2015)

O dinamismo na comunicação possibilitada pelo acesso à internet permitiu que as bailarinas tivessem contato direto com as profissionais que admiravam e, a partir deste momento, foi possível contratá-las e levá-las até os seus Estados, possibilitando assim o acesso a esses profissionais da região a um número maior de alunas.

É importante ressaltar que o Pocket Show substituiu a Mostra Anual de Dança do Ventre, que excepcionalmente não ocorreu em 2018, por alguns contratemplos ocorridos na contratação da bailarina, como necessidade de remarcação das passagens aéreas. Esse evento, que geralmente ocorre no mês de maio e o maior produzido por Laywilsa, é aberto para apresentações de bailarinas não pertencentes à sua escola e costuma ocorrer no Teatro Quatro de Setembro, localizado na região central de Teresina. Esse evento costuma associar workshops de estrelas nacionais do cenário da dança do ventre ao espetáculo que promove apresentações de dança. Laywilsa ressalta sua motivação na organização desses eventos e a

importância desses empreendimentos para as suas alunas:

Eu acho muito importante elas terem esse contato com bailarinas de outros estados, por isso que trago bailarinas, eu acho que essa é uma experiência maravilhosa, eu acho que muda completamente a vida delas com a dança, depois que elas participam de um espetáculo desses (LAYWILSA FARAH, ENTREVISTA REALIZADA EM 15 DE JULHO DE 2019).

Podemos observar, mediante a discussão realizada, que os eventos aqui mencionados estão presentes no universo da dança do ventre, de maneira que podem ser analisados como elementos significativos na busca pela autenticidade tanto na dança do ventre enquanto uma prática social quanto na construção da bailarina, enquanto sujeito do seu contexto.

### **3.3. A importância do Figurino para a Construção da Bailarina**

Os figurinos são parte imprescindível do universo da dança do ventre. São peças únicas: em seus bordados, suas formas, suas cores, seus tecidos e suas texturas, e conferem singularidade à bailarina.

Eu acho interessante o figurino porque ele é parte da cena, do espetáculo, você pode fazer com que ele dance com você, a partir dele você pode enviar uma mensagem. Eu acho muito interessante esse papel do figurino. Sai um efeito diferente. Toda vez que eu vejo uma jóia, uma coisa, um bolerozinho, eu consigo, não define, mas pode contribuir, com a mensagem que você quer transmitir, com o sentimento, com a energia que você quer transmitir (GIULIA BRITO, ENTREVISTA REALIZADA EM 17 DE JULHO DE 2019).

Com suas cores, brilhos e formatos enriquecem uma apresentação. A bailarina Sacha Holtz até mesmo afirma que “as roupas de dança do ventre são uma forma de arte (REVISTA SHIMMIE, P.8, 2015)” e por isso merecem o devido cuidado. Cuidado ao conservar, expondo as peças ao sol para secar o suor; ao lavar, o que deve ser feito sempre à mão; ao guardar: as saias em cabides dentro de capas e os bustiês e cinturões em sacos em posição horizontal para que as pedrarias não sejam prejudicadas.

Além desses cuidados, existe a necessidade de constante renovação do guarda-roupa, de acordo com os objetivos de carreira e possibilidade financeira de cada bailarina, já que roupas específicas dessa modalidade geralmente possuem preços elevados. Por uma questão

de parâmetros ao que se refere a valores, informamos que na vigésima edição do Mercado Persa, ocorrida no ano de 2015, um figurino podia custar entre 150 e 5.000 reais.

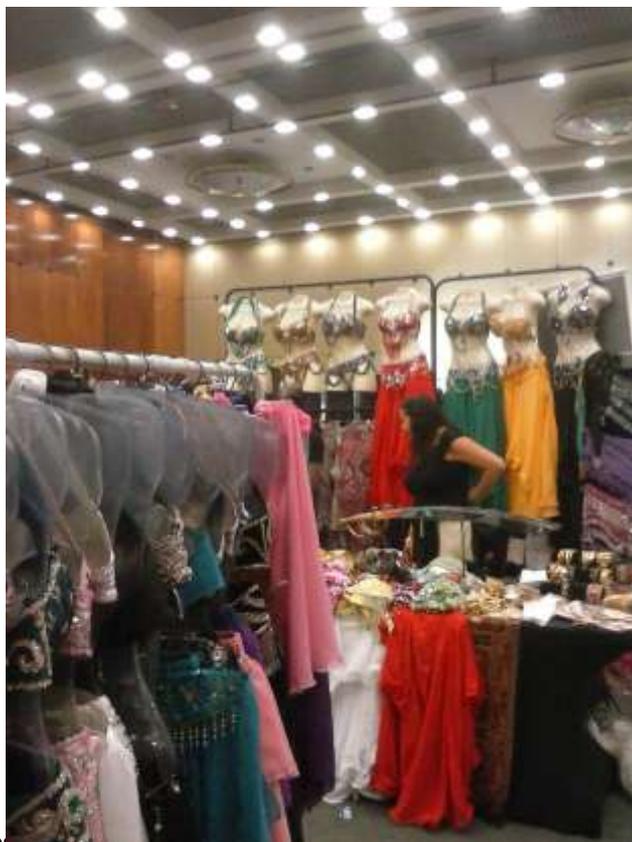


Foto: [nome não legível] sa,  
2015. Acervo pessoal.

Interessante nesse contexto relembrar uma fala de Laywilsa durante a entrevista para essa pesquisa, quando disse que a dança do ventre era um *hobby* caro. É importante observar que os investimentos na aquisição de novos figurinos passa a aumentar de acordo com a evolução da carreira da bailarina, como demonstra a fala de Giulia, bailarina em início de carreira: “Eu acho que eu só investi uns trezentos, quatrocentos reais em figurino até agora, porque eu tenho duas saias e outro completo”; e a fala de Laywilsa Farah (2019), bailarina já consolidada no mercado da dança do ventre, fazendo o contraponto:

Esse começo de ano eu comprei três roupas novas, cada uma foi mil e alguma coisa, eu acho que já gastei uns três mil só esse começo de ano, uam azul que foi da minha estreia, uma amarela que foi da minha banca e teve outra que eu fiz dourada pra minha estreia (noites no harem) e véu também, porque eu não tinha veu pra dançar com a roupa amarela e nem com a roupa

azul, aí eu comprei um veu azul que foi 250, vixe eu gastei mais de 3000. Aí em setembro eu vou fazer um evento lá no shopping e eu quero um figurino vermelho pra eu dançar lá e em dezembro nos meus 18 anos eu quero uma roupa bem maravilhosa pra dançar, então esse ano eu vou gastar muito com roupa (risos) vou gastar uns seis mil mais ou menos... Mulher, dá pra comprar quase um transporte.

De acordo com a bailarina Najwa Zaidan (REVISTA SHIMMIE, 2015) não é necessário uma infinidade de figurinos, uma média de seis a sete figurinos já supre as exigências de quem se apresenta semanalmente. A bailarina afirma que não há um tempo certo para a troca de figurino, contudo ela permanece com os seus pelo tempo médio de um ano. Para Laywilsa, no entanto, a rotatividade dos figurinos não obedece uma linearidade temporal e sim a quantidade de utilizações: “Eu sou muito de abusar figurino rápido, eu uso duas três vezes já não quero mais, aí eu pego e vendo. Vendo e já compro outro”.

Sobre a dinamicidade no processo de rotatividade dos figurinos, é importante observar que em Teresina, diferente da realidade do sul e sudeste do país, se levarmos em consideração que, até o momento, não existe uma demanda por apresentações semanais de dança do ventre em locais como restaurantes típicos ou eventos árabes, a necessidade de aquisição e manutenção de figurinos diminui. Assim, a aquisição depende da movimentação da rotina da bailarina em torno dos eventos, como relata Giulia Brito (2019):

Agora eu to sentindo a necessidade de adquirir mais, porque como são dois, com variação de saia em um, eu já to me sentindo muito eles, sabe? (risos) aí eu já to querendo trocar. E eu já usei mais de três vezes, sempre que aparece uma coisa, eu sempre uso os dois. Até uma cor diferente, porque é uma coisa assim que eu já to querendo me sair, com medo deles se transformarem em mim (risos).

Pelo alto valor financeiro que pode vir a custar adquirir um vestuário para apresentação, como dito anteriormente, é comum que as coreógrafas não exijam, em apresentações locais em grupos, por exemplo, figurinos idênticos. A maioria das vezes a exigência se concentra apenas na solicitação de uso de uma única cor. Para além de uma preocupação sobre padronização, conversando sobre a temática com Laywilsa pude perceber que a sua preocupação, além da beleza dos figurinos, como será demonstrada mais adiante, era também sobre a adequação destes à relação da bailarina com o seu corpo e ao conforto como um importante quesito na escolha dos trajes de dança:

Eu digo para as minhas alunas que elas devem se vestir da forma que elas se

sintam confortáveis, se ela não gosta de mostrar a barriga ela não mostra a barriga, ela tem vergonha do braço porque é gordinho, usa uma manguinha, o importante é ela se sentir confortável quando ela tiver dançando. [...] Sempre eu procuro ter um figurino bem confortável [...] eu danço muito de barrigueira porque eu tenho bom senso, eu sei que eu to gordinha, minha mãe até falou que já da pra eu dançar sem barrigueira, mas eu não acho legal ainda, eu acho que ainda tenho que emagrecer muito [...] eu acho muito importante você dançar e sentir bem, é tão chato você dançar incomodada, aí minha barriga, você vai dançar o tempo todo com vergonha, ou tá incomodada porque o peito tá mostrando muito (LAYWILSA FARAH, ENTREVISTA REALIZADA EM 15 DE JULHO DE 2019).

Retomando a discussão sobre a rotatividade dos figurinos, uma negociação comum que ocorre nessa esfera é a compra de trajes usados, ou empréstimo entre as bailarinas. Nesse intercâmbio, aspectos importantes podem ser observados: predominam os empréstimos entre bailarinas do mesmo grupo ou escola, que são, muitas vezes, mediados pela professora, geralmente na ocasião de apresentações da escola. A venda também costuma ocorrer a partir da figura dessa líder, que habitualmente, tem seus figurinos em uma maior rotatividade, por se apresentar em maior número de vezes que as alunas. Assim, essa negociação se configura muitas vezes na oportunidade de aquisição do primeiro figurino das bailarinas iniciantes, como indica a fala de Giulia Brito (2019):

Eu comprei de ex alunas figurinos que eu acho bonito [...] a Laywilsa me emprestou, mas eu também tenho vontade de criar os figurinos pra também colocar de mim neles [...] é uma ambição que eu tenho, de criar meu figurino e mandar fazer.

Um diferencial proposto pela escola pesquisada é a recepção do ateliê Rejane Mesquita em Teresina com a exposição dos figurinos da grife no Espaço de Dança Árabe uma vez por ano. Durante a pesquisa pude estar presente em um desses eventos, ocorrido no dia 12 de agosto de 2018. Organizado por Laywilsa Farah, o evento foi divulgado sob o título de “Tardinha Belly Dance”, onde, além da apreciação dos figurinos, foi possível a fruição de apresentações de dança de bailarinas locais e degustação de coffee break.

Na ocasião pude conversar informalmente com a proprietária do espaço, Rejane. Fui informada, que uma vez por ano, ela e o esposo saem em turnê por várias cidades do país expondo e comercializando os figurinos que são produzidos por ela. Durante a exposição, esses figurinos permaneceram dispostos em uma sala reservada apenas para este fim da seguinte forma: os mais baratos, em cima de uma bancada retangular e extensa,

horizontalmente, e os mais caros permaneciam em destaque, atrás desta bancada, acima, em posição vertical, como mostram as figuras abaixo:



**Fotografia 2 Mostra de Figurinos Ateliê Rejane Mesquita, agosto de 2018.  
Acervo pessoal.**



**Fotografia 3 Mostra de Figurinos Ateliê Rejane Mesquita, agosto de 2018.  
Acervo pessoal.**

Eram comercializados peças e figurinos pelos quais a dança do ventre é mais associada: bustiês ou tops, cinturões e saias. Na confecção das peças, podiam ser encontrados tanto itens de aviamentos comuns até aqueles mais refinados, como os cristais ou strass. Quanto mais desses cristais eram utilizados, mais cara era a peça. Um banheiro era utilizado como provador e um espelho grande que possibilitava uma visão de corpo inteiro foi disponibilizado na sala. Interessante foi perceber que na base do espelho foi instalado um refletor que emitia luzes que enfatizavam o brilho dos cristais.

Esse cenário era composto pela disposição das peças, pelo grande espelho em conjunto com o refletor, e principalmente pelas bailarinas que transitavam pelo local. Essas, depois de muita apreciação, sucumbiam à tentação de provar as peças e algumas não resistiam em parcelar o figurino dos sonhos em até dez vezes no cartão de crédito. Cabe ressaltar que as peças, em sua maioria, foram adquiridas por bailarinas veteranas, professoras de outras escolas da cidade.

Ainda que durante a observação na mostra descrita tenha sido percebida apenas a exposição dos conjuntos clássicos compostos de top, cinturão e saia longa, importa destacar que a escolha dos figurinos na dança do ventre deve obedecer a algumas normas, conforme falado por Laywilsa no capítulo anterior e pelo que consta no alerta publicado na revista *Shimmie*:

Cuidado com equívocos! O clássico pede sempre algo mais tradicional e godê. O moderno permite os modelos justos e com cortes diferenciados. O folclore pede figurino específico para cada tipo de dança. A fusão pede um figurino que remeta à dança escolhida, mas que não perca a essência do figurino de dança do ventre. Portanto, pesquise para não cometer erros graves (REVISTA SHIMMIE, p. 54, outubro/novembro, 2012).

É significativo observar ainda que os figurinos também se tornam elementos representativos da escola em que as alunas estão filiadas e à figura da professora, cabendo a esta orientá-las, como demonstra a fala de Laywilsa:

[...] E você pode perceber que das minhas alunas sempre quando tem apresentação, os figurinos são muito bonitos, porque o aluno é o reflexo do professor, então eu sempre costumo orientá-las da importância que o figurino tem pra dança (LAYWILSA FARAH, ENTREVISTA REALIZADA EM 15 DE JULHO DE 2019).

É importante ressaltar que os figurinos são parte de um conjunto estético, juntamente

com o cuidado com unhas, cabelos, maquiagem e acessórios. Em relação ao cabelo, a prática mais comum é a manutenção do comprimento longo entre as bailarinas. Não se sabe, contudo, o motivo para o início desse costume. Nesse sentido se faz necessário observar que essa prática não é antiga, já que as bailarinas da época conhecida como *Golden Age* (p.6) mantinham cabelos curtos, tais como as estrelas Taheya Carioca, Samia Gamal, Nagwa Fouad e Mona Said.

Contudo há uma sessão na Revista Shimmie do bimestre outubro/ novembro de 2011 com dicas para aumentar o comprimento dos cabelos. Quanto às unhas, não existe uma regra ou modelo, o importante é que se mostrem bem cuidadas, pois são partes expostas do corpo na dança. Esse conjunto, por sua vez, se somará a técnica e a postura da bailarina em uma apresentação.

Eu sempre falo para as minhas alunas que o figurino é muito importante, porque quando você fala de dança do ventre você tem ideia de uma bailarina linda, maravilhosa e quando você fala de lindo maravilhoso, quando você fala do belo [...] do elegante, eu não to falando daquela pessoa peituda, cintura fina, do corpo maravilhoso, eu falo do bonito do arrumado. É uma pessoa bem maquiada, do cabelo bonito, do figurino bonito, acho que é muito importante essa questão da apresentação do figurino. Uma vez eu assiti uma palestra da Jade (el Jabel) e ela disse se você quer fazer dança do ventre você tem que ser bonita e quando ela fala bonita não é bonita do corpo bonito, porque você pode ser gorda alta magra, nova velha... Não existe a bailarina feia, existe a bailarina desarrumada (LAYWILSA FARAH, ENTREVISTA REALIZADA EM 15 DE JULHO DE 2019).

Umberto Eco (2010) nos diz que “Belo’ – junto com ‘gracioso’, ‘bonito’, ou ‘sublime’ [...] e expressões similares – é um adjetivo que usamos frequentemente para indicar algo que nos agrada”. O que nos é agradável à contemplação nos faz refletir que belo é igual aquilo que é bom. Contudo é importante refletirmos sobre as nossas referências de beleza, pois:

Para outras culturas [...], é quase sempre difícil estabelecer até que ponto determinados conceitos podem ser identificados com os nossos, embora a tradição nos tenha induzido a traduzi-los em termos ocidentais como “belo” ou “justo” [...] Assim, é importante observar que o princípio de beleza jamais foi algo de absoluto e imutável, mas assumiu diversas faces segundo o período histórico e o país (ECO, p. 14, 2010).

Complementando esse raciocínio, é importante frisar que diferentes modelos de

beleza podem coexistir em um mesmo contexto social. Dessa forma, o que observamos hoje, apesar das normas e tradições que regem a esfera dos figurinos na dança do ventre, é uma maior liberdade na escolha de modelos, de cores, tamanhos, formatos, recortes, brilhos... As possibilidades são inúmeras, materializadas pelos ateliês brasileiros e de mundo afora, que contemplam todos os biótipos de mulheres que aderem à prática da dança. Isso demonstra que a beleza dessa prática, como falado por Laywilsa, é algo possível para todas as mulheres (e até mesmo para os homens), o que serve ainda para expressar o quão acessível é a dança do ventre, não limitando seus praticantes por vieses de aparência física, idade, classe social, cor e até mesmo gênero.

## Considerações Finais

Diante do que até aqui foi exposto, é válido lembrar, conforme explanado na introdução, que a intenção desta pesquisa foi propor uma reflexão a respeito dos discursos e práticas em torno da dança do ventre, sob a ótica de seus processos de autenticidade e legitimação. Assim, em frente à necessidade da conclusão deste texto, se faz necessário pontuar algumas das constatações alcançadas durante os dois anos e meio de pesquisa que deram origem a este texto.

Em um primeiro momento, fez-se importante refletir sobre o despertar do interesse pela dança do ventre através da perspectiva das bailarinas sujeitos desta pesquisa e que possível imagem da dança relacionadas ao Oriente essas bailarinas concebiam. Assim, partindo destas questões, uma das propostas deste trabalho foi compreender as representações do Oriente na dança do ventre a partir da discussão de Orientalismo, desenvolvido por Edward Said.

Dessa forma, pude observar que o Oriente mitológico e envolto em “magia” ainda povoa o imaginário das bailarinas e influencia a procura pela dança do ventre. Contudo, é importante ressaltar que nem todas as mulheres associam a dança do ventre a um Oriente fantástico. A beleza da estética desta dança, movimentos e figurinos podem ser suficientes para atrair praticantes, como pude constatar pela fala de Laywilsa durante entrevista realizada por mim (ENTREVISTA COM LAYWILSA FARAH, 10 DE JULHO DE 2019).

Ainda assim, através das leituras de dissertações e teses que tratam do tema, bem como da leitura de textos em *sites* e publicações específicas que versam sobre a temática, como a Revista Shimmie; pude perceber que o Egito constitui umas das principais referências quando se trata da dança do ventre realizada no Brasil. No âmbito de Teresina, especificamente no Espaço Farah de Dança Árabe, essa referência pode ser percebida muitas vezes durante a pesquisa de campo, através das conversas entre as praticantes do local. Todavia, grande parte do debate, das atividades e das referências se concentraram na dança do ventre realizada no Brasil e no que compreendia as suas singularidades: os festivais, as bailarinas brasileiras, a casa de chá *Khan el Khalili*, *workshops* com profissionais nacionais, os materiais gráficos e audio visuais como revistas e dvds produzidos especialmente pela Revista Shimmie, etc.

Desse modo, como dito anteriormente na introdução deste texto, o objetivo desta pesquisa se concentrou em analisar as práticas, discursos e representações na busca pela legitimidade na dança do ventre desenvolvida no Espaço Farah de Dança Árabe em referência aos grandes centros, a cidade de São Paulo no Brasil, bem como o Egito. Assim, com o intuito de uma melhor compreensão dessa prática fez-se importante uma reflexão acerca do conjunto de princípios e referências nos quais as bailarinas se apoiam para legitimar a sua própria prática de dança do ventre como o “modo correto”, em detrimento de outros modelos.

Dessa maneira, abordei a construção da metodologia da dança do ventre sob a perspectiva do que é considerado “certo” e “errado” a partir do ângulo da técnica, de modo que pude observar a partir da pesquisa de campo e ainda durante as entrevistas, que o autêntico e legítimo nessa matriz de movimento é compreendido muitas vezes como uma tradição egípcia/oriental que deve ser mantida e não questionada. Partindo dessa concepção e das discussões realizadas no segundo capítulo desta dissertação, foi possível perceber a construção de um habitus na dança do ventre, discussão realizada sob a luz da teoria de Bourdieu (1983).

Foi possível compreender ainda a dança do ventre como um produto cultural híbrido, fruto de processos como a colonialidade e a globalização. Contudo, apesar das configurações que a dança do ventre vem tomando, permeada pelos processos das trocas culturais proporcionados pela globalização, essa prática mantém aspectos como posturas e movimentos que praticamente nada ou pouco mudam de um lugar para o outro, ou mesmo com o passar do tempo: esses elementos se dão como a permanência de uma “tradição” e se configuram basicamente como um elo tácito entre as bailarinas, o que possivelmente assegura o debate sobre o processo de autenticidade/ legitimação na prática.

Nesse sentido, me propus analisar os possíveis elementos significativos na busca pela autenticidade tanto na dança do ventre enquanto uma prática social quanto na construção da bailarina, enquanto sujeito do seu contexto. A observação das bailarinas no seu cotidiano, envoltas em assuntos pertinentes do seu campo, como os seus estudos, a conquista de um padrão de qualidade, a participação em workshops e o cuidado com a apresentação estética, como a escolha dos figurinos, me permitiram perceber a importância desses elementos para a construção da bailarina de dança do ventre, aceita como tal por si mesma, pelos pares e pelo público.

Dessa forma, minha intenção, diante do que aqui foi exposto, longe de encerrar a

discussão, foi dar um pequeno impulso no debate sobre a complexa esfera da dança do ventre, repleta de singularidades favoráveis a luz dos estudos acadêmicos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BECK, Gabrielle Goulart. Mulher, corpo e autoconhecimento: representações da mulher na Dança do Ventre entre acadêmicas da UFSC In: Revista Santa Catarina em História – Florianópolis – UFSC – Brasil ISSN 1984-3968, v.11, n.1, 2017

BENCARDINI, Patrícia. Dança do ventre – ciência e arte. São Paulo: Baraúna, 2009.

BOAS, Franz. Antropologia cultural. Tradução de Celso Castro. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BOURDIEU, Pierre. Esboço de uma Teoria da Prática. In: ORTIZ, Renato (org.). Bourdieu – Sociologia. São Paulo: Ática. 1983, PP.46-81.

\_\_\_\_\_. O poder simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

BURKE, Peter. Hibridismo Cultural. São Leopoldo: Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2003.

CAMARGO, Gisele Guillon Antunes. Antropologia da Dança: ensaio bibliográfico. In: MEYER, Sandra & TORRES, Vera. (Orgs.) Coleção Dança Cênica. Joinville: Letradágua, 2008:13-23

CAMINADA, Eliana. História da dança: evolução cultural. Rio de Janeiro: Sprint, 1999. p. 01-20.

CAVALCANTI, Maria Laura. Org. Ritual e Performance: 4 estudos clássicos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

COMAROFF, Jean e COMAROFF, John. Etnografia e imaginação histórica. Revista Proa, n° 02, vol. 01, 2010.

DEAGON, Andrea. *The Image of the Eastern Dancer: Flaubert's Salome*. Disponível em: <http://thebestofhabibi.com/vol-19-no-1-feb-2002/salome/>. Acesso em 11 de novembro de 2017.

ECO, Umberto. História da Beleza. Trad. Eliana Aguiar. 1ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2010.

GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa: por uma Teoria Interpretativa da Cultura. In: A Interpretação das Culturas. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GONÇALVES, Renata de Sá; OSÓRIO, Patrícia Silva. Dossier: Antropologia da dança. In: Antropolítica. n.33, 2012.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. A invenção das tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HOUAISS, A. VILLAR, M. de S.; FRANCO, F. M. M. Dicionário Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

KAEPPLER, Adrienne. A dança segundo uma perspectiva antropológica. (Tradução livre: Giselle G. A. Camargo [UFPA]; do original La danse selon une perspective anthropologique. In: Nouvelles de Danse 34 et 35: Danse Nomade – Regards d'Anthropologues et d'Artistes. Bruxelles: Contredanse, 1998, p. 24- 46.

KARAM, Jonh Tofik. *Belly Dancing and the (En) Gendering of Ethnic Sexuality in the "Mixed" Brazilian Naion*. In: *Journal of Middle East Women's Studies*, vol. 6. No. 2 (Spring 2010).

KINNEY, Leila. ÇELIK, Zeynep, 1990. "Ethnography and Exhibitionism at the Expositions Universelles". In: *Assemblage*, No. 13. (Dec., 1990), pp. 34-59.

KUSSONOKI, S. A. Q.; AGUIAR, C. M. Aspectos históricos da dança do ventre e sua prática no Brasil. *Motriz*, Rio Claro, v. 15, n.03, p. 708-712, jul./set. 2009

LANDER, Edgardo. Ciências Sociais: saberes coloniais e eurocêtricos. In: LANDER, Edgardo (Org.). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005b. p. 8-23

LAPLANTINE, François. A Descrição Etnográfica. Tradução: João Manuel Ribeiro Coelho e Sérgio Coelho. São Paulo: Terceira Margem, 2004.

LE BRETON, David. Antropologia dos sentidos. Petrópolis: Ed. Vozes, 2006.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. 2009. "Etnografia como prática e experiência". *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 15, n. 32, p. 129-156, jul.-dez.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: *Sociologia e antropologia*. Tradução de Paulo

Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p.399-422.

MEDEIROS, Cristina Carta Cardoso de. Habitus e corpo social: reflexões sobre o corpo na teoria sociológica de Pierre Bourdieu. In: Movimento: revista de educação física da UFRGS, v.17 n.1 jan/ mar 2011. Disponível em:

<http://seer.ufrgs.br/index.php/Movimento/article/view/13430>. Acesso em 15 de dezembro de 2017.

MIGNOLO, Walter D. A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade. In: LANDER, Edgardo (Org.). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005b., p. 33-49.

OLIVEIRA, Amurabi. Por que etnografia no sentido estrito e não estudos do tipo etnográfico em educação? Revista FAEEBA, v. 22, n. 40, p. 69-82, 2013.

OLIVEIRA, Victor Hugo Neves de. Antropologia-Dança: Uma discussão Epistemológica. In: IX Reunião Científica de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, Diversidade de Saberes - As Artes Cênicas em Diálogo com o Mundo, v. 18, n.1, 2017. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/issue/view/76>. Acesso em 25 de junho de 2019.

PEIRANO, Mariza. Uma Antropologia no Plural. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1992.

PORTINARI, Maribel. História da Dança. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1989.

REVISTA SHIMMIE, ano 2, número 07, São Paulo: Editora K, 2011.

\_\_\_\_\_, ano 2, número 10, São Paulo: Editora K, 2015.

\_\_\_\_\_, ano 2, número 12, São Paulo: Editora K, 2012.

\_\_\_\_\_, ano 5, número 26, São Paulo: Editora K, 2015.

\_\_\_\_\_, ano 5, número 27, São Paulo: Editora K, 2015.

ROUSHDY, Noha. *Femininity and Dance in Egypt: Embodiment and Meaning in al-Raqs al-Baladi*. Cairo Papers, vol. 32, n° 3, 2009.

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia da Letras, 2003.

SETTON, Maria das Graças Jacinto. A teoria do habitus em Pierre Bourdieu. *Revista Brasileira de Educação*, ANPED, n. 20, p. 60-70, 2002.

SHAY, Anthony, SELLERS-YOUNG, Barbara. *Belly Dance: Orientalism, Transnacionalism and Harem Fantasy*. Costa Mesa: Mazda Publishers, 2005.

VALDIGEM, Catarina Pereira. A indústria cultural televisiva como fonte mediadora de processos de hibridação cultural: estudo de recepção da telenovela brasileira O Clone. Trabalho apresentado em 4ª SOPCOM – Repensar os Media: Novos Contextos de Comunicações e Informação, In Livro de Actas do 4º Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação, 4º SOPCOM, Comunicação e Estudos de Género, Aveiro.

WACQUANT, Loïc. O legado sociológico de Pierre Bourdieu: duas dimensões e uma nota pessoal. *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, n.19, p.95-110, nov. 2002. Disponível em: [www.scielo.br/pdf/rsocp/n19/14625.pdf](http://www.scielo.br/pdf/rsocp/n19/14625.pdf). Acesso em: 12 de dezembro de 2017.

WYNN, L. Lisa. *Pyramids & Nightclubs: A Travel Ethnography of Arab and Western Imaginations of Egypt, from King Tut and a Colony of Atlantis to Rumors of Sex Orgies, Urban Legends about a Marauding Prince, and Blonde Belly Dancers*. Austin: University of Texas Press, 2007.

ZELEZA, Tiyambe; VENEY, Cassandra Rachel (Ed.). *Leisure in Urban Africa*. Trenton, NJ: Africa World Press, 2003.

### **Dissertações e Teses**

ASSUNÇÃO, Naiara Müssnich Rotta Gomes de. Entre Ghawazee, Awalim e Khawals: Viajantes inglesas da Era Vitoriana e a “Dança do Ventre”. 2018. Dissertação (Programa de Pós Graduação em História). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018.

MCDONALD, Caitlin. *Belly Dance and Glocalisation: Constructing Gender in Egypt and on the Global Stage*. 2011. (Doctoral thesis) University of Exeter, 2011.

OLIVEIRA, Eugenia Squeff de. 2011. Dança do Ventre: técnica, expressão e significados: Uma etnografia nas Escolas de dança em Pelotas/RS. Dissertação. Universidade Federal de Pelotas, 2011.

PIRES, Elisa Fernandes. O Movimento Infinito Raks El Shark: um processo multicultural. 2016. Dissertação (Programa de Pós Graduação em Antropologia). Universidade Federal Fluminense, 2016.

PROCÓPIO, Oscar Siqueira. Aprendendo com o Outro: Os Árabes em Floriano. 2006. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Ceará.

SALGUEIRO, Roberta Rocha. 2012. Um longo arabesco: Corpo, subjetividade e transnacionalismo a partir da dança do ventre. Tese- Universidade de Brasília, 2012.

SOARES, Andréa C. Moraes. Raqs el Jaci/ Dança de Jaci: hibridação por antropofagia entre a dança do ventre e a poética de Eva Schul. 2014. Dissertação (Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2014.

SOUSA, Thaís Coelho e. Pisa no dum: os dispositivos na dança do ventre. 2017. Dissertação (Programa de Pós Graduação em Dança). Universidade Federal da Bahia, 2017.

XAVIER, Cíntia Nepomuceno 2006 ...5,6,7, ∞... Do Oito ao Infinito: por uma dança sem ventre, performática, híbrida, impertinente. Dissertação (Mestrado. IDA/ Departamento de Artes Cênicas), Universidade de Brasília, 2006.

### **Sites e Reportagens**

Badia Masabni. Disponível em: <<http://www.aswandancers.org/badia-masabni-2-1>>

Dicionário Michaelis online. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br>> Acesso em: maio, 2018.

GONÇALVES, RODNEY. Fadia Said, Monika Shams e Yasmin Said dançaram no Jantar Sírio. Jornal O Dia, 27 de julho de 2004.

Khan El Khalili. Disponível em: <<http://www.khanelkhalili.com.br>> Acesso em: maio, 2018.

Lulu Responde. Disponível em: <<https://www.facebook.com/lulurespondetudo/>> Acesso em julho, 2018.

Luxor Escolas de Dança do Ventre. Disponível em: <http://www.luxordancadoventre.com.br/>. Acesso em julho, 2018.

SCHMITT, Paula. Egito censura o ventre na dança do ventre Folha de São Paulo, 28 de janeiro de 2001. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft2801200109.htm>. Acesso em março, 2018.

## APÊNDICES

### Roteiro de Entrevista

Nome Completo/ Nome Artístico: \_\_\_\_\_

Idade: \_\_\_\_\_

Formação: \_\_\_\_\_

O que motivou você a procurar a dança do ventre? Qual foi o seu primeiro contato com a dança do ventre?

1. Quando você pensa em dança do ventre, que imagem (s) você associa à essa prática? Por quê?
2. Bailarina ou dançarina? Por quê?
3. Há quanto tempo você pratica a dança do ventre?
4. Qual o seu objetivo com a prática da dança do ventre (apresentações em festivais, concursos, selos de qualidade, autoconhecimento, desenvolvimento espiritual aprendizado de uma nova modalidade de dança)?
5. O que motiva você a investir na prática da dança do ventre (investimento financeiro, de tempo e corporal)?
6. Que mudanças ocorreram em sua vida/ rotina depois que passou a praticar a dança do ventre?
7. Você pratica ou já praticou outra modalidade de dança ou outras atividades físicas?
8. Quantas horas semanais você dedica aos estudos nessa área?
9. Como você estuda (vídeos, ritmos, coreografias, imitação)?
10. Quais as suas referências de bailarinas de dança do ventre (nacionais/internacionais)?
11. Qual o seu estilo de dança/ ritmo preferido na dança do ventre? Por quê?
12. Qual a sua concepção de rotina e folclore?
13. Já frequentou outras escolas de dança do ventre? Quais? (Porque resolveu mudar, se for o caso)
14. Como é a sua relação com as demais bailarinas da cidade?

15. Você acredita que existe uma relação entre sexualidade/ sensualidade e dança do ventre?  
Por quê?
16. Na sua opinião há um modo correto de aprender dança do ventre? Existiria um certo” e “errado” na dança do ventre? Por quê?
17. Como foi para você o aprendizado na dança do ventre (técnicas, ritmos, grau de dificuldade)?
18. Qual a importância dos figurinos na dança do ventre? Quanto você costuma investir?  
Resumindo, como é a sua relação com os figurinos (inspiração, modo de aquisição, manutenção, investimento, rotatividade, uso)?
19. Como você vê o seu posicionamento no mercado da dança do ventre?

Perguntas específicas para a professora:

1. Como você vê o profissionalismo na dança do ventre? Ou por que você decidiu se profissionalizar?
2. Como foi sua experiência na casa de chá?
3. Como você constrói o método de ensino das suas aulas?
4. Que tipo de público você mais gosta de trabalhar (iniciante, intermediário)?
5. Qual a importância dos eventos que você realiza?

**Entrevistadas:**

Nome Completo/ Nome Artístico: Laywilsa da Rocha Nogueira/ Laywilsa Farah

Idade: 39

Formação: Educação Física/ Serviço Social/ Pós-graduação em Educação Física

Nome Completo/ Nome Artístico: Giulia Brito da Silva Couto/ Giulia Brito

Idade: 19

Formação: Ensino Médio/ Graduanda em Arquitetura e Urbanismo